

La « tradufiction » et le pouvoir de l'autoreprésentation. *Assommons les pauvres*, de Shina Shumona et *Vengeance du traducteur*, de Brice Matthieussent

Dominique Faria

Universidade dos Açores

Transfiction and the power of self-representation. *Assommons les pauvres*, by Shina Shumona, and *Vengeance du traducteur*, by Brice Matthieussent – Abstract

This article focuses on transfictions written by translators, which are considered as a means of self-representation that increases their power and visibility, enables them to take control over the narratives about their professional activity and to challenge preconceived ideas about the translator's work. Examining the novels *Assommons les pauvres* (2011), by Shina Shumona, and *Vengeance du traducteur* (2009), by Brice Matthieussent, will allow us to pinpoint the themes and writing strategies that these authors have selected to represent translators. Despite their differences, both authors build their stories around the ideas of fidelity, visibility, ethics and identity, forcing their readers to confront their own stereotypes about translators and translation. Ultimately, taking advantage of the benefits of fiction, they both opt for a more complex and nuanced representation of translators, when compared to more theoretical approaches.

Keywords

translation, transfiction, translators, Shina Shumona, Brice Matthieussent

1. Les fictions de traducteurs ou tradufictions : passer par la littérature pour mieux comprendre la traduction

L'étude des représentations fictionnelles de la traduction et des traducteurs fait l'objet d'une attention croissante de la part des chercheurs. Selon Delabastita (2020, pp. 193-194) l'intérêt pour les représentations fictionnelles de la traduction illustre une tendance de la recherche postmoderne à valoriser « la créativité artistique et l'expérience singulière racontée », « plus fiables que les constructions sans vie et les généralités de la recherche empirique »¹. Ces recherches font écho à l'appel lancé par Chesterman (2009) à adhérer à ce qu'il appelle les études sur le traducteur, une recherche plus attentive à la dimension humaine de l'activité.

Dans le monde francophone, on connaissait déjà le travail de Delisle (2012), sur la mise en scène de traducteurs fictifs dans les œuvres d'écrivains d'expression française au Canada. Delisle y repère la représentation des traducteurs et conclut, pour son corpus de fictions canadiennes, que l'on y « dénombre deux fois plus de traducteurs fictifs que de traductrices fictives, leur âge moyen est d'environ 35 ans, la majorité d'entre eux vivent seuls (...) et ceux qui vivent en couple n'ont jamais plus de deux enfants » (s.p.). Plus récemment, le courant de recherches sur les FASP (Fictions à substrat professionnel), plus ciblé sur le potentiel de la fiction pour la formation d'étudiants, s'est aussi intéressé aux fictions portant sur la traduction (Plassard, 2022).

Dans le monde anglophone, les tentatives de théorisation ont abouti à deux dénominations, celle de « transmesis », mot-valise à partir de « translation » et de « mimesis », et celle de « transfiction » créée à partir de « translation » et de « fiction ». La première a été proposée par Beebee en 2012, qui la définit comme « l'usage que les auteurs font de la fiction pour représenter des actes de traduction » (p. 3). La seconde, « transfiction » proposée par Kaindl en 2014, est définie comme « l'introduction (...) dans les fictions de phénomènes liés à la traduction » (p. 4). Personnellement, je préfère « transfiction », que je traduirai par tradufiction, car elle met l'accent sur l'aspect fictionnel des récits plutôt que sur la problématique de la mimesis². Kaindl explique l'intensification de l'intérêt pour la tradufiction par les « caractéristiques ambivalentes qui (...) sont attribuées [aux traducteurs], et à leur travail, au cours de l'histoire » (p. 9), ainsi qu'à la nature fuyante de la traduction, qui « semble échapper à toute tentative de la cerner » (p. 1).

Ces fictions constituent des corpus d'une très grande richesse pour l'étude de la traduction, pouvant « offrir de nouvelles perspectives et une nouvelle compréhension des subtilités du processus de traduction » (Woodsworth & Lane-Mercier, 2018, p. 1). L'attention qu'elles ont suscitée et la richesse des débats ont d'ailleurs conduit certains chercheurs à annoncer un tournant fictionnel de l'étude de la traduction (Delabastita & Grutman, 2005).

Comme Arrojo (2018, p. 34), je pense qu'il ne faut pas lire les fictions sur la traduction à la recherche de la confirmation de ce que disent les théoriciens. Mais plutôt pour étudier des aspects qui ne sont pas souvent traités dans les études plus traditionnelles, comme les relations de pouvoir et leur impact psychologique et émotionnel sur les traducteurs, ainsi que le contexte social, historique et culturel dans lequel ils ou elles exercent leur métier. Ces fictions sont souvent l'écho de ce que la société contemporaine des écrivains pense sur la traduction, des stéréotypes et préjugés qui circulent et que les auteurs tendent à dénoncer. En

¹ Toutes les citations en anglais seront traduites par mes soins.

² Bien que cet article porte spécifiquement sur des œuvres littéraires, la tradufiction ne se limite pas au texte. Le cinéma a aussi un intérêt pour les figures de traducteurs, comme l'attestent les nombreux films qui y sont dédiés (à ce sujet, voir Cronin, 2008), notamment *Les Traducteurs*, le film à suspense de Régis Roinsard, paru en 2020.

ce sens, elles offrent une perspective sur la manière dont les traducteurs et leurs traductions ont été perçus à différentes époques et dans différents pays.

Les tradufictions nous permettent également d'avoir accès aux perceptions des auteurs eux-mêmes. Ceux-ci étant (ou ayant été) souvent des traducteurs, leurs représentations de la profession, bien que fictionnelles, constituent une source d'information à ne pas négliger. Les tradufictions deviennent un moyen pour eux de s'approprier leur propre récit, de façonner la figure du traducteur et de contrer l'image sociale historiquement construite par les autres, qu'il s'agisse de l'opinion publique, des chercheurs, des autres professionnels du secteur ou des clients. Désormais, les traducteurs « s'affichent au grand jour et revendiquent crânement leur rôle sur la grande scène de la représentation. On est bien loin du vœu de modestie, de discrétion confinant à la mutité, de fidélité soumise, jadis attachée à la fonction-traducteur. » (Simeoni, 2004, p. 24) La fiction donne aux traducteurs le pouvoir de s'autoreprésenter, leur offre la possibilité de se raconter avec l'impunité et la liberté que leur accorde l'univers fictionnel.

