

LES MASQUES DE L'ÉCRITURE

Sous la direction de
Fabrizio Impellizzeri et Daniela Tononi



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

VerbaManent/4

Direttrice: Francesca Piazza

ISSN: 2704-971X

Les masques de l'écriture

Sous la direction de Fabrizio Impellizzeri et Daniela Tononi

Comitato scientifico internazionale: Jagna Brudzinska (Ifis-Pan Warsaw/Universität Köln), Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho dos Santos (Porto), Ana Paula Coutinho Mendes (Porto), Maria Giulia Dondero (Liegi), Angela Ferrari (Basilea), Angelo Giavatto (Nantes), Rui Manuel Gomes Carvalho (Porto), John Greenfield (Porto), Tobias Leuker (Münster), Gigliola Sulis (Leeds)

ISBN (a stampa) 978-88-5509-564-8

ISBN (online) 978-88-5509-565-5

Volume realizzato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo e della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)



Opera sottoposta a
peer review secondo
il protocollo UPI

© Copyright 2023

New Digital Frontiers srl

Via Serradifalco, 78

90142 Palermo

www.newdigitalfrontiers.com

Table des matières

Introduction FABRIZIO IMPELLIZZERI ET DANIELA TONONI	I
---	---

I Fabulation, autofiction et travestissements auctoriaux

Les masques familiaux dans les <i>Mémoires de ma vie</i> de Chateaubriand AURELIO PRINCIPATO	II
Le brouillage dynamique des masques chez Claude Simon FEDERICA D'ASCENZO	25
« Ah ! c'est trop fort ! ». Sur les procédés de masquage de l'écriture flaubertienne BRUNA DONATELLI	41
Les masques de l'autobiographie : le cas de George Sand BÉATRICE DIDIER	55
Ombres et diaphanéités des masques auctoriaux. Le cas de l'atelier Willy FABRIZIO IMPELLIZZERI	67

« J'avance masqué » : l'imposture dans la littérature contemporaine MAXIME DECOUT	83
Les déguisements du Président : Charles de Brosses et ses lettres d'Italie LETIZIA NORCI CAGIANO	97
Henri Calet, un parcours sentimental : nous avons fait le tour du tout mais nous nous sommes vite perdus RENÉ CORONA	109
Masques littéraires et secrets de famille. Romain Gary derrière les coulisses FRANCESCA DAINESE	127
Quand l'écriture démasque le moi : <i>Cosmétique de l'ennemi</i> d'Amélie Nothomb IRENE ZANOT	143
Romain Gary, le réel et l'imaginaire. L'art du mensonge et la poudre de la vérité DANIELA TONONI	159

II Manipulations, transpositions et persuasions dissimulées du discours

L'énonciation parodique : le masque et le calque RUGGERO DRUETTA	171
Masques dans l'écriture, masques de l'écriture : <i>Les Bourgeois de Molinchart</i> , ou le comique plat au crible de l'excentricité chez Champfleury MICHELA LO FEUDO	187

Masquer et démasquer la langue. <i>L'Écriture ou la vie</i> de Jorge Semprun ANNAFRANCESCA NACCARATO	201
Censure et traduction. Dissémination et dissimulation dans l'audiovisuel YVES GAMBIER	219
Translations masquées. Le déguisement dans <i>Vengeance du traducteur</i> de Brice Matthieussent MARIKA PIVA	239
Une poétique de la traduction masquée dans deux nouvelles stendhaliennes : <i>Vittoria Accaromboni</i> et <i>Les Cenci</i> SERENA PEREGO	255
Alain Mabanckou au Collège de France. Constituance et postures de légitimation dans les littératures contemporaines du Sud francophone VALENTINA TARQUINI	271
Invisibilia 3 – La chanson française en Italie : Enrico Medail traducteur de Léo Ferré ANTONINO VELEZ	289
Mèmes Internet et masques des discours populistes : pratiques de locuteurs « engagés » sur <i>Facebook</i> STEFANO VICARI	303
Les manuels pour l'enseignement de la langue française et le masque idéologique : fascisme et <i>défascisation</i> MARIE-DENISE SCLAFANI	325

Translations masquées. Le déguisement dans *Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent

MARIKA PIVA

Vengeance du traducteur de Brice Matthieussent¹ doit sa notoriété premièrement à sa forme : le livre se présente comme les notes d'un traducteur français, qu'on appelle Trad, à *Translator's Revenge*, texte d'un énigmatique auteur américain qui raconte l'histoire d'un traducteur américain, David Grey, en train de traduire le roman (*N.d.T.*) d'un écrivain français, Abel Prote. Au-delà de l'évidente mise en abyme, qui se complique le long du texte, c'est la mise en page qui déclare la volonté de renversement de ce récit de traduction : les feuilles exhibent un astérisque dans le haut de la page, blanche pour le reste, et le texte écrit se place sous la barre noire séparant traditionnellement le lieu de la création auctoriale de l'espace qui occupe le traducteur pour ses explications au texte. Au fur et à mesure que l'histoire avance et que les niveaux de la narration se mêlent, en rendant flous les marges entre réalité et fiction, le traducteur-narrateur franchit la barre et monte à l'étage supérieur, rendant ses notes le texte proprement dit, qu'il fait initialement précéder d'un astérisque ne renvoyant qu'à un blanc au bas de page, pour faire enfin disparaître tout signe de note et toute barre. Dans le chapitre 12, « Le vol », il déclare : « Maintenant, je peux m'occuper à plein temps de mes personnages. Mon auteur, c'est moi. Ou presque. Et j'ai accompli ma vengeance. J'ai enfin pris la place de l'autre » (p. 199); dès le

1. B. Matthieussent, *Vengeance du traducteur*, P.O.L., Paris 2009; les pages seront indiquées, entre parenthèses, après les citations.

chapitre suivant, le texte propose un renversement symétrique par rapport à la première partie, en déplaçant les espaces vides dans le bas des feuilles.

