



## La figure de la traductrice chez Camille Laurens : dire l'écriture littéraire par le détournement de la traduction

**Dominique Faria**

Universidade dos Açores  

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.89178>

Recibido: 20/09/2023 • Aceptado: 22/02/2024

**FR Résumé :** Cet article s'intéresse aux romans de Camille Laurens qui comportent des représentations de la traduction et de la traductrice, soit de manière métaphorique et sporadique, comme dans les premiers textes que nous aborderons, soit dans ses tradufictions, comme *Romance* (1992) et *Fille* (2020), où les personnages principaux sont des traductrices. Il s'agira de saisir la représentation de la traductrice et de la traduction que l'auteure a privilégiée, d'en dégager les connotations et les effets possibles, et de réfléchir au rôle de ce thème dans le projet d'écriture de l'auteure.

**Mots clés :** Camille Laurens ; traducteur ; tradufiction ; autofiction.

## ES La figura de la traductora en las novelas de Camille Laurens: expresar la escritura literaria a través del desvío de la traducción

**Resumen:** Este artículo se centra en las novelas de Camille Laurens que incluyen representaciones de la traducción y de la traductora, ya sea de forma metafórica y esporádica, como en los primeros textos que trataremos, o en sus traduficciones, como *Romance* (1992) y *Fille* (2020), en las que las protagonistas son traductoras. El objetivo es aprehender la representación del traductor y de la traducción por la que ha optado la autora, identificar sus connotaciones y posibles efectos, y reflexionar sobre el papel de este tema en el proyecto de escritura de la autora.

**Palabras clave:** Camille Laurens; traductor; traduficción; autoficción.

## ENG The Figure of the Translator in Camille Laurens's Novels: Telling Literary Writing Through Translation

**Abstract:** This paper examines Camille Laurens's novels that include representations of translation and translators, whether through sporadic, metaphorical use, as in the first texts we will go through, or in her transfictions, such as *Romance* (1992) and *Fille* (2020), where the protagonists are translators. The aim of this paper is to explain the author's preferred representation of both translator and translation, so as to identify their connotations and possible effects of this theme on the author's writings.

**Key words:** Camille Laurens; Translator; transfiction; autofiction.

**Sommaire :** 1. Introduction. 2. L'auteure, la psychologue et la traductrice : un usage métaphorique de la traduction. 3. La Figure de la traductrice. 4. Considérations finales.

**Cómo citar :** Faria, D. (2024). La figure de la traductrice chez Camille Laurens : dire l'écriture littéraire par le détournement de la traduction. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 39(1), 105-112. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.89178>

### 1. Introduction

L'une des caractéristiques de l'écriture romanesque de Camille Laurens est son inscription dans le domaine de l'autofiction, plus précisément dans ce que Jacques Lecarme (1992) identifie comme l'autofiction au sens élargi où il y a une indéfinition entre ce qui relève des souvenirs et de l'imaginaire. Ceci se traduit notamment

par la reprise de certains traumas d'un roman à l'autre, ainsi que par la discussion désormais publique d'événements de la vie de l'auteure et de leurs représentations fictionnelles<sup>1</sup>. Parmi les épisodes les mieux connus figurent le viol perpétré par son grand-oncle et la mort de son nouveau-né (Baudelle, 2010 : 18). À cela s'ajoute la reprise d'événements tirés de ses textes précédents, qui peuvent ou non avoir une source autobiographique. Cette pratique engendre ce que l'auteure qualifie de « mythologisation » de sa vie, où les frontières entre la réalité et la fiction s'estompent (Laurens dans Frey, 2003 : 100). Ce caractère réitératif des textes renforce un protocole de lecture autofictionnel, que Dominique Rabaté synthétise ainsi : « tout y est juste et donc, peut-être, faux en même temps » (Rabaté, 2019 : s.p.) En effet, bien qu'il n'y ait pas une coïncidence homonymique entre auteure, protagoniste et narratrice, un jeu subtil sur les prénoms est mis en place, comme nous le verrons. Cette approche ludique s'étend également aux événements biographiques, qui subissent une mise en fiction et sont savamment intégrés dans un récit par ailleurs fictionnel, tout en conservant des éléments reconnaissables permettant aux lecteurs de les associer à des aspects connus de la vie de l'auteure.

Il en résulte une écriture hantée par des thèmes et des intertextes répétés de manière obsessionnelle (Fortin, 2017 : 16). Or, il s'avère que la traduction est l'un de ces thèmes. Sans prendre une place centrale dans les histoires racontées, elle y survient fréquemment. Dans la première partie de cet article, nous nous intéresserons aux textes de Camille Laurens où nous avons trouvé des références permettant de cerner comment l'auteure conçoit la traduction : *Les travaux d'Hercule* ([1994] 2000), *L'Avenir* ([1998] 2001), *Ni toi ni moi* (2006) et *Dans ces bras là* (2000). La seconde partie de l'article portera sur les récits où des représentations de la traductrice ont été identifiés, plus précisément *Fille* (2020), *Romance* (1992) et *Romance nerveuse* (2010). L'objectif est de mieux appréhender le rôle de la traduction ainsi que celui de la figure de la traductrice au sein du projet d'écriture de l'auteure.

