

« Écrire » une traduction

Mona Sacui Catrinescu

Mémoire

présenté au

Département d'études françaises

comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès arts
Université Concordia
Montréal, Canada, Québec

Septembre 2013

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par **Mona Sacui Catrinescu**

intitulé « Écrire » une traduction

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Traductologie)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance :

_____ Christine York (présidente)

_____ Danièle Marcoux (examinatrice)

_____ Marc Charron (examineur)

_____ Benoit Léger (directeur)

Approuvé par : _____

Direction du département ou du programme d'études supérieures

Doyen de la Faculté

Date _____ 2013

RÉSUMÉ

« Écrire » une traduction

Mona Sacui Catrinescu

Lorsqu'il traduit, l'auteur-traducteur est, selon Richard Vautour, atteint de « l'angoisse de l'écriture », affliction touchant tout écrivain. Son œuvre personnelle est relancée par le texte à traduire, ce qui crée une tension lors de la traduction. À partir de cela, on pourrait présumer que l'auteur-traducteur diffère considérablement du traducteur littéraire conventionnel à cause de son identité d'écrivain.

Pourtant — et c'est ce que la partie critique de ce mémoire vise à démontrer —, l'auteur-traducteur se distingue en fait peu du traducteur littéraire conventionnel. C'est en explorant la relation entre écriture et traduction, ainsi que les caractéristiques du traducteur qui écrit, que nous verrons à quel point ces deux types de traducteurs sont similaires. De plus, grâce à notre propre expérience de traduction de deux nouvelles du recueil *The Beggar's Garden* du jeune Canadien Michael Christie, nous verrons si notre propre identité d'auteure-traductrice a eu une incidence sur le processus et le résultat de la traduction. La première partie de ce mémoire est donc consacrée à l'analyse de la traduction en tant qu'écriture, suivie par une enquête sur les similarités entre l'auteur-traducteur et le traducteur littéraire conventionnel. Nous nous penchons également sur notre propre expérience de traduction de « The Extra » et « Goodbye Porkpie Hat » afin de déterminer quels ont été les effets concrets de notre double identité sur le texte d'arrivée. La deuxième partie du mémoire consiste quant à elle en la traduction des deux nouvelles.

ABSTRACT

« Écrire » une traduction

Mona Sacui Catrinescu

When at work, the writer-translator suffers from what Richard Vautour calls the “anguish of writing” (l’angoisse de l’écriture), an affliction known to all writers. Indeed, the piece that must be translated stimulates the writer-translator and awakens his or her own oeuvre, thus creating tension during the translation. Taking this into account, one could easily presume that, because of his or her identity as a writer, the writer-translator is very different from the average literary translator.

This thesis aims, however, to show that the writer-translator is in actual fact not all that different from the average literary translator. By exploring the relationship between writing and translating, as well as the characteristics of the translator who writes, we have discovered just how similar these two types of translators are. The personal experience of translating two shorts stories from *The Beggar’s Garden* by young Canadian author Michael Christie has also served as a means to determine if being a writer-translator has had any effect on the process and result of the translation. The first part of this thesis consists of an analysis of translation as writing, and is followed by an investigation on the similarities between the writer-translator and the literary translator. We also look at my translation of “The Extra” and “Goodbye Porkpie Hat” in order to see what effects (if any) my double identity has had on the target texts. The translations themselves are featured in the second part of the thesis.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Benoit Léger, pour son soutien, sa patience, sa confiance et, surtout, pour la sagesse qu'il a partagée avec moi tout au long de ce parcours. Il m'aura permis non seulement de devenir une meilleure traductrice, mais également, une meilleure écrivaine.

Merci au Département d'études françaises de l'Université Concordia et à chaque professeur m'ayant, petit à petit, préparée à l'écriture de ce mémoire.

Merci à Figura pour la bourse de maîtrise Figura-Concordia 2012-2013, ainsi qu'aux donateurs de la fondation *Mar-Kin* pour leur soutien financier lors de mon baccalauréat à l'Université Concordia.

Un merci tout spécial à mes parents et à mes amis, qui m'ont sans cesse encouragée dans la rédaction de ce mémoire.

Présentation de l'œuvre traduite	1
Présentation de l'auteur	1
Présentation du recueil et des nouvelles choisies	1
Nouvelles choisies et difficultés de traduction	2
Introduction à la partie théorique	5
1. Écrire une traduction (écriture et traduction)	8
1.1. La traduction comme acte de création	8
1.1.1. Créativité traductionnelle	8
1.1.2 Le traducteur, sa créativité et son œuvre	10
1.2 La traduction comme œuvre d'écrivain	12
1.2.1 Le traducteur, un écrivain	12
1.2.2 Un nouveau point de départ	13
1.2.3 Parlons fidélité	14
1.2.4 La langue pure	18
1.2.5 Traduction, qui es-tu ?	19
1.3 Le style du traducteur	22
1.4. Traduire une écriture (l'auteur-traducteur)	24
1.4.1. Ce qui distingue l'auteur-traducteur du traducteur littéraire conventionnel	25
1.4.1.1. Rapport à l'œuvre de départ	25
1.4.1.2. Créativité et sens poétique	26
1.4.1.3. Position	27
1.4.1.4. Angoisse de l'écriture	28
1.4.1.5. Tension	29
1.4.1.6. Présence	30
1.4.1.7. Compétitivité	32
1.4.1.8. Sens littéraire	33
1.4.1.9 Œuvre	35
1.4.2. Sur le terrain	38
1.4.2.1 L'auteur-traducteur au travail : tentation	40
1.4.2.2 L'auteur-traducteur au travail : enrichissement	43
1.4.2.3 Et pourtant...	45
1.4.2.4 « L'effêt » auteur-traducteur	46
1.5. Conclusion	48
2. Bibliographie	51
3. Traduction	55
3.1. Le figurant	55
3.2. Goodbye Porkpie Hat	76

Présentation de l'œuvre traduite

Présentation de l'auteur

Originaire de Thunder Bay, mais habitant à Vancouver depuis son adolescence, Michael Christie est un ancien planchiste professionnel qui a un jour troqué sa planche à roulettes pour un clavier d'ordinateur. En 2007, il s'est en effet inscrit au programme de création littéraire à l'Université de la Colombie-Britannique, où il a produit son mémoire de maîtrise, un recueil de nouvelles intitulé *The Beggar's Garden*. Jeune auteur, Christie, qui a déjà été rédacteur pour la revue *Colour* (consacrée à l'art et à la culture des planchistes), est maintenant écrivain à temps plein et travaille à un roman racontant l'histoire d'une femme agoraphobe (Johnson, 2011).

Présentation du recueil et des nouvelles choisies

Même si *The Beggar's Garden* n'est que la première œuvre de Michael Christie, elle n'est pas pour autant passée inaperçue. Bien au contraire, elle a su attirer l'attention de la critique. À titre d'exemple, Joanne Epp, du *Winnipeg Free Press*, et Michel Basilières, du *Toronto Star*, affirment avoir trouvé les personnages de Christie très convaincants (Epp, 2011 et Basilières, 2011). Jim Bartley du *Globe and Mail* loue la clarté et la profondeur de la prose de l'auteur (Bartley, 2011) alors que Deborah de Bakker, du *Chronicle Journal*, recommande le recueil pour l'authenticité des voix qui y sont présentées (de Bakker, 2011). Steven W. Beattie, du *National Post*, loue quant à lui le portrait de solitude urbaine que dresse Christie dans ses nouvelles (Beattie, 2011). Acclamé par la critique dès sa publication chez *HarperCollins* en 2011, *The Beggar's Garden* a également reçu de nombreux prix prestigieux, dont le *Vancouver Book Award*

2011.¹ De plus, la nouvelle « Goodbye Porkpie Hat » a été sélectionnée pour un *Journey Prize* en 2011. Compte tenu de ce succès, il n'est pas étonnant qu'en 2011, la *CBC* ait déclaré Michael Christie l'un des douze auteurs canadiens à surveiller.

The Beggar's Garden est un recueil de neuf nouvelles se déroulant principalement dans le *Downtown Eastside* de Vancouver, un quartier mal famé où Christie a œuvré pendant six ans, en tant que travailleur social, auprès d'itinérants et de personnes atteintes de maladies mentales graves. Cette période de sa vie l'a, conséquemment, influencé en tant qu'écrivain. Ses personnages, tous « ravagés » d'une façon ou d'une autre (Johnson, 2011), sont très variés (veille dame solitaire, patient en psychiatrie, drogué, etc.) et ne comprennent pas tout à fait la tragédie de leur propre existence (Epp, 2011). Les récits du recueil *The Beggar's Garden* présentent donc des personnages marginaux, solitaires ou délaissés qui entretiennent tous un lien entre eux, aussi vague et distant soit-il. Par exemple, dans *The Extra*, Rick et le narrateur se rendent dans la friperie de la protagoniste de *The Queen of Cans and Jars*; dans *The Beggar's Garden*, Isaac, l'itinérant qui habite chez le protagoniste du récit est le frère de Saul, personnage principal de *King Me*.

Nouvelles choisies et difficultés de traduction

Les nouvelles traduites, « Goodbye Porkpie Hat » et « The Extra », comportent toutes les deux des difficultés de traduction liées aux niveaux de langue, au ton et au vocabulaire, et, pour *The Extra* en particulier, à l'état mental du personnage.

¹ Le recueil a également reçu le *Second Annual CBC Bookie Award for Best Short Story Collection 2012*. En outre, *The Beggar's Garden* a été sélectionné pour le *Rogers Writer's Trust Award* en 2011, pour le *Giller Prize Longlist* en 2011 et a été finaliste pour le *28th Annual BC Books Prizes* en 2012. Il a aussi été nommé l'un des livres les plus attendus de 2011 par le *National Post*, l'un des dix meilleurs livres canadiens de 2011 par le site *Amazon* et l'un des cinq meilleurs livres de 2011 par le *Quill & Quire*.

Dans « Goodbye Porkpie Hat », le narrateur toxicomane reçoit dans le cadre d'un délire surréaliste la visite de J. Robert Oppenheimer, l'inventeur de la bombe atomique. Ce dernier désire effectuer une étude en consommant lui-même de la cocaïne et demande au narrateur, qui est un passionné des sciences, de l'aider en lui montrant comment faire. Oppenheimer finit par tomber dans la déchéance de la drogue avant de quitter le narrateur pour de bon.

L'une des principales difficultés de traduction de ce texte réside dans les multiples niveaux de langue qui y cohabitent. En effet, le narrateur emploie un registre assez neutre, mais utilise également des expressions familières (« *shit* », Christie, p. 60), ainsi qu'un vocabulaire inspiré de la science (« *protracted experiment* », p. 57). Quant à Oppenheimer, celui-ci possède un langage scientifique (« *psychoactive substance* », p. 64), précieux et soigné (« *I hereby formally request your assistance* », p. 64), mais également vieilli (« *you buffoon* », p. 67), puisqu'il provient des années 1950 et utilise des expressions familières de l'époque. Il s'agit donc de respecter le contraste entre le langage du narrateur (et des autres personnages) et celui d'Oppenheimer. D'ailleurs, l'emploi du vocabulaire scientifique pour décrire l'usage de la drogue donne une touche comique à la nouvelle (qui, pourtant, est très tragique).

L'autre grande difficulté de traduction du texte est justement le ton comique. Celui-ci se manifeste par de nombreuses métaphores et comparaisons (« *His mind was like a Ferrari entered in a demolition derby* », p. 74) et le narrateur fait souvent des remarques sarcastiques (« *I guess you could say he [son voisin drogué] is my only friend* », p. 60) ou ironiques (« *ill-advised jail tattoos populate his arms* », p. 58). J'ai donc tenté de préserver cet humour, propre au narrateur.

Une dernière difficulté principale est liée au vocabulaire de la rue, surtout celui du monde de la drogue. Il faut inévitablement trouver des équivalents adéquats pour les expressions comme « *rock cocaine* » (p. 55), « *ten rock* » et « *stone* » (p. 57), ainsi que pour les épithètes de rue comme « *tweaker* » et « *coconut* » (p. 60).

« *The Extra* » raconte l'histoire de deux colocataires vivant dans la misère. Parce que le narrateur souffre d'un léger handicap mental, il reçoit une allocation du gouvernement dont son ami Rick profite. Un jour, ce dernier déniche deux postes de figurants dans un film postapocalyptique. Le contrat terminé, Rick, ayant accidentellement obtenu un plus grand rôle dans le film, abandonne son colocataire, qui ne se doute de rien et croit le revoir un jour.

L'une des plus grandes difficultés de traduction de cette nouvelle est le niveau de langue employé, ou, plus précisément, la façon particulière dont s'exprime le narrateur. Les phrases de ce dernier sont souvent longues, parce qu'elles contiennent beaucoup d'idées à la fois (« *But I didn't want Baldev to get in trouble for the basement, he has three or maybe four kids who I hear stomping around upstairs and he has a wife who cooks food that smells good in a way like no food I've ever ate* », p. 122). Il a donc fallu trouver le moyen de traduire sans rationaliser, mais sans pour autant rendre confus le discours du narrateur.

L'autre grande difficulté du texte réside dans le fait que le narrateur est simple d'esprit. Conséquemment, il emploie souvent des constructions erronées (« *because on account of my brain being disabled* », p. 123) et commet parfois des erreurs de grammaire (« *the guy had gave* », p. 124). Il faut transmettre ces imperfections, qui caractérisent le protagoniste.

Finalement, ajoutons que tous les personnages de cette nouvelle communiquent dans un registre familier, en utilisant des expressions relâchées (« *shit work* », p. 121; « *no problemo* », p. 125). L'un des personnages, Baldev, est indien et possède son propre idiolecte, sans doute influencé par sa langue natale et son accent (« *My friend I cannot be able* », p. 122). Encore une fois, il faut prendre soin de préserver autant que possible ce niveau de langue et ces tics du langage en français.

Introduction à la partie théorique

C'est lors d'un échange un peu ludique avec Yves Gambier, invité d'honneur à la 11^e édition de l'Odyssee de la traductologie de l'Université Concordia, que j'appris que je souffrais d'une forme de triple « schizophrénie ». En effet, mon identité est partagée : je suis à la fois traductrice, écrivaine et, pour ce mémoire, chercheuse. Comme il n'existe pas de médicaments pour un tel état, je dois toujours me contenter de trouver le juste équilibre entre mes personnalités, surtout entre celle de l'écrivaine et celle de la traductrice.

Pour son mémoire, l'écrivaine en moi avait d'abord songé à une adaptation de *The Beggar's Garden* de Michael Christie. Comme les nouvelles de ce recueil se déroulent à Vancouver, je voulais tenter de produire une version montréalaise de l'œuvre en appliquant les principes de l'adaptation théâtrale à la traduction de la prose. La traductrice en moi reprit bientôt le dessus et changea de cap.

En effet, après mûre réflexion, je compris vite que mon idée initiale avait été motivée par mon désir d'écriture. Je ne voulais pas nécessairement traduire, mais créer ma propre œuvre. Peut-être tentais-je même inconsciemment de me soustraire à

l'exercice de traduction pour mieux me plonger dans la création. La question m'intéressa. Après quelques recherches sur le lien entre écriture et traduction, je découvris, grâce à la thèse *Traduction et création chez l'écrivain-traducteur* de Richard Vautour, que j'étais atteinte d'un autre mal : l'angoisse de l'écriture. Une caractéristique, semble-t-il, propre aux écrivains et, par extension, aux auteurs-traducteurs. Ces derniers seraient inspirés, stimulés par l'œuvre à traduire, ce qui relancerait chez eux le désir d'écriture, créant ainsi une certaine tension lors de la traduction.

Puisque je considérais les traductions faites par des auteurs-traducteurs comme des œuvres à part, je décidai d'étudier la réaction du monde extérieur (plus précisément, des critiques littéraires) vis-à-vis d'elles. Je voulais savoir si les traductions d'auteurs-traducteurs étaient perçues comme étant des œuvres d'écrivains. Toutefois, après mûre réflexion je me rendis compte qu'une question plus profonde encore (et, ironiquement, beaucoup plus simple) revenait sans cesse me hanter. Pour ce qui est de son approche de traduction, quelle est la différence concrète entre l'auteur-traducteur² et le traducteur dit « conventionnel » ? Chaque fois que je tentais de l'expliquer, les mots semblaient me manquer. J'étais pourtant convaincue qu'il existait une nette distinction entre le travail de l'auteur-traducteur et du traducteur littéraire conventionnel. Tout ce que je pouvais dire, c'était que j'avais enfin trouvé la question centrale que je voulais aborder.

Richard Vautour semble mettre les auteurs-traducteurs dans une catégorie à part. Leur rapport aux textes à traduire serait particulier, de même que leurs habiletés et les problèmes auxquels ils feraient face aussi. Pourtant, beaucoup de traductologues voient la traduction littéraire comme un acte de création, ce qui implique que le traducteur serait

² Dans le présent document, les termes employés pour désigner des personnes sont pris au sens générique; ils ont à la fois valeur d'un féminin et d'un masculin.

déjà un écrivain. On peut donc très bien se demander si ce qu'exclut Vautour est vrai; si, quand vient le moment de traduire un texte, les auteurs-traducteurs ne deviendraient pas tout simplement des traducteurs conventionnels. C'est pourquoi je tenterai de répondre à la question suivante : en tenant compte du rapport entre écriture et traduction et en ce qui concerne sa façon de voir et d'aborder la traduction, l'auteur-traducteur est-il vraiment différent du traducteur littéraire conventionnel ? Mon hypothèse de départ est que malgré ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas le cas. Même s'il est un type de traducteur à part, l'auteur-traducteur se distingue peu du traducteur littéraire conventionnel.

En premier lieu, j'examinerai le rapport entre écriture et traduction, afin de voir comment les traductologues ont tendance à le qualifier. Je commencerai par explorer l'idée de la traduction comme acte de création, pour passer ensuite au concept plus restreint de la traduction comme œuvre d'écrivain. Cela m'amènera à la question du style du traducteur.

En deuxième lieu, après avoir posé les bases de la relation entre écriture et traduction, je me pencherai sur le cas particulier de l'auteur-traducteur. D'abord, je tenterai de définir ce que l'on entend par auteur-traducteur, pour ensuite présenter plus en détail les propos de Vautour. À partir de cela, il s'agira ensuite de comparer les caractéristiques des auteurs-traducteurs et des traducteurs conventionnels pour voir si elles en font vraiment deux êtres bien distincts. Cela me permettra d'en venir à certaines conclusions qui m'approcheront de mon but : déterminer si l'auteur-traducteur est, après tout, vraiment si différent du traducteur littéraire conventionnel.

Finalement, comme il n'y a rien de tel pour apprendre que de se rendre sur le terrain, je me concentrerai, dans une dernière section, sur ma propre expérience de

traduction de deux nouvelles du recueil *The Beggar's Garden* afin de vérifier les conclusions tirées des sections précédentes. J'exposerai les difficultés rencontrées lors de la traduction, pour voir lesquelles sont attribuables à ma nature d'auteure-traductrice et si elles ont vraiment eu un impact sur ma façon de traduire. À la toute fin, un retour sur l'hypothèse de départ s'imposera.

1. Écrire une traduction (écriture et traduction)

Si l'on cherche à définir la différence entre un traducteur littéraire conventionnel et un auteur-traducteur, il faut tout d'abord se pencher sur le rapport qui existe entre l'écriture et la traduction. À première vue, ces dernières semblent être deux activités bien distinctes. Pourtant (et c'est ce que l'on verra dans la présente section), elles entretiennent des liens très étroits. En effet, de nombreux traductologues sont d'avis que la traduction littéraire est un acte de création qui aboutit en quelque sorte à une œuvre. Cela implique que le traducteur possède lui aussi un style, comme tout autre écrivain.

1.1. La traduction comme acte de création

1.1.1. Créativité traductionnelle

Tout d'abord, on ne saurait utiliser le concept de la créativité sans, au préalable, avoir défini ce qu'il faut entendre par là. Selon le Grand Robert, le mot « créativité », tiré de l'anglais *creativity* et datant de 1946, vient du philosophe Emmanuel Mounier. Il s'agit du « pouvoir de création, d'invention » (*Le Grand Robert* t. II, 2001, p. 780). En linguistique, la créativité est la « faculté de produire et de comprendre un nombre indéfini de phrases, pour un sujet parlant qui maîtrise le système de sa langue » (p. 780). Si la

créativité est un « pouvoir » ou une « faculté », la création, elle, en est le produit. Le *Grand Robert* offre trois définitions pour le mot « création ». D'abord, dans le domaine religieux, il s'agit de « l'action de donner l'existence, de tirer du néant [;] le fait par lequel le monde a acquis l'existence, si l'on admet qu'il a commencé dans le temps » (p. 778-779). Ensuite, la création représente « l'ensemble de choses créées », ainsi que « l'action de faire, d'organiser (une chose n'existant pas encore) » (p. 778-779). Finalement, en art et en littérature, elle est « le fait de créer une œuvre » (p. 778). En somme, l'acte de création produit donc quelque chose de nouveau, puisqu'il « donn[e] l'existence », « tir[e] du néant », fait quelque chose qui « n'existait pas encore » ou « cré[e] une œuvre ».

En ayant ces définitions en tête et en sachant qu'une traduction est nécessairement précédée d'une œuvre de départ (donc, préexistante), en quoi pouvons-nous dire que consiste l'acte créatif dans le fait de traduire la littérature ? Manifestement, le concept de la « créativité » devient alors problématique. L'article « Axes et critères de la créativité en traduction » nous éclaire quelque peu à ce sujet. Les auteurs y analysent la « créativité traductionnelle », qui s'applique spécifiquement à notre domaine de la traduction littéraire (Dancette, Audet et Jay-Rayon, 2007, p. 111). Selon eux, cette créativité « s'exprime *sur* et *avec* les contraintes (linguistiques, textuelles, formelles, etc.) et *dans* leur dépassement » (p. 119). En d'autres termes, on en déduit que la créativité en traduction existe, et qu'elle réside à la fois dans le respect et le dépassement des contraintes du texte à traduire. Nul besoin de tirer une œuvre du néant; le traducteur peut lui aussi faire preuve de créativité en traduisant. Pour cela, il doit, par exemple, trouver le

moyen de respecter le contenu du texte ainsi que la langue d'arrivée, tout en réussissant à transmettre la personnalité de l'œuvre de départ.

1.1.2 Le traducteur, sa créativité et son œuvre

Être créatif en traduisant requiert naturellement une habileté particulière, qui s'apparente à celle de l'écrivain produisant son œuvre. Justement, Jean-Paul Vinay écrivait que la traduction littéraire est un art qui nécessite un don d'écriture (Vinay, 1969, p. 8 et 10) et expliquait que le traducteur littéraire se voit obligé de procéder à une forme d'adaptation afin de « préserver certaines qualités fondamentales de l'original » (p. 8). Pour cela, il doit être « inspiré » (p. 9), c'est-à-dire, faire preuve de créativité. Notons ici la connotation religieuse du mot « inspiré ». D'une part, il renvoie à la dimension religieuse de la « création ». Le traducteur qui fait usage de sa faculté de création agit donc, jusqu'à un certain point, en dieu; il crée quelque chose de nouveau grâce à son pouvoir de créativité. D'autre part, le mot nous rappelle les traducteurs bibliques qui auraient jadis été inspirés par Dieu. De la même façon, le traducteur littéraire est inspiré par sa créativité, notion tout aussi abstraite que l'influence divine.

De son côté, Sylvie Durastanti affirme que « traduire, c'est écrire[,] trafiquer des mots » (Durastanti, 2002, p. 11-12). Il s'agit pour le traducteur littéraire de comprendre l'intention de l'auteur (p. 95) afin d'arriver à la reproduire dans une autre langue. En traduisant, il retrouve un certain « bonheur d'écriture » et un « malaise du sens poétique » (p. 10-11), puisqu'il imite la démarche de l'écrivain qui tente souvent de briser les conventions de sa propre langue (nous y reviendrons un peu plus loin). Dans une entrevue avec Christine LeBœuf, traductrice de Paul Auster, Florence Buathier commente qu'il serait possible, en ayant simplement du talent, d'avoir du succès dans le monde de

la traduction littéraire. Pour elle, le « sens de la traduction » est, « tout comme le sens de l'écriture, [...] un don » (Buathier, 2004, p. 324). Concrètement, nous dirons que ce « sens de la traduction » serait d'être capable de respecter et de dépasser les contraintes du texte à traduire; ce serait faire preuve de créativité. Buathier explique :

Même si le roman traduit est une œuvre en elle-même, différente de l'originale, il faut essayer de manier les mots comme des matériaux destinés à se plier aux exigences du texte initial en évitant de l'appauvrir et, parfois même, en l'enrichissant si la langue d'arrivée le requiert. C'est pourquoi de nombreux écrivains font de la traduction, et certains traducteurs travaillent exclusivement avec un seul auteur. (p. 324)

Puisque le don d'écriture entre en jeu dans la traduction littéraire, il n'est pas étonnant que beaucoup d'écrivains soient aussi traducteurs. Mais qu'en est-il de l'affirmation de Buathier au sujet de la traduction en tant qu'« œuvre en elle-même, différente de l'originale » ?