La mise en page étale l'effet livre-objet en jouant savamment avec le blanc et le noir, le papier et l'encre qui le masque, en renversant les attentes du lecteur et en affichant le bouleversement mis en acte entre les instances de l'auteur et du traducteur. La conquête de la page rend visible la prise de conscience de ce dernier, non plus figurant et figure ancillaire, mais véritable protagoniste et responsable des choix textuels. Ce retournement est présenté comme une vengeance : le passeur se substitue au créateur et cela correspond – selon ses dires – au fait de pouvoir s'occuper de *ses* personnages. Apparemment, il devient maître des actions d'êtres de fiction, il peut changer le cours du récit. En réalité, la deuxième partie du roman met en place une hybridation de niveaux et le traducteur-narrateur entre en contact avec les personnages du livre qu'il est en train de traduire, sans pour autant parvenir à maîtriser complètement l'histoire. Ce qui explique l'affirmation de pouvoir nuancée « Mon auteur, c'est moi. Ou presque ». Le pouvoir créatif est mis en question tout comme l'autonomie subjective et, en fin de comptes, le libre arbitre : prendre la place de l'autre révèle les limitations et les problèmes de la fonction couramment considérée comme capitale et affranchie de contraintes, celle de l'auteur. Le dualisme s'estompe et laisse place à des liaisons troubles, des processus complémentaires et enchaînés.

L'une des figures de cette problématisation est le masque, objet qui est censé cacher l'identité mais qui, de fait, permet de montrer la nature profonde et les ambitions de celui qui le porte. Tout comme la barre noire qui sépare en deux la page et qui, en même temps, tisse des liens entre les niveaux, les travestissements manifestent les troubles d'entités perçues comme unitaires, mais qui résultent prismatiques et qui côtoient l'effacement.²

2. Cette contribution se voudrait une étude de cas, elle s'inscrit dans l'idée que les romans mettant en scène un traducteur fictif participent à la redéfinition du paradigme de la traduction ; comme le dit F. Ost (*La traduction dans la fiction. Du pareil à l'autre*, in S. Klimis, L. Van Eynde et I. Ost (éds.), *Translatio in fabula. Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles 2010, pp. 21-50), la théorie informe et la fiction performe. La traduction dans ces pages est considérée en tant que dispositif épistémologique et le récit de traduction comme ayant un pouvoir euristique.

1. Déguisements et lieux communs

C'est le traducteur fictif David Grey qui, le premier, est présenté comme un héros masqué,³ ce qui semblerait renvoyer à la nature discrète et voilée d'une profession qui affiche la fidélité comme mot d'ordre – l'infidélité étant perçue traditionnellement comme le péché originel, ainsi que le rappelle l'expression proverbiale *traduttore traditore*.⁴ Or, les traducteurs ne sont pas ici des traîtres, mais plutôt des vengeurs, figures de l'ombre qui vont redresser les torts; cependant cette représentation est reconnue comme un cliché, risible puisque caricaturale et approximative. On démasque dès le début les accusations sous-entendues par les déguisements de David en Zorro, le vengeur masqué, et en le personnage mystérieux cachant son visage sous un chapeau, représenté sur les étiquettes du porto Sandeman. Ces travestissements sont révélateurs d'une vérité doxale négative qui accumule « les images humiliantes et les allusions surnoises » (p. 22) contre les traducteurs accusés d'être menteurs, mercenaires, escrocs. Le traducteur-narrateur en arrive à affirmer que dans le blason de la profession devrait figurer un caméléon, seule représentation acceptable grâce à son caractère intrinsèquement protéiforme et changeable. Symbole du camouflage, de la versatilité, de la transformation et de la polyvalence, cet animal évoque la capacité de se dissimuler et de se fondre dans le décor selon la situation; une attitude à l'adaptation se distinguant du déguisement qui, quant à lui, masque, cache, transpose une identité dans une autre, en opposant ainsi deux entités qui sont perçues comme différentes voire antithétiques. On en déduit que la dissimulation se reliait au talent de ne pas se faire

3. I. Vitali (*Traduttori di libri, libri di traduttori*, in Ead. (éd.), *Il traduttore nel testo. Riflessioni, rappresentazioni, immaginari*, I libri di Emil, Bologna 2021, pp. 7-20) exemplifie la créativité des métaphores représentant la traduction justement à travers le parallèle que Yasmina Melaouah tisse, en 2007, entre les traducteurs et les superhéros cachant leur identité secrète.

4. Formule qui du XVI^e siècle arrive jusqu'à nos jours et qu'U. Eco a, à son tour, reformulée en 2003 dans *Dire quasi la stessa cosa*. Dans le cadre limité de cette publication, il est impossible de retracer l'histoire de la traductologie et de ses concepts : les notes ne contiennent que des renvois à des références essentielles; voir à ce propos le lexique des lieux communs dans A. Lavieri, *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, Editori riuniti, Roma 2007, pp. 63-82.

remarquer en changeant sans cesse, alors que le déguisement correspondrait à l'exhibition d'une apparence trompeuse et à la volonté de ne pas se monter pour ce qu'on est. Les personnages de *Vengeance du traducteur* illustrent les différentes nuances de ces attitudes et la difficulté de trancher entre elles.