Nous nous interrogerons également sur les contributions de ces représentations à l'étude de la traduction. En effet, nous assistons aujourd'hui à un intérêt croissant de la part des chercheurs pour l'étude du traducteur, plutôt que de la traduction seule. Les nombreuses publications récentes consacrées à ce sujet (Kaindl, Kolb & Schlager, 2021) attestent de cet intérêt et suggèrent également de multiples approches possibles. Cet article s'inscrit dans ce que l'on a convenu d'appeler le tournant fictionnel en traduction (Delabastita & Grutman, 2005), portant plus précisément sur ce que Klaus Kaindl (2014 : 4) désigne comme *transfiction*, que l'on pourrait traduire par « tradufiction » : des fictions comportant des représentations de la traduction et des traducteurs.

L'étude de ces fictions permet de saisir les représentations du traducteur et de son travail à travers différentes époques et pays, des représentations que l'auteur peut reprendre ou contrer, aspect qui retiendra notre attention au cours de notre réflexion sur les textes de Camille Laurens. Lorsque les auteurs eux-mêmes sont ou ont été traducteurs, les tradufictions sont aussi perçues comme une source privilégiée d'informations sur l'activité des traducteurs, autrement difficilement accessible<sup>2</sup>. Bien que cela ne semble pas être le cas de Camille Laurens<sup>3</sup>, le pacte autofictionnel, que nous avons vu être central dans ses romans, intensifie le rapport entre réalité et fiction qui est typique de certaines tradufictions. Le roman incite par conséquent le lecteur à établir des liens entre ce qui est raconté et la réalité du travail des traducteurs, une réalité à laquelle Camille Laurens, dans sa vie d'écrivaine, est probablement souvent confrontée. Le lecteur y lira à la fois un portrait envisagé comme ayant une source réelle et la perception que l'écrivaine a de ce métier.

Or, Camille Laurens évolue dans un contexte où, selon l'analyse de François Ost, les idées les plus répandues à propos de la traduction sont souvent dépréciatives :

On sait que l'activité traductrice est généralement l'objet d'une dévalorisation systématique, notamment dans le cadre du paradigme dominant de la communication. Un des griefs les plus récurrents est celui de l'ancillarité : œuvre de seconde main, la traduction serait un travail littéraire subsidiaire et instrumental, impliquant modestie, sinon effacement complet du traducteur. De nombreuses œuvres littéraires s'emploient à démentir cette représentation réductrice. C'est que l'auteur de fiction sait bien, comme Proust l'expliquait, qu'il est lui-même un traducteur (Ost, 2010 : 28).

L'analyse des récits de Camille Laurens nous permettra de mieux comprendre sa contribution à la remise en question de cette « représentation réductrice » et à une réévaluation et revalorisation de la traduction, dans le contexte contemporain.

Dans la première partie de cet article, nous réfléchirons à l'utilisation métaphorique de la traduction dans certains textes de l'auteure, pour nous interroger sur les effets créés par ces métaphores et leurs fonctions dans les textes. La seconde partie est consacrée à deux romans de Camille Laurens mettant en scène une traductrice en tant que personnage central : *Romance* (1992) et *Fille* (2020). La mise en rapport de ces différentes représentations de la traduction et des traductrices permettra de composer une image palimpsestique, révélant l'importance et les connotations associées par l'auteure à cette activité.

## 2. L'auteure, la psychologue et la traductrice : un usage métaphorique de la traduction

La traduction occupe une place importante dans l'imaginaire de Camille Laurens, comme en témoigne l'utilisation métaphorique qu'elle en fait dans ses romans. Dans *Les Travaux d'Hercule* (1994), l'auteure y a

<sup>1</sup> Voir Faria, 2009.

<sup>2</sup> C'est le cas, pour ne fournir que deux exemples, de *Assommons les pauvres !*, de Shumona Sinha (Éditions de l'Olivier, 2011) et de *Vengeance du traducteur*, de Brice Matthieussent (P.O.L., 2009). Voir Faria, 2023.

<sup>3</sup> Au contraire, pour ne donner qu'un exemple, de Marie Darrieussecq, qui évoque ouvertement ses activités de traductrice et les liens entre les processus d'écriture littéraire et de traduction (voir Darrieussecq & Marchand, 2020).

recours pour décrire le travail du psychologue : « La déjà longue expérience de Jacques dans l'investigation psychologique l'avait amené à se considérer en toute modestie comme assez fin en matière de décodage, et la traduction en clair d'un langage plus ou moins brouillé faisait partie du tout-venant de la profession » (Laurens, 2000 [1994] : 173). L'extrait établit un parallélisme entre l'activité du traducteur et celle du psychologue, soulignant que tous deux doivent décoder et clarifier, à partir d'un langage « brouillé ». Il s'agit d'un travail de spécialiste, dont la compétence s'accroît avec l'expérience de la profession. Pour réussir, il faut maîtriser la langue de l'autre.