La tradufiction n'est toutefois pas lue exclusivement par des chercheurs. Sa portée va bien au-delà. Par sa capacité à toucher un public plus large et plus hétérogène que celui des spécialistes, elle contribue activement à façonner les représentations collectives des traducteurs et de la traduction. Du point de vue du lecteur non-spécialiste, la fiction présente un avantage supplémentaire, elle lui permet de se mettre à la place du personnage et, « en s'immergeant dans la situation au lieu de l'analyser (...) [il] la revit sur le plan émotionnel (se rapprochant, même infinitésimalement, de ce qu'aurait été une expérience réelle) » (Jouve, 2019, pp. 132-133) La tradufiction incite le lecteur à s'identifier au traducteur, à ne plus l'envisager comme l'Autre, à adhérer à son point de vue, effet que le discours théorique ne produit pas.

Cet article porte sur deux romans publiés au cours de la première décennie du XXI^e siècle, écrits par des auteurs qui sont aussi des traducteurs, et qui jouent précisément sur l'image collective du traducteur et de l'interprète : *Assommons les pauvres*, de Shina Shumona (2011) et *Vengeance du traducteur*, de Brice Matthieussent (2009). L'analyse de ces textes vise à identifier les thèmes et les stratégies sélectionnés par les auteurs pour représenter la figure du traducteur.

2. La figure de l'interprète dans *Assommons les pauvres*, de Shina Shumona

Shina Shumona, écrivaine française d'origine indienne, travaillait comme interprète à l'Ofpra, l'Office français de protection des réfugiés et apatrides, lorsqu'elle a décidé d'écrire ce roman. Son travail consistait à traduire les récits des demandeurs d'asile venant de son pays d'origine. C'est à partir de ces expériences réelles qu'elle a écrit *Assommons les pauvres* (2011), qui lui a valu le Prix Valéry-Larbaud, en 2012, et le Prix Populiste en 2011, mais qui a également été à l'origine de son licenciement de l'Ofpra (bien que le nom de l'institution ne soit jamais explicitement mentionné dans son texte). Cette coïncidence entre l'expérience professionnelle de l'auteur et celle de la narratrice encourage le lecteur à établir des liens entre fiction et réalité.

Ce roman traite de l'interprétation dans un contexte multilingue, cosmopolite et postcolonial, l'accent y étant mis, pour reprendre Delabastita (2020, p. 192) à propos de ce genre de fiction, sur l'expérience personnelle et les questions identitaires, avec une préférence pour des thèmes liés à la confiance, la loyauté, l'invisibilité, l'intraduisible et le trauma. Le récit est l'occasion, pour Shumona, de dégager les enjeux éthiques qui sous-tendent l'activité de l'interprète et son rôle dans la vie des migrants dans le contexte de la mondialisation. Mehta (2020), qui classe le roman dans la littérature de la migritude, souligne la tension que ressent la narratrice, entre son envie de s'adapter à « l'idéal normatif » français et sa situation privilégiée et son

« ambivalence par rapport aux migrants » (p. 85). En effet, la narratrice est tiraillée entre attraction et répulsion, identification et altérité. Attraction et identification car elle partage avec les immigrés le pays d'origine et la peau « couleur d'argile » (Shumona, 2011, p. 13). Répulsion et sentiment d'altérité par tout ce qui la sépare de ces gens qui ont été contraints d'émigrer par des circonstances de vie difficiles, qui ont vécu des situations extrêmes pour atteindre la France, qui mentent par désespoir.

Le texte inclut des métaphores aux connotations positives pour caractériser la traduction, « la gymnastique des langues » (Shumona, 2011, p. 10), et les interprètes, les « gymnastes, les trapézistes des langues » (p. 136), dont le rôle est de servir de « trait d'union » (p. 25) entre les demandeurs d'asile et l'administration française. Pour la narratrice, jouer avec les langues procure du plaisir, elle a choisi la profession par « amour de la langue » (p. 15) et son travail d'interprète est satisfaisant dans la mesure où il a un impact sur le monde. Sa fonction ne consiste pas seulement à restituer un discours dans une autre langue nationale. Elle doit raccourcir les distances, traduire entre « la langue du pays d'accueil, la langue des bureaux vitrés » et la « langue de suppliant, la langue des clandestins, la langue du ghetto », à partir de « phrases démembrées, disloquées » (p. 26). Elle s'installe dans cet entre-deux, cette hybridité, que Chevrier (2004, p. 96) associe aux écrivains de la *migrature* et que Shumona (2011) caractérise comme « le métissage des civilisations » (p. 23).

C'est cependant l'écœurement de la narratrice qui l'emporte dans le récit. Sans cesse confrontée à la réalité éprouvante de la misère de ses compatriotes et aux pressions de son milieu professionnel, son malaise s'intensifie et explose lorsqu'elle assomme un immigré avec une bouteille de vin. Dans l'incipit du roman, elle se trouve précisément au commissariat de police et le récit se construit à partir de ce point d'ancrage temporel, reculant et avançant, à la recherche d'une explication à son geste inattendu. Le choix du titre – « Assommons les pauvres » est le titre d'un poème de Baudelaire, dont le message principal est qu'il faut agresser les « pauvres » pour qu'ils réagissent – attribue à cet acte démesuré et inopiné de la narratrice un rôle central dans le récit et attire l'attention du lecteur sur les angoisses de l'interprète.