Le traducteur-narrateur refuse de s'occuper de la tradition du héros masqué, comme le démontre la note interrompue par un « Stop ! » (p. 25) sur Zorro, personnage littéraire qui, dans l'imaginaire collectif, prend les traits des acteurs qui en ont joué le rôle. Il en emprunte tout de même le signe distinctif, la lettre identifiant les actions du justicier, pour en faire une marque de suppression des parties du texte original qu'il « biffe d'un coup de crayon vengeur en forme de Z majuscule » (p. 39). Redresser la situation textuelle correspond, tout d'abord, à une opération d'effacement permettant une transformation de l'ouvrage qui devient ainsi le résultat d'une action collective et méliorative : « Suite à cette nouvelle ablation, mon texte (ou plutôt le sien revu et corrigé par mes soins : le nôtre donc) gagne encore en limpidité, en puissance, en simplicité » (*ibidem*). Impossible de ne pas voir à travers ces mots le fantasme des *belles infidèles*,⁵ opération d'émancipation qui fait émerger un certain sens de supériorité culturelle et esthétique du traducteur qui sait conformer le texte à un goût considéré comme une valeur absolue. Cette image du héros effaceur ne manque pas de montrer ses limites. Un des passages éliminés concerne le travail de David face au roman qu'il doit traduire : le texte original devient « un site minier à exploiter », les personnages implorent sous les coups et David doit alors « démolir l'édifice tout entier de cette voix soudain brisée, condamnée à un mutisme définitif. En la recréant avec d'autres moyens » (p. 40). Trad décide de citer cet extrait qu'il a supprimé de sa propre traduction et qui correspond, en effet, à sa méthode : il compensera à son tour les effacements qu'il impose à son original par des ajouts qui vont rendre « souverain » son travail « souterrain » (p. 41).⁶ Il s'agit ouvertement d'une prise de voix

5. Expression identifiant un type de traduction diffusé au XVII^e siècle qui, en 1955, a inspiré le titre au célèbre essai de Georges Mounin.

6. Les deux antonymes sont mis en évidence par la mise en page ; dans l'expression « mon travail têtue et souterrain », le deuxième adjectif est suivi d'un double astérisque renvoyant à une note de la note : « ** J'ai failli écrire *souverain* ! » (p. 41). La note au deuxième degré révèle un lapsus manqué soulignant que l'invisibilité du traducteur cache une forme

et de pouvoir qui limite la présence de l'autre et grossit la présence du moi. Un moi qui reste tout de même caché sous la barre, une sorte de nègre de l'écrivain : comme le héros masqué, il ne peut pas jouir de la reconnaissance de son action de redressement parce que son identité n'est pas (re)connue à cause du masque métaphorique qu'il porte et qui le cache.

Ce n'est pas un hasard si Trad se prend la liberté d'étoffer le personnage de Doris Night, secrétaire particulière de l'écrivain Abel Prote : « Après tout, les fonctions ancillaires méritent, n'est-ce pas, qu'on s'y intéresse... » (p. 45). Or, son choix est celui d'imaginer que la jeune femme n'offre pas seulement ses services à David, mais aussi ses faveurs alors qu'elle a une liaison avec son employeur : « Dans ma version du roman, Doris se comporte en agent double, davantage muse vénale que fidèle employée » (*ibidem*). C'est donc dans le texte corrigé et réécrit que la figure féminine, symbole de l'œuvre, devient à son tour double et passe d'un rôle secondaire, où elle est soumise à l'auteur et à ses caprices, à un rôle actif, devenant complice du traducteur fictif. Ce dernier est rongé par la culpabilité et son inconscient regorge d'assimilations et de déguisements comme le montre un de ses rêves. David et Doris y sont recouverts d'une nuée d'enveloppes mauves, dont « chacune porte une balafre cramoisie en forme de Z » (p. 53), contenant les directives de Prote qui envoie à son traducteur des instructions, suggestions et consignes. L'auteur fictif utilise à son tour la marque de Zorro pour redresser la situation et ramener la traduction vers une forme de fidélité, vers une adhésion à sa volonté ; il se considère comme le seul responsable, père et maître du texte, et ne veut pas être exclu du processus de la traduction : sa tentative de participation consiste à diriger les choix du traducteur. C'est à ce moment que David décide de se venger : fou d'orgueil envers sa profession et de jalousie pour la liaison que la femme/œuvre entretient avec l'auteur, il déclare vouloir tuer Prote. Trad intervient en affirmant : « À sa place et vu l'admiration qu'il porte au vengeur masqué, je choiserais la souple épée à poignée ouvragée pour assouvir ma colère contre un auteur aux prétentions exorbitantes » (p. 64), mais le traducteur fictif choisit une autre arme, visant le texte : « le virus informatique, signalé par un message assez clair signé "Z" sur l'écran de l'ordinateur de Prote » (p. 68).

d'autorité dont il est conscient.