Cette utilisation métaphorique de la traduction est cependant plus fréquemment associée au travail de l'écrivain qu'à celui du psychologue. Ainsi, dans *L'Avenir* (1998), dans le chapitre intitulé « trahison », Camille Laurens établit un parallélisme entre traduire et écrire. Se référant au récit qu'elle a élaboré sur sa rencontre sexuelle de la veille, la narratrice s'interroge sur l'impossibilité de dire vrai et sur l'inévitabilité de trahir lorsqu'on écrit (et qu'on traduit) :

Écrire, c'est traduire en mots des pensées, des faits, des sentiments, des sensations, le corps, la chair, le silence. La vie est la langue étrangère de l'écrivain. Il y a d'excellents traducteurs, certes. Mais traduire, c'est trahir, tout le monde connaît la formule. Les mots sont de parfaits Judas, on peut leur faire dire n'importe quoi, tout est une question de cadrage [...] (Laurens, 2001 [1998] : 123).

Évoquant le fameux adage italien « Traduttore, traditore », l'auteure souligne l'inévitabilité du choix d'une perspective, d'une interprétation, lors de la traduction comme lors de l'écriture. Dans cette métaphore, le vécu est considéré comme la langue étrangère que l'écrivain-traducteur transforme en mots. Devenir romancière, tout comme devenir traductrice, revient à prendre contrôle sur les fictions (Rabaté, 2002 : 135-136) et à opter pour un « cadrage » plutôt qu'un autre. Le parallélisme entre l'activité de l'écrivain (valorisée par le public) et celle du traducteur (envisagée avec suspicion) valorise la traduction et contribue à contrecarrer l'image négative qui prévaut sur cette activité. En présentant la « trahison » comme intrinsèque à l'écriture et à la traduction, l'auteure suggère qu'il ne s'agit pas d'un défaut, mais plutôt d'une caractéristique à embrasser. L'auteure développe par la suite cette idée, en évoquant des détectives privés qui apportent des informations qui sont ensuite transformées en récit : « Ils m'apportaient des faits, et moi, eh bien, je traduisais » (Laurens, 2001 [1998] : 125), une affirmation qui renforce l'idée qu'écrire c'est toujours trahir.

Nous retrouvons cette association entre écriture et traduction dans d'autres romans de l'auteure. Dans *Ni toi ni moi* (2006), nous lisons précisément qu'écrire c'est traduire et donc trahir :

Arnaud, je sais que je le manque quand je vous le raconte, comme vous le manquerez quand vous le filmerez : ce sera toujours un autre que lui. Je le trahis puisque je le traduis, puisque je mets des mots sur son corps, puisque la matière de sa vie n'est pas là. Je trahis sa chaleur, sa délicatesse, sa gentillesse, je trahis son sourire, je trahis la nuance de ses yeux, je trahis la vérité. L'imposture est totale (Laurens, 2006 : 336-337).

L'impossibilité de faire coïncider récit et réel équivaut ici à celle de faire coïncider texte source et texte traduit. Le passage réitère l'inévitabilité de l'écart, une idée renforcée par le parallélisme avec le film. Le réalisateur, comme l'écrivain et le traducteur, ne parvient à saisir qu'une partie de l'ensemble des éléments qui composent une réalité complexe.

Cette incapacité des mots à véhiculer le réel est reprise dans *Dans ces bras là* (2000) : « L'amour n'est pas une relation sociale. Ça ne se dit pas, ce sont des choses qui ne se disent pas. L'amour n'est traduit qu'en silence ou en cri, dans la solitude des corps, il n'a jamais jamais connu de loi » (Laurens, 2000 : 37). Il s'agit ici de l'intraduisibilité et de l'indicibilité de l'amour, que seuls des moyens d'expressions déréglés peuvent exprimer, le langage, trop réglé, est impuissant à transmettre un sentiment aussi ineffable.

Ces extraits de quatre romans de Camille Laurens révèlent une association récurrente entre l'écrivain (et dans une moindre mesure, le psychologue et le cinéaste) et le traducteur, entre l'écriture littéraire et la traduction. Ceci met en relief la « porosité des gestes créatif et traductif [qui] explique la réversibilité de l'image que construit un écrivain qui se perçoit en soi comme traducteur (des langues et des discours qui le traversent) » (Marchand & Roux, 2020 : 16). L'association entre les deux remet en question la perception hiérarchique traditionnelle qui place l'écrivain bien au-dessus du traducteur, car le travail du premier est perçu comme artistique et créatif, tandis que celui du second est souvent relégué, selon les termes de François Ost précédemment mentionnés, à une position d'ancillarité. Parmi les nombreux aspects en commun sur lesquels l'auteure aurait pu se concentrer, elle a choisi de mettre l'accent sur l'idée de transformation, d'interprétation, d'incomplétude et d'écart. L'auteur doit décoder une réalité complexe, parfois ineffable (la vie, l'être aimé, un sentiment comme l'amour), caractéristiques que la métaphore nous invite à attribuer aussi au texte source, celui auquel le traducteur a affaire.