L'une des sources du malaise de la narratrice advient du fait que les demandeurs d'asile adoptent le régime symbolique traditionnel de leur pays, basé sur la hiérarchie et le patriarcat. Étant majoritairement des hommes et des musulmans, ils ne respectent pas les femmes, surtout lorsqu'elles ont la même couleur de peau qu'eux, et qu'elles se trouvent en position de pouvoir. Comme le montrent Hertrampf, Nohe et von Hagen (2021, p. 16) bien que les migrations touchent presque autant les femmes que les hommes, les débats sur le sujet se concentrent souvent sur la dimension masculine des situations. Ce qui rend d'autant plus pertinents les textes qui, comme celui de Shumona, font entendre une voix féminine. Pour cette narratrice, la problématique identitaire est indissociable du genre, et elle organise mentalement son lieu de travail entre nous, les femmes et eux, les hommes :

Tous ces hommes me faisaient honte. Et sans le savoir je m'inclinai de plus en plus vers ces officiers femmes qui représentaient la loi, la droiture, l'autorité. J'étais passée de l'autre côté. (...) Peut-être que j'ai agressé l'homme car devant Lucia et d'autres officiers, devant nous les femmes, l'homme et ses semblables étaient presque une injure, une erreur, un accident. À mes yeux, leur misère ne justifiait pas leur maladresse et leurs mensonges, leur agressivité et leur mesquinerie. (Shumona, 2011, p. 51)

Cet extrait montre que ce n'est pas un hasard si la narratrice a agressé un homme et non une femme. Les hommes sont associés au mensonge et à la violence, ils induisent chez elle un sentiment d'abjection, alors que les femmes sont associées à la vérité et à la rectitude. Ce passage établit une autre distinction importante : les processus de demande d'asile se passant

entre « demandeur, officier et traducteur » (p. 25), la narratrice suggère qu'elle tend à adopter une position plus proche de celle de l'officier, valorisant la loi au détriment des intérêts des demandeurs. La déontologie de l'interprète et ses dilemmes éthiques occupent ainsi une place centrale dans le récit. La narratrice part du principe qu'il est de son devoir de traduire avec exactitude ce qu'elle entend. Il s'agit toutefois de propos qu'elle sait défavorables à l'aboutissement de la requête des migrants. Traduire avec exactitude signifie, par conséquent, trahir ses compatriotes. Ceux-ci sont des gens humbles, peu scolarisés, qui rencontrent des difficultés à s'exprimer, qui hésitent, font des récits maladroits, souvent mémorisés à partir des instructions des passeurs. L'option est d'embellir leurs propos, trahissant son serment d'interprète, son éthique, ainsi que son employeur (qui lui demande de détecter les mensonges) et son pays d'accueil.

Le rôle de l'interprète dans les processus des demandes d'asile est décrit comme une contribution « à la construction de versions des récits des demandeurs qui correspondent aux besoins et aux attentes des bureaucraties dans lesquelles ils sont situés et évalués » (Inghilleri, 2009, p. 11) C'est cette opération qui pose des difficultés éthiques à la narratrice. Son débat intime débouche sur une réflexion à propos du rôle de l'esthétique dans la transmission de la vérité : « [l]a vérité a quelque chose à voir avec l'esthétique. Ce qui est vilain et vulgaire, gauche et grossier, n'a pas l'allure du vrai. » (Shumona, 2011, p. 99). Sa conception de sa fonction d'interprète ne coïncide pas avec celle de ses collègues. Ava, que la narratrice caractérise comme « [c]elle qui a des idées tout opposées aux miennes. » (p. 97) décide que son rôle est de protéger ses compatriotes :

De ses mots, comme avec un vernis à ongles, elle couvre et polit leurs vérités crues, aiguës, cabossées. Ici, tout est dans la langue, dans les mots, entre les lignes. Le nom d'une rivière mal placé auprès d'un nom de village, un adjectif flou pour un incident planté comme un couteau dans la chair, des bribes de phrases prononcées à mi-voix, à voix éteinte, de peur, d'attente, de désespoir. » (p. 98)

C'est cette conception de la traduction comme vernis à ongles, embellissant, cachant la vérité, que la narratrice refuse, et c'est parce qu'elle sait qu'un choix d'adjectif a des répercussions réelles pour les migrants qu'elle souffre.

Sa position crée des tensions. Elle subit des pressions de la part des immigrés : « lorsqu'ils bafouillaient et qu'ils avaient honte de bafouiller, lorsqu'ils mentaient et savaient qu'ils mentaient, ils piquaient alors une colère sournoise et hurlaient qu'on ne comprenait pas leur langue. Ils hurlaient que moi je ne traduisais pas ce qu'ils disaient. » (Shumona, 2011, pp. 26-27) Mais aussi de la part de ses collègues. C'est précisément le cas d'Ava, qu'elle qualifie de romancière engagée, une critique de la superposition des intérêts personnels à ce que la narratrice considère comme le devoir de l'interprète :

Vomir, souffrir, être malade durant des semaines, tout cela n'est sûrement rien quand il s'agit de protéger les siens, d'aider son peuple, d'utiliser ce système d'asile politique pour améliorer la condition humaine. Détournement du récit. Pour l'acte charitable. C'est elle, la romancière. Et engagée. (p. 98)

Malgré leurs approches différentes, la narratrice, comme Ava, réagit à la lourdeur de ses journées de travail : « Le temps de rentrer chez moi, j'étais devenue une cage vide que le moindre vent secouait comme il voulait. Le cerveau réclamait une pause. » (pp. 36-37) Cet épuisement mental contribue certainement à lui faire commettre l'impensable, l'acte de rage qui la conduit au commissariat.

Le roman dénonce également la pression des avocats, auprès desquels l'interprète n'est que

« l'outil le plus fragile, le moins protégé de cette usine à mensonges » (Shumona, 2011, pp. 117-118). Une avocate va jusqu'à menacer directement l'interprète :

En gros, elle voulait que je traduise de telle sorte que les choses s'arrangent pour ses clients, que le sort des requérants ne dépende pas trop des avis de la cour. En gros, elle voulait que je ne traduise pas les hésitations et les bafouillages, les propos contradictoires de ses clients, mais seulement l'essentiel, conforme à sa plaidoirie à elle, les phrases lisses, brillantes comme la vérité. Puis elle a fini par arracher son masque, hurlant comme un fauve : « Vous allez voir ! Tous les avocats seront contre vous ! Je vous ferai savoir ce que c'est... » (p. 136)

Ce qui est au cœur de la dispute entre l'avocate et l'interprète (et ce qui distingue celle-ci de certains de ses collègues), c'est la question du choix de la stratégie de traduction et de l'éthique. La description détaillée a l'avantage de rendre plus palpable pour le lecteur la manière dont les autres médiateurs font pression sur les traducteurs et pourquoi.

