DE GRUYTER OPEN

Translationes, Volume 2, 2010
DOI: 10.2478/tran-2014-0025

Mineur de fond ou chirurgien esthétique ? Traducteur et traduction dans *Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent

Freddie PLASSARD

ESIT, Université Paris 3
France

« Pourquoi vouloir à tout prix
mettre de l'ordre dans le chaos
des fragments épars,
dans le fatras de pièces détachées,
dans le vrac de la vie ? »
B. Matthieussent

Résumé : Dans ce roman, Brice Matthieussent aborde la question de la relation entre auteur et traducteur sous la forme d'une prise de pouvoir du second sur le premier par note du traducteur interposée. Au terme d'une littérale mise à mort de l'auteur, non plus seulement symbolique mais physique, c'est aussi une esthétique de la traduction qui se dessine, tour à tour appropriation, digestion, déménagement et transgression, esthétique qu'il serait toutefois abusif de porter au compte de l'auteur du roman, lui-même traducteur renommé.

Mots-clés : relation auteur-traducteur, mort de l'auteur, note du traducteur, appropriation, transgression

Abstract : In the novel *Vengeance du traducteur*, Brice Matthieussent focuses on the translator-author relationship and tackles the question from the point of view of the translator's note. The author is eventually murdered by the translator out of revenge, not only in symbolical terms but also in literal terms. A given aesthetics of translation is thereby conveyed, going through stages of appropriation, digestion, transportation and transgression of text and translation rules, which nonetheless does not necessarily reflect the author's genuine stand, a famous translator himself.

Keywords : Translator-author relationship, author's death, translator's note, appropriation, transgression

Brice Matthieussent livre, avec *Vengeance du traducteur*, le fruit ludique des réflexions inspirées par une pratique qui lui vaut aujourd'hui une renommée internationale et un palmarès de non moins de deux cent

traductions d'auteurs contemporains principalement américains. Selon ses propres propos, l'idée du roman qui aborde la question de la traduction sous l'angle de l'espace réservé au traducteur, tant sur la page que dans la littérature ou l'écriture en général, serait née de sa tendance initiale, en début de carrière, à abuser des notes de bas de page, très souvent supprimées par l'éditeur.

I. Le roman

Construit selon le principe de la mise en abyme et des emboîtements narratifs, le roman met en scène la prise de pouvoir progressive d'un traducteur, David Grey, sur l'auteur du roman *Translator's Revenge*, Abel Prote, dans une lutte sans merci au dénouement néanmoins attendu, la mise à mort de l'auteur. Brice Matthieussent donne la parole au traducteur – ou la prend en son nom – sous la forme d'une note de bas de page qui ne cesse, tout au long du roman, de gagner du terrain sur une page initialement plutôt blanche, tandis que le texte principal dont elle est une forme de commentaire reste paradoxalement invisible, « hors champ ». C'est donc la parole réputée seconde du traducteur qui occupe ici le devant de la scène, lui qui, d'ordinaire, est a priori privé d'énonciation en son nom propre, au point que rares sont encore les lecteurs de traduction réellement conscients de sa médiation.

Riche en rebondissements, anecdotes savoureuses et pages mémorables, le roman se prête de fait à une multiplicité de lectures, celle, progressivement délinéarisée, truffée de chassés-croisés et d'épisodes insolites, de la *fabula*, centrée sur le thème de la vengeance, celle de la construction ou reconstruction d'une trame narrative qui va en se complexifiant et celle, plus réflexive, qui confère à la trame romanesque une portée traductologique, parfois induite par les allusions et reprises intertextuelles, ne serait-ce que celle du nom du père de l'auteur, Maurice-Edgar Prote. Loin d'aborder métaphores, *topoï* et problématiques associés à la traduction de manière frontale et théorique, Brice Matthieussent leur donne vie, les met en scène : ne voit-on pas David Grey évoluer dans un monde double à plusieurs égards, géographique, historique et textuel, brouillant à loisir les repères du réel et de la fiction à l'intérieur même de la fiction, pour en conclure que « c'est la vie qui imite l'art, jamais l'inverse » (257). Autant dire que, pour le plus grand bonheur du lecteur, le goût du jeu qu'implique cette lecture et la diversité des métaphores de l'activité de traduction et de la figure du traducteur supplantent avantageusement la sécheresse de certains écrits théoriques que, par fidélité à l'esprit du roman, nous laisserons délibérément dans l'ombre d'une intertextualité le plus souvent implicite, tout en souscrivant *nolens volens* à la critique postmoderne de l'approche scientifique de la traduction décelée par

Delabastita (2007, 209). Il serait du reste illusoire de prétendre épuiser les pistes, modalités et niveaux de lecture auxquels se prête ce roman discrètement et allusivement érudit, aussi nous concentrerons-nous ici sur les variations relatives aux thèmes de l'écriture, dans ses dimensions relationnelle, spatiale et opératoire.