C'est la même lettre Z, la marque de Zorro, qui est utilisée par les trois instances : le traducteur-narrateur s'en sert pour effacer des passages du roman qu'il est en train de traduire, le traducteur fictif y a recours dans le but de ronger l'écriture de Prote et ce dernier l'emploie afin de discipliner et limiter la liberté de son traducteur. Il s'agit, en définitive, d'attaques masqués qui anéantissent et invalident, mais qui ne produisent rien. Se masquer, se dissimuler sous une autre identité, jouer le héros masqué, ne semble pas amener à un processus entièrement créatif ni à une véritable affirmation de soi. C'est plutôt un mouvement circulaire, un assouplissement des frontières, un système de reprises qui sont mis en évidence. Preuve en est le fait que Prote envisage « d'écrire un roman uniquement composé de notes en bas de page » (p. 72) et que ce roman commence avec les mêmes mots de *Vengeance du traducteur* : « Je loge ici sous cette fine barre noire » (*ibidem* et p. 13). On revient à la case de départ en mettant en crise les inférences du lecteur : il était convaincu de lire un roman proposant des notes en bas de page d'un traducteur renégat qui refuse de reproduire fidèlement le texte original et il découvre que l'ouvrage dont il est question dans *Vengeance du traducteur*, (*N.d.T.*) de Prote, en a la même structure et commence avec les mêmes mots. Les frontières déjà floues entre écriture et traduction fusionnent ultérieurement tout comme les figures de l'auteur et du traducteur sans jamais parvenir à une identification.⁷ Le long de l'œuvre on découvre que le nom de l'auteur de *Translator's revenge* est Boris Matthews – référence évidente à Brice Matthieussent, à son tour traducteur avant de devenir romancier –, mais ce nom se révèle un pseudonyme.

Le système d'emboîtements, signalant un questionnement sur les rôles et les niveaux littéraires, prend souvent la forme de métaphores et de représentations symboliques qui mettent en fiction des problématiques traductologiques. Le chapitre 5, par exemple, s'ouvre en annonçant l'échange d'appartements entre Prote et David : auteur et traducteur vont habiter l'un la résidence de l'autre afin de favoriser la transformation de la traduction

7. Ce qui n'empêche ni la présence de mises au point de la structure, ni de pages où les différentes voix se stratifient et les Je s'identifient dans une série de notes; celles-ci n'établissent sans doute pas une hiérarchie, mais proposent quand même une chronologie des actions. Voir, par exemple, le chapitre 6 où il est évident que le roman ne se veut pas un nivellement et une abolition des spécificités et des rôles.

américaine de (*N.d.T.*) dans

un autre livre, écrit à trois ou quatre mains partagées entre auteur et traducteur selon une proportion qui reste encore à définir. Sans oublier les agiles menottes de la belle Doris qui viendront peut-être se glisser parmi ce bouquet velu de doigts virils pour participer à leur travail, mais aussi parfois faire dévier leur énergie studieuse vers des activités moins austères (p. 77).

Parmi les découvertes emblématiques que l'appartement de Prote offre à David, se trouve une lettre de l'auteur français où ce dernier, à partir d'un épisode historique concernant Edouard VII d'Angleterre, déclare que « le voyage, l'incognito, le déguisement – et peut-être l'érotisme sous-jacent – vous vont comme un gant, à vous autres les traducteurs » (p. 82). De fait, si le roi anglais marchait déguisé sur une passerelle aérienne pour rejoindre un bordel de luxe, « à l'inverse mais symétriquement, David Grey, le traducteur américain, chemine sous terre » (pp. 87-88) et parvient à une pièce souterraine où des costumes de théâtres ont été disposés à son intention : « à gauche le somptueux habit noir de Zorro, à droite la longue cape et le grand chapeau tout aussi noirs de l'homme énigmatique des bouteilles de porto Sandeman [...]. Entre ces deux costumes, les bandelettes chirurgicales et immaculées de l'Homme invisible [...]. Noir, blanc, noir » (p. 92). Face à l'option entre le noir de l'encre et le blanc de la page, et entre un texte premier et un texte secondaire séparés par un blanc, ce n'est pas une surprise de découvrir que c'est le premier qui est choisi. David met le costume du héros créé par Mc Culley pour revenir dans l'appartement de Prote : ce n'est ni la silhouette sans visage de l'étiquette d'un vin, et encore moins le personnage tiré du roman de science-fiction de H. G. Wells – qui utilise son pouvoir pour perpétrer des crimes et redevient visible seulement après sa mort – que le traducteur veut jouer, mais plutôt celle d'un vengeur masqué. Il veut renverser les hiérarchies. Cependant, il réalise assez vite qu'il est en train de jouer un rôle écrit par un autre et qu'il endosse une tenue ridicule ; cet effet d'artifice ne fait qu'augmenter au moment où il retrouve une enveloppe portant une balafre en forme de Z. Comme dans son rêve, il s'agit d'une lettre de Prote s'appropriant sarcastiquement son signe : « Te voici donc, comme en un miroir, confronté à ton propre visage masqué mais dessiné par un autre, ton autre, l'auteur, moi » (p. 94). Et cet auteur

de continuer, en soulignant que le Z « petit dernier de l'alphabet » sied au traducteur, tandis « que le A majuscule convient à [son] prénom et à [sa] fonction capitale » : « Ce signe, ce sigle dont tu as autrefois zébré l'écran de mon ordinateur, je l'anticipe et te le retourne dès maintenant sur cette enveloppe, te coupant ainsi l'herbe sous le pied, te renvoyant à ton image de petit dernier, d'appendice superflu : non pas Zorro masqué, mais Zéro pointé » (*ibidem*).⁸