Jean-Paul Vinay semble être d'accord pour dire que la traduction littéraire produit une œuvre d'art (Vinay, 1969, p. 10). Dans son article « La traduction littéraire est-elle un genre à part ? », il citait d'ailleurs le traducteur Armand Pierhal, selon lequel lorsqu'une « œuvre traduite est *une œuvre d'art*, elle est supérieure à l'original » (p. 10). Il serait périlleux de s'aventurer à appuyer ou à contester une idée sans doute controversée : ce qu'il faut retenir ici, c'est que la traduction peut être perçue comme étant une œuvre d'écrivain. Jenaro Talens considère lui aussi que la traduction est la « création d'un texte nouveau à partir d'un modèle fourni par l'œuvre à traduire » (Talens, 1993, p. 631). Même si toute traduction requiert une certaine dose de créativité, on peut affirmer que traduire la littérature veut dire procéder à un acte de création relevant du don de l'écriture. Il s'agit de l'art de créer une nouvelle œuvre à partir d'un texte de départ. Et cela signifie que la traduction est une œuvre d'écrivain.

1.2 La traduction comme œuvre d'écrivain

1.2.1 *Le traducteur, un écrivain*

En faisant preuve de créativité, le traducteur est, par conséquent, lui-même écrivain en raison de la nature de son travail. Pour ce qui est de la fameuse « fidélité » au texte de départ, Jacques Flamand indique que l'allégeance du traducteur se situe dans l'esprit de l'œuvre à traduire, plutôt que dans la lettre (p. 352). Le traducteur est en effet un décodeur (p. 353) qui, en faisant « sans cesse appel à sa faculté d'imagination, d'invention, de création, d'organisation du réel, [s'apparente] au poète » (p. 354). Flamand cite Georges Mounin, selon qui, dans un texte littéraire ou un poème, il faut chercher à traduire les « fonctions poétiques du texte » (p. 356); les effets produits par l'œuvre. Pour ce faire, explique Flamand, le traducteur doit « être lui-même, ou du moins un peu, écrivain et poète », ce qui le pousse à choisir, plutôt que le mot à mot, les « belles infidèles » (p. 356). Et qui d'autre, demanderons-nous, qu'un écrivain pour entreprendre une telle tâche ? De son côté, Jenaro Talens affirme que traduire est « reproduire » un texte original (Talens, 1993, p. 630). Soulignons qu'en utilisant le mot « produire », il suggère la production, la création d'une œuvre. Elle est « re-produite » parce qu'elle se fonde sur un texte de départ dont le traducteur a saisi l'essence à transmettre de nouveau, dans une autre langue et à un autre public.

En ce qui concerne la traduction de la fonction poétique du texte, Yuan Xiaoyi précise que l'opération traduisante n'est pas simplement la somme de « forme + contenu » ou de « style + sens » (Xiaoyi, 1999, p. 64). Pour traduire, il faut un « esprit de création pour que [la vie du texte de départ] puisse renaître dans un autre système de langue et dans une autre culture » (p. 64). Notons ici l'usage que fait Xiaoyi du mot

« renaître », qui suggère, comme dans le cas de Talens, la naissance (suivant la réincarnation) d'une œuvre. Nous disons « réincarnation » à cause du radical « re » dans « renaître »; l'œuvre traduite naît, mais une seconde fois. Sa vie antérieure est le texte de départ, et ce dernier n'en est pas pour autant invalidé ou oublié. Chaque traduction, elle (et c'est ce qu'il faut retenir ici), représente la renaissance d'une œuvre. D'ailleurs, Xiaoyi affirme que « l'esprit de création » (p. 66) qui entre en jeu lors de la traduction littéraire distingue « le traducteur du simple *écrivain* et le fait devenir une véritable *écrivain* » (p. 66). Il s'agit là d'expressions empruntées à Roland Barthes, où « l'écrivain » est un être pour qui « la parole n'est qu'un moyen », dans la mesure où il cherche simplement à communiquer, sans porter une attention particulière à la forme de l'écriture (Barthes, 1991). L'écrivain, lui, « travaille sa parole et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail » (Barthes, 1991), ce qui indique qu'il va au-delà de la communication. Et en se servant de sa créativité pour travailler sa parole, il permet à une nouvelle œuvre de voir le jour.

1.2.2 Un nouveau point de départ

La créativité n'est pas la seule caractéristique qui fait du traducteur un écrivain produisant une œuvre. Nous avons vu plus haut que Jacques Flamand attribue une fonction de décodeur au traducteur. Il va plus loin en expliquant que puisque celui-ci « comprend et interprète le texte-source dans la traduction-cible qu'il en donne », il « prolonge la création originale » et en devient « "co-créateur" » (Flamand, 1981, p. 353). On en conclut que l'interprétation du traducteur lui donnerait donc une certaine influence de co-auteur sur le texte à traduire. Si ce dernier peut être vu comme étant écrivain et comme co-créateur, c'est aussi parce que la traduction est, selon Talens, un « (nouveau)

point de départ » et « non d'arrivée » (Talens, 1993, p. 631). D'ailleurs, Judith Woodsworth suggère d'examiner la traduction littéraire « du point de vue du texte d'arrivée [...] » en la considérant non pas « comme processus, mais comme produit, ou comme résultat » (Woodsworth, 1988, p. 122). On soulignera donc qu'il faut se concentrer sur la traduction en tant qu'œuvre, et non en tant que métamorphose du texte de départ.

Dans un article intitulé « Vor dem Gesetz : la porte du traduire », Alexis Nouss, lui, insiste sur le rapport d'égalité entre le texte original et sa traduction (Nouss, 1992, p. 224). Il évoque un rapport serrure-clé, où l'un ne sert pas nécessairement à « déverrouiller », à comprendre l'autre. Nouss cite Vialatte, le premier traducteur de Kafka, qui disait se sentir « libre d'inventer », puisqu'il traduisait l'œuvre d'un écrivain qui n'était pas encore connu (p. 228). Pour lui, la traduction était un « corps-à-corps avec une œuvre nouvelle, absolument nouvelle » (p. 228). Nouss concède que ce sentiment de liberté était attribuable au fait que les textes de Kafka étaient alors inconnus du public cible de Vialatte (p. 228). On précisera qu'ils n'étaient donc pas encore considérés comme étant des serrures que devaient « déverrouiller » leurs traductions. Pourtant, et c'est ce que suggère Nouss, une traduction est toujours une œuvre interprétée par son traducteur et, donc, à considérer « en soi et non dans [sa] dépendance » au texte de départ (p. 224).

1.2.3 Parlons fidélité

Si le traducteur, producteur d'une œuvre en soi, bénéficie d'une certaine liberté, il n'est toutefois pas exempt d'obligations envers l'auteur du texte original. Selon Judith Woodsworth, il voue respect et admiration à celui-ci, ce qui risque parfois de le conduire

à une « littérarité contraignante ou déformante » (Woodsworth, 1988, p. 124). En d'autres termes, il risque de renoncer à sa créativité, de peur de trop s'éloigner de l'œuvre qu'il aime tant. Il s'agit donc pour le traducteur de trouver un équilibre entre sa fidélité envers l'auteur original et sa créativité personnelle (p. 124).

Peut-être faudrait-il, avant de poursuivre, se pencher sur la définition de la « fidélité », terme sensible ayant fait l'objet de nombreux débats. Qu'entend-on exactement par la « fidélité » ? Tout d'abord, Jacqueline Henry avance qu'il est question d'une notion basée sur un rapport de « domination-soumission » (Henry, 1994, p. 370). L'auteur de l'original serait un maître absolu, et le traducteur devrait lui être obéissant. Pour Henry, la « fidélité » découle d'une terminologie « éthico-religieuse » (à cause, notamment, de l'histoire de la traduction biblique) et serait, conséquemment, responsable de la vision selon laquelle la traduction est « une œuvre secondaire par rapport à l'original » (p. 370). Pourtant, explique Henry, la traduction est certes une « œuvre *seconde* », une « *recréation* et non une production *ex nihilo* », mais qui « n'est pas moins une œuvre à part entière [...] pouvant fonctionner de façon autonome » (p. 370). Pour elle, c'est la notion de fidélité qui suffoque la liberté du traducteur.

Henry précise cependant que la fidélité du traducteur n'est pas uniquement orientée vers l'auteur du texte de départ. Elle distingue quatre objets de la fidélité, soit : la « langue du texte », la « lettre du texte », « l'esprit du texte » et le « sens » ou « l'effet du sens » (p. 367). Précisons que par la fidélité envers « l'esprit du texte », Henry entend le fait de « privilégier [...] le contenu du texte par rapport à sa forme, à ses particularités d'écriture » (p. 369). Pour ce qui est de la fidélité envers le « sens » ou « l'effet du sens », il s'agit pour Henry de ce qui est « dégagé de l'original par l'interprétation qu'en a le

lecteur/traducteur » et qui comprend la « saisie *simultanée* des aspects notionnels et émotionnels de l'énoncé » (p. 369-379). Xiaoyi, lui, énumère les oppositions suivantes : « forme/sens, style/contenu, [...] école linguistique/école artistique [et] sourciers/ciblistes » (Xiaoyi, 1999, p. 61). En observant le nombre de « fidélités » possibles, il devient évident qu'il existe une contradiction profonde entre elles. Être fidèle à l'esprit du texte, par exemple, exclut le fait d'être fidèle à la lettre de ce dernier. Pour Xiaoyi, c'est justement à cause de la notion de fidélité que l'on parle d'intraduisibilité, puisque, « si l'on peut être fidèle à la sémantique, à la morphologie, à la phonétique, même à la stylistique séparément, on n'arrive jamais à réaliser toutes ces fidélités en même temps » (p. 63). Voilà peut-être pourquoi la notion de fidélité est si controversée. Sa définition varie et se concentre sur des objets différents, et les traducteurs, qui sont obligés de choisir envers quoi ils veulent être fidèles, sont toujours critiqués. Ainsi, nous pourrions dire que cette fameuse « fidélité » sur laquelle on semble tant insister est (1) la somme de tous les objets de fidélités (Xiaoyi parle d'harmonisation des fidélités) (p. 63), ou (2) complètement subjective, selon ce sur quoi chacun se concentre lors de la traduction ou de l'évaluation de celle-ci.

Toujours au sujet de la fidélité, Abbès Bahous adopte une position plus radicale que ce que l'on a vu jusqu'à présent : selon lui, la fidélité au texte de départ serait « une imposture, une duperie à la fois historique et idéologique » et suffoquerait en fait le sentiment de liberté et la créativité des traducteurs, « comme les écrivains quand ils sont à l'œuvre » (Bahous, 2008, p. 3). Sans nécessairement croire que la fidélité soit bel et bien une imposture (puisque'elle peut être subjective, comme nous l'avons affirmé plus haut), nous sommes cependant d'accord pour dire qu'elle constitue un obstacle à la liberté du

traducteur. C'est peut-être ce qui l'empêche de se sentir comme un écrivain à part entière. Pourtant, il l'est. Bahous explique que la traduction est toujours un « art de création/re-création/transformation » (p. 1) et un acte qui remet même en question le texte original (« le modèle [que le traducteur] imite ») parce que « toute traduction [implique] une réécriture [délogeant] [l']auteur en tant qu'autorité » (p. 1). Bahous est d'accord avec Henri Meschonnic, qui affirme que la traduction est déjà une écriture, ce qui « élimine la fausse opposition métaphysique entre traduction et écriture » (p. 3). Le concept même de l'original pose problème selon Bahous, et le traducteur ne saurait donc produire un texte dit « fidèle » à l'œuvre de départ. Écrivain, il devrait tout simplement être « l'alter ego de l'auteur » afin de le « réincarner » dans une autre langue (p. 4-5). Pour en revenir à notre analogie de la réincarnation, le traducteur est alors l'auteur, réincarné.

Susan Bassnett critique également l'opposition entre le texte original et sa traduction. Elle se montre d'accord avec Jacques Derrida, selon qui la traduction devient l'original (Bassnett et Lefevere, 1998, p. 25). Il est alors inutile de chercher à produire un texte identique (ou « fidèle ») à celui de départ. Bassnett donne pour exemple le récit de Borges, où le protagoniste, Pierre Ménard, entreprend la traduction de *Don Quijote* au 20^e siècle. Parce qu'il veut recréer un texte identique, il décide de mener la même vie que Cervantès, dont il doit absolument tout connaître. Ménard se met ensuite, malgré lui, à réécrire une partie du roman, et ce, mot pour mot (p. 26). Pourtant, l'œuvre traduite n'est plus contemporaine de son époque. Il s'agit donc d'un autre texte, ce qui montre qu'il est impossible de reproduire parfaitement une œuvre de départ. Même en la recopiant, on crée un texte différent. En présentant l'œuvre de Borges, Bassnett souligne l'inutilité de la quête de la « fidélité parfaite » au texte de départ :

The story of Pierre Menard illustrates the absurdity of any concept of sameness between texts. [...] Pierre Menard's ridiculous proposition [...] is as foolish as that of a translator who believes that he or she can reproduce an identical equivalent text in another language. (p. 26)

On en conclut que le traducteur ne devrait donc pas s'attendre à produire une traduction totalement équivalente à l'œuvre de départ, puisque cela est tout à fait impossible. Par contre, il devrait être conscient du fait qu'il est lui aussi un écrivain créant une œuvre nouvelle.

1.2.4 La langue pure

L'idéal de la traduction va au-delà des notions d'équilibre et de fidélité. Vautour explique que la traduction comprend aussi la recherche d'une « troisième langue [...] qui se profile entre et derrière les langues et qui se révèle [aux yeux de l'auteur-traducteur] comme la parfaite expression de l'Œuvre qu'il recherche » (Vautour, 1998, p. 26). Dans « La tâche du traducteur », Walter Benjamin l'appelle plutôt la « langue pure », exprimée par toutes les langues du monde (Benjamin, 1971). Il s'agit d'une langue commune au monde entier (la somme de son « vouloir-dire »), qui n'est révélée que lorsque l'on additionne toutes les langues qui existent pour les laisser se compléter mutuellement. Par exemple, en traduisant un texte anglais vers le français, on devrait rechercher cette « langue pure » en laissant l'anglais nous éclairer sur le français, et vice-versa. On en conclut que la traduction qui en résulterait ne serait ni une équivalence totale française, ni une simple transposition du texte anglais en français. Ce serait une œuvre nouvelle, aspirant à la « langue pure ».

Durastanti précise que la traduction est une « double trahison » : celle de la langue maternelle du traducteur et celle de l'auteur de départ (Durastanti, 2002, p. 9). Comme

nous l'avons vu précédemment, pour elle, le traducteur retrouve un « bonheur d'écriture [et un] malaise du sens poétique » puisqu'en traduisant, il imite la démarche de l'auteur, qui « travaille contre sa propre langue, afin de créer sa langue propre » (p. 10-11). Nous dirons que cette langue propre pourrait être la « langue pure » dont parle Benjamin. Elle serait « la parfaite expression de l'Œuvre » (Vautour, 1998, p. 26) recherchée par le traducteur. Au sujet du roman *Helen with a Secret* de Michael Delisle, Gillian Lane-Mercier explique que la traduction de Gail Scott « ne se lit ni comme l'original, ni comme une œuvre originale, ni comme un roman de Scott, ni comme une traduction » (Lane-Mercier, 2004, p. 20). Elle se lit plutôt comme « un point de croisement » (p. 20), où se situe la « langue pure ». Et c'est celle-ci que recherche l'écrivain, mais aussi le traducteur.

1.2.5 Traduction, qui es-tu ?

Jusqu'ici, nous avons vu que la traduction comprend un acte de création qui, puisqu'il nécessite un don d'écriture, accorde au traducteur un rôle semblable à celui de l'écrivain. Chaque traduction est ainsi un point de départ, une œuvre indépendante ne visant pas l'équivalence totale avec l'œuvre originale. En produisant un tel texte et en recherchant sa propre langue, basée sur une fidélité partagée, le traducteur serait donc aussi écrivain. Mais alors, qu'est-ce que la traduction ? Talens pense qu'il s'agit de réécriture, puisque, pour lui, la « traduction présuppose et réalise une interprétation du texte qui est traduit » (Talens, 1993, p. 633). Le traducteur effectue un travail d'écrivain et de critique, et génère une œuvre « différente de l'original » et qui ne prétend pas [le] supplanter » (p. 633). La traduction en tant que réécriture « ne signifie pas pour »; elle n'est pas là pour déverrouiller notre compréhension du texte de départ. Elle est plutôt

« l'original, réactualisé, revitalisé et offert dans une nouvelle textualité » (p. 636). Sans remplacer l'œuvre de départ, elle en est, comme nous l'avons vu précédemment, la réincarnation.

Susan Bassnett affirme elle aussi que la traduction est une activité littéraire créative, puisque le traducteur aborde le texte en tant que lecteur, puis en tant que réécrivain ou créateur (nous reviendrons au concept de création un peu plus loin) (Bassnett, 2006, p. 174). André Lefevere considère lui aussi que la traduction est la forme la plus évidente de la réécriture (Lefevere, 1992, p. 9), où le traducteur crée l'image d'un écrivain, d'une œuvre, d'un genre, d'une époque ou même d'une littérature entière (p. 5). Lefevere accorde donc un rôle très influent aux traductions, qui sont selon lui la réécriture d'une œuvre dans un contexte différent. Pour Bahous, « toute traduction implique une réécriture », qu'il définit comme étant « un processus qui déloge [l']auteur en tant qu'autorité » (Bahous, 2008, p. 1). De plus, pour Bahous, « toute traduction ou acte de traduire peut être considéré comme art de création/recréation/transformation », et c'est cela qui détrônerait l'auteur du texte de départ, dont le traducteur deviendrait le nouveau maître. En adoptant la position de Bahous, on pourrait alors dire que le traducteur est bel et bien un type d'écrivain. Si l'autorité de l'auteur est contestée, alors la notion de « fidélité » au texte de départ le sera également. À son tour, si la fidélité est mise de côté, alors le traducteur bénéficiera de la liberté de l'écrivain.

Xiaoyi, lui, écrit que la traduction est plutôt « création », une notion opposée à celle de « reproduction, que certains confondent avec celle de fidélité » (Xiaoyi, 1999, p. 66). Rien d'étonnant là-dedans, puisque, comme nous l'avons vu, la reproduction (ou fidélité parfaite) est impossible en traduction. Xiaoyi continue en distinguant trois

attitudes du traducteur vis-à-vis du texte original : « supériorité, égalité et infériorité » (p. 73). À ces dernières correspondent trois « degrés de recreation », qui varient selon « la fonction de la traduction et la demande du lecteur de la traduction » (p. 74). Par exemple, la réécriture relève du degré zéro de la traduction : l'intraduisibilité (p. 75). Elle survient lorsque le traducteur se voit forcé de sacrifier « la fidélité à la forme [intraduisible] pour conserver le contenu » (p. 75).

Buathier considère que les traducteurs se battent pour « recréer un texte qui a déjà eu une vie dans une autre langue » (Buathier, 2004, p. 317). Encore une fois, elle attribue une définition de recreation à la traduction. D'autres, comme Nous, affirment carrément que cette dernière est une « écriture et non pas une réécriture, à moins que toute écriture ne le soit » (Nous, 1992, p. 224). En effet, logiquement, nous dirons que si l'on considère les deux textes (l'original et sa traduction) en tant qu'œuvres, alors la notion de réécriture, qui implique qu'un texte dépend de l'autre, devrait être exclue. Selon Richard Vautour, il existe un « lien de lecture » entre création littéraire et traduction (p. 6). Il explique que la distinction conventionnelle entre écriture et réécriture repose sur l'idée selon laquelle le sens du texte traduit serait déterminé par le sens du texte original. Vautour est plutôt d'avis que la traduction n'est pas une « lecture fermée », mais bien « l'expression d'un mouvement d'ouverture qui est en soi écriture » (Vautour, 1998, p. 6). La création littéraire et la traduction sont toutes deux des formes d'écriture basées sur une « lecture ouverte » qui renouvelle le sens (p. 6).

Qu'il s'agisse de réécriture, de recreation ou d'écriture, nous pouvons observer un fil conducteur selon lequel une traduction littéraire va au-delà de la simple reproduction d'un texte dans une autre langue. Le traducteur joue un rôle d'écrivain, puisque (s'il est

habile, ou du moins, consciencieux) il fait en sorte que sa traduction se retrouve au moins sur un pied d'égalité avec l'œuvre de départ en devenant elle-même une œuvre d'art. Au contraire, le traducteur qui se contenterait de traduire sans avoir cette perspective en tête serait porté, par exemple, à ne traduire que le contenu du texte original, pour reléguer la forme aux notes en bas de page. Comme le dit Benjamin dans « La tâche du traducteur », une mauvaise traduction veut « communiquer, [et] ne [sait] transmettre que la communication » (Benjamin, 1971, p. 261). Si l'on considère donc que le traducteur littéraire est comme un écrivain, qu'en est-il alors de son propre style ?

1.3 Le style du traducteur

Comme l'explique Vinay, un texte littéraire « ne saurait exister sans la présence constante et impérative de l'auteur » (Vinay, 1969, p. 11) : l'œuvre est marquée du style de l'écrivain. On peut donc en déduire qu'un traducteur, si l'on est d'accord pour dire qu'il agit en écrivain, aura également son propre style, visible dans sa traduction. Talens confirme que la présence du traducteur est bel est bien ressentie. Plus que cela, elle est « non seulement inévitable, mais encore nécessaire » et « se retrouve dans toute bonne traduction, dans la mesure où tout traducteur est, par le simple fait de traduire, un écrivain » (Talens, 1993, p. 632). Selon Talens, on a tendance à croire que les textes où la « forte personnalité du traducteur » (qui donne l'exemple des traductions des œuvres de Shakespeare par León Felipe) est présente ne sont que des « œuvres personnelles » (p. 632). Rien de plus faux selon lui, puisque la présence du traducteur n'est pas un « péché inévitable » (p. 632), mais plutôt une vertu qui enrichit la traduction.

Pourtant, Vinay souligne l'importance de la personnalité de l'écrivain (ce qu'il appelle la « "nouvelle dimension" du texte original ») que se doit de transposer le

traducteur (Vinay, 1969, p. 11). Il s'agit donc pour ce dernier d'arriver à préserver la personnalité d'un autre. Mais pour Xiaoyi, rendre la « nouvelle dimension » du texte de départ n'est pas la difficulté principale à laquelle se bute le traducteur. Selon lui, « le style de l'auteur [est] recréable [parce que] si le style peut être analysé, il peut être recréé » (Xiaoyi, 1999, p. 72). Non, ce qui pose véritablement problème, ce n'est pas « la possibilité de recréer le style de l'auteur, mais, tout au contraire, l'existence inévitable du style du traducteur lui-même » (p. 72). Doté de créativité, le traducteur aurait, conséquemment, son style (p. 72), ce qui en ferait encore une fois un écrivain. Sa grande difficulté résiderait alors dans la recherche d'un équilibre entre son propre style, inévitable, et celui de l'auteur, incontournable. Il existe évidemment une hiérarchie entre le maître et son élève. Lecteurs, éditeurs, critiques; tous s'attendent à ce que le style de l'auteur soit prépondérant, ce qui constitue forcément une raison pour laquelle le traducteur doit chercher à atteindre un équilibre lors de la traduction.

Plus haut, nous avons vu l'exemple donné par Bassnett (celui du récit de Pierre Ménard), soulignant l'absurdité de la quête de l'équivalence parfaite au texte de départ. À cela, Bassnett ajoute que les signes de l'intervention du traducteur sont toujours présents dans la traduction et qu'ils sont décodables (Lefevre et Bassnett, 1998, p. 26). Nous qualifierons cette « intervention » d'« empreinte » que laisse le traducteur sur son texte, volontairement ou non. Justement, Bassnett écrit que beaucoup de traducteurs décident de se rendre délibérément visibles dans les œuvres qu'ils traduisent (p. 25). Elle mentionne Lawrence Venuti, qui observe la traduction depuis l'angle du traducteur et qui recommande l'insertion évidente de ce dernier dans le texte (p. 25). Ainsi, comme certains traducteurs cherchent activement à faire ressentir leur présence dans leurs

traductions, nous pouvons en conclure que, tels des écrivains, ils possèdent bel et bien leur propre style, qu'ils laissent comme empreinte sur tous les textes qu'ils traduisent.