I.1 Le vis-à-vis auteur / traducteur

L'auteur, Abel Prote, premier de l'alphabet par son prénom, l'est aussi indirectement et sémantiquement par son patronyme désignant un chef d'atelier de composition typographique, et aujourd'hui, par extension, les correcteurs d'épreuves. Quelle relation peut se nouer entre ce « premier » inconditionnel qu'est l'auteur, statue absente qui plane sur le texte, figure paternelle dominatrice et autoritaire, et son « fils », le traducteur ? Telle la machine de guerre qui prévoit le moindre des mouvements de l'adversaire campée par Eco (1985), Abel Prote ne laisse rien au hasard dans les pérégrinations et déambulations de son « fils-traducteur » qui, de fait, explore l'appartement de l'auteur (voir *infra*) selon un ordre par lui prédéfini, métaphore de l'état des lieux qu'est la première lecture de l'original. Dans la toute puissance de son rôle paternel, il s'attend à voir son art consommé de la stratégie payé d'une obéissance et d'une abnégation sans faille, que ses consignes soient explicites ou implicites : celles de n'ajouter aucune note à son texte, d'observer la plus grande rigueur, l'invisibilité, le mutisme, sous peine d'assimilation aux cuistres.

I.2 Regard porté par le « fils » sur le « père » : entre servilité et transgression

Loin de l'adoration filiale, c'est le ressentiment qui anime le traducteur par rapport à cette figure qui le manipule comme un pantin ou un pion sur son propre échiquier et l'écrase, au sens propre, en le réduisant à vivre sa vie en « astre domestique » assujetti à son diktat, et, au sens figuré, par la présence même de son œuvre, de son texte. N'ayant « d'autre choix que de jouer à la perfection un rôle écrit pour [lui] par un autre » (93)[1], le traducteur se défoule à l'occasion de la tâche ingrate de devoir s'époumoner à lui souffler son texte. La relation au père et plus encore au texte, « mon père au carré, le géniteur des gènes de mon géniteur » (188) revêt pour lui une dimension d'esclavagisme, de tyrannie, de subordination à une toute-puissance à laquelle il ne sait par quel stratagème échapper. Assujettissement à la parole d'un autre mais aussi aux contraintes de la chaîne éditoriale et de ses « commanditaires sourds et aveugles mais d'habitude satisfaits » (36), de tous ceux qui décident à la place du

[1] Ce renvoi, comme tous ceux présentés selon ce modèle, renvoient au texte du roman.

traducteur et bien souvent ont le dernier mot sur son texte. S'il commence par pousser sa complainte, déclinée sur plusieurs registres tout au long du roman : « je ne suis pas le premier du texte, mais l'éternel Poulidor, le deuxième par vocation ou décret du destin » (36), il ne tarde pas à entrer avec l'auteur dans un bras de fer tantôt tacite, tantôt explicite et à ourdir une savante vengeance, même si la partie n'est pas gagnée d'avance, son « géniteur textuel » étant peu prêt à « s'effacer » face à son « fils diaphane, semi-transparent, génétiquement modifié, [s]on rejeton OGM » (208).

« Fantôme obéissant et fidèle [...] coulé depuis toujours dans le moule de l'autre » (14), le traducteur sait bien que c'est lui-même et son propre texte que lit le lecteur de la traduction, sous couvert de l'auteur premier (Prote). Aussi, cherchant sa complicité, conclut-il avec lui un pacte de lecture fondé sur une relation moins formelle en lui rappelant que ce qu'il lit n'est que le reflet de l'original. Il anticipe la déconvenue d'un rendez-vous manqué : « c'est lui que tu venais voir et tu tombes sur moi », non sans jeter au passage un soupçon d'opprobre sur l'auteur, « ce grand escogriffe [...] parti sans laisser d'adresse » (id.).