Le désir de vengeance du traducteur est retourné contre lui par l'auteur, qui joue avec le masque et le déguisement en donnant une interprétation entièrement différente à la marque de Zorro. C'est un jeu de miroirs qui est mis en scène et ce n'est pas le traducteur déguisé qui peut s'en sortir victorieux : se cacher derrière un masque ne fait que le rendre un pantin sans visage dans les mains de l'auteur, qui s'approprie ses actions pour affirmer son pouvoir absolu et sa primauté, alphabétique et textuelle. Zorro apparaît non seulement comme une identité facilement reproductible grâce à son déguisement somme toute anonyme, mais aussi et surtout comme un personnage créé par la plume d'un auteur qui le maîtrise. Dans ce complexe jeu de boîtes chinoises, David est un personnage du roman *Translator's revenge* et, dans cette fiction, l'auteur Abel Prote décide de l'insérer en tant que personnage dans son roman (*N.d.T.*). Le costume de Zorro est un piège destiné à créer une scène que David devra traduire ; comme Prote le déclare explicitement : « tu es devenu un personnage à part entière de (*N.d.T.*) et après t'être compulsivement déguisé il faut que tu te traduises toi-même, tel que je t'écris » (p. 107). C'est une véritable lutte de pouvoir qui est mise en scène et qui recourt, entre autres, au déguisement pour affirmer les différents statuts des actants : là où le médiateur voit la possibilité d'agir camouflé, l'auteur trouve une occasion de manipulation ultérieure.

2. Masques et création

C'est dans ce chapitre même, le sixième, que l'auteur français avoue que Doris « avait un faible ou plutôt une vraie passion pour [leurs] petites

8. Prote introduit à son tour un virus dans l'ordinateur de David en réduisant tous les fichiers à un message signé A, le jeu d'appropriation et de renversement est perpétuel.

polissonneries costumées » (pp. 115-116) et fait la liste des différents déguisements qu'ils ont revêtus dans le passé, y compris ceux de l'écrivain et la secrétaire, mais « un autre écrivain, une autre secrétaire » (p. 116). Il s'agit, en principe, de comédies érotiques qui simulent la première rencontre et des plaisirs inédits, mais, au fond, c'est le rapport changeant entre l'auteur et son œuvre qui mis en scène. L'écriture n'est nullement exempte de travestissements et de jeux de rôle : l'auteur prend des postures et l'œuvre revêt des formes différentes et parfois inattendues qui la rapprochent de la vérité. Si la critique a souligné à juste titre comment le nom de l'écrivain fictif souligne la prééminence et renvoie en même temps à Protée, divinité grecque ayant la faculté de changer de forme à l'envi, l'auteur n'apparaît pas ici une figure tout puissante « qui a le contrôle de tous les aspects de l'œuvre ». ⁹ Si Prote signifie « premier » en grec, Abel est le premier homme assassiné dans l'Ancien Testament : primauté pour le moins ambivalente qui semble renvoyer à l'autre caractéristique de Protée : le don de prophétie. De fait, l'auteur français disparaîtra dans le roman de Matthieussent, supprimé du fichier *Vengeance du traducteur* par Trad. Pour revenir aux travestissements de Prote et de Doris, il est intéressant de souligner que le costume de Zorro, personnage masculin et actif, a été revêtu par Doris ; écrivain et secrétaire se trouvaient « littéralement prisonniers de la fiction dont [ils auraient] dû rester les maîtres » (p. 118). Il s'agit, selon les dires de l'auteur fictif, d'une « impuissance partagée face au mécanisme mystérieux dont [ils étaient] seulement les pièces maîtresses » (*ibidem*). ¹⁰ La métaphore de l'écriture est patente : l'auteur est tout sauf tout-puissant, il n'arrive nullement à gérer et contrôler les mécanismes mystérieux de la création où tant l'écrivain que l'œuvre se trouvent emprisonnés ; une fois encore, le déguisement corres-

9. C. Wecksteen, *Le traducteur : un écrivain refoulé? Réflexions sur Les Nègres du traducteur, de Claude Bleton, et sur Vengeance du traducteur, de Brice Matthieussent*, in « Parallèles », 25 (2013), pp. 52-65, p. 57 ; la critique montre l'inversion des rôles et le caractère double du lien entre traduction et écriture dans les textes de traducteurs devenus romanciers.

10. Le syntagme « pièces maîtresses » renvoie à la citation en exergue du roman, tirée d'une lettre de Kafka, où ce dernier déclare être le pion d'un pion sur l'échiquier et vouloir prendre la place de la reine, du roi et de tout l'échiquier. Cette volonté de puissance et de domination montre, dans le roman de Matthieussent, toutes ses limites.

pond en même temps à une perte d'identité et à l'expression d'une exigence et d'une nature cachées. Le travestissement donne lieu à des mises en scène où les personnages deviennent des figurants et où le masque revêt un pouvoir attractif, sexuel et textuel. Au moment où David se présente en Zorro, Doris reconnaît le costume et s'engage dans une fellation; dans la description de l'acte, ce sont les noms de Prote et de Doris qu'apparaissent, alors que David est identifié en tant que Zorro, comme si l'attirance exercée sur la femme/œuvre provenait seulement du rôle qu'elle a joué à son tour. Ce n'est qu'une fois que David quitte le costume que son prénom réapparaît.¹¹ Ce détail laisse entendre que le déguisement et le masque représenteraient une fausse identité qui ne permet pas une affirmation de soi sinon en tant que rite de passage amenant à une prise de conscience de ce qu'on est et de ce qu'on veut vraiment. En tant que traducteur déguisé David n'a aucun pouvoir, il a besoin de se cacher derrière un masque pour croire avoir une fonction : de fait sa seule action de vengeur a été de zébrer les fichiers de l'auteur et non pas de proposer une alternative.

