

JOANNA JAKUBOWSKA-CICHÓN

Université de Wrocław

CONFIGURATION TRADUCTEUR–AUTEUR:
JEU SUR DEUX LIGNES.
SUR LA *VENGEANCE DU TRADUCTEUR*
DE BRICE MATTHIEUSSENT

Le roman *Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent¹ paru en 2009 est l'histoire d'un traducteur qui, las d'être interminablement attelé à un texte autre, commence à commenter le roman qu'il est censé traduire, ce qui aboutit à l'émergence de sa propre histoire dont il devient le seul responsable. Le fait que le protagoniste est aussi le narrateur peut déconcerter le lecteur: face au texte qui simule une traduction volontairement abusive, on peut se laisser piéger par l'illusion de l'existence d'un texte primaire, d'un original trahi. Cette illusion est renforcée par la forme du récit qui imite les notes en bas de page inscrites au-dessous d'une ligne noire et introduites par des astérisques qui se greffent à l'espace blanc au-dessus de la ligne, symbolisant l'original assassiné². D'un côté, le narrateur réfléchit sur les désagréments de la profession du traducteur, de l'autre, en reconstituant les éléments épars du récit qu'il devait traduire, il s'engage à raconter sa propre version des escarmouches entre un traducteur américain David Grey et un célèbre écrivain français Abel Prote, l'auteur du roman que Grey doit traduire. En tant que traducteur, David Grey n'a pas de chance: son auteur, un individu hautain et vaniteux, l'oblige sans ambages à transposer tous les éléments culturellement liés au décor parisien à la réalité new-yorkaise, ce qui relève du travail de réécriture ou d'adaptation, en aucun cas de la traduction. Humilié et désespéré, David Grey se transforme en malfaiteur qui, à l'aide d'un pied-de-biche, commet une effraction dans la chaumière normande où Abel Prote a aménagé un bureau. Il veut se venger de Prote en introduisant dans son ordinateur un virus qui supprime le texte de son roman. Ajoutons que le roman supprimé porte également le titre de *Vengeance du traducteur* et qu'il est aussi écrit sous forme de notes en bas de page.

¹ B. Matthieussent, *Vengeance du traducteur*, P.O.L Éditeur, Paris 2009.

² Le procédé analogue a été employé par José Carlos Somoza dans *La Caverne des idées*; les notes du traducteur y ont accompagné le récit „principal” sans pourtant le phagocyter.

La structure du roman de Matthieussent repose sur une mise en abyme où s'entrecroisent les récits de deux histoires similaires situées à deux niveaux différents. À la suite de Gérard Genette³, nous appellerons *diégèse* l'univers représenté par le récit premier (à savoir celui dont le protagoniste est le traducteur apostat qui caviarde le texte à traduire) et *métadiégèse* l'histoire du traducteur Grey et de l'auteur Prote. Le thème patent de ce jeu sophistiqué des récits réflexifs, des «variations dadaïstes»⁴ et des histoires emboîtées à l'image des poupées russes est la figure du traducteur⁵ et les liaisons délicates qui le lient à l'auteur des livres qu'il traduit. La nature de ces liaisons renvoie à une disposition sur un axe vertical axiologiquement marqué (en bas, péjoratif, et en haut, mélioratif). Elle est exprimée par la représentation graphique du texte qui se déplace de bas en haut en fonction du contenu narratif, la convention typographique imitant l'appareil de la note en bas de page, les figures de style (notamment les métaphores) renvoyant à l'opposition entre les espaces bas et hauts, et des déplacements des protagonistes dans la métadiégèse étant eux aussi soumis à une valorisation spatiale. Nous allons analyser tous ces aspects du roman de Matthieussent dans le but de montrer comment ils contribuent à la construction d'une figure du traducteur qui dépasse les clichés fixant celui-ci dans le rôle d'un simple copiste aux services de l'auteur tout-puissant. Au contraire, de *Vengeance* surgit l'image d'un traducteur dynamique, éprouvant dans son travail aussi bien des affaissements que des élans, non seulement soumis au texte à traduire mais aussi exerçant sur lui un certain pouvoir.