Le terrain de rencontre et d'affrontement tout désigné pour livrer bataille sera celui de la page.

II. L'écriture comme exploration d'un espace

Traduire, comme écrire, c'est en effet investir un espace, espace toutefois prédéfini, délimité, réglementé, hiérarchisé. Ici, l'espace est double, physique sous la forme des appartements qu'occupent auteur et traducteur, et symbolique sous la forme de la page.

II.1 Espace physique des lieux de vie

L'appartement du traducteur présente un caractère ancillaire. Les pièces, telles des chambres de bonne en enfilade s'y succèdent les unes aux autres, tous les espaces y communiquent. Faut-il y voir une confirmation de son statut social, une allégorie des différents lieux du texte communiquant les uns avec les autres, d'où ses propriétés de cohésion et de cohérence ou une allusion à la linéarité de la lecture ? L'appartement d'Abel Prote que David Grey occupera sur la quasi totalité du roman après permutation, respire quant à lui un confort bourgeois. Deux toiles énigmatiques y attirent l'attention : l'une, inspirée de Goya, figure un pantin désarticulé lancé dans les airs par quatre femmes, tandis que l'autre représente les pages d'un livre en vis-à-vis, source d'une interrogation sur le rapport entre original et double, qu'il s'agisse de copie ou de traduction (79).

Soucieux de la fortune de son livre outre-Atlantique, Abel Prote demande à David Grey d'en transposer l'action, le décor et les *realia*, bref l'univers de référence, à New York et lui propose à cette fin un échange

d'appartements, permutation géographique, celle des lieux de vie respectifs, qui débouchera à terme sur une permutation des espaces énonciatif et symbolique et par la prise de pouvoir définitive du traducteur sur l'auteur, évincé de la page et pétrifié par l'ambre dans son propre appartement.

II.2 Espace symbolique de la page

L'espace à explorer est certes celui qui sert de cadre au roman, mais tout autant celui de la page, espace énonciatif assignant des rôles à l'auteur et au traducteur et déterminant le statut de leur parole, de l'arrogance de l'un à la relégation de l'autre. Or cet espace est à partager, la co-existence y est source de conflit de territorialité mais surtout de hiérarchisation de leur parole respective. Espace symbolique, la page est aussi lieu de claustration, délimité dans sa verticalité par une barre qui matérialise cette hiérarchisation, pèse de tout son poids sur le traducteur, le censure indirectement et dévalorise *a priori* son énonciation. La fine barre noire le confine à l'espace exigu d'un « réduit à hauteur calibrée » (226), d'une tanière où toute vie sociale est exclue. Prendre la parole dans ce « musée de portraits de criminels de mots » (83) signe de sa part un aveu d'impuissance ou d'incompétence, corollaire de sa servitude et de son travail de taupe. Tenu à l'anonymat, le traducteur en arrive à l'amer constat d'une vie qui n'en est pas une et d'une parole réduite aux « serviles explications de l'exégète transi par la foi ». (14). La barre matérialise une hiérarchisation des énonciations mais aussi des espaces sociaux : aux « prolétaires »[2] du texte « piteusement cloués au sol », « vulgaires rampants privés de vol » (66), l'espace exigu et souterrain de la note de bas de page, tandis qu'au-dessus de la barre devenue horizon, l'auteur déploie sa liberté de mouvement, d'expression et de création dans l'immensité du ciel, sous le regard béat des spectateurs.

Même si le traducteur est partout présent sur la page, même s'il franchit la barre, son rôle est assigné d'avance : il restera « le servile copilote » obéissant fidèlement « aux consignes de la tour de contrôle » (id.), exécutant à la lettre les instructions du chef d'orchestre. Même si la traduction s'étale sur la page en lieu et place du texte initial, jamais elle n'accédera au même statut symbolique, à la même « positivité » que l'original (Folkart 1991, 429). « Paillasson » réduit à ramper sous terre pour explorer les soubassements du texte, le traducteur demeure à première vue au seuil de la page, voire de l'écriture, dans l'espace liminal de la note dont on peut se demander avec Sanconie (2007, 174) si elle est « le seuil de la traduction ou son extension naturelle ». Précédée d'un appel de note, ici une astérisque qui flotte dans la page telle un pont entre deux espaces énonciatifs, la note semble matérialiser la réponse concrète formulée en son

[2] Guillemets de l'auteur de l'article et non du roman.

nom propre par le traducteur à l'appel de l'auteur, fût-il absent, tout en signalant, selon Sardin (2007, 122), un hiatus : « Lieu de surgissement de la voix propre du traducteur, elle trahit, au plus près du texte, la nature dialogique du traduire et le conflit d'autorité qui s'y trame. ». D'où l'appétit de vengeance qu'il suscite et qui consistera précisément, pour David Grey, à franchir la barre symbolique.