C'est à ce moment que Doris raconte s'être à son tour vengée de Prote, non par soustraction mais par substitution : elle a remplacé la lettre de rupture d'une actrice au père de l'écrivain par sa propre lettre de rupture à Abel. Elle revêt un rôle actif, s'émancipe de l'écrivain en le quittant et en ne respectant pas sa volonté d'auteur à travers l'insertion d'un texte imprévu. Dans une note en bas de page, le traducteur-narrateur tisse un lien avec sa propre situation et déclare que, à cause de sa profession, il change à son tour de costume selon un rythme élastique, endossant les vêtements de l'auteur pour une durée variable; il affirme aussi que « La vengeance de la volante [sobriquet que Prote a attribué à Doris] est aussi celle du traducteur : un texte à la place d'un autre » (p. 126). De fait, dans le chapitre suivant, Trad avoue avoir inventé plusieurs scènes parmi lesquelles se trouvent « les soirées déguisées, la fellation dans le tunnel » (p. 133). Les déguisements et les masques se révèlent ainsi une création du traducteur-narrateur qui déplace explicitement l'ouvrage à un niveau métatextuel et insère des symboles pour

11. David refuse aussi de boire du porto, à cause de l'étiquette figurant « l'homme sinistre à la cape et au chapeau noirs » (p. 125); il s'éloigne enfin de tout costume pour assumer son propre rôle.

vivifier des réflexions théoriques en leur donnant corps. Tout autre l'attitude du traducteur fictif : bien qu'il programme de se venger de Prote sans se cacher, dans un rêve David se retrouve tout de même habillé en homme invisible : « Il n'a pas souvenir d'avoir choisi ce costume, il ne se rappelle même pas avoir endossé ce trompe-l'œil, qu'il a rejoint comme si cela allait de soi, comme si c'était plutôt ce costume qui l'avait choisi et que lui-même n'aurait pas pu se diriger vers un autre » (p. 166). Une fois encore son rêve se révèle une prémonition : David va disparaître et être remplacé dans le bras de Doris et dans l'histoire par le traducteur-narrateur qui, lui, a eu le courage de s'envoler au-dessus de la barre noire et de se rendre visible dans le texte. Le renvoi à la non-reconnaissance traditionnelle du traducteur est patent ; l'impératif de discrétion de la profession devient une véritable transparence de cette figure, une invisibilité théorisée par Venuti et mise en fiction par Matthieusent qui en fait un costume, un masque, un rôle et non pas une essence.¹² Pour le critique, la « shadowy existence » du traducteur, menant à une « self-annihilation »,¹³ est liée à l'omniprésence de la figure auctoriale, alors que, dans le roman, la disparition de David a lieu suite à la prise de conscience et de pouvoir de Trad, ce qui semble suggérer un polymorphisme de la figure du traducteur. S'il assume son identité créative, il arrive à surmonter le dualisme traditionnel entre auteur et traducteur pour proposer une nouvelle hiérarchie ; toutefois, cette dernière se révèle à son tour floue et variable à cause du rôle qui assume le troisième élément de la formule : l'œuvre.

Quand Trad révèle la nature fictive de Prote, Doris et David, ce dernier plonge dans la paranoïa et veut s'affranchir de « la tyrannie de ce livre qui est en quelque sorte [son] père au carré, le géniteur des gènes de [son] géniteur »

12. Comme le soulignent P.-A. Mével et D.M. Cornelio (*Collision and Collusion : Contrasting Representations of the Translator-Author Relationship in Two Contemporary Francophone Novels*, in « TTR », XXIX/1 (2016), pp. 139-160, p. 144), le titre américain *Translator's revenge* renvoie à l'étude de L. Venuti, *The Translator's Invisibility : A History of Translation* (Routledge, London 1995) et le titre français, *Vengeance du traducteur*, est un écho de *La mort de l'auteur* (1968) de Roland Barthes. Au-delà des ressemblances formelles des titres, c'est le contenu du roman qui convoque ces théories en leur donnant corps à travers la fiction.

13. L. Venuti, *The Translator's Invisibility*, cit., p. 8.

(p. 188). Dès que le traducteur fictif convoque les thèmes de la liberté et de la paternité, le protagoniste de l'histoire devient le traducteur-narrateur, celui qui s'est affranchi du texte, celui qui ne se déguise pas et qui, au contraire, se rend visible et monte à la lumière. Comme nous l'avons déjà dit, c'est le chapitre 12 qui marque un changement au niveau typographique – la prise de possession du haut de la page – et au niveau diégétique – l'entrée active de Trad dans la narration : il ne se limite plus à écrire des notes où il commente l'ouvrage qu'il est censé traduire, il agit et raconte ses propres aventures dans le texte proprement dit. La rencontre avec David, que l'Eco de *Lector in fabula* nommerait un surnuméraire, est présentée comme une perte de crédibilité et de consistance, mais le brouillage définitif entre réalité et fiction a lieu lors de la rencontre de Trad avec Doris, épiphanie préparée par des signes avant-coureurs. Tout d'abord, le traducteur-narrateur remarque la photo de deux jumelles, êtres presque interchangeables qu'il rapproche à David et lui-même, « à [leurs] textes emboîtés, à [leurs] originaux malmenés et à [leurs] traductions énergumènes » (p. 224) ; ensuite il décrit la photo d'un jeune géant qui d'un coup de tête pourrait défoncer le plafond l'obligeant à se pencher, plafond/barre que Trad a « récemment volatilisé pour évoluer [...] dans l'immensité de ce ciel de papier » (p. 226). L'arrivée de Doris, par contre, laisse Trad perdu et sans repères, il ne trouve pas de parallèle possible : « Je n'ai rien lu de tel. Je ne me souviens ni de cette scène ni de cette apparition. Je dois improviser » (p. 228). La superposition de la figure féminine avec des images évoquant le double se poursuit avec une troisième photo, celle d'une femme mûre dont « un masque somptueux dissimule les yeux et le front » (p. 230), femme que Doris postule être l'auteure de *Translator's Revenge*, donc sa propre créatrice. David apporte ce masque, orné de plumes et surmonté d'un oiseau, et Doris le met en s'approchant à la photo :