Comme nous l'avons annoncé, le récit imite (au moins jusqu'à un certain moment) une série de notes du traducteur en bas de page. Conformément à la typographie propre à un texte annoté, les pages du roman sont divisées par une ligne horizontale en deux plans: celui qui est rempli de notes au-dessous de la ligne noire, et celui qui se situe au-dessus de la ligne, dépourvu du texte, l'espace blanc symbolisant le roman dévoré par le traducteur renégat. Dans un texte annoté quelconque, la disposition spatiale relève, comme le remarque Julie Lefebvre, de la hiérarchisation de l'espace visuel découlant du «caractère toujours *second* (...) attribué à la note — elle est un «à coté», un «en-dessous», un «après» du texte — tandis que le texte semble, lui, être posé comme *premier*»⁶. Jacques Derrida fait une remarque semblable:

³ G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1973, pp. 238–243.

⁴ A. Bourse, «Quand le traducteur se rebiffe», *Acta Fabula, Dossier critique: «Confins, fiction et infinitude dans la traduction»*, en ligne: <http://www.fabula.org/revue/document6025.PHP> (consulté le 23.01.2011).

⁵ Qui plus est, l'auteur réel de *Vengeance du traducteur*, Brice Matthieussent, est lui-même un traducteur reconnu, auteur d'environ 200 traductions de la littérature américaine.

⁶ J. Lefebvre, «“Note” et “note”: proposition de déchiffrement linguistique», [dans:] J. Dürrenmatt, A. Pfersmann (dirs.), *L'espace de la note (Licorne)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2004, p. 31.

Le statut de la note infrapaginale implique une distribution dans l'espace normalisé, légalisé et légitimé, une spatialisation qui crée des relations hiérarchiques: des relations d'autorité entre le texte dit principal, porteur des notes infrapaginales, qui se trouve placé au-dessus (à la fois dans l'espace et symboliquement) du texte des notes infrapaginales, qui se trouve, lui, plus bas, dans ce que l'on pourrait appeler une marge inférieure⁷.

La disposition typographique de *Vengeance*, jouant sur les conventions de la mise en page romanesque, symbolise l'ordre hiérarchique qui sous-tend la relation traducteur–auteur, le premier occupant la position basse, inférieure, l'autre dominant par son statut de «premier», «original» ou «supérieur». Dès la première page du récit, ces relations asymétriques sont métaphorisées par l'image d'un immeuble: «Je loge ici sous cette fine barre noire. Voici mon lieu, mon séjour, ma tanière. (...) Bienvenue à toi, cher lecteur, franchis donc le seuil de mon antre» (p. 13). Ainsi, «la résidence» du traducteur est un endroit inévitablement exigu et peu commode: pour s'y mouvoir, il est obligé de jouer des coudes et de faire attention de ne pas se cogner la tête contre le plafond trop bas. L'auteur par contre, le «voisin d'au-dessus», occupe l'étage supérieur où il peut en pleine lumière faire valoir sa marchandise textuelle même si elle est considérée par le traducteur comme de piètre qualité:

Il plastronne dans les étages supérieurs, il fait le bonimenteur, le camelot appâtant le chaland avec sa voix de stentor et force moulinets des bras, il rameute les visiteurs pour leur fourguer sa verroterie et ses fils multicolores, les escroquer et les convaincre en prime qu'ils ont fait une affaire en or (p. 20).

L'idée de la subordination du traducteur est exprimée aussi par de nombreux épithètes et métaphores évoquant les endroits inférieurs, à savoir la mer, la cave, la soute, le trou et, le plus souvent, la mine. Dans ces conditions le traducteur cesse à ressembler à un être humain et s'apparente soit à un animal («poisson couché au fond de la turbotière hermétiquement close avant d'être cuit, découpé, savouré», p. 20), soit à un rampant («cloué au sol, le nez collé au texte fouillant du groin l'herbe drue des mots», p. 20), soit à un corps amorphe («une forme bizarre, ectoplasmique et contrainte. J'évolue incognito, désincarné, fantôme obéissant et fidèle», p. 14⁸). En revanche la position de l'auteur est métaphorisée par l'image valorisante du ciel où il effectue des virevoltes séduisant le public.

⁷ J. Derrida, «Ceci n'est pas une note infrapaginale orale», [dans:] *L'espace de la note (La Licorne)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2004, p. 8.

⁸ Les fragments cités illustrent la tendance dont parle Bourse (*op. cit.*), consistant en l'emploi excessif des métaphores du traducteur. Selon elle, cette tendance n'aide pas, paradoxalement, à définir la figure du traducteur et devrait être considérée plutôt comme la marque de sa nature indéfinissable: «Comparer et métaphoriser à outrance la traduction, lui donner mille visages, devient alors autant un obstacle à sa saisie — toujours différée, toujours compliquée de nouvelles images — que sa dynamique la plus prometteuse».