II.3 Franchir la barre de la note de bas de page et accomplir la vengeance

À ce stade, les motifs qui alimentent la soif de vengeance apparaissent clairement : relégation dans l'ombre, travail de taupe au service de l'arrogance de l'auteur. Théorisée dans les années 1970 notamment par Barthes et Foucault, la mort de l'auteur n'est ici plus seulement évoquée, glosée mais donnée à voir et réalisée : la vengeance se solde par la suppression de l'auteur et du texte. Les moyens mobilisés pour accomplir la vengeance sont ceux du cambrioleur ordinaire, à l'assaut d'un espace non plus intérieur, celui d'un domicile, mais extérieur, celui, infini, du ciel de la création. Armé de son pied de biche, le traducteur va faire en sorte de rehausser la maudite ligne qui lui barre l'horizon. Sans coup férir, il accédera par effraction au monde du dessus, celui de l'auteur, libération toutefois illusoire car il lui restera à conquérir l'immensité du ciel de papier. Dans « un vol, un envol, un putsch, un coup d'Etat » (199), il gagnera « l'espace noir de la nuit interstellaire, la page blanche striée de lettres noires » (id.), enfin à lui. Prendre les commandes de l'avion et celles de la page seront une seule et même action, l'accès à un espace symbolique. En vertu du principe de dédoublement ou de redoublement de l'espace, physique et symbolique, la vengeance prend en outre la forme de la destruction du texte, jeu d'enfant pour celui qui, quotidiennement, manipule texte et touches de clavier. L'ordinateur, tantôt considéré comme outil d'asservissement des traducteurs, se fait ici arme du crime. Par clics et virus interposés, en une lente montée des lignes, c'est la totalité du texte qui disparaît, en « un léger *pfuiit* mélodieux et exaspérant. » (68). Le traducteur aura tout loisir de savourer sa vengeance : « Moi, mon auteur aux abonnés absents, [...], je l'ai radié de la page, fichu à la porte, je l'ai interdit de séjour, exilé à l'étranger... » (236). D'ordinaire locale, la note du traducteur initialement *allographe fictive* (Genette 1987, 296) s'étendra sur la totalité du roman et concrétisera l'appropriation de l'espace énonciatif, tout en faisant accéder le traducteur-narrateur au rang d'auteur. De même s'illustrera par cette vengeance un des « 'tours' que les traducteurs ont dans leur sac pour s'affranchir du mythe de Babel » (Sardin 2007, 130).

III. Esthétique de la traduction

Le *modus operandi* de David Grey, équivalent littéraire du processus de traduction, ne manque pas de piquant. Son appétit de lire, nourri dès l'enfance du goût pour l'évasion loin de l'agitation, du bruit de la vie « mondaine » et de la chape du temps, l'amènera à préférer les passages secrets qui donnent accès aux mondes parallèles où se déploient le jeu et la fantaisie, quitte, par la lecture, à « aller contre la vie, lui tourner le dos, ou du moins s'en exiler un moment » (102), tandis que son travail d'écriture, seconde par définition, régie par des règles, relève, du moins en principe, d'une forme d'ascèse toute de discrétion, d'efforts, d'abnégation.

III.1 Traduction – appropriation

Voyant son rôle tracé d'avance, borné par le texte préexistant, le traducteur commence par se l'approprier, au sens propre comme au sens figuré. « Mineur de fond piochant dans l'obscurité de sa galerie, avec pour seule lumière ses dictionnaires, pour seul outil sa sagacité » (19), il se fait d'abord géologue ou archéologue du texte, procédant à des repérages dans un travail d'approche au fil duquel il explore, sonde, mesure, apprécie les caractéristiques du gisement recelant la richesse d'un minerai à identifier, moyennant « forages, carottages, relevés et tracés », à la recherche « des structures géologiques enfouies, du bon angle d'attaque et du "placement" adéquat » (40). Cette approche est parfois compromise par un changement inattendu, un coup de grisou en entraînant souvent d'autres, l'obligeant à reprendre tout son travail à zéro, lorsqu'il découvre un peu tard un filon ou gisement essentiels.