Cette section nous aura permis de conclure que le traducteur est très semblable à l'écrivain, puisque la traduction littéraire nécessite une certaine créativité qui, à son tour, implique un don d'écriture. Puisqu'une traduction est une nouvelle œuvre à considérer indépendamment du texte original, elle est donc, par extension, l'œuvre d'un écrivain. Le traducteur, qui bénéficie alors d'une certaine liberté, cherche toutefois à atteindre un équilibre entre sa propre créativité et ce qu'il croit être la fidélité envers l'auteur. Sans chercher à reproduire le texte original en y étant parfaitement fidèle, le traducteur a, tout comme l'écrivain, une langue propre, celle-ci le situant dans un « espace mitoyen ». La traduction littéraire serait réécriture, recreation ou écriture, ou même, tout cela à la fois : elle donne au traducteur un rôle novateur d'écrivain créant une nouvelle œuvre. Cette dernière est empreinte du style de l'auteur de départ, mais également, du style inévitable du traducteur. En d'autres termes, même s'il n'est pas *auteur* d'une œuvre de départ³, le traducteur est tout de même *auteur* d'une œuvre nouvelle et, par conséquent, quelque peu *écrivain*.

1.4. Traduire une écriture (l'auteur-traducteur)

Jusqu'ici, nous avons vu que le traducteur littéraire possède beaucoup de caractéristiques qui font de lui un écrivain. Mais alors, si tel est le cas, en quoi se distingue l'auteur-traducteur du traducteur littéraire conventionnel ? À quel point est-il

³ Un texte de départ signifie un texte original. On exclura donc la traduction devenue texte de départ par l'entremise d'une retraduction.

différent, autant dans son attitude envers la traduction que dans sa pratique ? Précisons que par auteur-traducteur, on entend une personne qui s'adonne à la fois à la traduction littéraire et à la création littéraire, c'est-à-dire la composition d'œuvres originales, ou encore, de départ. Il ne s'agit pas nécessairement d'un auteur reconnu ou ayant déjà été publié; après tout, beaucoup d'écrivains, comme Edgar Allan Poe, n'ont connu la gloire qu'après leur mort. Cela ne veut pas dire pour autant que lorsqu'ils étaient en vie, ces derniers n'étaient pas déjà des écrivains. En mettant de côté la production d'une œuvre de départ, qui est la différence évidente entre le traducteur littéraire conventionnel et l'auteur-traducteur, nous chercherons à présent à déterminer ce qui pourrait distinguer davantage ces deux catégories de traducteurs. Nous cernerons des différences possibles à partir de certaines sections de la thèse de Richard Vautour (« Traduction et création chez l'écrivain-traducteur »), puisqu'elle traite principalement de cet être mystérieux que l'on appellera plutôt, pour les besoins de cette étude, l'auteur-traducteur.

1.4.1. Ce qui distingue l'auteur-traducteur du traducteur littéraire conventionnel

1.4.1.1. Rapport à l'œuvre de départ

Une des affirmations centrales de Vautour à propos de l'auteur-traducteur est que celui-ci traduit afin de « relancer son écriture, parce que sa position un peu spéciale de lecteur l'amène à revoir le rapport qu'il entretient avec son propre processus de la création littéraire » (Vautour, 1998, p. 8). La lecture (rappelons le « lien de lecture » dont nous avons parlé plus haut), est, selon Vautour, la « recherche d'un sens multiple et mobile » (p. vi). Dans sa thèse, Vautour adopte la position de Roland Barthes, selon qui le sens d'une œuvre est une ouverture que détermine la lecture, à son tour une forme d'écriture « cré[ant] pratiquement l'œuvre » (p. 5). Puisque, dit Vautour, « lire [...] dans

la fidélité à la mobilité du sens, lire en figeant le sens le moins possible, ce serait écrire », le lecteur idéal du « sens "en devenir" » serait alors l'écrivain. Mais revenons-en à l'auteur-traducteur, qui, en traduisant, chercherait à relancer son écriture. En s'appuyant sur les propos de Barthes, Vautour explique que tout lecteur (écrivain ou non) est « séduit par l'œuvre qu'il lit » et que cela crée « le plaisir de la lecture » (p. 8).

Jusqu'ici, aucune différence entre l'auteur-traducteur et le traducteur littéraire conventionnel, tous deux étant des lecteurs séduits par l'œuvre en question. La distinction réside plutôt dans le fait que le plaisir de la lecture se « transforme en expérience de fascination pour [l'auteur-traducteur] qui entrevoit dans l'œuvre d'un autre écrivain un idéal littéraire » (p. 9). Il s'agit donc pour lui d'une « œuvre qu'il voudrait lui-même pouvoir écrire » (p. 47). En d'autres termes, une première différence entre nos deux types de traducteurs est que l'auteur-traducteur est inspiré par le texte à traduire, à tel point qu'il y entrevoit une œuvre qu'il aimerait produire. C'est ici qu'entre en jeu ce que Vautour appelle « l'angoisse de l'écriture », notion à laquelle nous reviendrons un peu plus loin.

1.4.1.2. Créativité et sens poétique

Même s'il voit sa propre écriture relancée par l'œuvre de départ, la double nature de l'auteur-traducteur l'oblige tout de même à traduire. Voilà donc la raison pour laquelle Vautour affirme que « l'objet de [la] quête littéraire [de l'auteur-traducteur] se trouve à recouper à la fois le champ de la création et celui de la traduction » (p. 8). En d'autres termes, le traducteur qui écrit cherche à être créatif (puisqu'il est écrivain), tout en traduisant. Pour cela, il doit naturellement se servir de son sens poétique, qui alimente sa créativité.

Or, n'avons-nous pas établi que la traduction littéraire est déjà un acte de création ? Rappelons entre autres les propos de Talens, selon qui la traduction nécessite un don d'écriture (donc, un sens poétique), ou encore, la définition de la créativité traductionnelle de Dancette, Audet et Jay-Rayon. De toute évidence, l'usage de la créativité et du sens poétique dans le processus de la traduction n'est pas un point qui distingue l'auteur-traducteur du traducteur littéraire conventionnel.

1.4.1.3. Position

À cheval entre création et traduction, l'auteur-traducteur se retrouve, selon Vautour, « des deux côtés » puisqu'il « est celui qui écrit une œuvre et celui aussi qui traduit une œuvre » (p. 7). De plus, Vautour explique que l'auteur-traducteur (le lecteur) est présent à la fois dans le processus de la lecture et dans celui de l'écriture d'une œuvre. De cette manière, il se situe à la fois dans la langue de départ et dans celle d'arrivée, puisqu'il aspire à une « troisième langue » (p. vi), celle-ci exprimant parfaitement l'Œuvre à laquelle il tend.

Pourtant, les affirmations de Vautour ne peuvent-elles pas également s'appliquer au traducteur littéraire conventionnel ? On répondra que c'est en effet le cas, puisque, comme nous l'avons vu précédemment, la traduction littéraire implique déjà la création d'une œuvre. Certains affirment que la traduction est réécriture, d'autres, qu'elle est recreation, et d'autres, qu'elle est écriture. Tous s'entendent cependant pour dire que le traducteur agit en écrivain. Quant à la « troisième langue » dont parle Vautour, nous dirons qu'il s'agit en fait de la « langue pure » de Benjamin, déjà recherchée le traducteur littéraire conventionnel. L'idéal littéraire auquel aspire l'auteur-traducteur existe dans la « langue pure » avec laquelle travaille tout traducteur. On en conclut alors que la position

(entre création et traduction, à la recherche de la « langue pure ») de l'auteur-traducteur ne le différencie pas vraiment du traducteur littéraire conventionnel.

1.4.1.4. Angoisse de l'écriture

L'état d'écriture, explique Vautour, est une état « d'angoisse » (p. 43-44). La traduction, elle, est un moyen pour l'auteur-traducteur d'éviter à « avoir à écrire (sa propre œuvre) », même si, nous l'avons vu, le « désir d'écriture peut renaître de cette activité » (p. 44). C'est ce désir qui est à l'origine de « l'angoisse de l'écriture », concept-clé énoncé par Vautour. En traduisant, l'auteur-traducteur cherche à « ne pas éprouver d'angoisse tout en écrivant »; il s'agit d'une « façon de se protéger de l'Œuvre [celle qui est inspirée chez l'auteur-traducteur par le texte qu'il traduit et qu'il imagine pouvoir écrire lui aussi] tout en continuant d'écrire » (p. 9). De façon paradoxale, puisqu'elle relance le désir d'écriture, la traduction cause éventuellement l'état « d'angoisse » dont elle est censée protéger l'auteur-traducteur.

Pourrait-on dire que le traducteur littéraire conventionnel, lui aussi agissant en écrivain, est atteint de l'angoisse de l'écriture à cause de la traduction ? Se voit-il tourmenté par l'Œuvre qu'il aimerait écrire ? Impossible, puisque l'angoisse de l'état d'écriture découle d'un désir d'écrire une œuvre de départ. Le traducteur littéraire conventionnel agit, certes, en écrivain, mais produit une œuvre d'arrivée et n'utilise donc pas la traduction comme un moyen d'échapper à l'angoisse de l'écriture de son Œuvre. Notons cependant qu'il est vrai que l'auteur-traducteur a recours à la traduction pour éviter l'écriture, mais que ce pourrait aussi être le cas pour un traducteur littéraire conventionnel n'osant pas écrire ses propres œuvres de départ et se réfugiant plutôt dans la traduction. Pourtant, malgré ce détail, on conclut qu'un autre aspect (le premier étant le

simple fait que l'auteur-traducteur entrevoit dans le texte de départ une œuvre qu'il aimerait produire) qui différencie l'auteur-traducteur du traducteur littéraire conventionnel est justement l'angoisse de l'écriture, caractéristique exclusive du traducteur qui écrit.

1.4.1.5. Tension

Selon Vautour, l'auteur-traducteur qui entrevoit un idéal littéraire dans l'œuvre du maître est « à la fois fidèle au maître et fidèle à lui-même » (p. 47). Nous dirons qu'il est alors partagé entre un désir de fidélité et un désir d'autonomie. Vautour parle du rapport « fidélité-autonomie » énoncé par Valéry Larbaud, où le traducteur littéraire conventionnel doit être assez éloigné de l'œuvre pour pouvoir « doser entre une fidélité aveugle et une certaine autonomie » (p. 48-49). Pour ce qui est de l'auteur-traducteur, le rapport est, poursuit Vautour, encore plus accentué puisque « sa fidélité à l'égard du maître (fidélité à l'idéal que cette œuvre recèle) devient une fidélité à l'égard de soi-même (fidélité à son idéal d'écrivain) » (p. 49). En d'autres termes, l'allégeance de l'auteur-traducteur, même si partagée, se situe beaucoup dans son propre idéal littéraire, puisqu'il l'entrevoit dans l'œuvre du maître.

L'auteur-traducteur est-il le seul à se retrouver face à cette tension entre fidélité à l'égard du maître et fidélité à l'égard de son propre idéal littéraire ? Non, puisque Vautour lui-même affirme que le traducteur littéraire conventionnel est pris entre fidélité et autonomie face au texte de départ. Rappelons de notre côté à quel point il existe de « fidélités » possibles : il suffit d'ailleurs de penser aux oppositions « forme/sens, style/contenu, [...] école linguistique/école artistique [et] sourciers/ciblites » de Xiaoyi (Xiaoyi, 1999, p. 61). Manifestement, l'auteur-traducteur et le traducteur littéraire

conventionnel sont tous deux sujets à une fidélité partagée. Concédonsons cependant que ce qui différencie l'auteur-traducteur, c'est le fait que son allégeance envers l'œuvre du maître en est également une envers son propre idéal littéraire. Ce ne peut être le cas du traducteur littéraire conventionnel, qui, n'étant pas producteur d'œuvres de départ, n'est pas « angoissé » par la présence d'une Œuvre qu'il aimerait écrire.

1.4.1.6. Présence

Une fidélité partagée entre style du maître et style du traducteur pose nécessairement le problème de la présence de ce dernier au sein du texte d'arrivée. Jusqu'à quel point est-il en mesure de s'effacer dans ses traductions ? Selon Vautour, le « principal problème qui se pose à l'écrivain [...] [c'est qu'il] est incapable de vraiment s'oublier, même dans la traduction » (Vautour, 1998, p. 151). En effet, explique Vautour, « l'abnégation » caractérisant le traducteur idéal ne peut être le trait d'un écrivain, « dont l'écriture ne fait que constamment le rappeler à lui-même » (p. 150). Notons également que comme nous l'avons dit précédemment, l'auteur-traducteur voit sa propre écriture relancée par le processus de la traduction. Tout le ramène donc à son Œuvre, son style personnel. Le « renoncement à soi » du traducteur qui écrit est donc, tout au plus, un « idéal impossible » (p. 151). Pourtant, l'auteur-traducteur veut s'oublier, et c'est d'ailleurs pour cela qu'il choisit de traduire. Pour lui, l'effacement du traducteur est en fait « l'effacement de l'angoisse de l'écriture ». Vautour explique :

[...] la traduction est non seulement une façon de s'abandonner, de se soumettre à la parole d'un autre, d'éprouver la véritable "abnégation" du traducteur, mais elle est aussi, et surtout, un moyen pour l'écrivain de s'oublier, c'est-à-dire d'oublier l'angoisse qui est liée à l'écriture de sa propre œuvre (p. 151-152)

Malgré cela, puisque l'auteur-traducteur voit son écriture relancée par celle du maître, il ne saurait s'oublier lui-même, ni le fait qu'il écrit. En citant Larbaud, qui suggère vouloir que sa traduction plaise tout autant que le texte original, Vautour souligne le fait que l'auteur-traducteur « tire une certaine "vanité" de sa traduction » (p. 153). Cela confirme l'idée selon laquelle l'auteur-traducteur ne peut s'oublier, puisqu'il tire avantage de la traduction et, nous le verrons bientôt, se compare au maître. Puisqu'en traduisant, l'auteur-traducteur se rapproche en fait de son Œuvre, il ne peut « s'abandonner totalement ». Alors, « pour vraiment renoncer à lui-même, il ne doit plus être écrivain » (p. 155).

Cette présence, cette impossibilité de s'effacer constitue-t-elle une caractéristique propre à l'auteur-traducteur ? On pourrait dire que, jusqu'à un certain point, c'est bien le cas. Après tout, la nature d'écrivain de l'auteur-traducteur est ce qui fait en sorte que celui-ci ne puisse atteindre l'abnégation. Cependant, comme le dit Talens, le traducteur littéraire conventionnel n'est-il pas présent dans toute bonne traduction ? Rappelons également les propos de Bassnett et Venuti, selon qui beaucoup de traducteurs veulent (et, selon Venuti, doivent) faire ressentir leur présence dans leurs traductions. Vinay, qui écrit que la « présence constante et impérative de l'auteur » est essentielle au texte (Vinay, 1969, p. 11) ne fait que renforcer l'idée de la visibilité du traducteur, puisque, si l'on admet que le traducteur agit en écrivain produisant une œuvre, alors sa présence sera également impérative. Oui, la traduction est un moyen (plus ou moins efficace) qu'emploie l'auteur-traducteur afin d'effacer l'angoisse de l'écriture, mais, en définitive, il ne peut véritablement s'effacer lui-même. Quant au traducteur littéraire conventionnel, celui-ci est également visible d'une manière ou d'une autre. On en conclut donc que la

présence au sein de l'œuvre d'arrivée n'est pas une caractéristique qui différencie l'auteur-traducteur du traducteur littéraire conventionnel.

1.4.1.7. Compétitivité

L'invisibilité du traducteur ne peut être atteinte par l'écrivain, puisque celui-ci cherche, comme Larbaud, à créer la même intensité que dans le texte de départ afin de donner, à travers la traduction, autant de plaisir que le maître (Vautour, 1998, p. 149). Pour Vautour, il s'agit de « vouloir se comparer avec le maître » (p. 149). Entre l'auteur du texte de départ et l'auteur-traducteur qui le traduit, il peut exister, dans certains cas, un lien « de maître à élève qui peut aller jusqu'à un état de fusion » (p. 9). Comme nous l'avons déjà mentionné, l'auteur-traducteur entrevoit un idéal littéraire dans l'œuvre du maître, ce qui, tôt ou tard, finit par le plonger dans l'angoisse de l'écriture. Vautour cite Mallarmé, pour qui l'œuvre de Poe (qu'il a traduite) représentait « en quelque sorte un but à atteindre » (p. 71). Même s'il est question ici de poésie, cet exemple montre que l'auteur-traducteur (dans le cas présent, Mallarmé) voit bel et bien l'auteur comme un maître lui révélant un idéal littéraire.

Est-ce le cas pour le traducteur littéraire conventionnel ? Il est intéressant ici de rappeler la position de Bahous, selon qui la fidélité est une imposture, puisque la traduction détrônerait l'auteur du texte de départ. En oubliant la fidélité, on permet au traducteur de bénéficier d'une liberté d'écrivain. Et si l'auteur est détrôné, il est un maître qui a été dépassé par le traducteur. Cette idée pourrait s'appliquer tout autant à l'auteur-traducteur, si seulement sa nature d'écrivain ne le poussait pas à voir un idéal littéraire dans l'œuvre du maître à traduire. On dira alors que l'auteur-traducteur se distingue du traducteur ordinaire par sa manière de se comparer au maître à cause de l'idéal qu'il

entrevoit dans l'œuvre de celui-ci. Toutefois, rappelons les attitudes possibles vis-à-vis du texte original (supériorité, égalité et infériorité), énoncées par Xiaoyi. De toute évidence, l'attitude de l'auteur-traducteur correspond à toutes les trois : il se sent inférieur parce qu'il voit l'auteur de départ comme un maître, égal, parce qu'il tente de produire le même effet que lui auprès des lecteurs, et supérieur, parce que son œuvre personnelle est relancée, lui donnant ainsi, en quelque sorte, l'envie de montrer son propre talent en se plongeant dans l'angoisse de l'écriture. Dans ce cas, on dira plutôt que l'auteur-traducteur ne se distingue pas du traducteur littéraire conventionnel, puisqu'il peut adopter les mêmes attitudes vis-à-vis du texte de départ.

1.4.1.8. Sens littéraire

Vouloir dépasser son maître, ou, du moins, lui arriver à la cheville, c'est d'abord le comprendre. Vautour parle du « sens littéraire d'un texte » (« ce vers quoi tend l'œuvre »), une valeur cruciale du texte à traduire. Il s'agit du « sens moins apparent », que Larbaud, cité par Vautour, décrit ainsi :

Chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère, qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur. (p. 156)

Vautour précise que, puisque Larbaud (qui est écrivain et traducteur) fait référence à sa propre expérience, la « tâche du traducteur » dont il parle s'applique à l'auteur-traducteur, et non au traducteur en général. Un peu plus loin, Larbaud continue en expliquant que le sens littéraire doit non seulement être bien saisi, mais aussi, recréé (p. 156-157). Vautour avance que le traducteur littéraire conventionnel peut comprendre le sens littéraire du texte, mais risque de ne pas être en mesure de l'exprimer (p. 157).

Selon lui, seul l'auteur-traducteur en serait capable, puisqu'il arrive à « se remettre dans le mouvement d'écriture qui tend vers l'Œuvre », cette dernière venant « relancer l'écrivain-traducteur » (p. 157). Pour Vautour, il n'y a que deux façons d'exprimer le « sens moins apparent » d'une œuvre : soit il faut renoncer à la traduire afin de se mettre à écrire, ou alors, « faire de la traduction une réécriture » (p. 157). Rappelons que pour Vautour, le sens littéraire d'un texte n'est pas fixe, mais « l'expression d'un mouvement d'ouverture » (p. 6).

La compréhension et l'expression du sens littéraire d'un texte sont-elles des qualités propres à l'auteur-traducteur ? Si l'on admet que la traduction est la production d'une œuvre nouvelle à partir d'une œuvre de départ, on peut alors affirmer que le traducteur littéraire conventionnel se remet lui aussi dans le mouvement d'écriture dont parle Vautour. Après tout, comme nous l'avons vu, certains traductologues (Talens en est un exemple), parlent déjà de la traduction littéraire comme d'une réécriture, et ce, sans y insérer la variable de l'auteur-traducteur. En outre, rappelons le concept de la « nouvelle dimension du texte original » introduit par Vinay (Vinay, 1969, p. 11). Selon lui, il s'agit de la personnalité de l'écrivain que doit transposer tout traducteur. Or, pour arriver à faire cela, il faut nécessairement avoir une compréhension approfondie de l'œuvre. La « nouvelle dimension du texte original » n'est pas sans rappeler le « sens moins apparent d'une œuvre ». Aussi établissons-nous un parallèle entre les deux, afin de démontrer que la compréhension et l'expression du texte de départ n'appartiennent pas uniquement à l'auteur-traducteur.

1.4.1.9 Œuvre

Avant de conclure cette section, il serait pertinent d'examiner un instant les propos de trois auteurs-traducteurs, qui décrivent la traduction comme un enrichissement ou un prolongement de leur travail d'écriture. Pour Bassnett, commentant les propos du poète Hughes, les traductions ne servent pas uniquement à apprendre à mieux écrire, mais font partie intégrante de l'œuvre littéraire d'un auteur-traducteur (p. 174). Elle explique :

For Hughes, as for so many poets, writing and translating were not antipathetic but rather offered different possibilities at different points in his literary career. This is a crucial point that is often missed : frequently writers translate other people's works because those are the works they would have written themselves had they not already have been created by someone else. Translation is not just an exercise in such cases, it is part of the continuum of a writer's life. (p. 175)

Bassnett partage également son expérience personnelle de traduction, et affirme que traduire les poèmes d'Alejandra Pizarnik a eu pour effet de l'aider à mieux « entendre » ses propres pensées (p. 178). Gilbert Turp, traducteur de Bertolt Brecht, est du même avis, puisqu'il déclare qu'en traduisant les pièces de Brecht, il a « affïn[é] [son] écriture ». En effet, c'est en « reconnaissant la voix de l'autre » qu'il est arrivé à mieux « entendre la [s]ienne en contrepoint » (Turp, 2009, p. 71). Le poète Jaume Pérez Muntaner, lui, affirme que son « intérêt pour la traduction a toujours été étroitement uni à celui [qu'il a] aussi pour la littérature », ce qui le pousse à considérer, « dans une certaine mesure, la traduction comme une prolongation de [son] travail d'écrivain » (Muntaner, 1993, p. 638). Il est vrai que la traduction de la poésie est un cas différent de la traduction de la prose littéraire, mais il en reste que cette affirmation souligne l'idée selon laquelle les traductions peuvent être vues comme étant des éléments de l'œuvre personnelle des auteurs-traducteurs. D'ailleurs, Bassnett affirme que traduire Pizarnik était en fait *écrire*

Bassnett (p. 178). Parce qu'elles enrichissent et prolongent le travail d'écriture, les traductions font naturellement partie de l'œuvre littéraire d'un écrivain.

Pourrait-on dire qu'il s'agit là d'une différence entre l'auteur-traducteur et le traducteur littéraire conventionnel ? Puisqu'il écrit, l'auteur-traducteur a plus d'une œuvre à son actif, et peut donc y inclure ses traductions. Toutefois, rappelons que la traduction implique déjà la création d'une nouvelle œuvre. Dans ce cas, si le traducteur littéraire conventionnel agit en écrivain, alors ses œuvres sont ses traductions, et chaque nouvelle traduction est un enrichissement et un prolongement de son travail d'écriture. Nos deux types de traducteurs sont alors semblables, puisque la traduction est un moyen pour eux d'évoluer dans leur écriture et de poursuivre leur œuvre littéraire, qu'elle soit constituée d'œuvres de départ et de traductions, ou uniquement de traductions.

Décidément, malgré ce que l'on pourrait croire, nos deux types de traducteurs se distinguent en peu de points l'un de l'autre. Les similitudes entre l'auteur-traducteur et le traducteur littéraire conventionnel sont en effet nombreuses. D'abord, tous deux font usage de leur créativité et de leur sens poétique afin de traduire. Ensuite, leur position (entre création et traduction, à la recherche de la « langue pure ») est la même. De plus, tous deux font face à une tension entre fidélité et autonomie, ont une présence au sein de l'œuvre d'arrivée, peuvent entretenir une relation de compétitivité vis-à-vis de l'auteur à traduire, sont en mesure de comprendre et d'exprimer le sens littéraire d'un texte de départ, et voient leur écriture et leur œuvre littéraire s'enrichir grâce à la traduction.