La ligne noire qui habituellement sépare le texte principal du texte des annotations est présentée dans le récit comme un outil de l'oppression qui pèse sur le traducteur en lui bloquant toutes possibilités de mouvement. Elle est infranchissable comme un «couvercle étanche» (p. 193), dangereuse comme «le fil de fer barbelé de la clôture peut-être électrique» (p. 195) et funèbre comme la «dalle de gisant» (p. 20).

Les relations liant David et Abel se dévoilent, quant à elles, lors d'événements ayant pour cadre des espaces différents, répartis sur l'axe vertical, souvent métaphorisés et dotés de sens symboliques. Il s'agit surtout d'un stratagème par lequel Prote incite Grey à s'aventurer dans la découverte d'un passage souterrain menant de son appartement aux salles d'un bâtiment du théâtre. Parmi plusieurs images symbolisant la dépendance de David, celle de la mine est dominante:

David Grey, le traducteur américain, chemine sous terre parmi l'argile grise, le calcaire, les gravats, les strates géologiques, comme un mineur déboussolé, attardé derrière le groupe de ses camarades au pas plus rapide, bientôt perdu dans le réseau sinistre des galeries (pp. 87–88).

Ainsi, son travail de traduction est comparé à des «coups de sonde», «forages», tâtonnement «à la recherche des structures géologiques enfouies», tandis que le texte qu'il doit traduire ressemble à un «site minier à exploiter». Tandis que Grey s'égaré dans le passage souterrain, Abel Prote, profitant consciemment de sa position supérieure, s'envole à destination de New York. Il donne le coup de grâce à David en lui laissant une lettre comblée de paraphrases, comparaisons et métaphores mettant en relief d'une manière volontairement méchante l'écart qui les sépare: «tu te déplaces sous terre» versus «je file, moi, entre ciel et mer à la vitesse supersonique de mon gros stylo en aluminium»; «tu erres et te perds» versus «quand je trace une ligne pure, droite, invisible»; «tu t'échines dans l'ombre, tu reviens sur tes pas, tu rampes (...) tu te heurtes à des portes closes sans trouver toujours le moyen de les ouvrir» versus «alors que moi je vole sans obstacle dans l'air raréfié de la stratosphère» (p. 95). Pourtant cette relation de caractère oppressif n'est pas établie une fois pour toutes. Prote l'auteur fanfaron est finalement puni et détrôné grâce à un mauvais tour joué par le narrateur qui, par une métalepse narrative⁹, devient aussi l'un des protagonistes de la métadiégèse. Dans l'intrigue du niveau métadiégétique, la vengeance est donc exercée doublement: tout d'abord par l'application par David Grey d'un virus rongeur au texte dans l'ordinateur de Prote, puis par le narrateur qui vise la personne même de l'auteur.

Ces deux vengeances métadiégétiques reflètent celle qui est relatée dans le récit premier par le narrateur intradiégétique faisant, en tant que personnage, acte d'insoumission au texte de son auteur. Le caractère subversif de cet acte est souligné par la forme du récit imitant les notes en bas de page, qui tire ainsi profit de la rentabilité narrative de ce «genre» paratextuel. Ainsi, la *Vengeance* peut

⁹ Sur la métalepse narrative voir G. Genette, *Figures...*, pp. 243–245.

être considérée comme la mise en paradoxe (fictionnelle) de l'appareil de la note mentionné par Genette:

Le principal avantage de la note est en effet de ménager dans le discours des effets locaux de nuance, de sourdine, ou, comme on dit encore en musique, de *registre*, qui contribuent à réduire sa fâcheuse linéarité. Registres d'intensité, degrés dans l'obligation de lecture, éventuellement réversibles et tournés au paradoxe (l'essentiel dans une note), dont on voit bien pourquoi tant d'écrivains, et des plus grands, n'ont pas voulu se priver¹⁰.

Inscrivant la note dans le cadre de la disposition hiérarchique des discours, Derrida met l'accent sur son statut paradoxal de segment textuel inférieur et indépendant à la fois:

Dès qu'une loi existe — toute tromperie, toute transgression, toute subversion devient possible (...). L'auteur du texte qui semble occuper la position principale et supérieure a le pouvoir d'inverser ou de renverser les positions lui-même, ou bien il peut lui-même être déplacé par l'annotateur et par le jeu de la note infrapaginale (...). La subordination même de la note infrapaginale assure une sorte de cadre, une délimitation dans l'espace qui lui attribue une indépendance paradoxale, une certaine liberté, une autonomie¹¹.