À ces repérages des soubassements du texte succède un corps à corps avec le texte, d'abord alimentaire. S'approprier le corps du texte passe alors par l'ingestion, l'assimilation, parfois difficile, de sa lettre, prélude à sa restitution, comme le dénote l'expression « rendre un texte », non sans en avoir préalablement mastiqué « la chair délicieuse, les morceaux de choix et de bravoure, les tendrons goûteux, les passages croustillants, mais aussi les os, cartilages, nerfs coriaces, tunnels descriptifs, artères bouchées, articulations indigestes … » (19). La métaphore alimentaire du rapport au texte se présente aussi sous la forme des répliques que le traducteur ânonne à l'intention de l'auteur, lorsqu'il lui « donne la becquée » et que l'auteur prend sur ses lèvres « ses aliments sonores et les recrache aussitôt vers le public ravi » (21). Elle ressurgit au chapitre 11, sous la forme de pâtes astérisques, de seiche à l'encre et d'un millefeuille, évoquant le rituel judaïque d'appropriation du nom propre par ingestion de ses lettres une à une, sans compter le plat chaud « violemment noir et blanc » ni l'assimilation de l'écriture à une alchimie culinaire nécessitant un savant dosage de l'assaisonnement (211).

Le goût exacerbé des mots et du langage, manifeste dans les énumérations à la Pérec, suscite un appétit d'incorporation qui se poursuit sur le registre érotique par la prise de possession du corps du texte, en la personne de Doris, « la belle parleuse, l'incontinente verbale » (234), devenue la maîtresse du traducteur après avoir été celle de l'auteur. Rappelant une des significations de traduire, « faire entrer », « introduire », signification reprise à titre métaphorique notamment par Valery Larbaud, l'auteur présente diverses variantes de ce corps à corps, celle du flirt dans l'obscurité des salles de cinéma, qui laisse les amoureux dans le même état d'hébétude que le traducteur au sortir d'une séance de traduction (137). Les propos sont encore plus explicites lorsque sont décrits en une prouesse d'écriture, les ébats de David et de Doris, scène qu'on peut lire au premier degré, celui de l'intrigue romanesque, mais aussi au second degré comme métaphore du rapport « éreintant » du traducteur au texte, au fil d'une exploration qui ne laisse nulle niche, nulle anfractuosité inexplorées. Ce parallèle sera du reste précisé quelques pages plus loin, lorsque seront comparés les « corps imbriqués » et les « textes emboîtés », les « originaux malmenés » et les « traductions énergumènes », ainsi que leurs variantes, infidélités, digressions et transgressions constitutives de l'écriture. (224). Doris, incarnation du texte doublement « façonnée » par l'auteur initial puis le traducteur, suscitera chez celui-ci des envolées : « mes mots ne font qu'un avec toi, ils s'accordent à ta voix, à ton souffle, ton corps aussi me va comme un gant » (282), tout en s'affranchissant de sa double tutelle, nouvelle affirmation de l'autonomie du texte.

III.2 Traduction – déménagement

D'abord imitation du fait de la présence inéluctable du texte original, la traduction passe par divers stades. Elle est passage souterrain, affranchissant le traducteur de la navette incessante entre texte original et traduction, même si B. Matthieussent dément explicitement cette conception de la traduction. Ce passage va de pair avec des opérations de transfert qui assimilent son *modus operandi* à celui d'un déménageur indélicat, non sans rappeler celui auquel fait allusion de Launay (2006, 39). La métaphore est filée ici avec brio, et toutes les virtualités de sens du « metaphorein », du transport qu'est la traduction, sont déployées. « Transporteur indélicat », « déménageur maladroit » et « trafiquant louche », il expédie « des objets fragiles et étiquetés, [...] les cogne et les lâche, [...] les abîme, les écorne, les raie et les érafle », perdant en route l'essentiel (35). La métaphore de la perte, si courante en traduction, se voit ici donner toute son ampleur, en des accents catastrophistes qui culminent quelques lignes plus loin, lorsque David Grey livre « un ersatz, un résidu dérisoire du trésor original, une pauvre scorie » replâtrée tant bien que mal, une baudruche regonflée à la seule force de ses poumons nicotinés (36).