On dirait deux sœurs jumelles, ou plutôt une mère et sa fille qui par cet artifice concerté désireraient devenir interchangeables, être le sosie l'une de l'autre. Doris est consciente de notre trouble, à David et à moi. Elle garde longtemps la pose.

Je n'ai pas lu cette scène, je ne connais pas mon texte, rien de cette pantomime n'était écrit d'avance. La réalité diverge, s'écarte du roman. Ici, dans le salon de l'appartement de David, ce ne sont pas deux sœurs jumelles ho-

mozygotes qui posent devant l'appareil photo, mais une génitrice ironique et sa fille à la fois espiègle et conciliante qui se prêtent à un jeu inventé par elles seules pour séduire les hommes et les exclure de leur connivence féminine (pp. 238-239).

Le dédoublement des traducteurs (l'un aimant se masquer, l'autre devenu visible) se reflète dans le dédoublement des femmes masquées qui n'était pas prévu dans le texte original. Aux auteurs mâles (l'un aimant les déguisements en tant que jeux sexuels, l'autre dont l'identité est cachée par un pseudonyme) s'opposent deux femmes, dont l'une est supposée être le véritable auteur du roman et dont l'autre brouille les frontières entre vie et écriture : « la simple présence de Doris a modifié la traduction du texte vers la vie » (p. 275). Le basculement entre texte et réalité, fiction et vie se fait à travers une femme revêtant un masque couvert de plumes, image de l'écriture et de la liberté. Les jeux de pouvoir entre auteurs et traducteurs se heurtent contre la figure féminine, objet de désir, symbole de l'œuvre. C'est l'œuvre qui se rebelle et qui se venge de cette lutte toute masculine pour la possession, en transformant les traducteurs en simples outils afin de se libérer; l'œuvre s'affranchit de la double tutelle de ceux qui pensent pouvoir la maîtriser. Le lien avec la mort de l'auteur évoquée par Roland Barthes est patent¹⁴ : c'est le texte qui parle, c'est au lecteur de lui donner un sens, la question de la paternité est périmée – et la lutte entre auteur et traducteur aussi. De fait, le traducteur fictif remplace l'auteur fictif dans les bras de Doris, laquelle choisit le narrateur-traducteur qui supprime Prote. Mais la traduction de *Translator's Revenge*, à cause des interventions de Trad, devient un ouvrage à part entière et est publiée sous le nom du traducteur, qui devient ainsi auteur, coupable à son tour de possessivité et donc objet possible de trahison et de vengeance. La fin du roman montre Trad attendant celui qui traduira son ouvrage en anglais; il espère que ce traducteur ne sera pas David sous un faux nom, mais le véritable risque est un autre : « pourvu ce Mike Kirkfeld ne me ressemble pas, pourvu

14. Cf. R. Arrojo, *The "death" of the author and the limits of the translator's visibility*, in M. Snell Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl (éds.), *Translation as intercultural communication : selected papers from the EST Congress, Prague 1995*, J. Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 1997, pp. 21-32.

qu'il demeure humble, enthousiaste et zélé, modeste et rigoureux. Pourvu qu'il ne se prenne pas pour Zorro, le vengeur masqué, ni pour un vampire. Pourvu, surtout, qu'il ne se prenne pas pour un écrivain » (p. 309).

Le système de dédoublements, reprises, variations, masques, déguisements, adaptations se déclare comme un processus infini : ce n'est pas une dichotomie que Matthieussent met en fiction, mais plutôt un continuum. Celui qui se déguise ne change pas de nature, mais croit pouvoir assumer un contrôle absolu grâce à ses métamorphoses, il imagine ordonner le chaos en y apposant son cachet là où il n'est qu'une pièce d'un jeu d'échec. Le seul élément qui ne va pas disparaître, qui se masque sans perdre son identité, est l'œuvre, seul gagnant de cette lutte sans cesse renouvelée.

3. Travestissements herméneutiques

Le roman de Matthieussent met en fiction la permutation des rôles du traducteur et de l'auteur en remplaçant l'infidélité par la vengeance. La sublimation du soupçon de la trahison dans une véritable trahison est transparente dans la figure de Doris, femme/œuvre qui joue les mêmes scènes avec l'auteur et son traducteur et qui répète les mêmes mots dans ses étreintes avec le traducteur fictif et le traducteur-narrateur.¹⁵ La déterritorialisation, le dépaysement, l'ambiguïté, le dérèglement sont au centre de l'intrigue et de la mise en page et reflètent des questions centrales de la traductologie ; célébration de la multiplicité, performance de la subversion (et de la perversion), foire de la distorsion, des jeux de miroir, des mises en abyme, c'est toujours une négociation qui se montre en acte dans *Vengeance du traducteur*.