Les remarques citées deviennent encore plus pertinentes dans le cas de la note du traducteur: un pôle unique dont le traducteur dispose pour parler avec sa propre voix. Comme le remarque Elzbieta Skibińska, les notes du traducteur sont la trace la plus visible de sa liberté et le lieu d'émergence de sa subjectivité. Les notes du traducteur deviennent l'espace de son indépendance où il se manifeste en tant qu'*auteur de la traduction*¹². Dans le caractère paradoxal de la note, considérée d'un côté comme subordonnée, un «au-dessous», de l'autre comme une greffe portant en soi la possibilité d'épanouissement d'un texte autre, on peut trouver une analogie à la situation du traducteur — toujours dépendant du texte original et en même temps libre dans les choix qui lui assurent sa forme finale.

Dans la convention typographique d'un texte annoté, un rôle particulier est attribué à l'appel-renvoi de note qui permet de faire effraction dans le texte principal. C'est ainsi que le caractérise Lefebvre:

Signe *bifront* — l'appel de note regardant vers le texte, et le renvoi de note vers la note — l'appel-renvoi de note a pour particularité *d'articuler une note à un texte* c'est-à-dire de permettre la greffe, en *un point précis* du corps du texte — et ce grâce à «l'appel de note» — de ce qui est ainsi montré comme «autre du texte», la note¹³.

Dans *Vengeance*, c'est par l'appel de note en forme d'astérisque que débute visuellement le premier chapitre. Son analogon apparaît à plusieurs reprises dans les deux histoires sous forme du corps d'un insecte aplati sur la couverture d'un livre. Dans les deux cas l'association d'un «cadavre» écrasé à une astérisque sus-

¹⁰ G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987, p. 301.

¹¹ J. Derrida, *op. cit.*, p. 9.

¹² Nous soulignons.

¹³ J. Lefebvre, *op. cit.*, p. 39.

cite l'idée de construire un roman composé entièrement de notes du traducteur. D'ailleurs, dans l'histoire de Grey et Prote, d'autres objets évoquant la forme d'une astérisque (nouilles, araignées, boutons, etc.) se démultiplient démesurément pour renvoyer à ce petit signe de ponctuation qui devient le symbole de l'émancipation du traducteur. Toutefois, la puissance de l'astérisque semble ne pas se manifester automatiquement au narrateur. Tout d'abord il le considère plutôt comme une soupape de sécurité et un substitut éphémère du pouvoir créateur dont il est privé. Ainsi compare-t-il l'astérisque à un judas qui lui permet seulement de scruter ce qui se trouve «au-delà» et les notes à «des apparitions aussi fugaces que celles du furet ou de la taupe, de l'étoile filante ou du rayon vert» (p. 14). Tout de même, au fur et à mesure, il acquiert la conscience du pouvoir latent caché derrière ce petit signe de ponctuation, ce qui le conduit à concevoir une idée audacieuse de renversement carnavalesque:

Malgré tout, de part et d'autre de la barre noire, existe une curieuse symétrie: les deux astérisques ont la même taille, comme si l'étoile au firmament se reflétait sur la mer de *mon* texte. Et puis, cher lecteur, il suffit que tu fasses pivoter de 180° le livre que tu tiens à présent entre tes mains pour que tout s'inverse: c'est moi qui suis maintenant en haut et, au ras de l'horizon surmonté par les nuées ou les strates de la pollution, ma bonne étoile domine celle de l'autre, chiure de mouche flottant dans un insipide bol de lait (p. 15).

Cette idée apparaît à plusieurs reprises dans le flot monologal du narrateur, l'enthousiasmant et le tirant de son état de dépression permanente. Ces bondissements affectifs et cognitifs du narrateur sont en corrélation avec la disposition du texte sur l'espace paginal: quand le narrateur se plaint de sa position inférieure vis-à-vis de l'auteur, la barre noire s'abaisse et le corps du texte diminue, en revanche, quand il gagne en auto-estime, la ligne s'élève et le texte gonfle¹⁴. Ces bondissements, paraît-il, constituent l'essentiel du travail du traducteur soumis à des tendances contradictoires: les règles du jeu le confinent dans le rôle d'un humble serviteur, et en même temps, le dotent d'un pouvoir et d'une liberté qui lui permettent de façonner à sa guise la forme finale du texte traduit. Cette tension somme toute exténuante entre ces deux pôles est illustrée par le tableau intitulé «Pantin» de Francisco Goya, évoqué par le narrateur et présent dans la métadiégèse sous forme d'une reproduction sur le mur de l'appartement de Prote:

je tombe en chute libre à travers un espace noir indéterminé (...) Puis je remonte inexplicablement (...) je suis en apesanteur, en lévitation, ou encore je suis un obus jaillissant hors d'un canon pointé à la verticale. J'atteins bientôt le sommet de ma trajectoire, où je m'immobilise un instant en proie à un haut-le-cœur qui me coupe le souffle, avant d'entamer une nouvelle chute libre, de plus en plus rapide, de plus en plus paniquée. Nouveau fondu au noir, nouvelle perte de conscience. Toute cette séquence se répète encore et encore, sans répit, selon un inexorable mouvement pendulaire. Du haut vers le bas, puis du bas vers le haut, livré impuissant à ce mécanisme métronomique, dont j'ignore le

¹⁴ Voir par exemple les pages 14 et 15 du roman.

fonctionnement et la raison d'être. (...) Ce cauchemar répétitif m'évoque le tableau de Goya intitulé *Le Pantin* (pp. 48–49).

On peut observer que dans les premières pages, les lignes «basses» et les lignes «hautes» s'entremêlent mais au fur et à mesure que le narrateur prend graduellement conscience de son pouvoir, la ligne monte successivement vers le bord supérieur de la page aboutissant au déplacement définitif du texte au-dessus de la ligne. Cette ascension a lieu dans le chapitre 12 au titre symbolique «Le vol», qui constitue le point de convergence de plusieurs transgressions: l'imitation du paratexte se convertit en texte (principal), le narrateur, jusqu'à alors traducteur, devient auteur, et finalement, par une métalepse narrative, le narrateur s'insinue à la métadiégèse en tant qu'être invisible accompagnant et harcelant Prote dans son vol de retour à Paris. De cette nouvelle perspective, le narrateur se représente comme pilote d'un avion qui espère avoir échappé à la loi de gravitation — faculté qui métaphorise la jouissance créatrice de l'écrivain:

C'est fait. (...) Je fais le pas et franchis la barre pour m'envoler à mon tour (...) J'espère néanmoins, dans mon envol, ne pas m'écraser trop vite et atteindre bientôt cette fameuse vitesse de libération qui, paraît-il, permet aux objets propulsés dans l'espace de s'affranchir, en un clin d'œil, du champ de gravitation terrestre et de poursuivre leur trajectoire céleste au lieu de retomber vers la Terre (p. 193).

Toutefois, en tant qu'auteur débutant, le narrateur ne se sent pas tout à fait rassuré dans son nouveau métier. Il appelle alors à l'aide la barre noire, l'ancien outil d'oppression qui maintenant devient la marque réconfortante de l'univers qui lui était familier. Elle est qualifiée de «support, assise, table, socle, sommier, étagère», elle est associée aussi à un lit qui sert à s'allonger confortablement. Quand le narrateur assume pleinement sa prise de pouvoir sur le texte, la barre noire disparaît de l'espace paginal et dans un élan d'enthousiasme, il s'écrie: «Hourra, je lévite!». Aussitôt, il décrit sa transformation dans les termes d'une ascension («C'est un vol, un envol»), d'une transformation profonde («un changement d'état, une métamorphose») et d'un soulèvement politique («un putsch, un coup d'État») instaurant un pouvoir absolu («mon auteur, c'est moi», p. 199)¹⁵. Sui-

¹⁵ Il nous semble intéressant de signaler en marge la répartition, peut être fortuite, des pronoms sur la page 199 contenant le récit de la transformation profonde du narrateur (marquée par la disparition de la ligne noire). Deux tiers du texte sont le récit des réactions du narrateur qui se plonge dans un égocentrisme démesuré trahissant surtout son besoin de s'approprier le texte («l'espace noir (...), la page blanche (...) sont enfin à moi, rien qu'à moi»). Cet égocentrisme est marqué par le nombre considérable de pronoms de la première personne. La troisième partie du texte relate le comportement de Prote et le récit contient seulement des pronoms de la troisième personne. Ainsi, les «je» et «moi» désignant le traducteur renégat occupent la partie supérieure du texte tandis que les «il» renvoyant à Prote — *alter ego* de l'auteur de l'histoire diégétique, se placent en bas. Bien que cette répartition puisse être accidentelle, elle s'inscrit dans l'isotopie du positionnement dans l'espace axiologiquement marqué.

