

Campus Brussel

Ze snappen er niks van

Vertaalproblemen in de pseudovertaling “Elles se rendent pas compte” van Boris Vian

**Masterproef aangeboden door
Pruijn Rowald
tot het behalen van de graad van
Master in het Vertalen**

Academiejaar 2017-2018

Promotor: Professor Machteld Castelein
Co-promotor: Professor Tom Toremans

- **Code of conduct voor geloofwaardig auteurschap**

- **Correct verwijzen naar bronnen houdt in:**

- dat ik als auteur transparant ben over mijn bronnen, zodat de lezer op elk moment correct kan inschatten welke de bron is van wat beweerd wordt;
 - dat ik als auteur geen relevante informatie waarover ik beschik en die een ander licht zou kunnen werpen op de geboden interpretatie of ontwikkelde redenering bewust weglaat;
 - dat ik als auteur duidelijk aangeef welke relevante interpretaties ik niet in rekening heb gebracht en waarom dat is gebeurd;
 - dat ik als auteur waarheidsgetrouw weergeef wat ik heb geobserveerd;
 - dat ik als auteur op de hoogte blijf van evoluties in manieren van verwijzen en het weergeven van referenties en een bibliografie.

Ik bevestig dat ik deze code of conduct heb nageleefd bij het schrijven van deze masterproef.

Naam: Rowald Pruijn

Datum: 16-08-2018

Handtekening: papieren exemplaren ondertekend

Voorwoord

"Maintenant que c'est fini et que j'écris tout ça, je m'en rends compte sur le moment, ce que j'ai pu raconter comme blagues !", Francis Deacon (Vian, 2000, p. 200).

Maanden voordat ik besloot om aan dit project te beginnen, vertelde een kennis me hoe een Franse schrijver ooit zijn landgenoten op de kast kreeg met het schrijven van een detectiveroman, die hij onder het pseudoniem Vernon Sullivan publiceerde en zogenaamd uit het Amerikaans had vertaald. Die schrijver, zo bleek iets later, was Boris Vian en het geruchtmakende boek heette *J'irai cracher sur vos tombes*, een verhaal vol wraak dat van seks en geweld aan elkaar hing. Op een luie zomerdag las ik het in een zit uit. Wat me vooral bijbleef, was de indruk dat er ergens iets niet klopte met de manier waarop het was geschreven.

Dankzij professor Toremans ontdekte ik enkele maanden later dat Vians capriolen hoorden bij pseudovertaling, een fascinerend verschijnsel uit de vertaalwetenschap dat traditionele opvattingen over vertaling ter discussie stelt. Hij was het ook die mijn spontane idee aanmoedigde om *Elles se rendent pas compte*, een andere roman die Vian als Vernon Sullivan schreef, naar het Nederlands te vertalen, om zo te ontdekken welke problemen de vertaling van een pseudovertaling met zich meebrengen.

Hoewel de afronding van mijn bachelorproef me enigszins had voorbereid op de taak die me te wachten stond, had ik nooit kunnen bevroeden hoe veeleisend het tweekoppige monster van een literair vertaalwerk en het bijbehorende onderzoek zou zijn. Ik had deze klus dan ook nooit tot een goed einde kunnen brengen zonder hulp.

Allereerst wil ik daarom mijn promotor, professor Machteld Castelein, hartelijk danken voor haar tomeloze inzet. Niet alleen wist zij mijn enthousiasme bij de vertaling in goede banen te leiden, maar zonder haar scherpe inzichten had ik dit project niet naar tevredenheid kunnen afronden. Ik dank mijn co-promotor, professor Toremans, voor zijn aanmoediging en voor zijn meer dan vakkundige inbreng voor het academische deel van dit project. Ten slotte wil ik mijn redactionele team, mijn moeder Janny Pruijn en mijn beste vriendin Yasmine Abada, vanuit de grond van mijn hart danken voor hun morele ondersteuning, hun onvermoeibare energie en hun duizend-en-één correcties.

Rowald Pruijn

Samenvatting

La pseudo-translation, généralement définie comme un texte faussement présenté comme une traduction d'une autre langue par son auteur qui adopte l'identité du traducteur, présente par sa supercherie des défis importants, non seulement pour les chercheurs, mais également pour les traducteurs confrontés à ce type de texte.

Dans un premier temps, nous tenterons d'identifier les caractéristiques et raisons d'être d'une pseudo-translation au moyen de l'analyse et de la traduction en néerlandais d'un exemple notoire de la littérature française écrit peu après la Seconde Guerre Mondiale, *Elles se rendent pas compte*, un roman policier de Boris Vian présenté comme la traduction d'un texte original américain de l'auteur fictif Vernon Sullivan.

Après avoir identifié les éléments liés à la pseudo-translation présentant des problèmes d'interprétation au niveau lexical et macrotextuel dans le texte narratif et le paratexte, nous proposerons ensuite des stratégies de traduction visant à reproduire dans le texte cible les effets de supercherie initialement prévus par l'auteur. Ces stratégies pourraient fournir des pistes permettant de faciliter la tâche de traducteurs confrontés à des cas similaires dans le futur.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	4
2. Theoretisch kader	6
2.1 Definities van pseudoverting.....	6
2.2 Motieven voor pseudovertingen.....	12
3. Pseudoverting in detectieveromans van naoorlogs Frankrijk	16
3.1 Traduit de l'américain: Franse assimilatie van de Amerikaanse detectieveroman	17
3.2 Geboorte en dood van Vernon Sullivan	19
3.3 Metafictionaliteit in de Sullivan-romans: Verkleedpartijen in Washington	25
4. Vertaalproblemen in een pseudoverting.....	30
4.1 Vertaling van de pseudoverting: poëtische zelfmoord?.....	30
4.2 Formulering onderzoeksvraag	37
4.3 Culturele referenties in <i>Elles se rendent pas compte</i>	39
4.4 Pseudo-translationese in <i>Elles se rendent pas compte</i>	70
4.5 Paratekstuele vertaalproblemen in <i>Elles se rendent pas compte</i>	75
4.6 Aanspreekvormen in <i>Elles se rendent pas compte</i>	86
4.7 Vertalersvoorwoord	91
5 Conclusie	93
6 Bibliografie	97
7 Bijlagen	107

1. Inleiding

...à la faveur de la mode, on traduit pour l'instant à peu près n'importe quoi, comme si la mention « traduit de l'américain » était une marque de fabrique magique, Robert Kanters in *Le Spectateur*, 26 november 1946 (Arnaud, 1970, p. 165).

In dit eindwerk staat de vertaling centraal van *Elles se rendent pas compte* (1950), een detectieveroman die kort na de Tweede Wereldoorlog verscheen bij de Franse uitgeverij Les Éditions du Scorpion onder naam van de Amerikaanse auteur Vernon Sullivan. *Elles se rendent pas compte* is het vierde en laatste deel uit een reeks romans, die bekend zijn komen te staan als een van de grootste literaire schandalen in naoorlogs Frankrijk. Van al deze werken wordt *Elles se rendent pas compte* als de minst geslaagde van de vier Sullivans gezien. In literaire kringen staat het voornamelijk bekend als een "roman bâclé" (Sitbon & Rolls A & Vuaille-Barcan, 2013), een werk dat Vian afraffelde en het bestuderen daarom niet waard is.

De vertaling naar het Nederlands van dit werk is om verschillende redenen bijzonder. Net als zijn drie voorgangers kan de roman worden beschouwd als een pseudovertaling, een concept uit de vertaalwetenschappen dat de laatste decennia steeds meer aan invloed wint. In 2014 werd de pseudovertaling door de American Comparative Literature Association (ACLA) opgenomen in de lijst van 'Ideas of the Decade' (Rath, 2014). De Franse schrijver Boris Vian schreef tussen 1946 en 1950 een reeks op Amerikaanse leest geschoeide detectieveromans, waarmee hij inspeelde op de grote interesse voor Amerikaanse cultuurproducten die op dat moment in Frankrijk bestond. Vian publiceerde deze werken onder het pseudoniem Vernon Sullivan, z gezegd een

Amerikaanse halfbloed¹, terwijl hij zichzelf de rol van vertaler toebedeelde. De seksueel getinte en gewelddadige inhoud van de werken leidde tot een verhit publiek debat en verschillende rechtszaken, die Vians literaire carrière tot het einde van zijn leven zouden overschaduwen. Uit protest tegen zijn behandeling schrapte de schrijver verschillende passages uit *Elles se rendent pas compte* en het zou tot 2000 duren voor Fayard een ongecensureerde versie van het werk zou publiceren, die is gebaseerd op Vians oorspronkelijke manuscript. Deze versie (Vian, 2000) herstelt niet alleen de geschrapte passages, maar corrigeert bovendien enkele fouten die in de oorspronkelijke editie stonden en in latere herdrukken werden herhaald. In dit eindwerk zullen wij daarom deze ongecensureerde, kritische versie als uitgangspunt nemen voor onze eigen vertaling (Vian, 2000, p. 155-263).

Van de vier uitgebrachte Sullivan-romans is *Elles se rendent pas compte* de enige die tot nu toe nog nooit naar het Nederlands is vertaald. Alle bestaande vertalingen dateren bovendien uit een tijdperk waarin het begrip pseudovertaling nauwelijks bekendheid genoot. Om die reden hebben wij dit werk naar het Nederlands vertaald en ons daarbij de volgende vragen gesteld: Hoe kan de pseudovertaling gedefinieerd worden en hoe komt dit tot uiting in *Elles se rendent pas compte*? Welke vertaalproblemen komen voort uit een werk dat als pseudovertaling geclassificeerd kan worden en welke vertaalstrategieën zijn noodzakelijk om die problemen op te lossen?

¹ Dat beweerde Vian althans in een vertalersvoorwoord dat aan *J'irai cracher sur vos tombes* voorafging. Deze begeleidende tekst zal later in dit eindwerk meer in detail aan bod komen.

2. Theoretisch kader

2.1 Definities van pseudovertaling

De eerste vermelding van de term pseudovertaling dateert uit 1823, toen in de decembereditie van *The Literary Gazette* een recensie verscheen van Walter Scotts roman *St. Ronan's Well*. In een voetnoot verwondert de auteur zich over het feit dat “a pseudo German translation of this Novel reached London before the original” (Toremans & Vanacker, 2017, p. 629). De anonieme auteur van de recensie doelde hiermee op *Walladmor* (1823), een roman in twee delen die de Duitse schrijver Willibald Alexis onder de naam van Scott publiceerde en zich daarbij voordeed als vertaler uit het Engels. Alexis, een pseudoniem van Georg Wilhelm Heinrich Häring, had dit werk echter zelf geschreven in aanloop naar de boekenbeurs in Leipzig. Hoewel er grote vraag op deze beurs was naar de populaire Engelse schrijver, presenteerde Scott dat jaar geen roman en Häring hoopte met *Walladmor* een commerciële slag te slaan. In heel Europa heerste op dat moment een ware “Scottomanie” en veel toonaangevende literaire publicaties schreven kort daarop uitgebreide en gloedvolle recensies. Toen echter bleek dat er nooit een Engels origineel bestaan had, ontstond een fel literair debat waarin de term “pseudo-translation” van *The Literary Gazette* een centrale rol speelde (De Grootte & Toremans, 2014).

Het concept pseudovertaling, waar *Walladmor* een van de bekendste en meest geruchtmakende voorbeelden van is, dook voor het eerst in de vertaalwetenschap op toen Anton Popovič in 1975 een taxonomie publiceerde van vertalingstypen (Špirk, 2009). In dit werk figureerde de “fictieve vertaling”, zoals hij het verschijnsel betitelde, als een zogenoemde “quasi-metatekst”. Volgens zijn definitie ging het hier om een auteur die “may publish his original work as a fictitious translation in order to win a wide public, thus making use of the readers' expectations” (O'Sullivan, 2010/2011). Op basis van deze eerste verkennende definitie concludeert Robinson (2001) dat elk werk dat omwille van sociologische of tekstuele redenen een problematische status van “origineel” of “derivatief” heeft als fictieve vertaling kan worden beschouwd (Robinson, 2001, p. 183).

Het was Gideon Toury (1995) die de aandacht verlegde van de controversiële status van de “fictieve vertaling” als origineel werk naar de mogelijke theoretische toepassingen voor de vertaalwetenschappen, in het bijzonder voor Descriptive Translation Studies (DTS). Voor Toury, die pseudovertalingen na enkele verkennende publicaties definieerde als “texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having

existed” (Toury, 1995, p.40), waren dit interessante studieobjecten in het kader van de polysysteemtheorie, omdat zij vanwege hun “vermomming” voor korte of voor langere tijd gelijkgesteld werden aan authentieke vertalingen in de doelcultuur waarin ze worden gepubliceerd.

No wonder then, that many pseudotranslations are in a position to give a fairly good picture of notions shared by the members of a community, not only as to the status of translated texts, but also as to their salient characteristics (Toury, 2012, p. 54).

Uit bovengenoemde definitie spreekt volgens Gürçaglar (2014) de “intentionaliteit” van de auteurs en uitgevers die pseudovertalingen in omloop brengen: deze werken worden dus niet simpelweg passief geaccepteerd in de doelcultuur waarin ze verschijnen, maar zijn het gevolg van een bewuste literaire strategie om originele werken als vertalingen te presenteren (Gürçaglar, 2014, p. 517). Rizzi (2008) bekritiseerde Toury’s oorspronkelijke definitie, omdat veel pseudovertalingen volgens hem wel degelijk uit kunnen gaan van een (aantal) verschillende brontekst(en) (Rizzi, 2008, p. 155). Hij haalde het voorbeeld aan van het *Book of Mormon*, een tekst die Joseph Smith Jr. als een vertaling uit de niet-bestaande taal “gereformeerd Egyptisch” presenteerde, maar die zwaar leunde op Engelstalige Bijbelvertalingen (Toury, 2005, p. 11). In een latere publicatie verduidelijkte Toury (2005) dat pseudovertalingen kunnen verwijzen naar “a whole group of foreign texts, even the [abstractable] model underlying that group, rather than any individual text” (Toury, 2005, p. 6). In dit eindwerk zullen we Toury’s herwerkte definitie aanhouden.

Volgens Gambier (1994) is de pseudovertaling door de eeuwen heen een “gangbaar literair procédé” voor prominente schrijvers geweest, zoals “Cervantès (*Don Quichote*), Montesquieu (*Les Lettres persanes*), Voltaire (*Candide*), Mérimée, Pierre Louÿs [sic], B. Vian (*J’irai cracher sur vos tombes*), Tolkien, Borges, L. Sciascia, J. Cela, U. Eco (*Le nom de la rose*), etc” (Gambier, 1994, p. 417). De gedichtenbundels *Fragments of ancient poetry translated from the Gaelic or Erse language* (1760), *Fingal* (1762) en *Temora* (1763) worden door veel onderzoekers als het schoolvoorbeeld van de pseudovertaling gezien (Toury, 1995; Robinson, 2001; Rambelli, 2009; O’Sullivan, 2011, Gürçaglar, 2014). Deze werken, die de Schotse dichter James Macpherson naar eigen zeggen uit het Gaelisch had vertaald, zouden oorspronkelijk afkomstig zijn van de legendarische bard Ossian uit de derde eeuw na Christus. In werkelijkheid waren de gedichten een creatie van MacPherson zelf, waarbij hij inspiratie ontleende aan Ierse en Gaelische originele werken. Hoewel de authenticiteit van de vertalingen van begin af aan in twijfel werd getrokken, genoten ze grote bekendheid in binnen- en buitenland. MacPhersons Europese roem zorgde

ervoor dat de Schotse literatuur over de grenzen heen een prominentie kreeg die het voorheen nooit had gehad (Pursglove, 2011, p. 151).

Toury's pionierswerk leidde tot een groeiend aantal studies over het fenomeen waarin de verschijningsvormen en mogelijke functies van pseudovertaling werden onderzocht. Daaruit kan worden geconcludeerd dat het verschijnsel verder reikt dan simpelweg gevallen waarin een auteur zichzelf om uiteenlopende redenen als vertaler van zijn eigen werk presenteert. Zo beargumenteert Susan Bassnett (1998) in haar essay *When a translation is not a translation* dat de pseudovertaling de gangbare oppositie tussen origineel en vertaling in de literatuur- en vertaalwetenschappen in twijfel trekt, omdat ze kenmerken bezit die de scheidslijn tussen beide categorieën doet vervagen. Bassnett wil vertaling om die reden niet langer als een aparte categorie beschouwen, maar eerder als een "set of textual practices with which the writer and reader collude" (Bassnett, 1998, p. 39). Het bestaan van pseudovertalingen roept volgens Apter (2005) ethische vragen op over de fundamentele betrouwbaarheid van de vertaling. Ze beschrijft hoe de vertaler als een "valsemunter" te werk gaat, door de lezer de valse belofte te doen dat hij met het lezen van een vertaling toegang krijgt "to the foreignness of a language without the labor of the language lab" (Apter, 2005, p. 167). Ze stelt daarom voor om pseudovertalingen in het licht van tekstuele reproductie te zien en ze als een vorm van "tekstueel klonen" te karakteriseren.

Qua kenmerken onderscheiden pseudovertalingen zich op een aantal belangrijke punten van originele werken. In zijn beschrijving van het fenomeen legt Hermans (1999) uit waarom hij pseudovertalingen zo'n fascinerend verschijnsel vindt:

What makes these texts interesting is that they must mimick the appearance of translation if they are to have a chance of fooling the public. As a result they tell us a great deal about how, at certain times, translations are supposed to look (Hermans, 1999, p. 50).

Om in die mimetische opzet te slagen, schrijft Toury (2005), moeten pseudovertalers hun creatie dus niet alleen als een vertaling "presenteren", maar haar ook van begin af aan zo "produceren", via het gebruik van elementen die de doelcultuur op dat moment met vertaling associeert. Hij plaatst hier de kanttekening bij dat deze kenmerken afhankelijk zijn van de (fictieve) broncultuur waaruit de pseudovertalingen zogezegd afkomstig zijn en van het literair genre waartoe de pseudovertaling behoort (Toury, 2005, p.7).

Pseudovertalingen worden vaak "expliciet als vertalingen gepresenteerd" (Rambelli, 2009) via het gebruik van paratekstuele markeerders, waarvan wij de belangrijkste hieronder kort uiteen zullen

zetten. De paratekst wordt door Genette (1997) gedefinieerd als “those liminal devices and conventions, both within and outside the book, that form part of the complex mediation between book, author, publisher, and reader: titles, forewords, epigraphs, and publishers' jacket copy are part of a book's private and public history” (Genette, 1997, p.1).

De opname van het woord vertaling (of aanverwante beschrijvingen) op de kaft, titelpagina of inleiding van het werk is volgens Collombat (2003) vaak doorslaggevend om (een deel van het) lezerspubliek te overtuigen dat hij een vertaling voor zich heeft. Daarbij wordt vaak gekozen voor een auctoriale presentatie die aan het volgende model voldoet: “l'auteur – le pseudo-traducteur – place [...] son énoncé fictionnel dans une situation fictionnelle simulée ; l'énonciateur est fictif, et l'auteur réel se cache derrière lui” (Collombat, 2003, p. 149). Dit is bijvoorbeeld het geval bij *Les Chansons de Bilitis* (1894), een gedichtenbundel van een onbestaande Griekse rivaal van Sappho die Pierre Louÿs zogezegd naar het Frans vertaalde (Lombez, 2005, p. 110). Een ander beroemd voorbeeld is *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1605), waarin auteur Miguel Cervantes zichzelf presenteert als de vertaler van een werk uit het Arabisch van de fictieve historicus Cide Hamete Benengeli (Du Pont, 2005, p. 331; Robinson, 2001, pp. 184-185).

Lievois (2014) onderschrijft dat bovengenoemde presentatiestrategie in veel onderzochte gevallen wordt gebruikt, maar geeft ook aan dat er twee andere vormen van auctoriale presentatie bestaan. Zo kan de auteur een pseudoniem gebruiken en een fictieve vertaler opvoeren. Een vaak geciteerd voorbeeld (Collombat, 2003; Lombez, 2005; Martens, 2010) is de Franse schrijver Prosper Mérimée, die voor zijn *Théâtre de Clara Gazul* (1825) op de proppen kwam met een onbestaande vertaler (en editor). Deze Joseph L'Estrange had een theaterstuk van de Spaanse actrice Clara Gazul, een pseudoniem van Mérimée, naar het Frans vertaald. In enkele gevallen publiceert de auteur zijn werk onder eigen naam en presenteert een fictieve vertaler, om zo de indruk te wekken dat de originele creatie een buitenlandse vertaling is. Andreï Makine, een Russische schrijver die naar Frankrijk emigreerde, creëerde voor zijn debuutroman *La fille d'un héros de l'Union soviétique* (1990) de fictieve vertaalster Françoise Bour. Ook voor het in 1992 verschenen *Confession d'un porte-drapeau déchu* (1992) riep hij een vertaler in het leven die naar de naam Albert Lemonnier luisterde (McCall, 2006; Lievois, 2014).

Niet zelden laat de pseudovertaler daarbij sporen na die het achteraf makkelijker maken om te kunnen claimen dat hij in werkelijkheid de auteur is (Toury, 1995, p. 49). De beroemde ontdekkingsreiziger en linguïst Richard Burton publiceerde onder de alias Frank Baker (vaak alleen de initialen F.B.) een reeks gedichten die hij zogezegd uit het Perzisch naar het Engels zou

hebben vertaald. Francis was Burtons tweede naam en de achternaam Baker kan worden herleid naar de meisjesnaam van zijn moeder (Pursglove, 2011, p. 154).

Om de geloofwaardigheid verder kracht bij te zetten, wordt in een voorwoord de voorgeschiedenis van de fictieve vertaler of auteur beschreven. In sommige gevallen komt de vertaler ook zelf aan het woord. Dat kan zijn om vertaalkeuzes te motiveren, zoals in de Duitse pseudovergaling *Papa Hamlet* het geval is (Toury, 2005, p. 9). Soms vertelt de fictieve vertaler ook iets over de eigen achtergrond: Hyacinthe Maglanovitch, de onbestaande vertaalster van Mérimée's *La Guzla : ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine* (1827) legt in het voorwoord uit hoe ze oorspronkelijk uit Italië afkomstig is, maar dat ze Frankrijk als haar nieuwe vaderland is gaan beschouwen (Lievouis, 2014, p. 152).

Afgezien van deze elementen is ook de voetnoot een veelgebruikt middel van de pseudovergaler. Dit verduidelijkende element bevindt zich volgens Genette (1997) aan de uiterste rand van zowel de narratieve tekst als de paratekst en wordt door hem gedefinieerd als "a statement of variable length (one word is enough) connected to a more or less definite segment of text and either placed opposite or keyed to this segment" (Genette, 1997, pp. 319). Het gebruik van de voetnoot gaat terug naar de middeleeuwen, toen de tekst in het midden van de pagina werd geplaatst en op verschillende manieren omkaderd werd door uitleg in een kleiner lettertype. Later werd het gebruikelijk om de voetnoot onderaan de pagina te plaatsen en haar vervolgens met "callouts" in de vorm van een cijfer, letter of symbool te koppelen aan de plaats in de tekst die moet worden verklaard (Genette, 1997, pp. 319-321). Chesterman (2000) beschrijft de voetnoot als een openlijke inbreuk van de vertaler in het leesproces, waardoor "de auteur (tijdelijk) naar de achtergrond wordt gedrongen" (Chesterman, 2000, p. 108). Omdat pseudovergalers hun aanwezigheid tegenover de lezer juist willen bevestigen, is de voetnoot een veelgebruikt paratekstueel middel in pseudovergalingen. Een goed voorbeeld van het veelvoudige gebruik van voetnoten is Makines debuutroman *La fille d'un héros de l'union soviétique* waarin de lezer in een boek van minder dan 200 pagina's met liefst 35 "Notes du traducteur" wordt geconfronteerd. "What Makine has done, through the use of translator's notes, is to create a highly visible translator who constantly manifests her presence through extratextual glosses that continually disrupt the flow of the text" (McCall, 2006, p. 287).

Naast de hierboven genoemde paratekstuele kenmerken bevatten veel pseudovergalingen ook tekstueel-linguïstische uitingen in de narratieve tekst die een nietsvermoedende lezer automatisch met de broncultuur zal associëren. Rath (2013) beschrijft het toevoegen van deze

elementen als een “Prozess, bei dem eine Äußerung einer Sprache eine Äußerung in einer anderen Sprache als deren imaginiertes Original evoziert“ (Rath, 2013, p. 16).

Een gangbare manier om dit soort elementen in de tekst toe te voegen, is door aan culturele elementen te refereren die de lezer in de ontvangende cultuur met de broncultuur zal associëren (Toury, 2005). Kemal, die een aantal detectiveromans uit de populaire Mike Hammer-reeks zelf begon te schrijven nadat hij alle bestaande boeken al had vertaald, voegde waar mogelijk New Yorkse plaats- en straatnamen toe om zo het Amerikaanse karakter van de romans te benadrukken (Gürçağlar, 2010, pp. 177-178). En dichters als Pierre Louÿs, Parny en Chateaubriand zochten naar verwijzingen die zo exotisch en mysterieus mogelijk klonken, om hun ‘vertalingen’ enerzijds meer overtuigingskracht te geven en anderzijds om doorvragen te voorkomen vanwege de ontoegankelijkheid van de verafgelegen cultuur. Vaak hadden deze culturele verwijzingen een historische dimensie, zoals de dood van de koning van Bosnië Thomas II in *La guzla* van Mérimée (Lombez, 2005, pp. 113-114).

Naast de verwijzing naar elementen die specifiek zijn aan de broncultuur, merkt Rambelli (2009) in zijn definitie op dat de pseudovertaler een tactiek van “creoliseren” gebruikt “..., by scattering across its pages signals of ‘translationese’, such as lexical items and syntactic constructs peculiar to the source language and culture” (Rambelli, 2009, p. 209). De term *translationese* is binnen de vertaalwetenschappen de afgelopen decennia op verschillende manieren geïnterpreteerd. De Zweedse linguïst Kohnstamm, die de term voor het eerst gebruikte, definieerde hem als een systematische invloed van de brontaal op vertaalde teksten, die dus van toepassing is op alle vertaalde teksten en op die manier statistisch gemeten kan worden via corpusonderzoek (in Avner, Ordan & Wintner, 2016). In Japan staat *translationese* gelijk aan “*honyakuchō*” (Furuno, 2005), een specifieke, vervreemdende schrijfstijl die wordt gebruikt voor vertaalde teksten zodat het Japanse publiek ze onmiddellijk als zodanig kan herkennen (Furuno, 2005, p. 147).

Hoewel een vastomlijnde definitie van *translationese* in pseudovertalingen ontbreekt, komt een aantal onderzoekers wel tot een beschrijving van veel voorkomende kenmerken. In haar beschrijving van de pseudovertaling *La fille d’un héros de l’Union soviétique* (1990) expliciteert Gourg (1998) dat auteur Andreï Makine herhaaldelijk “couleur locale” gebruikt door bepaalde Russische woorden of uitdrukkingen letterlijk uit het Russisch te vertalen (Gourg, 1998, p. 231). De Australische schrijver Wongar, een immigrant die zich voordeed als een Aboriginal, bedient zich van *translationese* dat Beebe (2016) typeert als een unieke literaire taal “... consisting of standard English sprinkled with Aboriginal words that are usually calqued ... or translated into

standard English, as well as standard English terms used in unusual ways so as to indicate the missing original” (Beebee, 2016, p. 201). In haar beschrijving van pseudovertaling in de Franse dichtkunst van de 18e eeuw geeft Lombez (2005) ten slotte een uitgebreide opsomming van taaluitingen waarin de “hétérogénéité énonciative” centraal staat, waaronder leenwoorden, clichés, tussenwerpsels of exotisch klinkende onomatopoeën (Lombez, 2005, p. 114).

Hoewel de vorm die dit *translationese* aanneemt in sterke mate afhankelijk is van zowel de auteur van de pseudovertaling als de ontvangende cultuur waarin hij verscheen, kunnen we op basis van de genoemde voorbeelden een voorlopige definitie voorstellen van een linguïstische uiting op morfologisch, lexicaal of syntactisch niveau in een als pseudovertaling herkend werk dat de lezer van de doelcultuur zal associëren met het taalsysteem van de vermeende broncultuur. Om het onderscheid met het meer algemene begrip *translationese* duidelijk te maken, zullen we in dit eindwerk de term *pseudo-translationese* hanteren.

2.2 Motieven voor pseudovertalingen

Naarmate het aantal onderzochte gevallen groeit, blijken de redenen van auteurs om hun toevlucht nemen tot pseudovertaling even divers te zijn als de verschijningsvormen van het fenomeen zelf. Toen Toury (2012) het verschijnsel oorspronkelijk in kaart bracht, beschouwde hij deze literaire strategie vooral als een “convenient and relatively safe way of ... introducing novelties into a culture” (Toury, 2012, p. 48). Gezien de secundaire positie die vertaling volgens de polysysteemtheorie gewoonlijk inneemt binnen het literaire systeem, kon een auteur onder de dekmantel van vertaling nieuwe genres, thema’s of ideeën introduceren, zonder daarbij de argwaan te wekken van de censor of strafvervolgung te riskeren. Door te refereren aan het prestige van de vreemde cultuur die hij als dekmantel gebruikte, beging de auteur volgens Toury (1995) “a deliberate act of subordination, namely, to a culture which is considered prestigious, important, or dominant in some way” (Toury, 1995, p. 41). Venuti (1998) merkt op dat pseudovertalingen ook de heersende opvattingen kunnen veranderen over auteurschap, vooral wanneer de pseudovertaler daarbij aan een vreemde taal en literatuur refereert die “have achieved canonical status in the domestic culture” (Venuti, 1998, p. 34).

Gürçağlar (2010) argumenteert echter dat niet alleen culturele innovatie, maar ook een hele reeks aan andere motieven ten grondslag kunnen liggen aan de beslissing om een pseudovertaling te publiceren. In haar historische studie van pseudovertalingen in Turkije haalt zij een aantal voorbeelden aan die aantonen dat pseudovertaling onder meer werd aangegrepen omwille van commercie, ideologie of persoonlijke erkenning (Gürçağlar, 2010, p. 176-177). Martens (2013) omschrijft de laatstgenoemde categorie als een “rite d’institution auctorial”, dat de auteur in kwestie een middel in handen geeft om zich via pseudovertaling een betere positie in de literaire rangorde te verschaffen (Martens, 2013, p. 433). Hieraan verwant is de wens van een erkende auteur om een nieuwe weg in te slaan, zonder daarbij met het werk geassocieerd te worden waarmee hij zijn reputatie heeft gevestigd. Horace Walpole, de zoon van een voormalige Britse premier, was een hoog aangeschreven auteur van historische werken en besloot daarom om voor de gotische griezelroman *The Castle of Otranto* zowel een fictieve auteur (Onuphrio Muralto) als een fictieve vertaler (William Marshal) te bedenken (Toury, 1995, p. 43).

Zoals reeds vermeld kunnen ook puur commerciële motieven ten grondslag liggen aan het besluit om een pseudovertaling te publiceren. In België schreven auteurs in de negentiende eeuw feuilletonromans, die zij voor commerciële motieven in beide landstalen publiceerden en daarbij de grens tussen auteur en vertaler oprekten (Gonne, 2016). Een meer recent voorbeeld is de golf sciencefiction- en fantasyboeken die eind jaren tachtig en begin jaren negentig de Hongaarse markt overspoelde. Hoewel een team Hongaarse auteurs de boeken schreven, kregen de werken buitenlands (voornamelijk Engels) klinkende titels en auteursnamen mee en werden ze als vertalingen op de markt gebracht. (Sohár, 1998).

Pursglove (2011) benadrukt echter dat de keuze voor de dekmantel van vertaling in veel gevallen een complexe combinatie van beweegredenen is, die vaak ook een evolutie doormaakt. Tot in groot detail beschrijft hij hoe de Britse dichter Peter Russell van 1946 tot zijn dood in 2003 ‘vertalingen’ publiceerde van de niet-bestaande Latijnse dichter Quintilius. Russell, die dankzij de

oprichting van het invloedrijke literaire tijdschrift *Nine* en de vertaling van prominente buitenlandse dichters al vanaf jonge leeftijd hoog aanzien genoot, publiceerde in het tweede nummer van *Nine* voor het eerst een elegie van Quintilius. In de daaropvolgende decennia groeide het aantal vertalingen van de mysterieuze dichter gestaag, wat Russell toeschreef aan de archeologische vondst van nieuwe teksten van Quintilius. Met buitenissige annotaties en de korte biografie die in 1975 *The Elegies of Quintilius* begeleidden, verklaapte Russell in feite zelf dat het hier om literair bedrog ging. “Although the machinery of pseudo-translation remains, the relationship between Peter Russell and Quintilius has changed significantly; rather than being presented with a plausible image of translator and translated poet, now Quintilius has, more clearly, become a persona...” (Pursglove, 2011, p. 178). Russell gebruikte zijn creatie niet alleen om kritiek uit te oefenen op het gebrek aan historisch besef bij moderne dichters, maar ook om zijn eigen artistieke ontwikkeling te stimuleren. Voor Russell, aldus Pursglove (2011) “the act of pseudo-translation is both an act of imaginative self-liberation, and part of a strategy designed to promote (or in Russell’s case to contest) a movement of cultural change in English poetry and thought (Pursglove, 2011, p. 183).

Zoals het geval van Russell demonstreert, hebben auteurs vaak meerdere beweegredenen om zich tot pseudovertaling te wenden en Boris Vian, de schrijver die centraal staat in dit eindwerk, is daar geen uitzondering op. Toen hij in de zomer van 1946 tijdens zijn zomervakantie *J’irai cracher sur vos tombes* schreef en de fictieve Vernon Sullivan in het leven riep, leek hij vooral commercieel gewin voor ogen te hebben (Rolls, 2016, p. 339). Om zijn bedrog overtuigend te maken, gebruikte Vian een aantal van de eerder beschreven middelen die ook in andere pseudovertalingen kunnen worden aangetroffen. Voor de eerste twee van de vier Sullivans die hij uiteindelijk schreef, voegde hij een begeleidende tekst van de vertaler toe en maakte geregeld gebruik van voetnoten om zijn aanwezigheid aan de lezer kenbaar te maken. De narratieve tekst bevatte bovendien overvloedige verwijzingen naar de Amerikaanse cultuur en in sommige

gevallen vertaalde Vian typisch Amerikaanse zinsneden letterlijk naar het Frans, zodat de indruk werd gewekt dat een spoor van het Amerikaanse Engels was achtergebleven in de tekst.

Toen duidelijk werd dat Vian zijn literaire bedrog niet langer vol kon houden, hield dat de auteur niet tegen om verder te gaan met de publicatie van andere Sullivan-romans, met als sluitstuk *Elles se rendent pas compte* in 1950. Lang na zijn dood merkt een steeds groter aantal literatuuronderzoekers nu op dat de Sullivan-werken meer waren dan enkel een (bijzonder lucratieve) grap. Vian gebruikte zijn alter ego om over bepaalde taboes in de Franse cultuur als racisme en seksualiteit te kunnen schrijven (Schoolcraft, 2010) en om op subtiele wijze kritiek te uiten op de manier waarop literatuur werd geproduceerd. “On voit que le roman, armé de son paratexte, ne se résume pas à une entreprise ludique de travestissement et va bien au-delà du canular: c’est aussi une interrogation astucieuse de la création littéraire et de la réception d’une œuvre” (Vuaille-Barcan & Rolls & Sitbon, 2014, p. 26).

Voordat wij in het praktisch geörienteerde deel van dit eindwerk onze onderzoeksopzet en resultaten presenteren, is het eerst noodzakelijk om de Sullivan-affaire, zoals die in de Franse literatuur bekendstaat, verder te duiden, om zo *Elles se rendent pas compte* in de juiste context te kunnen plaatsen.

3. Pseudovergaling in detectiveromans van naoorlogs Frankrijk

Elles se rendent pas compte –qui paraît en 1950 – consomme la ruine de Vernon Sullivan. D'ailleurs, Vernon Sullivan n'existe plus, Boris a mangé le morceau. (Arnaud, 1970, pp. 172 – 173).

Met de publicatie van *Elles se rendent pas compte* (1950), het vierde deel van een reeks detectiveromans, die Boris Vian onder het pseudoniem Vernon Sullivan publiceerde, blies een literaire affaire haar laatste adem uit. Een affaire die in het buitenland weliswaar weinig bekendheid geniet, maar die de literaire wereld in naoorlogs Frankrijk op zijn grondvesten deed schudden (Sitbon, Rolls & Vuaille-Barcan, 2013, p. 39). Terwijl de eerste Sullivan-roman, *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), in drie jaar tijd 110.132 keer over de toonbank was gegaan, kwam het laatste deel niet verder dan 6.831 verkochte exemplaren (Arnaud, 1970, pp. 172-176). Hoewel Vian tot aan zijn dood hardnekkig heeft ontkend dat de romans in werkelijkheid van zijn hand waren (Sitbon et al., 2013, p. 42), had het Franse publiek geen boodschap meer aan de komedie. "Du côté des lecteurs ..., on ne prête plus tellement attention aux blagues de Boris Vian, du côté de ce dernier, l'effort nécessaire à rendre crédible un auteur fictif n'est plus d'actualité" (Fakra, 2001, p. 9).

Voor Toury (2005) vormt de ontmaskering van een pseudovergaling "an integral part of the story we are after", ook als de "undercovermissie" van de auteur mislukt voordat hij in zijn opzet is geslaagd. De (vroegtijdige) ontmaskering is om een tweede reden belangrijk: pas na de bekendwording van de ware aard van het werk kan de onderzoeker de pseudovergaling bestuderen als een origineel dat zich voordoe als een vergaling:

Only then can questions be asked as to why a disguised mode of presentation was selected, to begin with, and why it was this [presumed] language, or textual tradition, that was picked up as "source", as well as what made the public fall for it for a longer or shorter (Toury, 2005, p.6).

3.1 Traduit de l'américain: Franse assimilatie van de Amerikaanse detectiveroman

Om het bedrog van de Sullivan-romans beter te kunnen begrijpen, moeten we het eerst in het kader van een groter literair bedrog plaatsen: de geboorte van de *roman noir*. Dit nieuwe genre, dat voortkwam uit de traditie van Amerikaanse detectivethrillers uit de jaren dertig, presenteerde zichzelf aan het Franse publiek als pure Amerikaanse cultuurimport, maar bestond in werkelijkheid uit romans die “simply not American and [...] not simply translated” waren (Rolls, 2016, p. 337).

Het vroegste begin van de Franse *roman noir* kan worden teruggevoerd op *Johnny Metal* (1941), de debuutroman van de Franse schrijver Léo Malet. Hij werd door uitgever Louis Chavance benaderd om “de faux romans anglais ou américains, de préférence américains” te schrijven. Chavance hoopte zo te kunnen profiteren van het in de oorlog geldende verbod op Engelstalige werken. Het succesvolle *L'Ordre est de tuer*, dat later hernoemd werd tot *Johnny Metal*, speelde zich af in New York en imiteerde zoveel mogelijk de narratieve stijl die typerend was voor Amerikaanse detectiveromans. Om *Johnny Metal* nog Amerikaanser te laten lijken, stelde Chavance voor dat Malet onder het pseudoniem Harding zou publiceren, een achternaam die destijds bekendheid in Frankrijk genoot vanwege de populaire actrice Ann Harding (Cadin, 2011, p. 2).

Traduit de 'l'américain'

Het duurde echter tot vlak na de Tweede Wereldoorlog voordat een Franse uitgever en scenarist, Marcel Duhamel, dit soort lezersbedrog naar een hoger plan tilde, met de creatie van de *Série Noire*. Duhamel wist zijn werkgever *Gallimard* ervan te overtuigen om hem een drietal zogenoemde “hard-boiled”-detectiveromans naar het Frans te laten vertalen en in serievorm uit te geven onder de titel *Série Noire* (Rolls & Walker, 2009, p. 30). Dit van oorsprong Amerikaanse thrillergenre onderscheidde zich van de Britse moordmysterieën uit het interbellum van Agatha Christie en Ruth Rendell door de misdaad van het Engelse landhuis naar de Amerikaanse stadsjungle te verplaatsen. De verhalen speelden zich af te midden van armoede en institutionele corruptie en werden bevolkt door gangsters, *femme fatales* en verbaal van zich afbijtende, door de wol geverfde privédetectives. Dashiell Hammett (bedenker van detective Sam Spade) en Raymond Chandler (geestelijk vader van Philip Marlowe), die het genre in de jaren dertig

populariseerden, waren de vaandeldragers van deze “new generation of writers who had more than a passing acquaintance with the darker side of American society” (Gorrara, 2003, p. 591).

De verschijning op het toneel van de Série Noire in de winter van 1945 bleek een gouden greep voor Gallimard. Het Franse publiek was onder het naziregime vrijwel verstoken gebleven van Engelstalige werken en het uitgevershuis profiteerde ten volle van de Amerika-gekte die in Frankrijk losbarstte. Zoals Cadin (2011) het treffend verwoordt: “... pendant la Seconde Guerre mondiale et encore plus à la Libération, l’Amérique fait vendre. Adopter un nom américain, c’est acquérir la certitude d’être lu et payé” (Cadin, 2011, p.1).

Om hun verkoopcijfers te maximaliseren, lieten de makers van de Série Noire niets aan het toeval over. Naast de nu beroemd geworden zwarte kaften met gele letters moesten alle titels voldoen aan een strakke formule, waardoor ze vaak sterk afweken van de Amerikaanse brontekst (Noreiko, 1997; Fornasiero & West-Sooby, 2012). Het derde paratekstuele kafelement, de prominent aanwezige zinsnede *traduit de l’américain*, was misschien wel het belangrijkste verkoopargument voor de Franse lezer. Maar het was juist deze doorslaggevende belofte die van begin af aan niet met de werkelijkheid strookte. Duhamel koos drie werken van twee schrijvers uit die feitelijk weinig te maken hadden met de Amerikaanse “hard-boiled”-traditie. Zowel Peter Cheyney (*Poison Ivy* en *This Man Is Dangerous*) als James Hadley Chase (*No Orchids for Miss Blandish*) modelleerden hun schrijfstijl op Amerikaanse leest zonder ooit voet op Amerikaanse bodem te hebben gezet. Beiden waren van Britse afkomst en gebruikten bovendien (gedeeltelijke) pseudoniemen, omdat Reginald Southouse Cheyney en René Brabazon Raymond niet Amerikaans genoeg klonken om voor echt te kunnen doorgaan (Rolls & Walker, 2009, p. 31; Sitbon & Rolls & Vuaille-Barcan, 2015, p. 47; Gorrara, 2003, p. 596).