Par contre, ce qui constitue la différence de l'auteur-traducteur, c'est, en premier lieu, le fait qu'il voit dans le texte à traduire un idéal littéraire qui le stimule.

Contrairement au traducteur littéraire conventionnel, il souffre de l'angoisse de l'écriture. Aussi la traduction est-elle, pour lui, le moyen d'y échapper. En outre, une autre distinction est que l'allégeance au maître est, pour l'auteur-traducteur, également une allégeance à son propre idéal littéraire, qu'il est le seul à entrevoir dans l'œuvre de départ. De plus, l'auteur-traducteur se compare au maître justement à cause de cela, ce qui ne saurait être le cas du traducteur littéraire conventionnel.

Les différences que nous venons d'énumérer sont plutôt abstraites et concernent surtout l'attitude du traducteur envers la traduction. Mais qu'en est-il de la pratique ? Le statut d'auteur-traducteur affecte-t-il concrètement le résultat d'une traduction, ou est-ce que le traducteur finit toujours par faire taire l'écrivain quand vient le moment de traduire ? Pour répondre à ces questions, je présenterai à présent mon expérience personnelle de traduction des deux nouvelles de Michael Christie.

Avant de passer à la section suivante, il faut mentionner l'existence d'une traduction recueil parue en France. En effet, pendant que je traduisais les deux nouvelles, j'ai appris qu'une traduction française intitulée « Le jardin du mendiant » venait d'être publiée aux éditions Albin Michel. La traductrice, Nathalie Bru, est une traductrice littéraire conventionnelle. J'ai choisi de ne pas tenir compte de la traduction de Bru, afin d'influencer le moins possible mon propre processus de traduction. Il est vrai qu'une analyse comparative aurait constitué une possibilité intéressante pour ce qui suit, mais il aurait été difficile de commenter les choix et motifs de Bru aussi bien que les miens. Aussi ai-je préféré m'en tenir à l'analyse de mes propres traductions.

1.4.2. Sur le terrain

Selon Georges-Arthur Goldschmidt, le traducteur littéraire doit « être l'auteur écrivant dans l'autre langue » (cité dans Vautour, 1998, p. 172). Tel un acteur, il doit, en quelque sorte, arriver à entrer dans la peau d'un autre. Pour cela, peut-être faudrait-il d'abord qu'il ressemble au « personnage » qu'il veut jouer. Et qui ressemble davantage à un écrivain qu'un autre écrivain ? En effet, sur ce point, l'auteur-traducteur a une longueur d'avance sur le traducteur littéraire conventionnel, puisqu'il est, comme son maître, auteur de textes de *départ*. Mais plus encore, on pourrait affirmer que l'auteur-traducteur, étant voué à entrevoir un idéal littéraire dans l'œuvre de départ, y retrouverait quelque chose de sa propre œuvre. Parce qu'elle relance l'écriture de l'auteur-traducteur, l'œuvre du maître aurait nécessairement des points en commun avec celle du traducteur.

Justement, j'ai choisi de traduire des nouvelles de Michael Christie parce qu'en chacune d'elles, j'arrive à voir, comme le dirait Vautour, l'Œuvre que j'aurais voulu moi-même écrire (p. 47). Une telle chose n'est possible que parce que les textes de Christie correspondent à mon propre idéal littéraire, celui que je vise d'habitude. Je m'identifie à Christie, qui est un auteur qui me ressemble, ou plutôt (puisque'il est mon « maître »), auquel je ressemble.

Tout comme Christie, je privilégie souvent, dans mes œuvres, un ton humoristique servant à cacher la tragédie. Mes personnages, comme ceux de Christie, sont des personnages marginalisés qui ne comprennent pas toujours le drame de leur propre existence. Mon texte « Le chanteur d'opéra », publié récemment dans la revue littéraire *The Void*, raconte l'histoire d'un chauffeur d'autobus au tempérament explosif. Sa personnalité difficile a un jour mis un frein à sa courte carrière de chanteur d'opéra et

a fait de lui un être solitaire, évité de tous. Dans un autre ordre d'idées, Christie et moi utilisons tous deux un langage clair et direct, et souvent familier. Je dois préciser cependant que j'écris en anglais et en français, et qu'en anglais, j'ai plutôt tendance, comme Christie, à employer un registre familier. Ce n'est pas le cas pour mes nouvelles en français, où je garde un ton assez neutre. La nouvelle *The Extra* m'a particulièrement interpellée, puisque j'ai moi-même déjà écrit à propos d'un personnage un peu simple d'esprit et dont les gens profitent. En effet, dans une nouvelle que j'ai intitulée « Pizzeria Reject », le protagoniste est un jeune homme peu intelligent et très naïf, que son collègue de travail envoie faire une livraison dans le quartier le plus dangereux de la ville. En outre, comme le protagoniste de *The Extra*, le mien s'exprime dans un langage oral :

I got real dizzy and my ears started ringing, but I could still make out what they were doing and saying. They dug into my pockets, searching and not finding anything. Then they flipped me over like some burger and took off my pants. Still nothing, they found nothing. That's when they got angry, and I mean real angry, right? (Sacui, p. 4)

La nouvelle « Goodbye Porkpie Hat », elle, contient le ton tragi-comique dont je me sers moi-même très souvent lorsque j'écris, comme c'est le cas dans *Le chanteur d'opéra* :

Mais un murmure, non, un brouhaha distant se faisait encore entendre au fond. Le silence parfait n'existait plus. Ma voix n'atteignait pas la deuxième moitié de l'autobus ! Je pouvais apercevoir des jeunes qui s'agitaient sur les derniers bancs, des gens qui lisaient le journal, d'autres qui parlaient à leur voisin ou qui jacassaient au cellulaire. Indifférence totale. Je changeai de répertoire. Du Verdi. *La forza del destino*. La force du destin. (Sacui, 2012, p. 8)

Le recueil de nouvelles de Michael Christie a donc su attirer mon attention parce qu'il constitue pour moi non seulement un idéal littéraire, mais surtout parce qu'il a été écrit par un auteur auquel je m'identifie. L'angoisse de l'écriture déclenchée par la traduction m'a-t-elle empêchée de devenir « l'auteur écrivain [une œuvre indépendante]

dans l'autre langue » ? C'est en analysant les problèmes rencontrés et les choix effectués lors de la traduction que j'ai pu voir si j'ai agi en Michael Christie francophone, ou si mon identité d'auteure-traductrice a eu une influence directe sur le résultat de ma traduction.

1.4.2.1 L'auteur-traducteur au travail : tentation

De façon générale, l'effet principal qu'a eu mon identité d'écrivaine (donc, la tension intérieure de l'angoisse de l'écriture) sur le processus de traduction des nouvelles a été la tentation de m'immiscer dans le texte là où ce n'était pas requis. En d'autres termes, j'ai dû combattre la tendance déformante de « l'allongement », aussi appelée la surtraduction (Berman, 1999, p. 6). Selon Berman, il s'agit, entre autres, d'un « relâchement portant atteinte à la rythmique de l'œuvre » (p. 56). Pour moi, ce « relâchement » s'est surtout manifesté par une propension à vouloir exagérer certains éléments (comme si je travaillais sur ma propre nouvelle) et à effectuer des ajouts par préférence personnelle.

Prenons d'abord ma traduction de « The Extra », nouvelle caractérisée par un niveau de langue plutôt familier. Globalement, en traduisant, j'ai eu tendance à vouloir rendre le texte plus chaotique (en omettant des virgules, en effectuant des répétitions, etc.) et à vouloir exagérer la façon de parler du narrateur, puisque, comme je l'ai mentionné plus haut, ce dernier me rappelait mon protagoniste dans « Pizzeria Reject ». C'était comme si, à travers la traduction du texte de Christie, je désirais poursuivre ou même pousser encore plus loin l'exercice d'écriture de ma propre nouvelle. Par exemple, à la page 134, j'ai été tentée de traduire « *came down the stairs* » et « *went back upstairs* » par « descendu en bas » et « remonté en haut ». Faire commettre au narrateur

de tels pléonasmes aurait servi à accentuer sa langue particulière. Finalement, je n'ai gardé que la traduction « descendu en bas », de peur d'en faire trop. À la page 119, j'ai traduit « *The walls are two-by-fours* » par « Les murs, c'est des » encore une fois pour souligner la façon de parler du narrateur. Mais nous parlerons un peu plus loin des cas où j'ai succombé à la « tentation » de m'immiscer dans le texte. Pour l'instant, revenons-en au désir d'exagération, cette fois-ci de l'humour du texte. À la page 120, par exemple, j'avais d'abord traduit l'expression « *bad at waiting* » par « pas bon en patience » afin d'obtenir un effet comique. Il s'agissait là d'une création lexicale qui, à mon avis, n'avait rien avoir avec la plume de Christie. J'ai donc finalement préféré m'en tenir à « pas bon pour attendre ». Un autre exemple intéressant se retrouve à la page 126, où le narrateur affirme : « *The day came* ». Ici, j'ai été tentée de traduire la réplique par « le jourji est arrivé ». Je voulais changer la morphologie de l'expression « le jour J » afin de suggérer le fait que le narrateur connaît cette dernière, mais ne sait pas qu'elle est constituée de deux mots différents. J'aurais ainsi exagéré la simplicité d'esprit et l'analphabétisme du protagoniste. Cependant, comme Christie ne s'adonne pas à ce genre de manipulation lexicale dans son recueil, en ajouter une aurait représenté une surtraduction trop importante.

Au cours de la traduction, l'écrivaine en moi a souvent voulu inclure certains ajouts dans le texte, comme s'il s'agissait de ma propre nouvelle. À la page 127, lorsqu'il se trouve en salle d'attente avec le narrateur, Rick hausse les épaules : « *He turned a page and went humph* ». Comme j'avais, plus tôt dans le texte (en page 123), volontairement fait commettre une erreur au narrateur en traduisant « *The doctor just frowned* » par « Le docteur a juste froncé des sourcils », j'ai eu envie de répéter la chose en remplaçant

« *humph* » par « hocher des épaules ». Je me suis résignée, puisque je ne voulais insister sur ma propre intervention. Traduire « *frowned* » par « froncé des sourcils » avait déjà été, à mon avis, une surtraduction suffisante. Un autre exemple d'ajout avorté se trouve à la page 130, où le narrateur explique que tous les figurants se ressemblaient une fois qu'ils enfilaient leurs costumes postapocalyptiques. Au lieu de traduire « *once we got dressed up* » par « quand on mettait nos costumes du futur », j'ai pensé à « quand on se futurisait ». Encore une fois, il s'agissait d'une invention lexicale que j'aurais volontiers osé inclure dans une de mes nouvelles, mais qui pour la traduction de « The Extra » ne semblait pas convenir. Après tout, Christie n'a inclus de création lexicale nulle part dans le texte de départ.

Dans la traduction de « Goodbye Porkpie Hat », j'ai affronté les mêmes difficultés que pour « The Extra », soit une propension à vouloir exagérer certains éléments et à effectuer des ajouts par préférence personnelle. Cette fois, au lieu de vouloir exagérer la façon de parler et la simplicité d'esprit du personnage, j'ai plutôt été tentée d'exagérer (inutilement) l'ironie souvent employée par le narrateur. De façon générale, durant la traduction du texte, j'ai en effet ressenti l'envie d'improviser pour souligner la voix du narrateur en réinterprétant ses phrases selon ce que je voyais comme étant « sa façon à lui » de parler : un peu ironique et parfois prétentieux.

En ce qui concerne les ajouts relevant d'une préférence personnelle, certains passages m'ont presque fait commettre des allongements inutiles, simplement parce que je voulais m'immiscer dans le texte et le réécrire à ma façon : la tension créée par l'angoisse de l'écriture y était sans doute pour quelque chose. À la page 55, le narrateur regarde un papillon de nuit : « *I'm lying on a sheetless mattress in my room, watching a*

moth bludgeon itself on my naked light bulb ». Pour mieux (du moins, c'était mon avis) exprimer le mouvement, j'ai voulu traduire par « se frappe encore et encore ». Mon intention était également de suggérer la forme répétitive et stérile que prennent les pensées du narrateur. J'ai préféré m'abstenir, puisque cet allongement superflu cassait le rythme original du texte. Plus loin, à la page 61, pour « *their breath streaming into the air* », j'ai ressenti l'envie d'ajouter « comme une locomotive » à la fin du passage « quelqu'un qui me poursuit en laissant de la buée dans l'air ». Toutefois, l'ajout d'une telle métaphore m'a semblé constituer une surtraduction tout à fait inutile, alors je l'ai abandonné.

1.4.2.2 L'auteur-traducteur au travail : enrichissement

Malgré ce que nous venons de voir, la tentation de surtraduire n'a pas toujours représenté un obstacle à éviter. En effet, à certains moments, elle m'a plutôt permis d'enrichir le texte et de le rendre mien; une traduction étant, après tout, une œuvre à part. Voilà peut-être ce qui a, du moins en partie, constitué pour moi cette « présence du traducteur » dont parlent entre autres Vinay et Talens.

Dans « The Extra », même si je me suis gardée de trop m'immiscer dans le texte, j'ai toutefois procédé à certains ajouts servant, par exemple, à amplifier le ton humoristique de la nouvelle. À la page 123, le narrateur affirme que parfois, il doit corriger Rick : « *But sometimes Rick acts like he's too much of the boss so I have to set him straight* ». Pour la traduction de ce passage, j'ai osé employer un jeu de mots servant à amplifier la simplicité d'esprit du narrateur : « Mais des fois Rick agit trop comme s'il était le chef, alors je dois remettre les heures aux pendules ». Il est vrai que cette solution pourrait constituer un ajout, un allongement, mais la traduction n'est-elle pas réécriture

(voire écriture, selon Nous) ? Ce principe en tête, je me suis donc permis un peu de liberté, surtout parce la réplique cadrerait bien avec la personnalité du narrateur. De plus, comme nous le verrons bientôt, il s'agit d'une solution de traduction qui ne risquait pas de choquer, puisqu'un traducteur littéraire conventionnel aurait pu tout aussi bien l'utiliser. Plus loin, à la page 127, Rick critique les vêtements de figurant qu'il doit porter. Malgré l'explication de la costumière, il ne comprend toujours pas : « *Rick wanted to know how the hell that explained everything* ». En traduisant par « Ensuite Rick a voulu savoir quel était le rapport avec son costume de merde », j'ai non seulement gardé le langage vulgaire du passage original, mais, surtout, j'ai voulu souligner l'ironie de la situation de Rick. Cette traduction me permettait de rappeler les mots de Rick à la page 126, quand il dit au narrateur que personne ne voudra les filmer s'ils ressemblent à de la merde.

Dans « Goodbye Porkpie Hat », j'ai également procédé à quelques ajouts témoignant d'une réécriture du texte. À la page 58, j'ai traduit « *a pairing that...* » (en parlant de l'association des mots « ma » et « pipe ») par « une combinaison fatale », afin d'ajouter une touche d'humour à la réplique. La même chose s'est produite à la page 79, où j'ai traduit « *boyfriend* » par « petit ami briseur de clavicules », faisant ainsi référence à l'incident au début de la nouvelle, quand le narrateur se fait brutaliser. Un exemple plus frappant se trouve à la page 57, où le narrateur donne la description suivante : « *Crack melts at a tepid eighty* ». Dans ma traduction, j'ai choisi d'ajouter « De nature timide » à la phrase « le crack fond à 80 degrés Fahrenheit ». En français, puisque la collocation de « *tepid* » avec « 80 degrés » posait problème en risquant de créer une image difficile à comprendre, j'ai préféré opter pour une légère réécriture du passage. Au lieu de tout

simplement traduire par quelque chose comme « à 80 degrés, le crack se met déjà à fondre », l'écrivaine en moi a songé à personnifier le crack; si celui-ci fond à une température peu élevée, il est « timide », puisqu'il en faut peu pour « l'intimider », le faire disparaître.

1.4.2.3 Et pourtant...

Mes interventions semblent, à première vue, toujours relever de ma créativité d'écrivaine. Pourtant, à bien y penser, beaucoup d'entre elles sont en fait des solutions de traduction que des traducteurs littéraires conventionnels auraient pu tout aussi bien choisir. Après tout, ne sont-ils pas eux aussi caractérisés par leur créativité ? Par exemple, à la page 129, le narrateur fait une observation au sujet de la nourriture offerte sur le plateau de tournage : « [...] *I could tell this food had never en seen a can* ». J'ai choisi de traduire le passage par : « [...] je savais que cette nourriture avait jamais mis les pieds dans une boîte de conserve ». Même s'il semble s'agir d'une immixtion de ma part dans le texte original, il est pertinent de se demander si un traducteur littéraire conventionnel n'aurait pas fait un choix semblable. Après tout, le narrateur personnifie la nourriture (elle « voit » la boîte de conserve), ce qui fait que l'expression « mettre les pieds » est bien appropriée. L'intervention est donc nécessaire. Plus loin à la même page, le protagoniste, qui ne comprend visiblement pas l'expression *to wrap something up*, fait la remarque suivante : « *Then they said they were wrapping something up and I thought maybe we'd get a present [...]* ». Puisque « *to wrap something up* » n'a pas d'équivalent exact en français, j'ai procédé à une réécriture du passage : « [...] ils nous ont dit qu'ils devaient boucler quelque chose et je me suis dit que peut-être que quelqu'un avait pas encore attaché sa ceinture et qu'après on allait enfin commencer ». Encore une fois, étant

confronté au même problème du manque d'équivalence, un traducteur littéraire conventionnel aurait pu agir de même. Mon identité d'auteure-traductrice n'a donc pas été la source exclusive de cette immixtion au sein du texte.

Des cas similaires figurent aussi dans « Goodbye Porkpie Hat », dont je ne donnerai qu'un exemple. À la page 64, j'ai dû procéder à une légère réécriture, faute d'équivalent français. Dans ce passage, le narrateur vient de poser une question à Oppenheimer, que ce dernier qualifie de « *churlish* ». Ne connaissant pas le terme, le protagoniste se demande s'il s'agit de quelque chose de négatif : « [...] *wondering if churlish is bad* ». Puisque je n'ai pu trouver d'équivalent rare de « *churlish* » que le narrateur risquerait de façon réaliste de ne pas comprendre, j'ai opté pour « éhonté », tout en réécrivant légèrement le deuxième passage : « En me demandant toujours si une question éhontée a rapport avec la honte ». Puisque nécessaire, un tel remaniement n'a rien d'exceptionnel. Un traducteur littéraire conventionnel aurait tout aussi bien pu y procéder.

1.4.2.4 « L'effet » auteur-traducteur

Nous avons vu que mon identité d'auteure-traductrice n'a pas eu un effet très important sur le résultat de ma traduction. Il est vrai que j'ai été aux prises avec la tentation de m'immiscer, d'allonger là où ce n'était pas requis. Sans doute à cause de la tension suscitée par l'angoisse de l'écriture, j'ai en effet souvent voulu exagérer certains éléments (niveau de langue, caractéristiques psychologiques et verbales des personnages) ou en ajouter (erreurs, inventions lexicales, allongements inutiles). Toutefois, subir la tentation ne signifie pas nécessairement y succomber; ma traduction n'a pas toujours été influencée par mon désir d'allongement. Pourtant, mon identité d'auteure-traductrice m'a

quand même poussée à certains endroits à enrichir le texte (amplification du ton humoristique, ajouts). Et c'est à travers cette réécriture que s'est sans doute manifestée la fameuse présence du traducteur. Malgré cela, beaucoup de mes interventions (on remarquera qu'il s'agit de celles qui étaient *nécessaires*) n'étaient pas le fruit exclusif de ma créativité d'écrivaine. Un traducteur littéraire conventionnel aurait en effet pu faire des choix très semblables aux miens, afin de prévenir des pertes face au texte de départ.

En tenant compte de tout cela, on pourrait dire que, de façon générale, j'ai bel et bien agi en Michael Christie francophone, sans pour autant abandonner mon propre style, figurant sous forme de présence de la traductrice. Qu'est-ce qui m'a empêchée de m'immiscer dans le texte, et qu'est-ce qui me l'a permis ? Cette « peur » qui m'a retenue, qui m'a en majorité gardée dans le camp des traducteurs tout au long de la traduction vient en grande partie des contraintes sociales représentées par les normes, par les lecteurs (ou réviseurs) de ma traduction. Après tout, selon Lefevere, les traductions sont influencées par les courants idéologiques et poétiques dominants :

Two factors basically determine the image of a work of literature as projected by a translation. These two factors are, in order of importance, the translator's ideology (whether he/she willingly embraces it, or whether it is imposed on him/her as a constraint by some form of patronage) and the poetics dominant in the receiving literature at the time the translation is made. The ideology dictates the basic strategy the translator is going to use and therefore also dictates solutions to problems concerned with both the 'universe of discourse' expressed in the original (objects, concepts, customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original) and the language the original itself is expressed in. (Lefevere, 1992, p. 41)

Puisqu'elles jouent un rôle décisif sur la traduction, les forces extérieures déterminent peut-être jusqu'à quel point l'auteur-traducteur est libre d'être écrivain, et jusqu'à quel point il doit rester traducteur. Les choix de traduction relèvent souvent de normes imposant, par exemple, certains usages ou expressions idiomatiques. Mais en plus d'être

soumis à ces forces extérieures, l'auteur-traducteur a, contrairement au traducteur littéraire conventionnel, affaire à la tension créée par l'angoisse de l'écriture. Savoir quand et combien de fois intervenir, voilà peut-être ce qu'est l'art de trouver un équilibre en traduction pour le traducteur qui écrit.

1.5. Conclusion

Dans une nouvelle intitulée « The Translator Translated », Anita Desai raconte l'histoire d'une professeure de littérature, Prema Joshi, qui se met à traduire pour la première fois. Parce qu'il s'agit de son auteure préférée, elle choisit de traduire Suvarna Devi, dont les œuvres sont en odia, langue indo-européenne officielle de l'État d'Odisha, en Inde. Le processus de traduction de Prema est décrit à plusieurs reprises, et certains passages sont particulièrement révélateurs en ce qui concerne la relation existant entre traduction et écriture, et entre traducteur et écrivain :

Translating Suvarna Devi's words and text into English was not so different, I thought, from what she herself must have felt when writing them in her own language [...]. And I, who inherited the language, understood it and understood her in a way no one else could have done, by instinct and empathy. The act of translation brought us together as if we were sisters — or even as if we were one, two compatible halves of one writer. (Desai, 2011, p. 61)

En traduisant, la narratrice croit ressentir ce qu'a ressenti l'auteure du texte de départ en écrivant. Parce qu'elle a accès à la langue de Suvarna Devi et qu'elle comprend cette dernière, Prema Joshi devient, en quelque sorte, sa « sœur », ou, plutôt, son alter ego. Autrement dit, elle devient elle aussi écrivaine. Plus loin, Prema Joshi affirme :

Picking up my pen, I would remind myself that the best translations are the most inspired, when the translator becomes fully a co-author of the work so that it is a coming together of two creative spirits in a single venture. If the translator cannot rise to that, then the translation will be a failure. (p. 84)

Pour elle, les meilleures traductions sont celles dont le traducteur a été inspiré, où il est devenu co-auteur du texte de départ. L'idée que semble se faire Desai (ou, du moins, sa protagoniste) de la traduction est que cette dernière est très proche de l'écriture. De plus, le traducteur est co-auteur du texte à traduire, ce qui en fait un écrivain. Justement, dans la première section de ce mémoire, nous avons bel et bien conclu que la traduction littéraire est très proche de l'écriture, et que, par conséquent, le traducteur peut être vu comme étant un écrivain. En effet, la traduction nécessite, comme l'écriture, créativité et talent. Chaque traduction est une œuvre nouvelle à considérer en soi, ce qui en fait l'œuvre d'un écrivain. Tout comme l'écrivain, le traducteur bénéficie donc d'une certaine liberté, mais doit atteindre un équilibre entre sa propre créativité et ce qu'il voit comme étant la fidélité envers l'auteur de départ. De plus, le traducteur possède comme l'écrivain, un style propre, qui est d'ailleurs inévitable. Parce qu'elle est réécriture, recréation et/ou écriture, la traduction fait donc du traducteur un écrivain.