L'acte d'écriture/de traduction résulte d'un désir de comprendre, mais aussi de toucher l'autre et met en rapport trois entités : l'autre (souvent l'être aimé dans les récits ; le texte source pour le traducteur), l'auteur/traducteur et le lecteur. Écrire et traduire équivalent à transformer l'indicible (un tiers) pour le transmettre au destinataire. Une tâche ardue, qui requiert des compétences spécifiques : une aptitude au décodage, une attention aux détails, à l'insaisissable, la capacité de discerner ce que les autres ne parviennent pas à saisir, une habileté particulière pour le transformer en mots, mais aussi de la persévérance et une disponibilité d'accepter l'incomplétude du résultat. La valorisation du travail littéraire et du génie de l'auteur contamine, par cet usage de la métaphore, celle de la traduction et du traducteur, une association qui s'intensifie lorsque les protagonistes des romans sont des traductrices.

### 3. La figure de la traductrice

Les personnages féminins des romans de Camille Laurens fonctionnent comme des « "je" en porte-à-faux » (Donnarieix, 2022), partageant de nombreux traits biographiques avec l'auteure. Comme souligné précédemment, l'effet d'identification entre l'auteur, le narrateur et le personnage émerge du fait que les lecteurs connaissent certains éléments de la vie de l'auteure et les reconnaissent dans les fictions, ce qui les encourage à présumer un fond réel aux représentations littéraires.

Dans *Romance* (1992), Lise est une jeune traductrice. La première référence à son activité professionnelle évoque l'idée de précarité : « Lise Imbert travaillait par intermittence ; elle traduisait des articles, des romans anglais. Max tentait de se l'attacher davantage en lui confiant à la fois tous ses sous-titres et tous ses secrets » (Laurens, 1992 : 26). Ce passage dévoile les langues de travail de cette traductrice (le français et l'anglais), et souligne le caractère hétéroclite de son activité, puisqu'elle travaille sur des textes non-fictionnels, des romans et même des sous-titres de films. Cette variété renforce l'idée d'une certaine instabilité et, par conséquent, d'une certaine vulnérabilité. En effet, l'extrait suggère que Max, son ami cinéaste qui aspire à devenir son amoureux, lui offre de traduire les sous-titres de ses films dans l'espoir que leur relation s'intensifie. Le peu d'attention réservée par Lise à Max, ainsi qu'à ses films et à la traduction des sous-titres de ses productions, montre que si Lise disposait d'un travail stable, elle aurait la liberté de choisir les projets de traduction qui lui conviennent, ce qui la rendrait moins vulnérable à la manipulation.

Cette association entre l'activité du traducteur et la précarité ressurgit vers la fin du roman, lorsque Lise hérite de la parfumerie de sa grand-mère, une entreprise familiale qui lui offre une perspective de vie moins assujettie financièrement : « En tout cas, elle allait vivre mieux, sans plus dépendre d'un contrat de traduction aléatoire qui obligeait sa mère, tous les mois, à « mettre au bout », comme elle disait » (Laurens, 1992 : 187). Le passage évoque un manque de pouvoir de négociation, un marché du travail fluctuant et peu réglementé, et signale que cette jeune traductrice dépend encore financièrement de sa mère pour subsister.

D'ailleurs, quand Lise imagine une situation idéale, aucun de ces travaux « aléatoires » ne lui vient à l'esprit. Lors d'une visite à la maison de sa grand-mère récemment décédée, l'ambiance de la maison la fait rêver d'une vie où elle traduirait des poèmes romantiques de Lord Byron, tandis que son fiancé, médecin, travaillerait dans une autre pièce : « Elle s'imaginait bien vivre dans cette maison, elle traduirait Byron pendant qu'il exercerait à côté, et à cinq heures ils prendraient le thé avec des scones » (Laurens, 1992 : 86-87). Ce passage, qui fait contraster le travail réel du traducteur avec son travail de rêve, évoque également une tentative de recréer dans la vie réelle l'atmosphère et les expériences typiques de la culture de l'auteur du texte source – Lise rêve de boire du thé et manger des scones, car il s'agit d'une tradition typiquement britannique.

Un autre personnage de traducteur, mentionné seulement deux fois dans le roman, semble chercher une expérience similaire. Il s'agit de John, un Anglais qui traduit Proust : « Elle accompagnait des Anglais qu'elle promenait quelques jours dans la région de Chartres. Le matin, ils avaient visité la maison de Tante Léonie à Illiers, puis John, traducteur de Proust, s'était gavé de madeleines racornies » (Laurens, 1992 : 108). Le parallélisme entre Lise, qui rêve de manger des scones en traduisant Byron, et John, qui chérit autant ses madeleines faites sur les lieux où l'auteur a traduit, qu'il les achète, même si elles sont « racornies », est évident. Pour ces traducteurs c'est comme si l'expérience des lieux et des saveurs leur permettait de mieux saisir l'expérience de l'auteur traduit, de mieux se mettre à sa place et de mieux comprendre ses textes. Ces évocations ne sont pas sans ironie. Lise envisage ce scénario idéal sans y croire vraiment (et surtout sans rien faire pour le concrétiser) et la description de John est ouvertement ironique, ce que sa seconde apparition dans le roman ne fait que renforcer, puisqu'il réapparaît avec « un paquet de madeleines sous le bras » (Laurens, 1992 : 125).