...en ‘Traduit’ de l’américain

Ook de detectiveromans van Amerikaanse afkomst die voor de Série Noire naar het Frans werden vertaald, kunnen eerder als adaptaties dan als echte vertalingen worden beschouwd. (Noreiko, 1997, p. 258). Boris Vian, een jonge schrijver en verdienstelijk jazzmuzikant, was volgens Pestureau (in Rolls & Walker, 2009) vanaf het eerste begin bij de creatie van de Série Noire betrokken. Als vertrouweling kreeg hij Duhamels eerste, nog ongepubliceerde, vertalingen onder ogen en las zowel de Engelstalige originelen als de Franse vertalingen. Hoewel Vian, net als Malet, Cheyney en Chase, nog nooit in Amerika was geweest, had hij dankzij geïmporteerde literatuur en zijn vele contacten met in Frankrijk verblijvende Amerikanen een uitgebreide

theoretische kennis van de Amerikaanse populaire cultuur opgebouwd. Niet lang daarna vroeg Duhamel hem daarom om zelf aan de slag te gaan met vertalingen voor de *Série Noire*: tussen 1947 en 1951 vertaalde hij vijf romans voor de detectiveserie. Lapprand (1992) beschrijft Vians bezigheden voor de *Série Noire* eerder als een “pratique parodique” dan als serieus vertaalwerk, gezien de losse wijze waarop hij met het bronmateriaal omsprong. Hij voegde, vaak in de vorm van amplificatie, nieuwe elementen aan de brontekst toe, veranderde het taalregister in bepaalde scènes en dialogen en liet op verschillende plaatsen in de tekst sporen na die ook in zijn pseudovertalingen terug te vinden zijn. “En effet, les romans policiers qu’il a traduits, et qui constituent son premier corpus de traductions, sont aussi très proches, par leurs style, genre et thèmes, des Sullivan” (Lapprand, 1992, p. 537).

3.2 Geboorte en dood van Vernon Sullivan

Het waren echter noch zijn vertaalwerk voor de *Série Noire*, noch de romans die Vian onder eigen naam publiceerde, die er voor zorgden dat hij in korte tijd een (dubieuze) hoofdrol voor zichzelf opeiste in de naoorlogse Franse literatuurscene. In de zomer van 1946 werd de jonge Fransman benaderd door zijn vriend Jean d’Halluin. De directeur van Les Éditions du Scorpion was op zoek naar een bestseller om zijn noodlijdende uitgevershuis een financiële injectie te geven. Gezien het grote verkoopsucces van de *Série Noire* vroeg d’Halluin aan Vian of hij een geschikte Amerikaanse roman wist die geld in het laatje kon brengen. Vian, die het geld zelf ook goed kon gebruiken, had een beter idee en antwoordde: “Un best-seller ? Donne-moi dix jours et je t’en fabrique un” (Arnaud, 1970, p. 161). Hij hield woord en schreef tijdens zijn zomerverlof *J’irai cracher sur vos tombes*, een gewelddadig en seksueel getint verhaal met raciale ondertonen over een Amerikaanse halfbloed die met de moord op twee blanke rijke zussen wraak wil nemen voor zijn zwarte broer, die het slachtoffer werd van een lynchpartij.

Het tweetal had een Amerikaanse ‘vertaling’; nu zochten ze nog een Amerikaanse ‘schrijver.’ In navolging van de dan nog piepjonge *Série Noire*, die de Britse Cheyney en Chase als Amerikaanse schrijvers presenteerde (Schoolcraft, 2010; Rolls, 2016), verzoon Vian een Amerikaanse schrijver uit Chicago met een witte vader en een zwarte moeder, die tijdens de Tweede Wereldoorlog deel uitmaakte van het Amerikaanse bevrijdingsleger. Als voornaam koos Vian voor Vernon, naar de bevriende Franse jazzsaxofonist Paul Vernon. De achternaam leende hij van de Amerikaanse jazzpianist Joe Sullivan (Arnaud, 1970, p. 163).

Ondanks hevige protesten van zijn vrouw Michelle kon Vian het niet laten om zijn naam aan het project te verbinden. Op 20 november 1946 verscheen *J'irai cracher sur vos tombes* in de boekhandels, met Vians naam op de kaft. Niet in de rol van auteur, maar in die van vertaler: "traduit de l'américain par Boris Vian."

Om het alter ego Sullivan meer overtuigingskracht te geven, schreef Vian een vertalerswoord (Bijlage 1) om te verklaren hoe het kon dat de debuutroman van een totaal onbekende Amerikaanse schrijver voor het eerst in Frankrijk verscheen. De inhoud van *J'irai cracher sur vos tombes* was zogezegd dermate controversieel dat het boek in Amerika direct zou zijn verboden.

In het voorwoord vergelijkt Vian zijn literaire creatie met (bestaande) auteurs als James Cain en James Hadley Chase. De directe verwijzing naar laatstgenoemde auteur is volgens Vuaille-Barcan et al. (2014) een subtiele verwijzing naar het bedrog dat hij pleegt: Chase is, zoals eerder genoemd, de Britse bibliothecaris René Brabazon Raymond die zich als Amerikaan voordoeet. Bovendien was *No Orchids for Miss Blandish* (1939) een van de allereerste vertalingen die onder de titel *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* (1946) in de Série Noire werd uitgegeven.

...grâce à l'utilisation systématique et astucieuse des stratégies de mise en abyme et de signalisation paratextuelle, *J'irai cracher sur vos tombes* est un exemple de roman noir d'après-guerre à la fois français et américain, entièrement fondé sur une pseudo-translation de pseudo-originaux (Vuaille-Barcan et al., 2014, p. 19).

In eerste instantie werd de roman slechts met matig succes ontvangen. Afgezien van enkele korte recensies viel het boek nauwelijks op. Dat alles veranderde in februari 1947, toen de architect Daniel Parker in naam van het *Cartel d'action sociale et morale*, een organisatie die streed tegen moreel verval in Frankrijk, uitgever d'Halluin en vertaler Vian voor het gerecht sleepte. Parker vond dat de seksueel getinte roman een slechte invloed op jongeren zou kunnen hebben en diende een aanklacht in wegens "aantasting van de goede zeden" (Arnaud, 1970, p. 170). De Franse dagbladpers wond zich echter veel meer op over een mogelijke aantasting van de vrijheid van meningsuiting en dankzij deze aandacht begon het boek langzaam beter te verkopen. Ook het aantal recensies nam hierdoor toe en hieruit bleek hoe het thema van de roman de literaire pers verdeelde. Terwijl linkse kranten meer aandacht besteedden aan het anti-racistische thema van *J'irai cracher sur vos tombes*, werd de roman in rechtse hoek weggezet als pornografie en kwamen bij veel recensenten onderbuikgevoelens naar boven drijven die zich

vooral tegen de raciale identiteit van hoofdpersoon Lee Anderson richtten (Schoolcraft, 2001, p. 25).

Een maand later kwam het boek opnieuw in opspraak en was een heus schandaal geboren: op een hotelkamer wurgde de handelsreiziger Edmond Rougé zijn maîtresse Anne-Marie Masson en liet een kopie van *J'irai cracher sur vos tombes* achter op de plaats van de misdaad. Het boek lag nog altijd opengeslagen bij een wurgingscène. Rougé pleegde kort daarop zelfmoord, de kranten stonden vol schreeuwende koppen "... et le livre devient le best-seller de l'année 1947" (Fakra, 2001).

In eerste instantie wist Vian de pers nog voor de gek te houden, maar naarmate het boek meer aandacht begon te krijgen en er zelfs in het Amerikaanse *Newsweek* een artikel was verschenen over de mysterieuze Sullivan (Cadin, 2011), begonnen verschillende publicaties lont te ruiken. Literair criticus Jean-Jacques Sorel van *La Nef* zei ronduit te geloven dat Vian en Sullivan één en dezelfde persoon waren. *Franche-Dimanche* beschuldigde hem er zelfs van "een moordenaar" te zijn, waarop Vian zich in een ingezonden brief in *Point de Vue* verdedigde:

Je suis le premier désolé de ne pas être Sullivan En général quand on nous confond, je ne proteste pas ... Qu'on nous confonde donc, c'est une preuve de plus que l'on ne sait pas lire ou qu'on ne veut pas lire (in Cadin, 2011).

Ondanks Sullivans hardnekkige ontkenningen had de Franse pers zijn mening al gevormd en keerde zich tegen de jonge, onbekende schrijver. Terwijl het Sullivan-werk in eerste instantie nog werd verdedigd als een werk van sociaal protest, werd het nu weggezet als een pulproman, terwijl zijn (vermeende) maker voor een "vervalser" werd uitgemaakt (Schoolcraft, p. 2010, p. 27).

Naast zijn problemen met de pers had Vian het ook nog altijd te stellen met het Franse rechtssysteem. Daniel Parkers oorspronkelijke aanklacht was weliswaar stukgelopen op een amnestiewet die gepubliceerde werken voor 16 januari 1947 in bescherming nam, maar in augustus 1948 diende hij een nieuwe aanklacht in tegen de heruitgave van het razend populair geworden *J'irai cracher sur vos tombes* en de opvolger *Les morts ont tous la même peau* (Arnaud, 1970, p. 170), die Vian in het begin van 1947 via Les Éditions du Scorpion had uitgebracht. Net als in zijn voorganger kwamen in deze roman spanningen tussen zwart en wit aan bod, ditmaal in een meer klassieke *roman noir*-stijl. De held van dit tweede deel heette niet geheel toevallig Parker. Om Sullivans authenticiteit te verstevigen had Vian bovendien besloten

om het boek dat hem zo in de problemen had gebracht onder de titel *I shall spit on your graves* naar het Engels te vertalen², maar het mocht niet meer baten (Regattin, 2013).

Toen Vian in november 1948 werd opgeroepen door de rechter-commissaris, zag hij zich gedwongen toe te geven dat hij, en niet Vernon Sullivan, de werkelijke auteur was van de controversiële detectiveromans. Na zijn bekentenis hing de auteur twee jaar cel en 300.000 frank boete boven het hoofd. Vian nam een topadvocaat in de arm en ging in beroep tegen deze beslissing. Tot overmaat van ramp werd *J'irai cracher sur vos tombes* na een ministerieel besluit tijdelijk uit de handel genomen en het zou tot de jaren zestig duren voor een nieuwe heruitgave op de markt kwam (Arnaud, 1970, p. 172). Uiteindelijk zouden de gerechtelijke procedures tot 1953 aanslepen. Lang nadat de affaire ten einde was gekomen, in oktober van dat jaar, werd Vian tot 15 dagen cel veroordeeld, die onmiddellijk onder een inmiddels aangenomen amnestiewet werden herroepen. Aan het einde van datzelfde jaar vroeg een wantrouwige Vian om een uittreksel van zijn strafdossier: elke beschuldiging tegen hem bleek onder de amnestieregeling te zijn kwijtgescholden (Arnaud, 1970, p. 171).

Culturele planning

Rambelli (2009) merkt op dat pseudovertalingen weliswaar van alle tijden zijn, maar dat hun frequentie blijkt toe te nemen in perioden van grote politieke en sociale verandering. Ze fungeren dan als “vehikels voor culturele transitie” en spelen zo een prominente rol in de vorming van de nationale identiteit (Rambelli, 2009, p. 211). In de moderne geschiedenis werden populaire literatuurgenres vaak gebruikt om deze culturele transitie te bewerkstelligen, een ontwikkeling die Toury (2005) “culturele planning” noemt. In dat proces fungeerden de Verenigde Staten vaak als de superieur geachte broncultuur. Voorbeelden van deze ontwikkeling zijn westerns in Spanje onder het Franco-regime (Camus-Camus, 2013), sciencefiction- en fantasyromans na de val van de Muur in Hongarije (Sohár, 1998) of detectiveromans in Turkije aan het begin van de twintigste eeuw (Gürçağlar, 2008).

² Zie Regattin, 2013 voor een uitgebreide analyse van deze interessante terugvertaling die de titel “Who shall spit on your grave?” droeg.

Ook Frankrijk maakte kort na de Tweede Wereldoorlog een turbulente periode door, waarin het niet goed wist hoe het zich tegenover bevrijder Amerika op moest stellen (Gorrara, 2003). Enerzijds was er onzekerheid en twijfel over de nieuwe rol die Frankrijk te spelen had in naoorlogs Europa. Anderzijds was er groot enthousiasme over Amerikaanse cultuurproducten, die tijdens de oorlog verboden waren geweest door het naziregime. De detectiveroman, een van de belangrijkste exportproducten in die tijd, fungeerde volgens Rolls en Walker (2009) als een afleidingsmiddel, een manier om te ontsnappen aan de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog: "From a psychological perspective, the French readers of the Série Noire valued these new hard-boiled thrillers because they could see in them, through the protective lens of translation, a model for renegotiating their own national identity" (Rolls & Walker, 2009, p. 61).

Gorrara (2003) beschrijft hoe in intellectuele kringen een discussie losbarstte over de invasie van Amerikaanse detectiveliteratuur. In deze discussie stond voornamelijk de vorm en de stijl centraal. De voorstanders bewonderden de objectieve stijl die schrijvers als Dashiell Hammett hanteerden, terwijl tegenstanders tekeer gingen tegen de "sensationalistische en onnodig gewelddadige" schrijfvorm (Gorrara, 2003, pp. 593-595). De affaire rondom Vernon Sullivan toonde aan dat het buitenlandse detectivegenre de grenzen oprekte van wat de Fransen betamelijk achtten, maar het leken geen Amerikaanse maar juist Franse schrijvers te zijn die deze grenzen opreken. Met het schandaal dat losbarstte rondom *J'irai cracher sur vos tombes* eisten Boris Vian en zijn alter ego Vernon Sullivan weliswaar alle (negatieve) aandacht op, maar op de achtergrond waren wat Robyns (1990) de "belles infidèles" van de twintigste eeuw noemt bezig om de Franse literatuur van binnenuit te veranderen (Robyns, 1990, p. 38). De vertalers van de succesvolle Série Noire, waaronder dus ook Boris Vian, eisten daarbij de hoofdrol voor zichzelf op. Onder het bewind van Marcel Duhamel werd in sommige gevallen bijna de helft van de brontekst geschrapt om te voldoen aan een vooropgestelde ideale lengte, die tussen 180 en 240 pagina's lag. Passages die het verhaal compliceerden werden systematisch verwijderd en amoureuze verwickelingen werden consequent geschrapt. Robyns:

During the first years after the war, translations monopolized the genre system: French originals were only published as pseudo-translations. This shows how the American model, though accepted on the condition of being "foreign", still wasn't fully integrated in the French system (Robyns, 1990, p. 25).

In 1948, het jaar dat Vian voor het eerst voor de rechter moest verschijnen als Sullivans vertaler, verschenen andere pseudovertalers op het toneel, die ditmaal werkzaam waren voor de Série Noire. *La Mort et l'Ange*, die net als zijn voorgangers in serie *traduit de l'américain* zou zijn en geschreven door de Amerikaan Terry Stewart, bedroog de lezer op elk van deze punten. Terry Stewart was in werkelijkheid de Franse auteur Serge Arcouët en hoewel op de kaft werd vermeld dat *La Mort et l'Ange* was vertaald, werd nergens in de paratekst aangegeven wie dit werk had uitgevoerd. In 1950 publiceerde Arcouët onder de alias van Stewart een tweede roman (*La Belle Vie*) en kreeg gezelschap van een tweede Franse schrijver: John Amila, die werkelijkheid Jean Meckert heette (*Y a pas de bon dieu!*) (Rolls, 2016, p. 338).

In alle genoemde romans kwamen de duistere zijde van de Amerikaanse maatschappij aan bod: een seriemoordenaar, een stakingsleider en een pastoor, die in de gevangenis was beland na zijn poging om de bouw van een dam tegen te houden. De *romans noirs* boden auteurs een middel om onder de dekmantel van vertaling nieuwe onderwerpen aan te snijden en kritiek te uiten op de Amerikaanse samenleving die zo dominant in Frankrijk aanwezig was. Deze kritische werken leken in tegenspraak te zijn met de jubelstemming die de Amerikaanse bevrijding en de stevige economische groei met zich meebracht, wat Gorrara (2003) verklaart door een onderhuids angstgevoel over de nieuwe Franse positie in de wereldorde, dat niet alleen onder de intellectuele elite maar ook onder de arbeidersklasse heerste:

Yet, these texts could be said to draw less on realistic images of America than on post-war French anxieties about the dawning of a new era. The failure of collective actions in *La Belle Vie* and *Y a pas de bon dieu!* could represent fears that the French working classes would prove unable to improve their situation, despite the promises and electoral success of French Communists and Socialists in the late 1940s and early 1950s (Gorrara, 2003, p. 600).

3.3 Metafictionaliteit in de Sullivan-romans: Verkleedpartijen in Washington

De affaire die Boris Vians artistieke carrière grotendeels zou overschaduwen, was oorspronkelijk geboren uit een weddenschap om aan te tonen hoe eenvoudig het was om een Amerikaanse detectiveroman te schrijven en aan de man te brengen. Het brengt Godbout (2004) er toe om de boeken “un pur procédé d’écriture” (Godbout, 2004, p. 95) te noemen, een uit de hand gelopen grap die puur was bedoeld ter amusement van de schrijver en zijn uitgever. Menig ander literatuuronderzoeker heeft de Sullivan-boeken betiteld als een literaire “hoax” of het Franse equivalent “canular”³ (Vuaille-Barcan et al., 2014). Ook Vian zelf liet zich laatdunkend uit over de hele historie. In 1947 voegde hij aan *Les Morts ont tous la même peau* (1987), het tweede deel uit de reeks, een vertalersnawoord toe, waarin hij Vernon Sullivan verdedigde en de felle kritiek in de literaire pers beantwoordde. Over *J’irai cracher sur vos tombes* had hij het volgende te zeggen: “Ce livre qui, littérairement parlant, ne mérite guère que l’on s’y attarde” (Vian, 1973b, p. 182).

Hoewel een schrijver het middel van de pseudovertaling dus kan gebruiken om zichzelf te vermaken en/of zo’n werk om commerciële motieven schrijft (tegen het einde van 1950 had Vian grotendeels dankzij de Sullivan-romans ruim 4,3 miljoen Franse frank opgestreken (Arnaud, 1970, pp. 164-165), kunnen ze volgens Gürçaglar (2014) nog altijd een doorslaggevende rol spelen bij “the establishment of new genres or the importation of new themes or characters into a target culture” (Gürçaglar, 2014, p. 519).

Ook toen de ‘grap’ uit was en het Franse publiek op de hoogte was van Sullivans ware identiteit, hield dat Vian niet tegen om verder te gaan met de publicatie van nieuwe Sullivan-werken. In 1948 kwam *Et on tuera tous les affreux* uit, dat onverwachts de overstap maakte van de detectiveroman naar het sciencefictiongenre. Hoofdpersoon Rock Bailey vecht daarin tegen de kwade genius Dr. Markus Schutz, die van plan is om de aarde te overspoelen met een leger van

³ Vuaille-Barcan et al. (2014) maken een onderscheid tussen de Franse term “canular” en het Engelse “hoax”, die vaak als synoniem van elkaar worden gebruikt. Het Franse begrip wordt volgens de onderzoekers typisch gedefinieerd als een literaire grap, terwijl de “hoax” een vorm van literair bedrog is waar veel meer ernst achter zich steekt, met mogelijke (juridische) repercussies tot gevolg (Vuaille-Barcan et al., 2014, p. 39-40).

fysiek volmaakte androïden. En in de zomer van 1950, nadat *J'irai cracher sur vos tombes* was verboden en Vian kort daarna veroordeeld was tot een enorme boete en hem bovendien een celstraf boven het hoofd hing, verscheen *Elles se rendent pas compte*, het vierde en laatste deel uit de reeks.

Volgens Scott (1999) kan de verklaring voor Vians hardnekkigheid gezocht worden in zijn artistieke ontwikkeling. Hij beschrijft de Sullivan-romans als een literair experiment waarin Vian, binnen de conventies van de *roman noir*, Amerika als een soort "speeltuin" kon gebruiken en thema's kon aansnijden die in de Franse literatuur van dat tijdperk als "taboe" werden beschouwd, zoals de weergave van seksualiteit (Scott, 1999, p. 205). Daarmee schaaft Vian zich onder beroemde voorgangers uit de achttiende eeuw als Mérimée en Musset, die de pseudovertaling als laboratorium gebruikte om de normen van het dominante literaire systeem te ontwijken (Ledda, 2013, p. 419).

In dat experimentele licht moet *Elles se rendent pas compte* ook worden gezien. In het werk dat wij voor dit artikel hebben vertaald en geanalyseerd, keerde Vian weer terug naar de conventies van het detectiveverhaal, al was de duistere sfeer die zo kenmerkend was voor de eerste twee delen hier volledig afwezig. Het lichtvoetige detectiveverhaal gaat over twee broers uit een gegoed milieu, Francis en Ritchie Deacon, die het aan de stok krijgen met een bende drugshandelaars die voornamelijk uit homoseksuelen en lesbiennes bestaat. Het verhaal, dat zich afspeelt in de Amerikaanse hoofdstad Washington D.C., wordt gekenmerkt door een kleurrijk en bijwijlen grof taalgebruik, waarin snedige opmerkingen en kolderieke gebeurtenissen elkaar in hoog tempo afwisselen.

De elementen die typisch worden geassocieerd met de pseudovertaling zijn hier in versterkte mate aanwezig. Vian gebruikt om de haverklap de namen van typisch Amerikaanse merken (Chrysler, Seven-Up), geografische oriëntatiepunten (Rockville Pike, California Street), sporten (American football) en culturele verwijzingen (Superman, Lil' Abner). Vian vertaalt ook herhaaldelijk typisch Amerikaanse uitdrukkingen (Sûr, van het Amerikaanse sure) en culturele referenties (l'île des Trois Sœurs, van het Amerikaanse Three Sisters Island) letterlijk naar het Frans, een illustratie van het eerder genoemde *pseudo-translationese*.

In de inleiding van de kritische editie van *Elles se rendent pas compte*, dat zich baseert op het oorspronkelijke, ongecensureerde manuscript, schrijft Lapprand (2000) dat het verhaal opvallende gelijkenissen vertoont met *Les femmes s'en balacent*, een roman die Boris Vian en

zijn toenmalige vrouw Michelle voor de Série Noire hadden vertaald op basis van *Dames don't care* van Peter Cheyney, de Britse schrijver die verantwoordelijk was voor de eerste twee nummers van de Série Noire. "En effet, on y trouve le même style âpre et satirique agrémenté de pointes d'humour féroce, des formules argotiques analogues, et plusieurs mots qui justifient une telle histoire..." (Lapprand, 2000, p. 150). Ook enkele plotelementen komen overeen tussen beide werken. In beide romans komt een geënceneerde zelfmoord voor en tegen het eind van het boek bevrijden zowel privédetective Lemmy Caution (*Dames Don't Care*) als Francis Deacon (*Elles se rendent pas compte*) zich uit hun benarde positie door met een stuk glas hun touwen door te snijden. De belangrijkste indicatie dat er een sterk verband bestaat tussen beide romans is echter een passage in hoofdstuk 8 van *Les femmes s'en balancent*, waarin Caution zegt: "Et c'est toujours les chouettes mômes qui font du vilain. Elles sont toujours pires que des tueurs. *Elles se rendent pas compte* [cursivering toegevoegd]" (Cheyney, 1982, p. 139). Met het schrijven over de lotgevallen van Francis Deacon en zijn broer Ritchie parodieert Vian zo een werk uit de Série Noire dat zelf als een parodie kan worden beschouwd, omdat een Britse schrijver (Peter Cheyney) het Amerikaanse model van de 'hard-boiled'-detectieveroman imiteert. (Rolls, 2016, p. 337).

Een van de meest opvallende gegevens van deze roman bevindt zich niet binnen de verhaalttekst, maar in de omliggende metatekst. De naam van Boris Vian en de zinsnede *traduit de l'américain* is van de kaft en titelpagina verdwenen en slechts de naam Vernon Sullivan is overgebleven. De overgang naar het pseudoniem staat volgens Cadin symbool voor de evolutie die het alter ego van Boris Vian heeft doorgemaakt. "Vian passe d'une trahison du lecteur pour lui ouvrir les yeux, à une écriture sous pseudonyme divertissante et purgée de tout objectif. L'envie de trahir le genre, qui était présente dès le premier Sullivan, l'emporte" (Cadin, 2011, p. 7).

Bij zijn "verraad aan het genre" maakt Vian/Sullivan herhaaldelijk het beroep van privédetectives belachelijk. In hoofdstuk 11 krijgt hoofdpersoon Francis een brief van een magische detectiveschool in Wichita, Kansas die "zijn gelijke in de wereld niet kent (onze vertaling)" (Vian, 2000, p. 206). Terwijl hij samen met zijn broer Ritchie een lesbische handlangster van de drugsbende aan de kant van de weg verkracht, merkt Francis op "hoe verrekke plezierig (onze vertaling)" het beroep van een detective wel niet is: "Mais c'est les à-côtés du boulot et je commence à comprendre pourquoi il y a tant de flics, privés ou non" (Maar dit zijn de extraatjes van het werk en ik begin te snappen waarom er zoveel detectives zijn, privé of niet, onze vertaling.) (Vian, 2000, p. 216). Misschien wel het meest veelzeggende commentaar op de in zijn ogen ondermaatse kwaliteit van in Frankrijk verkochte detectieveromans valt te lezen aan het

begin van hoofdstuk 9: “Je suis en train de relire un roman policier doux comme tout, vu qu’en onze pages, on arrive à peine au cinquième meurtre... (Ik ben bezig om een braaf detectiveromannetje te herlezen. Braaf omdat er in elf pagina’s nauwelijks vijf moorden zijn gepleegd.)” (Vian, 2000, p. 179). De parodie van het genre wordt bovendien versterkt door de naamgeving van een aantal ondersteunende personages. Zo vecht Francis aan het einde van het boek een gevecht op leven en dood uit met de tuinman Mac Coy, wat volgens Lapprand (2000) een mogelijke verwijzing is naar de beroemde Amerikaanse detectiveschrijver Horace McCoy, van wie twee werken kort voor de verschijning van *Elles se rendent pas compte* voor de Série Noire naar het Frans werden vertaald (Lapprand, 2000, p. 249). De valse privédetective Jack Carr, die uiteindelijk Carruthers blijkt te heten, verwijst mogelijk naar John Dickson Carr, een Amerikaanse detectiveschrijver die onder verschillende pseudoniemen verhalen schreef (Lapprand, 2000, p. 227).

In tegenstelling tot de harde, cynische privédetective Lemmy Caution, de held van Peter Cheyneys *Dames don’t Care*, is de hoofdpersoon uit *Elles se rendent pas compte* een atypische amateurdetective die zich in vrouwenkleren steekt om de misdaad te lijf te gaan. Hij haalt ook zijn broer Ritchie over om zich als vrouw te verkleden, zodat ze undercover kunnen gaan om de atypische Walcott-bende te infiltreren. Dit thema van travestie en bedriegende uiterlijke schijn verbindt *Elles se rendent pas compte* met de eerste twee Sullivan-werken. De held van *J’irai cracher sur vos tombes*, Lee Anderson, is van Afro-Amerikaanse afkomst, maar is lichtgekleurd genoeg om zich als blanke voor te kunnen doen. In het verhaal, dat zich in het zuiden van de Verenigde Staten afspeelt, is Andersons (donkergekleurde) broer vermoord door racisten en met de moord op twee rijke blanke dochters van een plantageigenaar wil de held van het verhaal wraak nemen. In de opvolger *Les morts ont tous la même peau* is de hoofdpersoon Dan een blanke inwoner van New York die diep van binnen gelooft dat hij eigenlijk zwart is. Deze antiheld voelt zich superieur aan zijn gekleurde landgenoten, maar is tegelijk bang te worden ontmaskerd als de zwarte Richard opduikt en beweert dat hij zijn halfbroer is. Volgens Scott (1999) voert Vian de uiterlijke schijn door in de manier waarop hij Vernon Sullivan voor het eerst opvoert in de inleiding van *J’irai cracher sur vos tombes*. Daarin verklaart hij dat Sullivan, die van gemengde afkomst is, “zich meer zwart dan blank beschouwt” (Bijlage 1), net als Lee Anderson. Tegelijkertijd doet Boris Vian, een witte schrijver, zich voor als zwarte Amerikaanse auteur (Scott, 1999, p. 209).

In het verhaal van *Elles se rendent pas compte* maakt hoofdpersoon Francis verschillende opmerkingen die volgens Sitbon et al. (2013) geïnterpreteerd kunnen worden als een duidelijke

verwijzing naar het spel van vermommingen dat kenmerkend is voor de Sullivan-affaire. Het boek begint met een gekostumeerd bal, waarvoor Francis zich in een jurk heeft uitgedost. Bij het beschrijven van zijn vermomming zegt hij: “Avec les faux seins de ma mère et un bon slip bien serré, je ne risquais rien du côté des signes extérieurs, mais je ne pourrais pas m’empêcher de me tenir les côtes” (Met de neptieten van mijn moeder en een strak gesneden slip hoefde ik niet bang te zijn dat ik **mezelf door uiterlijke kenmerken** zou verraden, maar ik zou moeite hebben om niet in lachen uit te barsten.) (Vian, 2000, p. 156). In dit geval verwijst “uiterlijke kenmerken” naar de paratekst van het boek, waar alleen nog de naam van Vernon Sullivan is te vinden, terwijl iedereen intussen zijn ware identiteit kent. En aan het einde van het boek kondigt Sullivan zijn eigen afscheid aan, wanneer Francis tegen de lezer zegt: “Parce qu’à la longue, je me rends compte qu’en souris, je suis loquée comme un poisson rouge, et c’est triste quand on est mignon comme moi. » (Want op den duur beseft ik dat ik er in vrouwenkleren bijloop als een goudvis en dat is triestig als je zo snoezig als ik bent.) In deze laatste opmerking steekt volgens Sitbon et al. (2013) een verborgen afscheid van Vians controversiële alter ego (Sitbon et al., 2013, p. 51-52).

4. Vertaalproblemen in een pseudovertaling

4.1 Vertaling van de pseudovertaling: poëtische zelfmoord?

Lawrence Venuti (1993) definieert vertaling als een “daad van geweld”, waarbij de linguïstische en culturele verschillen uit de brontekst vervangen worden door een tekst die begrijpelijk wordt gemaakt voor leden van de doelcultuur en zo gedomesticeerd wordt. Vertaling dient, zo redeneert Venuti, als een hulpmiddel met het volgende doel: “to assimilate into [the target-language culture’s] positions of intelligibility, its canons and taboos, its codes and ideologies” (Venuti, 1993, p. 36).

Maar wat nu als de brontekst zelf een vertaling is? Een vertaling die bovendien berust op bedrog, omdat een brontekst nooit bestaan heeft, waardoor de lezer van de originele tekst voor korte of lange tijd in de valse veronderstelling verkeerde dat hij een vertaling las? Pseudovertalingsen zijn geboren uit misleiding en zullen als zodanig aan een bepaald verwachtingspatroon van de lezer voldoen. Maar zodra de ontmaskering van de vertaling als origineel werk is voltooid en de lezer deelgenoot wordt gemaakt van de oplichterij die zo centraal stond in de creatie, betekent dat niet dat de vertaling die zij beweerde te zijn van de aardbodem verdwijnt. Martens:

Pour autant, le statut de traduction de ces textes ne se trouve pas simplement neutralisé par sa fictionnalisation. Ainsi, il rend problématique leur nouveau statut d’originaux en les maintenant sous l’emprise du paradigme de la traduction. (...) Leur caractère factice fausse en effet par contagion les traductions dont elles pourraient faire l’objet mettant en question les attendus de la conception courante du traduire (Martens, 2010, pp. 64-65).

De pseudovertaling is dus een origineel werk waarin het spook van de vertaling rondwaart. De vertaler krijgt niet alleen te maken met de lastige keuzes die de vertaling van een origineel werk met zich meebrengen, maar moet daarnaast ook rekening houden met de spookachtige restanten van de (fictieve) brontekst die als basis heeft gediend. Zo vertelde de Franse schrijfster Mérimée verlekkerd hoe hij benaderd werd door een Duitse professor die enkele volumes Slavische poëzie naar het Duits had vertaald. Onder die teksten bevond zich ook *La Guzla*, zogezegd een collectie van populaire Slavische poëzie die door de Franse schrijfster zou zijn vertaald, terwijl hij in werkelijkheid de auteur was. De nietsvermoedende Duitse vertaler schreef Mérimée dat de

vertaling van de liedjes uit *La Guzla* speels eenvoudig was geweest, omdat hij in de Franse tekst het “illyrische” metrum van de verzen in had ontdekt die typerend zijn voor de regio waaruit de poëzie van *La Guzla* afkomstig zou moeten zijn. Daarom verzocht hij Mérimée om hem aanvullende ballades te sturen voor een derde volume (Martens, 2010, p. 73).

3.1.1 Vertaling van pseudovergaling: radicale keuzes maken

Een vertaler die wordt geconfronteerd met een tekst als die van Mérimée zal volgens Martens gedoemd zijn om een “échec programmé” te produceren (Martens, 2010, p. 75). Als hij de tekst en paratekst van een pseudovergaling respecteert en dan vooral wanneer hij een tekst vertaalt naar de taal die als fictieve basis voor de brontekst diende, wordt hij onder meer gedwongen om voetnoten van voetnoten te voorzien, waarmee hij de “economische wet van de vergaling” doorbreekt (Derrida & Venuti, 2001, p. 178).

Toute tentative d'un traducteur pour s'y plier faussera de telles traductions de fausses traductions en les contraignant à inscrire en leur sein l'échec – ou le suicide – programmé par le caractère mystificateur du texte source. Marquées par le caractère de traductions des textes qu'elles traduisent, ces traductions de fausses traductions sont condamnées à être, elles aussi, du moins en droit, de fausses traductions. (Martens, 2010, pp. 76-77)

Hoewel de vergaling van de pseudovergaling *in theorie* dus leidt tot een “zelfmoord van de vergaling”, wil dat niet zeggen dat dit werk *in de feiten* niet mogelijk is (Martens, 2010, p. 72). We willen dit illustreren aan de hand van *La fille d'un héros de l'Union soviétique*, het reeds eerder vermelde werk van Makine. Deze uit Rusland gevluchte auteur besloot om te schrijven in de taal van zijn nieuwe moederland, maar zag zijn in het Frans geschreven manuscripten keer op keer worden afgewezen door Franse uitgevers. Hij besloot daarom tot een kunstgreep: hij verzoon een vertaalster (Bour) die zijn werk voor hem uit het Russisch zou hebben vertaald. In werkelijkheid was hij zelf de schrijver en probeerde hij met hulp van verschillende strategieën die worden geassocieerd met pseudovergaling de uitgevers (en daarmee de lezer) in de waan te laten dat *La fille d'un héros de l'Union soviétique* een vergaling was. Na de ontmaskering van Makine als werkelijke auteur van het boek kreeg *La fille d'un héros de l'Union soviétique* steeds meer bekendheid, wat ertoe leidde dat ook in andere landen interesse voor het boek ontstond. McCall (2006) beschrijft hoe vertalers van deze pseudovergaling ertoe gedwongen worden om radicale keuzes te maken. Strachan, de Engelse vertaalster, koos er daarbij voor om de vele voetnoten en

Russische termen in de roman zoveel mogelijk te vervangen door neutrale elementen of doelcultuurgerichte vertalingen.

Volgens Aixelà (1996) lijkt er in de westerse wereld een sterke tendens te zijn om teksten op een dergelijke naturaliserende wijze te vertalen, een ontwikkeling die hij als “maximale aanvaardbaarheid” omschrijft (Aixelà, 1996, p. 54). Venuti (1998) geeft als reden voor deze tendens dat de goede ontvangst van een boek in de doelcultuur doorslaggevend is om een internationaal publiek op te bouwen. Hermans betoogt daarnaast dat een aanvullend motief ten grondslag kan liggen aan de naturaliserende keuzes van de vertaler:

Translations tend to be initiated and produced with a consumer in mind, which usually means a consumer in the receiving culture. Translation choices normally result from judgements by the translator – or whoever is in a position to control or override the translator – about perceived needs and benefits, audience expectations, personal and collective motivations (Hermans, 1999, p. 40).

3.1.2 Vergelijking met bestaande Sullivan-vertalingen

Zoals eerder aangegeven is het de eerste keer dat *Elles se rendent pas compte*, het laatste deel uit de Sullivan-reeks, naar het Nederlands wordt vertaald. Ten behoeve van de vertaling die centraal staat in dit artikel is het daarom nuttig om de keuzes van de Nederlandse vertalers van dichtbij te bekijken. *Ik zal spuwen op jullie graf* verscheen in 1973 bij *de Arbeiderspers* als onderdeel van de serie *Crime de la crime*, waarin vertalingen van bekende Engelstalige detectiveschrijvers als Arthur Conan Doyle (*Sherlock Holmes*) en Dashiell Hammett (*The Maltese Falcon*) zijn opgenomen. Ook de andere Nederlandstalige Sullivan-romans verschenen in misdaadseries. *Les morts ont tous la même peau* werd voor *Crime de la Crime* vertaald als *De dood steekt in hetzelfde vel*. *Et on tuera tous les affreux* verscheen in 1966 bij de *Bezige Bij* als *En al wie lelijk is maken we af* en werd in 1986 onder de titel *Wie lelijk is maken we af* opnieuw uitgegeven in de serie *Zwart&Hard* van *W & L Boeken*.

Het is te tijdrovend om deze vertalingen uitgebreid te vergelijken met hun brontekst en we hebben er daarom voor gekozen om enkele vaak geciteerde gevallen (Scott, 1999; Fakra, 2001; Regattin, 2013) van *pseudo-translationese* in de Sullivan-werken onder de loep te nemen, omdat zij ons een goed idee geven van de manier waarop vertalers zijn omgesprongen met deze sporen uit het taalsysteem van de broncultuur. In veel gevallen wordt daarbij een gebruikelijke term uit de

doelcultuur uit 'onoplettendheid' van de vertaler (Regattin, 2013) letterlijk overgezet naar de doeltaal.

In zijn vertaling van *J'irai cracher sur vos tombes*, de eerste en bekendste Sullivan, heeft Gerbrand van Soest de keuze gemaakt om dit soort verwarrende elementen te vervangen door elementen waar de Nederlandse lezer moeiteloos overheen leest. In hoofdstuk drie van de brontekst valt te lezen: "Je suis retourné plus souvent chez Ricardo. Je passais de temps en temps au drugstore pour tailler une carquette avec les chats du coin" (Vian, 2017, p. 43) Het Amerikaanse "cats on the corner" wordt hierbij letterlijk uit het Amerikaans vertaald, wat in het Frans een vervreemdend effect oplevert. De uitdrukking 'tailler une carquette' is bovendien een creatieve vondst van Vian, waarbij hij de uitdrukking "tailler une bavette" (babbelen) vermengt met een letterlijke vertaling van het Engelse woord "carpet" (vloerkleed), wat in het Frans een verwarrend effect oplevert. De uitdrukking blijkt een letterlijke vertaling te zijn van de uitdrukking "to cut a rug", wat een verouderde manier is om over dansen te spreken (Brown, 2003, p. 55). Als we de brontekst vergelijken met *Ik zal spuwen op jullie graf* (1973) blijkt Van Soest voor de volgende vertaling te hebben gekozen: "Ik ging weer vaak naar Ricardo. Af en toe liep ik de drugstore binnen om wat te rotzooien met de aanwezige pubers. (Van Soest, 1973, p. 32)" Hieruit blijkt dat de vertaler ervoor heeft gekozen om de misleidende vertalingen van Vian te vervangen door een genaturaliseerde versie. "Tailler une carquette" is vervangen door "wat te rotzooien" en "les chats du coin" is omgezet in "de aanwezige pubers." In hoofdstuk twee gebruikt Vian in plaats van het gebruikelijke "Je viens avec vous" een letterlijke vertaling uit het Engels: "Je vais avec vous" (Vian, 2017, p.36). Van Soest vertaalt dit op de voor het Nederlands gebruikelijke wijze: "Ik ga met je mee" (Van Soest, 1973, p. 26).

In *Les morts ont tous la même peau*, een duistere detectiveroman met sterke raciale ondertonen, is het aantal mogelijk problematische elementen in de tekst veel minder talrijk. In hoofdstuk 14 bezoekt Parker een bordeel en als de uitsmijter hem wantrouwend bejegent, zegt Park geruststellend: "Je viens de la part de Ikey le Lion" (Vian/Sullivan, 1973, p. 83). De Winter (1975), die de roman als *De dood steekt in hetzelfde vel* naar het Nederlands vertaalde, besluit hier om terug te vertalen naar het Engels: "Ik kom namens Ikey the lion" (De Winter, 1975, p. 74). In hetzelfde hoofdstuk kiest De Winter dan weer voor een naturaliserende vertaling als Parker aan de hoerenmadam vraagt of hij vrije keuze heeft: "Elle avait un léger sourire. On peut choisir ? demandai-je. Sûr, répondit elle" (Vian/Sullivan, 1973, p. 88). Het Engelse "sure" wordt hier letterlijk naar het Frans vertaald als "sûr", terwijl dit in het Frans niet zo kan worden uitgedrukt

(Fakra, 2001). De Winter vertaalt dit als: "Ze glimlachte vaag. 'Kan ik kiezen?', vroeg ik. 'Zeker,' antwoordde ze" (De Winter, 1975, p. 75), waarbij hij bovendien voor het formele register kiest.