La narratrice décrit aussi les relations entre les interprètes, soulignant leur isolement. L'institution sélectionne toujours des traducteurs issus des pays d'origine des immigrants qui, ensemble, représentent un « monde en désordre » : « Ici les interprètes des continents et des pays divers se côtoient mais ce n'est qu'une fausse proximité, déroutante, divergente. Les fils barbelés entre nous. Les no man's land entre nous. » (Shumona, 2011, p. 21) Cette narratrice vit dans un contexte de déracinement et de perte d'identité, entre deux langues, deux cultures, deux peuples, comme c'est souvent le cas pour les interprètes. Le manque de solidarité entre les interprètes, l'impossibilité d'une entente entre eux, renforce la caractérisation de ce contexte professionnel multilinguistique et multiculturel. L'interprète doit lutter pour survivre à une telle atmosphère si idéologiquement chargée, pour garder son intégrité intacte.

Le roman de Shumona se concentre sur les questions éthiques, sur le rôle des circonstances dans lesquelles le traducteur exerce son activité, sur les tensions de son contexte professionnel et sur sa relation aux autres. Le portrait de l'interprète dénonce ses fragilités et son instabilité.

3. La figure du traducteur littéraire dans *Vengeance du traducteur*, de Brice Matthieussent

Vengeance du traducteur (2009) est la première de huit fictions publiées par Brice Matthieussent, un traducteur expérimenté de romans américains. Ce roman représente le moment où le traducteur Matthieussent a eu l'audace de devenir auteur, ce qui n'est pas sans rapport avec l'histoire racontée. *Vengeance du traducteur* pourrait être classé dans ce groupe de fictions que Delabastita (2020, p. 193) associe à la métafiction et qui reprend une longue tradition littéraire sur la traduction fictive (songeons au *Pierre Ménard* de Jorge Luis Borges).

Il s'agit d'un texte complexe et polyphonique, qui demande un effort de reconstruction de la part du lecteur. Son propos est de stimuler la réflexion et le questionnement, plutôt que d'apporter des certitudes. Synthétiser le récit n'est pas facile : le narrateur de *Vengeance du traducteur* traduit en français un roman américain à auteur inconnu, intitulé *Translator's revenge*, dans lequel on retrouve un récit enchâssé, intitulé *N.d.T.* (Note du traducteur). Le narrateur de *N.d.T.* est un auteur, Abel Prote, qui raconte l'histoire d'un traducteur, David Grey, qui traduit un roman américain en français et qui se venge de l'auteur, notamment en modifiant le roman qu'il aurait dû simplement traduire. Le lecteur est confronté à une structure de mise en abyme imbriquée : il lit un roman français sur une traduction française d'un roman américain, qui, à son tour, porte sur une traduction américaine d'un roman français³.

³ Sur le rôle de la pseudo-traduction dans *Vengeance du traducteur*, voir Jenn (2016, pp. 169-180).

Il s'agit de ce que Kaindl (2022) appelle la « transfictional footnote novel », des romans tradufictionnels à notes de bas de page, « des textes littéraires dans lesquels des traducteurs fictifs créent leur propre espace narratif, séparé du texte principal, souvent aussi en termes de typographie. » (p. 27) Le point de départ du récit de *Vengeance du traducteur* est un traducteur qui décide de franchir la frontière qui le sépare de l'auteur, représentée graphiquement et symboliquement par la mise en page. Il s'agit d'un roman écrit exclusivement en notes de bas de page, autour d'un texte central auquel nous n'avons pas accès : la page est blanche au-dessus de la note de traducteur. La page devient ainsi un espace tangible, mais aussi symbolique. La ligne qui sépare les notes de bas de page du texte principal marque typographiquement la hiérarchie entre ce qui est légitime et noble (l'auteur et le texte original) et ce qui est secondaire et subordonné (le traducteur et la traduction). Le traducteur, habituellement relégué à la périphérie de l'œuvre « originale », va s'approprier l'espace symbolique de l'auteur.

Tout au long du roman, la note de bas de page prend de l'ampleur, le traducteur occupant progressivement le devant de la scène, tandis que l'auteur est chassé de son espace. Vers la fin du roman, presque toute la page est occupée par la note de traducteur, ce qui produit une inversion du protagonisme, de l'autorité et de l'identité (le traducteur devient l'auteur, comme Matthieussent dans la vie réelle).

L'incipit du roman est programmatique, annonçant, dès les premières phrases, les présupposés sur lesquels le récit se construit : « Je loge ici sous cette fine barre noire. (...) Bienvenue à toi, cher lecteur, franchis donc le seuil de mon antre. Ce n'est pas aussi spacieux que chez mon voisin d'au-dessus (...) Je sais que c'est lui que tu venais voir, et tu tombes sur moi. » (Matthieussent, 2009, p. 13) La dichotomie en haut / en bas marque la différence de statut entre l'auteur, que le lecteur veut lire, et le traducteur relégué au bas de la page, que le lecteur est obligé d'accepter. L'incipit invite ainsi à entrer dans le monde du traducteur, auquel le lecteur n'a généralement pas accès.