Ces liens entre la vie des traducteurs et leurs expériences de traduction ressurgissent chaque fois que Lise est confrontée à des situations éprouvantes. Ainsi, lors des funérailles de sa grand-mère, Lise compare une situation de sa vie avec une situation typique de son travail : « Lise fouillait en vain dans ses souvenirs à la recherche de la dernière fois où elle avait vu sa grand-mère, et ce qu'elles s'étaient dit. Elle savait que ça reviendrait, à la façon d'un mot qui, dans une traduction, échappe : qu'il suffisait d'attendre au bord du trou de mémoire » (Laurens, 1992 : 115). Lise a ici recours à une stratégie qu'elle utilise dans son métier lorsqu'elle doit se souvenir d'un mot, afin de résoudre une situation de sa vie qui la perturbe.

Dans cet « anti-roman sentimental sans happy end » (Papillon, 2013 : 181), le second événement traumatique survient lorsque Lise est trahie par son fiancé, une situation qu'elle a du mal à interpréter. Lise compare alors son incapacité à comprendre les raisons de la trahison de son fiancé à ses difficultés à déchiffrer un texte, lors de ses examens de traduction, pendant lesquels l'accès aux dictionnaires lui était interdit :

« Ne nous énervons pas et procédons par ordre », pensait-elle avec le même intense effort de concentration qu'elle avait quelquefois fourni dans les examens, tempes serrées entre les poings, quand une version anglaise regorgeait de mots inintelligibles et qu'elle n'avait pas de dictionnaire. On peut toujours deviner grâce au contexte, en reliant les bribes dont le sens est certain, cerner au plus près ce qui échappe à l'aide de ce que l'on sait ; peu à peu, les possibilités se réduisent, et l'on finit par placer la pièce manquante. Mais dans l'angoisse de ne pas comprendre, il arrivait que Lise se laissât gagner par le vertige de l'ignorance : les termes les plus élémentaires devenaient alors source d'erreur, vivre, to live, to love, aimer, to leave, quitter : Je t'aime mais tu me quittes, tu vis près de moi mais tu ne m'aimes pas, ne me quitte pas, comment vivre sans toi ? To lie, mentir. (Laurens, 1992 : 257-258)

Pourquoi l'a-t-il trompée ? Ne l'épousera-t-il pas ? To betray, trahir, to betroth, donner sa main. Elle relisait le texte opaque du récit et mélangeait les mots, encore inapte à traduire, à comprendre clairement le sens de l'histoire, son cours vers l'obscur dénouement. (Laurens, 1992 : 262)

Dans les deux passages, la dimension humaine de la traductrice est mise en évidence – elle est dédiée, elle s'efforce, elle souffre. On nous fait part de ses angoisses et de ses insécurités, ainsi que de l'influence de son état d'esprit sur sa capacité à travailler. La traduction est caractérisée comme une tâche difficile, spécialisée, mais qui requiert des procédés de décodage – d'interprétation, de déduction, de sélection, de mise en rapport – qui s'avèrent également cruciaux pour comprendre les situations de la vie.

Tout au long du roman, bien que Lise interagisse avec sa mère, son fiancé Yves et son ami Max, elle est caractérisée comme une personne plutôt solitaire, un trait fréquemment associé aux représentations des traducteurs. Ainsi en est-il dans le passage suivant, où elle entreprend un voyage en train :

Elle était montée précipitamment à Dijon dans le rapide Paris-Lyon-Marseille. Elle n'avait pas de bagage [...]. Elle aimait avoir les mains vides, en voyage : ce dénuement la paraît d'un certain mystère qui lui servait de solitude, la maintenait étrangère aux porteurs de valises. Elle s'est mise à l'aise, a tiré de son sac le roman qu'elle était chargée de traduire (Laurens, 1992 : 179).

Le passage montre une solitude volontaire connotée avec un désir d'indépendance et de liberté : Lise ne veut pas être comme tout le monde. Son intention de traduire pendant le voyage représente un autre aspect du métier : les traducteurs n'ont pas d'horaires ni de bureaux, et même dans les moments de profonde tristesse (Lise rentre de l'enterrement de sa grand-mère et quitte sa mère qui pleure sur le quai), pensent toujours à la traduction en cours.