De derde Sullivan-roman, *Et on tuera tous les affreux*, speelt zich in Los Angeles af en bevat net als de andere titels een groot aantal verwijzingen die hem in een Amerikaans universum plaatsen. Tegen de tijd van publicatie, in 1948, werd algemeen aangenomen dat Boris Vian in werkelijkheid de auteur was van de pikante misdaadromans en dat valt terug te zien in de tekst. De auteur doet minder moeite om de lezer te doen geloven dat de roman, die eerder tot het sciencefiction- dan tot het detectivegenre kan worden gerekend, *traduit de l'américain* is, maar toch kan Vian het niet laten om de lezer af en toe een rad voor ogen te draaien. Zo schrijft hij in hoofdstuk tien: "Venant d'où je viens, vous prenez la 2^e Rue et Beverly Boulevard, et ça va assez vite" (Vian/Sullivan, 1965, p. 52). Terwijl Vian de oorspronkelijke straatnamen grotendeels intact laat, wijkt hij hier plotseling af van de norm door de gebruikelijke Amerikaanse straatnaam "Second Street" in Los Angeles te vertalen door "la 2^e Rue." Ernst Van Altena, die *Et on tuera tous les affreux* naar het Nederlands vertaalde als *Wie lelijk is, maken we af* (1985) wordt door Vian op het verkeerde been gezet en vertaalt de zin als volgt: "Komend uit de richting waaruit ik kom, neemt u de tweede straat en daarna Beverly Boulevard, dan bent u er zo" (Van Altena, 1985, p. 62). Daarmee gaat het effect verloren dat Vian voor ogen had en wordt de zin bovendien verkeerd vertaald. In hoofdstuk zesentwintig heeft Van Altena bovendien besloten om een lastig struikelblok geheel uit de weg te gaan: Vian heeft hier in de hoedanigheid van Sullivans vertaler een veelzeggende voetnoot toegevoegd aan de volgende uitdrukking: "Nous le suivons comme deux fidèles chiens de chasse à l'escargot" (Vian/Sullivan, 1965, p. 166). Deze zin heeft Van Altena vertaald als: "We volgen hem als twee trouwe jachthonden in de ganzenmars" (Van Altena, 1985, p. 195). Onderaan de pagina schrijft Vian vervolgens in de eerder genoemde voetnoot: "Jeu de mots qui n'existe pas en américain et qui n'est pas drôle en français (Note du traducteur)" (Vian/Sullivan, 1965, p. 166). Hier heeft ofwel de vertaler, ofwel de uitgever ervoor gekozen om Vians toevoeging (Woordspeling die in het Amerikaans niet bestaat en niet grappig is in het Frans (Noot van de vertaler), onze vertaling) geheel weg te laten in de Nederlandse vertaling.

Alle Nederlandse Sullivan-vertalingen maakten onderdeel uit van in serie uitgegeven detectiveromans die, net als de Série Noire destijds, een goede verkoop vooropstellen. Uit bovengenoemde voorbeelden blijkt dat de Nederlandse vertalers hun lezers niet nodeloos hebben willen verwarren met vertaalkeuzes die het effect van de pseudovertaling intact hielden. Bovendien dateren alle voorgaande Sullivan-vertalingen uit een tijdperk toen het begrip pseudovertaling nog nauwelijks bekendheid genoot.

Uit de moderne Duitse vertaling van het eerder genoemde *La fille d'un héros de l'Union soviétique* blijkt dat het niet altijd noodzakelijk is om de plooiën glad te strijken. De vertalers van *Tochter eines Helden* (2004) hebben vermeden om het Franse origineel te “domesticeren”, waarmee deze versie in scherp contrast staat tot de eerder angehaalde Engelse vertaling van Makine's werk. McCall (2006):

When translating Makine's first novel for an English readership, it is obvious that fluency, readability and invisibility were the norms at work and that they have been given precedence over style and accuracy. German culture, however, has privileged greater faithfulness to the author and equivalent effect. There is no doubt that the English language reader with a knowledge of German would do better to read *Tochter eines Helden* rather than Strachan's version if wishing to engage fruitfully in discussion of this text with a French language reader (McCall, 2006, p. 296).

Net als de Duitse vertaling van *La fille d'un héros de l'Union soviétique* kiezen wij voor “getrouwheid aan de auteur en equivalentie.” Een van de belangrijkste argumenten voor die keuze is het behoud van de elementen die een pseudovertaling kenmerken. Toury (1996) schrijft dat een pseudovertaling pas kan worden onderzocht zodra het werk ontmaskerd is als origineel werk. Vervolgens kan de onderzoeker zich vragen gaan stellen over de redenen voor het bedrog en waarom het lezerspubliek voor korte of langere tijd in de val is gelopen:

If the answers to these questions and their like are to be historically significant, texts taken to be fictitious translations will have to be properly contextualized like any other text. In this case, proper contextualization involves having the texts tentatively reinstated in the positions they were designed to have (Toury, 1996, p. 47).

Zoals uit bovenstaande voorbeelden van de Sullivan-vertalingen blijkt, gaat bij een naturaliserende vertaalkeuze het vervreemdende effect verloren dat zogenoemde valse vertalingen destijds op de Franse lezer hadden. De zogenoemde ‘spookelementen’ die aanwezig zijn in de brontekst worden tot niets gereduceerd, waardoor de lezer nooit zal weten dat ze ooit bestaan hebben.

Translationese is wellicht het duidelijkste spoor van de pseudovertaling in Sullivans werk, maar ze zijn zeker niet de enige problematische elementen. Bovendien bevinden niet al deze elementen zich op het lexicale niveau. We zullen daarom in het volgende hoofdstuk per tekstniveau gevonden vertaalproblemen en hun bijbehorende oplossingen presenteren.

4.2 Formulering onderzoeksvraag

Szabo (2015), die de vertaling naar het Hongaars van het vulgaire taalgebruik in *Elles se rendent pas compte* analyseerde, is van oordeel dat een literair vertaler niet al te veel problemen zou moeten ondervinden bij de vertaling van de laatste Sullivan-roman (Szabo, 2015, p. 200). Ondanks het feit dat *Elles se rendent pas compte* minder complex is dan werken die Boris Vian onder eigen naam publiceerde, bevat het desondanks een groot aantal lastige complicaties die uniek zijn aan Vians schrijfstijl. Hodges (2014) ontwikkelde zelfs een classificatiesysteem voor mogelijke vertaalproblemen in de korte verhalen van de Franse schrijver, die ook terugkomen in de detectiveroman die wij hebben vertaald. Mogelijke struikelblokken worden ingedeeld in drie categorieën: vertaalproblemen op woordniveau, in de syntaxis en op tekstniveau. Van de twee eerste categorieën zullen we hieronder een kort aantal voorbeelden aanhalen uit *Elles se rendent pas compte* (2000).

Op woordniveau speelde Vian veel met lettergrepen en de spelling van woorden, waardoor in sommige gevallen neologismen ontstonden, die in veel gevallen waren afgeleid van de infinitiefvorm van een werkwoord (Hodges, 2014, p. 309). In hoofdstuk negen schrijft Vian “Eh bien, je suis de plus en plus emmerbêté (Je me suis arrêté à temps, pas ?)” (Vian, 2000, p. 196), waarbij hij het vulgaire werkwoord emmerder (de strot uitkomen) en het nettere embêter (vervelen, op de zenuwen werken) met elkaar combineert (Van Dale, 2009). In het Nederlands kan deze vondst van Vian slechts bij benadering worden vertaald, door een combinatie te vinden van een grove en nette uitdrukking en die met elkaar te combineren: “Nou, het lijkt erop dat ik tot aan mijn nek in de... strop zit (daar wist ik me nog net op tijd te beheersen, toch?).” Ook het door Hodges (2014) vermelde gebruik van specialistische terminologieën duikt herhaaldelijk op, waarbij Vian niet alleen een voorliefde toonde voor uitdrukkingen uit de mechanica, linguïstiek en wetenschap, maar ook geregeld uitdrukkingen gebruikte die met skiën te maken hebben (Hodges, 2014, p. 309). Hoofdpersoon Francis is in hoofdstuk zeven gevangengenomen door leden van de Walcott-bende en zit vastgebonden op een stoel. Van een van de bendeleden krijgt hij een trap in het gezicht, waarop hij opmerkt: “Bénie soit la mode des semelles minces. Vous voyez ça, si on était aux sports d’hiver (Gezegend zij de mode van de dunne schoenzolen. U kunt zich voorstellen hoe het geweest zou zijn als we op wintersport waren geweest.)” (Vian, 2000, p. 184). In hoofdstuk zes observeert Francis’ broer Ritchie, een medicijnstudent, dat ze maar beter kunnen ophouden met de afranseling van Donna Watson, die met een riem op haar blote achterwerk wordt geslagen. “Y a déjà une bonne vaso-dilatation dans l’ensemble et nous n’irons

pas jusqu'au traumatisme local (Over het geheel genomen is er al aardig wat vaatverwijding en we zullen niet doorgaan tot er een lokaal trauma ontstaat.)" (Vian, 2000, p. 212).

Op zinsniveau gebruikte Vian regelmatig verborgen referenties (Hodges, 2014, p. 310), zoals wanneer hij in hoofdstuk acht refereert aan de mysterieuze "Tom Collins", een naam die verder nergens in het boek voorkomt. Tom Collins is vooral bekend als de naam van een populaire cocktail, maar is oorspronkelijk afkomstig van een in Amerika populaire grap. Het slachtoffer werd dan gevraagd of hij de fictieve Tim Collins kende en als hier ontkennend op werd geantwoord, kreeg het slachtoffer te horen dat Collins hem achter zijn rug om had zwartgemaakt. De grap was zo populair, dat er liedjes over werden gemaakt, wat uiteindelijk leidde tot de creatie van de eerder genoemde cocktail (Bell, 2016). Ten slotte is het literair gebruik van populaire taal in *Elles se rendent pas compte* schering en inslag. Vian bedient zich van vulgaire uitdrukkingen die gangbaar waren in de straten van naoorlogs Parijs, zoals wanneer Francis de gedrogeerde Maya in hoofdstuk drie naar bed brengt: "Je découvre son lit et je la fourre là-dedans telle quelle. (Ik sla het dekbed terug en kwak haar in halfnaakte staat op het bed.)" (Vian, 2000, p. 167).

Het aantal elementen dat aan een analyse onderworpen kan worden, is bijzonder omvangrijk, maar in dit eindwerk zullen wij ons desondanks op één specifiek probleem concentreren: (para)tekstuele elementen die verbonden kunnen worden aan een pseudovertaling. Wij proberen daarom een antwoord te vinden op onze belangrijkste onderzoeksvraag:

"Welke vertaalstrategieën moet de vertaler gebruiken om (para)tekstuele elementen van pseudovertaling in *Elles se rendent pas compte* van Boris Vian te vertalen?"

4.3 Culturele referenties in *Elles se rendent pas compte*

Toury (1995) suggereert dat pseudovertalingen zichzelf niet alleen als vertalingen *presenteren*, maar ook van begin af aan als vertalingen worden *geproduceerd*, om zo de indruk te versterken in de doelcultuur dat het gepubliceerde werk een vertaling is (Toury, 1995, p. 46). Deze elementen nemen vooral de vorm aan linguïstische elementen in de tekst die het lezerspubliek met de broncultuur zal associëren. Voordat we tot een analysemodel kunnen komen van dit soort culturele items, is het noodzakelijk om het begrip cultuur kort te definiëren. Wij zullen ons hierbij beperken tot een definitie die relevant is voor de vertaalwetenschappen. Guo (2012) geeft ons de kernachtige definitie “culture refers to the entire ways of people” (Guo, 2012, p. 343). Hij bedoelt hiermee dat cultuur het geheel aan “patronen van gebruiken, tradities, sociale gebruiken, waarden, opvattingen en taal van een maatschappij” bevat. Omdat maatschappijen onderling van elkaar verschillen, levert dit complicaties op bij de onderlinge communicatie. Aixelà (1996) zegt hierover: “Cultural asymmetry between two linguistic communities is necessarily reflected in the discourses of their members, with the potential opacity and unacceptability this may involve for the target cultural system” (Aixelà, 1996, p. 54).

Het werk van de vertaler bestaat voor een belangrijk deel uit het vinden van oplossingen voor deze culturele assymetrie. Davies (2003) ziet de vertaler in dat licht als een bemiddelaar met de taak “to provide the target audience with whatever it is they need to know in order to be able to process the translation in a way similar to the way members of the source culture process the source text” (Davies, 2003, p. 68). Vertaalwetenschappers hebben traditioneel moeite gehad om te definiëren hoe cultuur op lexicaal niveau tot uiting komt in een literaire tekst. Newmark (1998b) noemt deze uitingen “cultural words” die volgens hem eenvoudig te detecteren zijn, omdat ze met een bepaalde taal geassocieerd zijn en zodoende niet letterlijk kunnen worden vertaald. Hij erkent desondanks dat veel cultuurgebruiken in doorsnee taal worden uitgedrukt, maar legt niet duidelijk uit hoe deze culturele en niet-culturele uitingen gescheiden moeten worden (Newmark, 1998b, p. 39). Nord (2013) gebruikt op haar beurt de van Vermeer geleende term “cultureme”, die ze definieert als “sociale fenomenen die door een cultuur X als relevant worden beschouwd en die bij vergelijking met een cultuur Y als specifiek voor cultuur X blijken te gelden” (Nord, 2013, p. 204). Aixelà zet zich af tegen onderzoekers die zich volgens hem beroepen op een soort van collectief bewustzijn dat ons in staat stelt om culturele referenties automatisch te herkennen. Hij noemt culturele verwijzingen op zijn beurt culture-specific items (CSI) en beschrijft ze als objecten in een brontekst die om verschillende redenen voor een vertaalprobleem zorgen als ze naar de

doeltaal worden overgeheveld. Hij stelt de volgende definitie voor, die we in dit artikel zullen aanhouden:

Those textually actualized items whose function and connotation in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text (Aixelà, 1996, p. 58).

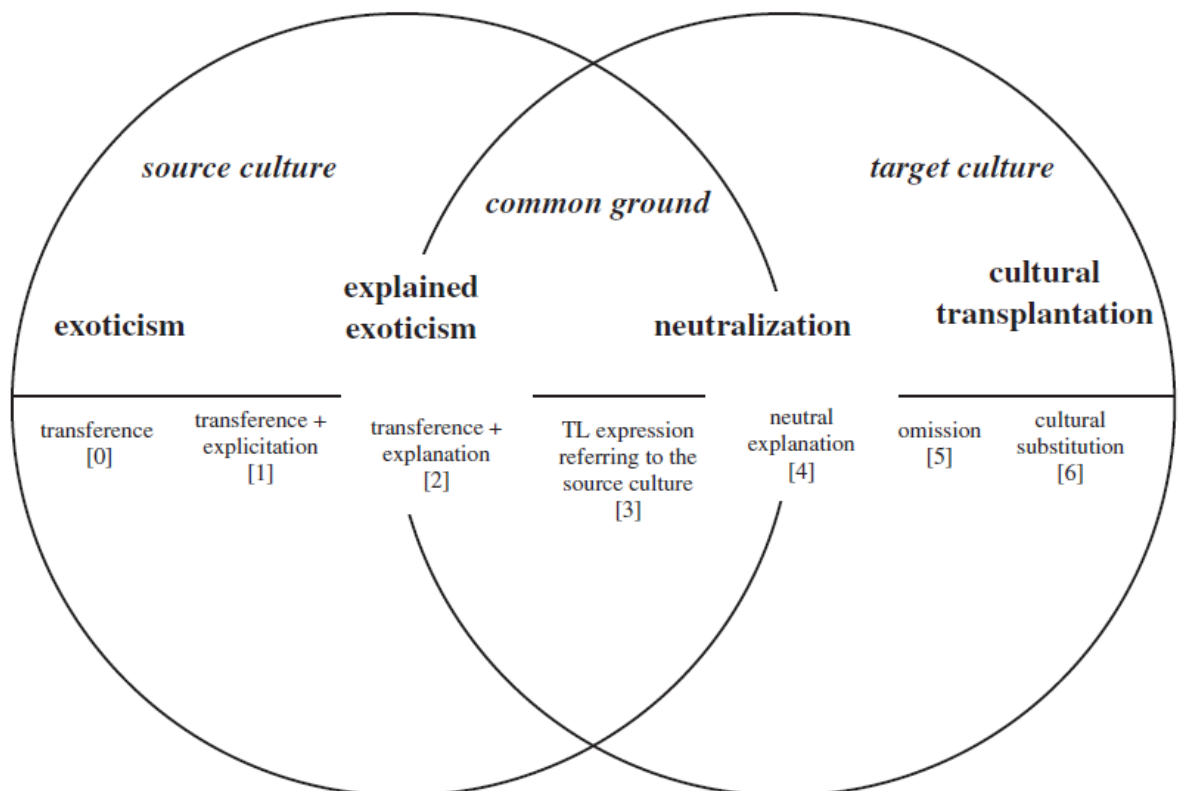
3.3.1 Vertaalstrategieën voor cultuurgebonden elementen

Nadat Aixelà (1996) deze culturele referenties heeft gedefinieerd, gaat hij over tot de presentatie van een aantal vertaalprocedures, die hij indeelt op een horizontale schaal die uit twee polen bestaat. Enerzijds spreekt hij van conservatie, wat voor geringe “interculturele manipulatie” staat, terwijl van naturalisatie wordt gesproken als deze manipulatie verrekender is. Davies merkt op dat Aixelà zichzelf daarmee bij een groep van vertaalwetenschappers schaaft die eenzelfde model van uitersten hanteren. Toury spreekt over “adequacy” en “acceptability”, Holmes kiest voor “retention” en “re-creation”, terwijl Venuti voor “foreignization” en “domestication” kiest (Davies, 2003, p. 69).

Net als Davies wijst Olk (2011) er op dat deze individuele methoden niet alleen de inherente subjectiviteit blootleggen van de identificatie van “cultural references” (CR) (Olk, 2011, p.344), maar ook van de classificatie van hun bijbehorende vertalingen in de doeltaal. Dat kan ertoe leiden dat sommige culturele referenties meer aandacht krijgen dan anderen of zelfs worden overgeslagen. Om dit te voorkomen, stelt Olk daarom een kwantitatieve analyse voor. Voor dat doeleinde liet hij een journalistieke tekst uit de Engelse krant *The Observer* vanuit het Engels naar het Duits vertalen door drie controlegroepen. De eerste twee groepen bestonden respectievelijk uit Britse en Duitse studenten, die allebei op de universiteit kennis van de vreemde taal hadden opgedaan en ook enige tijd in elkaars land hadden doorgebracht. Beide groepen hadden enige ervaring met vertaal oefeningen, zij het niet op professioneel niveau. De derde groep bestond uit een viertal professionele vertalers met meer dan tien jaar ervaring, die enkele jaren in zowel Duitsland als Groot-Brittannië hadden gewoond (Olk, 2013, pp. 344-346). De (ingekorte) tekst, die een representatief aantal van de eerder genoemde CR's bevatten, werden vooraf door een aantal Britse filologiestudenten beoordeeld op elementen die aan de volgende definitie beantwoordden:

Cultural references are those lexical items in a source text which, at a given point in time, refer to objects or concepts which do not exist in a specific target culture or which deviate in their textual function significantly in denotation or connotation from lexical equivalents available in the target culture (Olk, 2013, p. 346).

De controleurs werd ook verteld dat vooraf geïdentificeerde CR's vertaalproblemen in het Duits konden opleveren. Elk item dat door drie afzonderlijke markeerders als problematisch werd aangemerkt, werd opgenomen. Bij twijfelgevallen werd het resultaat gezamenlijk besproken. Omdat de bovenstaande definitie van Cultural References (CR) een verwaarloosbaar onderscheid vertoont met de definitie van Aixelá (1996) die we in dit artikel hanteren, blijft Olk's model geschikt voor onze eigen CSI-analyse.



Figuur 1 "Text procedures and associated CR procedures" (Olk, 2011, p. 252).

Olk benadrukt dat zijn model moet worden gezien als een raamwerk dat als basis kan dienen voor meer gericht onderzoek. Hoewel zijn model niet specifiek van toepassing is op literaire teksten, stelt het een meer genuanceerde aanpak voor dan andere analysemodellen. De gebruikte termen “exoticism” en “cultural transplantation” komen in grote lijnen overeen met Venuti’s aan elkaar tegengestelde begrippen “domestication” en “foreignisation.” Venuti introduceerde “domestication” om de dominante Amerikaanse/Britse vertaalpraktijk te beschrijven waarin een buitenlands werk vloeiend en “onzichtbaar” wordt vertaald om zo de vreemdheid van de doelttekst te minimaliseren. “Foreignization,” daarentegen, maakt de vertaler juist “zichtbaar” door de lezer bewust te maken van de linguïstische en culturele verschillen die in de brontekst aanwezig zijn (Munday, 2012, pp. 218 – 219). Venuti baseerde zich bij zijn theorie op het werk van de Oostenrijkse filosoof Schleiermacher, die in zijn essay *Über die verscheidenen Methoden des Übersetzens* (1813) schreef dat er voor de ‘echte’ vertaler slechts twee werkwijzen zijn: “Either the translator leaves the writer in peace as much as possible and moves the reader toward him, or he leaves the reader in peace as much as possible and moves the writer toward him” (Schleiermacher, 1813 in Munday, 2012, p. 46).

Olk (2011) wijst er op dat een vertaler in de praktijk voor opties zal kiezen die ergens tussen deze twee extremen in liggen en voegt daarom de tussenliggende categorieën “explained exoticism” en “neutralization” toe, die gezamenlijk een derde tussenliggende klasse vormen die hij als “common ground” betitelt. De vertaalstrategieën die hij heeft geobserveerd bij de drie controlegroepen worden aan deze horizontale schaal toegevoegd en geven zo stapsgewijs de mate van “culturele transfer” aan.

1 Transfer

Bij transfer (transference) wordt een term uit de brontekst letterlijk overgenomen uit de doelttekst. Volgens Olk (2011) wordt de lezer van de doelttekst zodoende “op gelijke wijze behandeld als de lezer van de brontekst.” Hij gebruikt voor deze categorie de term van Newmark (1998a), die observeert dat deze strategie zowel een voordeel als een nadeel opleveren: “The argument in favour of transference is that it shows respect for the SL country's culture. The argument against it is that it is the translator's job to translate, to explain. (Newmark, 1998a, p. 82)”

Ook als vertalers de bronterm aanpassen om ze in het “grammaticale, fonologische of grafemische systeem” van de doeltaal in te passen, blijft Olk dit tot aanvaardbare wijzigingen voor

deze categorie rekenen. Ter illustratie noemt hij de Engelse term “thatcherism”, die in het Duits wordt aangepast naar “Thatcherismus” (2011, p. 348).

Olk voegt ten slotte nog een extra subcategorie toe, waarbij een vertaler een term uit de broncultuur vervangt door een andere term uit de broncultuur die meer bekendheid geniet in de doelcultuur. De onderzoeker vergelijkt deze subcategorie met de “limited universalization” van Aixelá (1996), waarin een vertaler “een andere referentie zoekt, die eveneens tot de broncultuur behoort, maar die dichterbij zijn lezers ligt” (Aixelá, 1996, p. 63). Olk gebruikt hier het voorbeeld “the hereditary peers”, dat door de Duitse vertalers wordt vervangen door “die Englischen Lords” (Olk, 2011, p. 348).

2 Transfer + explicatie

Net als bij transfer wordt de bronterm direct overgenomen in de doeltaal, waarna de vertaler informatie toevoegt in de doeltekst die overbodig zou zijn voor de lezer van de brontekst. Hij verduidelijkt deze term echter zonder de betekenis expliciet uit te leggen. Olk verwijst hierbij naar Saldanha (2008), die deze strategie op de volgende manier uitlegt: “The translator’s solution is not to explain the meaning of the item itself but [. . .] to provide a minimum amount of information that enables them [the readers] to work out the function of the lexical item even without a clear understanding of its semantic meaning” (Saldanha, 2008, p. 26).

Olk illustreert deze categorie met de voorbeeldzin “ensuring it strong clout with Whitehall.” De eerste term, clout, betekent hier “invloed” en de tweede, “Whitehall” wordt ook wel gebruikt om de regering van het Verenigd Koninkrijk mee aan te duiden. De vertaler heeft gekozen voor de oplossing “was ihr großen politischen Einfluss auf Whitehall sichert (waarmee het voor zichzelf grote politieke invloed op Whitehall verzekert, onze vertaling)” (Olk, 2011, p. 349). Hierdoor kan de lezer uit de context afleiden dat het hier om een politiek machtscentrum gaat.

3 Transfer + uitleg

Als een bronterm expliciet wordt verklaard in de doeltekst spreekt Olk (2011) van “transference + explanation” of transfer met uitleg. In dit geval kiest de vertaler ervoor om de betekenis van de vreemde term expliciet uit te leggen waardoor hij de brontekst meer naar de lezer toe beweegt dan bij “transfer + explicatie” het geval is. Onder deze uitleg verstaat Olk onder meer letterlijke vertaling, toevoeging van een korte generieke term (bijv. Harrods → het warenhuis Harrods) of het geven van een korte (of langere) definitie, die in de tekst wordt toegevoegd. Voor die laatste

categorie geeft hij onder meer het voorbeeld “Like the Victorian factory owners and hereditary peers.” Dit werd vertaald als “Wie die viktorianischen Fabrikbesitzer und die Mitglieder des britischen Oberhauses, die Peers (zoals de Victoriaanse fabriekseigenaren en de leden van het Britse Hogerhuis, de peers, onze vertaling)” (Olk, 2011, p. 349). Het gebruik van voetnoten, dat in literaire teksten regelmatig als strategie wordt gebruikt, is niet opgenomen in Olks model, om de simpele reden dat deze strategie in zijn onderzoek niet werd gebruikt. Hoewel deze strategie zorgt dat de zichtbaarheid van de vertaler aanzienlijk wordt vergroot, waardoor de auteur (tijdelijk) naar de achtergrond gedrongen wordt, hebben wij dit middel omwille van zijn verklarende functie aan deze procedure toegevoegd (Hermans, 1996, p. 32).

4 Brontaalgerichte doeltaaluitdrukking

Bij deze strategie vervangt de vertaler de culturele bronterm door een woord uit de doeltaal, dat echter geen bestaande functie heeft in de doelcultuur. Volgens Olk (2011) bezitten deze vertalingen daardoor nog altijd een bepaalde “conceptual ‘foreign-ness’” (Olk, 2011, p. 349). Omdat bij deze strategie voor het eerst de oorspronkelijke doelterm wordt vervangen, kan niet meer van een brontaalgerichte vertaling worden gesproken. De onderzoeker verwijst naar het voorbeeld van “QC’s”, een Brits acroniem dat “Queen’s Council” betekent en naar een eretitel voor een Britse advocaat verwijst. De Duitse vertaler gebruikt hier ‘Kronanwälte’ (kroonadvocaten), een begrip dat in de Duitse cultuur niet bestaat, maar deze linguïstische term is transparant genoeg is om het concept aan een Duitse lezer uit te leggen (Olk, 2011, p. 350).

5 Neutrale uitleg

Bij deze strategie wordt de bronterm vervangen door een algemene term die “de overeenkomsten tussen bron- en doelcultuur benadrukt” (Olk, 2011, p. 350). Deze strategie wordt een “cultureel keerpunt” genoemd, omdat voor het eerst de oorspronkelijke doelterm voor een neutrale term wordt ingeruild. De auteur van de tekst wordt dus aanzienlijk richting de lezer gebracht, wat vooral een goede leesbaarheid van de doeltekst ten goede komt. Davies spreekt in dit verband over “globalization”, om zo aan te geven dat CSI’s vervangen worden door meer generieke of neutrale termen, zodat ze beschikbaar worden voor een publiek uit verschillende culturen (Davies, 2003, p. 83). Een voorbeeld van deze strategie is de vervanging van het eerder genoemde “Whitehall” door het generieke “Regierung (regering, onze vertaling)” (Olk, 2011, p. 350).

6 Omissie

Net als neutrale uitleg wordt omissie, ofwel de verwijdering van de bronterm uit de doeltekst, als een neutraliserende vertaalstrategie beschouwd. In veel andere vertaalmodellen wordt omissie vaak gezien als de meest radicale stap die een vertaler kan ondernemen, omdat hij daarmee feitelijk toegeeft dat hij niet in staat is om de term te vertalen. Leppihalme (1997) betoogt dat omissie op verantwoorde manier kan worden gebruikt als alle andere alternatieven ontoereikend zijn, maar ook uit puur uit luiheid kan worden ingezet, omdat het de vertaler de moeite bespaart om een onbekende term op te hoeven zoeken (Leppihalme, 1997, p. 25). Baker (1992) merkt daarnaast terecht op dat omissie een goede keuze kan zijn als “the meaning conveyed by a particular item or expression is not vital enough to the development of the text to justify distracting the reader with lengthy explanations” (Baker, 1992, p.40). In Olks voorbeeld laat de vertaler het lastig vertaalbare “medieval Corporation” uit de zin “...or the City of London with its medieval Corporation and Lord Mayor.” weg in de Duitse vertaling en komt tot “oder der Londoner City mit dem regierenden Lord Mayor (of de London City met de besturende Lord Mayor, onze vertaling)” (Olk, 2011, p. 351).

7 Culturele substitutie

Tot slot wordt bij culturele substitutie een term uit de broncultuur vervangen door een term die specifiek is aan de doelcultuur en die een vergelijkbare functie of betekenis heeft in die cultuur. Deze strategie, die Newmark (1998a) en Aixelá (1996) “naturalisation” noemen, die door Davies (2003) als “localization” wordt getypeerd en eveneens overeenkomt met de “domestication” van Venuti (1998), verkleint de afstand tussen de lezer van de doeltekst en de auteur zoveel mogelijk. Om culturele substitutie te illustreren, gebruikt Olk opnieuw het voorbeeld van de Queen’s Consort (QC), die in het Duits ditmaal wordt vervangen door het woord “Staatsanwalt” (Olk, 2011, p. 351). Deze term, die min of meer vergelijkbaar is met een openbaar aanklager, is een gangbare term in de Duitse rechtspraak en zal als zodoende niet als vreemd worden ervaren door de lezer van de Duitse doeltekst.

3.3.2 Vertaling van CSI's in *Elles se rendent pas compte*

Gezien het feit dat *Elles se rendent pas compte* een origineel werk is dat zichzelf in de tekst als vertaling presenteert, bevat deze roman een groot aantal CSI's die de oorspronkelijke (Franse) lezer met de Amerikaanse broncultuur zou associëren. Zoals Toury (2005) aangeeft, hebben pseudovertalers vaak de neiging om hun "fictieve bronnen op een overdreven manier te presenteren" (Toury, 2005, p. 7) en ook in deze roman is dat geval. Boris Vian bestookt de lezer met een grote hoeveelheid (stereotiepe) referenties die zouden passen in "de mythe van Amerika" zoals die voor een Franse lezer uit dat tijdperk herkenbaar zou zijn (Fakra, 2001, p.3). Typisch Amerikaanse straatnamen (Goldsboro Road, California Street), bekende merken (Seven-Up, Chrysler), beroemdheden (Bob Hope, George Washington) en cultuursymbolen (Superman, Tarzan) zijn massaal vertegenwoordigd. Naast deze categorie van Amerikaanse CSI's bevat de vierde Sullivan-roman ook een aanzienlijk aantal culturele verwijzingen die de Nederlandse lezer, het doelpubliek voor deze vertaling van een pseudovertaling, met de (Franse) broncultuur zal associëren. Ter illustratie: Francis bezoekt aan het begin van het boek het gekostumeerde bal van zijn jeugdvriendin Gaya en spreekt daar met Dic Harman, de broer van Florence Harman met wie hij later het bed zal delen. Dic zegt dat ze zich oorspronkelijk als Tarzan wilde verkleden en vervolgt dan: "J'ai réussi à la dissuader. Elle est en seigneur français, Louis XIV ou Louis XV, je n'y comprends rien à tous leurs chiffres. (Ik heb haar er vanaf kunnen houden. Ze is als Franse edelman verkled, in de stijl van Lodewijk XIV of XV, ik kan ze allemaal niet uit elkaar houden)" (Vian, 2000, p. 162).

De literaire vertaler van een werk als *Elles se rendent pas compte* is dus feitelijk schatplichtig aan twee culturen, die hij bovendien naar een derde, de Nederlandse, moet zien over te brengen⁴.

⁴ Zoals reeds werd vermeld, is het de eerste maal dat *Elles se rendent pas compte* naar het Nederlands wordt vertaald. Evenals de voorgaande drie vertaalde Sullivans is deze vertaling bedoeld voor een Nederlands publiek en dus zullen een aantal uitdrukkingen worden gebruikt, die gangbaar zijn in het taalgebied waar Algemeen Beschaafd Nederlands (ABN) wordt gesproken. *Elles se rendent pas compte* is naar een beperkt aantal andere talen vertaald, waaronder het Roemeens en het Duits. Laatstgenoemde versie, die door Hans Grössel (1980) als *Die kapiereen nicht* werd vertaald, is bij problematische passages als referentie gebruikt.

Volgens James Holmes bestaat er bij hedendaags literaire vertalers een tendens om te domesticeren op het linguïstische niveau, terwijl het tegenovergestelde geldt voor de socio-culturele referenties, waar wordt gekozen voor “historicizing and exoticizing” (in Aixelá, 1996). We zullen voor de Franse CSI’s daarom eveneens zoveel mogelijk in hun historische en culturele context proberen te houden, terwijl de linguïstische uitingen meer zullen worden gedomesticeerd. Vian bediende zich bij het schrijven van een informeel taalgebruik (Ça y est, machin, ouais) dat is doorspekt met een groot aantal vulgaire en homofobische termen (sale gourde, salaud, tata, tante, etc.).

Antonini (2007) beschrijft hoe “culture-specific references” ingedeeld kunnen worden in categorieën die overeenkomen met de “verschillende aspecten van ons dagelijkse leven”, waarbij hij onderwijs, politiek, geschiedenis, kunst, institutionele instellingen, gerechtssystemen, meeteenheden, plaatsnamen, eten en drinken en als laatste sport & tijdverdrijf onderscheidt. Wij zullen deze onderverdeling aanhouden in de presentatie van de CSI’s en hun bijbehorende vertalingen, met als enige toevoeging de categorie ‘merken’. In elke subcategorie worden eerst de Amerikaanse CSI’s gepresenteerd en vervolgens de Franse CSI’s. We hebben vervolgens voor een indeling gekozen van minimale naar maximale culturele transfer (Antonini, 2007, p. 160).

Alle onderstaande voorbeelden en hun bijbehorende vertalingen zijn afkomstig uit de kritische editie, die in 2000 onder redactie van Marc Lapprand bij Fayard verscheen. We zullen bij elk voorbeeld het paginanummer vermelden van deze editie. We hebben de gedeeltelijke vertaling van *Elles se rendent pas compte* aan dit eindwerk toegevoegd (Bijlage 3) en zullen bij elke Nederlandse vertaling een paginaverwijzing binnen dit document toevoegen, zodat de lezer de voorbeeldzinnen in hun omliggende context kunnen raadplegen. De volledige vertaling is op aanvraag ter consultatie beschikbaar bij de auteur van dit eindwerk. Ten slotte hebben we ervoor gekozen om de aan pseudovertaling gelieerde elementen bij elk voorbeeld te onderstrepen.

3.3.2.1 Plaatsnamen

In *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les Morts ont tous la même peau*, de eerste twee Sullivan-romans, maakte Vian nog redelijk spaarzaam gebruik van verwijzingen naar Amerikaanse bekendheden. In *Elles se rendent pas compte* gooit hij alle remmen los en gebruikt zo veel geografische namen dat het lijkt alsof de schrijver een plattegrond van Washington voor de lezer heeft uitgetekend (Fakra, 2001).

Amerikaanse CSI's

Niet alleen typisch Amerikaans klinkende straten maar ook een aantal obscure herkenningspunten worden opgevoerd. Uit onderzoek blijkt bovendien vrijwel alle straatnamen en herkenningspunten overeen komen met hun locatie in de echte wereld, wat blijkt uit het onderstaande voorbeeld. Het detail is zo groot, dat ook het gros van de Amerikaanse bevolking niet zou weten over welke locaties hij het heeft.

In het eerste hoofdstuk schrijft Vian: "De ma fenêtre au châssis relevé, je voyais un bout de la statue de McClellan, au carrefour de Connecticut Avenue et de Columbia" (Vian, 2000, p. 156). Het blijkt inderdaad dat het ruitersstandbeeld van Major General George B. McClellan, een held uit de Amerikaanse burgeroorlog, zich op de kruising van Connecticut Avenue en Columbia Avenue bevindt (Google Maps, 2017)). Vian vervolgt: "En les ouvrant un peu plus, j'arrivais à repérer le coin du drapeau de la Légation Finnoise, entre Wyoming Avenue et California Street" (Vian, 2000, p. 156). Alsof de vermelding van een obscure Amerikaanse generaal nog niet voldoende is, voegt Vian/Sullivan een verwijzing toe naar de Finse legatie (of gezantschap) een diplomatieke vertegenwoordiging die in een land werd geopend waar geen ambassade aanwezig was. Het is niet goed na te gaan of Finland nog altijd een diplomatieke vertegenwoordiging op dit kruispunt heeft, maar uit kaartmateriaal (Google Maps, 2018) blijkt dat zich een flink aantal ambassades in deze wijk van de Amerikaanse hoofdstad bevindt.

Hoewel Vian nooit in Washington is geweest, is het volgens Lapprand goed zichtbaar dat de schrijver zichzelf uitstekend had gedocumenteerd, wat 'bijdraagt aan de geloofwaardigheid van de authentieke Amerikaanse detectiveroman.' (Lapprand, 2000, p. 150). Om die geloofwaardigheid ook voor de Nederlandstalige lezer te behouden, hebben we voor de meeste gevallen transfer toegepast.

<p>De ma fenêtre au châssis relevé, je voyais un bout de la statue de <u>McClellan</u>, au carrefour de <u>Connecticut Avenue</u> et de <u>Columbia</u>. En les ouvrant un peu plus, j'arrivais à repérer le coin du drapeau de la <u>Légation Finnoise</u>, entre <u>Wyoming Avenue</u> et <u>California Street</u> (p. 156).</p>	<p>Vanuit mijn openstaande raam zag ik een stukje van het standbeeld van <u>McClellan</u>, dat op de kruising tussen <u>Connecticut</u> en <u>Columbia Avenue</u> stond. Door de ramen nog iets verder te openen, kon ik nog net een punt van de vlag van het Finse Gezantschap tussen <u>Wyoming Avenue</u> en <u>California Street</u> onderscheiden (p. 113).</p>
--	--

Bij een groot deel van de geografische verwijzingen in *Elles se rendent pas compte* gaat het om straatnamen die zonder problemen kunnen overgebracht worden naar de Nederlandse vertaling. Daarnaast troffen we een aantal generieke verwijzingen naar Amerikaanse staten en plaatsen aan, die met transfer of lichte aanpassingen overgenomen kunnen worden.

<p>La vieille Cadillac de papa - elle est d'il y a deux ans, il m'en a fait cadeau en rachetant la nouvelle - m'emmène vers <u>Chevy Chase</u>. Je tourne dans <u>Grafton</u> et je prends <u>Dorset Avenue</u> (p. 159).</p>	<p>Pa zijn oude Cadillac –eentje van twee jaar oud die hij me cadeau deed toen hij zijn nieuwe kocht - , brengt me richting <u>Chevy Chase</u>. Ik draai <u>Grafton</u> in en neem <u>Dorset Avenue</u> (p.116).</p>
<p>Tout ça c'est solide et épais parce que <u>Washington</u> n'est tout de même pas la <u>Californie</u> et qu'en hiver, on a besoin d'un petit minimum de protection (p. 165).</p>	<p>Dat alles is stevig en met dikke muren gebouwd, want <u>Washington</u> is nu eenmaal <u>Californië</u> niet. In de winter heb je een beetje beschutting nodig (p. 122).</p>
<p>La première me propose des cours de psychanalyse à un tarif ridiculement avantageux. La seconde me rappelle que l'école des détectives de <u>Wichita, Kansas</u>, n'a pas de rivale dans le monde entier, et la troisième, c'est un faire-part de mariage (p. 170).</p>	<p>De eerste biedt me een cursus psychoanalyse aan voor een belachelijk lage prijs. De tweede wijst me erop dat de detectiveschool in <u>Wichita, Kansas</u>, zijn gelijke in de wereld niet kent. De derde ten slotte, is een huwelijksaankondiging (p. 127).</p>

<p>Elle tournicote dans pas mal de rues, mais grosso modo, j'arrive à reconnaître l'endroit, surtout quand on passe près de <u>Thomas Circle</u>, au coin de <u>Vermont Avenue</u> et de <u>Massachusetts</u> (p. 180).</p>	<p>Ze draait de ene na de andere straat in, maar ik slaag er toch in om te herkennen waar we zijn, vooral wanneer we vlak langs <u>Thomas Circle</u> rijden, op de hoek van <u>Vermont Avenue</u> en <u>Massachusetts</u> (p. 137).</p>
<p>et elle stoppe devant un machin sans apparence du côté de Farragut Square (p. 180).</p>	<p>...en ze komt tot stilstand voor een nietszeggende tent aan de kant van <u>Farragut Square</u> (p. 137).</p>
<p>Elle tourne à droite dans <u>Goldsboro Road</u>, nous voilà en plein <u>Bethesda...</u> et à gauche sur la nationale de <u>Rockville Pike</u>. Là, elle met les gaz (p. 202).</p>	<p>Ze slaat rechtsaf op <u>Goldsboro Road</u>, we zitten midden in <u>Bethesda....</u> en gaat dan linksaf de snelweg op van <u>Rockville Pike</u>. Hier trapt ze het gaspedaal in (p. 159).</p>
<p>Non... elle tourne à gauche... ça s'appelle <u>Grosvenor Lane</u> (p. 202).</p>	<p>Toch niet... Ze slaat linksaf... het heet hier <u>Grosvenor Lane</u> (p. 159).</p>
<p>Pour plus de sûreté, on fonce, et une demi-heure après, on est au chaud dans notre petit appartement de <u>Pickford Place</u> (p. 206).</p>	<p>Voor de zekerheid doen we er een schepje bovenop en een half uur later zitten we hoog en droog in ons appartementje bij <u>Pickford Place</u> (p. 163).</p>
<p>Après <u>Weaver Road</u>, on tourne à gauche sur <u>Falls Road</u>, et à droite, la première, je sais pas son nom (p. 210).</p>	<p>Na <u>Weaver Road</u> sla je linksaf op <u>Falls Road</u> en dan is het de eerste aan de rechterkant. Ik weet niet hoe het daar heet (p. 167).</p>
<p>Depuis longtemps, j'ai dépassé <u>Little Falls</u>, et, voilà dix minutes, <u>Calvin John Creek</u>. Je me rapproche quand même (p 229).</p>	<p>Ik ben <u>Little Falls</u> allang voorbij en tien minuten geleden ben ik <u>Calvin John Creek</u> gepasseerd. Nu begin ik toch in de buurt te komen (p. 188).</p>

<p>On vient d'arriver à <u>Potomac Road</u> et c'est là qu'on va. Tout droit jusqu'à <u>Falls Road</u>. Droit, c'est une façon de parler parce que, vers <u>Falls</u>, ça grimpe et ça se tortille (p. 239).</p>	<p>We zijn zojuist op <u>Potomac Road</u> aangekomen en dat is onze bestemming. Rechtdoor tot en met <u>Falls Road</u>. Rechtdoor in zekere zin, want in de richting van <u>Falls</u> gaat de weg bergop en kronkelt zich in allerlei bochten (p. 198).</p>
--	---

In een enkel geval blijkt niet direct uit de context of de auteur het over een auteur of een plaatsnaam heeft. In onderstaand voorbeeld zou een Franse lezer dit niet verkeerd kunnen lezen, omdat voor een persoon en plaatsnaam verschillende voorzetsels zouden worden gebruikt. Voor de Nederlandse lezer is het echter niet direct duidelijk dat Frederick een plaatsnaam is en geen persoon. Het is niet nodig om specifiek te vermelden dat Frederick een klein stadje is (op enkele tientallen kilometers van de Amerikaanse hoofdstad). Met een lichte ingreep (transfer + explicatie) wordt het verschil al duidelijk.