Dans la deuxième section, nous avons vu que, vraisemblablement, l'auteur-traducteur se distingue en peu de points du traducteur littéraire conventionnel. Les deux types de traducteurs en question se servent en effet de leur créativité et de leur sens poétique. De plus, ils occupent la même position de traduction (entre création et traduction, à la recherche de la « langue pure »), sont aux prises avec une tension entre fidélité et autonomie, sont présents dans la traduction, peuvent avoir un certain esprit de compétitivité face à l'auteur à traduire, sont capables de saisir et d'exprimer le sens littéraire d'une œuvre, et enrichissent leur propre œuvre littéraire par la traduction. L'auteur-traducteur se distingue de son confrère conventionnel par le fait qu'il perçoit, dans le texte à traduire, un idéal littéraire qui le stimule et qui déclenche en lui l'angoisse

de l'écriture, dont il est le seul à souffrir. L'allégeance au maître est, pour l'auteur-traducteur, également une allégeance à son idéal littéraire personnel, qu'il est le seul à voir dans l'œuvre de départ.

Finalement, dans la troisième section, grâce à une étude de mon expérience personnelle de traduction, nous avons pu conclure que l'identité d'auteur-traducteur n'a pas nécessairement un effet considérable sur le résultat d'une traduction. Il est vrai qu'elle peut causer la tentation de commettre des allongements là où ils ne sont pas nécessaires, et qu'elle peut aider l'auteur-traducteur à enrichir le texte pendant sa réécriture, mais beaucoup d'interventions semblant à première vue découler de la créativité de l'écrivain peuvent également appartenir à celle du traducteur.

Pourtant, malgré tout ce que nous venons de voir, il reste que l'auteur-traducteur est le seul à devoir affronter l'angoisse de l'écriture, ou le désir d'écrire. À cette tension s'ajoute aussi le « malaise de la fidélité », affliction qui touche déjà n'importe quel traducteur littéraire conventionnel. Toutefois, si l'on accepte que le traducteur produise une œuvre nouvelle, alors on devait également accepter qu'il bénéficie d'une certaine liberté. Pour l'auteur-traducteur, cette liberté devrait être régie par un équilibre entre le désir « d'écrire » son œuvre à lui et le devoir « d'écrire » l'œuvre d'un autre. C'est ainsi qu'il pourrait parvenir à échapper à l'angoisse de l'écriture. Quant au fameux malaise de la fidélité, il pourrait sans doute être éradiqué d'emblée si le traducteur arrivait, justement, à se voir davantage comme un écrivain.

2. Bibliographie

Corpus de Michael Christie

[Anonyme], « Q & A with Michael Christie », *CBC.ca*, [En ligne], mis en ligne le 12 septembre 2011, consulté le 25 avril 2012. URL : <http://www.cbc.ca/books/scotiabankgillerprize/2011/09/q-a-with-michael-christie.html>

Bartley, Jim, « Tenderness, whimsy, goofiness, brilliance », *The Globe and Mail*, [En ligne], mis en ligne le 12 juin 2011, consulté le 25 avril 2012. URL : <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/the-beggars-garden-offers-tough-and-lucid-prose/article598805/>

Basilières, Michel, « The Beggar's Garden by Michael Christie », *thestar.com*, [En ligne], mis en ligne le 19 février 2011, consulté le 25 avril 2012. URL : <http://www.thestar.com/entertainment/books/article/941895--the-beggar-s-garden-by-michael-christie>

Beattie, Steven W., « Book Review : The Beggar's Garden, by Michael Christie », *National Post* [En ligne], mis en ligne le 21 janvier 2011, consulté le 25 avril 2012. URL : <http://arts.nationalpost.com/2011/01/21/book-review-the-beggars-garden-by-michael-christie/>

de Bakker, Deborah, « Beggar's Garden plunges into characters' lives », *The Chronicle Journal*, [En ligne], mis en ligne le 10 juillet 2011, consulté le 25 avril 2012. URL : <http://www.chroniclejournal.com/content/news/local/2011/07/10/beggar's-garden-plunges-characters'-lives>

Chau, David, « Book review : The Beggar's Garden by Michael Christie », *Straight.com*, [En ligne], mis en ligne le 16 février 2011, consulté le 25 avril 2012. URL : <http://www.straight.com/article-374775/vancouver/book-review-beggars-garden-michael-christie>

Craig, Heather (2011), « If You're Interested in the Sadder or Seedier Side of British Columbia's Citizenry, Then Michael Christie Is the Man for You », *Telegraph-Journal*, 22 janvier, p. F6

Diotte, Mark, « The Beggar's Garden by Michael Christie », *BC Studies*, [En ligne], no. 172 | Hiver 2011/12, consulté le 25 avril 2012. URL : <http://www.bcstudies.com/reviews.php?id=838652>

Epp, Joanne (2011), « Convincing, Vivid People Don't Know What Is Wrong », *Winnipeg Free Press*, 5 février, p. H7

Fertile, Candace, « The Beggar's Garden », *Quill and Quire*, [En ligne], mis en ligne en mars 2011, consulté le 25 avril 2012. URL : http://www.quillandquire.com/reviews/review.cfm?review_id=7130

Johnson, Will, « Former professional skateboarder and UBC grad wins prestigious literary award », *The Ubysey*, [En ligne], mis en ligne le 21 octobre 2011, consulté le 25 avril 2012. URL : <http://ubyssey.ca/culture/876former-professional-skateboarder-wins-prestigious-literary-award—to-be-second/>

Kovacaj, Fiona, « The Fruits of a Beggar's Garden », *The Mike Online*, [En ligne], mis en ligne le 26 octobre 2011, consulté le 25 avril 2012. URL : <http://www.readthemike.com/2011/10/26/the-fruits-of-a-beggar's-garden/>

Lederman, Marsha, « Book of Short Stories Set in Downtown Eastside Wins Vancouver Book Award », [En ligne], mis en ligne le 18 octobre 2011, consulté le 25 avril 2012. URL : <http://www.theglobeandmail.com/news/british-columbia/book-of-short-stories-set-in-downtown-eastside-wins-vancouver-book-award/article4183900/>

Michael Christie Dot Net, [En ligne], consulté le 25 avril 2012. URL : <http://michaelchristie.net/>

Corpus du rapport entre écriture et traduction

Bahous, Abbès (2008), « L'auteur et le traducteur : entre écrire et réécrire », Congrès international des littératures francophones : Littérature et risque, Hammamet, Tunisie, 10-13 décembre

Barthes, Roland (1991), « L'écrivain et l'écrivain » dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991. 288 p. [En ligne] mis en ligne en 2004, consulté le 11 septembre 2013. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm

Bassnett, Susan et André Lefevere (1998), *Constructing Culture : Essays on Literary Translation*, Philadelphia, Multilingual Matters, 143 p.

Bassnett, Susan (2006) « Writing and Translating », dans Bassnett, Susan et Peter Bush (dir.), *The Translator as Writer*, London, New York, Continuum , p. 173-183

Benjamin, Walter (1971), « Mythe et violence », *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Les Lettres nouvelles, 293 p.

Buathier, Florence (2004) « Traduire, ou bien ré-écrire... », *Meta : journal des traducteurs/ Meta : Translator's Journal*, vol. 49, n° 2, 2004, p. 316-326

- Dancette, Jeanne, Louise Audet et Laurence Jay-Rayon (2007) « Axes et critères de la créativité en traduction », *Meta : journal des traducteurs/ Meta : Translator's Journal*, vol. 52, n° 1, 2007, p. 108-122
- Desai, Anita (2011), *The Artist of Disappearance*, New York, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 156 p.
- Durastanti, Sylvie (2002), *Éloge de la trahison : Notes du traducteur*, Paris, Passage, 163 p.
- Flamand, Jacques (1981), « Traducteur, philosophe, poète, qui est-il ? », *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translator's Journal*, vol. 26, n° 4, p. 350-358 Hyperlien : <http://id.erudit.org/iderudit/002746ar>
- Henry, Jacqueline (1995), « La fidélité, cet éternel questionnement : critique de la morale de la traduction », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 40, n° 3, 1995, p. 367-371 Hyperlien: <http://id.erudit.org/iderudit/003054ar>
- Lefevre, André (1992), *Translating Literature : Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, Modern Languages Association of America, 165 p.
- Lefevre, André (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, New York, Routledge, 176 p.
- Lane-Mercier, Gillian (2004) « De la création à la traduction littéraire », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 197, p. 19-20
- Muntaner Pérez, Jaume (1993), « La traduction comme création littéraire », *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translator's Journal*, vol. 38, n° 4, p. 637-642 Hyperlien : <http://id.erudit.org/iderudit/003681ar>
- Nouss, Alexis (1992), « Vor dem Gesetz : la porte du traduire », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 5, n° 2, p. 223-243 Hyperlien : <http://id.erudit.org/iderudit/0371291ar>
- Talens, Jenaro (1993), « L'écriture qu'on appelle traduction », *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translator's Journal*, vol. 38, n° 4, p. 630-636 Hyperlien : <http://id.erudit.org/iderudit/004321ar>
- Turp, Gilbert (2009) « La voix de l'autre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 133, p. 67-72
- Vautour, T. Richard (1998) « Traduction et création chez l'écrivain-traducteur », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 287 p.

Vinay, Jean-Paul (1969), « La traduction littéraire est-elle un genre à part? », *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translator's Journal*, vol. 14, n° 1, p. 5-21
Hyperlien : <http://id.erudit.org/iderudit/004570ar>

Woodsworth, Judith (1988), « Traducteurs et écrivains : vers une redéfinition de la traduction littéraire », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n° 1, p. 115-125
Hyperlien : <http://id.erudit.org/iderudit/037008ar>

Xiaoyi, Yuan (1999), « Débat du siècle : fidélité ou recreation », *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translator's Journal*, vol. 44, n° 1, p. 61-77
Hyperlien : <http://id.erudit.org/iderudit/004633ar>

Autres

Sacui, Mona (2012), « Le chanteur d'opéra », *The Void*, vol. 11, n° 1 (Portraits), p. 8.

Sacui, Mona (non publié), « Pizzeria Reject ».

3. Traduction

3.1. Le figurant

Moi et Rick, on loue un appartement au sous-sol de la maison de Baldev. Enfin, on dit que c'en est un pour que l'aide sociale nous donne plus d'argent pour le loyer, mais en fait c'est juste un sous-sol, pas vraiment un appartement. Les murs, c'est des deux par quatre avec de la barbe à papa au milieu et il y a pas de toilette ni de lavabo et ça pue comme le poignet quand on porte une montre trop longtemps. On dort sur des piles de mousse près de la fournaise, entre une tondeuse orange et des pots de peinture déjà ouverts que Baldev garde là-dessous. On fait caca à la station-service au bout de la rue et on fait pipi dans des bidons en plastique qu'on verse dans un égout dans la ruelle. Ensuite on les rince au robinet sur le côté de la maison et on les remplit pour boire et pour se laver sous les bras et entre les jambes. Avant on avait chacun notre bidon, mais après on avait plus envie de devoir toujours se rappeler lequel était à qui.

Quand je dis qu'on loue, en fait je veux dire que c'est moi qui loue, parce que ma travailleuse sociale, Linda, envoie un chèque de cinq cents dollars par mois à Baldev, vu qu'elle peut pas me faire confiance avec l'argent à cause de mon cerveau qui est handicapé. Mais moi et Rick et Baldev, on a une entente. Baldev nous redonne deux cents dollars comptants du loyer, à condition qu'on se plaint pas du sous-sol qui est pas un appartement.

Rick a besoin de mon aide. Il peut pas recevoir l'aide sociale parce qu'il y a quelques années on l'a rejeté à cause qu'il avait un travail et qu'il recevait encore des chèques. Mais Rick dit qu'on a de la chance parce que j'ai un cerveau handicapé et alors on reçoit plus d'argent que dans le cas des allocations normales, alors ça va bien, et on

partage l'argent d'handicapé en deux. Sans Rick, je crèverais de faim et j'aurais des mouches qui voleraient autour de moi, ou je serais de retour dans un foyer de groupe. C'est lui qui décide ce qu'on va faire avec notre argent parce que je suis pourri en mathématiques et aussi parce qu'il me prépare le dîner et le souper sur sa plaque chauffante électrique. Des fois, il me fait du spaghetti, ou d'habitude, toutes sortes de soupes qu'il trouve dans des conserves. Il me fait toujours attendre que la soupe soit chaude avant qu'on la mange parce que je mange tout froid, puisque je suis pas bon pour attendre. Il dit que c'est juste plus correct. Et puis il dit que ça dure plus longtemps dans le ventre si c'est chaud. Quand je lui demande pourquoi, il m'explique que c'est parce que le ventre doit attendre que la nourriture refroidisse avant de pouvoir l'absorber.

Rick pourrait avoir n'importe quel travail qu'il voudrait parce qu'il est futé. Il fait la lessive et il a fait une copie de la clé des toilettes de la station-service et il se fait des tatouages maison avec un pistolet de tatouage à aiguille en corde de guitare et il se fâche tout rouge quand il croit que quelqu'un nous roule. Rick vient d'Halifax, mais il a jamais été pêcheur. Jamais mis les pieds sur un bateau, qu'il me dit, et de toute façon, il y a beaucoup plus de poissons dans une animalerie ordinaire quand dans toutes les foutues eaux de l'océan ces jours-ci, à cause des gros aspirateurs à poissons japonais qu'il m'a parlé. Mais il est pas paresseux. Rick a été couvreur, stationneur de voitures, peintre, planteur d'arbres, et il aussi a passé la vadrouille la nuit dans une quincaillerie 24 h. Mais là, il va juste à WorkPower, où on nous trouve des emplois, avec moi. Ça, je vous le raconte un peu plus tard. Rick était même marié, mais sa femme l'a laissé parce qu'elle était une sale sorcière. Rick dit qu'elle a tout eu. Tout, c'était sa maison et ses enfants et toutes ses choses qu'il avait achetées avec de l'argent durement gagné. Il avait même une

de ces camionnettes à six roues. Il en parle parfois quand il s'endort, après avoir bu quelques cannettes de la bière avec beaucoup de X dessus. Rick dit que j'ai de la chance de pas pouvoir sentir le goût de la bière. Il dit que c'est du pipi de chat, même si je peux voir qu'il l'aime puisque quand il en boit, il est mélangé, content et fatigué tout en même temps.

Vers la fin du mois, quand on a dépensé l'argent d'handicapé et les deux cents dollars de Baldev, on se réveille à six heures du matin, on met nos bottes de construction, on saute sur nos vélos et on va dans cet endroit qui s'appelle WorkPower pour attendre en file pour un travail. Des fois, on nous fait décharger des boîtes d'un camion ou arracher des fils de cuivre d'immeubles que personne veut. Un jour, moi et Rick on a dû porter des blocs de glace d'un camion à un congélateur de poissonnerie et les gants qu'ils nous avaient donnés étaient aussi minces que le derrière d'une vieille paire de culottes. Rick voulait tellement leur dire d'aller se faire voir, mais si un des patrons se plaint à WorkPower, eh bien c'est fini, on nous appelle plus. J'aime WorkPower parce qu'à chaque fois c'est différent, mais Rick, lui, aime pas ça parce qu'il trouve que c'est du travail de merde. Quand je lui demande c'est quoi du travail de merde, il me répond que c'est n'importe quoi qui fait qu'on se sent comme de la merde ou qu'on y ressemble.

-

Une fois, quand moi et Rick on est rentrés d'une journée passée à ramasser des mégots de cigarette sur un chantier de construction, Baldev est descendu nous voir au

sous-sol, en passant par la porte qui se ferme à clé juste de son côté. J'ai vérifié et elle est toujours verrouillée.

Rick a demandé à Baldev qui il pensait être au juste. Il lui a dit, Tu peux pas venir ici sans nous annoncer avant, c'est pas légal.

Baldev a hoché la tête comme pour dire qu'il était d'accord et ensuite il a dit qu'il devait nous annoncer quelque chose.

Rick s'est enfoncé les mains sous les bras en lui disant d'y aller, de nous annoncer quelque chose.

— Je dois changer, mes amis, je suis plus mesure de vous rendre l'argent. L'entente doit terminer.

J'ai vu la veine apparaître sur le front de Rick, celle qui ressort quand il croit que quelqu'un essaye de nous rouler. Elle a la forme d'une de ces baguettes qui repèrent l'eau.

— Très désolé, Baldev a continué, ceci c'est parce que la taxe foncière que nous on a, elle augmente.

— Ouais ? Et si la ville apprenait que cet appartement ici en dessous, c'est pas vraiment légal ? Rick a répondu. Mais moi, je voulais pas que Baldev ait des ennuis à cause du sous-sol. Il a trois ou peut-être même quatre enfants que j'entends courir de droite à gauche à l'étage et il a aussi une femme qui prépare de la nourriture qui sent bon, comme aucune autre nourriture que j'ai goûtée. Alors j'ai dit à Baldev qu'on dirait rien.

— Vous devez partir si vous voulez, mes amis, Baldev a dit en m'ignorant. Ensuite, il est monté en haut des escaliers et je l'ai entendu verrouiller la porte derrière lui.

Rick a donné des coups de pied un peu partout pendant un moment, mais il était pas si fâché que ça parce que quand je lui ai dit que tout irait bien, qu'on allait juste devoir travailler un peu plus fort, il a commencé à rire. Ensuite, il a dit que nous devions retourner à WorkPower tous les jours cette semaine si on voulait manger. Je lui ai dit que le travail de merde ne me dérangeait pas, tant que ma travailleuse sociale n'arrêtait pas de me donner des chèques parce qu'elle avait appris que j'étais pas aussi handicapé que j'étais censé l'être et que je pouvais porter des boîtes et ramasser des mégots. Rick a répondu qu'ils allaient rien savoir, à condition que je me ferme la gueule pour le reste de la nuit. Ensuite, il a sauté sur son vélo pour aller acheter de la bière avec les X dessus parce qu'il peut pas s'endormir tôt s'il en boit pas au moins quelques-unes avant.

-

Le lendemain, on rentrait d'une journée à couper des mauvaises herbes hautes comme nous, dans un endroit où ils vendent des roulottes, sur le bord de l'autoroute. On portait nos bottes de construction et on avait l'argent dans nos poches. On s'est arrêtés se payer quelques hamburgers parce que Rick a dit qu'il était trop fatigué pour préparer quoi que ce soit sur sa plaque chauffante.

— Tu manges trop vite, Rick a dit, tu peux même pas sentir le goût des hamburgers. Je lui ai répondu que je sentais assez bien leur goût, mais on sait tous les deux que je peux pas bien sentir le goût de la nourriture en général à cause que en raison de mon cerveau qui est handicapé. Mais des fois Rick agit trop comme s'il était le chef, alors je dois remettre les heures aux pendules. Si vous vous demandez pourquoi mon cerveau est handicapé, eh bien c'est parce que quand je suis né, j'ai pas eu assez

d'oxygène à cause qu'il y avait un problème avec ma mère ou avec la façon que je suis sorti. Ma mère a dit qu'ils ont su tout de suite après ma naissance, parce qu'ils m'ont piqué le pied avec quelque chose de pointu, mais ça m'a pas dérangé. Ensuite ils ont mis de la lumière dans mes yeux, mais eux non plus ça les a pas dérangés. Le docteur a juste froncé des sourcils, ma mère a dit. La plupart du temps, j'oublie que mon cerveau est endommagé. Peut-être bien qu'il est trop endommagé pour savoir qu'il est endommagé. Ou peut-être qu'il est pas assez endommagé pour que je remarque. De toute façon, c'est pas trop grave.

Rick laisse toujours son plateau avec ses emballages de hamburgers sur la table. Il dit qu'il veut pas voler le travail des gens qui sont chargés de nettoyer, mais moi je m'en occupe pour lui parce que je crois que si tout le monde faisait sa part, les employés auraient quand même du travail à faire, juste moins. Pendant que j'étais devant la poubelle, un type est venu parler à Rick. Il portait de beaux vêtements, comme ceux d'un travailleur social, et il avait un de ces téléphones de poche dans la main. Il parlait de la même façon que Rick. Parce que Rick vient d'Halifax, il dit *beurre* ou *guiturre* quand il dit bar ou guitare, mais il peut changer d'accent s'il veut. Il m'imité très bien aussi. C'est drôle pendant un moment, mais il me met en colère s'il commence à trop agir comme un retardé, parce que je suis pas un retardé. Rick a dit au type que nous travaillions dans la construction, mais je pouvais voir le type fixer les longs bouts d'herbe jaune encore coincés dans mes cheveux. Leur conversation a fini par m'ennuyer, alors je suis allé aux toilettes pour boire l'eau du robinet.

Sur le chemin du retour, Rick a dit que lui et le type sont allés à l'école secondaire ensemble à Halifax et que le type lui avait donné une carte avec son nom dessus et avait

dit de l'appeler si nos travaux dans la construction commençaient à ralentir, puisque maintenant il travaillait dans les films et ils avaient besoin de figurants pour un film qu'ils tournaient. Ça serait bien plus facile que WorkPower, Rick a dit, mais je l'ai pas cru, parce que des ennuis arrivaient toujours quand Rick était excité à propos de quelque chose.

Dans notre sous-sol, il m'a dit qu'il a toujours pensé travailler dans les films et ensuite il m'a demandé de lui donner une autre bière, de celles qu'on garde dehors dans un seau d'eau pour qu'elles soient plus froides. J'ai dû passer le reste de la nuit à l'écouter s'exercer à parler normalement, sans dire beurre ou guiteurre. Ensuite, il a allumé la radio pour écouter la station de rock classique, le genre de musique plutôt vieille que tout le monde trouve plutôt bonne, pendant qu'il faisait ses exercices au sol où on frappe dans les mains entre les pompes ou on s'appuie juste sur les poings.

-

Rick a laissé passer trois jours avant d'appeler le type. Il a utilisé le téléphone public de la station-service où on fait caca. En revenant, Rick m'a pris dans ses bras et m'a dit qu'on allait faire la fête parce qu'il venait de nous décrocher un contrat de figurants.

Je lui ai demandé c'était quoi, des figurants.

Il m'a répondu que c'était des gens qui se tenaient dans l'arrière-plan de films pour rendre tout plus réaliste.

Même si ça m'a semblé être un travail pour lequel nous serions doués, j'étais quand même nerveux. Je vais le faire, j'ai dit à Rick, à condition que je dois pas dire des répliques parce que je peux pas parler ou mémoriser des trucs trop bien à cause de mon cerveau qui est handicapé et Rick a répondu no problemo.

Ce soir-là, pendant notre petite fête, Rick a bu beaucoup de bière et a vomi sur nos bottes de construction qui étaient sur la pelouse. Ensuite, il a monté l'escalier et a frappé comme un malade à la porte de Baldev en hurlant pour avoir le service aux chambres. Je lui ai dit d'arrêter parce qu'il était trois heures du matin et qu'il allait réveiller les enfants qui devaient sûrement se lever tôt le matin pour aller à l'école. Il m'a écouté et il est descendu. Il a regardé les photos de la sale sorcière pendant quelques minutes et ensuite il s'est couché.

-

Le lendemain, Rick a dit qu'on avait besoin de beaux vêtements, sinon ils allaient pas vouloir nous filmer si on ressemblait à de la merde.

— Moi je pense pas qu'on ressemble à de la merde, j'ai dit en mettant les mains dans les poches de mon chandail à capuche orange préféré parce qu'il y avait des taches blanches sur les manches, là où je m'essuie le nez d'habitude.

— Faut juste faire en sorte qu'ils croient pas qu'on est des clochards qui méritent pas de travailler pour eux, mais heureusement, on a mis de l'argent de côté pour ce genre de chose. Ferme les yeux.

— Pourquoi ? j'ai demandé.

— Je dois faire un retrait de notre fonds d'urgence.

J'ai fait semblant de fermer les yeux et je l'ai vu prendre la conserve d'ananas qu'il avait cachée derrière une vieille cible de fléchettes, comme je savais déjà. Il a sorti de l'argent et en a remis un peu dedans.

— OK, il a dit à la fin.

On a pris nos vélos et on est allés dans cinq friperies différentes pour acheter des vêtements pour notre nouveau travail de figurants. Rick s'est trouvé une chemise blanche au col juste un peu jauni, un pantalon noir, des souliers qu'il a appelés des mocassins et des lunettes de soleil. Moi je voulais juste un autre chandail à capuche, mais il m'a fait prendre un beau jeans et un t-shirt avec un col et avec une petite image d'un type à cheval qui tenait une épée dans les airs comme s'il allait tuer quelqu'un. Dans la salle d'essayage, Rick a échangé les étiquettes pour que mes vêtements coûtent juste deux dollars chaque, mais la vieille dame du magasin était gentille et nous a pas fait payer de toute façon.