Le second roman qui retiendra notre attention, *Fille* (2020), commence avec la naissance de Laurence Barraqué à Rouen, puis raconte son enfance et son expérience de la maternité. L'attribution du vrai prénom de l'auteure à son personnage principal ne surprend pas, Camille Laurens optant souvent pour une approche ludique des noms propres (Baudelle, 2010 : 300), ce qui annonce le caractère autofictionnel du texte. Laurence est traductrice-interprète. Comme dans *Romance*, la traduction n'est pas le thème central du roman, comme en témoigne l'absence de toute référence à la profession de Laurence dans la quatrième de couverture. Camille Laurens y revisite plutôt des thèmes qui lui tiennent à cœur, notamment la condition féminine dans un univers dominé par le patriarcat, l'amour et les relations entre hommes et femmes, ainsi que les traumatismes induits par le viol ou la perte d'un enfant.

Le métier de traductrice demeure néanmoins central dans la caractérisation du personnage, si bien qu'il y a presque de la prédestination. Le passage suivant suggère que les raisons pour lesquelles Laurence est devenue traductrice peuvent être liées à sa gestation, aux préférences musicales de sa mère, qui écoutait des chansons en langues étrangères :

À l'inverse, lorsque ton père n'est pas là, le matin, l'après-midi, ta mère passe en boucle le succès de l'année écoulée, Only You, roucoulé par les Platters, You're my dream come true, my one and only you, car elle a acheté le 45 tours le jour même de sa sortie. Ou bien Doris Day, Qué será, será, whatever will be, will be... Peut-être as-tu donc, avant la phrase inaugurale, au sein d'une gestation polyglotte, perçu quelques bribes d'anglais en mode fond de piscine, que tu traduiras plus tard quand ce sera ton métier, tu es mon rêve devenu réalité, voire trois mots d'espagnol étouffés comme par des boules Quies, il arrivera ce qui doit arriver (on ne décide pas de l'avenir) (Laurens, 2020 : 22).

Comme dans *Romance*, l'auteure incorpore des mots en anglais dans le texte et les traduit, bien qu'ici il ne s'agisse plus de mots isolés (« to love, aimer, to leave, quitter »), mais plutôt de refrains des chansons que Laurence est censée avoir traduites, et qui ne sont pas sans rapport avec son histoire de vie (le premier est traduit plus ou moins littéralement – « tu es mon rêve devenu réalité », le second étant plutôt réécrit – « il arrivera ce qui doit arriver (on ne décide pas de l'avenir) », sûrement pour renforcer le lien entre la chanson et les événements racontés).

Laurence évoque des citations d'auteurs qu'elle a traduits et les applique aux situations les plus éprouvantes de sa vie. Ainsi, elle fait référence à « l'exergue de Maïakovski au roman dont je termine la traduction » (Laurens, 2020 : 212) lorsqu'elle songe à son divorce imminent, et cite un passage de *La Recherche*, lorsqu'elle pense à son enfant décédé :

Dans la voiture, assise moteur coupé, tu te rappelles avoir lu la veille, pour les besoins d'une traduction, ce passage de Marcel Proust où le narrateur, alors qu'il n'a pas pensé depuis longtemps à sa chère grand-mère disparue, se souvient, en se baissant pour délayer ses bottines, qu'elle faisait ce geste à sa place, autrefois, quand il était très fatigué. C'est ce mouvement – se baisser vers ses bottines – qui lui rend le souvenir et l'amour fou de sa grand-mère. En te baissant pour ramasser les photos, tu as toi-même ramené ce passage du livre à ta mémoire, et avec lui la résurrection, ou plutôt « cette contradiction si étrange de la survivance et du néant », cette absence-là (Laurens, 2020 : 181).

C'est parce que la traduction implique un travail minutieux sur les mots que la traductrice se souvient si vivement des passages des livres traduits. Dans ce cas, le mouvement de Laurence qui se baisse pour ramasser des photos est comparé à celui de Proust, car il provoque le souvenir et le désir de celui qui est mort. Les livres utilisés dans le cadre des traductions contribuent ainsi à mieux gérer les situations vécues par Laurence.

La perte douloureuse du nouveau-né, qui hante les romans de Camille Laurens depuis 1995 (Fortin, 2007 : 106), donne lieu à un processus de deuil qui perturbe le travail de Laurence. Dans un premier temps, elle remplace la traduction de poésie par celle de textes scientifiques : « Dans mon travail même, j'avais cessé de rechercher les traductions de poésie, je m'imposais des pavés scientifiques, je ne voulais pas traduire ma douleur » (Laurens, 2020 : 188). Traduire de la poésie équivaut ici à plonger dans sa propre souffrance, tant la

traductrice est impliquée dans le texte, tant les mots ont un impact sur la traductrice. Ce n'est qu'après avoir fait son deuil qu'elle se remet à traduire de la poésie<sup>4</sup> : « Je traduis de plus en plus de poésie, « never give all the heart », ne donnez jamais tout le cœur »<sup>5</sup> (Laurens, 2020 : 214). Ces interférences des sentiments et des situations traumatiques sur le travail de la traductrice, que nous avons également repérées dans *Romance*, attirent l'attention du lecteur sur la dimension humaine de la traductrice, un aspect très peu traité dans les études de traduction. À remarquer aussi que le discours de cette traductrice révèle une plus grande maîtrise de ce qu'elle traduit que celui de Lise. Il s'agit d'une traductrice plus expérimentée, plus âgée que Lise, qui peut faire des choix et prendre des décisions, comme en témoignent les choix verbaux (« rechercher » et « s'imposer »).