<p>On suit sans trop s'attarder, de loin. À ce train-là, elle sera vite à <u>Frederick</u>.</p>	<p>Zonder onze tijd te verdoen volgen we haar op een afstandje. In dit tempo zal ze <u>het nabijgelegen Frederick</u> snel bereiken hebben (p. 159).</p>
---	--

Op een aantal punten in de roman worden obscure plaatsaanduidingen gebruikt die dermate onduidelijk zijn dat een verduidelijking van de vertaler nodig is. We hebben daarom besloten om zo kort mogelijk een expliciete (generieke) verwijzing toe te voegen (transfer + uitleg).

<p>On redescend encore vers le sud, mais on reste dans <u>N. W.</u> et elle stoppe devant un machin sans apparence du côté de Farragut Square (p. 180).</p>	<p>We zakken nog altijd af naar het zuiden, zonder <u>het N.W.-district</u> te verlaten, en ze komt tot stilstand voor een nietszeggende tent aan de kant van Farragut Square (p. 137).</p>
<p>Tu t'arrêtes entre <u>Carderock et Cropley</u>, continue Ritchie, ... (p. 223).</p>	<p>Je stopt tussen <u>de dorpen Carderock en Cropley</u>, vervolgt Ritchie, ... (p. 181).</p>

Locaties

Naast namen van straten, pleinen, steden en dorpen wordt er in een beperkt aantal gevallen ook verwezen naar specifieke locaties. In de meeste gevallen kunnen deze plaatsnamen direct worden overgezet, zoals uit onderstaande voorbeelden blijkt. In sommige gevallen gaat het hier om historische locaties, maar het is aannemelijk dat de genoemde uitgaansgelegenheden (Fawn's, Jager, Cock's Inn) fictief zijn. Lapprand (2000) vermeldt in een voetnoot bij de kritische editie dat de naam Cock's Inn hoogstwaarschijnlijk een woordgrapje is. Het is immers een herberg waar de hoofdpersoon Francis een bekende van de Potomac Boat Club mee naartoe neemt voor een snelle wip. Het is echter onmogelijk om meer aandacht op dit feit te vestigen en we hebben daarom besloten om in alle gevallen transfer toe te passen. In een enkel geval is een kleine aanpassing nodig om de term uit de broncultuur in het Nederlandse taalsysteem in te passen, zoals de creatie van een samenstelling om "du pont Francis Scott Key" te vertalen (Francis Scott Key-brug).

On passe deux heures vraiment sympathiques dans un petit bistrot bien simple où on paye six fois ce qu'on aurait payé <u>au Jager</u> , à <u>Washington</u> ,... (p.174).	We brengen twee echt heerlijke uren door in een klein eenvoudig bistrootje waar je zes keer zoveel betaalt als bij <u>Jager in Washington</u> ... (p. 131).
Le <u>Potomac Boat Club</u> , c'est, comme son nom l'indique, sur le Potomac, en plein milieu de Washington, près du <u>pont Francis Scott Key</u> (p. 174).	De <u>Potomac Boat Club</u> ligt, zoals de naam al aangeeft, aan de Potomac-rivier, midden in Washington, vlakbij de <u>Francis Scott Key-brug</u> (p. 131).
Où va-t-on ? dis-je. Au <u>Fawn's</u> , répond-elle (p. 180).	Waar gaan we naartoe? zeg ik. Naar <u>Fawn's</u> , antwoordt ze (p. 137).
Je vais vous emmener à <u>Cock's Inn</u> , je dis (p. 236).	Ik zal je meenemen naar de <u>Cock's Inn</u> , zeg ik (p. 190).

Het onderstaande geval levert op zichzelf weinig vertaalproblemen op, maar demonstreert hoe de auteur gedwongen wordt om een vertalersingreep te doen. Tegen het einde van het boek bedenken Francis en zijn broer Ritchie een list waarmee ze de achtervolgende politie kunnen afschudden. Medicijnenstudent Ritchie zal met hulp van een vriend een lijk uit het mortuarium stelen. Het lijk zal als Francis worden aangekleed, met een pistoolschot in het gezicht onherkenbaar gemaakt en in een boot op de rivier worden achtergelaten. De broers zullen elkaar per boot ontmoeten, ergens op het Potomac-kanaal buiten Washington. Vian gebruikt hier een referentie die zo obscuur is dat hij zichzelf verraadt als de doorgewinterde vertaler die hij is.

<p>Et puis, dans une heure et demie, tu prends Kane junior et tu remontes le canal, je veux dire, jusqu'au-dessus de <u>Brookmont</u>... après le <u>Bassin Taylor</u>. (p. 223)</p>	<p>En dan, over anderhalf uur, neem je Kane junior en volg je het kanaal stroomopwaarts , ik bedoel, tot boven <u>Brookmont</u>... voorbij het <u>Taylor Basin</u> (p. 181).</p>
<p>Je sais ce qu'il veut dire, <u>c'est un centre d'études de coques sur modèles</u>, c'est au diable, du côté du boulevard Mac Arthur (p. 223).</p>	<p>Ik weet wat hij bedoelt, <u>het is een onderzoekscentrum voor het testen van scheepsrompen op schaalmodel</u>, dat in Verweggistan ligt, in de buurt van <u>MacArthur Boulevard</u> (p. 181).</p>

Vian heeft het hier over het 'Bassin Taylor', een onderzoekscentrum voor schaalmodellen dat voluit David Taylor Model Basin heet en in Amerika vaak met het acroniem DTMB wordt aangeduid. Vian licht de verwijzing zelf toe in de tekst (transfer + uitleg). Een tweede, subtieler probleem is de spelling van het woord 'bassin.' In het Frans (en in het Nederlands) wordt 'bassin' met twee S'en geschreven, terwijl het Engelse woord er maar één kent. We hebben er daarom voor gekozen om de Engelse spelling te gebruiken. Hoewel dit geval vrijwel geen vertaalprobleem oplevert, is het een goede illustratie van hoe Vians achtergrond als vertaler zichtbaar wordt in de tekst.

Franse CSI's

Hoewel het aantal Amerikaanse plaatsnamen regent in *Elles se rendent pas compte*, weet Vian toch een paar verwijzingen naar binnen te smokkelen die verwant zijn aan de Franssprekende cultuur. In het eerste geval vindt letterlijke vertaling (transfer + uitleg) plaats, in het laatste enkel transfer, vanwege de aanpassing van het laatste morfeem aan het Nederlandse taalsysteem.

<p>Je lui enlève sa blouse de soie et son petit gilet serré - je ne sais plus comment ils appellent ça en <u>France</u> (p. 167).</p>	<p>Ik trek haar zijden bloes en dat strakke vestje van haar uit, geen idee hoe ze dat in <u>Frankrijk</u> noemen (p. 124).</p>
---	--

<p>J'appuie sur le champignon. Je manque de rentrer dans un tramway. Ça serait dommage, parce que les tramways de Washington n'ont pas leurs pareils... ils sont énormes et absolument silencieux, et si jamais vous voyagez dans un patelin qu'on appelle la <u>Belgique</u> (en Europe, paraît-il), vous comprendrez pourquoi je tiens à conserver au monde des tramways comme ceux de Washington.</p>	<p>Ik druk het gaspedaal in en boor mezelf bijna in een tram. Zou zonde zijn geweest, omdat de trams in Washington ongeëvenaard zijn... Ze zijn enorm en muisstil en als u ooit in een uithoek komt die <u>België</u> heet (in Europa, zo schijnt het), zult u begrijpen waarom ik er zo op sta om trams zoals die van Washington te behouden (p. 131).</p>
--	---

3.3.2.2 Eten & drinken

Amerikaanse CSI's

De culinaire verwijzingen in *Elles se rendent pas compte* betreffen voor het grootste gedeelte stereotiepe dranken die je in een misdaadroman zou aantreffen. Whiskey is in het Sullivan-universum een razend populaire drank en ook de highball, een drankje dat hoofdpersoon Francis in hoofdstuk twaalf met een knipoog aanprijst, komt regelmatig terug in het verhaal: “On bavarde tous les trois comme de vieux amis et on se retape des highball parce que c’est sûrement la boisson la plus saine qu’on puisse trouver dans toute l’Amérique” (Vian, 2000, p. 215).

In alle gevallen is transfer probleemloos toe te passen, waarbij hooguit een aanpassing aan het grammaticale systeem van de doelcultuur noodzakelijk is (martinis → martini's, des highball → highballs). Gezien de relatief hoge frequente van de woorden whiskey en highball (allebei vijf keer) hebben we ter illustratie slechts één geval opgenomen. Het figuurlijke gebruik van het woord cocktail is het enige mogelijk problematische geval, maar uit de context wordt duidelijk wat Vian hier bedoelt.

Je tue le temps à grands coups de <u>whisky</u> au citron, ça le tue bien (p. 179).	Ik dood de tijd met grote slokken <u>whisky met citroen</u> en daar lukt dat uitstekend mee (p. 136).
Tout me tourne dans la tête, les sirènes des flics, les rouquins, les tantes, ça fait un de ces <u>cocktails</u> (p. 189).	Het maalt in mijn hoofd, de politiesirenes, rooie dikzakken, manwijven, alles is in één grote <u>cocktail</u> veranderd (p. 146).
...je me console et je regarde Ritchie, mon frangin, qui essaye de préparer des <u>highball</u> à mon bar (p. 189).	...zoek ik troost bij mezelf en bekijk Ritchie, mijn broer, terwijl hij <u>highballs</u> in mijn huisbar probeert te maken (p. 146).
Mon amie est tombée à l'eau. Elle va rester ici pour se reposer de ses émotions. Montez deux <u>martinis bien secs</u> (p. 231).	Mijn vriendin is in het water gevallen. Ze zal hier blijven om bij te komen van de emoties. Breng twee droge <u>martini's</u> naar onze kamer (p.

	190).
--	-------

Fransen CSI's

De Franse culinaire verwijzingen leveren in dit geval meer problemen op, vooral wanneer hoofdpersoon Francis snedige opmerkingen over zijn auto of boot maakt. In de meeste gevallen is gekozen om de term uit de broncultuur via letterlijke vertaling (transfer + explicatie) zoveel mogelijk te respecteren. In het geval van “crème de Chantilly”, een gesuikerde variant van “crème fouettée” is voor culturele substitutie (slagroom) gekozen, omdat het woord “chantilly” in Van Dale (2009) als “slagroom” wordt vertaald en de oorspronkelijke term te obscuur voor de Nederlandse lezer is.

In twee gevallen gebruikt Vian voedsel op figuurlijke wijze, waardoor een creatievere oplossing noodzakelijk is om de woordspeling te kunnen behouden. Hoofdpersoon Francis verwijst naar het woord “citrouille”, nadat hij van verschillende bendeleden harde klappen op zijn hoofd heeft gekregen, wat later tot een groot aantal builen zal leiden. De letterlijke betekenis van “citrouille” is pompoen, maar is ook een informeel woord voor hoofd en komt ook voor in de uitdrukking “avoir une tête comme une citrouille” wat in het Nederlands “suf zijn (van gepieker of werk)” betekent (Van Dale, 2009). De vertaling “wratmeloen” wekt eveneens de indruk van een rond voorwerp met uitstulpsels. In het tweede geval is Francis met zijn auto een varkensslagerij binnengereden en heeft het over “un étalage de cochonneries.” Het laatstgenoemde woord is een woordspeling: de betekenis in het Nederlands is “smerigheid” of “knoeiwerk” (Van Dale, 2009). Het woord “zwijnerijen” is geen ideale oplossing, maar bevat net als het origineel de oorspronkelijke woordspeling.

Sûrement pas, je réponds. Elle [Francis' auto] a horreur des <u>saucisses</u> . Je lui donne que <u>de la crème d'anchois</u> (p. 195).	Zeker weten van niet, antwoord ik. Hij lust absoluut geen <u>worst</u> . Ik geef hem alleen maar <u>ansjoviscrème</u> (p. 152).
C'est sûrement le patron de la <u>charcuterie</u> . Ben, je suppose qu'il est assuré ; quant à moi, je prends le parti le plus sage et je tombe dans les	Vast de eigenaar van de <u>varkensslagerij</u> . Nou, ik ga ervan uit dat hij verzekerd is. Wat mezelf betreft, ik doe wat me het slimste lijkt

pommes pour la galerie (p. 189).	en val voor de show flauw (p. 146).
<i>Kane junior</i> file comme un vrai petit cheval marin et le moteur ronronne à croire qu'on lui a collé toute une assiette de <u>crème Chantilly</u> devant le nez (p. 228).	<i>Kane junior</i> steigert als een waar zeepaardje en de motor spint alsof ze hem een bord vol <u>slagroom</u> voor zijn neus hebben gezet (p. 187).
Et paf ! je prends un coup de crosse sur la théière. Si ils continuent, ce soir, je vais avoir la tête comme une vraie <u>citrouille</u> (p. 187).	En baf! Ik krijg een klap met de revolver op mijn kanis. Als dat zo doorgaat vanavond, krijg ik nog een hoofd als een <u>wratmeloen</u> (p. 144).
Naturellement, avec du fric, tout se tasse, même une Cadillac dans un étalage de <u>cochonneries...</u> (p.189).	Met geld komt alles natuurlijk in orde, zelfs een Cadillac in een etalage vol met <u>zwijnerijen...</u> (p. 146).

3.3.2.3 Geschiedenis

Amerikaanse CSI's

Naast obscure geografische verwijzingen zijn in *Elles se rendent pas compte* een handvol historische referenties te vinden die het Amerikaanse karakter van de roman verder moeten versterken.

In een klein deel van de gevallen is het mogelijk om te vertalen zonder iets aan de oorspronkelijke term te veranderen, zoals bij de reeds vermelde beschrijving van het ruitersstandbeeld van George McLellan, een generaal uit de Amerikaanse burgeroorlog. Vanwege het feit dat het hier om een standbeeld gaat, hoeft de lezer verder geen speciale betekenis aan de naam te hechten en zou een interventie meer hinderen dan helpen.

De ma fenêtre au châssis relevé, je voyais un bout de la statue de <u>McClellan</u> , au carrefour de Connecticut Avenue et de	Vanuit mijn openstaande raam zag ik een stukje van het standbeeld van <u>McClellan</u> , dat op de kruising tussen Connecticut en Columbia Avenue
--	---

Columbia (p. 156).

stond (p. 113).

Sommige historische referenties zijn enkel met moeite uit de context af te leiden, zoals bij het onderstaande voorbeeld het geval is. Hoofdpersonage Francis beschrijft in het eerste hoofdstuk de jurk waarin hij het gekostumeerde bal van zijn vriendin Gaya zal bezoeken. De zinsnede “les joyeuses années 90” (Vian, 2000, p. 157) blijkt in het Frans geen gangbare omschrijving te zijn en pas met behulp van een andere culturele referentie in de narratieve tekst, een verwijzing naar de Amerikaanse actrice Betty Hutton, wordt duidelijk dat het hier om een Amerikaanse referentie gaat. Het einde van de negentiende eeuw blijkt in Amerika een hoogtepunt te zijn geweest van decadentie, waarin de mode en architectuur hoogtij vierde. Later werd deze periode bekend als de Gay Nineties of Naughty Nineties (Johnson, 1997). In de jaren veertig ontstond in Hollywood een revivalgolf van musicals en films waarin met nostalgie werd teruggekeken op dit culturele hoogtepunt (Shearer, 2016, p. 10). De Duitse vertaler van *Elles se rendent pas compte* zag in de Franse zinsnede niets bijzonders en besloot om de referentie letterlijk te vertalen: “Ein Kleid aus den fröhlichen neunziger Jahren,...” (Een jurk uit de vrolijke jaren negentig, onze vertaling)” (Grössel, 1980, p. 9). We hebben in dit geval gekozen om letterlijk naar het Engels te vertalen (transfer + uitleg), om zo de culturele referentie te behouden. De tweede verwijzing naar dit tijdperk biedt de lezer vervolgens aanvullende context over het karakter van dit tijdperk.

Question costume, je m'étais pas décollé les méninges. Une robe des joyeuses années 90, de la dentelle, du corset, du jupon, des bas noirs à baguette... (p. 157).

De keuze van mijn kostuum had me weinig hoofdbrekens gekost. Een glorieuze jurk uit de Gay Nineties met kant, korset, onderrok, naadkousen.... (p. 114).

Moi je m'amuse comme un petit fou et, de temps en temps, je fais des effets de châssis que j'emprunte sans vergogne à notre chère Betty Hutton, qui sait ce que c'est que rouler la hanche dans le style 1890 (p. 163).

Ik heb de tijd van mijn leven en ik haal alles uit de kast, waarbij ik schaamteloos de foefjes van die goeie, ouwe Betty Hutton na-aap, die wel wist hoe je met je heupen kon schudden in de stijl van de jaren 1890 (p. 120).

Ook bij de andere historische Amerikaanse verwijzingen is aanvullende informatie noodzakelijk om ze begrijpelijk te maken voor de Nederlandse lezer. Een grap over de Amerikaanse president George Washington wordt onduidelijk voor de lezer, omdat Vian in de narratieve tekst verschillende keren algemene uitspraken over de stad Washington doet en dit de enige keer is dat hij direct over de persoon spreekt. Daarom hebben we besloten om de voornaam ter verduidelijking toe te voegen (transfer + uitleg). De periode dat in Amerika de verkoop en productie van alcohol verboden was, staat in het Nederlandse taalgebied algemeen bekend als de drooglegging en dus is hier een letterlijke vertaling (transfer + uitleg) op zijn plaats.

<p>Si une seule des bonnes femmes qui sont ici a jamais couché avec un homme, alors moi je suis une méduse ; et si ces gars-là taquinent le sexe opposé, <u>Washington</u> vendait du popcorn (p. 180).</p>	<p>Als ook maar een van de makkels hier ooit met een man heeft geslapen, ben ik een kwal. En als die kerels daar de meisjes achternazitten, was <u>George Washington</u> een popcornverkoper (p. 137).</p>
<p>Dans le fond, j'aurais peut-être dû vous prévenir depuis le début que mon papa, il a gagné son argent en vendant de l'alcool redistillé aux pauvres mecs qui avaient soif pendant la prohibition,... (p. 260).</p>	<p>Eigenlijk had ik u van begin af aan moeten vertellen dat mijn pa zijn geld heeft verdiend met de verkoop van dubbel gedestilleerde alcohol aan arme drommels die dorst hadden tijdens de drooglegging,... (p. 219).</p>

In een zeldzaam geval gebruikt Vian een CSI die een ondersteunde rol in het verhaal speelt en niet met een lichte vertalersingreep te verhelpen valt. De Kinsey Reports, twee invloedrijke wetenschappelijke publicaties over het seksueel gedrag van de mens die in 1948 en 1953 werden gepubliceerd, waren belangrijke referenties voor de kijk op deviant seksueel gedrag en hadden een taboedoorbrekende werking (Bullough, 1998). Toen Vian *Elles se rendent pas compte* schreef, was enkel nog het eerste rapport over het seksueel gedrag van de man gepubliceerd. Gezien het feit dat homoseksualiteit een belangrijke rol speelt in deze roman, hebben we daarom een korte verklarende voetnoot toegevoegd (transfer + uitleg).

<p>Elle a dû lire <u>le rapport Kinsey</u>, se dire que tous les hommes sont des porcs, et décider de s'adonner aux joies des amours anormales avec une personne de son sexe , douce et délicate et pas dangereuse à fréquenter. (Vian, 2000, p. 168)</p>	<p>Ze heeft vast het <u>Kinsey Report [1]</u> gelezen en er zichzelf van overtuigd dat alle mannen zwijnen zijn, en heeft vervolgens besloten om zich over te geven aan de abnormale liefde met iemand van haar eigen geslacht, iemand die zacht en teder is en niet gevaarlijk om mee om te gaan (p. 125).</p> <p><u>[1] invloedrijk Amerikaans onderzoek naar het seksuele gedrag van de man (1948)</u></p>
---	---

Franse CSI's

Tijdens het gekostumeerde bal, dat een centrale rol speelt in de eerste paar hoofdstukken van de roman, is een van de aanwezigen verkleed als een Franse koning. In navolging van de Duitse vertaling (Grössel, 1980, p. 19) hebben we besloten om de oorspronkelijke bronterm intact te laten. Dat is enerzijds omdat het hier om Amerikaanse personages gaat die het verschil in klederdracht van twee edelmannen uit de zeventiende en achttiende eeuw bespreken en Franse koningen in Amerikaans Engels eveneens Louis heten. Anderzijds proberen we CSI's zoveel mogelijk intact te houden, zolang die de leesbaarheid niet in de weg zitten.

<p>J'ai réussi à la dissuader. Elle est en seigneur français, <u>Louis XIV</u> ou <u>Louis XV</u>, je n'y comprends rien à tous leurs chiffres (p. 162).</p>	<p>Ik heb haar er vanaf kunnen houden. Ze is nu als Franse edelman verkleed, in de stijl van <u>Louis XIV</u> of <u>XV</u>, ik kan ze allemaal niet uit elkaar houden (p. 119).</p>
<p>Quant au reste, cette idiotie de costume <u>Louis XV</u> dissimule tout (p. 164).</p>	<p>Van de rest is weinig te zien door dat stomme <u>Louis XV</u>-kostuum (p. 121).</p>

In een enkel geval blijkt het onmogelijk om de oorspronkelijke referentie intact te houden. Het historische begrip “conseil de révision”, dat in de oorspronkelijke versie en later heruitgaven foutief werd afgedrukt als “conscrit de révision” (Lapprand, 2000, p. 153), verwijst naar een

commissie, die oorspronkelijk de taak had om jonge mannen medisch te keuren voor het leger. (Conseil de révision, 2018) We hebben dit begrip vertaald door een korte beschrijving die niet specifiek aan een enkele cultuur valt toe te schrijven (neutrale explicatie).

La voilà en <u>tenue de conseil de révision</u> (p. 167).	Nu staat ze erbij als een <u>rekrut die klaar is voor de medische keuring</u> (p. 124).
---	---

3.3.2.4 Kunst & Cultuur

Ondanks het feit dat *Elles se rendent pas compte* in 1950 werd geschreven, zijn sommige Amerikaanse culturele waarden zodanig ingeburgerd dat ze nog altijd moeiteloos behouden kunnen blijven (transfer). Hoewel Tarzan en Superman in de tussenliggende decennia zijn uitgegroeid tot CSI's die in verschillende culturen dezelfde betekenis hebben, voegen we ze omwille van de grondigheid toch toe.

Elle voulait se mettre en <u>Tarzan</u> , dit-il. (p. 160)	Ze wou als <u>Tarzan</u> komen, zegt hij (p. 119).
Et il y a un gros Lil'Abner à côté d'elle, et un <u>Superman</u> de l'autre côté, qui pèse bien trente-cinq kilos. (Vian, 2000, p. 160)	Ze wordt geflankeerd door een reusachtige hillbilly en een scharminkel van een <u>Superman</u> (p. 117).

In het openingshoofdstuk van *Elles se rendent pas compte* organiseert een goede vriendin van de hoofdpersoon een gekostumeerd bal, waar een flink aantal historische en culturele figuren in voorkomen. Het is hier aannemelijk dat hij het simpelweg over bandieten uit Sicilië heeft, maar tegenwoordig staan deze figuren beter bekend als maffioso. We hebben in dit geval ervoor gekozen om de oorspronkelijke term te vervangen door een andere term uit de broncultuur, omdat dit de Nederlandse lezer direct iets zal zeggen (transfer).

<p>D'abord, ça devrait être interdit, les bals costumés. Ça assomme tout le monde et au XXe siècle, on n'est tout de même plus d'âge à s'habiller en <u>bandit sicilien</u> ou en grand air de la Tosca,... (p. 155).</p>	<p>In de eerste plaats zou het verboden moeten worden, die gekostumeerde bals. Iedereen verveelt zich er dood en in de twintigste eeuw zijn we toch echt te oud om onszelf als maffioso of als operaster van Tosca te verkleden (p. 112).</p>
<p>Je fais mon entrée. Il y en a toute une bande là-dedans, et au moins quinze brigands siciliens ; ça, j'en étais sûr (p. 160).</p>	<p>Ik ga naar binnen. Er is al heel wat volk binnen, waaronder minstens vijftien maffioso, maar dat wist ik al op voorhand (p. 117).</p>
<p>Oh !. dis-je, j'ai tout essayé, mais je n'ai pas pu les aplatir. vous savez, j'avais tellement envie de me mettre en brigand sicilien... mais je crois que j'en ai trop (p. 161).</p>	<p>Oh, ik heb echt alles geprobeerd, zeg ik, maar ik kreeg ze maar niet in toom. Ik had zo'n zin om me als maffioso te verkleden... maar ik geloof dat ik gewoon te ruim bedeed ben (p. 118).</p>

De Amerikaanse satirische strip Lil'Abner (Inge, 2011) over een familie uit het arme bergdorpje Dogpatch USA was bijzonder populair in de Verenigde Staten en daarbuiten en verscheen in tientallen kranten van de jaren dertig tot zeventig. De strip beschrijft een familie van hillbillies, een pejoratieve term die in het Nederlandse taalgebied bekend is om een boers iemand te beschrijven. We vervangen dus een onbekende Amerikaanse CSI door een beter bekende Amerikaanse CSI (transfer).

<p>Et il y a un gros <u>Lil'Abner</u> à côté d'elle, et un Superman de l'autre côté, qui pèse bien trente-cinq kilos... (p. 160).</p>	<p>Ze wordt geflankeerd door een reusachtige <u>hillbilly</u> en een Superman... (p. 117).</p>
---	--

Het onverwachte gebruik van een Amerikaanse indianenstam om de rustige gemoedstoestand van hoofdpersoon Francis weer te geven, levert een lastig struikelblok op. Door het woord “impassible” als “onverstoorbaar” te vertalen, wordt uit de directe context duidelijk dat het hier om een Indianenstam draait en kan alsnog transfer worden toegepast.

<p>Je m'arrange pour rester impassible en rigolant parce que ça fait plus Sioux, et c'est plus sûr pour mon crâne. (p. 192)</p>	<p>Ik zorg ervoor om op onverstoerbare wijze te lachen, want dat is meer Sioux en het is ook beter voor mijn arme schedel (p. 149).</p>
---	---

3.3.2.5 Meeteenheden

Amerikaanse CSI's

In een detectiveverhaal over een drugsbende in de Amerikaanse hoofdstad zullen grote geldsommen onherroepelijk hun opwachting maken. In de meeste gevallen hoeven deze CSI's slechts ingepast worden in het Nederlandse grammaticale systeem (transfer).

<p>Tandis que moi, je vous fiche mon billet que celui qui me reconnaîtra, il me fera plaisir, et je suis prêt à lui donner <u>deux cents dollars</u>, comme si je les avais (p. 159).</p>	<p>Terwijl ik, en dat zweer ik u, de eerste de beste die me herkent met plezier tweehonderd dollar geef, als ik die tenminste had (p. 116).</p>
<p>Je vais à vingt <u>milles</u> à l'heure à peu près et ça fait déjà du bruit, sur la flotte (p. 228).</p>	<p>Ik vaar twintig <u>mijl</u> per uur en zelfs dat zorgt al voor lawaai op het water (p. 187).</p>
<p>Cinq <u>milles</u> plus loin que l'endroit où vous m'avez arrêtée, elle fait (p. 210).</p>	<p>Vijf <u>mijl</u> verwijderd van de plek waar jullie me hebben aangehouden, zegt ze (p. 167).</p>

Toch zijn er enkele probleemgevallen. De Amerikaanse ‘nickel’, die een waarde van tien dollarcent heeft, is in de moderne Europese cultuur een stuk minder bekend dan in de jaren veertig/vijftig. We hebben daarom voor het cultuuronafhankelijke ‘muntstuk’ gekozen (neutrale explicatie).

<p>Je profite d'un feu rouge pour tendre un <u>nickel</u> à un marchand de journaux et je rachète un canard (p. 192).</p>	<p>Ik profiteer van een rood stoplicht en geef een krantenverkoper opnieuw een <u>muntstuk</u> om opnieuw een roddelkrant te kopen (p. 178).</p>
---	--

Franse CSI's

De woorden ‘faf’ of ‘sac’ verwijzen volgens *Larousse dictionnaire de l'Argot* (Colin, 1990) naar een woord uit het Franse argot dat wijst op een biljet met een waarde van duizend Franse frank. Deze termen kunnen dus niet verwijzen naar de Amerikaanse dollar, omdat de grootste denominatie hier honderd (dollar) is. We hebben daarom voor het informele woord “rug” gekozen, een ouderwets Nederland woord dat voor de komst van de euro naar een duizendguldenbiljet verwees. Vian gebruikt dus een vulgair Frans woord om naar een Amerikaanse denominatie te verwijzen; wij doen hetzelfde in de Nederlandse vertaling, door een denominatie te gebruiken die in de jaren vijftig in Nederland nog werd gebruikt en bovendien qua waarde overeenkomt (culturele substitutie).

<p>Et j'ai les dix <u>fafs</u> (p. 192).</p>	<p>En ik heb de tien <u>ruggen</u>, vergeet dat niet (p. 149).</p>
<p>Et les <u>dix sacs</u> ? je dis. Bon sang... faut pas laisser tomber ça. (p. 226)</p>	<p>En de <u>tien ruggen</u>?, zeg ik. Tjehesus... die moeten we niet laten zitten (p. 180).</p>

3.3.2.6 Merknamen

Amerikaanse CSI's

In het mythische Amerika van Vernon Sullivan spelen merknamen een grote rol. De Franse lezer na de Tweede Wereldoorlog werd bestookt met exotisch klinkende merknamen, die hij dus automatisch met de Verenigde Staten associeerde. Vrijwel al deze verwijzingen kunnen probleemloos worden herhaald in de doelttekst (transfer), omdat ze ook in de huidige westerse cultuur nog veel bekendheid genieten. Ook de minder bekende merken, zoals de kussenfabrikant Dunlopillo en het speedbootmerk Chris-Craft hebben vrijwel geen aanpassing nodig, omdat uit de directe context onmiddellijk duidelijk wordt waar het over gaat. Vian sprak in het oorspronkelijke manuscript over “Chriscraft”, maar omdat de nog altijd bestaande fabrikant in werkelijkheid “Chris-Craft Boats” heet, houden we deze spelling aan in onze vertaling.

La vieille <u>Cadillac</u> de papa - elle est d'il y a deux ans, il m'en a fait cadeau en rachetant la nouvelle - m'emmène vers Chevy Chase. Je tourne dans Grafton et je prends Dorset Avenue (p. 159).	Pa zijn oude <u>Cadillac</u> –eentje van twee jaar oud die hij me cadeau deed toen hij zijn nieuwe kocht - brengt me richting Chevy Chase. Ik draai Grafton in en neem Dorset Avenue (p. 116).
La voiture de Walcott bondit en avant. C'est une <u>Lincoln</u> et je crois qu'on aura du mal (p. 258).	Walcotts auto springt naar voren. Het is een <u>Lincoln</u> en ik denk dat we hem met moeite bij zullen houden (p. 217).
Il y a une grosse <u>Chrysler</u> blanche qui arrive une seconde après moi et le gars fait cligner ses phares en me voyant ; comme si il en avait dans l'aile (p. 160).	Ik stap uit. Een dikke witte <u>Chrysler</u> arriveert vlak na mij en de kerel knippert met zijn koplampen alsof hij teveel gezopen heeft (p. 117).
Très peu de temps après, Gaya se lève, impatiente, et nous la suivons tous jusqu'au <u>Chriscraft</u> rouge et blanc qui se balance près	Even daarna staat Gaya ongeduldig op en we volgen haar naar de rood-witte <u>Chris-Craft</u> die bij de steiger ligt te dobberen (p. 132.)

du ponton (p. 175).	
Mon Dieu... je roupillerais bien. Dans <i>Kane junior</i> ... Y a des <u>coussins en Dunlopillo</u> sur la banquette. Si je les mets au fond, je serai pas mal (p. 224).	Goeie hemel... Ik heb wel zin in een tukkie. In <i>Kane junior</i> . Er liggen <u>Dunlopillo-kussens</u> op het bankje. Als ik ze op de bodem leg, zal ik prima liggen (p. 182).
Vous ne croyez tout de même pas que je vais rester dans les pommes assez longtemps pour que vous ayez le loisir d'aller boire un verre au bistrot du coin. Non. En plus, ils m'ont versé une bouteille de <u>Seven-up</u> dans le cou, et je vous assure que ça réveille. Ça doit être les bulles (p. 183).	U denkt toch niet dat ik zo lang uitgeteld blijf liggen dat u de tijd krijgt om een afzakkertje in het café op de hoek te gaan halen? Nee hoor. Bovendien hebben ze een fles <u>Seven-Up</u> in mijn nek leeggegoten en ik kan u verzekeren dat je daar wakker van wordt. Het zullen de bubbels wel zijn (p. 140).

Slechts in een enkele uitzondering is enige verduidelijking noodzakelijk, namelijk bij de oude sportwagen, een Oldsmobile 1910, die bij Gaya voor de deur staat als Francis het gekostumeerd bal aan het begin van het verhaal bezoekt. Francis praat over beide auto's zonder de volledige naam te gebruiken (Rolls en Olds), maar omdat Oldsmobile een minder bekend merk als Rolls Royce is en dus wellicht niet bekend is bij de lezer hebben we besloten om voor de duidelijkheid de volledige naam te gebruiken (transfer + uitleg).

Je me case entre la Rolls du gars de l'ambassade britannique, Cecil, et une vieille <u>Olds 1910</u> ; c'est sûrement celle de John Payne - drôle d'idée de s'appeler John Payne. Quelle bagnole, Seigneur !	Ik vind een plekje tussen de Rolls van Cecil, de kerel van de Britse ambassade, en een oude <u>Oldsmobile 1910</u> . Die is vast van John Payne, raar eigenlijk dat hij zo heet. Goeie God, wat een wagen (p. 116)!
--	---

Franse CSI's

Naast de overvloed aan Amerikaanse luxemerken smokkelt Vian ook een paar Franse luxemerken mee naar binnen. Vermeldenswaardig is hier dat Perrier pas in 1973 op de Amerikaanse markt kwam (Perrier: Brand History, z.d.). Het is niet duidelijk of Soir d'Amour een bestaand merk is: achtergrondonderzoek leverde nauwelijks betrouwbare resultaten op. Bij het laatste voorbeeld hebben we daarom voor transfer gekozen: de omliggende context en de transparantie van de term maakt voldoende duidelijk dat het hier om parfum gaat.

Alors bouclez-la et laissez tomber parce que ça pourrait vous faire du tort. Faites ça où vous voudrez, mais pas à Washington. Et puis je ne bois que du <u>Perrier</u> (p. 195).	Kop dicht dus en laat zitten want anders zal het u berouwen. Doe dat waar u wilt, maar niet in Washington. En bovendien drink ik alleen maar <u>Perrier</u> (p. 152).
Je lui fais un effet terrible, ça doit être à cause du <u>Soir d'Amour</u> de maman, je me suis vidé le flacon sur le crâne (p. 160).	Ik maak een verpletterende indruk op hem, wat het gevolg moet zijn van de fles van moeders <u>Soir d'Amour</u> die ik over mijn hoofd heb leeggegoten (p. 117).

3.3.2.7 Overig

In de laatste sectie hebben we een aantal minder talrijke categorieën samengevoegd, zoals Onderwijs, Politiek, Institutionele instellingen, gerechtssystemen en sport & tijdverdrijf.

Institutionele instellingen

Amerikaanse CSI's

De generieke term "Banque Fédérale", wat verwijst naar een Amerikaanse bankinstelling, heeft voor de Nederlandse lezer niet dezelfde connotatie van extreme geslotenheid die de Franse lezer wellicht zou verwachten. We hebben daarom voor een andere term uit de Amerikaanse cultuur gekozen (transfer) die in hedendaags Nederlands veel meer wordt geassocieerd met hermetische geslotenheid: Fort Knox de legerpost waar de Verenigde Staten haar goudvoorraad bewaart (Tikkanen, 2015).

Elle est bouclée comme un coffre de la Banque Fédérale (p. 174).

Ze is zo gesloten als een kluis in Fort Knox (p. 131).

Onderwijs

Fransen CSI's

De verwijzing naar de "l'Assistance Publique" is een van de lastigste cultureel geladen termen die we tijdens deze vertaling zijn tegengekomen. Niet alleen is dit een instelling die nauw verbonden is met de Franse geschiedenis, maar uit de opmerking spreekt ook een bepaalde voorkennis over de hardvochtige aard van de leraren die hier les gaven. We hebben daarom gekozen voor een doeltaalgerichte uitdrukking met het woord "armenschool" (Van Gijlswijk, 2011). Deze scholen waren weliswaar in de twintigste eeuw al zo goed als uitgestorven, maar het woord is transparant genoeg om een associatie op te roepen die equivalent is aan de Franse bronterm.

En même temps, je file un coup d'accélérateur à la Cadillac, mais la saleté ne se dégonfle pas et elle me balance une paire de beignes de derrière les fagots, à croire qu'elle a été institutrice à l'Assistance Publique (p. 187).

Tegelijkertijd trap ik het gaspedaal van de Cadillac in, maar de helleveeg geeft niet op en ze geeft me een paar optaters van heb ik jou daar. Je zou bijna gaan geloven dat ze les op een armenschool heeft gegeven (p. 144).

Sport

Amerikaanse CSI's

De sporten die Vian ons hier voorschotelt, leveren in de meeste gevallen geen probleem op bij de vertaling. In veel heruitgaven van *Elles se rendent pas compte* stond het woord "aviron", maar uit het oorspronkelijke manuscript blijkt volgens Lapprand (2000) dat Vian "avion" bedoelt (Lapprand, 2000, p. 157). Het Franse woord "catch" is de enige uitzondering op de regel en hebben we letterlijk vertaald naar het Nederlands (transfer + uitleg). Ook het American footballteam uit de tweede voorbeeldzin kan, met enige aanpassingen zonder veel problemen worden vertaald (transfer).

<p>Pas méchant type. Horreur des intellectuels. Plutôt sportif. <u>Sports doux : judo, catch, yachting</u>, un peu d'avion, ski, etc. (p. 157).</p>	<p>Ik ben de kwaadste niet. Heb de pest aan intellectuelen. Ben redelijk sportief. Zachtzinnige sporten als judo, <u>worstelen</u>, zeilen, af en toe beetje vliegen, skiën enzovoort (p. 114).</p>
<p>C'est l'un des gars de l'équipe de football de l'Université, je l'ai déjà rencontré chez Gaya (p. 161).</p>	<p>Het is een van de spelers van het footballteam van de universiteit, ik heb hem wel eens bij Gaya thuis ontmoet (p. 118).</p>

Gerechtssystemen

Amerikaanse CSI's

Televisiekijkers in het Nederlandse taalgebied zijn groot geworden met talloze misdaadseries waarin de Amerikaanse openbaar aanklager een rol speelt. Dit begrip zal ooit exotisch hebben geklonken, maar kan vanwege zijn grote bekendheid in deze tijd in de doeltaal behouden blijven (transfer).

<p>Il va essayer de nous faire engager dans la police, comme inspecteurs, ajoute Ritchie. Ou comme investigateurs <u>du District Attorney</u>. C'est un de ses grands potes (p. 260).</p>	<p>Hij gaat proberen om ons binnen te krijgen bij de politie, als inspecteurs, voegt Ritchie daaraan toe. Of als rechercheurs van <u>de District Attorney</u>. Dat is een van zijn beste maten (p. 219).</p>
---	--

4.4 Pseudo-translationese in *Elles se rendent pas compte*

Pseudovertingen kunnen volgens Rambelli (2009) “gecreoliseerd” worden via de toevoeging van lexicale of syntactische elementen die de Franse lezer automatisch zal doen denken aan het taalsysteem van de broncultuur. Toen Boris Vian *J’irai cracher sur vos tombes* schreef, voegde hij een flink aantal letterlijke vertalingen en leenwoorden uit het Engels toe die vreemd op de Franse lezer zou overkomen (Fakra, 2001; Brown, 2003; Regattin, 2013). Hoewel het aantal van dit soort vertaalsporen in *Elles se rendent pas compte* niet zo hoog ligt als in deze eerste roman, troffen we desondanks meerdere gevallen aan die om een eigen benadering vragen. Voorzichtigheid is geboden bij de identificatie van dit soort elementen. Omdat het oorspronkelijke werk uit het begin van de jaren vijftig van de vorige eeuw dateert, kunnen onnatuurlijk aandoende linguïstische uitingen wel degelijk gangbaar zijn geweest in dat tijdperk. Het is daarom zaak om niet alleen etymologische woordenboeken te raadplegen, maar om ook advies in te winnen bij verschillende moedertaalsprekers, zoals wij dat hebben gedaan. We zullen de geverifieerde gevallen die we in *Elles se rendent pas compte* hebben aangetroffen hieronder afzonderlijk bespreken.