Le grand jour est enfin arrivé, et c'était très bien parce que Rick a dit qu'on avait plus d'argent et on a été obligés de manger des beignes dénichés dans une grosse poubelle en chemin vers l'endroit du film, au centre-ville. Quand on est arrivés, une femme nous a fait attendre dans une salle où il y avait plein d'autres figurants qui lisaient des magazines de vedettes de cinéma ou qui avaient un téléphone de poche collé à l'oreille. Il y en avait qui prenaient rendez-vous pour jouer les figurants dans d'autres films et d'autres qui parlaient plus tranquillement à leur famille et à leurs amis.

Après un moment, ils nous ont conduits dans une salle où il y avait des tonnes de vêtements accrochés sur leurs supports et on a encore attendu. Ensuite, ils nous ont apporté nos costumes. J'ai sorti le mien d'un sac en plastique et j'y ai rien compris. Une

des dames des costumes a dû m'aider à le mettre et ça m'a vraiment gêné parce qu'elle a vu mes sous-vêtements. J'ai mis ma chemise de golf sur un cintre qu'elle a ensuite accroché. Le costume, c'était juste des bouts de fourrure collés à un filet en toile sale qui pendait sur moi comme une robe de chambre faite en charpie de chien. On m'a aussi donné des bottes en cuir qui ressemblaient à des mocassins d'Indien, sauf qu'elles avaient des lumières clignotantes dessus.

— Mais c'est quoi ce truc-là ? j'ai entendu Rick demander à la dame des costumes quand il a reçu le sien, qui était comme le mien, sauf que lui, il avait un casque et des grosses cornes en plastique qui sortaient des épaules.

La dame a gardé les épingles dans sa bouche et a répondu que c'était son costume.

— Quel genre de personne porte des guenilles et de la fourrure et des cornes et du cuir en lambeaux ? Rick a demandé.

Elle lui a répondu que le film se passait dans le futur.

Ensuite Rick a voulu savoir quel était le rapport avec son costume de merde.

Je travaillais pas dans les films depuis longtemps, mais j'avais déjà appris que quand une personne des films n'aime pas ce que quelqu'un dit, elle s'en va, et c'est exactement ce que la dame des costumes a fait à Rick, ce qui lui a fait gonfler toutes sortes de veines sous son casque.

Une fois tout le monde habillé, ils nous ont ramenés dans la salle d'attente.

— Comment qu'ils savent de quoi les gens vont avoir l'air dans le futur ? j'ai demandé à Rick, qui lisait un des magazines de vedettes de cinéma.

— Peut-être qu'ils font juste deviner.

— Moi j'ai toujours pensé que le futur allait ressembler aux Jetsons.

— Mouais, il a fait en tournant une page et en haussant les épaules.

Après, on a continué d'attendre dans la salle d'attente.

— Tu crois qu'ils nous filment, là, maintenant ? j'ai demandé à Rick.

— Non, ils vont nous le dire.

— Bon, c'est bien.

Je me sentais pas encore comme quelqu'un du futur. En fait, je m'ennuyais trop pour ressentir quoi que ce soit. Et puis en plus, j'étais fâché à cause qu'on avait pédalé toute la journée et qu'on avait dépensé l'argent de notre fonds d'urgence pour faire notre petite fête.

— Moi je dis que ce travail de figurants, c'est du travail de merde, j'ai dit à Rick une heure plus tard. J'aime mieux porter des blocs de glace que faire ça.

Rick m'a dit de me la fermer, alors j'ai continué de parler de n'importe quoi, juste pour lui montrer qu'il était pas le chef.

-

Quand l'heure du midi est arrivée, je me suis senti mieux et on est sortis dehors pour aller vers des grosses camionnettes, de celles qui s'ouvrent et qui ont des cuisines dedans. Nous et les autres figurants, on a dû attendre en file, ce qui me dérangeait pas, puisque j'étais habitué parce que parfois moi et Rick on attendait pour des sandwiches devant la mission Gospel. Rick a dit que tous les vrais acteurs se faisaient apporter la nourriture dans leurs roulottes et moi j'ai répondu que c'était triste qu'ils doivent vivre là-dedans. J'ai demandé au type dans la camionnette qui avait une barbe et des cheveux du

genre tressés en cordes de me donner autant de nourriture qu'il pouvait, parce que je crevais de faim. Il a ri et puis il a rempli mon assiette avec de la nourriture de toutes sortes de couleurs. T'arrives à y croire ? j'ai demandé à Rick quand on s'est assis, mais il était occupé à regarder l'acteur vedette qui était assis avec une belle dame avec des lunettes de soleil et avec un type obèse à l'air important, qui portait un chapeau comme autrefois. Même avec mon cerveau handicapé et mes papilles mortes, je savais que cette nourriture avait jamais mis les pieds dans une boîte de conserve. Il y avait beaucoup de poisson et de salades différentes que j'aimais pas trop, mais que j'ai mangées parce que je voulais pas me faire virer. Je suis retourné deux fois pour remplir mon assiette et j'ai tellement mangé que mon costume en charpie de chien a commencé à se déchirer un peu, mais c'était pas grave parce que ça se voyait pas, puisqu'il était déjà tout déchiré.

Après le repas, on est encore allés dans la salle d'attente et on y est restés assez longtemps. Ensuite, ils nous ont dit qu'ils devaient boucler quelque chose et je me suis dit que peut-être que quelqu'un avait pas encore attaché sa ceinture et qu'après on allait enfin commencer, mais ils nous ont juste dit de revenir le lendemain.

En chemin vers la maison, j'ai demandé à Rick s'il voulait acheter un peu de bière pour célébrer.

Rick a dit que c'était pas le genre de travail où on allait être payés à la fin de la journée, qu'il fallait attendre nos chèques.

— Ça va prendre combien de temps ? j'ai demandé. Je m'inquiétais plus de pas avoir d'argent pour manger que de pas boire de bière.

— Aucune idée, ça peut prendre un moment.

Ensuite je me suis rendu compte que quand j'allais encaisser mon chèque, ma travailleuse sociale allait apprendre que j'étais pas handicapé.

— T'en fais pas, Rick a dit. Je leur ai donné un faux nom au lieu de ton vrai nom. On n'aura qu'à mettre le chèque à mon nom et je l'encaisserai pour toi. En attendant, va falloir se contenter de la bouffe de la camionnette du midi.

— Moi ça me va.

-

On est retournés tous les jours pendant une semaine. Ensuite une autre. Rick a dit qu'on devrait pas demander à propos de nos chèques, sinon ils allaient croire qu'on était désespérés. On l'est pas ? j'ai demandé, et il m'a répondu que non, on l'était pas encore.

Notre travail était de rester dans la salle pour attendre qu'ils nous appellent. On s'est habitués à nos costumes du futur et on portait même plus nos beaux vêtements parce que tout le monde s'en fichait et on était tous pareils quand on mettait nos costumes de toute façon. Et puis il y avait des figurants qui avaient des costumes encore pires que les nôtres, comme les lourdes tuniques de fourrure, les fausses barbes ou les chapeaux faits avec des branches, qui démangeaient. En les regardant, on se sentait chanceux. Le midi, je mangeais tellement que je rentrais presque plus dans mon costume et j'avais peur d'en demander un autre même s'il y en avait des tas dans l'autre salle.

Le soir, dans notre sous-sol, Rick parlait pas. C'était bizarre, parce que d'habitude, il préparait toute sorte de plans compliqués, comme un entraîneur de football. Mais là, il voulait même pas jouer aux cartes, et lui qui détestait quand il avait pas de

bière à boire avait l'air de s'en ficher. Il faisait beaucoup de pompes et allait se coucher tôt.

Un jour, après la pause du midi, le type au chapeau et à l'air important est entré dans notre salle d'attente. J'ai appris que c'était l'assistant réalisateur. Il nous a enfin dit qu'ils avaient besoin de nous. Les gens du cinéma parlent tous comme ça; ils disent qu'il leur faut quelque chose, mais en fait ils veulent juste l'avoir, ils en ont pas vraiment besoin. L'assistant réalisateur a dit qu'ils avaient besoin de quelques personnes pour mener notre assaut et il a regardé de droite à gauche dans la salle. Rick s'est fait plus grand et a mis son casque. Toi, l'assistant réalisateur a dit à Rick. Et puis toi, et toi, il a dit à d'autres gens. Venez avec moi, il a dit, et ils sont allés de l'autre côté de la salle. J'étais content de pas avoir été choisi, parce que j'avais peur de trébucher sur mes guenilles et de gâcher tout le film, mais en même temps, j'avais peur de faire quelque chose d'encore plus stupide sans Rick près de moi pour me dire que c'était stupide.

Ensuite, le type d'Halifax est venu voir le reste des figurants et il nous a expliqué notre histoire, qui est comme notre raison de vivre. Il a dit que nous étions un groupe de gens complètement affamés qui tentaient d'entrer dans un endroit où il y avait des trucs de l'espace pour prendre le contrôle de vaisseaux spatiaux et retourner sur notre planète où il y avait beaucoup de nourriture et où vivaient nos familles. J'ai rien compris, mais j'ai regardé vers Rick et j'ai vu qu'il était devenu l'un des chefs et qu'il prenait son rôle très au sérieux. Il faut que vous ayez l'air affamés, le type d'Halifax a dit à mon groupe et une dame s'est rentré les joues. J'avais eu faim très souvent dans le passé, comme quand Rick avait perdu tout notre argent en revenant du bar ou quand on a envoyé de l'argent à Halifax pour la sœur de Rick qui allait mourir ou alors quand on a acheté des trucs en

plus comme nos vélos, que Rick a eus d'un type qu'il connaissait et qui ont coûté très cher parce qu'ils sont parmi les meilleurs vélos sur le marché. Alors, j'ai juste essayé de me concentrer sur ces épisodes, mais c'était difficile de croire à mon histoire et d'avoir l'air affamé après les trois assiettes de nourriture de camionnette que j'avais mangées à midi.

Quelqu'un est venu vérifier nos costumes pour voir s'ils étaient assez bien et après, ils nous ont fait sortir et on a marché dans des corridors et on est arrivés dehors dans une rue qu'ils avaient rendue toute détruite et brûlée comme si quelque chose de vraiment, mais vraiment terrible était arrivé. Il y avait des camions et des trucs de film partout. Je pouvais voir cinq caméras différentes et il y avait plein de monde qui regardait sur les bords, comme autour d'un terrain de football.

Ils nous ont fait encore attendre. Ensuite, le directeur s'est mis à parler dans un gros cornet. OK tout le monde, on va faire ça juste une seule fois, il a dit. Il était assis en haut, sur une grue. Quelqu'un est venu et m'a montré où me placer. On était beaucoup de figurants et tout le monde a eu sa propre place. J'ai essayé de voir Rick, mais je le voyais pas.

Ensuite tout à coup, j'ai entendu Action ! et on s'est tous mis à courir en bloc et quelqu'un a crié AllezAllezAllezAllez. J'essayais de pas tomber et mon cœur battait comme les grosses machines bruyantes qui cassent les trottoirs et j'ai commencé à avoir une crampe à cause de toute la nourriture qui s'agitait dans mon ventre. Une dame devant moi a crié et s'est pris les pieds dans son gros bâton à tête de mort et j'ai dû sauter par-dessus elle parce que j'avais peur de gâcher le film si je l'aidais. Ensuite, il y a eu un gros boum et j'ai senti de la chaleur sur mes oreilles. Je me suis retourné et j'ai vu tout le

devant d'un immeuble en feu et il y avait des débris qui volaient partout et tout ce que je pouvais penser, c'était est-ce que Rick était OK.

J'avais jamais couru autant et j'allais presque m'évanouir parce que ma crampe me faisait vraiment mal, quand le directeur a dit Coupez et ils nous ont ramenés dans la salle d'attente. Ils nous ont fait enlever nos costumes et ils nous ont dit Merci beaucoup pour votre temps et qu'ils avaient plus besoin de nous. Mes jambes tremblaient encore quand je suis allé chercher Rick. Au bout d'une heure je l'ai vu près des roulottes et encore en costume, en train de parler avec le type d'Halifax et la grande dame jolie et le gros assistant réalisateur.

— Tu peux pas aller par là, un type qui tenait une planche à pince m'a dit.

— Par là où ? j'ai demandé.

— Par là-bas.

Alors j'ai pris mon vélo et je suis rentré à la maison.

-

Quelques jours plus tard, j'attendais d'entendre la porte arrière s'ouvrir quand Baldev est descendu en bas, suivi de l'odeur de la nourriture de son pays, que Rick déteste, mais pour autant que je sache sent vraiment bon, comme la camionnette du midi.

— Tu as reçu ça, il a dit en me tendant une lettre avec l'image du gouvernement dessus.

Je l'ai ouverte, mais j'ai rien compris à ce qui était écrit à cause de mon cerveau handicapé qui fait que je peux pas lire.

— C'est de petite amie ? Baldev a dit en faisant semblant d'avoir de grosses boules.

Laissez-moi vous dire que Baldev adore les grosses boules. Il tend les mains loin devant lui pour montrer de quelle taille il les aime, c'est-à-dire très, très grosses. Ensuite il se regarde les boules et les tripote. Il les admire comme si ça le dérangerait pas d'en avoir lui aussi si on lui en proposait. Ça doit être la seule chose sur laquelle lui et Rick sont d'accord.

— Non, j'ai dit, mais fort pour qu'il puisse me comprendre. Baldev, tu peux lire cette lettre pour moi ?

Baldev a laissé tomber ses boules pour prendre la lettre. Il a vu l'image du gouvernement en haut et il a dit Non, non, non, ça, c'est pas près de mes affaires. Ensuite il est remonté chez lui.

Je me suis assis sur une chaise pour me forcer à lire. Un jour, j'ai reçu une lettre du gouvernement qui me disait qu'ils allaient envoyer quelqu'un pour venir vérifier si j'étais toujours handicapé et pour voir si je pouvais travailler. Rick l'a lue à voix haute et après il l'a déchirée et il a dit qu'il y avait pas une seule chance que mon cerveau s'améliore un jour et que c'est eux qui avaient besoin de se faire vérifier la cervelle.

Ensuite, il a dit la même chose qu'il dit toujours à propos du monde entier qui est pourri. Ensuite, on s'est assis et on a bu de la bière et on s'est sentis mieux. Mais personne de l'aide sociale est venu, et c'était bien parce qu'on voulait pas qu'ils voient les bières ou que notre sous-sol est un sous-sol. Mais là, j'avais peur que cette lettre soit le même genre de lettre et que peut-être cette fois ils allaient vraiment venir. J'ai passé la nuit à écouter le bruit de la fournaise.

Rick est pas revenu le lendemain, ni le jour d'après. J'avais faim et j'arrivais pas à empêcher mon cerveau de penser à la camionnette du midi. Je me demandais si elle était toujours au même endroit, parce que si je remettais des vieilles guenilles et des fourrures et que je retournais en cachette sur le plateau juste une seule fois, je savais que je pourrais manger assez pour au moins une semaine. Ou alors, je me demandais s'ils avaient déplacé les camionnettes pour un autre film, et j'ai pensé prendre mon vélo pour aller voir si j'arrivais à trouver des trucs de film, comme des grues ou des explosions. Mais j'étais trop fatigué. J'aurais pu demander encore de l'argent de secours à Linda, ma travailleuse sociale, mais à cause de la lettre, j'avais peur qu'ils découvrent que je travaillais comme figurant et qu'ils me donnent plus d'aide comme ils avaient fait à Rick ou qu'ils me mettent en prison. Je savais même pas où se trouvaient les bonnes poubelles avec les beignes, parce que d'habitude je faisais que suivre Rick.

-

Ensuite un matin, je me suis réveillé et j'ai entendu du bruit, comme s'il y avait des rats. J'ai allumé les lumières et je l'ai vu qui fouillait dans ses boîtes.

— Oh, salut, il a dit.

— T'étais où ?

Il s'est assis sur une chaise et il a laissé tomber sa tête en arrière, comme pour se faire laver les cheveux par quelqu'un, et il avait l'air d'être enrhumé parce qu'il reniflait beaucoup. J'ai remarqué qu'il portait des souliers différents et un autre manteau. Ils semblaient neufs.

Ensuite tout à coup, Rick s'est mis à parler, sans être tout excité comme d'habitude, mais en continuant de regarder les planches du plafond qui je pense servent à supporter le plancher de Baldev, et même avec mon nez handicapé j'ai remarqué que Rick sentait beaucoup la bière. Il a dit qu'après l'avoir choisi comme chef du futur, ils lui avaient donné un fusil laser avec lequel il était supposé tirer sur la vedette. Et si tu le touches ? j'ai demandé, et il a fermé les yeux, a soufflé de l'air par les narines et a dit qu'ils allaient ajouter le rayon laser plus tard. Ensuite, Rick a dit que quand le réalisateur avait crié Action, il s'était mis à courir et son casque avait glissé par-dessus ses yeux et que sans le vouloir, il avait changé de direction et il était rentré tout droit dans la vedette juste avant la grosse explosion. Il a dit qu'il était dans le seul angle de caméra dont ils avaient vraiment besoin, alors ils ont pas eu le choix, ils ont été obligés de lui donner un plus grand rôle dans le film pour pas que ça fasse bizarre qu'il soit là.

— Ça veut dire que nos chèques vont être plus gros ? j'ai demandé.

Il m'a répondu qu'il le supposait, oui.

Après, je lui ai demandé quand on allait manger, parce que j'avais faim.

— Pas encore, il a répondu.

— Oh.

— C'est comme pour le ragoût. Tu dois attendre. Tu t'impatientes.

Je lui ai demandé s'il avait de l'argent pour aller manger des hamburgers ou pour préparer quelque chose sur la plaque chauffante.

— Non, mais il y avait de la bouffe et de la bière à la fête pour la fin du tournage.

Il a sorti une moitié de sandwich de sa poche et me l'a donnée.

— C'est là que t'as eu ces vêtements ? C'est des cadeaux qu'ils vous ont donnés à la fête ? j'ai demandé.

Je mangeais le sandwich aussi lentement que je pouvais, en collectant même les miettes autour de ma bouche.

— Ouais, il a fait.

Ensuite, il s'est levé et a dit qu'il allait voir tout de suite où se trouvaient nos chèques. Je lui ai demandé s'il pouvait lire ma lettre avant. Il me l'a arrachée des mains et il l'a lue vraiment vite.

— C'est rien, il a dit, tout va bien.

— Ça continue au verso.

Il l'a tournée de l'autre côté pour lire la suite.

— Tout va bien, je te dis.

— Est-ce que ça veut dire qu'ils savent ? Que je suis plus handicapé ?

— Non, il a répondu, et il s'est mis à entasser ses choses dans des sacs d'épicerie, mais rien de ses trucs importants. Et tu es toujours handicapé, merde, il a dit. Ça veut juste dire que ce sont tous des crétins.

— Bien, j'ai dit.

Ensuite il a laissé tomber ses sacs et il a mis ses mains sur son visage :

— T'as plus besoin de travailler, tu devrais pas.

— Surtout si c'est du travail de merde. Comme être figurant.

Il est resté là, le visage couvert pendant un moment, en respirant d'une façon bizarre, et je savais qu'il était vraiment fâché parce que quand il a retiré ses mains, son visage était tout rouge et plein de veines comme des vers de terre bleus en bonbon. Mais

après, il s'est juste levé et m'a coupé la respiration en me serrant longtemps dans ses bras, et puis il est parti.

-

Le bon côté de vivre avec quelqu'un, c'est qu'on a juste à regarder les choses de l'autre personne pour savoir qu'elle reviendra les chercher un jour. Rick avait laissé la plaque chauffante et ses bottes de construction. C'est vrai qu'il avait pris la photo de la sale sorcière, mais il avait laissé la plupart de ses vêtements et sa casquette préférée. J'ai vérifié dehors et j'ai vu qu'il avait laissé son vélo de course, ce qui m'a rassuré encore plus.

Après avoir fait un peu de ménage, je me suis assis sur mon tas de mousse. J'avais déjà pardonné à Rick de s'être fâché contre moi parce que j'avais dit que son nouveau travail de figurant était du travail de merde. Il aimait se fâcher pour les mauvaises raisons parfois, alors j'ai décidé que j'avais juste à plus en parler et comme ça tout irait bien. Ensuite, j'ai plié la lettre d'handicapé pour la rendre aussi petite que je pouvais et j'ai essayé de la lancer dans le seau à poubelle, mais j'ai raté. Je me suis dit qu'après avoir travaillé si longtemps comme figurant du futur, c'était comme si je devenais un patient professionnel et que maintenant je pouvais attendre n'importe quoi, aussi longtemps que je savais que ça allait venir. Je me suis demandé combien de temps ça prendrait avant que mon ventre mange le sandwich que Rick m'avait donné, et combien de temps ça prendrait avant que mon cerveau handicapé arrive plus à m'empêcher de suivre l'odeur

de la nourriture de la femme de Baldev jusqu'en haut et de frapper à la porte. J'en avais aucune idée.

3.2. Goodbye Porkpie Hat

But

Je suis couché dans ma chambre sur un matelas sans draps, et je regarde un papillon de nuit qui se tape la tête sur l'ampoule nue au plafond. Près de la fenêtre, il y a un petit téléviseur que je ne regarde jamais; à côté de lui, une plaque chauffante que je n'utilise jamais. Je passe la plus grande partie de mon temps ici, à penser au crack, à ne pas y penser, à effectuer des expériences rudimentaires, à fumer du tabac récupéré dans des cendriers publics et roulé par moi-même, à essayer de me souvenir de comment c'était dans ma tête auparavant, et, bien sûr, à étudier mon livre de sciences. Je l'ai trouvé dans une benne à ordures il y a deux ans et depuis, il est là, près de mon matelas, comme un ami à une soirée pyjama qui fait semblant de dormir, mais qui meurt d'envie d'être consulté. Je passe deux heures à le lire chaque jour; je le sais parce que je me chronomètre. C'est un manuel de dixième année, une édition récente avec des diagrammes sur papier glacé et des photos de scientifiques célèbres qui ont tous l'air si puissants et majestueux; on dirait qu'ils ont été photographiés au moment même où leurs pensées bouleversaient à jamais le paradigme scientifique. J'aime imaginer que lorsqu'ils contemplaient les étoiles dans le ciel et qu'ils songeaient au sort des générations futures, c'était en fait à moi qu'ils pensaient.

J'ai exhumé le livre au mois de juin. L'adolescent qui l'avait jeté croyait se débarrasser des sciences pour toujours et que le mois de septembre ne viendrait jamais. Quel idiot : moi aussi je pensais la même chose à son âge.

Ma chambre est à peu près de la taille d'une cellule de prison. Un jour, deux types sont entrés par la fenêtre ouverte, m'ont battu avec un tuyau jusqu'à ce que je ne puisse plus remuer, et ont volé mon ancien téléviseur ainsi qu'une boîte de mégots, alors j'ai engagé une agence de sécurité professionnelle nommée Apex pour faire installer des barreaux à la fenêtre. J'ai dépensé tout mon chèque d'aide sociale pour eux; j'ai juste eu à mourir de faim en sécurité pendant un mois. J'ai dû payer le type comptant avant les travaux parce qu'il ne croyait pas que j'avais autant d'argent. J'ai eu plaisir à lui en donner autant : il a fait du bon travail.

Dehors, quelqu'un crie après quelqu'un d'autre, alors je vais à la fenêtre et je jette un œil dans le parc Oppenheimer, qui se trouve de l'autre côté de la rue, juste en face de ma maison de chambres. Il n'y a qu'un homme assis tranquillement sur un banc, en train de fumer. Tout le monde dit que ce parc a été baptisé en l'honneur de l'inventeur de la bombe atomique. Il y a des balançoires et des glissoires, mais personne ne s'en sert parce qu'aucun parent n'emmènerait son enfant au parc puisqu'il est habituellement fréquenté par des gens comme moi ou Steve ou pire encore. Il a la réputation d'être un marché en plein air pour la drogue. De ma fenêtre, j'ai déjà vu des gens se faire poignarder, mais pas tout le temps; il se passe aussi des choses bien dans ce parc. Il y en a qui viennent s'étendre dans l'herbe pour lire toute la journée. Ceux qui lisent ne se font pas poignarder. Je ne suis pas sûr de comprendre pourquoi, mais c'est comme ça.