Le lecteur découvre, par la suite, que cet accès n'est pas immédiat. Il commence par être confronté aux images reçues sur les traducteurs qui circulent depuis des siècles en Occident. Ainsi en est-il dans l'extrait suivant, où l'auteur s'attaque à l'idée de l'invisibilité du traducteur :

D'habitude je ne reçois personne, je reste invisible et muet, assigné à résidence exiguë, relégué sous terre. Là-haut, à l'air libre, au-dessus de cette barre, de ce couvercle étanche pour moi infranchissable, je suis certes partout présent, mais sur un mode que je ne comprends pas très bien moi-même, sous une forme bizarre, ectoplasmique et contrainte. J'évolue incognito, désincarné, fantôme obéissant et fidèle comme l'ombre demeure rivée au corps, coulé depuis toujours dans le moule de l'autre, de ce voisin bruyant qui s'exhibe en pleine lumière (...) (Matthieussent, 2009, pp. 13-14)

Cette première caractérisation du traducteur rassemble quelques stéréotypes (que le texte s'efforcera d'inverser par la suite) : l'invisibilité du traducteur (Venuti, 1995), par le choix des adjectifs « invisible », « incognito », mais aussi par l'image du traducteur comme un être qui n'est pas de chair et de sang : « ectoplasmique », « désincarné », « fantôme », « ombre ». Et finalement, l'idée de soumission à l'auteur, de fidélité, véhiculée par d'autres choix lexicaux : « muet », « contraint(e) », « obéissant » et « fidèle ». On y retrouve aussi l'insinuation que l'activité du traducteur est plutôt instinctive, qu'il n'a pas de raisonnement théorique (« je ne comprends pas très bien moi-même »), alors que le roman ressemble souvent à un traité de théorie de la traduction.

Le texte reprend aussi régulièrement quelques métaphores sur les traducteurs, dont certaines renvoient à l'idée d'obéissance : le traducteur est « une comète (...) en laisse », un « astre domestique », voire un « chien », qui n'existe que dans son rapport à son maître

(Matthieussent, 2009, p. 15). D'autres évoquent plutôt l'idée d'un travail manuel, secondaire et peu visible (moins digne, selon les stéréotypes, que le travail intellectuel d'un créateur tel que l'auteur) : le traducteur est « l'humble artisan, le travailleur de l'ombre » (p. 20) D'autres métaphores évoquent plus explicitement l'idée que les traducteurs sont de simples messagers : « moi l'humble monte-charge, passeplat, plateau tournant, etc. » (p. 22)

D'autres encore concentrent tous les défauts traditionnellement attribués aux traducteurs : « transporteur indélicat, « déménageur maladroit », « trafiquant louche » qui « abîme », « écorne », « raie », « érafle », qui démolit malgré lui (Matthieussent, 2009, p. 35). Ainsi qu'à la traduction, un « résidu dérisoire du trésor originel », une « pauvre scorie » « baudruche », « déception », « débandade », « désolation générale », « étui privé de vie », « moule sans le bronze » (p. 36).

Cette concentration d'idée préconçues et péjoratives sur la traduction et les traducteurs force le lecteur à affronter ses préjugés, à en prendre conscience. Au lieu de les contredire, le texte, poursuivant une veine ironique, les affiche de manière hyperbolique, dans une attitude ludique que Kaindl (2022, p. 37) associe précisément aux romans tradufictionnels à notes de bas de page.

Le titre du roman nous avertit que nous aurons affaire à la vengeance d'un traducteur. En effet, une deuxième stratégie est adoptée pour bouleverser le lecteur. « Animé d'un désir (...) meurtrier » (Plassard, 2012, p. 172), ce « traducteur » (Wecksteen, 2013, p. 58) affirme ne pas respecter les interdits, notamment celui qui impose de ne pas transformer le texte de l'auteur, surtout en supprimer des parties : « Après les adjectifs, les adverbes et les indications scéniques, j'ai décidé de supprimer à partir d'ici toutes les comparaisons et les métaphores. » (Matthieussent, 2009, p. 39) Ainsi, pour se venger de l'auteur, le traducteur, cet « être hybride, mi-copiste, mi-auteur » (Jakubowska-Cichon, 2012, p. 48), « modifie, corrige, ampute, augmente, subver[t], détourne, maquille » (Matthieussent, 2009, p. 39) au lieu de traduire.

On retrouve aussi dans ce texte une définition de la traduction qui n'est pas péjorative, car elle n'est pas construite à partir de stéréotypes, elle est présentée comme l'alternative à la traduction-acte-de-vengeance ; il s'agit de la position éthique de ce traducteur fictionnel, qui représente le traducteur réel, Brice Matthieussent : une activité qui est décrite comme « possession magique », « souveraine et délicate » comparable à un « acte d'amour » (Matthieussent, 2009, p. 70). Il y a donc un contraste entre ce que les autres (notamment les écrivains) pensent de la traduction et ce que le traducteur en pense.

S'il est vrai que le lecteur a affaire à un « je » protéiforme (Fülöp, 2014, p. 56), il est également vrai que le récit comporte des éléments vraisemblables sur ce narrateur-traducteur. On nous y fournit des descriptions du corps du traducteur (car, après tout, il n'est pas un fantôme, un ectoplasme), y compris la souffrance mentale après chaque session de travail : « C'est parfois dans cet état guère reluisant que je sors moi aussi d'une séance de traduction ; hébété, sujet à un dépaysement (...). » (Matthieussent, 2009, p. 137) On retrouve ici la même sensation d'hébétude décrite par Shumona.

Brice Matthieussent (2009) caractérise également la relation du traducteur avec les professionnels de sa maison d'édition :

Dans le roman que je traduis, *Translator's Revenge* (en français ça devrait donner, si l'éditeur est d'accord, *Vengeance du traducteur*, mais les éditeurs consultent volontiers les contrôleurs de gestion ainsi que les représentants qui à leur tour consultent les libraires qui eux-mêmes... Bref, pour le titre français rien n'est joué, ça peut tout à fait devenir *Panique à New York* ou *La Séductrice de Saint-Germain-des-Prés*, voire pire encore.) (p. 18)

Ce passage met en relief, comme *Assommons les pauvres*, la manière dont les employeurs délimitent les choix des traducteurs. Dans ce cas, il s'agit du choix des titres des ouvrages traduits, sur lesquels les lecteurs manifestent souvent leur opinion.