1. Sûr

Verschillende personages in *Elles se rendent pas compte* gebruiken ter bevestiging of geruststelling het kernachtige “sûr” als antwoord op een vraag van de gesprekspartner. Uit de context wordt direct duidelijk dat dit woord als “natuurlijk” of het informelere “tuurlijk” kan worden vertaald, maar in het Frans wordt “sûr” niet op een dergelijke manier gebruikt. Als uitdrukking van zekerheid moet dit adjectief worden voorzien van een prepositie (pour sûr), bijwoord (bien sûr) of zelf in een bijwoord (sûrement) worden veranderd (Le nouveau Petit Robert, 2018). Vian vertaalt hier het Engelse woord “sure” letterlijk naar het Frans, iets wat hij ook in voorgaande Sullivanromans deed. Om het effect van deze opzettelijk fout vertaalde uitdrukking te behouden, vertalen we terug naar de taal die de auteur als inspiratie gebruikte: het Amerikaanse Engels. Hoewel er een klein risico is dat een deel van de lezers dit woord niet zal herkennen, kan uit de context eenvoudig worden afgeleid wat wordt bedoeld. Het woord wordt daarnaast in cursief lettertype geplaatst om de bijzondere status te verduidelijken.

- <u>Sûr</u> ! souffle-t-elle, les jambes coupées (p. 164).	<u>Sure!</u> steunt ze met knikkende knieën (p. 121).
J'ai laissé mon portefeuille dans la bagnole, dis-je. Mais tu reviens ? <u>Sûr</u> ! (p.181).	Ik heb mijn portemonnee in de wagen laten liggen, zeg ik. Maar je komt toch terug? <u>Sure</u> (p. 138)!
Comment vous appelez-vous ? Si je parle, vous me laisserez tranquille ? <u>Sûr</u> , dit Ritchie (p. 208).	Hoe heet je? Als ik praat, zullen jullie me dan met rust laten? <u>Sure</u> , zegt Ritchie (p. 165).

2. le troisième degré

Francis en Ritchie Deacon hebben Donna, een handlangster van de Walcott-bende, gevangen genomen en naar hun onderduikadres gebracht. Daar ondervragen ze haar op harde wijze. De zinsnede “le troisième degré” betekent echter in de bedoelde context weinig, tenzij de broers het over brandwonden of het Franse schoolsysteem hebben. Dit blijkt een doelbewust foutieve vertaling te zijn van “third degree”, wat verwijst naar de *third degree*-verhoormethoden die Amerikaanse politieagenten zouden gebruiken, wat volgens Keedy (1937) een eufemisme voor “the use of physical brutality, or other forms of cruelty, to obtain involuntary confessions or admission” is (Keedy, 1937, p. 763).

Om het vervreemdende effect te behouden, hebben we ditmaal gekozen voor een letterlijke vertaling naar het Engels (transfer + uitleg). Omdat het niet zeker is of de Nederlandse lezer deze verwijzing zal begrijpen, die regelmatig voorkomt in Amerikaanse misdaadfilms, hebben we het woord “verhoormethoden” toegevoegd. Een letterlijke vertaling naar het Nederlands zou in dit geval een onbegrijpelijk resultaat opleveren.

Faut vous mettre dans la tête, ma cocotte, que nos méthodes sont aussi efficaces que celles de la police. Quand vous aurez fini avec nous, vous regretterez <u>le troisième degré</u> . (p. 208)	We moeten je aan je verstand brengen, m'n liefje, dat onze methodes net zo efficiënt zijn als die van de politie. Als wij eenmaal klaar met je zijn, zal je nog terugverlangen naar <u>hun third degree-verhoormethoden</u> (p. 165).
--	---

3. G man en fédé

Francis en Ritchie worden op de hielen gezeten door Carruthers, een privédetective die zichzelf voor FBI-agent uitgeeft. Vlakbij de schuilplaats van de Walcott-bende worden de twee broers in een hinderlaag gelokt. In de scène die volgt, gebruikt Francis twee verschillende woorden om Carruthers te beschrijven die eerder Amerikaans dan Frans lijken: "G man" en vervolgens "fédé".

C'est mon <u>G man</u> . Je regarde Ritchie. Il bouge pas (p. 240).	Het is mijn <u>G-man</u> [2]. Ik kijk naar Ritchie. Hij beweegt zich niet (p. 199). [2] De G in G-man staat voor "government."
Écoutez, je fais, je suppose que vous êtes un <u>fédé</u> (p. 241) ?	Luister, zeg ik, ik neem aan dat je een <u>Federale</u> bent (p. 201)?

Volgens een voetnoot van Lapprand (2000) staat "G man" voor FBI-agent en is de G een acroniem van "Government" (Lapprand, 2000, p. 240). We hebben in dit geval gekozen om de vreemde term intact te laten (transfer) en hooguit een verbindingsstreepje toe te voegen om hem in te passen in het Nederlandse taalsysteem. Daaruit wordt echter niet meteen duidelijk voor de lezer wat hier wordt bedoeld en we zullen daarom een korte verklarende voetnoot toevoegen. Het (onbestaande) Franse woord "fédé" is een afkorting van het adjectief "fédéral." Opnieuw verwijst Francis hiermee naar de vermeende status van Carruthers, die hij ervan verdenkt bij de Federal Bureau of Investigations (FBI) te werken. Volgens Hodges (2014) bediende Vian zich regelmatig van "modificaties", door lettergrepen van bestaande woorden toe te voegen of weg te halen. Deze nieuwe woorden bleven hun Fransheid behouden "door de groepering van letters of klanken" (Hodges, 2014, p. 309). Hij versterkte de vreemdheid van het woord door een adjectief in een

substantief te veranderen. In dit geval is transfer niet de juiste oplossing, omdat het fonetisch gespelde “feedee” in het Nederlands als een onzinwoord klinkt. We passen in dit geval culturele substitie toe, maar gebruiken wel hetzelfde woordprocédé zoals Vian dat in het Frans heeft gebruikt. Door Carruthers een “Federale” te noemen en het hoofdlettergebruik van de FBI te behouden, blijft het effect in zekere mate intact.

4. égalisateur

Tijdens de interactie met Carruthers gebruikt Vian het adjectief “égalisateur” als substantief, dat in het Frans enkel wordt gebruikt om te verwijzen naar een “but égalisateur”, een gelijkmakende treffer in een sport als voetbal (Le nouveau Petit Robert, 2018). In het Engels wordt het woord “equalizer” wel gebruikt om een wapen mee aan te duiden. Terugvertalen naar het Engels levert in dit geval een onbevredigend resultaat op en we hebben daarom gekozen voor de creatie van een onbestaand woord in het Nederlands, om het vervreemdende effect in de brontekst te simuleren.

<p>C'est mon G man. Je regarde Ritchie. Il bouge pas. Je m'aperçois qu'un autre mec le couvre avec un vrai <u>égalisateur</u> de professionnel, un truc qui fait au moins cinq centimètres de calibre. (p. 208)</p>	<p>Het is mijn G-man. Ik kijk naar Ritchie. Hij beweegt zich niet. Ik krijg in de gaten dat een andere kerel hem onder schot houdt met een professionele <u>vankantmaker</u>, eentje die op zijn minst een kaliber van 5 centimeter heeft (p. 199).</p>
---	---

5. walkie-talkie

Dit communicatiemiddel voor de korte afstand heet in het Engels (en in het Nederlands) walkie-talkie, maar de Fransen hebben dit begrip in hun taal opgenomen als “talkie-walkie” (Le nouveau Petit Robert, 2018). Met de subtiele omdraaiing creëerde Vian bij de Franse lezer zo een verwarrend effect. Volgens Hodges (2014) gebruikte Vian geregeld deze techniek van “spoonerism”, ofwel de omdraaiing van lettergrepen of woorddelen (Hodges, 2014, p. 309). Wij willen dit effect behouden door de omdraaiing terug te draaien en dus het Franse woord te gebruiken in de vertaling.

Il y a des flics tout autour de la maison, il fait. Vous étiez signalés par walkie-talkie (p. 242).	Er zijn overal rond het huis agenten, zegt hij. Jullie signalement was per talkiewalkie doorgegeven (p. 201).
---	---

6. biseness

In het laatste hoofdstuk wordt een monoloog opgetekend waarin Francis terugkijkt op alles wat vooraf is gegaan en hoe hij het er levend af heeft gebracht. Vian laat het Amerikaanse woord “business” hier onvertaald, maar past het aan zodat het een goed uitspreekbaar Frans woord wordt. Het blijft onduidelijk of de auteur hier een andere woordspeling in de zin heeft (“bise” betekent “zoen” in het Nederlands), maar feit blijft dat dit woord een vertaalprobleem oplevert. In dit laatste geval van *pseudo-translationese* imiteren wij het effect van Vian en veranderen de fonetische spelling van “business”, een woord dat in het Nederlandse taalgebied gangbaar is geworden, zodanig dat het in de doelttekst ongeveer even bevreemdend overkomt.

Tant pis. Mais c’est le côté moral de tout ce <u>biseness</u> que je veux souligner maintenant (p. 262).	Het zij zo. Maar het is vooral de morele kant van deze hele <u>bizniz</u> die ik nu wil onderstrepen (p. 221).
--	--

7. île des Trois Sœurs

Vian is niet altijd consequent in de overname van Amerikaanse plaatsnamen. Tijdens een bootachtervolging vaart Francis om een eiland heen dat in de Potomac-rivier ligt. De gebruikelijke naam voor dit eiland is het endoniem Three Sisters Island. De auteur kiest echter voor de letterlijke vertaling “l’île des Trois Sœurs”. Het is moeilijk in te schatten of Vian hier bewust de lezer wilde misleiden of de sprookjesachtige naam van het eiland zo mooi vond dat hij het naar het Frans vertaalde. Om het vervreemdende effect te behouden, hebben we zelf ook voor een letterlijke vertaling (transfer + uitleg) gekozen.

Le Chris-Craft rouge et blanc vient de disparaître derrière l’île des Trois Sœurs (p.	De rood-witte Chris-Craft is zojuist achter het eiland van de Drie Gezusters verdwenen (p.
---	--

176).	133).
-------	-------

4.5 Paratekstuele vertaalproblemen in *Elles se rendent pas compte*

3.5.1 Auctoriale presentatie

Voor de vertaler van een pseudovertaling zijn de namen die op de kaft prijken vaak het eerste struikelblok. Nadat de ware identiteit van de pseudovertaler is onthuld en de ontvangende cultuur het werk als een originele creatie heeft erkend, moet de presentatie worden aangepast om aan te sluiten bij de veranderde status van het werk. Na de opheldering van het mysterie is het de vraag of de oorspronkelijke positie die het werk na publicatie innam behouden zal blijven of geheel uit het collectieve geheugen zal verdwijnen (Toury, 1995, p. 40).

De auctoriële presentatie van *Elles se rendent pas compte* in onze vertaling is in twee opzichten problematisch, beginnend met het bestaansrecht van Vians alter ego Vernon Sullivan. Ondanks het feit dat Boris Vian nooit publiekelijk heeft toegegeven dat hij de ware auteur van de beruchte serie detectiveromans was, kan volgens Arnaud (1970) worden geconcludeerd dat het Franse publiek vanaf 1948 op de hoogte was van het bedrog. Een jaar later werd het geruchtmakende *J'irai cracher sur vos tombes* tijdelijk na een ministerieel besluit verboden (Arnaud, 1970, p. 172) en verdween samen met de andere delen van de reeks, die lang niet zo goed verkocht hadden als de eerste roman, al snel in de vergetelheid (Arnaud, 1970, pp. 172-177). Tien jaar na het verschijnen van de eerste Sullivan wist een groot deel van het Franse publiek niet meer wie Vernon Sullivan was of waar hij voor stond. Toen Boris Vian besloot om een filmscript te maken uit *J'irai cracher sur vos tombes* (hij noemde dit zelf een "transpositie" van het oorspronkelijke boek) werd het steeds duidelijker dat een nieuw bedrog (ditmaal van de Franse filmganger) nauwelijks nog mogelijk was.

Aujourd'hui, Vernon Sullivan est bien mort, Boris Vian le croit. A mesure que se succèdent les versions du scénario, un nouveau public naît et grandit, qui sait confusément que **J'irai cracher sur vos tombes** avait été un succès, mais de quelle nature ? Il n'est pas un spectateur du film sur dix qui pourrait le dire. Douze ans ont passé depuis la sortie du livre, dix

ans, depuis le spectacle du Théâtre Verlaine. Il ne reste qu'un titre sous lequel il est possible de reconstruire une œuvre qui soit vraiment une œuvre de Boris Vian (Arnaud, 1970, p.195).

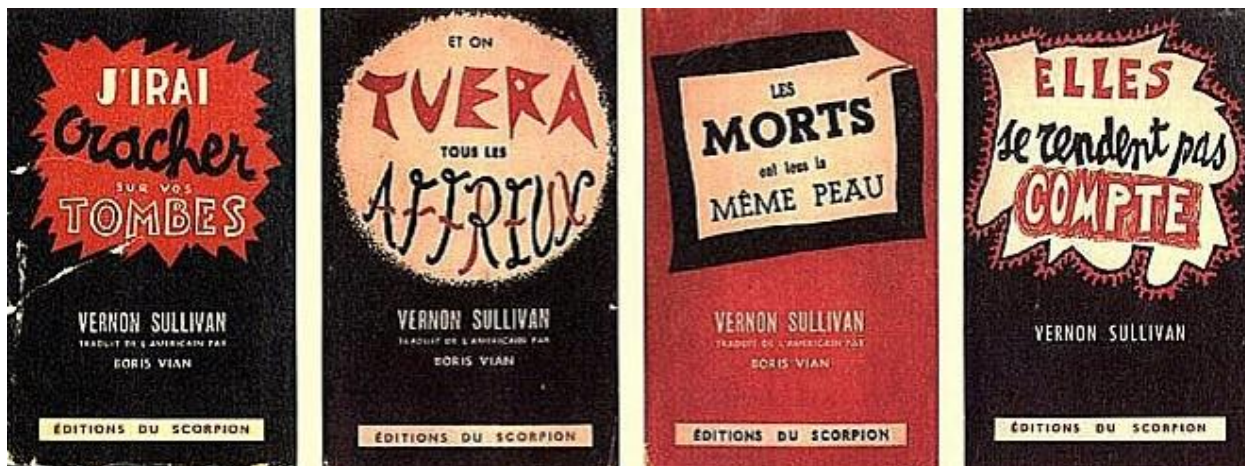
Het duurde tot de jaren zestig voor er een hernieuwde interesse ontstond voor Boris Vian (Rolls & Vuaille-Barcan, 2014) en, in het verlengde, voor de vier werken die hij twintig jaar eerder onder zijn Amerikaanse pseudoniem geschreven had. Tussen 1946 en 2009 verschenen 46 verschillende edities van de vier romans bij twaalf verschillende uitgeverijen. Uit hun paratekstuele presentatie bleek hoe problematisch de Franse uitgeverhuizen het vonden om Sullivan in te passen in het *oeuvre* van een schrijver die bij leven nauwelijks erkenning had gekregen. Van alle uitgegeven edities stond Vernon Sullivan in ruim veertig procent van de gevallen specifiek op de kaft vermeld als (co-)auteur. Bij tien edities werd de naam Boris Vian zelfs niet eens genoemd (Sitbon, Rolls & Vuaille-Barcan, 2015, p. 45). De eerste herdruk van *Elles se rendent pas compte* verscheen in 1965 bij Le Terrain Vague en bijna tien jaar later, in 1974, verscheen een derde editie bij 10/18 (Vian, 2000, p. 153). Zoals wij in onze inleiding hebben vermeld, baseren wij ons niet op deze herdrukken maar op de kritische editie onder redactie van Lapprand (2000), die niet alleen is gebaseerd op het oorspronkelijke, ongecensureerde manuscript van Vian, maar bovendien ook enkele fouten corrigeert die latere herdrukken bleven herhalen.

Voor buitenlandse uitgevers bleek het, gezien de relatieve onbekendheid van de Franse cultschrijver, zo mogelijk nog lastiger om het fictieve pseudoniem een plaats te geven. Om dit kort te illustreren, hebben we de Sullivan-vertalingen onder de loep genomen die in het Nederlandse taalgebied zijn verschenen. Bij geen van die vertalingen verschijnt de naam Vernon Sullivan op de kaft of de titelpagina. In *Ik zal spuwen op jullie graf*, dat in 1973 bij *De Arbeidspers* in vertaling verscheen, duikt de naam Vernon Sullivan pas voor het eerst op bij de uitgeversinformatie onder het tussenkopje "Oorspronkelijke titel." In een nawoord legt de vertaler van het werk uit hoe de vork in de steel zit. In *De dood steekt in hetzelfde vel*, de Nederlandse vertaling van *Les morts ont tous la même peau* die in 1975 bij dezelfde uitgeverij verscheen, komt Vernon Sullivan in de paratekst zelfs geheel niet voor, tenzij de lezer de moeite neemt om het nawoord te lezen, waarin vertaler Maxim de Winter uitlegt dat Vian de detectiveromans onder een pseudoniem schreef. Ook in *Wie lelijk is maken we af* uit 1985, de Nederlandse vertaling van *Et on tuera tous les affreux*, wordt Sullivan pas bij de uitgeversinformatie genoemd, al wordt hier wel specifiek vermeld dat Sullivan een pseudoniem van Boris Vian was. Bovendien schrijft vertaler Ernst van Altena een vertalersvoorwoord met de titel "Boris Vernon Sullivan Vian" (Van Altena, 1985, pp. 5-10), waarin de bijzonder status van het boek uit de doeken wordt gedaan.

Uitgevers worstelen dus met de manier waarop ze de romans aan het publiek moeten presenteren. In Frankrijk bleef de naam Sullivan bij een aantal uitgaven op de kaft behouden, terwijl in Nederland werd besloten om enkel Boris Vian als auteur te presenteren. Voor de Nederlandse vertaling van *Elles se rendent pas compte* komt daar nog een tweede probleem bij. Bij het vierde en laatste deel uit de reeks was plotseling elke verwijzing naar Boris Vian van de kaft verdwenen (Figuur 2), terwijl hij in de voorgaande delen nog werd opgevoerd als vertaler. Deze verdwijningstruc was om meerdere redenen opmerkelijk. Een groot deel van het succes van detectiveromans in die tijd was juist gebaseerd op het feit dat ze vertalingen uit het Amerikaans waren. Moest een nietsvermoedende lezer hier concluderen dat een Amerikaanse auteur met gemengd bloed plots Frans had geleerd en de hulp van Boris Vian niet meer nodig had? Toen het werk in de zomer van 1950 verscheen, was bovendien algemeen bekend dat de naam Vernon Sullivan fictief was.

Zoals wij eerder hebben vermeld, vertoont *Elles se rendent pas compte* Lapprand (2000) grote gelijkenissen met *Dames don't care* (1939). Boris Vian vertaalde deze roman van Peter Cheyney met zijn toenmalige vrouw Michelle voor de Série Noire. In 1949 verscheen deze roman onder de titel *Les femmes s'en balancent* (Lapprand, 2000, p.150).

Sitbon et al. (2013) concluderen hieruit dat *Elles se rendent pas compte* een "nihilistische interpretatie" is van een roman uit de Série Noire (Sitbon et al., 2013, p. 41). Toen *Elles se rendent pas compte* verscheen, was de reeks onder leiding van Marcel Duhamel al begonnen om originele werken van Franse auteurs te publiceren. Deze romans werden als pseudovertalingen gepubliceerd, wat volgens Robyns (1990) demonstreert hoe "the American model, though accepted on the condition of being "foreign", still wasn't fully integrated in the French system" (Robyns, 1990, p. 25). *La mort et l'ange* van Serge Arcouët werd onder de Amerikaanse pseudoniem Terry Stewart aan de lezer voorgesteld. De slogan *traduit de l'américain* stond weliswaar nog op de kaft, maar nergens werd expliciet gezegd wie dan verantwoordelijk was voor de vertaling naar het Frans. Volgens Sitbon et al. (2013) was het zodoende een logische evolutie om bij *Elles se rendent pas compte*, dat twee jaar later verscheen, de verwijzing naar een mogelijke vertaler helemaal achterwege te laten (Sitbon et al., 2013, p.42).



Figuur 2: Kaften oorspronkelijke edities Sullivan-romans

Hoewel dit een interessante lezing is voor deze afwijking van de norm, blijft de Nederlandse vertaler met het probleem zitten welke auteur op de kaft moet worden vermeld. Als de naam Vernon Sullivan de Franse lezer tien jaar na de verschijning van *J'irai cracher sur vos tombes* al niets meer zei, kan nauwelijks van de Nederlandstalige lezer worden verwacht dat de naam hem bekend is. Om ons te helpen bij het kiezen van de juiste strategie, hebben we daarom gekeken naar de auctoriale presentatie van een van de bestaande buitenlandse vertalingen, een Duitse versie die in 1980 bij Zweitausendeins verscheen. Daaruit blijkt dat, net als bij de Nederlandse vertalingen van voorgaande Sullivan-romans, alleen Boris Vian als auteursnaam op de kaft staat. Op de titelpagina valt te lezen: "Vernon Sullivan Die kapiere nicht –ELLES SE RENDENT PAS COMPTE- AUS DEM AMERIKANISCHEN VON BORIS VIAN, DEUTSCH VON HANNS GRÖSSEL, ZWEITAUSENDEINS." Deze informatie komt niet overeen met de oorspronkelijke editie, waar enkel de naam Vernon Sullivan werd vermeld. In een nawoord legt de Duitse vertaler desondanks (uiterst beknopt) uit hoe *Elles se rendent pas compte* er bij het verschijnen uitzag.

In de Nederlandstalige wereld begint langzamerhand meer interesse voor Boris Vian te komen. Zijn bekendste romans zijn intussen naar het Nederlands vertaald en in 2016 verscheen *De man die van het Empire State Building sprong*, een verzameling korte verhalen van de auteur. Hoewel het niet te rechtvaardigen is om alleen Vernon Sullivan op de kaft te zetten, doet enkel de vermelding van Boris Vian op de kaft onrecht aan de complexe identiteit van het werk. We willen de Nederlandstalige lezers duidelijk maken dat *Elles se rendent pas compte* geen typische Vian is, eigenlijk zelfs geen typische Sullivan. Omdat Boris Vian in het vierde deel van de Sullivan-reeks de dekmantel van pseudovertaling achterwege liet, bleef niets anders over dan het

pseudoniem van een fictieve Amerikaanse schrijver. Volgens Genette (1997) is de belangrijkste functie van het pseudoniem als paratekstueel element het effect dat hij op de lezer en het algemene lezerspubliek produceert:

Once the reader has the information, the pseudonym is included in his image, or idea, of that particular author, [...] and thereby, no less inevitably, he distinguishes within his image or idea the figure of the author from the figure of the private man... (Genette, 1997, p. 49).

Om te benadrukken dat *Elles se rendent pas compte* een ander soort werk is dan een roman die Vian onder eigen naam schreef en om het bevreemdende effect van de oorspronkelijke uitgave te behouden, hebben we daarom besloten om het pseudoniem deels te behouden en zullen we op de kaft "Boris Vian (als Vernon Sullivan)" gebruiken.

3.5.2 Titelvertaling

Titels, zo merkt John Fisher (1984) terecht op, "are names for a purpose" (Fisher, 1984, p. 288). Ze zijn niet alleen bedoeld om het werk dat hen draagt te identificeren en hen een plek toe te wijzen, maar helpen ons ook om de inhoud te interpreteren. Bij de vertaling van een literair werk moet veel aandacht worden besteed aan de correcte vertaling van de titel. Niet alleen moet volgens Davies (2003) rekening worden gehouden met de verwachtingen en voorkeuren van de lezers, maar een titel kan bovendien als uithangbord in de boekwinkel dienen, om zo de lezer te verleiden het uit de schappen te nemen (Davies, 2003, p. 87).

Newmark (1998a) onderscheidt twee soorten boektitels, die elk een aparte vertalingsstrategie met zich meebrengen. Descriptieve titels, die de inhoud van het boek letterlijk weergeven, moeten volgens hem altijd letterlijk worden vertaald. Ook zinspelende titels, die een referentiële of figuratieve relatie met het onderwerp van het boek onderhouden, moeten zoveel mogelijk letterlijk worden vertaald. Als dat niet mogelijk blijkt te zijn, moet de vertaler zoveel mogelijk op creatieve manier de geest van het origineel proberen te behouden (Newmark, 1998a, p.57).

In tegenstelling tot deze meer broncultuurgerichte aanpak beschrijft Christiane Nord (1995) hoe een vertaalde titel aan een aantal essentiële (en minder essentiële) functies moet voldoen in de doelcultuur. Zij wijst erop dat die functies belangrijker zijn dan de semantische equivalentie met de oorspronkelijke titel uit de broncultuur. Dat verklaart ook waarom letterlijk vertaalde boektitels

steeds vaker in de minderheid zijn. Dat kan volgens Viezzi (2011) worden verklaard door een conflict tussen de gewenste functies waaraan een doeltitel moet voldoen en getrouwheid aan de oorspronkelijke brontitel. Viezzi, die zich deels baseert op Nord, onderscheidt drie functies die elke titel heeft: hij is de naam van een cultureel product (naamfunctie), zorgt voor een bepaald soort contact met het publiek (fatische functie) en informeert dat publiek over het bestaan van een cultureel product met die naam (informatieve functie). Daarnaast onderscheidt Viezzi nog een aantal optionele functies, waarvan er een aantal van belang zijn voor de vertaling van *Elles se rendent pas compte*.

Een cultureel product onderscheidt zich met zijn naam van andere culturele producten (distinctieve functie), zodat het publiek ze uit elkaar kan houden als ze over hetzelfde onderwerp gaan. Een titel kan het publiek bovendien mogelijke informatie geven over de inhoud van een cultureel product (descriptieve functie), maar kan ook de emoties beschrijven die de auteur aan een werk verbonden heeft. Een titel kan daarnaast proberen om de titel op een specifieke manier te interpreteren (suggestieve functie) of de mogelijke lezer te verleiden (verleidende functie). Ten slotte kan een titel naar een andere titel of tekst verwijzen (intertekstuele functie) of een bepaald poëtisch effect najagen (poëtische functie), bijvoorbeeld door het gebruik van alliteratie (Viezzi, 2011, pp. 185-187).

Van al deze functies is de verleidende functie volgens Viezzi (2011) vaak doorslaggevend voor het economische succes van een cultureel product als een boek, en dat is dus ook iets waar we rekening mee moeten houden bij de vertaling (Viezzi, 2011, p. 189). Ten tweede heeft *Elles se rendent pas compte* een intertekstuele functie, omdat Vian met dit laatste deel uit de Sullivanreeks een boek van Peter Cheyney herschreef dat hij eerder voor de Série Noire had vertaald (Lapprand, 2000, p. 151). Ten derde heeft de titel een suggestieve functie: met het gebruik van de derde persoon meervoud van het vrouwelijk persoonlijk voornaamwoord “elles” impliceert de titel dat het hier over vrouwelijke personen gaat, een optie die in het Nederlands niet beschikbaar is. Hoewel deze functie niet direct genoemd wordt, voegen we ook een intratekstuele functie toe aan dit specifieke geval. De zinsnede “elles se rendent pas compte” komt zeven keer integraal voor in het boek, die we hieronder hebben weergegeven. Bovendien komen nog enkele varianten voor, die we omwille van de overzichtelijkheid zullen weglaten.

<p>Elle a dix-sept ans ; elle est comme ça et elle se fait coller des piqûres de morphine par un gars qui ressemble à un maquereau de bas étage... et qui est maquillé, en plus. Je vous jure. Elles se rendent pas compte (p. 167).</p>	<p>Ze is zeventien, ziet er zo uit en laat zich dan een naald met morfine in haar arm zetten door een kerel die nog het meeste weg heeft van een tweederangs pooier... die bovendien nog make-up draagt ook. Ik zweer het u. Ze snappen er niks van (p. 124).</p>
<p>On est assez contents de nous, du point de vue moral, s'entend, parce que, ces pauvres filles, il faut leur redonner le goût de l'amour normal. C'est vrai, elles se rendent pas compte (p. 206).</p>	<p>We zijn nogal verguld met onszelf, uit moreel oogpunt dan, want je moet die arme meisjes weer laten voelen hoe het is om op normale wijze de liefde te bedrijven. Het is waar, ze snappen er niks van (p. 163).</p>
<p>- Elles risqueront plus rien... là, vous pourrez vraiment vous habiller en gonzesses.</p> <p>Sûr et certain qu'elles se rendent pas compte.</p> <p>Cette idée de perdre son temps à bavarder comme ça au lieu de ficher le camp pendant qu'elle peut (p. 209).</p>	<p>- Maar ze zullen dan niets meer te vrezen hebben.... omdat jullie jezelf dan echt als vrouwen kunnen verkleden.</p> <p>Je kunt er vergif op innemen: die wijven snappen er echt niks van.</p> <p>Het idee alleen al, dat ze haar tijd met babbelen verkwest in plaats van 'm te smeren terwijl ze nog kan (p. 166).</p>
<p>Elle laisse tomber son peignoir, du coup. Elle porte les deux mains à ses seins, elle me sourit et puis, elle me tend les bras.</p> <p>- Francis... mon chéri... elle dit. Vite.. vite...</p> <p>Ah ! M...</p> <p>Je ne me fais pas prier, naturellement... mais quand même !...</p> <p>Je vous jure et je vous affirme qu'elles se rendent</p>	<p>Opeens laat ze haar badjas vallen. Ze drukt haar beide handen over haar borsten, glimlacht naar me en steekt dan haar armen naar me uit.</p> <p>- Francis... Lieverd.. zegt ze. Vlug... vlug...</p> <p>Ah ! Godall...</p> <p>Dat laat ik me geen twee keer zeggen... maar toch!</p> <p>...</p>

<p>pas compte !... (p. 233)</p>	<p>Ik zweer u bij hoog en laag dat ze er niks van snappen (p. 192).</p>
<p>- Oh ! zut, alors. Une môme à qui on donnerait le bon Dieu sans confession.</p> <p>C'est inouï, les souris. Positivement, elles se rendent pas compte (p. 240).</p>	<p>- Oh, krijg nou de kolere! Zo 'n griet die er uitziet alsof ze zo uit de hemel is gevallen.</p> <p>Die chicks zijn ongelofelijk. Echt, ze snappen er niks van (p. 199).</p>
<p>- C'était une fille pas mal, je dis.</p> <p>- Pas mal, dit Ritchie comme un écho. Dommage qu'elles se rendent pas compte. Dans deux heures, elle sera morte (p. 257).</p>	<p>- Het was geen slechte meid, zeg ik.</p> <p>- Geen slechte, herhaalt Ritchie als in een echo. Jammer dat ze er niks van snappen. Over twee uur zal ze dood zijn (p. 216).</p>
<p>Vous me direz que les souris, on a peut-être été un peu fort avec elles.</p> <p>Mais, qu'est-ce que vous voulez, aussi, elles se rendent pas compte (p. 263).</p>	<p>Nu zult u zeggen dat we de chicks misschien een beetje hard hebben aangepakt.</p> <p>Maar, wat wilt u dan ook, ze snappen er gewoon niks van (p. 222).</p>

Motivatie titelvertaling

De vertaalde titel moet niet alleen inhoudelijk kloppen, maar ook stilistisch met het origineel overkomen. Dat maakt een letterlijke vertaling van “elles se rendent pas compte” al onmogelijk, omdat de neutrale Nederlandse vertaling “zich rekenschap geven van iets, iets beseffen” (Van Dale, 2009) niet strookt met de informele, vaak grove stijl die in het boek wordt gehanteerd. In het boek worden vrouwelijke personages zonder uitzondering met dedain en neerbuigendheid beschreven, iets wat ook tot uiting moet komen in de titel.

Szabo (2015) beschrijft in zijn artikel over de vertaling van vulgair taalgebruik in *Elles se rendent pas compte* hoe deze titel bij voorgaande vertalingen naar het Hongaars is vertaald. De titel van de eerste vertaling, *És mindez a nők miatt!* (En dat alles vanwege de vrouwen!, onze vertaling)

voldoet volgens hem niet, omdat hij niet overeenkomt met de Franse titel en ook niet in de tekst ingepast kan worden. De tweede titel, *Ki érti a csajokat?* (Van meisjes valt niets te begrijpen, onze vertaling) komt ook niet exact overeen met de Franse titel, maar is volgens hem wel degelijk in de tekst in te passen (Szabo, 2015, p. 199). We hebben ten slotte ook de Duitse vertaling van de boektitel bekeken: met “Die kapiere[n] nicht” (Die snappen het niet) benadert Grössel (1980) de oorspronkelijke titel zo dicht mogelijk en gebruikt daarbij het aanwijzend voornaamwoord “die” om enige vorm vrouwelijkheid te suggereren, omdat in het Duits net als in het Nederlands geen derde persoon meervoud van het vrouwelijke persoonlijk voornaamwoord bestaat. Ter controle hebben we ook gekeken hoe Grössel de zinsnede in de tekst heeft vertaald. Daaruit blijkt dat hij in alle zeven gevallen de zinsnede “die kapiere[n] nicht” heeft gebruikt.

Vanwege de intertekstuele band met *Dames don't care* van Peter Cheyney is het verleidelijk om de boektitel op vergelijkbare wijze te vertalen, maar “het kan ze niets schelen” of een variatie valt in het gros van de gevallen niet in de narratieve tekst in te passen. Het gebruik van “kapiere[n]” in de Duitse vertaling, wat “snappen” in het Nederlands betekent, is een mooie, informele variant op “begrijpen” en komt grotendeels overeen met de brontitel. Omdat de intratekstuele band met de narratieve tekst in dit geval zwaarder weegt dan de verleidende functie, kiezen we daarom voor de titelvertaling: “Ze snappen er niks van.” Daarmee gaat het effect van vrouwelijkheid in de boektitel grotendeels verloren, maar wordt zo wel de continuïteit in de narratieve tekst gegarandeerd.

3.4.3 Voetnoten

De vertaling van voetnoten in een pseudovertaling vormt een complexe uitdaging, omdat hun bestaan indruist tegen de gangbare praktijk van een modern literair vertaler. Uitgevers selecteren niet alleen romans voor vertaling waarmee de lezer zichzelf kan identificeren, maar dringen er ook op aan dat deze romans op zo'n manier vertaald worden dat “they produce the illusory effect of transparency, or seeming untranslated” (Venuti, 1998, p. 126). De voetnoot kan bovendien botsen met de beroepsethiek van een literair vertaler. Umberto Eco noemde de voetnoot zelfs “l'ultima ratio”, de ultieme mislukking waarmee de vertaler toegeeft dat hij niet in staat is om tot een vertaling te komen die zich binnen de narratieve tekst bevindt (Eco, 2006, p. 119).

De voetnoot doorbreekt de illusie van de lezer dat hij geen vertaling maar het originele werk leest. De auteur van een pseudroman heeft er juist alle baat bij om de illusie *van de lezer* te doorbreken, omdat hij zo de illusie *van een auteur* kan versterken: de vermomming van een

origineel als vertaling. En toch, als een vertaler van een pseudovertaling, een vertaler die op de hoogte is van het bedrog, zijn werk goed wil doen, zal hij ook de voetnoten moeten vertalen die in het oorspronkelijke werk zijn opgenomen.

Maar daar brengt deze vertaler zichzelf volgens Martens (2010) verder in de problemen, omdat hij de voetnoten zal moeten annoteren, zodat de lezer begrijpt wat zich binnen en buiten de paratekst bevindt. Zoals we al eerder hebben gezegd, pleegt de vertaler daarmee “zelfmoord door vertaling”, een begrip dat Martens aan Jacques Derrida heeft ontleend (Martens, 2010, p. 74). Nog lastiger wordt het wanneer de vertaler de pseudovertaling moet vertalen naar de taal die oorspronkelijk de (valse) brontaal van het origineel was. Als de pseudovertaling zogenaamd uit het Spaans was vertaald, zoals *Théâtre de Clara Gazul* (1825) van Mérimée, en deze schrijver gebruikt een Spaanse term in de narratieve tekst, die hij van een voetnoot voorziet, zal de vertaler van de Spaanse vertaling deze voetnoot moeten behouden, ondanks het feit dat de lezer van die vertaling perfect weet wat het gewraakte woord betekent. Volgens Martens (2010) corrumpeert de pseudovertaling zo niet alleen de manier waarop het origineel wordt gelezen, maar doet ze dat ook met elke poging tot vertaling die wordt ondernomen (Martens, 2010, p. 78).

Conflicterende versies

Ook in *Elles se rendent pas compte* zorgt de aanwezigheid van voetnoten voor complicaties, maar niet op de manier zoals die hierboven wordt beschreven. In hoofdstuk elf beschrijft Vian hoe de twee broers Donna Watson, een handlangster van de Walcott-bende, achtervolgen en klemrijden. Zij staan op het punt om deze lesbische ‘op het juiste pad te brengen’ door haar te verkrachten. In de oorspronkelijke editie (en daaropvolgende heruitgaven) zijn meerdere seksueel getinte passages uit dit hoofdstuk echter vervangen door een zestal puntjes. Onderaan de pagina heeft Vian (Sullivan) vervolgens een voetnoot toegevoegd, die als volgt luidt:

<p>¹ Les points représentent des actions particulièrement agréables mais pour lesquelles il est interdit de faire de la propagande, parce qu'on a le droit d'exciter les gens à se tuer, en Indochine ou ailleurs, mais pas de les encourager à faire l'amour (p. 203).</p>	<p>¹ De puntjes staan voor handelingen die buitengewoon aangenaam zijn, maar waarvoor het illegaal is om propaganda te maken, want we hebben het recht om mensen aan te sporen om elkaar te doden, in Indochina en elders, maar niet om ze aan te moedigen om de liefde te bedrijven (p. 160).</p>
--	---

lets verderop in het hoofdstuk herhaalt Vian deze voetnoot door tweemaal een voetnoot toe te voegen met de tekst “Idem.” Volgens Lapprand (2000) heeft Vian deze voetnoten toegevoegd om te protesteren tegen de Franse jury, die hem kort daarvoor veroordeeld had voor het schrijven van de (eerste twee) Sullivan-werken. Bovendien bleek uit de voetnoot Vians sterke antimilitarisme en wilde hij zo de hypocrisie aanklagen van mensen “die hem hadden veroordeeld uit naam van een misplaatste moraal” (Lapprand, 2000, p. 151-152). De samensteller van Vians verzamelde werken oordeelt echter dat de verwijderde passages zeker niet pikanter zijn dan vergelijkbare scènes in *J'irai cracher sur vos tombes* en heeft ze daarom hersteld.

Dit plaatst ons voor een probleem, omdat we ons bij onze vertaling juist op deze kritische editie baseren. In tegenstelling tot de in 1950 verschenen editie bevat Lapprands versie het volledige manuscript zoals Vian dat ooit schreef. Tegelijkertijd verdwijnen daardoor de voetnoten uit zicht die voor onze analyse zo interessant zijn. We hebben besloten om deze voetnoot in onze vertaling toch te behouden en zullen ze van een korte toelichting voorzien. We zullen daarnaast de herstelde passages van haakjes voorzien, zodat de lezer een idee krijgt van wat Vian destijds heeft geschrapd. Onze taak als vertaler van dit werk, zoals we eerder hebben aangegeven, is om de effecten die de pseudovertaling oorspronkelijk op de Franse lezer had, zoveel mogelijk intact te laten en deze voetnoten maken daar onderdeel van uit. Op de plaats waar Vian zichzelf voor het eerst censureerde, zullen we teken voor de voetnoot plaatsen en we zullen de gecensureerde scène met haakjes in de narratieve tekst [...] omkaderen.

¹ N.v.d.V In de oorspronkelijke versie censureerde Boris Vian verschillende seksueel getinte scènes (hier met haakjes [...] omljnd) en voegde deze voetnoot toe als protest tegen zijn veroordeling: *“De puntjes staan voor handelingen die buitengewoon aangenaam zijn, maar waarvoor het illegaal is om propaganda te maken, want we hebben het recht om mensen aan te sporen om elkaar te doden, in Indochina en elders, maar niet om ze aan te moedigen om de liefde te bedrijven.”*

4.6 Aanspreekvormen in *Elles se rendent pas compte*

Net als zijn voorgangers was *Elles se rendent pas compte* geschreven als zijnde een vertaling uit het Amerikaanse Engels, een taal waarin geen verschil bestaat tussen de informele en formele aanspreekvorm in de tweede persoon enkelvoud. Dit in tegenstelling tot een groot aantal andere Europese talen, waaronder het Frans en het Nederlands (Odber de Baubeta, 1992, p. 89). Maar hoewel de bron- en doeltaal beide deze keuzemogelijkheid bezitten, wil dat niet zeggen dat ze op dezelfde manier gebruikt worden. Uit recent corpusonderzoek van ondertitelingen bij televisieseries in een groot aantal Europese talen blijkt het Nederlands, samen met het Zweeds en het Grieks, de kopgroep te vormen van talen waarin de informele tweede persoon enkelvoud het vaakst wordt gebruikt. Het Frans staat daarentegen met afstand op de laatste plaats, terwijl het veruit het vaakste voor de formele aanspreekvorm in de tweede persoon enkelvoud kiest (Levshina, 2017, p. 162).

Volgens Schogt (2004) lijkt de vertaling van persoonlijke voornaamwoorden naar een andere taal op het eerste gezicht “erg eenvoudig”, maar als de vertaler te maken krijgt met een talenpaar waar verschillen optreden in register, beleefdheidsvormen, beklemtoning of grammatisch geslacht, kunnen al snel lastige vertaalproblemen optreden. Volgens hem hangt de oplossing voor die problemen dan af van “contextuele omstandigheden en de extralinguïstische situatie” (Schogt, 2004, pp. 167-168).