Déménageur, le traducteur s'approprie au moins passagèrement les biens qui lui ont été confiés sur sa « bonne mine », et plutôt que de voler, en lecteur qu'il est, il les volatilise parfois, quitte à les faire réapparaître ultérieurement au moment jugé opportun (300), selon le principe courant du déplacement. La traduction passage, transfert, n'en donne pas moins accès à un autre monde, une autre réalité, tel est son propre, tandis que sur fond de ces « aménagements en forme de déménagements transatlantiques » (63) se pose une question théorique nodale : faut-il domestiquer, naturaliser l'œuvre traduite ou lui conserver sa part d'étrangeté ?

III.3 Traduction – transgression

Assujetti à des diktats divers, le traducteur parvient néanmoins à s'offrir quelques libertés : « biffer, rectifier, éliminer, ajouter, changer deux ou trois répliques » (223). C'est par la transgression progressive de ses limites et le jeu de plus en plus débridé avec les contraintes et l'éthique implicite de la traduction qu'il en vient à transgresser toute règle, à pratiquer toute une série de libertés ou licences échevelées par rapport à l'auteur et au texte de départ, selon un catalogue d'opérations quasi chirurgicales sur le texte qui oscille entre deux pôles, celui de l'élimination pure et simple de mots ou passages et celui d'ajouts, réécritures et fantaisies diverses censées figurer la « liberté » du traducteur, mais n'en étant en réalité qu'une parodie poussée à l'extrême.

Être mimétique, le traducteur passe aisément d'un rôle à un autre. Amateur de travestissement, il endosse volontiers vêtements et costumes de théâtre et peut même aller jusqu'à la transmigration, passant de son propre corps de traducteur à celui d'auteur (298), frôlant le parasitisme, voire la vampirisation (198, 294), stade ultime de toutes les formes de transgression qu'il se permet, au nom desquelles il modifie, corrige, ampute, augmente, subvertit, détourne, maquille le roman qu'il traduit. À ce stade, le corps à corps amoureux a pour contrepartie un autre corps à corps moins délicat, un « jeu de massacre » où, à coup d'ablation et autres opérations prend forme la traduction. L'intervention sur le texte, « corps à opérer, non à caresser, davantage une viande à équarrir qu'une chair à plaisirs » (59) se fait alors « plus chirurgicale qu'amoureuse ». Du remaniement à l'invention pure et simple, en passant par le caviardage, l'étoffement, le replâtrage, les retouches et ravaudages, le traducteur ne ménage pas le texte original, même si, gommant « ces incartades mineures » il s'efforce par ailleurs de se présenter « le petit doigt sur la couture du pantalon » (133) et de minimiser ses agissements, dépeçages et démolitions de délinquant textuel.

III.4 Figure du traducteur

À l'issue de toutes les péripéties et retournements dont est truffé le roman, quel portrait type du traducteur se dessine ? Être discret, effacé, sachant se tenir, il a pour attributs « le voyage, l'incognito, le déguisement – et peut-être l'érotisme sous-jacent » qui lui vont comme un gant (14). Puissance chtonienne, « voyant myope », « surdoué limité », « extralucide aveugle », il évolue dans « l'argile grise, le calcaire, les gravats, les strates géologiques » (88), explorant les soubassements du texte et les ressorts de son esthétique, rétif aux valeurs solaires de la pleine lumière, de la gloire et de ses corollaires. Être terne, couleur grisaille (Grey), le traducteur se présente lui-même comme caméléon, « être hybride », à « corps siamois et bicéphale, [...] anomalie à forme humaine » (247).

D'ordinaire blafard voire invisible à force de vie souterraine, le voilà soudain vêtu tel Zorro, le vengeur masqué, fendant l'écran de l'ordinateur d'un Z en guise de signature, ou à l'effigie du porto Sandeman, l'homme de sable. Large cape, grand chapeau noir, visage plongé dans l'obscurité, surgissant, en mercurien qu'il est, « toujours à l'improviste, là où on ne l'attend pas » (22), tel est aussi l'un de ses archétypes. Être de la nuit, il sait néanmoins y briller, en « star de l'ombre ». Son appétit de vengeance l'assimile aussi aux êtres surnaturels issus d'un bestiaire fantastique, tel ce « *Hidebehind* » (64), qui, par sa rotation sur lui-même, tue ce qui se trouve sur son passage. Assigné à une fonction d'abord instrumentale, il s'en acquitte sans broncher, tant qu'il se cantonne au rang de *dumbwaiter* (21), « serviteur muet », monte-charge, passe-plats, véritable cheville ouvrière du texte dont la tâche consiste à hisser le texte de l'auteur au-dessus de la barre fatidique, effort éreintant, avant de comprendre, en un éclair, qu'il n'est que le « pantin exsangue volant à travers les airs » de la fresque. (164).