Comme j'ai fini d'étudier, je sors et je traverse le parc par le coin nord-est, puis je remonte Powell vers l'ouest. Je m'approche d'un groupe d'une demi-douzaine de Vietnamiens. On devine facilement qui sont les revendeurs de drogue; ce sont ceux qui se promènent à vélo. J'achète un paquet de dix avec un billet de dix dollars, ce qui représente tout mon argent jusqu'à mercredi. Le contact visuel semble donner une touche encore plus illégale à tout, alors je garde les yeux rivés au sol pendant qu'un des Vietnamiens gueule. On le dirait tout droit sorti d'un dessin animé, avec ses dents brunes désordonnées qui ressemblent à des défenses d'éléphant. Il se balance d'une jambe sur l'autre comme un boxeur qui s'est réchauffé et jette des regards inquiets vers la rue. Il hurle : « Pipe ? » Je réponds : « Non, j'en ai déjà une, merci. »

De nature timide, le crack fond à 80 degrés Fahrenheit, et si vous le chauffez trop rapidement, il se consume en produisant très peu de fumée. Une chose pour laquelle je suis doué, c'est le fumer. Je ne ressens pas l'envie de crack dont tout le monde parle; je dirais plutôt que j'ai un intérêt scientifique pour cette drogue, c'est tout, comme si je perfectionnais une hypothèse ou que je procédais à une expérience prolongée. Je sais que cela sonne un peu bizarre, mais je sens que si je pouvais me défoncer suffisamment ne serait-ce qu'une seule fois, alors j'arrêteraï, satisfait par la connaissance du paroxysme de l'utilisation du crack, le maximum. Malheureusement, jusqu'ici, je n'en ai pu me permettre qu'une piètre approximation.

Dans une ruelle, mon cerveau organise une réunion de famille avec des substances neurochimiques éloignées, et, tout tremblant et euphorique, je m'accroupis sous leur petite fête, ne voulant surtout pas les déranger. Une série de connections et de

théories infinies et profondes m'inondent le cerveau. C'est une roche plus supérieure que prévu et elle me donne envie d'être dans ma chambre, avec mon livre.

Tout à coup, un homme et une femme qui se disputent se trouvent à un mètre et demi de moi. Je ne sais pas trop depuis quand ils sont là. J'ai une envie folle de leur expliquer quelque chose de complexe et de scientifique, d'illuminer leurs yeux d'émerveillement. L'homme parle.

— Hé l'ami, salut.

Sentant la transpiration s'accumuler au bord de mes paupières, j'arrive à bredouiller :

— Salut, ça va bien, tous les deux ?

— Bah, ouais elle fait juste sa petite poufiasse.

En disant le dernier mot de sa phrase, il se tourne pour le lui crier en plein visage, ce qui repousse sa frange en arrière. Après une pause servant à créer un effet dramatique, il se retourne vers moi.

— Hé, l'ami, t'aurais pas un échantillon à nous donner pour qu'on se sente mieux ? lance-t-il à mes mains crispées, tout souriant et d'un air très confiant. Pendant un bref moment, j'ai honte d'être si ridiculement défoncé et incapable de partager mon expérience avec eux ou avec qui que ce soit d'autre.

D'une voix qui me semble parfaitement sincère, je lui réponds qu'il n'y en a plus et que je suis désolé, mon trip déjà en train de commencer son decrescendo.

« Alors que dirais-tu de me rendre ma pipe ? » me dit-il, à quelques pas de plus de moi.

J'ai été victime de ce genre de stratagème auparavant. Pour éviter d'associer les mots « ma » et « pipe », une combinaison fatale qui signifierait le début d'une raclée probablement déjà inévitable, je réponds que je suis désolé, qu'il n'y en a qu'une.

La femme lui dit de me laisser tranquille. Son t-shirt trop court révèle un ventre couvert de vergetures et de rides ayant la texture d'un scrotum ou d'un vieil éléphant. Voilà que l'homme crie. Ses bras sont peuplés de tatouages de prison flous et regrettables, et je les regarde s'agiter au-dessus de ma tête. Je me demande s'il a déjà existé une femme qui était sérieuse en disant à son petit ami de laisser quelqu'un tranquille. Si oui, conclus-je, il doit s'agir d'une proportion statistiquement insignifiante. Au milieu de tout ce tapage, l'envie de fumer encore un peu de roche me vient comme une plate révélation, comme si je venais de réaliser que je dois faire la vaisselle. J'entends des rats grouiller dans le mur et j'essaie de me rappeler si j'en ai déjà vu un regarder en l'air, vers le ciel je veux dire, et je me demande s'il est possible pour eux de voir si loin. Au moment où je tente de me relever, l'homme me donne un coup de pied dans la poitrine de sa chaussure moisie et je sens un craquement dans mon épaule, qui commence ensuite à bourdonner, et je me protège le visage de l'autre bras.

J'entends ma pipe toucher le sol, mais elle ne se brise pas, parce que les pipes à crack sont faites de Pyrex, comme les éprouvettes. Les gens les récupèrent dans les poubelles de laboratoires de fournitures médicales. Ce sont des éprouvettes sans fond, sans fin; toute la fumée et toute la folie passent à travers elles sans aucun obstacle. Mes poumons ont testé les éprouvettes et leurs échantillons âcres, mais, malheureusement, je n'ai pas bénéficié d'un groupe témoin, alors les résultats de ces expériences sont souvent difficiles à observer.

Pendant que je m'effondre, je l'entends qui prend ma pipe et je sens une puanteur de pisse fermentée. En s'évaporant, l'urine laisse derrière elle une mince couche jaune toute collante, et je pense au fait que l'urine est une solution, pas une mixture; ça, j'en suis absolument certain et après, la raclée continue.

Matériel

Dans la chambre voisine vit Steve, un vieux drogué qui, à un moment indéterminé de son existence, a commencé à s'injecter entre les orteils, le reste de ses veines étant désormais trop épaisses et sujettes aux abcès. Il flambe l'argent de son chèque en trois jours à peu près, les pupilles rétrécies et la tête posée sur l'océan tumultueux de son cou tel un malade d'Alzheimer. Quand il croit être sur le point de s'injecter trop de drogue, il m'avertit en donnant des coups dans le mur. Je l'ai sauvé deux fois en lui obtenant une injection de Narcan, prenant bien soin de retirer l'aiguille de son pied avant que les autres arrivent avec leur étrange antidote. Je crois qu'on peut dire qu'il est mon seul ami.

Steve ne connaît rien à la science. Condamné à toujours répéter la même expérience, il en arrive encore et encore, sur son plancher collant, à la même conclusion empreinte de vomi. Je sais très bien que la reproductibilité d'une expérience est la pierre angulaire de la méthode scientifique, mais Steve exagère.

De sa voix nasillarde de drogué, il me traite de coké ou de poudré parce que je fume du crack, mais ça ne me dérange pas. Il ne le dit pas méchamment. Un jour, il m'a vendu un restant de savon en me disant que c'était du crack qu'il avait trouvé dans la rue et qu'il voulait liquider pour pas cher. D'abord, je ne l'ai pas cru, mais c'était la façon dont il me le présentait dans ses mains, avec révérence, comme un enfant tenant un

grillon. Je ne lui ai pas adressé la parole pendant des semaines, jusqu'à ce qu'il fasse presque une surdose, et lorsqu'il s'est réveillé, il avait complètement oublié qu'il m'avait arnaqué, alors je lui ai pardonné, et puis de toute façon, j'avais récupéré l'argent en le lui volant. Et bon, je devais me sentir un peu seul.

Depuis quelque temps, Steve m'apporte de la nourriture de la mission Gospel. Il dit que c'est normal, puisque, quand il cogne dans le mur, le voisin de l'autre côté de la chambre ne fout absolument rien. Des conserves de viande grise qu'on ouvre avec une clé, et des hamburgers de la veille. Ma clavicule gauche est brisée et mon visage enflé est dur et crispé. Les os flottent et s'emmêlent dans mon épaule comme un bateau en aluminium qui s'échouerait sans cesse, et j'ai eu des étourdissements. La semaine passée, je me suis traîné au bureau d'aide sociale, j'ai pris mon chèque, vu ma travailleuse, Linda #103, lui ai dit que tout allait bien pendant qu'elle arborait son expression empathique et me disait que je devrais aller à la clinique. « Je devrais », lui ai-je répondu, et j'ai titubé jusqu'à l'endroit où j'encaisse mes chèques, pour enfin retourner à la maison avec une réserve de Tylenol 3 valant une petite fortune, ainsi qu'une boîte de tabac. Les T3 venaient d'un type que je connais qui, il y a longtemps, a réussi à convaincre son médecin qu'il souffrait de douleurs chroniques insupportables, ce qui, j'en ai l'impression, a créé entre eux un lien pas trop différent de l'amour. J'ai donné quelques T3 à Steve parce qu'il s'est occupé de moi et il a tout avalé d'un coup, la main plaquée sur sa bouche en bâillant.

Un mois plus tard, je ne dors plus depuis des jours, puisque j'essaie de mémoriser le tableau périodique, et je suis tellement défoncé que mon estomac bout. J'ai vendu les T3 pour acheter du crack, parce que j'ai conclu que ce dernier est le meilleur remède à la

douleur et aux étourdissements, mais maintenant il ne m'en reste plus, et les ressemblances périlleuses entre le magnésium et le manganèse commencent à me donner envie de m'arracher les dents de la tête, comme de mauvaises herbes. Je regarde la lumière de l'ampoule s'intensifier et je grince des dents en souhaitant avoir quelqu'un à qui demander pardon. J'imagine que c'est ironique que le seul moment où je me sens assez fort et optimiste pour arrêter de prendre du crack, c'est quand je suis vraiment défoncé. Je me dis que lorsque je recevrai mon prochain chèque, je l'utiliserai pour acheter un gros sac de pot et pour faire mon épicerie et tout simplement redevenir en santé.

C'est le matin, ma chambre est un brouillard, je n'ai toujours pas dormi, et je suis là, étendu sur le ventre dans mon lit; j'écoute dans ma tête mes cils qui croustillent contre l'oreiller, ce qui me rappelle le bruit de pas lointains dans la neige. Je bats des cils de plus en plus vite, en imaginant quelqu'un qui me poursuit en laissant de la buée dans l'air, et soudain, j'entends résonner l'escalier de secours.

Je me redresse d'un coup et il y a un homme à la fenêtre. Il porte un chapeau porkpie à l'ancienne et un costume de tweed, et il fume une cigarette à filtre dont l'odeur en indique l'origine américaine. Il s'accroche aux barreaux de ma fenêtre comme s'il avait été momentanément enfermé à la suite d'un simple malentendu, et il affiche un sourire chaleureux.

— Bonjour, Henry, je m'appelle J. Robert Oppenheimer.

L'homme parle d'une voix douce et mélodieuse. Ses yeux, illuminés par une intensité investigatrice, sont apaisants et bleus. Je l'ai vu dans mon livre de sciences.

— Je vous ai vu dans mon livre de sciences, dis-je, les dents crayeuses et molles à force de gruger.

— Bien sûr, Henry, et puis-je me permettre de dire que je vous reconnais comme étant un confrère de la quête ? Et par « quête », je me réfère à la quête intrépide et ardue du savoir. Désirez-vous une cigarette ?

Ses yeux s'attardent sur mon livre de sciences pendant que je cherche à attraper une cigarette d'entre les barreaux, sans trop savoir lequel de nous deux pourrait être décrit comme étant à l'intérieur.

En allumant ma cigarette, je remarque que mes mains tremblent. J'ai plutôt l'habitude des cigarettes roulées et l'obstacle que constitue le filtre me stresse; saisi d'une appréhension asthmatique, je prends une bouffée. J'exhale et je commence à me calmer. Les yeux d'Oppenheimer brillent pendant qu'il parle.

— À mon avis, il s'agit de la meilleure façon pour un homme de se plonger dans un brin d'érudition : il suffit d'une chambre toute simple, d'un livre et d'un peu de tabac...

Il tire des bouffées étrangement longues de sa cigarette et, au moment où il exhale, son regard survole la pièce et se pose sur les flacons qui, avant, contenaient ma réserve de crack.

— Je suis désolé, monsieur Oppenheimer, mais...

— Mes étudiants m'appellent J. Robert. Faites comme eux.

— Je suis désolé, J. Robert, je veux dire, merci... mais je suis sûr qu'il y a deux dates en dessous de votre photo dans mon livre, ou plutôt, ce que j'essaye de vous dire, c'est que...

— Que je suis décédé ? Cancer de la gorge, absolument abominable, à éviter à tout prix. Seules les choses vraiment mauvaises se multiplient à l’infini, mon ami.

Il s’accroche aux barreaux entre lesquels il fait soigneusement passer ses longues jambes, puis viennent ses bras; il adopte ensuite la position qui, à mon avis, doit être la plus confortable pour quelqu’un qui serait enfermé dans une cage d’oiseaux. Je vois ses chaussettes et elles ne sont pas de la même couleur.

Pendant qu’il attire mes yeux vers les siens en arborant le sourire d’un parent plein de bienveillance et de mansuétude, je marmonne :

— Mais qu’est-ce que vous faites ici, J. Robert, si je ne suis pas trop indiscret ?

Il y a un silence; il sourit toujours et me fixe, et je ne suis pas certain qu’il m’ait entendu. Il semble réfléchir.

Il fait claquer ses lèvres et retourne les mains pour ensuite les élever dans un geste de paix, et ses longs bras balaient la pièce encore plus loin que je ne l’aurais imaginé.

— Écoutez, le passé ne m’intéresse pas; je peux deviner par le piètre état de votre visage et de votre épaule que vous non plus, vous n’avez pas particulièrement envie de vous y replonger. Je suis ici pour élucider, pour fournir des conseils, ce genre de chose. Avez-vous des questions jusqu’à présent ?

Mes pensées s’accélèrent au rythme d’une myriade de questions de science, des questions que je n’ai jamais eu l’occasion de poser à voix haute, et elles me semblent toutes trop élémentaires pour son intelligence sophistiquée.

Les dents serrées, je bafouille en arrachant les syllabes :

— Saviez-vous qu’il y a un parc là dehors qui porte votre nom ?

— Ha. Vous vous trompez, Henry, il porte plutôt le nom du deuxième maire de Vancouver, cet épouvantable petit diable colitique de David Oppenheimer. Aucun lien de parenté entre nous. Pourquoi auraient-ils donné mon nom à ce parc ?

Il allume sa troisième cigarette d'un seul geste mécanique et libère encore plus de fumée dans ma chambre.

— Tout le monde ici pense que c'est le cas, dis-je.

— Peu importe, votre question était éhontée et le temps est précieux, alors pour continuer, j'irai droit au but...

Il se racle la gorge.

— À mon humble avis, il est impossible d'être un scientifique si l'on ne valorise pas au plus haut point le partage des connaissances. N'êtes-vous pas d'accord ?

En me demandant toujours si une question éhontée a rapport avec la honte, je répons :

— Oui.

Les yeux de J. Robert retrouvent une fois de plus mes flacons de crack vides.

— Si vous acceptez cet axiome, vous ne pouvez qu'être d'accord pour dire qu'en tant que scientifique, l'apprentissage est toujours positif; que la connaissance est bonne.

N'est-ce pas ?

Je hoche la tête.

— Vous le croyez vraiment ?

D'un ton résolu et intelligent, je répons :

— Bien sûr.

— Excellent. Nous en arrivons maintenant au cœur de ma proposition, Henry, et c'est... Dans l'esprit de l'investigation savante, je sollicite officiellement votre assistance dans l'obtention et la consommation de la drogue communément appelée « crack ».

— Je n'ai pas d'argent.

Il s'agit de la première chose qui me vient à l'esprit; la deuxième, c'est que j'aurais dû nier en avoir déjà consommé.

— Tiens donc ! Un pragmatiste ! Évidemment, je possède plus qu'assez de fonds pour couvrir les dépenses qui seront engendrées; considérez cet argent comme notre subvention de recherches, et quand je dis « notre », Henry, je mets en évidence le fait que vous serez un partenaire à part égale dans l'inhalation de la substance psychoactive en question.

Je ne dis rien. Son regard tendre et plein de miséricorde me donne envie de me retourner pour voir s'il ne s'adresse pas à quelqu'un d'autre, derrière moi.

Méthode

Même s'il semble venir d'ailleurs et qu'il est trop bien habillé pour être un flic, la complexité des questions et l'enthousiasme de J. Robert suscitent la méfiance des trafiquants. Pourtant, même en lui refusant ce qu'il demande, ils le traitent avec beaucoup plus de respect qu'ils n'en ont jamais eu envers moi, lui donnant du « monsieur », l'un d'eux allant même jusqu'à lui demander pourquoi un homme aussi distingué aurait envie de se défoncer avec un abruti comme moi. Enfin, après lui avoir promis de rapporter tous les détails de l'expérience, je persuade J. Robert de se tenir à l'écart pour me laisser effectuer la transaction. Le type est impressionné par ma commande substantielle et mon

argent américain; il me dit qu'il vient de Seattle et qu'il vend juste pour pouvoir rentrer à la maison. Il fourre l'argent de J. Robert dans son jeans avant de m'informer qu'il doit aller chercher d'autres flacons puisqu'il n'en a pas tant que ça sur lui. Je le suis nerveusement, avec J. Robert qui traîne à au moins un pâté de maisons derrière moi. Le trafiquant nous emmène jusqu'à une maison de chambres, et j'attends une minute pendant qu'il se précipite à l'étage. Je n'ai pas à découvrir ce que me ferait J. Robert si je me faisais arnaquer avec son argent, parce que le type revient avec un sac en plastique tout cliquetant de flacons, et je fais comme si notre transaction était tout à fait banale.

Le soleil est sorti et des nuages duveteux s'acoquinent dans le ciel au-dessus du parc. Les nuages ne sont que de la fumée enflée. Mes jours sont définis et déterminés par les allées et venues de toutes sortes de fumées. À présent nous marchons à toute vitesse, et J. Robert est légèrement en avance. Nous apercevons une vieille alcoolique couchée à l'extrémité du parc, tombée dans les pommes avant d'avoir pu atteindre l'entrée, marinée dans le bocal aigre de son propre corps. Je sens un effluve de rince-bouche, étrangement doux et ironiquement frais. Comme si elle se concentrait sur quelque chose de fragile et de compliqué, elle a la bouche béante, la mâchoire qui s'avance un peu. « L'alcool s'évapore plus rapidement que l'eau », dis-je, mais J. Robert est trop loin devant pour m'entendre. Je me dis que c'est comme si cette femme était en train de sublimer, de passer directement de l'état solide à l'état gazeux, les souvenirs horribles de sa vie s'évaporant par ses oreilles en caoutchouc. Je serre le sac de flacons et accélère le pas.

-

Il jette sa veste sur ma télé, déboutonne ses manches, et les retrousse d'un coup. « Votre appartement est considérablement plus petit de l'intérieur, Henry. » Je n'ai

jamais laissé passer autant de temps entre l'achat et la consommation de roches. Il se frotte les mains et s'assoit en tailleur sur mon matelas. « Apprenez-moi tout, dit-il, tout ce que vous savez. »

Pendant que je sors notre matériel — pipes, paille de fer, briquets, embouts de pipe —, il se met à pleuvoir. On dirait que l'air de la chambre est aspiré entre les barreaux de la fenêtre jusque dans le brassage des nuages, et j'ai froid. J'explique le processus de A à Z à J. Robert, en savourant les détails et en faisant sembler le tout aussi compliqué que possible. Il examine mon visage, bougeant parfois les lèvres en même temps que moi pendant que je parle.

Il lève la pipe et ses mains tremblent. Je l'avertis :

— Souvenez-vous, ne laissez pas trop chauffer.

Je n'arrive pas à croire que je suis en train de dire à un génie de faire attention. Il fait fondre la roche avec habileté et prend une première bouffée, mais il baisse la pipe pour regarder la roche brûler, puis le crack liquéfié tombe en gouttes de l'autre côté, pour lui atterrir dessus.

— Nom de Dieu ! fait-il avec une concentration intense et un peu enfantine.

Je commence à l'encourager :

— N'arrêtez pas ! Continuez à fumer, inclinez-la vers le haut, c'est ça, maintenant, inhalez; allez, allez, allez...

Il reporte la pipe à ses lèvres, prend une assez bonne bouffée, mais exhale trop vite.

— Je ne sens rien, Henry. Nom de Dieu, montrez-moi correctement comment faire, espèce de crétin !

— Tenez, je réponds, soufflant sur la pipe brûlée pour la refroidir.

J'ajoute une autre roche, la laisse fondre, en prends une grosse pof, puis je lui mets la pipe entre les lèvres et il se remplit les poumons. Il retient le tout, souffle, et frissonne. Son *porkpie* est repoussé vers l'arrière, comme chez les journalistes, et son front est luisant de sueur.

— Cette fois, c'était la bonne, Henry... Oh oui... Je commence à saisir.

Il ferme les yeux et se laisse tomber sur mon lit :

— En ce moment, j'en suis au prologue d'une sensation extrêmement agréable, qui diffère grandement de ce que j'avais imaginé, mais qui, toutefois, est très prometteuse.

Je l'aide à fumer d'autres roches. Ensuite, il se met à fumer une cigarette après l'autre, en marchant de long en large dans la circonférence limitée de ma chambre.

— Ce n'est un secret pour personne que je suis bien meilleur en théorie qu'en pratique; il s'agit d'une réalité que j'ai toujours acceptée.

Je ne peux imaginer à quel point sa réflexion doit être profonde.

— Oh, Henry, sans la fermeté de votre main et votre savoir-faire, je ne connaîtrais point ces sensations merveilleuses. Je ressens une nette augmentation de mon sang-froid, ainsi qu'une vigueur et une grande capacité à effectuer du travail productif.

— Content d'avoir pu vous aider, dis-je.

Il s'agenouille près de moi.

— Dorénavant, je vous appellerai 'Hank', parce que je propose, Hank, que vous continuiez à faire ce que vous faites de mieux, à me marquer des points avec de délicieuses petites balles comme Hank Aaron frappant ses coups de circuit avec sa batte

de baseball. Hein, l'ami ? Vous et moi, nous pourrions être partenaires. Qu'en dites-vous ?

— D'accord, dis-je, partenaires.

L'un de nous, je ne sais pas exactement qui, veut en fumer une autre. Alors on en fume une autre. Il se met ensuite à sautiller vivement sur place au milieu de ma chambre.

— Bon Dieu, un homme de votre habileté, Hank ! Vous nous auriez été fort utile à Los Alamos. Imaginez un peu : les plus grands esprits du monde entier, travaillant ensemble dans un isolement total, un véritable effort collectif visant à stopper le plus grand mal que l'humanité ait jamais connu, les secrets les plus enfouis de la nature se déployant sous nos yeux comme les plateaux désertiques du Nouveau-Mexique.

J. Robert grogne d'effort et dehors, avec la pluie, les arbres lui disent de se taire;
chhhhhuuuuuuut.

Il s'arrête, ce qui lui donne un prétexte pour fumer une autre roche.

— Nous aurions pu faire construire un édifice réservé à l'étape de l'ingestion; cette substance aurait triplé non seulement notre créativité, mais également notre productivité. Une réserve assez importante aurait pu être réquisitionnée et, bien sûr, rationnée et distribuée équitablement. Oh, nous aurions eu un engin fonctionnel des années plus tôt, nous aurions pu vaporiser Berlin dès qu'Hitler aurait franchi ne serait-ce qu'une seule frontière, nom de Dieu ! Hank, il fut un temps où j'étais las de vos platitudes; mais maintenant, je vous vois pour ce que vous êtes : un grand esprit investigateur, inébranlable, indéfectible et brillant, et pourtant modeste; pas un fanfaron pompeux adepte d'un baratin pseudo universitaire, non, mais plutôt un scientifique, dans le sens le plus noble du terme.

Je n'arrive pas à croire ce qu'il dit; ma gorge brûle et j'ai l'impression que je vais me mettre à pleurer. Je me lève et je me mets à lui raconter quelques-unes de mes plus récentes expériences et je bouge les mains de façon théâtrale comme lui quand il parle, et je lui confie que j'ai toujours eu l'impression d'être né à la mauvaise époque et que si j'avais la chance de rencontrer des pairs ou d'autres scientifiques, comme il a dit, avec des intérêts semblables aux miens, que maintenant qu'il était là... Soudain, il y a un coup dans le mur. C'est Steve.

J. Robert vient avec moi. Nous sommes des partenaires. La porte de Steve est ouverte et nous le trouvons qui s'assoupit sur son lit, les jambes écartées devant son corps fragile, à demi-conscient, la tête tombant doucement vers ses pieds. Je le secoue et il revient à lui.

Steve se plaint en marmonnant quelque chose à propos de son trip qui est foutu. J. Robert se présente et offre immédiatement du crack à Steve, ce qui insulte profondément ce dernier.