L'idée de l'infidélité sert de toile de fond à la représentation du traducteur chez Matthieussent, afin de mieux cerner les enjeux de l'identité et du statut du traducteur.

4. La tradufiction : un pacte de lecture double

Les deux textes ont en commun d'avoir été écrits par des traducteurs/interprètes expérimentés, leurs narrateurs sont des traducteurs/interprètes qui partagent certains éléments biographiques avec les écrivains, et la traduction y joue un rôle central. En outre, les deux écrivains établissent des liens, lors d'entretiens, entre leurs activités de traducteurs et leurs textes. Ainsi, dans un entretien avec Sylvain Bourmeau, en 2009, Matthieussent raconte une partie de son histoire et une situation qu'il a vécue qui coïncident : dans les deux cas, un traducteur est poussé par l'auteur à adapter le roman à traduire à son nouveau contexte, en remplaçant toutes les références culturelles, spatiales, etc. par celles du contexte cible⁴. Shumona (2022), pour sa part, non seulement identifie son activité d'interprète à l'Ofpra comme point de départ pour son récit, mais elle dit avoir ressenti des sentiments qui sont aussi présents chez son personnage, la révolte, l'impuissance, la colère triste, car les migrants sont obligés d'inventer des histoires de persécutions religieuses et politiques pour demander l'asile, alors qu'ils ont quitté leur pays pour des raisons économiques ou écologiques⁵.

Cela pourrait suggérer qu'il s'agit de récits factuels, une hypothèse que contrarient d'autres indices. Ainsi, *Vengeance du traducteur* est présenté par le paratexte comme un roman, bien que la page de titre annonce que l'auteur est également le traducteur de « deux cents fictions américaines ». Dans *Assommons les pauvres*, le classement n'est pas explicitement indiqué dans le paratexte, bien que le livre soit partout annoncé comme un roman.

Les titres aussi renvoient à la fiction. Dans le cas de Shumona, le titre a un double poids fictionnel, puisqu'il s'agit d'un renvoi intertextuel au poème en prose éponyme de Baudelaire. Le troisième indice qui situe ces textes dans le domaine de la fiction ce sont les situations extrêmes de vengeance et révolte qu'ils racontent. En effet, le pacte de lecture que pourrait suggérer la véracité de certains faits racontés est faussé par des situations absurdes et invraisemblables, qui servent à mettre en garde le lecteur contre une adhésion naïve à la véracité de ce qui lui est raconté, à atténuer l'illusion référentielle. La narratrice de Shumona agresse un migrant, tandis que celui de Matthieussent séduit Doris, qui avait eu une relation avec l'auteur, projette d'installer un virus dans l'ordinateur de l'auteur qui aurait effacé tout son texte, et enfin traduit son texte en faisant tout ce qu'un traducteur n'est pas censé faire, faisant de *Vengeance du traducteur* une « parodie poussée à l'extrême. » (Plassard, 2010, p. 63) Le thème de la vengeance devient pour les deux auteurs un outil métaphorique qui leur permet d'examiner la relation entre traducteur et auteur.

Cette description montre aussi la part d'humour que l'on ressent à la lecture de ces textes. En accordant une touche irréelle aux récits, en ayant recours à l'humour, en les construisant sur une base intertextuelle, les auteurs désamorcent la fonction documentaire et brouillent les pistes entre fiction et réalité.

Lorsqu'ils soulignent le caractère fictionnel et construit du récit, ces auteurs attirent l'attention de leurs lecteurs sur l'arbitraire de la fiction, qui sélectionne les événements, les organise

⁴ Voir : <https://www.dailymotion.com/video/x9zqzs>

⁵ Voir : https://www.youtube.com/watch?v=S7oqqj97_xU

en succession pour construire une identité et une version des faits qui obéit à des propos personnels.

Si ces tradufictions oscillent entre fiction et réel, sans que le lecteur puisse trancher entre les deux, c'est parce que ces auteurs proposent à leurs lecteurs un pacte de lecture double : accepter que ces textes soient nés du vécu des auteurs, qu'ils contiennent des biographèmes, des faits réels, mais qui se trouvent fictionnalisés. Que la vérité sur la traduction et l'activité du traducteur se laisse mieux saisir dans les détours de la transposition fictionnelle.

5. Représentations des traducteurs-interprètes et de la traduction chez Shumona et Matthieussent

Repérer les aspects sélectionnés dans ces fictions pour représenter les traducteurs peut s'avérer très utile pour mieux connaître « l'imaginaire du traduire » (Plassard, 2022, p. 180). Avant de passer aux aspects que ces romans ont en commun, soulignons leurs différences. Le roman de Shina Shumona est directement ancré dans la réalité et dénonce les conditions de travail des interprètes, ainsi que les dilemmes éthiques auxquels ils sont confrontés. Celui de Brice Matthieussent, plus abstrait, met en exergue la plupart des clichés ressassés au fil des siècles de réflexion théorique sur la traduction, dénonçant plutôt la relation entre traducteur et auteur, qui « n'est pas toujours fertile, ni toujours amical[e] » (Hersant, 2020, p. 7). Shumona fait correspondre le devoir éthique de l'interprète à une transmission exacte des propos recueillis, tandis que Matthieussent revendique la part de créativité et d'autorité du traducteur. Matthieussent s'attarde sur un contexte de traduction littéraire, de textes destinés à une lecture de plaisir, un phénomène associé à l'univers du masculin (Mével & Cornelio, 2016, p. 149), plus précisément à l'homme blanc (tous les traducteurs, les éditeurs et auteurs sont des hommes dans ce roman), vivant dans des pays hégémoniques (France et États-Unis), et participant à une puissante industrie de l'édition. L'interprète du roman de Shumona, quant à elle, travaille auprès des plus démunis, dans un contexte de multilinguisme, de mondialisation et d'immigration clandestine.