Outre la poésie et les textes scientifiques, Laurence traduit aussi pour l'Unesco. Le texte fait référence à un « rapport d'une professeure de gender studies », dont la traduction a également des répercussions sur la vie de la traductrice, qui se dit « effrayée par la masse de questions qu'elle soulève, et qui retombent lourdement sur [s]a propre vie » (Laurens, 2020 : 214). Le texte réitère ainsi l'absence de frontières bien définies entre l'activité professionnelle de la traductrice et sa vie.

Comme dans *Romance*, on retrouve dans ce roman un parallélisme entre le décodage et l'interprétation, typiques de la traduction, et l'incapacité à comprendre des situations difficiles de la vie. Dans *Fille*, il s'agit d'une situation que le personnage central peine à comprendre, l'orientation sexuelle de sa fille qui lui annonce qu'elle aime les filles plutôt que les garçons : « Tu es en terre étrangère, dans un pays dont tu ne parles pas la langue. Tu ne sais pas traduire, c'est trop loin de toi, de ce que tu connais. [...] Sur l'écran de ton ordinateur, des arabesques colorées t'hypnotisent, tu es hébétée » (Laurens, 2020 : 243-244). Le passage se construit sur la relation entre la traduction du texte (qu'elle finit par abandonner, incapable de se concentrer), et la « traduction » de la situation de sa fille, autrement dit sa capacité à comprendre cet événement auquel elle est étrangère, pour lequel elle n'a pas de dictionnaire, pour reprendre l'image évoquée ci-dessus, dans *Romance*.

Le roman contient également de nombreuses références spécifiques à l'activité professionnelle de la traductrice. Dès le début du récit, nous apprenons que Laurence est « interprète trilingue et traductrice » (Laurens, 2020 : 155). Elle travaille invariablement sur un ordinateur, traduisant des typologies de textes variées (poésie, texte scientifique ou rapports pour l'Unesco). Comme dans *Romance*, l'auteure insiste sur la difficulté inhérente à l'acte de traduction et la concentration qu'il requiert, la traductrice se trouvant souvent « absorbée par une traduction ardue » (Laurens, 2020 : 203).

L'absence de frontières entre vie privée et travail de traduction est aussi explorée dans ce roman. Plus précisément, l'auteure montre comment le travail interfère avec la vie de famille, affectant le rôle de mère de la traductrice. Ainsi, bien que Laurence soit aussi interprète, à la naissance de son premier enfant, elle abandonne son travail d'interprète pour se consacrer à sa famille, pour vivre une vie qu'elle trouvait trop « casanière », quand elle était plus jeune : « vous avez décidé que désormais tu ferais surtout des traductions afin d'éviter les déplacements et de rester à la maison pour te consacrer au bébé, à votre fils, votre premier-né » (Laurens, 2020 : 155). Elle travaille donc depuis la maison familiale et doit partager son attention entre son travail et sa famille. Elle interrompt d'ailleurs souvent son travail pour monter à l'étage et guetter sa fille par la fenêtre (Laurens, 2020 : 203), mais seulement lorsqu'elle entend la sonnerie de la récréation, ce qui n'est pas toujours le cas, car parfois la traduction est particulièrement difficile et elle est trop concentrée.

Dans une autre situation, la traductrice est interrompue par sa fille Alice, lorsque celle-ci pénètre dans la pièce où Laurence traduit sur son ordinateur :

Maman, a demandé Alice en entrant dans ma chambre, je te dérange ? – Non, ma chérie, jamais », ai-je dit sans me retourner, les yeux fixés sur l'écran de mon ordinateur. Elle s'est postée derrière moi, m'a tapoté le haut du crâne. « Je voulais te prévenir : je sors ce soir. » Elle a laissé un blanc, j'ai effacé pour la troisième fois la traduction de la phrase sur laquelle je m'échinai depuis un quart d'heure. « Et il est possible que je ne rentre pas dormir à la maison de tout le week-end », a-t-elle ajouté (Laurens, 2020 : 238).

L'annonce d'Alice à sa mère est bouleversante, mais l'attention de Laurence est partagée entre sa traduction et la révélation de l'adolescente, qu'elle doit élever et protéger du péril. La scène comporte des éléments révélateurs de l'activité de traduction : la traductrice se retrouve isolée dans sa chambre, face à l'ordinateur, engagée dans une activité qui requiert toute son attention (elle ne détourne pas le regard de l'écran), et il lui faut parfois 15 minutes et trois tentatives pour traduire une seule phrase.

Nous retrouvons une situation similaire dans un autre roman de l'auteure, *Romance nerveuse* (2010), où une mère traductrice est aussi brièvement évoquée. Interrogé sur sa maîtrise de l'anglais, le fils répond que « sa mère est traductrice » (Laurens, 2010 : 16). Plus tard, il évoque ses souvenirs d'enfance : il se rappelle avoir décidé de ne pas aller à l'école, être resté dans la forêt près de chez-lui et avoir observé sa mère qui traduisait concentrée à l'intérieur : « tu guettais ta mère qui travaillait à une traduction, tu la voyais derrière la fenêtre du bureau » (Laurens, 2010 : 108).