— Moi je fume pas de cette merde-là, Bob, c'est pas mon truc. Et puis à ce que je sache y'a juste les minables qui l'aiment vraiment, je veux dire que les gens qui l'ont vraiment dans le sang sont ceux qui se détestent déjà le plus.

Ses yeux se révulsent et il parle à travers son nez comme si c'était un gazou :

— C'est pour ça que je m'injecte, parce que je suis égoïste, parce que je me respecte. Et ça me dérange pas que mon ego se sente comme s'il flottait dans une mer chaude de langues chaudes chaque minute du reste de sa vie, c'est tout. Est-ce que c'est si mal, Bob ? Je te conseille de laisser mon cher ami en dehors de tes...

La voix de J. Robert résonne de façon théâtrale :

— Monsieur, je dois vous prier de retenir votre langue ! Vous dites que vous vous respectez ? Quelle ânerie ! Ce sont les philistins comme vous qui obscurcissent les grands esprits de nos nations avec votre rhétorique du culte du nombril ! Ce crack libère le potentiel le plus grand et le plus noble de notre société ! En outre...

Mais il s'interrompt puisque Steve s'est encore assoupi, et cette fois, je ne le réveille pas. Je suis seulement content qu'il s'y connaisse si peu en sciences; s'il ne reconnaît pas J. Robert, il ne peut pas le dénoncer. Le dénoncer à qui, ça, je ne le sais pas vraiment.

À notre retour dans ma chambre, la colère fulminante de J. Robert se transforme en une sorte de tristesse agitée. Je crois que c'est probablement dû au fait qu'il commence à redescendre de son trip, mais je ne dis rien.

Il émet un commentaire au sujet de la futilité nue de l'existence, sur l'impitoyabilité de mon ampoule et ensuite, il dit quelque chose en néerlandais, je crois. La pluie a cessé. Heureusement, il veut fumer une autre roche, ce qui tombe bien, parce que moi aussi. Je lui demande :

— Qu'est-ce qui vous a donné envie de fumer du crack de toute façon ?

— Voilà une excellente question. La réponse, Hank, est que si l'on veut avoir une opinion éclairée et tranchée à propos de quelque chose, il faut d'abord, à mon avis, en avoir une expérience concrète, c'est-à-dire savoir de quoi l'on parle, et ce crack est simplement un sujet sur lequel je voudrais me faire une opinion.

Je remarque que des taches de sueur se forment sous les aisselles de sa chemise oxford d'un blanc impeccable. Brûlant d'envie de lui faire entendre quelques-unes de

mes autres théories, je veux absolument continuer la conversation que nous avons dû interrompre à cause de Steve.

— Vous savez, J. Robert, ces pipes sont faites de Pyrex, le même verre que pour les éprouvettes, dis-je.

— C'est de la physique élémentaire. Le verre ordinaire se briserait s'il était soumis à ce type de traitement, tout comme nous, hein, Hank ? Renforcés par les poutres de la recherche et de la connaissance !

Il me secoue par l'épaule et la douleur me foudroie, mais je ne lui dis rien.

La conversation scientifique ne dure pas. J. Robert a défait sa cravate et fait les cent pas, anxieux; il veut sortir, voir les attractions du coin, rencontrer des gens, prendre un peu d'air, et, bien sûr, acheter encore du crack. Si nous sortons, j'ai peur que J. Robert m'oublie, ou qu'il disparaisse pour ne jamais revenir. Je lui dis qu'on en a plus qu'assez pour toute la nuit, et que ce quartier est laid et dangereux et peu scientifique et qu'on devrait juste rester ici pour fumer et parler. Il s'empare de sa veste, commence à en remplir les poches de flacons.

— Hank, mes collègues m'appellent Oppie. Et Oppie ne vous dira pas quoi faire, mais Oppie et ses stupéfiants vont sortir, dans la nuit; cette nuit dont la force nous brisera, nous soufflera, nous brûlera et nous régénérera !

Résultats

C'est à 26 ans que j'ai fumé du crack pour la première fois. Du « crack ». Le mot semble tellement ridicule, si pornographique quand je le dis maintenant. Je m'y suis mis assez tard, comparé à la moyenne. Je venais tout juste de déménager à Vancouver,

comme tout le monde. J'étais à une fête dont j'avais entendu parler dans un café l'après-midi même. Dès mon arrivée, une fille m'a demandé si elle pouvait m'emprunter un peu d'argent. J'ai voulu savoir pourquoi, mais elle a refusé de me répondre. Je lui ai dit que peu importe ce que c'était, j'en voulais moi aussi. J'étais bourré. Je ne croyais pas arriver à coucher avec elle, mais j'imagine que je l'espérais quand même un peu.

Après ma somptueuse première pof, je lui ai calmement demandé quelle portion revenait à qui, j'ai pris ce qui m'appartenait, et je suis parti. J'ai tâtonné à travers les pièces sombres jusqu'à la sortie, décidé à fumer de la roche pour l'éternité.

Nous sommes encore en pleine éternité et nous errons dans les rues selon les caprices d'Oppie. Il est tout à fait inconscient de la circulation et du fait qu'il est fatigué et il se met, à plusieurs reprises, à courir spontanément. Je le poursuis, arrivant à peine à rester près de lui. Quand je le rattrape enfin, il met son bras autour de moi, haletant. Il a l'air surpris de me voir et me dit qu'il est content que je sois là.

Le trottoir est mouillé et reptilien; l'air, chargé d'évaporation. Ce soir, comme tous les autres soirs, les gens sont dehors à se presser, à fumer, à bavarder, à se serrer la main, à hurler. Tout le monde achète, vend, ou ramasse des choses ayant une valeur certaine ou possible. Oppie sourit et salue les gens au hasard, distribuant des cigarettes et de la monnaie américaine à quiconque en réclame.

Telles des comètes, des visages entrent en orbite autour de nous et en ressortent, leur trajectoire à jamais altérée par les généreuses politiques de crack d'Oppie, ainsi que par ses réflexions philosophiques. Il est électrique, vivant. Sa curiosité est insatiable. Il disserte tout en marchant, présentant des concepts hallucinants avec grâce et aisance. On forme une équipe. Même si personne ne le reconnaît, je suis fier de faire la fête avec un

homme de science aussi éminent que lui. Quand des prostituées le sollicitent, il les informe poliment qu'il n'est aucunement intéressé par les « travaux érotiques », mais leur offre roches et mots aimables. C'est un gentleman.

Assis sur un banc du Pigeon Park, nous formons une alliance de fortune avec un jeune autochtone dont le triste visage recouvert d'une croûte de colle tente paresseusement d'arborer une expression de conscience. Oppie lui offre la pipe, mais j'ai l'impression que le gamin ne la voit même pas. Oppie prend une pof et souffle avant de poursuivre une conversation que je ne crois même pas que nous avions commencée :

— Par exemple, prenez ce jeune homme, Hank. Voilà un de nos collègues, un théoricien, un physicien; il étudie le zéro comme nous, nous étudions l'infini. Il pose les mêmes questions, mais il aborde la chose en commençant par le bas, avec des hypothèses de base, tentant de tout diviser par zéro. Et, vous le savez bien, c'est lorsque l'on atteint ces extrêmes, ces marges, ces points qu'une courbe éviterait comme un gaz toxique, que les choses deviennent vraiment intéressantes !

— Vous pouvez appeler ça comme vous voulez, Oppie, mais je crois qu'il essaie juste de se tuer.

Il se gratte sous le col de sa chemise :

— Oh non, il n'essaie pas de se tuer. Il essaie de se détruire, Hank. Se détruire.

Quand nous partons, je me retourne et je vois que le gamin a réussi à nous suivre quelques coins de rues, en titubant. Mais il n'arrive pas à tenir le pas avec nous. Oppie se faufile dans un dépanneur pour acheter d'autres cigarettes. Je peine à me rappeler ce qu'il faisait en tant que scientifique. Je sais qu'il a inventé la bombe, mais je ne sais pas trop quand, ou pourquoi. Tout ce dont je me souviens, c'est sa photo.

Je décide de lui poser la question à son retour :

— Oppie, quand vous travailliez là-bas dans le désert avec tous les autres scientifiques, tous ensemble comme vous avez dit plus tôt, est-ce que vous pensiez rendre la vie meilleure pour les gens du futur ? Je veux dire, est-ce que vous vous demandiez comment les choses allaient être pour eux ?

Il se retourne brusquement et m'attrape par le col de mon t-shirt. Ses mains sont affaiblies et le bout brûlant de sa cigarette s'agite à quelques millimètres de mon visage.

— Écoute-moi attentivement, espèce de petit enfoiré de galopin prétentieux. Pour nous, c'était clair que les Boches auraient pu nous en échapper une sur la tête à n'importe quel moment, compris ? On n'a jamais eu la moindre idée de ce qui allait être fait de notre invention, est-ce bien clair ?

Je mens et lui dit que oui.

-

Plus tard, nous sommes dans le bus parce qu'Oppie voulait « faire l'expérience du transport authentique du prolétariat ». Le bus semble lui avoir remonté le moral, alors je lui demande où il vit et il me répond que dernièrement, il dort à la bibliothèque universitaire, entre les rayons. Je lui demande comment il est possible qu'un génie meure d'un cancer de la gorge à force de fumer et s'il savait que c'était mauvais pour lui, et il me dit de cesser de le tourmenter. J'aimerais bien lui demander ce que ça fait d'être mort, mais je ne veux pas exagérer.

— Hank, dit-il d'un ton un peu moqueur, j'ai l'impression que le crack vous affecte beaucoup plus négativement que moi. Je crains que la substance n'ait affecté votre jugement; et ce, de façon tout à fait permanente.

Je m'inquiète parfois en pensant aux dommages à long terme, aux rails posés qui ne pourront plus jamais être enlevés, des trucs du genre. Souvent, j'essaie de me rappeler ce que ça faisait de ne pas connaître le trip du crack, et je n'y arrive pas. Dans ce sens-là, on pourrait dire que le crack a réécrit l'histoire de ma vie. Je me souviens de ma mère, qui a cessé de fumer à ma naissance et qui me disait qu'elle rêvait de cigarettes presque toutes les nuits, et ce, jusqu'au jour de sa mort. Même quand on mangeait des biscuits aux brisures de chocolat au lit en regardant la télé, elle tapotait de l'index sur le biscuit après chaque bouchée, laissant s'accumuler les miettes en un petit tas sur son assiette, comme des cendres.

— Ne vous en faites pas pour moi. Faites qu'espérer qu'on n'en manque pas, dis-je à Oppie, espérant qu'on n'en manque pas.

Une femme est assise en face de nous avec son bébé et je me demande pourquoi ce dernier est debout à une heure pareille. Oppie joue à « coucou » avec lui pendant quelques pâtés de maisons en se cachant le visage derrière son chapeau. Ensuite il allume une cigarette, en prend une longue bouffée, puis souffle la fumée en plein visage du bébé, ce qui rend la mère hystérique et fait glousser Oppie avant de nous faire jeter hors de l'autobus.

De retour sur le trottoir, je remarque que le sourire d'Oppie est désormais tendu et son visage, décoloré. Il insiste pour transporter lui-même les flacons et se met à marmonner. Sa démarche s'est déformée en une parodie grotesque d'un homme essayant

de marcher d'un air confiant. Je me demande s'il n'est pas un fantôme, et si les fantômes ont le même genre de trip. J'essaie d'imaginer ce qui se passe à l'intérieur de son cerveau. Un tel instrument, submergé par la cocaïne ! Sa tête est comme une Ferrari en plein concours de carambolage. Il marmonne quelque chose à propos de « l'attrait des alcaloïdes » et ensuite, quelque chose à propos d'un certain Prométhée, un vautour et un rocher.

— Vous voulez encore de la roche ? lui dis-je, et il acquiesce en hochant la tête comme un petit garçon.

Je dois le garder à l'écart des autres pendant un moment.

Bientôt, nous nous retrouvons à court de roches, et je tente de le convaincre d'y aller plus doucement. La cavalerie arrive à temps; Oppie sort un rouleau de billets qu'il donne tel quel à un homme dont je ne me souviendrai jamais du visage.

Plus tard, Oppie me jette un regard suspicieux :

— Hank, je crois que quelque chose de sordide s'est glissé dans cette nouvelle portion de roches, dit-il.

Si je ferme les yeux, je vois un diorama de néon fluorescent, alors j'ai résolu de les garder ouverts pour ne pas perdre Oppie de vue au cas où il déciderait de se mettre à courir. Nous nous sommes réfugiés dans une entrée protégée de la rue par un escalier carrelé, et, dans un énième effort pour le faire ralentir, je lui suggère qu'il devrait peut-être essayer de faire chauffer une roche tout seul pour une fois.

— Eh bien, cela irait à l'encontre des conditions de notre accord, Hank, ne croyez-vous pas ? Je finance l'achat de cette saloperie de roche, et vous, vous fournissez fermeté de main et savoir-faire expérimental ! Je me trompe ?

Il se remet à hurler, alors je laisse tomber. Nous fumons encore et je tiens la pipe. Je garde les meilleures pofs pour moi parce qu'il n'en a pas vraiment besoin, et parce qu'il commence à m'énerver. Il décide de taper, encore et encore, sur la vitre de l'abribus devant nous, de son pied revêtu d'un mocassin nautique en cuir, pour essayer de la fracasser, et riant comme un fou. Je lui indique que l'abri est fait de vitre incassable et il me répond qu'il le sait, mais ne s'arrête pas pour autant.

Nous nous retrouvons encore dans le parc qui n'a pas été baptisé en son honneur et je commence à me demander si Oppie ne serait pas en train de perdre la tête. Il paraît que les crises de folie occasionnelles sont la norme pour un génie, mais son état actuel semble être quelque peu plus sombre et potentiellement irréversible. Il mâchonne des propos en un sinistre amalgame des nombreuses langues qu'il parle. Ses dents jaunissent et ses doigts sont noirs à force de serrer la pipe carbonisée.

À part le terrain de jeu, il y a quelques arbres et une structure en brique à la bordure du parc, mais en général, l'endroit est vide.

Oppie se balance d'avant en arrière, le regard plongé dans l'obscurité au centre du parc. Je me demande si je suis plus défoncé que jamais auparavant et je conclus, statistiquement, que ce doit être le cas; pourtant, j'ai l'esprit alerte et limpide. Existerait-il un plafond ? Un sommet, comme la vitesse terminale ou les solutions sursaturées ? Je me dis que j'ai besoin de davantage de données. D'ici, je peux voir ma chambre, et même si j'ai envie de rentrer lire mon livre, même si je sais qu'il y a encore assez de résine dans ma pipe pour prolonger mon trip au moins toute la nuit, je décide de rester avec lui, d'endurer; enfin, si ça dure. Il a besoin de moi.

Cela fait une heure qu'il ne dit plus rien et mes pensées scientifiques sont chassées par sa voix, devenue rauque à force de fumer et de se taire :

— L'existence même de cette ville me permet de supposer que la guerre froide ne s'est pas trop mal passée, n'est-ce pas, Hank ?

— Non, Oppie, elle ne s'est pas trop mal passée.

— Ah, bien, fait-il avant de se racler la gorge, très bien.

Analyse

On est là, tous ensemble au bar karaoké country-western : moi, Oppie et la femme qui a hurlé à son copain de ne pas me briser la clavicule, nos verres de bière qui dérapent de part et d'autre sur une petite table luisante d'humidité. Comme ces femmes qui, d'un air aguichant, s'emparent des chapeaux des hommes, notre compagne a le *porkpie* d'Oppie perché sur la tête comme si elle le gardait en équilibre, le cou raide, espérant que l'originalité de la chose attirera une admiration renouvelée pour ce qui se trouve en dessous.

Elle fume beaucoup trop des cigarettes d'Oppie, à qui j'ai envie de dire qu'elle m'a brisé la clavicule, pour le voir se porter à ma défense et la réduire aux larmes par un bombardement de remarques cinglantes. Je préfère m'abstenir. Elle et la bière semblent être un stabilisateur pour Oppie, un refuge contre la tornade psychotique dans sa propre tête.

Plus tôt, après avoir quitté le parc, Oppie a trottiné vers une zone où la circulation était particulièrement dense et dans laquelle il a disparu. Quand je l'ai retrouvé, il était à quelques coins de rue plus loin, cette femme au bras. Ce bar, c'était son idée à elle. Oppie

m'a présenté; j'étais le professeur Hank. J'ai ricané quand il l'a dit, embêté de voir à quel point il arrivait encore à me rendre fier de moi-même.

Un vieux couple d'ivrognes monopolise le microphone; ils se sont querellés, se sont fait des déclarations, ont pleuré, se sont réconciliés et, jusqu'à maintenant, sont à peine arrivés à passer à travers une seule chanson sans régresser et se jeter un « *Fuck*, je t'aime trop ! » à la figure. Quelqu'un a dit que le type qui gère le karaoké a pris une bouteille sur le crâne, et est rentré chez lui.

Maintenant, je suis aux toilettes, espérant qu'Oppie sera toujours à notre table à mon retour. Tout est mouillé, même le plafond. L'urinoir est un vieil abreuvoir en acier inoxydable qui résonne comme un lavabo quand j'y pisse. Voilà le genre d'endroit où la frontière entre la bière et la pisse est floue et rouillée, où un seul liquide doré et en apparence uniforme trempe tout, coule et s'écoule des tuyaux et des chopes.

Dans le miroir mal lavé, je jette un œil à mon visage en sueur et j'en arrive à la triste conclusion que je dois fumer encore de la roche, ou rentrer à la maison. Il me passe par la tête l'idée de voler notre stock et de m'enfuir, mais elle me semble trop diabolique, et en plus, je crois que mon compagnon pourrait me retrouver n'importe où.

Je retourne à la table; le bras d'Oppie est autour de la femme, qui parle :

— Ils ont baptisé ce parc de merde en ton honneur, hein ? À mon avis, trésor, il devrait pas y avoir un seul mètre carré d'espace public dans ce quartier.

Oppie sourit d'un air absent. Il termine doucement sa bière, puis se lève péniblement. La femme se tourne vers moi pour me demander si elle ne m'a pas déjà vu quelque part, et je lui dis de se la fermer. Oppie monte sur scène où, contre toute attente,

le vieux couple lui laisse les micros. Il les porte tous deux à sa bouche et entame un discours :

— Mesdames et messieurs, bonsoir. Je m'appelle J. Robert Oppenheimer, et je souhaite vous remercier de me donner l'occasion de parler devant vous ce soir. Afin de vous signifier ma gratitude et mon respect, je désire commencer par offrir un verre à tous ceux ici présents dans la salle.

Personne ne réagit parce que personne ne l'écoute. Le synthétiseur lance un bruit de guitare *slide* avant de démarrer la prochaine chanson.

— Aucun intéressé ? Parfait, puisque, de toute façon, je n'ai plus un sou, ce qui veut dire que je ne suis plus qu'à quelques pépites couleur ivoire de quelque chose de sombre et d'inconnaissable.

Oppie se racle la gorge. Une voix s'élève dans la foule pour crier quelque chose, mais pas à lui.

— Le crack, mesdames et messieurs. Certains sont d'avis que seuls ceux qui sont vraiment malheureux s'en délectent, ou plutôt, en ont besoin. Pourtant, une telle hypothèse me semble erronée. J'ai constaté que les avantages de cette drogue sont extrêmement prometteurs, mais, hélas, non sans leur prix à payer. Comme la plupart des choses, elle est un bon serviteur, mais un mauvais maître. Je crois donc que la clé est l'autocontrôle, la sagesse et la connaissance allant au-delà de la peur aveugle et de la simple tempérance. L'homme, chers amis, doit expérimenter; il s'agit là de sa nature. Les besoins versus les désirs, la nature versus la culture : voilà des questions qui semblent redondantes, grossières. La connaissance ne peut être bannie. Elle doit au contraire être poursuivie avec insistance ! Certes, on ne fait pas d'omelette sans casser des œufs : on est

amené à faire l'expérience de mauvaises expériences, toutefois, à mon avis, cela ne fait que rendre l'humanité plus forte !

Personne n'écoute. Oppie se balance mollement sous les projecteurs qui braquent sur lui une lumière blême. Il a les cheveux gris et rares; les joues, creuses et triangulaires. Il est si différent maintenant de la photo de mon livre de sciences. Il arpente la scène, se touchant et se grattant compulsivement le visage tout en parlant. Il ressemble à n'importe quel autre des déchets humains du quartier; comme si, vêtu d'un costume de tweed sale, il prenait des vacances de nature psychotrope afin de fuir la routine de sa plaquette de médicaments.

— Et voilà que je me tiens ici devant vous, moi, qui suis pourtant mort d'un cancer de la gorge, comme mon collègue l'a si bien remarqué plus tôt ce soir. Comment est-ce possible, me demanderez-vous ? Qui le sait ? Ce qui est possible, c'est que si je m'endors, il se pourrait fort bien que je ne me réveille plus jamais.

Si seulement il avait un lutrin devant lui, un endroit où poser les mains.

— Par conséquent, je dois conclure que l'étude mérite d'être prolongée. Et, tout comme Currie dont les cellules inconscientes vibraient sournoisement de radioactivité, je dois moi aussi continuer avec courage et conviction, ainsi qu'avec une espérance et une foi profonde et inébranlable en la valeur de cette expérience. Et pour cette occasion pourtant imméritée, permettez-moi de vous remercier humblement.

La femme, le chapeau d'Oppie toujours sur la tête, se lève et applaudit à tout rompre. Quand il revient à notre table, je lui demande s'il veut partir, juste retourner chez moi pour parler et fumer. Il me répond que je n'ai pas entendu un seul mot de ce qu'il a dit ce soir.

Conclusion

Nous sommes dans le stationnement près du bar.

Une voiture attend Oppie dans la rue. Elle tourne au ralenti et émet de la fumée grise. Une feuille de papier scotchée sur la fenêtre arrière indique que le véhicule est assuré pour un seul jour : aujourd'hui. Je sais que le petit ami briseur de clavicules est au volant, mais je ne regarde pas à l'intérieur, puisque cela n'a aucune importance. Oppie s'en va.

Pendant que je prépare notre dernière roche, il explique :

— Nous allons nous rendre à la bibliothèque universitaire, dans le but de nous procurer quelques ordinateurs que nous pourrions vendre afin d'acheter de la cocaïne en poudre, que Brenda pourra faire chauffer et transformer en exemplaires tout à fait purs; de la véritable cocaïne épurée, du *freebase*. Finis les flacons et les échantillons non vérifiés.

Je veux l'inviter à rester avec moi, mais je suis trop fatigué et embrouillé et en plus, je n'ai pas vraiment envie de le retenir.

Il ne me demande pas de l'accompagner; moi, je ne veux même pas. J'ai peur de le regretter. Je n'ai jamais fumé de véritable *freebase*. Dorénavant, c'est quelqu'un d'autre qui l'aidera, et qui le fera sans doute mieux que moi.

Je mets la pipe entre les lèvres d'Oppie une dernière fois et la tient pendant qu'il exhale. Sa voix n'est qu'un murmure usé :

— Eh bien, c'est la fin, Hank. Assurément, vous êtes l'un des plus grands esprits de votre génération. Comme je vais m'ennuyer de la fermeté de vos mains et de la douceur de votre flamme !

Maintenant, Oppie *tweake* vraiment : il ne se contrôle plus, son regard inquisiteur s'attardant sur les cailloux du trottoir, ses bras et épaules remuant frénétiquement comme s'il tentait de se débarrasser de quelque chose de dégoûtant collé sur son dos. Comme s'il tentait de se libérer de son corps au complet.

Dans la rue, la voiture klaxonne et je sens que je vais me mettre à pleurer. Je gémis :

— Ces gens ne sont pas des scientifiques, Oppie.

— Non, mais ils peuvent m'aider : ils savent des choses, mon garçon.

— Quand vous disiez que vous aviez peur de ne plus jamais vous réveiller, vous étiez sérieux ?

— J'imagine que si, Hank. Je n'en suis pas certain. Le crack n'est peut-être pas la panacée, mais il me réjouit plus que tout ce que j'ai pu expérimenter jusqu'à présent. Je refuse de cesser. Pas maintenant, pas quand j'ai l'impression que je suis à deux doigts d'une percée.

— Je suis désolé de ne pas m'être mieux occupé de vous.

— Sottises; tout ce qui est arrivé, je l'ai prévu.

Il me touche l'épaule et je suis assailli par un pincement douloureux. Il me dit :

— Pour être franc, je crois que le monde dans lequel je vivrai désormais sera un endroit plutôt agité et tourmenté; je ne crois pas que le compromis sera possible pour moi, entre en faire partie et ne pas en faire partie.

Je le regarde monter dans la voiture, et disparaître une fois de plus.