Les deux romans retenus ici, malgré leurs différences, ont en commun de thématiser la tendance traditionnelle à traiter le traducteur avec méfiance. En effet, on glorifie l'auteur, on respecte le journaliste, le médecin, l'artiste, l'enseignant. Mais on tend à approcher le traducteur avec suspicion. On contemple avec admiration un tableau peint à partir d'un poème, on regarde avec intérêt un film tiré d'un roman. Mais on lit une traduction, cette « opération violente, d'appropriation et d'assimilation » (Samoyault, 2020, p. 149), avec la sensation d'être dupe, à la recherche des écarts qui révéleraient enfin la supercherie de cet être machiavélique qu'est le traducteur, qu'il soit « sourcier ou cibliste », pour reprendre le titre de Ladmiral (2014). Ces deux récits illustrent précisément cette méfiance et les conséquences qu'elle peut avoir pour les traducteurs.

Une autre idée reçue que ces romans contribuent à remettre en cause est le « mythe du traducteur solitaire » (Alvstad et al., 2017, p. 10). Ils montrent que le traducteur n'est qu'une « petite partie de l'acte complexe de médiation, dans lequel les traducteurs opèrent à côté d'autres médiateurs » (D'hulst, 2015, p.9) qui influencent le processus et son résultat. Les autres acteurs (auteurs, éditeurs, migrants, officiers, avocats) traitent les traducteurs avec suspicion et dédain et font pression sur les traducteurs pour atteindre leurs objectifs. Les traducteurs sont contraints de résister, de négocier systématiquement, ce qui produit des tensions, des questionnements, de l'angoisse, que les deux auteurs choisissent de manifester par un sentiment de révolte et d'illustrer par des actes de vengeance, comme en témoignent leurs titres. Celle-ci semble d'ailleurs être la tendance dans les tradufictions, car « [l]e traducteur ne devient réellement sujet et objet littéraire qu'à partir du moment où il sort des rails, déjoue

les attentes du lecteur, le plus souvent par un comportement déviant ou par son échec ». (Plassard, 2022, p. 172) Ce sentiment de révolte, cette souffrance psychologique coexiste toutefois avec une passion pour l'activité de traduction. Dans les deux textes, traduire est synonyme d'unir, de lier : la narratrice d'*Assommons les pauvres* parle d'un « trait d'union », celui de *La Vengeance du traducteur* d'un « acte d'amour ».

À noter également que chez ces deux auteurs, malgré l'évocation de stéréotypes de toute sorte, les traducteurs ne sont pas présentés comme des entités homogènes, tendance souvent associée à la réflexion théorique. Shumona et Matthieussent investissent, au contraire, dans la construction de la personnalité de leurs narrateurs, qui ont des voix spécifiques, un aspect qui devient évident à la lecture des extraits choisis tout au long de cet article.

6. Considérations finales

Les différences entre les deux histoires racontées par Shumona et Matthieussent rendent d'autant plus pertinentes les similitudes entre leurs romans, tant au niveau des thèmes que des procédés choisis pour construire le récit. Loin d'être une coïncidence, la décision de tisser leur intrigue autour de l'association ancestrale entre traduction et trahison est un choix d'écriture. La reprise de ces stéréotypes par les auteurs est précisément l'occasion pour les lecteurs de confronter leurs préjugés, ce qui peut contribuer à les modifier.

Leur stratégie repose sur des procédés qui favorisent l'adhésion du lecteur. Les coïncidences entre les parcours de vie des traducteurs fictifs et ceux des écrivains confèrent à ces fictions un statut hybride, dont le pacte de lecture s'apparente à celui de l'autofiction : le lecteur sait qu'il lit une mise en fiction de faits réels. De même, l'évocation de questions sociétales (et du rôle central qu'y jouent les traducteurs) crée un effet de connivence qui repose sur le partage de repères sur le monde réel.

La caractérisation des personnages produit un effet similaire. Les deux auteurs choisissent d'humaniser la figure des traducteurs, de les caractériser comme des êtres imparfaits et solitaires qui dérangent et bousculent les certitudes, mais dont la liberté est limitée par ceux qui les entourent et ne respectent pas leur travail. Ils invitent le lecteur à adopter, le temps de la lecture, le point de vue du traducteur, pour mieux comprendre ses dilemmes et ses frustrations.

D'autres procédés ont l'effet inverse, incitant le lecteur à ne pas adhérer naïvement à l'histoire racontée, à garder une distance critique par rapport au récit, à réfléchir. Ainsi, une certaine exagération dans le récit des actes déviants des traducteurs à l'égard des auteurs (dans le cas de Shumona, il s'agit d'un migrant) rend l'histoire moins vraisemblable et crée même un effet humoristique. Les rapports intertextuels soulignent également l'aspect artificiel et construit du récit, rappelant les discours précédents, qu'il s'agisse d'un poème de Baudelaire ou des métaphores traditionnellement utilisées pour caractériser le traducteur et la traduction.

La grande question, pour ces auteurs, est la méfiance à l'égard du traducteur en raison de la supposée trahison associée à son activité, une idée intrinsèquement liée à d'autres thèmes que ces récits abordent également : la fidélité, la visibilité, l'éthique et l'identité. Les récits se situent entre la fiction et la réalité et s'emparent des préjugés pour empêcher des conclusions simples et forcer le lecteur à une réflexion critique. Pour le chercheur en traduction, cette caractérisation nuancée du traducteur peut s'avérer un terrain de réflexion fertile, en raison de sa richesse : elle met en évidence les hésitations, les dilemmes, les sentiments, les conflits et caractérise l'environnement professionnel. La fiction permet une approche plus ouverte, moins réglementée, avec des interprétations multiples, évitant les démarches partiales typiques de

la théorie, produites en fonction de cadres de référence déterminés pour arriver à l'abstraction de concepts qui ne disent jamais tout de l'expérience du traducteur.