De vertaling van persoonlijke voornaamwoorden in *Elles se rendent pas compte* is om verschillende redenen lastig. Het werk, dat in 1950 werd geschreven, bevat formele aanspreekvormen die voor het Frankrijk van die periode heel gebruikelijk waren, maar die volgens Coveney (2010) ook in het moderne Frans nog altijd heel gangbaar zijn en het lijkt er niet op dat het overvloedige *vousvoyeren* in de nabije toekomst zal verdwijnen (Coveney, 2010, p.127). In modern Nederlands klinken deze vormen onlogisch of zelfs volstrekt absurd. Schogt (2004) zegt hierover: “...le maintien de la répartition de l'original russe ou français dans une traduction néerlandaise époque automatiquement l'époque des XVIIIe et XIXe siècles” (Schogt, 2004, p. 172). Hoewel beleefdheidsvormen op verschillende manieren tot uiting kunnen komen (House, 1998, p. 62), beperken we ons hier tot de dialogen, omdat die de grootste struikelblokken tussen bron- en doeltaal opleveren en daarmee een geval opleveren van “non-correspondance des variétés de langue sociosituationnelles” (Balatchi, 2012, p. 19).

Als we kijken naar de keuzen die de Nederlandse vertalers van de voorgaande Sullivan-romans hebben gemaakt, concluderen we dat er geen eenduidig beeld ontstaat. De Winter (1975), de vertaler van *Les morts ont tous la même peau* heeft ervoor gekozen om, ongeacht de context, trouw te blijven aan de beleefdheidsvormen van het Franse origineel. Ter illustratie: als Parker, de hoofdpersoon van *Les morts ont tous la même peau*, een vechtlustige klant wil verwijderen uit de dubieuze nachtclub waar hij als uitsmijter werkt, zegt hij “Ça vous ennuerait de rentrer chez-vous [sic] ?” (Vian & Sullivan, 1973, p. 15). Dit vertaalt De Winter met “Heeft u er iets op tegen om naar huis te gaan?” (De Winter, 1975, p. 12).

Van Soest (1973), die *J'irai cracher sur vos tombes* naar het Nederlands vertaalde, heeft er daarentegen wel voor gekozen om op dit punt van de brontekst af te wijken. Wederom ter illustratie: In hoofdstuk dertien heeft hoofdpersoon Lee Anderson zojuist seks gehad met de rijke Lou Asquith in haar slaapkamer. Vervolgens gaat hij de slaapkamer van haar oudere zus Jean in om hetzelfde met haar te doen. In het Frans volgt de volgende conversatie: “‘Vous avez du culot’, dit-elle. ‘Oui’, répondis-je. ‘Et vous, vous m’attendiez.’” (Vian, Dit heeft Van Soest (1973) vertaald naar: “‘Je hebt wel lef!’, zei ze. ‘Ja,’ antwoordde ik. ‘En jij wachtte op me’” (Van Soest, 1973, p. 105). Ook Van Altena (1985), ten slotte, die verantwoordelijk was voor de vertaling van de derde Sullivan-roman *Et on tuera tous les affreux*, heeft er voor gekozen om het formele register in veel gevallen los te laten en veel meer te kijken naar wat contextueel gebruikelijk is. Als een groepje vrienden, stuk voor stuk twintigers, elkaar ontmoeten in hun stamcafé complimenteert een vriendin, Mona, hoofdpersoon Rocky met zijn mooie uiterlijk: “Vous êtes merveilleux, Rocky. Vos cheveux blonds... votre peau orange... mmm... on en mangerait” (Vian/Sullivan, 1965, p. 7). In de Nederlandse vertaling tutoyeert Mona haar vriend: “Je bent geweldig, Rocky. Je blonde haren... je oranje huid... mmm... om in te bijten” (Van Altena, 1985, p. 13). Schogt (2004) lijkt de aanpak van Van Soest en Van Altena te onderschrijven wanneer hij zegt: “La combinaison prénom plus forme polie n’est pas connue en néerlandais contemporain tel qu’on le parle au royaume des Pays-Bas, mais elle est couramment employée dans la variante flamande du néerlandais” (Schogt, 2014, p. 173).

Omdat de vierde Sullivan voor de Nederlandse markt is bedoeld, hebben we er daarom voor gekozen om in een flink aantal gevallen van de brontekst af te wijken waar het de aanspreekvormen in de tweede persoon enkelvoud betreft. Context speelt daarbij een doorslaggevende rol, zoals Balatchi (2012) opmerkt in haar analyse van de beleefdheidsvormen in een vertaalde roman van Marguerite Duras:

L'interférence des registres reste, pour tout traducteur, un problème délicat. Une bonne compréhension des paramètres contextuels et en particulier de la relation interpersonnelle des participants à la situation de communication est une condition *sine qua non* de l'activité de traduction (Balatchi, 2012, p. 20).

We zullen hieronder kort een algemeen beeld schetsen van het sociale klimaat waarin *Elles se rendent pas compte* zich afspeelt en zullen vervolgens enkele lastige gevallen meer in detail bespreken. Hoofdpersoon Francis Deacon is naar eigen zeggen afkomstig uit een gegoed milieu en raakt via zijn jeugdvriendin Gaya verzeild in een bloedig conflict met een drugsbende. Vrijwel alle personages zijn twintigers, met uitzondering van enkele ondersteunende personages, zoals de Chinese schoonheidsspecialist van Francis' moeder, een agent en een privédetective die tot taak heeft om Gaya onder surveillance te houden (al wordt uit de roman nooit echt duidelijk of dit personage veel ouder is dan de anderen).

In het Frans voutsvoeert Francis onbekenden consequent en tutoyeert enkel de personages die tot zijn meeste intieme kring behoren. Daartoe behoren zijn broer Ritchie en zijn jeugdvriendin Maya, maar ook Donna Watson, een lid van de Walcott-bende dat naar hun kant is overgelopen of Sally, een meisje waar Francis na een bootongeluk een vluggertje mee heeft in een herberg aan het kanaal. In beide laatste gevallen voutsvoeert Francis deze meisjes in het begin en schakelt hij pas gaandeweg over naar de informele jij-vorm. Omdat deze formaliteit onder jongeren in het Nederlands niet bestaat, zullen we in de meeste gevallen de informele aanspreekvorm hanteren. We hebben deze overgang van formaliteit naar informaliteit geïllustreerd aan de hand van de eerder genoemde Sally. Nadat Francis haar heeft overvaren, neemt hij haar mee naar een kamer in de herberg "Cock's Inn", zodat ze zogenaamd kan bekomen van haar emoties. Hij kan zich niet beheersen en bespringt haar, terwijl hij nog altijd als vrouw verkleed is. Hij krijgt een klap in zijn gezicht, waarna hij onthult dat hij eigenlijk een man is. De onthulling wordt gevolgd door de volgende dialoog:

<p>- J'ai pas pu résister, je réponds.</p> <p>Elle s'entortille dans le peignoir.</p> <p>- Vous êtes un cochon, elle dit. Pourquoi vous vous habillez en femme ? et pourquoi avez-vous pris le bateau de Richard Deacon ? C'est pas lui qui aurait fait ça... Je me demande si je ne devrais pas vous faire arrêter (p. 233).</p>	<p>- Ik kon de verleiding niet weerstaan, antwoord ik.</p> <p>Ze hult zich in de badjas.</p> <p>- Je bent een varken, zegt ze. Waarom verkleedt je je als vrouw? En waarom heb je de boot van Richard Deacon genomen? Hij zou dat zeker niet zo gedaan hebben... Ik vraag me af of ik je niet zou moeten laten arresteren (p. 211).</p>
---	---

Als Sally echter ontdekt dat deze handtastelijke travestiet in werkelijkheid de gevaarlijke Francis Deacon is die volgens de kranten een Chinees heeft vermoord, werpt ze zich op hem en schakelen beide personages over op het informele register.

<p>- Étrangle-moi... elle dit. Fais-moi mal.</p> <p>À la longue, ça me fait juste l'effet qu'il faudrait pas... J'abandonne le champ de bataille et elle s'en aperçoit et fait une drôle de tête.</p> <p>- Je ne te plais pas ? elle dit.</p> <p>- Si tu la fermes, je réponds, on aurait peut-être pu arriver à quelque chose, mais tes boniments à l'huile de noix de coco, ça m'inspire pas (p. 234).</p>	<p>- Wurg me... zegt ze. Doe me pijn.</p> <p>Op den duur heeft dat precies het verkeerde effect op mij... Ik verlaat het strijdperk, en ze krijgt het in de gaten en trekt een zuur gezicht.</p> <p>- Vind je me niet leuk?, zegt ze.</p> <p>- Als je je klep eens hield, antwoord ik, zouden we misschien nog wat gedaan krijgen, maar je kokosnootoliegekwak inspireert me niet (p. 212).</p>
---	--

In een aantal situaties behoudt Vian de formele aanspreekvorm ook als daar in het Nederlands volstrekt geen aanleiding toe is, als hij bijvoorbeeld op beleefde wijze een onbehelpzame politieagent de huid vol scheldt.

Vanwege het humoristisch bedoelde “poliment” in de brontekst wordt de vertaler gedwongen om het formele register te behouden om zo het komische effect van het Franse origineel te behouden.

<p>- Ouais. il dit en rentrant son carnet. C'est ce que disent tous les poivrots.</p> <p>- Je vous emmerde, je répons poliment, et je me casse. Y a pas à dire, quelle race de c..... (p. 194).</p>	<p>- Jaja, zegt hij terwijl hij zijn opschrijfboekje weer opbergt. Dat zeggen al die dronkenlappen.</p> <p>- U kunt de tyfus krijgen, antwoord ik beleefd en ik smeer 'm. Daar valt niets tegenin te brengen, wat een stelletje k..... (p. 165).</p>
---	--

Ten slotte richt Francis zich herhaaldelijk direct tot de lezer in een extradiëgetisch onderonsje: omwille van de duidelijkheid hebben we besloten om telkens het formele u te gebruiken, om zo een duidelijk onderscheid te kunnen maken in gedeelten waar de narratieve dialoog en dit soort bespiegelingen bijna door elkaar lopen.

<p>- Je... je t'expliquerai, Francis, dit-elle, mais pas au téléphone.</p> <p>- Bon, dis-je. Tu es levée ?</p> <p>- Je... oui... mais.</p> <p>- Je viens, dis-je. Tu m'expliqueras.</p> <p>...</p> <p>Parce que si je laisse les parents de Gaya s'occuper du mariage de leur fille, ça va être un vrai crime ; ils s'en fichent éperdument l'un comme l'autre et ils ne sont jamais là. Et maintenant, vous allez constater l'utilité sournoise de ces réflexions : vous ne vous êtes aperçus de rien, et moi, je suis habillé (p. 171).</p>	<p>- Ik... ik zal het je uitleggen, Francis, maar niet over de telefoon.</p> <p>- Okay, zeg ik. Ben je al op?</p> <p>- Ik... ja.... maar.</p> <p>- Ik kom eraan, zeg ik. Jij gaat het me uitleggen.</p> <p>...</p> <p>Want als ik het huwelijk van hun dochter aan haar ouders zou overlaten, zou het een regelrechte crime worden. Het kan ze geen reet schelen en ze zijn er nooit. En nu zult u de sluwe opzet van deze overpeinzingen opmerken, want zonder dat u het in de gaten had, heb ik me aangekleed (p. 131).</p>
--	--

4.7 Vertalersvoorwoord

Zoals wij meermaals in dit eindwerk hebben vermeld, schreef Boris Vian voorafgaand aan *J'irai cracher sur vos tombes* een vertalersvoorwoord (Bijlage 1). Ook voor de opvolger, *Les morts ont tous la même peau*, voegde Vian in zijn hoedanigheid van vertaler een begeleidende tekst toe, ditmaal een vertalersnawoord. Hij gebruikte deze teksten om kritiek uit te oefenen op ontvangst van een literair werk, maar vooral ook om de bestaansmythe van Vernon Sullivan in stand te houden (Brown, 2003).

In navolging van Vian hebben ook wij besloten om een vertalersvoorwoord te wijden aan *Elles se rendent pas compte*. Dit voorwoord is niet bedoeld als rookgordijn, maar eerder als verheldering van een roman die, bijna 70 jaar na zijn verschijnen, in de juiste context geplaatst dient te worden. Strikt genomen beschrijven we hier geen vertaalprobleem; het lijkt eerder alsof we er een creëren. In de moderne vertaalwereld hoort de vertaler immers “onzichtbaar” (Venuti, 1986) te zijn, omdat hij anders de illusie zou kunnen doorbreken dat de lezer direct de woorden leest zoals de auteur zo ooit heeft bedoeld. Venuti vindt echter dat het vertalersvoorwoord een sociale rol speelt in het wegnemen van misverstand over vertaling en pleit daarom juist voor een zichtbare vertaler, die aan zijn lezer uitlegt dat vertaling een “active production of a text which resembles, but nonetheless transforms, the original of a text” (Venuti, 1986, p. 181).

Het vertalersvoorwoord is een relatief weinig bestudeerd fenomeen en dat heeft wellicht ook te maken met haar relatief geringe frequentie. McRae (2006), die voor haar eindwerk een corpus samenstelde van 800 fictionele werken die naar het Engels zijn vertaald, concludeert dat in twintig procent van de gevallen een voorwoord aanwezig is. En slechts de helft van die aanwezige inleidingen spreken direct over het vertaalproces of bieden informatie uit de broncultuur die de lezer in de doelcultuur behulpzaam zou kunnen zijn (McRae, 2006, p.2). In de weinige gevallen dat een vertalersvoorwoord wordt opgenomen, vervult het volgens Dimitriu (2009) drie functies. Allereerst heeft het een verklarende functie, wat inhoudt dat de vertaler zijn vertaalkeuzen motiveert, zijn mening geeft over het werk of de socio-culturele situatie beschrijft waarin het werk tot stand is gekomen. Vertalers kunnen daarnaast ook een soort van handleiding voor andere vertalers toevoegen, wat Dimitriu de normatieve functie noemt. Vaak gaat het daarbij over vertaalnormen, zoals de getrouwheid aan de brontekst tijdens het vertaalproces. Ten slotte kan een vertaler ook meer contextuele informatie geven (informatieve functie) waarbij een vertaler de brontekstproductie en doeltekstontvangst contextualiseert en beschrijft hoe hij het gat tussen de twee culturen heeft kunnen overbruggen (Dimitriu, 2009, pp. 195-202).

Alle Sullivan-vertalingen die we ter vergelijking hebben bestudeerd - drie Nederlandse exemplaren en een Duitse – bevatten allemaal een verklarende paratekst. In drie gevallen (*Ik zal spuwen op jullie graf*, *De dood steekt in hetzelfde vel* en *Die kapiereen nicht*) gaat het daarbij om een nawoord en in het andere geval om een voorwoord (*Wie lelijk is maken we af*). *Zweitausendeins*, de Duitse uitgeverij van *Elles se rendent pas compte* koos voor een feitelijke, bijzonder beknopte uitleg van de achtergrond van het boek, terwijl in alle Nederlandse vertalingen niet alleen het verhaal achter de Sullivan-romans wordt verteld, maar de vertaler ook zelf aan het woord komt. Beide auteurs van het nawoord kiezen er in deze toelichting voor om niet hun persoonlijke vertaalkeuzes te verantwoorden, maar zich op de gebeurtenissen rondom de roman te concentreren. Gerhard van Soest (1973) geeft aan het einde van “Over *Ik zal spuwen op jullie graf*” een kort persoonlijke oordeel over *J’irai cracher sur vos tombes*, dat volgens hem “als een der weinige werkelijk geslaagde pastiches op een genre’ beschouwd kan worden” (Van Soest, 1973, p. 184). Maxim de Winter voorzag de vertaling van *Les morts ont tous la même peau* van een nawoord, waarin hij de Sullivan-mythe in zijn historische context plaatste (De Winter, 1975, pp. 149-153). In zijn inleiding gaat Ernst van Altena (1986), de vertaler van *Et on tuera tous les affreux*, iets dieper in op de derde Sullivan-roman. Naast het vermelden van de ontstaansgeschiedenis, waarin hij Vians vertalersvoorwoord van *J’irai cracher sur vos tombes* specifiek aan bod laat komen, prijst hij het boek aan met wervende uitspraken, maar gaat bovendien ook kort in op Vians schrijfstijl en hoe die tot uiting kwam in de tekst: “Vian blijft de snelheid van de tegenwoordige tijd prefereren boven de omslachtigheid van de gebruikelijke Franse werkwoordsvervoeging” (Van Altena, 1986, p. 9).

Omdat wij bij onze vertaling zoveel mogelijk hebben geprobeerd om de effecten van pseudovertaling te behouden, hebben we in een aantal gevallen keuzes gemaakt die ingaan tegen de “domesticerende” vertalingscultuur die de westerse wereld kenmerkt (Aixelà, 1996). Wij zullen dus, net als bij de andere Nederlandse Vian/Sullivan-vertalingen een vertalersvoorwoord toevoegen, dat zal zijn geschreven aan de hand van Dimitriu’s verklarende functie (Dimitriu, 2009, p. 196). Daarin willen we niet alleen de roman in zijn historische context plaatsen, maar ook enkele beslissingen tijdens het vertaalproces aan de lezer voorleggen. Dit voorwoord hebben wij toegevoegd als Bijlage 2. Dit vertalersvoorwoord zal voorafgaan aan de vertaling van *Elles se rendent pas compte* (Bijlage 3).

5 Conclusie

In dit eindwerk hebben wij onszelf de vraag gesteld wat de kenmerken van een pseudovertaling zijn en hoe die tot uiting komen in de Franse detectiveroman *Elles se rendent pas compte* van Boris Vian. We hebben ons vervolgens afgevraagd welke problemen deze elementen opleveren bij de vertaling naar het Nederlands van dit werk, omdat er bij gebrek aan een bestaande vertaling in deze taal geen referentiepunt voorhanden was.

Uit deze vertaling is naar voren gekomen dat aan pseudovertaling gelieerde elementen zowel in de narratieve tekst als in de paratekst voor vertaalproblemen hebben gezorgd. Elementen uit de eerste categorie kunnen worden onderverdeeld in vertaalproblemen op lexicaal niveau, culturele verwijzingen of CSI's en een aantal gevallen van het eerder gedefinieerde *pseudo-translationese*. Daarnaast troffen we ook vertaalproblemen op macrotekstueel niveau aan in de narratieve tekst, waarbij het om de vertaling van persoonlijke voornaamwoorden gaat. In de paratekst kregen we te maken met een problematische auctoriale presentatie en een klein aantal voetnoten die Vian aan de oorspronkelijke versie van *Elles se rendent pas compte* toevoegde. Bovendien zorgde de vertaling van de boektitel vanwege zijn sterke intra- en intertekstualiteit voor problemen.

Zoals we al eerder hebben aangegeven, vallen de CSI's in *Elles se rendent compte* in twee categorieën uiteen. Enerzijds troffen we een groot aantal CSI's uit de Amerikaanse cultuur aan die mogelijke vertaalproblemen konden opleveren. In de meeste gevallen bleek het echter mogelijk om met een minimum aan interventie voor een brongerichte vertaling te kiezen. Vaak hoefde niets te worden aangepast, wat vooral het geval was bij geografische referenties als "California Street", "Rockville Pike" of merknamen als "Cadillac" en "Seven-Up." In meer problematische gevallen volstond het om de oorspronkelijke bronterm te vervangen door een andere term uit dezelfde broncultuur die meer bekendheid geniet bij het doelpubliek. Zo werd "bandit sicilien" in "maffioso" aangepast en veranderde "bouclée comme un coffre de la Banque Fédérale" in "gesloten als een kluis in Fort Knox."

Boris Vian voegde echter ook een aantal typisch Franse CSI's toe in *Elles se rendent pas compte* waar soms een meer domesticerende strategie op moest worden toegepast. "Fafs" en "sacs", termen uit het Franse argot van de jaren vijftig, kunnen niet brongericht worden overgebracht en dus moest "rug", een verouderde term uit de Nederlandse straattaal, uitkomst bieden. Ook bij sommige typisch Franse etenswaren zou een brongerichte vertaling voor nodeloze verwarring

zorgen, waardoor “crème de Chantilly” het veld moest ruimen voor het meer gangbare “slagroom.”

Juist omdat de Nederlandse lezer de afgelopen decennia zo vertrouwd is geraakt met de Amerikaanse cultuur, is het behoud van Amerikaanse CSI's in een groot aantal gevallen mogelijk en soms zelfs gewenst, terwijl dit voor de Franse cultuur veel minder geldt. Het is veelzeggend dat het meest passende moderne equivalent voor een informeel woord als “souris” het Engelse woord “chick” is.

Op lexicaal niveau troffen we naast CSI's ook een klein aantal gevallen van *pseudo-translationese* aan, waarbij van geval tot geval moest worden bepaald wat de juiste vertaaloplossing was. Verassend is dat een terugvertaling naar de fictieve brontaal van de ‘vertaling’ het juiste effect sorteert, zoals de terugvertaling van de uitdrukking “sûr” naar “sure.” Daarnaast kan een letterlijke vertaling naar het Nederlands (“l'île des Trois Sœurs” naar het eiland van de Drie Gezusters) of een lichte aanpassing van de spelling van een woord (bizniz) uitkomst bieden.

De pseudoververtaling blijkt niet alleen op lexicaal maar ook op macrotekstueel niveau tot uiting te komen. De vertaling van persoonlijke voornaamwoorden uit het Frans naar het Nederlands, dat op zichzelf al een netelig vraagstuk is, wordt verder bemoeilijkt door de aanwezigheid van een fictieve Amerikaanse brontekst. De vaak vulgaire dialogen tussen de personages in combinatie met een voor het Nederlands ongebruikelijke formaliteit dwongen ons om in veel gevallen domesticerend op te treden.

De paratekst, een belangrijk middel voor de pseudoververtaler om te helpen de lezer te overtuigen dat hij een vertaling leest, leverde bij de vertaling een aantal lastige problemen op. De misleidende auctoriale presentatie van pseudoververtalingen is op zichzelf al problematisch voor een vertaler, maar de verwijdering van Boris Vians naam van de kaft maakte het werk nog moeilijker. Ook de voetnoten die Boris Vian aan *Elles se rendent pas compte* toevoegde, bleken voor hoofdbrekens te zorgen. Hoewel ze bijzonder gering zijn in vergelijking met een werk als *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* van Andrei Makine was het desondanks bijzonder lastig om een elegante vertaaloplossing te vinden.

Met de vertaling van *Elles se rendent pas compte* hopen we te demonstreren hoe de vertaler van een pseudoververtaling gevangen zit tussen twee vuren. Enerzijds dicteren vertaalnormen in de westerse wereld dat een vertaling wordt afgeleverd die leest als het origineel, maar met die

werkwijze verliest het eindproduct tegelijk de gelaagdheid die de brontekst oorspronkelijk herbergde. Uit de vergelijking met andere Nederlandse Sullivan-vertalingen, die allemaal dateren uit een periode dat het verschijnsel pseudovertaling weinig tot geen bekendheid genoot, blijkt dat een domesticerende benadering van pseudovertalingen er vaak toe kan leiden dat het oorspronkelijk bedoelde effect in de brontekst verloren gaat. Van Altena's (1985) verwijdering van een voetnoot die Boris Vian toevoegde aan het origineel van *Et on tuera tous les affreux* ((Van Altena, 1985, p. 195), leidt er bijvoorbeeld toe dat de lezer van dit werk een deel van de gelaagdheid verliest.

Anderzijds zorgt een vertaling die probeert om de "sporen" van vertaling zoveel mogelijk intact te houden voor een zichtbare vertaler zorgt. Die zichtbare vertaler moet er bovendien voor waken dat zijn ingrepen niet overlappen met de fictieve 'vertaler' uit de originele brontekst. In sommige gevallen is het daarom moeilijk om het oorspronkelijk bedoelde effect van de auteur (de illusie dat de lezer een uit het Amerikaans vertaalde detectiveroman voor zich heeft) met een equivalent effect op de lezer van de doeltekst over te brengen. In een klein aantal gevallen moest daarom een verklarende voetnoot worden toegevoegd, zoals bij het "Kinsey report" en de mysterieuze term "G man", wat ertoe leidt dat de zichtbaarheid van de vertaler verder toeneemt.

Met onze vertaling hopen we desondanks te hebben bewezen dat de brongetrouwe vertaling van aan pseudovertaling gelieerde elementen *in de feiten* wel degelijk mogelijk is. Dit eindwerk kan daarom relevant zijn voor vertalers die in de toekomst geconfronteerd worden met een literair werk dat deze problematische status bezit. De gebruikte vertaalstrategieën kunnen hem een houvast bieden voor het behoud van aan pseudovertaling gelieerde elementen. Dat is hard nodig: Naarmate de geografische of temporele afstand tussen de fictieve broncultuur van de pseudovertaling en de doelcultuur groter wordt, zal het ook geleidelijk moeilijker worden om een oplossing te vinden. Het schrijven van een vertalersvoorzwoord, wat bij 'reguliere' vertalingen een relatief ongebruikelijke stap is, lijkt een onmisbaar element om de lezer voor te bereiden op het lezen van een pseudovertaling. Zo kan de vertaler het werk in de juiste historische context plaatsen en bepaalde ongebruikelijke vertaalkeuzes toelichten, zodat die zich op een bewuste en kritische manier met de narratieve tekst kan onderhouden.

Zoals we al eerder hebben aangegeven, is de correcte identificatie van *pseudo-translationese* een belangrijk struikelblok. Een vertaler moet niet alleen uitstekend weten wat hij vertaalt, maar moet bovendien ook beoordelen of een woord of zinsnede voor een moedertaalspreker van de brontekst natuurlijk overkomt of niet. Etymologische woordenboeken en assistentie van

moedertaalsprekers kunnen tot op zekere hoogte uitkomst bieden, maar de identificatie van deze elementen is en blijft een subjectief proces. Een kwantitatieve aanpak bij de herkenning van CSI's en mogelijk *pseudo-translationese*, zoals Olk (2011) die voorstaat, zou behulpzaam kunnen zijn bij de betere herkenning van aan pseudovertaling gelieerde elementen. We spreken dan in het bijzonder over de veelbelovende resultaten bij de inzet van Statistical Machine Translation (SMT)-systemen, die worden gebruikt om vertaalde teksten en authentieke teksten met elkaar te vergelijken om zo de aanwezigheid van *translationese* op te sporen (Avner et al., 2016). Een diepgaand onderzoek naar pseudovertalingen uit een specifiek tijdperk of van een specifieke auteur zou patronen kunnen blootleggen die in dit kleinschalige onderzoek niet kunnen worden opgemerkt. Het aantal literaire werken met de problematische status van “origineel” of “derivatief”, zoals Robinson (2001) in zijn definitie van pseudovertaling aangeeft, is nog altijd groot en met de hulp van corpusonderzoek kunnen nieuwe gevallen worden opgespoord die mogelijk kunnen leiden tot nieuwe inzichten in dit fascinerende thema.

6 Bibliografie

Aixelà, J.F. (1996). Culture-specific items in Translation. In R. Alvarez & M. Carmen-Africa Vidal (red), In Translation, power, subversion, pp. 52-78, Clevedon: Multilingual Matters.

Altena, E. van (1985) *Wie lelijk is maken we af*, Amsterdam: W & L Boeken.

Antonini, R. (2007). SAT, BLT, Spirit Biscuits, and the Third Amendment. In Y. Gambier, M. Shlesinger & R. Stolze (red.). *Doubts and Directions in Translation Studies* (153-167). Amsterdam: Benjamins.

Apter, E. (2005). Translation with no original: Scandals of textual reproduction. In S. Bermann & M. Wood (red.) *Nation, language, and the ethics of translation* (pp. 159-174). Princeton: Princeton University Press.

Arnaud, N. (1970). *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris: 10/18.

Avner, E. A., Ordan, N. & Wintner, S. (2016). Identifying translationese at the word and sub-word level, *Literary and Linguistic Computing*, 31(1), 30-54. doi: 10.1093/lc/fqu047

Balatchi, R.-N. (2012). Style et registre de langue en traduction, *Écho des Études Romanes*, 8(2), 15-26. Geraadpleegd op <https://www.eer.cz/>

Baker, M. (1992). *In other words : a coursebook on translation*, London: Routledge.

Bassnett, S. (1998). When is a translation not a translation? In. S. Bassnett & A. Lefevere (red.) *Constructing Cultures: Essays On Literary Translation* (pp. 25-40). Clevedon : Multilingual Matters.

Beebee, T. O. (2016). *Transmesis : Inside Translation's Black Box*, New York: Palgrave McMillan US.

Bell, E. (2016, 22 04) *The Great Tom Collins Hoax Of 1874 That Birthed The Famous Drink* [nieuwsbericht]. Geraadpleegd op <https://vinepair.com/wine-blog/the-great-tom-collins-hoax-of-1874-that-birthed-the-famous-drink/>

Brown, S. (2003). 'Black-comme-moi': Boris Vian and the African American voice in translation, *Mosaic-A Journal For The Interdisciplinary Study Of Literature*, 36(1), 51-67. Geraadpleegd op <https://search-proquest-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/docview/205371614?accountid=17215>

Bullough, V. L. (1998). Alfred Kinsey and the Kinsey Report: Historical Overview and Lasting Contributions, *The Journal of Sex Research*, 35(2), 127-131. Geraadpleegd op <https://www-jstor-org.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/stable/3813664>

Cadin, A. (2011). Les premiers romans noirs français : simples exercices de style ou trahisons littéraires complexes ?, *TRANS- [En ligne]*, 11(2011), 1-13. doi: 10.4000/trans.435

Camus-Camus, C. (2013). Censored discourse in anthologies and collections of the Far West. In T. Seruya, L.D'hulst, A. Assis Rosa & M. L. Moniz (red) *Translation in anthologies and collections (19th and 20th centuries)* (pp. 229-245). Amsterdam : Benjamins.

Chesterman, A. (2000). *Memes of translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam : Benjamins.

Cheyney, P. (1982). *Les femmes s'en balacent*. Gallimard : Paris.

Colin, J.-P. (1990). *Larousse Dictionnaire de l'argot*, Paris : Larousse.

Conseil de révision (2018) In *L'internaute*. Geraadpleegd op <http://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/conseil-de-revision/>

Collombat, I. (2003). Pseudo-traduction : la mise en scène de l'altérité, *Le Langage et l'Homme*, 38(1), 145-156. Geraadpleegd op <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01463899>

Coveney, A. (2010). Vouvoiement and tutoiement: sociolinguistic reflections, *Journal of French Language Studies*, 2010, 20(2), 127-150. doi: 10.1017/S0959269509990366

Davies, E. E. (2003). A Goblin or a Dirty Nose?: The Treatment of Culture-Specific References in Translations of the Harry Potter Books, *The Translator*, 9(1), 65-100. doi: 10.1080/13556509.2003.10799146

De Groote, B. & Toremans, T. (2014). From Alexis to Scott and De Quincey: Walladmor and the Irony of Pseudotranslation, *Essays in Romanticism*, 21(2), 107 – 123. doi: 10.3828/eir.2014.21.2.2

Derrida, J. & Venuti, L. (2001). What Is a "Relevant" Translation?, *Critical Inquiry*, 27(2), 174-200. Geraadpleegd op <http://www.jstor.org/stable/1344247>

Dimitriu, R. (2009). Translators' prefaces as documentary sources for translation studies, *Perspectives*, 1, 193-206. doi: 10.1080/09076760903255304

Du Pont, O. (2005). Robert Graves's Claudian novels A case of pseudotranslation, *Target*, 17(2), 327-347. doi: 10.1075/target.17.2.06dup

Eco, U. (2006). *Dire presque la même chose: expériences de traduction*. Paris: Grasset.

Fakra, I. (2001). Vernon Sullivan ou les pseudo-traductions de Boris Vian, *L'art d'aimer*, 4, 8-10. Geraadpleegd op lartdaimer.free.fr

Fisher, J. (1984). Entitling, *Critical Inquiry*, 11(2), 286-298. Geraadpleegd op <http://www.jstor.org.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/stable/1343396>

Fornasiero, J. & West-Sooby, J. (2012). Appellation d'origine contrôlée? Une lecture taxonomique des titres de la Série Noire, *Essays in French Literature and Culture*, 49, 97-116. Geraadpleegd op <https://search-proquest-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/docview/1497402952?accountid=17215>

Furuno, Y. (2005). Translationese in Japan. In E. Hung (red.) *Translation and Cultural Change: Studies in History, Norms and Image-projection*, pp. 147-160, Amsterdam: Benjamins.

Gambier, Y (1994). La retraduction, retour et détour, *Meta*, 39 (3), pp. 413-417. doi: 10.7202/002799ar

Genette, G. & Lewin, J. E. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: University Press.

Gijlswijk, T. W. M. van (2011). Education of poor children as an answer to a social and economic crisis: Dutch local government policies in the eighteenth century, *Paedagogica Historica*, 47(1-2), 77-90, doi: 10.1080/00309230.2010.530280

Godbout, P. (2004). Pseudonymes, traductionnymes et pseudo-traductions, *Voix et Images: Littérature Québécoise*, 30(1), 93-103. doi: 10.7202/009891ar

Gonne, M. (2016). Pseudo-traduction et jeux de miroires dans l'écriture populaire de Georges Eekhoud. In B. Vanacker & T. Toremans (red). *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 19, (pp. 75-88). Geraadpleegd op <http://www.interferenceslitteraires.be>

Google Maps (z.d.) Geraadpleegd op 6 februari 2018 van <https://www.google.be/maps>

Gorrara, C. (2003). Cultural Intersections: The American Hard-Boiled Detective Novel and Early French roman noir, *The Modern Language Review*, 98(3), 590-601. Geraadpleegd op <http://www.jstor.org/stable/3738287>

Gourg, M. (1998). La problématique Russie Occident dans l'oeuvre d'Andreï Makine, *Revue des Études Slaves*, 70(10), 229-239. Geraadpleegd op https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1998_num_70_1_6493

Grössel, H. (1980). *Die kapiere nicht*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Guo, H. (2012). A Brief Analysis of Culture and Translation, Theory and Practice in Language Studies, 2(2), 343-347. Geraadpleegd op <https://search-proquest.com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/docview/1348130399?accountid=17215>

Gürçağlar, S. T. (2008). Sherlock Holmes in the Interculture: Pseudotranslation and Anonymity in Turkish Literature. In A. Pym, M. Shlesinger & D. Simeoni (red.) *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury* (pp. 133-151). Amsterdam: Benjamins.

Gürçağlar, S. T. (2010). Scouting the borders of translation Pseudotranslation concealed translations and authorship in twentieth century Turkey, *Translation Studies*, 3(2) doi: 10.1080/14781701003647384

Gürçağlar, S. T. (2014). Pseudotranslation on the Margin of Fact and Fiction. In S. Bermann & C. Porter (red.) *A Companion to Translation Studies* (pp. 516-527). Chichester: Wiley Blackwell.

Hermans, T. (1996). The Translator's Voice in Translated Narrative, *Target*, 8 (1), 23-48. doi: 10.1075/target.8.1.03her

Hermans, T. (1999). *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome.

Hodges, P. (2014). Determining a strategy for the translation of Boris Vian. In A. Rolls, J. West-Sooby & J. Fornasiero (red.) *If I Say If: The Poems and Short Stories of Boris Vian* (pp. 1-12). Adelaide: University of Adelaide Press.

House, J. (1998). Politeness and translation. In L. Hickey (red.) *The Pragmatics of Translation* (pp. 54-71). Clevedon: Multilingual Matters.

Inge, M. T. (2011). Li'l Abner, Snuffy, Pogo, and Friends: The South in the American Comic Strip, *Southern Quarterly*; Hattiesburg, 48(2), 6-74. doi: 857256207?accountid=17215

Johnson, P (1997). A dumpy girl from Chicago who was the toast of Naughty Nineties Paris, *The Spectator*, 279 (8821). Geraadpleegd op <https://search-proquest-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/docview/201225887?accountid=17215>

Keedy, E. R. (1937). The Third Degree and Legal Interrogation of Suspects, *University of Pennsylvania Law Review and American Law Register*, 85(8), 761-777. Geraadpleegd op <http://www.jstor.org.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/stable/3308644>

Lapprand, M. (1992). Les Traductions parodiques de Boris Vian, *The French Review*, 65(4), 537-546. Geraadpleegd op <http://www.jstor.org.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/stable/395169>

Lapprand, M. (2000). Elles se rendent pas compte. In Vian, B. *Œuvres de Boris Vian Tome 4* (pp. 147-153) Paris : Fayard.

Le nouveau Petit Robert version 5.2, Geraadpleegd op 11 augustus 2018 van <https://pr-bvdep-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/robert.asp>

Ledda, S. (2013). Stratégies de la pseudo-translation : Mérimée et Musset, *Les Lettres Romanes*, 67(3), 417-430. doi: 10.1484/J.LLR.1.103540

Leppihalme, R. (1997). *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon: Multilingual Matters.

Levshina, N. (2017). A Multivariate Study of T/V Forms in European Languages Based on a Parallel Corpus of Film Subtitles, *Research in Language*, 15(2), 153-172. doi: 10.1515/rela-2017-0010

Lievois, K. (2014). Suppositions de traducteurs : les pseudo-traductions d'Andreï Makine, *TTR*, 27(2), 149-170. doi: 10.7202/1037749ar

Lombes, C. (2005). La 'traduction supposée' ou de la place des pseudotraductions poétiques en France. In D. Delabastita & R. Grutman R. (red.), *Fictionalising Translation and Multilingualism* (pp. 107-121). Antwerpen: Hogeschool Antwerpen.

Martens, D. (2010). De la mystification à la fiction : La poétique suicidaire de la fausse traduction. In S. Klimis, I. Ost & S. Vanasten (red.) *Translatio in fabula, enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions* (pp. 63-81). Brussel: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis.

Martens, D. (2013). Du manuscrit à l'imprimé. La pseudo-traduction comme rite d'institution auctorial, *Les Lettres Romanes*, 67(3-4), 431-446. doi: 10.1484/J.LLR.1.103541

McCall, I. (2006). Translating the Pseudotranslated: Andreï Makine's *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, *Forum for Modern Language Studies*, 42(3), 287-297. doi: 10.1093/fmls/cql013

McRae, E. (2006). *The Role of Translators' Prefaces to Contemporary Literary Translations into English* (Masterthesis). Geraadpleegd op <https://researchspace.auckland.ac.nz/docs/ua-docs/rights.htm>

Munday, J. (2012). *Introducing translation studies: theories and applications*, London: Routledge.

Newmark, P. (1998a). *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall.

Newmark, P. (1998b). *More Paragraphs on Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Nord, C. (1995). Text-Functions in Translation: Titles and Headings as a Case in Point, *Target*, 7(2), 261-284. doi: 10.1075/target.7.2.05nor

Nord, C. (2013). Functionalism in translation studies. In C. Millán & F. Bartrina (red.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge.

Noreiko, S. F. (1997). American adaptations in the *Serie noire*: the case of Chandler's *The Little Sister*, *French Cultural Studies*, 8(23), 257-272. doi: 10.1177/095715589700802307

O'Sullivan, C. (2010-2011). Pseudotranslation. In Gambier, L. & Van Doorslaer, Y. (red.) *Handbook of translation studies 2* (123-124). Amsterdam: Benjamins.

Odber de Baubeta, P. A. (1992). Modes of Address: Translation Strategies or the Black Hole, *Ilha do Desterro: A Journal of Language and Literature*, 1992, 28(2), 87-107. doi: 10.5007/%25x

Olk, H. M. (2011). Cultural references in translation a framework for quantitative translation analysis, *Studies in Translation Theory and Practice*, 21(3), 344-357. doi: 10.1080/0907676X.2011.646279

Perrier: Brand History (z.d.) Nestle brand focus: The history of Perrier. Geraadpleegd op 10 augustus 2018 van <http://www.nestle.com>

Pursglove, G. (2011). Fakery, serious fun and cultural change: Some motives of the pseudo-translator, *Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, 13, 151-176. Geraadpleegd op <https://recyt.fecyt.es>

Rambelli, P. (2009). Pseudotranslation. In. M. Baker & G. Saldanha Baker (red.) *Routledge encyclopedia of translation studies: Second Edition*, London: Routledge.

Rath, B. (2013). Unübersetzbares, schon übersetzt. Sprachliche Relativität und Pseudoübersetzungen. In J. Dünne, M. J. Schäfer, M. Suchet & J. Wilker (red.) *Les Intraduisibles / Unübersetzbarkeiten. Sprachen, Literaturen, Medien, Kulturen / Langues, Littératures, Médias* (pp. 15-25). Cultures Paris: Éditions des archives contemporaines.

Rath, B. (2014). Pseudotranslation, *ACLA (American Comparative Literature Association) State of the Discipline Report*. Geraadpleegd op <http://www.monabaker.org>

Regattin, F. (2013). « Who shall spit on your grave ? » Quelques mots sur la traduction de *J'irai cracher sur vos tombes* (Boris Vian), *Synergies Inde*, 6, pp. 153 – 163. Geraadpleegd op <https://gerflint.fr/synergies-inde>

Rizzi, A. (2008). When a text is both a pseudotranslation and a translation. In A. Pym, M. Shlesinger & D. Simeoni (red.) *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury* (pp. 153-162). Amsterdam: Benjamins.

Robinson, D. (2001). Pseudotranslation. In M. Baker (red.) *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 183-185). London: Routledge.

Robyns, C (1990). The Normative Model of Twentieth Century Belles Infidèles Detective Novels in French Translation, *Target*, 2(1), 23-42. doi: 10.1075/target.2.1.03rob

Rolls, A. & Vuaille-Barcan M-L (2014). Jeux textuels et paratextuels dans *J irai cracher sur vos tombes au delà du canular*, *Romance Studies*, 32(1), 16-26. doi: 10.1179/0263990413Z.00000000055

Rolls, A. (2016). Vernon Sullivan's alter ego interpretation, *French Cultural Studies*, Vol 27(4), 335-347. doi: 10.1177/0957155816660681

Rolls, A. & Walker, D. (2009). *French and American Noir: Dark Crossings*, New York: Palgrave MacMillan.