vant le mécanisme propre à toute révolution, le narrateur exprime, d'une façon agressive et vulgaire, la volonté de se débarrasser de toutes les marques de son ancien état, y compris les «attributs graphiques» qui lui ont permis sa propre libération. Ainsi, les astérisques deviennent superflues et encombrantes, comparées à des taches faites par les oiseaux sur la vitre de l'avion («peut-être des saloperies de mouettes venues se crasher là lors d'un précédent décollage», p. 195) et la barre noire devient «cette saleté de barre noire» et «une ferraille inutile» (p. 195). L'agression verbale manifestée par le narrateur éveille des soupçons quant au bien-fondé de son coup de force. Effectivement, la métamorphose, bien que désirée par le narrateur et à un certain point explicable, ne se présente ni comme tout à fait louable ni définitive. Le narrateur, en tant qu'auteur, devient méchant, vulgaire et vaniteux, ce qui permet d'émettre l'hypothèse qu'il suivra dans son attitude l'antipathique auteur détrôné. C'est peut-être pour cette raison qu'il reste toujours sur chaque page un peu d'espace blanc au-dessous du texte, dépassant la largeur ordinaire de la marge inférieure. Ce blanc, loin d'être innocent, montre en creux le potentiel caché dans cette partie basse de la page qui, dès que commence la traduction, est symboliquement habitée par un être muet et invisible qui s'appelle le traducteur et qui attend peut être l'apparition d'une astérisque salvatrice sur le firmament du texte. Ce danger assoupi mais imminent est illustré par la scène finale du roman où le narrateur, ayant gagné la notoriété en tant qu'auteur, attend son traducteur Mike Kirkfeld:

Pourvu que Mike Kirkfeld ne me ressemble pas, pourvu qu'il demeure humble, enthousiaste et zélé, modeste et rigoureux. Pourvu qu'il ne se prenne pas pour Zorro, le vengeur masqué, ni pour un vampire. Pourvu, surtout, qu'il ne se prenne pas pour un écrivain. Je me lève pour aller lui ouvrir. Je crains le pire (p. 309).

Dans le roman de Brice Matthieussent les relations qui unissent l'auteur et le traducteur sont d'ordre hiérarchique: elles s'inscrivent en partie dans l'image stéréotypée du traducteur soumis et de l'auteur tout-puissant. Néanmoins, cette image ne sert que comme point de départ pour montrer que les deux figures sont interdépendantes et que le seuil qui les sépare n'est pas définitivement fixé. Le traducteur, en tant qu'auteur de la traduction, exerce un pouvoir sur le texte final, ce qui en fait une sorte particulière de concurrent vis-à-vis de l'auteur, qui ne peut pas ni le dénier ni l'oublier totalement. Le travail même de la traduction est associé à un mouvement perpendiculaire dont l'illustration la plus éloquente est la figure du pantin du tableau de Goya: *alter ego* du traducteur qui se meut entre deux extrêmes — l'euphorie engendrée par la liberté de la création et la dépression d'un être inférieur, dépendant du tireur de ficelles qu'est l'auteur. La figure du traducteur esquissée dans la *Vengeance du traducteur* s'apparente à un être hybride, mi-copiste, mi-auteur, dont l'héroïsme réticent consiste à supporter avec dignité tant les gouffres que les ravissements de son métier, sans attendre les applaudissements du public.

TRANSLATOR–AUTHOR CONFIGURATION:
THE GAME ON TWO LINES.
ON BRICE MATTHIEUSSENT’S
VENGEANCE DU TRADUCTEUR

Summary

The main subject of Brice Matthieussent’s novel *Vengeance du traducteur* [The Translator’s Revenge] is the relations between the translator and the author of the original. These relations are hierarchical and are illustrated with valuating elements depending on the place within a vertical structure, where the bottom — symbolic translator’s area — is perceived negatively, while the top, “belonging” to the author, is perceived positively. The present article contains an analysis of those aspects of the novel (typographic, stylistic and plot-related) that are involved in the construction of the picture of “spatial,” axiologically-marked relations between the translator and the author. Through this we want to demonstrate that the stereotypical approach to the translator as a figure subordinated to the author is just a starting point for showing a dynamic figure, full of contradictions, under constant tension between depression and elation, re-creator and at the same time creator (of the translation).

Key words: asterisk, Brice Matthieussent, note, spatial hierarchy, translator