Pour le traducteur qui est aussi l'auteur du roman, la tradufiction permet de contrer la tendance à percevoir le traducteur comme une catégorie homogène et monolithique sans tenir compte de la diversité des situations et des personnalités. Bien qu'elles ne soient pas analysées en profondeur dans cet article, les différences entre les narrateurs de Shumona et de Matthieussent sont indiscutables. Mais avant tout, la tradufiction est un moyen pour les traducteurs de renforcer leur pouvoir, leur visibilité, de contrôler leur propre histoire. La fiction leur donne le droit et les moyens de construire leurs propres identités, de remettre en question les idées qui justifient les préjugés. Elle leur permet d'inviter leurs lecteurs à considérer d'autres formes de validité que celle fondée sur la valorisation de l'auteur et de son originalité et de remettre en question la hiérarchie auteur-traducteur.

7. References

- Alvstad, C., Greenall, A. K., Jansen, H. & Taivalkoski-Shilov, K. (dir.). (2017). *Textual and contextual voices of translation*. Benjamins.
- Arrojo, R. (2018). *Fictional translators: Rethinking translation through literature*. Routledge.
- Beebee, T. (2012). *Transmesis: Inside translation's black box*. Palgrave, Macmillan.
- Chesterman, A. (2009). The name and nature of translator studies. *Hermes*, 42, 13–22.
- Chevrier, J. (2004). Afrique(s)-sur-Seine : Autour de la notion de «Migritude». *Notre librairie*, 155–156, 96–100.
- Cronin, M. (2008). *Translation goes to the movies*. Routledge.
- D'hulst, L. (2015). The figure of the translator revisited: A theoretical overview and a case study. *Convergences francophones*, 2, 1–11.
- Delabastita, D. (2020). Fictional representations. In M. Baker & G. Saldanha (dir.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 189–194). Routledge.
- Delabastita, D. & Grutman, R. (2005). Fictionalising translation and multilingualism. *Linguistica Antverpiensia*, 4, 11–34.
- Delisle, J. (2012). Les traducteurs de papier. *Traduire*, 226, 7–20. <https://doi.org/10.4000/traduire.136>
- Fülöp, E. (2014). Born in translation: The self which is not one in Brice Matthieussent's *Vengeance du traducteur*. In E. Fülöp & A. Angelo (dir.), *Protean selves: First-person voices in twenty-first century French and francophone narratives* (pp. 54–66). Cambridge Scholars.
- Hertrampf, M., Nohe, H. & Von Hagen, K. (dir.). (2021). *Au carrefour des mondes : Récits actuels de femmes migrantes*. AVM edition.
- Hersant, P. (2020). Partager la page. In P. Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur* (pp. 7–41). Sorbonne Université Presses.
- Inghilleri, M. (2009). Asylum. In M. Baker & G. Saldanha (dir.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 10–13). Routledge.
- Jakubowska-Cichon, J. (2012). Configuration traducteur-auteur : jeu sur deux lignes. Sur *Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent. *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 3389, 41–49.
- Jenn, R. (2016). De l'avatar au profil. Intermédialité et pseudo-traduction chez Andreï Makine, Claude Bleton et Brice Matthieussent (1990–2009). *Interférences littéraires*, 19, 169–180. <http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/54/45>
- Jouve, V. (2019). *Pouvoirs de la fiction – Pourquoi aime-t-on les histoires ?* Armand Colin.
- Kaindl, K. (2014). Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction. In K. Kaindl & K. Spitzl (dir.), *Transfiction. Research into the realities of translation fiction* (pp. 1–26). Benjamins.
- Kaindl, K. (2022). The centrality of the margins: The translator's footnote as parergon. In D. M. Spitzer & P. Oliveira (dir.), *Transfiction and bordering approaches to theorizing translation: Essays in dialogue with the work of Rosemary Arrojo* (pp. 25–40). Routledge.
- Ladmiral, J.-R. (2014). *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*. Les Belles Lettres.
- Lefevere, A. (1992/2007). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- Matthieussent, B. (2009). *Vengeance du traducteur*. P.O.L.
- Mehta, B. J. (2020). Migritude and *Kala Pani* Routes in Shumona Sinha's *Assommons les pauvres* (Let Us Strike Down the Poor). *Minnesota review*, 94, 85–103.
- Mével, P.-A. & Cornelio, D. M. (2016). Collision and collusion: Contrasting representations of the translator-author relationship in two contemporary francophone novels. *TTR*, 29(1), 139–160.

- Plassard, F. (2022). FASP et traductologie, des affinités électives. *ICLEA*, 47, 167–184.
- Plassard, F. (2012). Figures du désir de traduire dans *Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent. *Forum, Revue internationale d'interprétation et de traduction*, 10(1), 169–191.
- Plassard, F. (2010). Mineur de fond ou chirurgien esthétique ? Traducteur et traduction dans *Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent. *Translationes*, 2, 55–65.
- Samoyault, T. (2020). *Traduction et violence*. Éditions du Seuil.
- Shumona, S. (2011). *Assommons les pauvres*. Édition de l'Olivier.
- Simeoni, D. (2004). Le traducteur, personnage de fiction. *Spirale*, 197, 24–25.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility*. Routledge.
- Wecksteen C. (2013). Le traducteur : un écrivain refoulé ? Réflexions sur *Les Nègres du traducteur*, de Claude Bleton, et sur *Vengeance du traducteur*, de Brice Matthieussent. *Parallèles*, 25, 52–64.
- Woodsworth, J. & Lane-Mercier, G. (2018). Introduction: Translation as a master metaphor. In J. Woodsworth (dir.), *The fictions of translation*. Benjamins.



 Dominique Faria

Universidade dos Açores
Campus Universitário: Rua da Mãe de Deus
9500-321 Ponta Delgada
Portugal

dominique.ar.faria@gmail.com

Biographie : Dominique Faria est enseignante-chercheuse à l'Université des Açores (Faculté des Sciences Sociales et Humaines), où elle dirige le Doctorat en Littératures et Cultures Insulaires et le Master en Traduction. Elle est chercheuse du Centre d'Études Comparatistes de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne, vice-présidente de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF) et directrice de *Carnets, revue électronique d'études françaises*. Docteur en Littérature Française, ses domaines de recherche sont le roman français contemporain, la traduction et la littérature insulaire.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.