Saldanha, G. (2008). Explication revisited: bringing the reader into the picture. *trans-kom*, 1(1), pp. 20-35. Geraadpleegd op http://www.trans-kom.eu/ihv_01_01_2008.html

Schogt, H. (2004). Toi et moi : Les pronoms personnels et la traduction, *La linguistique*, 40(1), 167-176. doi: 10.3917/ling.401.0167

Schoolcraft, R. (2010). Hard-Boiled French Style Boris Vian Disguised as Vernon Sullivan (Authorship and Pseudonymy), *South Central Review*, Vol 27(1), 21-38. Geraadpleegd op <https://muse-jhu-edu.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/article/381301>

Scott, K. (1999). Pornography, parody and paranoia - the imagined America of Vernon Sullivan, *French Cultural Studies*, 10(29), 201-215. doi: 10.1177/095715589901002905

Shearer, M. (2016). *New York City and the Hollywood Musical Dancing in the Streets*. London : Palgrave Macmillan.

Sitbon, C., Rolls A., & Vuaille-Barcan M-L. (2013). Retelling the Vernon Sullivan Hoax, Or What has been Neglected in the Telling Why People Do Not Care About Elles se rendent pas compte (1950), *Literature & Aesthetics*, 23(2), 38-53. Geraadpleegd op <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/index>

Sitbon, C., Rolls, A. & Vuaille-Barcan M.-L. (2015). Serializing Sullivan: Vian/Sullivan, the Série noire and the effet de collection. In Anderson, J., Miranda, C. & Pezzotti, B. (red.) (2015). *Serial crime fiction: dying for more* (pp. 41-51). London: Palgrave Macmillan UK.

Soest, G. van (1973). *Ik zal spuwen op jullie graf*, Amsterdam: De Arbeiderspers.

Sohár, A. (1998). Pseudotranslations, *Translation Review*, 54(1), 18-25. doi: 10.1080/07374836.1998.10523707

Špirk, J. (2009). Anton Popovič's Contribution to Translation Studies, *Target*, 21(1), 3-29. doi: 10.1075/target.21.1.01spi

Szabo, D. (2015). Traduire l'argot français ou le dernier des Sullivan // Translating French slang or the last of the Sullivans, *Svět Literary*, 2015(25), 194-204. Geraadpleegd op <https://doaj.org/article/e944fd6a438449a284f0b422d912e2c5>

Tikkanen, A. (2015). Fort Knox, *Britannica Academic*. Geraadpleegd op <https://academic-eb-com>

Toremans, T. & Vanacker, B. (2017) Introduction: The emerging field of pseudotranslation, *Canadian Review of Comparative Literature*, 44(4), 629-636. Geraadpleegd op <https://muse-jhu-edu.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/issue/37821>

Toury, G. (1995). Pseudotranslations and their significance. In G. Toury (red.) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, (pp. 40-54). Amsterdam: Benjamins.

Toury, G. (2005). Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations In E. Hung (red.) *Translation and Cultural Change: Studies in History, Norms and Image-projection*, pp. 3-18, Amsterdam: Benjamins.

Toury, G. (2012). Pseudotranslations and their significance. In G. Toury (red.) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, (pp. 47-61). Amsterdam: Benjamins.

Van Dale Elektronische grote woordenboeken Versie 5.0 (2009). Utrecht/Antwerpen: Van Dale Uitgevers.

Venuti, L (1986). The Translator's Invisibility, *Criticism : a Quarterly for Literature and the Arts*, 28(2), 179-212. Geraadpleegd op <https://search-proquest-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/docview/1311737552?accountid=17215>

Venuti, L. (1993). Translation as cultural politics: Regimes of domestication in English, *Textual Practice*, 7(2), 35-47. doi: 10.1080/09502369308582166

Venuti, L. (1998). *The scandals of translation: towards an ethics of difference*, London : Routledge.

Vian, B. (2000). Elles se rendent pas compte. In Vian, B. *Œuvres de Boris Vian Tome 4* (pp. 155-263) Paris : Fayard.

Vian, B. (2017). *J'irai cracher sur vos tombes*. Paris : Le livre de poche.

Vian, B. & Sullivan, V. (1965). *Et on tuera tous les affreux*, Paris : 10/18.

Vian, B & Sullivan, V. (1973). *Les morts ont tous la même peau*, Paris : 10/18.

Viezzi, M. (2011). The Translation of Book Titles: Theoretical and Practical Aspects. In P. Kujamäki, L. Kolehmainen, H. Kemppanen & E. Penttilä (red.) *Beyond Borders – Translations Moving Languages, Literatures and Cultures* (pp. 183-195). Berlin: Frank & Timme.

Vuaille-Barcan, M.-L., Rolls, Alistair, R. & Sitbon, C. (2014). Jeux textuels et paratextuels dans *J'irai cracher sur vos tombes: au-delà du canular*, *Romance Studies*, 32(1), 16-26. doi: 10.1179/0263990413Z.00000000055

Winter, M. de (1975). *De dood steekt in hetzelfde vel*, Amsterdam: De Arbeiderspers.

7 Bijlagen

Bijlage 1 : Vertalersvoorwoord J'irai cracher sur vos tombes (1946)

PRÉFACE

*C'est vers juillet 1946 que Jean d'Halluin a rencontré Sullivan, à une espèce de réunion franco-américaine. Deux jours après, Sullivan lui apportait son manuscrit. Entre-temps, il lui dit qu'il se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu'il ait passé la ligne; on sait que, tous les ans, plusieurs milliers de « Noirs » (reconnus tels par la loi) disparaissent des listes de recensement, et passent au camp opposé; sa préférence pour les Noirs inspirait à Sullivan une espèce de mépris des « bons Noirs », de ceux dont les Blancs tapotent affectueusement le dos dans la littérature. Il était d'avis qu'on peut imaginer et même rencontrer des Noirs aussi « durs » que les Blancs. C'est ce qu'il avait personnellement essayé de démontrer dans ce court roman dont Jean d'Halluin acquit les droits complets de publication sitôt qu'il en eut pris connaissance par l'intermédiaire d'un ami. Sullivan hésitait d'autant moins à laisser son manuscrit en France que les contacts déjà pris par lui avec des éditeurs américains venaient de lui montrer la vanité de toute tentative de publication dans son pays. Ici, nos moralistes bien connus reprocheront à certaines pages leur... réalisme un peu poussé. Il nous paraît intéressant de souligner la différence foncière qu'il y a entre celles-ci et les récits de Miller; ce dernier n'hésite en aucun cas à faire appel au vocabulaire le plus vif; il semble, au contraire, que Sullivan songe plus à suggérer par des tournures et des constructions que par l'emploi du terme cru; à cet égard, il se rapprocherait d'une tradition érotique plus latine. On retrouve, par ailleurs, dans ces pages, l'influence extrêmement nette de Cain (bien que l'auteur ne cherche pas à justifier, par un artifice, manuscrit ou autre, l'emploi de la première personne, dont le romancier précité proclame la nécessité dans la curieuse préface de *Three of a kind*, un recueil de trois romans courts réunis récemment en Amérique sous la même couverture et traduits ici par Sabine Berritz) et celle également des plus modernes Chase et autres supporters de l'horrible. A cet égard on devra reconnaître que Sullivan se montre plus réellement sadique que ses devanciers illustres; il n'est pas surprenant que son œuvre ait été refusée en Amérique : gageons qu'elle y serait interdite le lendemain de sa publication. Quant à son fond même, il faut y voir une manifestation du goût de la vengeance, chez une race encore, quoi qu'on en dise, brimée et terrorisée, une sorte de tentative d'exorcisme, vis-à-vis de l'emprise des Blancs « vrais », de la même façon que les*

hommes néolithiques peignaient des bisons frappés de flèches pour attirer leur proie dans les pièges, un mépris assez considérable de la vraisemblance et aussi des concessions au goût du public. Hélas, l'Amérique, pays de Cocagne, est aussi la terre d'élection des puritains, des alcooliques, et de l'enfoncezvous-bien-ça-dans-la-tête : et si l'on s'efforce, en France, à plus d'originalité, on n'éprouve nulle peine, outre-Atlantique, à exploiter sans vergogne une formule qui a fait ses preuves. Ma foi, c'est une façon comme une autre de vendre sa salade...

Boris VIAN (Vian, 1973, p. 7-9)

Bijlage 2: Noot van de Vertaler Elles se rendent pas compte

Over *Ze snappen er niks van*

Het begon allemaal met een weddenschap tussen Boris Vian (1920-1959), een jonge, veelbelovende schrijver en Jean D'Halluin, een in geldnood verkerende uitgever. Vlak na de Tweede Wereldoorlog was een gekte losgebarsten in Frankrijk rondom Amerika en alles waar het voor stond. De consument gaf zijn geld grif uit aan elk product waar de grote overzeese bevrijder op werd aangeprezen en Franse boekuitgevers wisten flink te profiteren van deze populariteit. De *Série Noire*, een uitgevershuis dat onder leiding stond van Marcel Duhamel, had goud in handen toen het Amerikaanse detectiveromans naar het Frans begon te vertalen en ze met een dreigend uitzierende zwarte kaft met witte letters in de schappen legde. De lezer werd echter voor de gek gehouden: de eerste romans uit de serie waren niet door Amerikanen geschreven, maar door Britten die zich als Amerikanen presenteerden.

Boris Vian, een duizendpoot die niet alleen als schrijver maar ook als ingenieur, jazzcriticus, zanger, trompetspeler en platenproducent actief was, werd als groot liefhebber van Amerikaanse detectiveromans vanaf dag één bij de *Série Noire* betrokken. Niet alleen kreeg hij als vertrouweling van Duhamel vóór publicatie de drie allereerste *Série Noire*-vertalingen onder ogen, maar tussen 1947 en 1951 vertaalde hij bovendien ook een half dozijn detectiveromans naar het Frans, waaronder klassiekers als *Lady in the Lake* en *The Big Sleep* van Raymond Chandler.

Als geen ander was Vian dus bekend met de conventies van het rauwe, realistische genre en toen D'Halluin, directeur van het noodlijdende *Éditions du Scorpion*, hem in de zomer van 1946 vroeg of hij een werk kende dat het waard was om naar het Frans te vertalen, had Vian zijn antwoord paraat. Hij pochte dat hij er "in tien dagen zelf één zou schrijven" en tijdens zijn zomerverlof aan de Franse kust voegde de schrijver de daad bij het woord. In ijlt tempo zette hij *J'irai cracher sur vos tombes* op papier, een gewelddadig en seksueel getint verhaal dat zich in het zuiden van de Verenigde Staten afspeelt. In het verhaal verleidt en vermoordt de halfbloed Lee Anderson twee rijke, blanke dochters van een plantage-eigenaar, om zo wraak te kunnen nemen op de blanken die zijn zwarte broer bij een lynchpartij hebben vermoord.

Om de echtheid van de thriller te versterken, bracht Vian een fictieve schrijver tot leven: Vernon Sullivan, een Amerikaanse ex-soldaat uit Chicago met een zwarte vader en een witte moeder. Vian dichtte zichzelf de rol van vertaler toe en maakte de illusie compleet door zichzelf als de

vertaler van de roman te presenteren. In een vertalersinleiding, waarin hij in besmukte termen de geldbeluste uitgeverwereld op de hak nam, vertelde Vian hoe Sullivan zijn manuscript in Frankrijk aanbood, omdat het vanwege zijn controversiële inhoud direct in Amerika zou zijn verboden. Vian vergeleek Sullivans schrijfstijl met andere, beroemde (echte) detectiveschrijvers van die tijd, zoals Henry Miller, James Cain en James Hadley Chase en voegde enkele verborgen verwijzingen toe naar de echte auteur van het werk. Zo gebruikte hij het woord “bisons”, waarmee hij verwees naar het pseudoniem “Bison ravi”, dat Vian voor andere publicaties gebruikte.

Het boek, dat eind 1946 op de markt kwam, kreeg bij het verschijnen nauwelijks aandacht, maar werd korte tijd later alsnog een groot verkoopsucces. Op het nachtkastje van een handelsvertegenwoordiger, die eerst zijn maîtresse wurgde en vervolgens zelfmoord pleegde, werd een exemplaar van *J'irai cracher sur vos tombes* aangetroffen. Het boek lag opengeslagen bij een scène waarin hoofdpersoon Lee Anderson een vrouw door wurging om het leven brengt.

Een schandaal was geboren en al snel begonnen de literaire critici lout te ruiken: zij vermoedden dat het niet de compleet onbekende Sullivan maar Vian was die het boek had geschreven. Vian verdedigde zich fel: voor *Les morts ont tous la même peau*, de tweede Sullivan-roman die in 1947 verscheen, schreef hij ditmaal een vertalersnawoord, waarin hij zijn critici van onprofessionaliteit en sensatielust betichtte.

Vian kwam ook op een ander front in de problemen: het *Cartel d'action sociale et morale*, een organisatie die streed tegen moreel verval in Frankrijk, diende een aanklacht in tegen Sullivan en Vian voor aantasting van de goede zeden. De aanklacht leidde tot meerdere rechtszaken, die Vian ertoe dwongen om achter gesloten deuren aan de rechter op te biechten dat hij de ware auteur was. Voor zijn bedrog werd Vian zwaar gestraft: hij werd veroordeeld tot celstraf en het betalen van een flinke boete, al werden die straffen nooit tot uitvoering gebracht. De veroordeling leidde bovendien tot een tijdelijk verkoopverbod van de werken.

Vian heeft in de openbaarheid nooit toegegeven dat hij de echte auteur was. Dat mocht niet baten: de publieke opinie had al voor hem beslist. De grap was uit en de schrijver werd in de media aan de schandpaal genageld voor het verspreiden van pornografische pulp. Dat weerhield hem er niet van om door te gaan met het schrijven van meer Sullivan-romans. Na een avontuurtje in het sciencefiction-genre (*Et on tuera tous les affreux*) kwam in 1950 *Elles se rendent pas compte* uit, het werk dat hier voor u ligt.

In de afgelopen decennia is in de literatuur- en vertaalwetenschap steeds meer aandacht ontstaan voor de strategieën die de Franse schrijver gebruikte om het lezerspubliek en de literaire critici voor de gek te houden. Vian blijkt te kunnen worden gerekend tot een illustre gezelschap van schrijvers als Miguel de Cervantes (de schrijver van *Don Quichot van La Mancha*), Voltaire, J.R.R.Tolkien, Jorge Luis Borges en Umberto Eco, die in de afgelopen eeuwen op vergelijkbare wijze hun eigen werk als vertaling presenteerden. Vaak riepen ze daarbij een fictieve schrijver of vertaler in het leven, om zo het woord “vertaling” op de kaft van hun eigen werk te kunnen zetten. Ze hadden daarvoor de meest uiteenlopende redenen: om censuur te vermijden, een nieuwe creatieve weg in te slaan of om zichzelf te verrijken.

Bij dit fenomeen, dat in de vertaalwetenschap bekendstaat als pseudovertaling, gingen auteurs vaak veel verder dan alleen het woord “vertaling” op de kaft te zetten of een valse inleiding te schrijven. Veel van deze ‘pseudovertalers’ voegden aan hun romans elementen toe die de illusie van vertaling moesten versterken. In het verhaal strooiden ze met exotische woorden uit de vreemde cultuur waaruit het werk ‘vertaald’ zou zijn, plaatsten daar vaak valse voetnoten bij en voegden opzettelijk letterlijke vertalingen van vreemde woorden en uitdrukkingen toe, zodat het leek alsof de fictieve vertaler zijn werk niet goed had gedaan.

Dit soort trucjes zijn ook terug te vinden in Vernon Sullivans zwanenzang *Ze snappen er niks van*. Boris Vian stopte het verhaal vol met stereotiepe Amerikaanse referenties als Chrysler, Superman en George Washington en gaf zijn personages namen die niet zouden misstaan in een Amerikaanse misdaadfilm. Naast de hoofdpersonen Francis en Ritchie Deacon maken *femme fatale* Louise Walcott, de rijke playboy John Payne en het bendelid Donna Watson hun opwachting. De naam van een aantal ondersteunende personages heeft bovendien een dubbele bodem: de boot van Ritchie Deacon heet *Kane junior*, een verwijzing naar de zoon van de gelijknamige hoofdpersoon uit de beroemde Amerikaanse film *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Aan het einde van het boek duikt de moorddadige tuinman Mac Coy op, een referentie naar de bekende Amerikaanse misdaadschrijver Horace McCoy. En halverwege het boek heeft hoofdpersoon Francis het plots over Tom Collins, een naam die slechts eenmaal in het boek voorkomt. Daarmee doelt hij waarschijnlijk op een *practical joke* die bijzonder populair was aan het einde van de negentiende eeuw in Amerika. Het slachtoffer van deze grap werd gevraagd of hij wel eens van Tom Collins had gehoord. Als hij bekende dat die naam hem niets zei, kreeg het slachtoffer te horen dat de onbestaande Collins allerlei roddels over hem verspreidde. De gastrol voor deze fictieve grappenmaker is hoogstwaarschijnlijk een knipoog naar de fictieve Vernon Sullivan.

Ze snappen er niks van, dat zich in de Amerikaanse hoofdstad Washington afspeelt, bevat bovendien een grote hoeveelheid geografische markeringspunten, zoals straatnamen, standbeelden, bruggen, eilanden en zelfs een nautisch onderzoekscentrum voor het testen van schepen op schaalmodel. Vaak komen deze markeringspunten tot in detail overeen met de werkelijkheid. Dat is des te opmerkelijker, omdat Vian in zijn korte leven nooit voet op Amerikaanse bodem zette.

Op verschillende punten in het verhaal vertaalt Vian ten slotte typisch Amerikaanse woorden of uitdrukkingen letterlijk naar het Frans. De gangbare Amerikaanse uitdrukking “sure!” werd “sûr!” in de brontekst, wat een Fransman bijzonder vreemd in de oren zou klinken. Het plaatst de vertaler voor een lastig dilemma: moet hij *Ze snappen er niks van* vertalen als een origineel Frans werk, wat het per slot van rekening ook is, of moet hij proberen om de elementen intact te houden die de lezer er destijds van moesten overtuigen dat hij een vertaling las? Er is gekozen voor de tweede optie, om zo enigszins de illusie van de originele roman in stand te kunnen houden. Zo heeft Francis het aan het einde van het boek over de “District Attorney” die goede vrienden met zijn vader is. Dit woord is niet naar het Nederlands vertaald, maar behouden in het oorspronkelijke Engels zoals het in de Franse roman stond. Het eerder genoemde “Sûr” is niet als “tuurlijk” vertaald, wat het in het Nederlands betekent. In plaats daarvan is “sure” gebruikt, het Amerikaanse woord waar Vian het op baseerde. En in hoofdstuk vijf vindt een bootachtervolging plaats op de Potomac-rivier in Washington. In die rivier ligt het kleine eilandje Three Sisters Island, dat de schrijver in zijn roman naar het Frans had vertaald als l’île des Trois Sœurs.” Om het vreemde effect te behouden dat die vertaling met zich meebracht, hebben we het eiland ditmaal naar het Nederlands vertaald als “het eiland van de Drie Gezusters.”

In het oeuvre van Boris Vian, die in binnen- en buitenland vooral bekend is geworden door zijn romans *Het schuim der dagen*, *Herfst in Peking* en *De hartenvreter*, zijn de Sullivan-romans altijd een ondergeschoven kindje gebleven. Hoewel alle voorgaande Sullivan-romans inmiddels naar het Nederlands zijn vertaald, is het inmiddels twintig jaar geleden dat een van Vians detectiveboeken voor het laatste in heruitgave verscheen. Dat is zonde: hoewel *Ze snappen er niks van* zich niet kan meten met de romans die Vian onder zijn eigen naam publiceerde, is het een werk dat met veel vaart en humor is geschreven. De doldwaze avonturen van amateurdetective Francis Deacon en zijn broer Ritchie, die vermomd als vrouwen een drugsbende van lesbiennes en homoseksuelen te lijf gaan, zijn bovendien opmerkelijk actueel voor een boek dat in 1950 voor het eerst werd gepubliceerd.

Rowald Pruijn

Bijlage 3 : Vertaling Elles se rendent pas compte : bron- en doelttekst

CHAPITRE PREMIER	HOOFDSTUK 1
<p>D'abord, ça devrait être interdit, les bals costumés. Ça assomme tout le monde et au XXe siècle, on n'est tout de même plus d'âge à s'habiller en bandit sicilien ou en grand air de la Tosca, juste pour avoir le droit d'entrer chez des gens dont on fréquente la fille - parce que c'était ça le problème. On était le 29 juin et le lendemain, Gaya débutait dans le monde. À Washington, ça représente quelque chose comme corvée. Et moi, l'ami d'enfance de Gaya, genre frère de lait... vous vous rendez compte. Rigoureusement forcé d'y aller ; jamais ses parents ne m'auraient pardonné.</p>	<p>In de eerste plaats zou het verboden moeten worden, die gekostumeerde bals. Iedereen verveelt zich er dood en in de twintigste eeuw zijn we toch echt te oud om onszelf als maffioso of als operaster van Tosca te verkleeden. En dat alleen maar om binnen te mogen bij mensen met wiens dochter je uitgaat, want dat was nou juist het probleem. Het was 29 juni en de dag erop zou Gaya haar debutantenbal geven. In Washington is dat min of meer hetzelfde als corveedienst. En ik, Gaya's boezemvriend vanaf de wieg.....u ziet wel waar dit naartoe gaat. Ik moest en zou er heen gaan; haar ouders zouden het me nooit vergeven hebben.</p>
<p>Mais est-ce que Gaya n'aurait pas pu faire ses débuts dans le monde comme tout le monde en question ? Et en robe du soir normale ? avec des garçons en smoking ? À dix-sept ans, on n'a plus l'âge de se coller sur le dos toute une friperie de théâtre.... à quoi ça rime ?</p>	<p>Maar kon Gaya haar sociale debuut niet maken zoals iedereen in onze kringen dat doet? En kon ze geen normale avondjurk aan? Met jongens in smoking? Op je zeventiende ben je echt te oud om een hele kostuumwinkel met je mee te sjouwen... Waar slaat dit op?</p>
<p>Sans prendre la peine de me poser d'autres questions, je continuais à me raser devant ma glace grossissante ; ces questions-là me suffisaient bien ; elles avaient déjà réussi à me mettre en colère.</p>	<p>Zonder er nog langer bij te willen stilstaan, ging ik verder met scheren voor mijn make-upspiegel; dit soort vragen waren al genoeg om me pissig te maken.</p>

<p>Je me rappelais la bouche de Gaya, les mains de Gaya, et le reste... le tout assez bien entraîné pour pouvoir se passer de cette comédie.</p>	<p>Ik dacht terug aan de mond van Gaya, haar handen en de rest... Alles bij elkaar appetijtelijk genoeg om het zonder deze vertoning te stellen.</p>
<p>Allons. Ma colère montait de plus en plus. Dommage que mon frangin, Ritchie, ne soit pas là - je lui aurais demandé de me mesurer ma tension artérielle. Les étudiants en médecine, ils sont ravis qu'on leur demande ces trucs-là. Ils exhibent des machines nickelées avec des aiguilles, des cadrans, des tubes, et ils vous mesurent les battements du cœur ou vous mesurent le volume pulmonaire, et aucune de ces chinoïseries n'a jamais servi à rien de rien. Mais je m'égarais. Je me mis à repenser à Gaya.</p>	<p>Kom op zeg. Ik voelde mezelf steeds kwaaiër worden. Jammer dat mijn broer Ritchie er niet was: ik had hem kunnen vragen om mijn bloeddruk op te meten. Medicijnstudenten zijn er dol op als je ze dat soort dingen vraagt. Ze komen dan aanzetten met blinkende speeltjes vol naalden, cijferplaten en slangen en ze meten er je hartslag of longinhoud mee, en al die flauwekul is nog nooit ergens goed voor geweest. Maar ik was aan het afdwalen. Ik liet mijn gedachten weer teruggaan naar Gaya.</p>
<p>Ah, elle l'aurait voulu. C'est en femme que je me grimais. Et tous ses petits amis allaient me tourner autour. Même mon nom, Francis, ça collait. Ils comprendraient Frances et le tour serait joué. Toute la soirée, Gaya allait se mordre les doigts d'avoir donné un bal costumé : Comme si le meilleur costume, pour elle, ça n'était pas une petite fleur entre les dents et sa jolie peau sur le râble, à l'exclusion de toute autre sophistication.</p>	<p>Ach, ze had er zelf om gevraagd. Ik was bezig om me als vrouw te schminken. En al haar vriendjes zouden om me heen draaien. Alles klopte, zelfs mijn naam: Francis. Iedereen zou Frances verstaan en alles zou in kunnen en kruiken zijn. Gaya ging er spijt van krijgen dat ze een gekostumeerd bal had gegeven. Alsof een bloempje tussen de tanden en de mooie huid op haar rug gewoon niet al het beste kostuum voor haar was, zonder al die andere fratsen.</p>
<p>De ma fenêtre au châssis relevé, je voyais un bout de la statue de Mc Clellan, au carrefour de Connecticut Avenue et de Columbia. En les ouvrant un peu plus, j'arrivais à repérer le coin du drapeau de la Légation Finnoise, entre Wyoming Avenue et California Street. Pas assez clair. Mal aux yeux. Fermons la fenêtre. Je revins à ma glace.</p>	<p>Vanuit mijn openstaande raam zag ik een stukje van het standbeeld van McClellan, dat op de kruising tussen Connecticut en Columbia Avenue stond. Door de ramen nog iets verder te openen, kon ik nog net een punt van de vlag van het Finse gezantschap tussen Wyoming Avenue en California Street onderscheiden. Niet echt duidelijk te zien. Ik kreeg er pijn aan mijn ogen van. Dan dat raam maar weer dicht. Ik ging terug naar mijn spiegel.</p>
<p>Rasé à fond, j'avais la peau lisse comme une vraie peau de souris ; et avec un poil de fond de teint, ce serait parfait. Ma seule inquiétude, c'était ma voix. Bah... un verre dans le nez et aucun de ces idiots ne s'y arrêterait. Ce qui me faisait le plus rigoler, c'était l'idée que Bill ou Bob allaient m'inviter à danser... avec les faux seins de ma mère et un bon slip bien serré, je ne risquais rien du côté des signes extérieurs, mais je ne pourrais pas m'empêcher de me tenir les côtes.</p>	<p>Na de scheerbeurt was mijn huid zijdezacht en met huidkleurige foundation zou het er helemaal perfect uitzien. Alleen mijn stem baarde me zorgen. Ach, zodra ze een glaasje op hadden, zou geen van die idioten er nog bij stilstaan. Daar had ik nog de meeste lol om: het idee dat Bill of Bob me ten dans zou vragen... met de neptieten van mijn moeder en een strak slipje zat het wel goed met de uiterlijke kenmerken, maar ik zou mijn lachen niet in kunnen houden.</p>

<p>Question costume, je m'étais pas décollé les méninges. Une robe des joyeuses années 90, de la dentelle, du corset, du jupon, des bas noirs à baguette... et des bottines en chevreau, mes enfants. j'avais eu tout ça avec l'aide de mes potes qui travaillaient dans le théâtre.</p>	<p>De keuze van mijn kostuum had me weinig hoofdbreken gekost. Een glorieuze jurk uit de Gay Nineties met kant, korset, onderrok, naadkousen... en geitenleren laarsjes, jongens! Alles bij elkaar gescharreld dankzij mijn vrienden uit de theaterwereld.</p>
<p>Il faudrait peut-être que je me présente. Francis Deacon, sorti de Harvard (mais pas entièrement exprès), muni d'un papa spécialement rupin et d'une maman extradécorative. Vingt-cinq ans - dix-sept en apparence - mauvaises fréquentations : boxeurs, buveurs, tapageurs, et jolies dames qu'on aime pour de l'argent, excellent parti.</p>	<p>Misschien moet ik me maar eens voorstellen: Francis Deacon, afgestudeerd aan Harvard (maar niet helemaal met opzet) met een stinkend rijke vader en een trofeevrouw als moeder. Vijfentwintig, maar ik zie er uit als 17, veel foute vrienden: boksers, drinkers, brallers en mooie vrouwen die je tegen betaling beminnen. Je zou me een goede vangst kunnen noemen.</p>
<p>Pas méchant type. Horreur des intellectuels. Plutôt sportif. Sports doux : judo, catch, yachting, un peu d'avion, ski, etc. L'air d'un minable - soixante-quinze kilos et cinquante-six centimètres de tour de taille. Ma mère me battait d'un. Mais ça lui coûtait cher de massages.</p>	<p>Ik ben de kwaadste niet. Heb de pest aan intellectuelen. Ben redelijk sportief. Zachtzinnige sporten als judo, worstelen, zeilen, af en toe beetje vliegen, skiën etc. Met mijn vijfenzestig kilo en een taillemaat van vijfenzestig centimeter zie ik er niet echt imposant uit. Mijn moeder heeft één maatje minder. Maar dat heeft haar een fortuin aan schoonheidsbehandelingen gekost.</p>
<p>Je m'assis près de la glace et je saisis l'objet avec lequel je m'apprêtais à me supplicier. Un gros bâton de cire spéciale que j'avais acheté chez le Chinois de maman et dont il affirmait se servir régulièrement pour l'épilation de ses clientes.</p>	<p>Ik ging vlakbij de spiegel zitten en pakte het voorwerp waarmee ik van plan was om mezelf te gaan folteren: een dikke staaf ontharingswas die ik bij de Chinees van mijn moeder had gekocht. Hij had me verzekerd dat hij hem regelmatig gebruikte om zijn cliëntes te ontharen.</p>
<p>Un briquet d'une main, la cire de l'autre, je frottai la molette et la petite flamme bleue commença à lécher le tronc de cône translucide.</p>	<p>Met een aansteker in de ene hand en de wasstaaf in de andere, streek ik over het wielkje en het blauwe vlammetje begon aan de doorschijnende staaf te likken.</p>
<p>Ça fondait. J'allongeai ma jambe et bing ! Je collai l'engin sur mes poils en « étendant rapidement », comme disait le papier.</p>	<p>Het begon te smelten. Ik strekte mijn been en bam!: Ik drukte het apparaat tegen mijn beenhaar aan terwijl ik de was "snel uitspreidde", zoals op het papiertje stond.</p>
<p>Cinq minutes après, revenu à la raison, je me mis à considérer que tout de même, si dès le premier coup ça me coûtait une torchère de cristal et une glace de deux mètres sur deux, je ferais mieux d'aller directement chez le Chinois. Je regardai ma montre. J'avais le temps. Je décrochai le téléphone. Au diable l'avarice.</p>	<p>Vijf minuten later, toen ik weer bij zinnen was gekomen, besepte ik dat, als dit me al meteen een kristallen kandelaar en een staande spiegel van twee bij twee ging kosten, ik maar beter gelijk naar de Chinees kon gaan. Ik keek op mijn horloge. Ik had nog tijd genoeg. Ik pakte de telefoon van de haak. Op een paar centen moet je dan niet kijken.</p>

- Allô ! Wu Chang ? Ici Francis Deacon. Avez-vous une minute ?	- Hallo, Wu Chang? Francis Deacon hier. Hebt u even ?
Il dit oui, naturellement.	Uiteraard zegt hij ja.
- Je viens ! dis-je. Dans cinq secondes je suis chez vous.	- Dan kom ik er aan, zeg ik. Binnen vijf seconden ben ik bij u.
Quand même, cinq secondes pour un type qui boîte, c'est peu - j'en mis dix.	Voor iemand die hinkt, is vijf seconden toch wat weinig. Ik doe er tien over.

CHAPITRE II	HOOFDSTUK II
En regardant opérer Wu Chang, en toute objectivité, je fus forcé d'admettre qu'il valait mieux se confier aux mains du spécialiste.	Toen ik Wu Chang aan het werk zag, moest ik in alle onpartijdigheid toegeven dat het beter was om het aan de specialist over te laten.
- Ça ne va pas laisser de traces ? demandai-je à Wu Chang en désignant l'emplacement, cramoisi, de mon premier essai.	- Het gaat toch geen sporen achterlaten?, vroeg ik Wu Chang, terwijl ik hem de bloedrode plek van mijn eerste poging liet zien.
- Pas du tout, me dit Chang. Tout le reste va être rouge comme ça dans cinq minutes et d'ici une heure ça sera passé.	- Totaal niet, zegt Chang tegen me. De rest wordt over vijf minuten net zo rood en over een uur is het alweer weggetrokken.
Il me regarda mais on ne pouvait pas savoir ce qu'il pensait. Faut les connaître pour ça, les Chinetoques.	Hij keek me aan maar het was onmogelijk om te weten waar hij aan dacht. Daarvoor moet je ze kennen, die spleetogen.
- Je vais à un bal costumé, lui dis-je. Et je dois porter des bas.	- Ik ga naar een gekostumeerd bal, zeg ik tegen hem. En ik moet kousen dragen.
- Ce sera tout de suite fait, dit-il.	- Het zal in een wip gebeurd zijn, zegt hij.
Il étalait la cire, arrachait, d'un geste vif et précis, les poils enrobés par le produit et remettait le bâton au-dessus d'une petite veilleuse à gaz - mes mollets ressemblaient au dos d'une volaille flambée.	Hij streek de was uit en rukte met een scherpe en standvastige beweging de haren los die met het goedje waren bedekt, waarna hij de wasstaaf op een waakvlammetje legde. Mijn kuiten hadden veel weg van de rug van een geflambeerde kip.
En une demi-heure, c'était fini. Je remerciai Wu Chang, le payai et sortis. Ça me démangeait un peu - pas grand-chose. Je sentais dans ma poche la boule dure du petit pot de crème qu'il m'avait donné pour m'enduire les jambes. Je remontai presto mes deux étages et me remis à ma toilette.	Binnen een half uur was het gebeurd. Ik bedankte Wu Chang, betaalde hem en vertrok. Het jeukte een beetje, maar niet heel erg. In mijn broekzak voelde ik de harde bobbel van het potje crème dat hij me had gegeven om mijn benen mee in te smeren. In mijn gebouw ging ik als de wiedeweerga de trap weer op naar de tweede en ging verder met mijn make-up.
Je ne vous la décris pas en détail, mais quand je me suis regardé dans la glace de la salle de bains (si vous vous souvenez bien, je venais de flanquer en l'air celle de la chambre) j'ai eu l'impression que si je ne me retenais pas, j'allais me faire passer un sale quart d'heure.	Ik zal u de details besparen, maar toen ik mezelf in de badkamerspiegel bekeek (die in de woonkamer had ik zojuist gesloopt, weet u nog?), had ik de indruk dat ik het nog moeilijk ging krijgen als ik me niet inhield.

<p>Je suis tombé amoureux de moi - comme ça... mes enfants, vous auriez vu cette fille qui me regardait avec mes yeux... de tout là où il fallait - de la hanche, du sein - (et du qui tenait, ma mère achète pas de la camelote) - et une allure à affoler tous les durs de Bowery.</p>	<p>Ik werd zomaar ineens verliefd op mezelf... jongens, je had het meisje eens moeten zien dat me aankeek in de spiegel ... met alles erop en eraan - heupen, tieten (van goede kwaliteit want mijn moeder koopt geen rotzooi) - en met een uiterlijk om alle binken van de Bowery tot wanhoop te brengen.</p>
<p>Je regarde ma montre. Ça fait tout de même trois heures et demie que ça dure. Poil par poil, je les ai épilés, mes sourcils. Grain par grain, je l'ai étalée, la poudre - je comprends pourquoi cette brute de Gaya me fait toujours attendre... Au fait, elle va drôlement vite, si vous voulez mon avis.</p>	<p>Ik kijk op mijn horloge. Dit heeft me toch al drie en een half uur gekost. Haar voor haar epileerde ik mijn wenkbrauwen. Beetje bij beetje bepoederde ik mezelf. Nu begrijp ik waarom dat serpent van een Gaya me altijd laat wachten... Als u het mij vraagt, is ze nog best snel ook.</p>
<p>Je suis dans la rue. J'espère qu'on ne va pas s'étonner de me voir monter dans ma voiture parce que, sans blague, je ne ressemble pas précisément à Francis Deacon. Maintenant, je ne suis plus très fâché contre Gaya – je tiens ma revanche. Et puis je la possède : je sais de source sûre qu'elle va s'habiller en page - mais avec la poitrine qu'elle a, vous pensez que tout le monde s'en apercevra. Tandis que moi, je vous fiche mon billet que celui qui me reconnaîtra, il me fera plaisir, et je suis prêt à lui donner deux cents dollars, comme si je les avais.</p>	<p>Ik sta op straat. Ik hoop dat niemand gek gaat opkijken als ik in mijn auto stap want ik zie er nou niet precies uit als Francis Deacon... Nu ben ik niet zo heel boos meer op Gaya – mijn wraak zal zoet zijn. En bovendien heb ik haar in de smiezen: ik heb uit betrouwbare bron dat ze als schildknaap verkleed zal gaan, al zal ze met die tieten van haar niemand voor de gek kunnen houden. Terwijl ik, en dat zweer ik u, de eerste de beste die me herkent met plezier tweehonderd dollar geef, als ik die tenminste had.</p>
<p>La vieille Cadillac de papa - elle est d'il y a deux ans, il m'en a fait cadeau en rachetant la nouvelle - m'emmène vers Chevy Chase. Je tourne dans Grafton et je prends Dorset Avenue. C'est le quartier des rupins - mes parents aussi ont une propriété dans le coin ; mais moi, j'aime drôlement mieux habiter en ville. Je tourne dans une des petites voies privées sur la droite. Il y a au moins soixante bagnoles parkées devant la propriété de Gaya, quelques-unes dans le jardin. Je me case entre la Rolls du gars de l'ambassade britannique, Cecil, et une vieille Olds 1910 ; c'est sûrement celle de John Payne - drôle d'idée de s'appeler John Payne. Quelle bagnole, Seigneur !</p>	<p>Pa zijn oude Cadillac – eentje van twee jaar oud die hij me cadeau deed toen hij zijn nieuwe kocht - brengt me richting Chevy Chase. Ik draai Grafton in en neem Dorset Avenue. Het is de rijkeluisbuurt, mijn ouders hebben hier in de buurt ook een optrekje, maar ik woon zelf veel liever in de stad. Ik draai één van de privéweggetjes in aan de rechterkant van de weg. Er staan minstens zestig auto's voor Gaya's huis geparkeerd, waaronder een paar in de tuin. Ik vind een plekje tussen de Rolls van Cecil, de kerel van de Britse ambassade, en een oude Oldsmobile 1910. Die is vast van John Payne, raar eigenlijk dat hij zo heet. Goeie God, wat een wagen!</p>

<p>Je descends. Il y a une grosse Chrysler blanche qui arrive une seconde après moi et le gars fait cligner ses phares en me voyant ; comme si il en avait dans l'aile.</p>	<p>Ik stap uit. Een dikke witte Chrysler arriveert vlak na mij en de kerel knippert met zijn koplampen als hij me ziet; het is net alsof hij teveel gezopen heeft.</p>
<p>Tranquille, ma perruque tient bon, tu peux me relouer sous toutes les faces.</p>	<p>Rustig maar, mijn pruik zit goed, je kunt me gerust van alle kanten begluren.</p>
<p>Je ramasse délicatement mes jupes et je grimpe les trois marches du porche. C'est plein de lumières et de bruit et la musique joue. Dégueulasse, d'ailleurs - Gaya, elle n'y a jamais rien pigé ; pourvu que ça soit bien sucré ça lui suffit.</p>	<p>Voorzichtig til ik mijn rokken op en beklim de drie treden van het portiek. Overal is licht en lawaai en er speelt muziek. Walgelijk trouwens - Gaya heeft er nooit wat van begrepen; Als het maar zoetsappig is, dan is ze al tevreden.</p>
<p>Je fais mon entrée. Il y en a toute une bande, là-dedans, et au moins quinze brigands siciliens ; ça, j'en étais sûr. Occasion de porter une chemise échantonnée largement et des culottes collantes pour montrer aux souris primo, qu'on a du poil sur le thorax (ou qu'on n'en a pas) et secundo, que le petit Jésus ne vous a pas oublié dans la distribution des avantages naturels (ou qu'il vous a oublié : c'est aussi utile, car il y a des filles à qui ça fait peur).</p>	<p>Ik ga naar binnen. Er is al heel wat volk binnen, waaronder minstens vijftien maffioso, maar dat wist ik al op voorhand. Nu is het zaak om met een diep uitgesneden jurk en maillot aan de chicks te laten zien wie, nummer één, haar op de borst heeft (of wie juist niet) en, nummer twee, wie de lieve Heer niet heeft overgeslagen bij het uitdelen van de natuurlijke voordelen (of liever: dat hij jou juist wel heeft overgeslagen, wat ook van pas komt, omdat veel meisjes zich daardoor geïntimideerd voelen).</p>
<p>Moi, je bombe le torse un bon coup et mes faux seins tendent la soie de mon corsage à tout faire sauter. Ils sont bien faits, on voit les pointes en relief. Ça loupe pas ; un grand idiot de Robin Hood vient m'inviter et il en a les mains qui tremblent. C'est drôlement gênant de se faire conduire par un autre gars. Je lui fais un effet terrible, ça doit être à cause du Soir d'Amour de maman, je me suis vidé le flacon sur le crâne. Le gars est presque évanoui du coup. Heureusement, le disque s'arrête. Gaya est là-bas, près du buffet, elle me regarde d'un sale œil. Elle est en petit page, j'ai été bien rancardé. Et il y a un gros Lil'Abner à côté d'elle, et un Superman de l'autre côté, qui pèse bien trente-cinq kilos... il y a des gars gonflés. Je vous dis que Gaya n'a pas l'air contente de me voir ; le fait est que je ramasse quelque chose comme succès ; et elle ne sait pas qui c'est. Je m'approche d'elle. J'ai trouvé le truc pour parler : une voix basse et voilée, un peu rauque. Je vais faire comme si j'étais une vieille copine.</p>	<p>En ik? Ik steek mijn borst vooruit, waardoor mijn neptieten de zijden stof van mijn lijfje doen opzwellen. Ze zitten goed in elkaar, je kunt de tepels afgetekend zien staan. Het mist zijn uitwerking niet, een stompzinige Robin Hood heeft me net met trillende handen ten dans gevraagd. Het is nogal gênant om door een andere kerel bij de hand te worden genomen. Ik maak een verpletterende indruk op hem, wat het gevolg moet zijn van de fles van moeders Soir d'Amour die ik over mijn hoofd heb leeggegoten. De arme jongen valt er bijna van in katzwijn. Gelukkig is de plaat afgelopen. Gaya staat daarginds, bij het buffet, en werpt me een vuile blik toe. Ik ben goed getipt: ze heeft zich als schildknaap uitgedost. Ze wordt geflankeerd door een reusachtige hillbilly en een Superman, die vast maar vijfendertig kilo weegt... er zijn van die opgeblazen types. Ik kan u vertellen dat Gaya niet blij is om me te zien, omdat ik meteen hoge ogen gooi bij de jongens en ze niet weet wie ze tegenover zich heeft. Ik loop op haar af. Ik heb het juiste foefje ontdekt om mijn stem te maskeren, door met een zachte, omfloerste en een beetje hese stem te praten. Ik ga net doen alsof ik een oude vriendin van haar ben.</p>

- Hello, Gaya !... comment allez-vous ?	- Hello Gaya! Hoe is het met je?
- Ça va, dit-elle... qui êtes-vous ? Je ne vous reconnais pas.	- Gaat wel, zegt ze... wie ben jij? Ik herken je niet.
- Vous, dis-je, on vous reconnaît tout de suite. Pas moyen de vous prendre pour un homme.	- Je was anders niet moeilijk te herkennen. Het is onmogelijk om jou voor een man aan te zien.
Peut-être que je vais un peu fort. Comment elles se parlent, les souris entre elles ? Je me rends pas compte. Au fond, elles doivent s'en dire de raides ; d'ailleurs, elle ne sourcille pas.	Misschien leg ik het er iets te dik bovenop. Hoe praten chicks eigenlijk onderling? Ik heb er geen flauw idee van. Het zullen wel pikante verhalen zijn die ze elkaar vertellen, want ze vertrekt geen spier.
- Vous n'avez même pas pris le risque, vous, ma chère Flo, me dit-elle en regardant ma poitrine d'un air faussement dédaigneux.	- Je hebt zelf geen enkel risico genomen, beste Flo, zegt ze met een blik op mijn borsten waaruit valse minachting spreekt.
Je ris, très flatté (e). Donc, je suis « Flo ».	Ik lach geveleid. Ik ben dus 'Flo.'
- Oh !... dis-je, j'ai tout essayé, mais je n'ai pas pu les aplatiser... vous savez, j'avais tellement envie de me mettre en brigand sicilien... mais je crois que j'en ai trop.	- Oh, ik heb echt alles geprobeerd!, zeg ik, maar ik kreeg ze maar niet in toom. Ik had zo'n zin om me als maffioso te verkleeden... maar ik geloof dat ik gewoon te ruim bedeed ben.
- Moi, j'y suis arrivée, dit-elle sèchement.	- Mij is het anders gelukt, zegt ze droogjes.
Le grand gaillard en Lil'Abner m'enlace.	De kleerkast met het hillbillykostuum slaat zijn arm om me heen.
- Qu'est-ce que c'est, dit-il à voix basse, en s'assurant que Gaya ne nous entend pas. Vous êtes Florence Harman ? Tiens ?	- Met zachte stem, zodat Gaya het niet kan horen, zegt hij: Dus jij bent Florence Harman? Echt?
- Oui, dis-je. Ne me vendez pas.	- Ja, zeg ik. Verlink me niet.
- Ouais... Je suis Dic Harman, me dit-il en serrant très fort, et du diable si je danserais avec ma sœur. D'ailleurs...	- Ja, ja... Ik ben Dick Harman trouwens, zegt hij terwijl hij me stevig beetpakt, want wee mijn gebeente als ik met mijn zus zou dansen.
Il rougit...	Hij bloost...
- Elle... danse moins bien que vous. Notez que vous lui ressemblez.	- Ze... danst minder goed dan jij. Laten we het erop houden dat je op haar lijkt.
- Où est-elle votre sœur ? dis-je.	- Waar is je zus ergens? vraag ik.
Parce qu'une souris qui ressemble à ce que je suis en ce moment, sûr et certain que ça m'intéresse. Le dénommé Harman hausse les épaules. Maintenant, je le reconnais. C'est l'un des gars de l'équipe de football de l'Université, je l'ai déjà rencontré chez Gaya.	Want als een chick veel weg heeft van hoe ik momenteel uitgedost ben, kan je er donder op zeggen dat ik geïnteresseerd ben. Harman haalt zijn schouders op. Nu herken ik hem ook. Het is een van de spelers van het footballteam van de universiteit, ik heb hem wel eens bij Gaya thuis ontmoet.
- Florence est stupide, dit-il. Elle a fait la même bêtise que Gaya. Elle s'est habillée en garçon. Et je vous jure que... Ça y est, il rougit encore et il déglutit péniblement.	- Florence is een idioot, zegt hij. Ze heeft dezelfde fout gemaakt als Gaya door als man verkleed te komen. En ik verzeker je, het is.... Daar komt de aap uit de mouw. Hij wordt nog roder en hij slikt moeizaam.
- Enfin, poursuit-il, ça se voit... euh... autant que vous...	- Hoe dan ook, gaat hij verder, het is bij haar net zo goed te zien.... ehm...als bij jou het geval is...