III.5 Affirmation des valeurs esthétiques propres

Fort des libertés prises par rapport à la double autorité de l'auteur et du texte de départ, le traducteur-narrateur affirme ses propres valeurs esthétiques : parodie de la stylistique statistique (p. 39), prédilection pour le fragment, le décentrement et l'hermétisme dissimulant à la lecture superficielle les arcanes de l'œuvre traduite. Sachant tirer parti de l'espace d'énonciation-relégation qui lui est d'ordinaire imparti, il déploie pleinement les virtualités de la note de bas de page, invitation au voyage et au dépassement, celle des possibles qui font la beauté du geste traductif (Sardin 2007, 133). De même, il récuse tous les sujets trop affirmés, trop explicites, ne sollicitant guère la capacité d'appropriation ni d'interprétation du lecteur. Dans un rejet de « la pose insipide », de « la prose faisandée », de « l'ostentation vaniteuse » ou du « méprisable désir de statue », il privilégie « la partie qui remplace le tout, qui suggère sans prétention, au ras du sol, parmi le chiendent, les insectes rampants, les débris, les rebuts et les reptiles... », tout ce qui, synecdoque aidant, assimile la geste du

traducteur à un recyclage, un réemploi des déchets, restes, bribes et résidus langagiers et textuels, à une rudologie scripturale à la portée des êtres rampant au ras du sol, pratiquée par un écologue de l'écriture « fouaillant du groin l'herbe drue des mots » (126).

Quelles que soient les avanies subies par le traducteur et justifiant sa vengeance, le lecteur du roman ne s'y méprendra pas. Si tant est qu'il faille une « morale » à cette histoire, elle est multiple, portant à la fois sur le texte, le traducteur et l'écriture. Le texte, lui, vit sa vie, une fois affranchi de la double tutelle de l'auteur et du traducteur, autonomie qui frise la vie organique, belle affirmation de l'*intentio textoris*. Par ailleurs, loin d'en rester à la vision sanglante du travail chirurgical de l'écriture campé sur l'étal d'un boucher virtuel, l'auteur couronne l'escalade dans la description des plaisirs de l'écriture par une apothéose finale mêlant plaisir érotique et image d'une liberté que plus rien ne vient entraver, espace de pure jouissance du langage, saisissant « les mots par grappes entières », jonglant « avec la bourre du langage ». Enfin, les limites de l'activité du traducteur sont par ailleurs clairement posées : « pourvu qu'il demeure humble, enthousiaste et zélé, modeste et rigoureux. [...]. Pourvu, surtout, qu'il ne se prenne pas pour un écrivain. » (309).

Références bibliographiques

Delabastita Dirk. « La traduction : une tâche herculéenne ? Les traducteurs dans la fiction et l'enseignement de la traduction ». In : Christian Balliu (dir.). *Traduire : un métier d'avenir*. Actes du colloque du 50ème anniversaire de l'ISTI. Vol. 2, Bruxelles, 2008 : 197-212.
Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Traduit de l'italien par M. Bouzaher. Paris : Grasset et Fasquelle, 1985. Titre original : *Lector in fabula*. Milan: Bompiani, 1979.
Folkart, Barbara. *Le conflit des énonciations - Traduction et discours rapporté*, Québec : Les Editions Balzac, Collection L'univers des discours, 1991.
Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
Henry, Jacqueline. « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur ». *Méta*, 45.2 (2000) : 228-240.
Launay, Marc de. *Qu'est-ce que traduire* ? Paris : Vrin, 2006.
Matthieussent, Brice. *Vengeance du traducteur*. Paris : P.O.L., 2009.
Sardin, Pascale. « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte ». *Palimpsestes* n° 20 (2007) : 121-135.
Sanconie, Maïca. « Préface, postface ou des deux états du commentaire par des traducteurs ». *Palimpsestes*, n° 20 (2007) : 161-176.
Venuti, Lawrence. *The translator's invisibility : A history of translation*. Londres : Routledge, 1995.