On a souvent associé la figure du traducteur à son incapacité d'assumer une identité déterminée et à la *vexata quaestio* de sa créativité¹⁶ ; il est décrit comme un être mimétique, amateur du travestissement, qui « peut même aller jusqu'à la transmigration, passant de son propre corps de traducteur à celui d'auteur ».¹⁷ Si on reprend l'image traditionnelle du passeur, sa qualité

15. Il s'agit d'un passage du chapitre 9, « Le passage secret de David », qui revient, avec des variations, dans le chapitre 15, « Le passage secret de Trad ».

16. J. Rée, *The Translation of Philosophy*, in « New Literary History », XXXII/2 (2001), pp. 223-257.

17. F. Plassard, *Mineur de fond ou chirurgien esthétique ? Traducteur et traduction dans*

est aussi celle de se faire passer pour quelqu'un qu'il n'est pas, mais une fois démasqué, il se transforme dans l'homme invisible : sous le masque se cache un vide, un manque. Se déguiser et emprunter l'identité (ou le rôle) de l'autre le réduit à un personnage qui se fait mener par l'auteur et l'histoire ; seulement le traducteur conscient, qui ne revêt ni masque ni costume, arrive à surmonter la dualité – en éliminant aussi la barre noire qui sépare en deux la page et qui laisse entendre l'existence d'une frontière.

La dissociation traditionnelle entre traducteur et écrivain implique une hiérarchisation des rôles et même si l'on reconnaît la portée créative de la traduction, il reste la question de la distinction entre les deux formes d'écritures. Le positionnement mobile de la barre noire dans le roman de Matthieussent visualise cette dissociation et sa disparition devrait être interprétée moins comme un renversement que comme l'acceptation d'une interaction nécessaire. Si la traduction oblige à une confrontation avec l'autre et suppose une adaptation à l'autre, *Vengeance du traducteur* propose une mise en fiction des risques liés à l'effacement de l'autre : l'original reste invisible sur la page et ce qu'on lit est une version commentée et modifiée par le traducteur-narrateur qui réinvestit le texte en soulignant son apport singulier. L'œuvre finit par devenir un texte nouveau, attribué à celui qui aurait dû être fidèle à son original et qui se préoccupe que son texte ne subisse le même sort au moment où il doit être traduit. Si Pierre Ménard de Borges voulait composer un *Quichotte* identique mais plus riche en reconstituant mot à mot le texte de Cervantes, le traducteur-narrateur de Matthieussent vise à un texte foncièrement différent de l'original, mais finit par devenir une sorte d'alter ego de l'auteur. Et c'est aussi la question de l'invention qui est ainsi interrogée.

Le traducteur-narrateur ne manque pas de souligner comment le texte qu'il est en train de traduire imite et copie d'autres ouvrages déclarant l'écriture une réécriture : un processus infini qui est typique des traductions, destinées à ne jamais boucler les originaux. C'est en général la prétention à un texte fixe, immuable, imperméable à l'autre (lecteur, critique, traducteur) qui est mise en perspective : lieu d'inventivité, occasion d'élaboration,

Vengeance du traducteur de Brice Matthieussent, in « Translations », 2 (2010), pp. 55-65, p. 63.

carrefour entre rencontre et dépossession, la traduction est aussi le sujet de fictions qui mettent en scène les théories, performent les paradigmes, incarnent les prises de conscience sans prétendre à une solution.¹⁸ En ce sens, la vengeance racontée par Matthieussent pourrait être lue comme l'application exaspérée de la sur-conscience traductive de l'époque contemporaine. Comme nous l'avons vu, le roman convoque plusieurs paradigmes et métaphores de la traduction, les illustre, les met en image et apporte toujours des modifications, comme les œuvres d'art de Piffaretti, dont un tableau illustrant un livre ouvert est exposé dans l'appartement de Prote. On peut en lire la description comme une ekphrasis symbolisant la théorie et la praxis, tout comme le texte original et la traduction : « on dirait que le peintre a voulu dupliquer à droite l'aspect et le contenu de la page gauche [...]. Comparant ensuite les deux moitiés du tableau, le traducteur remarque encore que la copie de droite n'est pas tout à fait conforme [...]. D'ailleurs, quelle moitié de ce tableau est l'original, laquelle la copie ? » (pp. 78-79).

On est face à une dynamique constante et incontournable entre le même et l'autre, entre les différents rôles et les versions des textes; il s'agit toujours d'une transformation et de l'acceptation de l'impossibilité de la répétition de l'identique. Refuser une répartition traditionnelle des fonctions ne sauvegarde pas le traducteur sur-conscient de prendre la place de l'autre et d'être remplacé par la suite par quelqu'un d'autre qui revêt à son tour le masque de Zorro. Mais si le masque que l'on revêt est le même, au-dessous il y aura toujours des différences : dédoublements et travestissements, luttes pour l'affranchissement et l'autonomie, transgressions des limites et des contraintes, affirmation de valeurs propres ne font que souligner que l'interprétation, comme la réalité, reste multiple. Le travestissement apparaît finalement comme une chimère de l'essence de la traduction et de l'écriture, il dévoile l'illusion de figer l'identité du traducteur et de l'auteur, il est un hymne au caractère polyphonique et hybride de la création.

18. Voir les travaux de A. Lavieri, notamment la mise au point méthodologique de *Homo translator. Notes pour une anthropologie comparative de la traduction*, dans S. Klimis, L. Van Eynde et I. Ost (éds.), *Translatio in fabula*, cit., pp. 117-127.