Je ris encore, amusée et très garce.	Ik lach nog altijd geamuseerd en op pesterige toon.
- Qu'est-ce que vous en savez ? dis-je. Je suis peut-être un garçon.	- Wat weet jij daar nou van?, zeg ik. Misschien ben ik wel een man.
Il se serre tendrement contre moi. Bon sang, que c'est désagréable d'être serré tendrement par un homme. Ça râpe et ça sent la crème à raser. Vivent les filles.	Hij schurkt innig tegen me aan. Goeie genade, wat is het toch vervelend om bepoteld te worden door een kerel. Het schuurt en het ruikt naar scheerzeep. Leve de meisjes.
- En quoi est Florence ? dis-je.	- Hoe is Florence verkleed? zeg ik.
- Elle voulait se mettre en Tarzan, dit-il.	- Ze wou als Tarzan komen, zegt hij.
Ce coup-là, il tourne au cramoi.	Dit keer wordt hij pioenrood.
- J'ai réussi à la dissuader. Elle est en seigneur français, Louis XIV ou Louis XV, je n'y comprends rien à tous leurs chiffres. Avec de hauts talons. Tenez, elle est là-bas. La rousse. Avec un loup de velours.	- Ik heb haar er vanaf kunnen houden. Ze is als Franse edelman verkleed, in de stijl van Louis XIV of XV, ik kan ze allemaal niet uit elkaar houden. Met hoge hakken. Kijk, ze staat daar. Die roodharige. Met dat oogmasker.
Le pauvre Dick paraît atrocement gêné.	De arme Dick lijkt zich enorm te generen.
- C'est horrible, me dit-il. Elle invite toutes les filles à danser. Elle croit qu'on la prend pour un homme.	- Het is afgrijselijk, vertelt hij me. Ze vraagt alle meisjes ten dans. Ze denkt dat ze voor een man wordt aangezien.
- Gaya ne l'a pas reconnue ? dis-je. Elle m'a prise pour elle.	- Heeft Gaya haar niet herkend?, zeg ik. Ze denkt dat ik haar ben.
- Elle s'est fait teindre, dit Dick. Et avec le loup, c'est difficile. Est-ce que je peux vous demander la prochaine danse ?	- Ze heeft haar haar laten verven, zegt Dick. En met het masker is het moeilijk te zien. Mag ik de volgende dans van je?
- Présentez-moi plutôt votre sœur, dis-je en me faisant aussi roucouleur que je peux. J'aime énormément les filles.	- Stel me liever voor aan je zus, zeg ik terwijl ik zoveel mogelijk als een duifje probeer te koeren. Ik ben stapelgek op vrouwen.
Il me considère, franchement épouvanté, plein de réprobation. Fi ! que c'est idiot, un homme. Je lui presse tendrement l'épaule.	Hij kijkt me ontsteld en vol afkeuring aan. Bah! Wat zijn mannen toch idioten. Ik knijp hem zachtjes in zijn schouder.
- Je vous en prie, Dick. Je m'appelle Frances.	- Toe, Dick, alsjeblieft. Ik heet Frances.
Bon gré, mal gré, il y va. Flo a l'air ravie de me voir prise à son piège. Elle a dû faire la leçon à Dick qui se tourne vers moi et me dit :	Tegen zijn zin in gaan we eropaf. Flo lijkt verrukt om te zien dat ik in haar val ben getrapt. Ze heeft Dick vast instructies gegeven, want hij draait zich naar me om en zegt:
- Mon frère Johnny. Johnny, c'est Frances. Elle voudrait te connaître.	- Mijn broer Johnny. Johnny, dit is Frances. Ze wil je graag leren kennen.
- Content de vous rencontrer... me dit Flo-Johnny en me regardant tendrement.	- Aangenaam kennis te maken..., zegt Flo-Johnny, terwijl ze me vol tederheid aankijkt.
Nous nous serrons la main. Je comprends, en la voyant, pourquoi Dick n'apprécie pas son déguisement masculin. Mes enfants, les faux seins de ma mère ne sont rien à côté des vrais siens. Ce qu'il y a de drôle, c'est qu'elle a l'air tout émue par mes charmes.	We schudden elkaar de hand. Nu ik haar onder ogen krijg, begrijp ik waarom Dick haar mannelijke vermomming niet op prijs stelt. Jongens, de neptieten van mijn moeder vallen in het niet vergeleken bij het echte werk. Maar het gekke is: ze lijkt helemaal van me gecharmeerd te zijn.

<p>Encore une qui se figure qu'elle est une nouvelle Sappho. C'est crevant. Elle sera horriblement déçue à l'usage.</p> <p>Je danse une fois avec elle et je la quitte, après lui avoir donné des signes de mon intérêt, pour me laisser inviter par une bonne douzaine de garçons... des vrais, ceux-là. Gaya est furieuse, je suis trop entouré pour son goût. elle va même jusqu'à engueuler ce pauvre Dick Harman. Elle croit toujours que je suis la sœur Flo et le malheureux n'ose pas la détromper. La vraie Flo-Johnny me suit à la piste et chaque fois qu'un garçon m'invite, elle fait un de ces nez... Moi je m'amuse comme un petit fou et, de temps en temps, je fais des effets de châssis que j'emprunte sans vergogne à notre chère Betty Hutton, qui sait ce que c'est que rouler la hanche dans le style 1890. Enfin, vers trois heures du matin, Flo arrive à me mettre le grappin dessus. Il y a déjà pas mal de couples solidement formés, et d'autres sont prêts à se dissoudre pour cause d'ébriété partielle. Gaya a abandonné l'espoir de se faire passer pour un homme.</p>	<p>Weer zo een die denkt dat ze de nieuwe Sappho is. Vermoeiend, eigenlijk. In de praktijk zal het voor haar op een enorme teleurstelling uitdraaien.</p> <p>Ik dans een keertje met haar en laat haar dan achter, maar niet voordat ik haar via duidelijke signalen mijn interesse heb laten blijken. Ik laat me door meer dan een dozijn kerels ten dans vragen... echte ditmaal. Gaya is razend... ik krijg meer aandacht dan haar lief is. Ze gaat zelfs zover om de arme Dick Harman uit te foeteren, omdat ze nog altijd denkt dat ik zijn zus Flo ben en de stakker durft haar niet uit de droom te helpen. De echte Flo-Johnny blijft in mijn kielzog en telkens als ik ten dans wordt gevraagd, trekt ze een zuur gezicht... Ik heb de tijd van mijn leven en haal alles uit de kast, waarbij ik schaamteloos de foefjes van die goeie ouwe Betty Hutton imiteer, die wel wist hoe je met je heupen kon schudden in de stijl van de jaren 1890.</p> <p>Hoe dan ook, rond een uur of drie 's nachts slaat Flo haar klauwen in me. Tegen die tijd hebben zich al aardig wat koppeltjes gevormd terwijl andere weer op het punt staan om uit elkaar te vallen vanwege gedeeltelijke dronkenschap. Gaya heeft de hoop opgegeven dat ze zich voor een man kan uitgeven.</p>
<p>Elle danse avec un type assez moche ; il n'est pas costumé. Je ne le connais pas et je me demande ce qu'elle lui trouve. Pendant que Flo se presse contre moi et tente de me faire partager son émoi par des allusions discrètes à mes appas troublants, je surveille Gaya du coin de l'œil. On dirait que le type la tient complètement dans le creux de sa main ; elle baisse les yeux quand il lui parle et dit oui avec une moue de bébé battu. C'est drôle.</p>	<p>Ze danst met een nogal lelijke vent, die niet verkleed is. Ik ken hem niet en ik vraag me af wat ze in hem ziet. Terwijl Flo zich tegen me aandrukt en me haar opwinding probeert te tonen met discrete toespelingen op mijn verwarrende aantrekkingskracht, houd ik Gaya vanuit mijn ooghoeken in de gaten. Het lijkt wel alsof die kerel haar volledig in zijn macht heeft; ze slaat haar ogen neer als hij tegen haar praat en zegt overal met een pruilmondje ja en amen op. Toch raar.</p>
<p>- Alors, me dit Flo, ça vous est égal, ce que je dis là ?</p>	<p>- Dus, zegt Flo, het laat je koud wat ik net zei?</p>
<p>- Pardon ! dis-je - parce que je pensais à tout autre chose.</p>	<p>- Sorry!, zeg ik, omdat ik aan heel iets anders aan het denken was.</p>
<p>- Je vous ai demandé si vous vouliez que je vous raccompagne, vous avez demandé pourquoi, et je vous ai dit pourquoi.</p>	<p>- Ik vroeg je of je wilt dat ik met je mee naar huis ga. Je vroeg me waarom en dat heb ik je gezegd.</p>
<p>- Pourquoi ? répété-je.</p>	<p>- Waarom dan?, herhaal ik.</p>
<p>- Parce que vous me plaisez beaucoup, physiquement, me dit Flo-Johnny.</p>	<p>- Omdat ik me fysiek erg tot je aangetrokken voel, zegt Flo-Johnny tegen me.</p>

Je rigole, mais à l'intérieur. À l'extérieur, je prends l'air très troublé.	Ik lach, maar dan alleen van binnen. Aan de buitenkant doe ik net alsof ik enorm in de war ben.
- Ne dites pas des choses comme ça, dis-je. Est-ce que vous ne vous rendez pas compte que je sais très bien que vous êtes une fille ?	- Zeg toch niet dat soort dingen, zeg ik. Besef je dan niet dat ik heel goed weet dat je een meisje bent?
Ça l'excite encore plus.	Dat windt haar nog meer op.
- Vous le saviez, hein, dit-elle...	- Je wist het hè, zegt ze...
Et sa main vient caresser doucement un de mes plantureux attributs. un des attributs de ma maman, devrais-je dire.	En haar hand begint zachtjes een van mijn weelderige attributen te strelen... die van mijn moeder welteverstaan.
- Oui, dis-je en baissant les yeux pour les relever aussitôt.	- Ja, zeg ik, en sla mijn ogen kort neer om ze meteen daarna weer op te slaan.
J'essaie de prendre une physionomie voluptueuse. C'est du boulot, je vous garantis. Surtout que j'ai plutôt envie de me fendre la pipe à en éclater.	Ik probeer een wellustige gelaatsuitdrukking aan te nemen. Geen sinecure, kan ik u wel vertellen, vooral omdat ik me eigenlijk het apelararus wil lachen.
- Et... qu'est-ce que vous répondez à ma question ? dit-elle en respirant plus vite.	- En... wat is je antwoord op mijn vraag?, terwijl ze al sneller begint te ademen.
Je la regarde. C'est une superbe fille, malgré son costume idiot. Elle a des yeux saphir et une bouche charnue avec les plus belles dents du monde, un ovale à fossettes, un cou bien rond... les jambes sont de première qualité. Quant au reste, cette idiotie de costume Louis XV dissimule tout. Ma foi... elle sera déçue dans ses impurs désirs, mais j'arriverai bien à la consoler.	Ik kijk haar aan. Het is een schoonheid, ondanks het malle kostuum. Ze heeft hemelsblauwe ogen, een volle mond met wonderschone tanden, kuiltjes in haar wangen, een mooi ronde hals... en eersteklas benen. Van de rest is weinig te zien door dat stomme Louis XV-kostuum. Godallemachtig... haar zondige verlangens zullen haar vies tegenvallen, maar het zal me wel lukken om haar te troosten.
- Je veux bien que vous me raccompagniez chez moi, dis- je, mais je ne peux pas partir maintenant. Je dois rester encore un peu. Voulez-vous qu'on se retrouve dans vingt minutes, à la porte du jardin ?	- Ik wil graag dat je met me mee naar huis gaat, zeg ik, maar ik kan nu nog niet weg. Ik moet nog even blijven. Is het goed als we over twintig minuten bij de achterdeur afspreken?
- Sûr ! souffle-t-elle, les jambes coupées.	- <i>Sure!</i> steunt ze met knikkende knieën.
Le disque s'arrête.	De plaat slaat af.
- À tout à l'heure, dis-je en lui pressant tendrement la main.	- Tot straks, zeg ik en knijp teder in haar hand.
Et puis je file dare-dare vers la porte qui donne dans le vestibule, par laquelle Gaya vient de disparaître avec son danseur.	Daarna maak ik dat ik wegkom in de richting van de deur naar de hal, waardoor Gaya en haar danspartner zojuist zijn verdwenen.
Un type qui ne me revient pas, je vous l'ai déjà dit. Je veux voir ça de près.	Zoals ik al zei, die kerel kan ik niet plaatsen. Dat wil ik wel eens van dichtbij bekijken.

CHAPITRE III	HOOFDSTUK III
<p>La maison des parents de Gaya est une belle bicoque bien meublée, mais bien tarabiscotée aussi. Un de ces trucs construits de façon à récupérer toute la lumière du jour, quand il fait jour, naturellement, et ceci par le moyen d'un tas d'angles, de vérandas et de murs de verre. Tout ça c'est solide et épais parce que Washington n'est tout de même pas la Californie et qu'en hiver, on a besoin d'un petit minimum de protection. Heureusement, je connais le chemin et je me doute que Gaya a dû monter dans sa chambre, au premier. Je mets le pied sur la marche et je vois le type déjà mentionné, qui redescend. Les domestiques sont couchés à cette heure-là, et les parents de Gaya se sont octroyé un repos, bien mérité sans doute, car le début de la soirée a dû être gratiné et riche en vieux débris de toutes sortes. C'est quand même marrant que ce type, que je n'ai jamais vu, soit assez intime avec Gaya pour l'accompagner dans sa chambre. Je m'en fous qu'il l'accompagne dans sa chambre, mais ça m'étonne de ne jamais l'avoir vu. Au moment où il passe, je trébuche et on s'accroche.</p>	<p>Het huis van Gaya's ouders is een mooi ingericht optrekje maar dan wel op een opzichtige manier. Het is een van die huizen die zo zijn gebouwd dat al het daglicht opgevangen kan worden, als er daglicht is ten minste, door middel van een heel stel hoeken, veranda's en glazen muren. Dat alles is stevig en met dikke muren gebouwd, want Washington is nu eenmaal Californië niet en in de winter heb je een beetje beschutting nodig. Gelukkig weet ik de weg en ik vermoed dat Gaya naar haar slaapkamer op de eerste verdieping is gegaan. Ik zet mijn voet op de eerste trede en zie dan de kerel waar ik het eerder over had de trap afkomen. Op dit tijdstip ligt het dienstpersoneel in bed en Gaya's ouders hebben zichzelf een rustpauze gegeven, die vast welverdiend is, want de opening van het bal moet haast wel een opgedirkte boel met allerlei seniele oude wrakken zijn geweest. Toch is het gek dat deze kerel, die ik nog nooit heb gezien, intiem genoeg met Gaya is om met haar mee te gaan naar naar slaapkamer. Dat kan me op zichzelf niet verrotten, maar het verbaast me dat ik hem nog nooit gezien heb. Op het moment dat hij me passeert, struikel ik en klamp me aan hem vast.</p>
- Pardon ! dis-je, toute mignonne et douce.	- Oh pardon!, zeg ik lief en onschuldig.
- Désolé, dit-il.	- Sorry, zegt hij.
Il me jette un coup d'œil précis, scrutateur et parfaitement froid.	Hij werpt me een scherpe, vorsende en ijskoude blik toe.
- J'ai buté sur la marche, dis-je.	- Ik ben over de tree gestruikeld, zeg ik.
- Je vois, dit-il.	- Dat zie ik, antwoordt hij.
- Je ne connais pas la maison... Et puis j'ai un petit peu bu.	- Ik ken het huis niet zo goed... En ik heb ook wat op.
- Vous avez tort, me dit-il. Il y a des choses tellement plus chouettes.	- Kan je beter niet doen, zegt hij tegen me. Er zijn leukere dingen in het leven.
- Je n'en connais pas, dis-je, très distinguée. Moi, j'adore boire.	- Ik zou het niet weten, zeg ik vol waardigheid. Ik ben zelf dol op drinken.
- À votre guise, dit-il.	- Zoals je wilt, antwoordt hij.
Il se tait. Visiblement, il veut s'en aller. Je suis pourtant bien coquine dans ma petite robe.	Hij doet er het zwijgen toe. Het is duidelijk dat hij ervandoor wil. Ik ben nochtans heel snoezig in mijn jurkje.
- Eh bien... au revoir, dit-il.	- Nou... tot ziens, zegt hij.
Et il s'en va, comme ça. Je le rappelle.	En hij gaat er zomaar vandoor. Ik roep hem terug.

- Gaya est là-haut ?	- Is Gaya boven ?
Il s'arrête.	Hij houdt zijn pas in.
- Non, dit-il. Je crois qu'elle est à la cuisine. Elle avait faim. C'est par là.	- Nee, zegt hij. Ik geloof dat ze in de keuken is. Ze had honger. Het is die kant op.
Il m'indique le chemin. Pas d'erreur, il sait où c'est aussi. Et ça, c'est du sport. Pour trouver la cuisine chez Gaya, il faut être dans la maison depuis au moins dix ans. Mais bon sang, est-ce que ce n'est pas du fard qu'il a sur les joues ? Il est pourtant en smoking.	Hij wijst me de weg. Zonder dollen, hij weet het nog ook. En dat is een hele kunst. Om bij Gaya thuis de keuken te vinden, moet je het huis al minstens tien jaar kennen. Maar goeie genade, is dat nou make-up op zijn wangen? Hij heeft nochtans een smoking aan.
- Merci, dis-je.	- Bedankt, zeg ik.
Je fais mine de m'y rendre, mais sitôt qu'il est rentré dans la salle où on danse, je refonce dans l'escalier et je grimpe quatre à quatre. J'entre sans frapper. Il y fait presque clair, la lumière est allumée en grand dans la salle de bains dont la porte entrebâillée laisse passer de quoi lire un livre sans lunettes de soleil. Je vais jusqu'à la salle de bains. Gaya est là, assise sur une chaise, l'air groggy, un sourire idiot aux lèvres. Elle est pâle, elle a les narines pincées.	Ik doe net alsof ik naar de keuken ga, maar zodra hij terug is gegaan naar de danszaal, stuf ik de trap met vier treden tegelijk op. Ik ga zonder kloppen naar binnen. De kamer baadt in het licht, omdat alle lichten in de badkamer aan zijn en de deur halfopen staat, waardoor er genoeg licht de slaapkamer in komt om een boek te kunnen lezen zonder zonnebril. Ik loop richting badkamer. Gaya zit daar op een stoel en ziet er groggy uit, met een idiote glimlach op haar gezicht. Ze is bleek en ze en ze trekt haar neusvleugels samen.
- Gaya ! dis-je de ma voix normale. Tu es malade ?	- Gaya!, zeg ik met mijn gewone stem. Ben je ziek of zo?
Elle me regarde à travers un brouillard.	Ze kijkt me wazig aan.
- Qui... qui est-ce... ? dit-elle.	- Wie...wie is daar...?, zegt ze.
- Francis, dis-je. Francis Deacon.	- Francis, zeg ik. Francis Deacon.
- C'est Flo !. soupire-t-elle. Flo avec la voix de Francis... il m'a pas volée, ce coup-là. C'est de la bonne.	- Het is Flo!... steunt ze. Flo met de stem van Francis... Hij heeft me dit keer niet belazerd. Dit is goed spul, zeg.
Elle se met à rire, d'un rire à vous rendre malade.	Ze begint op een misselijkmakende toon te lachen.
- Gaya... qu'est-ce que tu as ? dis-je.	- Gaya, wat heb jij nou ? zeg ik
- Il m'a pas volée, répète-t-elle, pâteuse.	- Hij heeft me niet belazerd, herhaalt ze met dubbele tong.
Je m'approche d'elle et je la gifle à la volée, pour la changer. Je jette un coup d'œil dans le lavabo. Non, elle n'est pas malade. Elle n'a pas bu. Elle ne sent rien. Ni l'alcool, ni la marihuana.	Ik ga naar haar toe en geef haar een draai om de oren, om haar wakker te krijgen. Ik werp een blik in de wastafel. Nee, ze heeft niet overgegeven. Ze heeft niet gedronken. Haar adem ruikt noch naar alcohol noch naar marihuana
- Fiche-moi la paix, dit-elle.	- Laat me met rust, zegt ze
Je la regarde de près. Elle a le nez pincé et des yeux comme des pointes d'aiguilles. La pupille complètement rétrécie. Ça me rappelle quelque chose. Je regarde autour de moi. Rien. Un de ses poignets est déboutonné. Je relève sa manche. Ça va, j'ai compris.	Ik bekijk haar van dichtbij. Ze trekt haar neusvleugels samen en haar pupillen zijn zo klein als speldenknoppen. Dat doet me ergens aan denken. Ik kijk om me heen. Niets. Een van haar manchetten is losgeknoopt. Ik stroop haar mouw op. Aha, nu begrijp ik het.

Il n'y a rien à faire pour l'instant. La coller dans son lit. La laisser digérer son truc. Morphine ou autre.	Er valt weinig te doen op dit moment, behalve haar in bed stoppen. Dan kan ze haar roes uitslapen. Van de morfine of wat dan ook.
Parce que c'est ça qu'elle a sur le bras. Une bonne dizaine de petits points rouges, bruns ou noirs suivant leur degré d'ancienneté. Il y en a un tout frais. Une gouttelette de sang perle encore sur la peau.	Want dat is wat ze op haar arm heeft. Tien of meer kleine rode, bruine of zwarte puntjes, afhankelijk van hoe oud ze zijn. Een ervan is helemaal vers. Er parelt nog een bloeddruppel op haar huid.
Voilà. Une fille de dix-sept ans. Bâtie comme une Vénus de Milo avec bras - peut-être que vous n'aimez pas ça, mais alors, vous n'aimez sûrement pas non plus une belle jument bien balancée - une fille avec des cuisses, des seins et un corps comme on n'en trouve pas des douzaines, et une belle tête de Slave, un peu plate, avec des yeux obliques et des cheveux blonds tout frisés. Et une fille qui a de quoi vivre, en plus de ça. Elle a dix-sept ans ; elle est comme ça et elle se fait coller des piqûres de morphine par un gars qui ressemble à un maquereau de bas étage... et qui est maquillé, en plus. Je vous jure. Elles se rendent pas compte. Je l'attrape et je la mets sur ses pieds.	Lekker dan. Een meisje van zeventien. Gebouwd als een Venus van Milo met armen - misschien is dat uw ding niet, maar dan houdt u waarschijnlijk ook niet van raspaarden - een meisje met dijen, tieten en een lichaam uit duizenden en een prachtig, Slavisch gezicht zonder al te veel rondingen, met schuinstaande ogen en een blonde bos krullen. Een meisje met genoeg geld, bovendien. Ze is zeventien, ziet er zo uit en laat zich dan een naald met morfine in haar arm zetten door een kerel die nog het meeste weg heeft van een tweederangs pooier... die bovendien nog make-up draagt ook. Ik zweer het u. Ze snappen er niks van. Ik pak haar beet en zet haar op haar benen.
- Amène-toi, sale gourde, je lui dis.	- Kom op, stomme trut, zeg ik tegen haar.
Je m'en fous pas mal, qu'on entre. Je suis habillé en femelle, oubliez pas... ça n'a rien de choquant de voir une vieille copine mettre au lit une autre vieille copine parce qu'elle a un peu trop pinté.	Het kan me geen ruk schelen dat er misschien iemand binnen kan komen. Vergeet niet dat ik als een wijf verkleed ben. Er is niets schokkends aan een oude vriendin die een andere oude vriendin in bed stopt, omdat die een glaasje te veel op heeft.
Si seulement c'était ça. Ma petite Gaya, un de ces jours, tu auras ma visite, et je te garantis que tu vas entendre quelque chose comme salade. Je lui enlève sa blouse de soie et son petit gilet serré - je ne sais plus comment ils appellent ça en France. Cette gourde s'est attaché une bande Velpeau autour des seins pour que ça tienne moins de place. Zut... au fond, j'ai rien à dire. Moi j'en ai bien mis des faux. Je lui baisse sa petite culotte de velours et ses bas de soie. La voilà en tenue de conseil de révision. Elle titube et je dois la soutenir pour l'empêcher de se casser la figure. Pas encore très habituée.	Was dat maar zo. Mijn kleine Gaya, een dezer dagen kom ik je opzoeken en ik kan je garanderen dat het je nog lang zal heugen. Ik trek haar zijden bloes en dat strakke vestje van haar uit, geen idee hoe ze dat in Frankrijk noemen. Die trut heeft een Velpeau-rekverband om haar tieten gedaan zodat ze minder ruimte innemen. Shit. In principe heb ik daar niets op aan te merken. Ik heb zelf neptieten aangedaan. Ik trek haar fluwelen broek en haar zijden kousen uit. Nu staat ze erbij als een rekrut die klaar is voor de medische keuring. Ze wankelt en ik moet haar ondersteunen om te voorkomen dat ze op haar plaat gaat. Ze is er nog altijd niet aan gewend.
Je découvre son lit et je la fourre là-dedans telle quelle.	Ik sla het dekbed terug en gooi haar in halfnaakte staat op het bed.
- Soir !. Flo. dit-elle.	- Trusten Flo!, zegt ze.
Parfait. Demain, elle jurera que c'est Flo qui l'a mise au lit.	Perfect. Morgen zal ze zweren dat het Flo was die haar in bed heeft gestopt.
Je l'embrasse sur le sein droit, bien fort pour lui faire une belle marque de rouge à lèvres.	Ik kus haar op haar rechterborst, stevig genoeg om een mooie rooie lipafdruk achter te laten.

<p>Quand elle verra ça en se levant, ça va sûrement la gêner. Je n'insiste pas parce qu'elle a beau être inconsciente, je lui ferais bien des politesses. Mais à y réfléchir, ça ne vaut pas le coup. La vraie Flo m'attend dehors et elle a toute sa lucidité. Gaya dans l'état où elle est, autant faire ça avec une chaise. Et puis j'ai ma robe qui me gêne et j'aurais l'air idiot si on entrait.</p> <p>Et zut et zut, j'ai horreur des drogués, quels qu'ils soient, Gaya ou autres.</p>	<p>Als ze dat ziet bij het opstaan, zal dat haar ongetwijfeld in verlegenheid brengen. Ik houd me in want ze mag dan nog zo bewusteloos zijn, ik zou 'r maar wat graag te grazen willen nemen. Maar bij nader inzien is het de moeite niet waard. De echte Flo wacht buiten op me en die is nog wel bij zinnen. In de staat waarin Gaya nu verkeert, zou het net zijn alsof je het met een stoel doet. Bovendien zit mijn jurk in de weg en het zou er niet uitzien als iemand toevallig binnen zou komen.</p> <p>Kolere en nog eens kolere, ik kan junks niet uitstaan, of het nu Gaya of iemand anders is.</p>
---	--

CHAPITRE IV	HOOFDSTUK IV
<p>Je retrace la salle. Encore quelques couples éreintés ou ivres, les copains de Gaya. Les autres, les gentilles petites filles et les bons petits garçons, sont répartis depuis longtemps avec leurs parents ou leur chauffeur. Je sors. Flo est là-bas au bout du jardin.</p>	<p>Ik loop terug door de danszaal. Er zijn nog wat uitgebluste of dronken stelletjes over, de vrienden van Gaya. De anderen, de lieve meisjes en de brave jongetjes, zijn allang met hun ouders of hun chauffeur vertrokken. Ik ga naar buiten. Daar staat Flo achterin de tuin.</p>
<p>- J'ai renvoyé le chauffeur, dit-elle. Je vous reconduis moi-même, ma petite Frances.</p>	<p>- Ik heb de chauffeur naar huis gestuurd, zegt ze. Ik zal je zelf terugrijden, Francesje.</p>
<p>Je lui prends la main et la serre doucement. Ça la met dans tous ses états.</p>	<p>Ik neem haar bij de hand en knijp er zachtjes in. Ze wordt er helemaal wild van.</p>
<p>- Montez vite, me dit-elle.</p>	<p>- Laten we snel instappen, zegt ze tegen me.</p>
<p>Je monte. Elle a une jolie voiture. Je lui donne mon adresse. Elle conduit d'une main, l'autre autour de mes épaules. Si elle était tant soit peu moins abruti, elle se dirait peut-être que j'ai les épaules un brin larges pour une fille. Preuve qu'elle a pas beaucoup l'habitude des filles. Elle a dû lire le rapport Kinsey, se dire que tous les hommes sont des porcs, et décider de s'adonner aux joies des amours anormales avec une personne de son sexe, douce et délicate et pas dangereuse à fréquenter. Sa bagnole s'arrête devant chez moi.</p>	<p>Ik stap in. Ze heeft een mooie auto. Ik geef haar mijn adres. Met de ene hand stuurt ze, terwijl de andere om mijn schouders ligt. Als ze ook maar iets slimmer was, had ze misschien gemerkt dat mijn schouders een tikkeltje te breed zijn voor een meisje. Het bewijst dat ze niet veel ervaring met vrouwen heeft. Ze heeft vast het Kinsey Report⁵ gelezen en er zichzelf van overtuigd dat alle mannen zwijnen zijn en heeft vervolgens besloten om zich over te geven aan de abnormale liefde met iemand van haar eigen geslacht, iemand die zacht en teder is en niet gevaarlijk om mee om te gaan. Haar auto stopt bij mij voor de deur.</p>

⁵ invloedrijk Amerikaans onderzoek naar het seksuele gedrag van de man (1948)

Les gens qui nous verront monter ensemble vont se dire que le petit Francis ne se refuse rien... pensez.... deux d'un coup. Parce qu'elle monte avec moi, naturellement.	Wie ons samen naar boven zal zien gaan, zal bij zichzelf zeggen: die Francis weet van wanten! Stel je voor: twee in een klap. Want het staat buiten kijf dat ze met me mee naar boven gaat.
- Je vous raccompagne, me dit-elle, jusqu'à votre chambre. Je suis sûre que vous avez une chambre délicieuse.	- Ik loop met je mee tot je slaapkamer, zegt ze tegen me. Je hebt vast een prachtige slaapkamer.
Si elle ne s'aperçoit pas tout de suite que ma chambre est une chambre d'homme, c'est qu'elle n'a pas non plus tellement l'habitude des chambres d'hommes. Cette réflexion, contradictoire, est loin de me déplaire. J'ouvre mon sac - j'ai même un sac - et je prends ma clé - j'entre la première. Elle me suit et je referme la porte.	Mocht ze niet meteen doorhebben dat mijn slaapkamer aan een man toebehoort, dan houdt dat ook meteen in dat ze niet zo vaak in een mannslaapkamer is geweest. Deze tegenstrijdige gedachte bevat me eigenlijk prima. Ik open mijn handtas – ja, ik heb zelfs een handtas - neem er mijn sleutel uit en ga haar voor naar binnen. Ze loopt achter me aan en ik doe de deur dicht.
Ça y est. Elle ne peut plus tenir. Elle m'enlace par derrière et ses mains se crispent sur les faux seins de maman. Ma parole, c'est de la belle imitation, je vous le répète. Si c'était à moi, je hurlerais comme un perdu. Elle m'embrasse dans le cou et elle tremble de la tête aux pieds. Pauvre Flo. Pas beaucoup l'habitude de ces horribles perversions. Je me dégage. J'allume et j'éteins à mesure que nous passons d'une pièce à une autre, voilà ma chambre. Je lui désigne un fauteuil.	Daar heb je het al. Ze houdt het niet langer meer uit. Ze omhelst me van achteren en haar handen sluiten zich als een bankschroef om moeders neptieten. Ik herhaal nog maar eens: het zijn verdomd goeie imitaties. Als ze echt van mij zouden zijn, zou ik het uitgillen als een speenvarken. Ze kust me in mijn nek en trilt van top tot teen. Arme Flo. Ze heeft weinig ervaring met dit soort vreselijke perversiteiten. Ik maak me van haar los. Terwijl we van de ene kamer naar de andere gaan, knip ik lampen aan en uit tot we in de slaapkamer zijn aanbeland. Ik wijs haar een fauteuil aan.
- Posez votre manteau où vous voulez, Flo, lui dis-je d'une voix entrecoupée. Je vais chercher de la glace.	- Gooi je jas neer waar je wilt, Flo, zeg ik met stokkende stem. Ik ga ijs halen.
Je trouve de la glace et je reviens. Il y a à boire dans ma chambre. Comme je manipule l'interrupteur du living-room que je viens de quitter, je m'aperçois que tout est dans le noir, je n'y vois plus rien.	Ik vind de ijsblokjes en kom ermee terug. Er is drank in mijn slaapkamer. Terwijl ik bij het verlaten van de woonkamer de lichtknop uitschakel, besef ik dat het pikkedonker is en dat ik geen klap meer zie.
À tâtons, je pénètre chez moi et je pose le plateau sur la table. J'ai un peu l'idée de ce qui va se passer et, en douce, je défais quelques agrafes à ma robe. Elle s'enlève plus facilement qu'elle ne se met. C'est déjà une veine. Pendant que j'opère, j'entends du bruit dans la région de mon lit. Ça me gêne pour retirer ma gaine. Quand j'en suis au soutien-gorge, je rigole cordialement, mais en silence. Je décide de le garder, à l'exclusion du reste.	Op de tast vind ik mijn weg terug en zet het dienblad op tafel. Ik heb zo'n idee wat er nu gaat komen en maak mijn jurk ongemerkt alvast wat losser. Uittrekken gaat makkelijker dan aantrekken, is dat effe mazzel hebben. Terwijl ik bezig ben, hoor ik geluid in de buurt van mijn bed. Met moeite ontdoe ik me van mijn step-in. Als ik bij de bh ben aangekomen, heb ik een binnenpretje. Ik besluit om dat als enige aan te houden en meer ook niet.
Je m'approche timidement du lit. La lumière de la rue éclaire très peu la chambre, car les rideaux sont tirés. Je me racle la gorge.	Aarzelend nader ik het bed. Omdat de gordijnen dicht zijn, komt er nauwelijks licht van buiten naar binnen. Ik schraap mijn keel.
- Flo, dis-je à mi-voix. Vous êtes là ? Vous ne vous sentez pas bien ?	- Flo, zeg ik met zachte stem. Ben je daar? Voel je je niet goed?

- Non., dit-elle, oppressée. J'avais besoin de m'étendre.	- Nee, zegt ze benauwd. Ik moest er even bij gaan liggen.
Je bute dans un tas de frusques et ceci me donne une idée de la tenue qu'elle a adoptée pour s'étendre. Une vraie tenue de gymnastique ; après, au moment où on prend la douche.	Ik stuit op een hoopje kleren en dat geeft me een idee hoe ze er bij ligt. Ze heeft haar gymtenue aan, maar dan voor erna, als je onder de douche staat na het sporten.
Allons. Pas tant d'hésitations. Cette petite Flo a vraiment de bien jolis yeux bleus.	Hup, nou niet te veel treuzelen. Die kleine Flo heeft echt van die mooie blauwe kijkers.
Bleu saphir, comme je les aime.	Hemelsblauw, zoals ik ze graag zie.
Elle doit être étendue sur le lit, je vois la vague blancheur de son corps. Je m'approche. Je ne suis pas plutôt à portée de sa main qu'elle m'empoigne et me fait choir sur le lit.	Ze ligt vast uitgestrekt op bed, want ik kan de witte vlek van haar lichaam zien. Ik kom dichterbij. Zodra ik binnen handbereik ben, pakt ze me beet en trekt me op bed.
Ouf. Un peu plus, et elle m'attrapait de façon à se rendre compte du subterfuge. Là, ça va encore. Je lui remonte ses poignets autour de mon cou. Je suis assis sur le lit, les jambes dehors, elle, étendue à demi relevée. Je me serre contre elle... toujours à cause des faux seins, qu'elle en ait pour son argent...	Oef. Een beetje verder en ze had me op zo'n manier beetgepakt dat het spel uit was geweest. Tot nu toe is het nog wel te doen. Ik pak haar polsen en breng ze omhoog naar mijn nek. Ik zit op het bed met mijn benen buitenboord, terwijl zij in half opgerichte positie achter me ligt. Ik druk me tegen haar aan, nog altijd vanwege de neptieten, want ze moet wel waar voor haar geld krijgen.
- Enlevez-le... dit-elle fiévreusement.	- Trek uit..., zegt ze koortsachtig.
Ce coup-là, j'ai du mal à ne pas exploser de rire. Ses mains tripotent l'agrafe du soutien-gorge. Et voilà. Elle arrache tout.	Dit keer kan ik mijn lachen nauwelijks inhouden. Haar handen worstelen met de sluiting van mijn bh. En hop, het hele zaakje komt eraf.
Il faut agir. Il va être trop tard. Je flanque cet ustensile en l'air, je colle ma bouche à la sienne et je m'aplatis sur elle de tout mon long.	Nu moet ik in actie komen voor het te laat is. Ik smijt het hulpstuk de lucht in, druk mijn lippen op de hare en ga languit bovenop haar liggen.
Ça va bien. Elle a l'air d'aimer les garçons aussi.	Gaat prima zo. Het lijkt erop dat ze ook op jongens valt.
Et elle a l'air de savoir également les mettre à l'aise et les diriger vers les endroits adéquats.	En ze lijkt ook prima te weten hoe ze hen op hun gemak kan stellen en hoe ze hen naar de juiste plekjes kan dirigeren.