<sup>4</sup> Pour une analyse approfondie des rapports entre le deuil et l'écriture chez Camille Laurens, voir Havercroft (2010 : 319-342).

<sup>5</sup> Le travail de la traductrice sur les mots est aussi celui de l'auteure. En témoigne cette reprise des questionnements sur la traduction possible du vers de Yeats, que l'on retrouve également dans *Quelques-uns* (Laurens, 1999 : 47) un recueil d'essais : « Ainsi par exemple, comment traduire au plus juste ce vers de Yeats : "Never give all the heart", sinon, comme le fait Fouad El Etr : "Jamais ne donnez tout le cœur" ? ».

#### 4. Considérations finales

Traductrice et écrivaine deviennent chez Camille Laurens des figures interchangeables, la traductrice étant l'autre de l'auteure. Bien que cette association ne soit pas exclusive à cette auteure, de nombreux auteurs ayant également tissé des liens entre ces deux activités<sup>6</sup>, dans l'univers fictionnel de Camille Laurens cette association revêt des contours particuliers, offrant un accès privilégié à son imaginaire personnel et permettant de mieux comprendre sa conception de l'écriture littéraire et de la traduction. Ces deux pratiques ont en commun la lecture attentive et approfondie des textes, leur décodage minutieux, l'acte de les (ré)écrire et de les transmettre. Autrement dit, auteure et traductrices partagent un amour des mots, sujet auquel l'auteure a consacré *Quelques-uns* (1999), où elle explique les fréquentes citations que l'on retrouve dans ses fictions : « les livres que j'aime sont en moi et m'appartiennent au même titre que mon identité, mon enfance, la mémoire de ma vie » (Laurens, 1999 : 26), une affirmation que Lise ou Laurence auraient très bien pu prononcer. Cette conception du travail de l'auteur comme une réécriture à partir de sa bibliothèque personnelle réfute l'argumentation qui justifie le classement de la traduction comme une activité secondaire et ancillaire, l'écriture littéraire n'étant plus conçue comme une création *ex nihilo*.

L'intérêt de ces textes pour l'étude de la traduction réside moins dans la révélation d'aspects méconnus du métier que dans leur capacité à permettre aux lecteurs de mieux comprendre l'activité, à donner de la visibilité à la figure de la traductrice et à contribuer à réhabiliter ce métier auprès de l'opinion publique. En effet, Camille Laurens souligne la nature humaine du traducteur et, par conséquent, de l'auteur, contrant la tendance à les envisager comme des abstractions, des figures spectrales, dépourvues de sentiments, de défauts, ou d'incertitudes. Ses romans mettent en scène des femmes qui souffrent et trouvent dans l'activité de décodage et d'écriture un soutien, lors des moments les plus difficiles de leurs vies. Dans l'introduction de *Quelques-uns*, l'auteure explique comment aux lendemains de la mort de son nouveau-né, elle s'était mise à écrire pour comprendre, soulignant que ce sont les mots qui l'ont aidée à faire le deuil, à surmonter la douleur de la perte de son fils (Laurens, 1999 : 11). Ces affirmations trouvent un écho dans les romans traités dans cet article, où les traductrices cherchent à comprendre les situations les plus traumatiques de leur vie par la traduction, par les mots, par la réécriture. « J'écris pour voir », lit-on précisément dans *Philippe* (1995 : 74). Traduire, comme écrire, c'est avant tout comprendre.

En réduisant la distance entre l'activité de l'auteur et celle du traducteur, tant par les métaphores qui relient écriture et traduction que par le choix de la profession des personnages qui la représentent dans ses autofictions, Camille Laurens contribue à modifier la façon dont ses lecteurs conçoivent la traduction. Le respect et l'admiration pour la figure de l'auteur, et plus précisément pour cette écrivaine célèbre qui accumule les prix littéraires et les distinctions de toute sorte, respectée dans les milieux littéraires et connue du grand public, contamine celle du traducteur. Paradoxalement, ce détournement par la figure de la traductrice lui permet également de mieux transmettre à son lecteur les plus insaisissables déclinaisons de son expérience d'auteure.

#### Références bibliographiques

- Baudelle, Yves, (2010) « Camille Laurens ou le "Jeu brillant" de l'écriture de soi » in Havercroft, Barbara, Michelucci, Pascal & Riendeau, Pascal (éd.), *Le Roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*. Québec, Editions Nota bene, pp. 295-318.
- Darriussecq, Marie & Aline Marchand, (2020) « Paroles sur le vif d'une écrivaine-traductrice » in *Revue des sciences humaines*. N° 338, pp.167-182.
- Delabastita, Dirk & Rainier Grutman (éds.), (2005) "Fictional representations of multilingualism and translation" in *Linguística Antwerpensia*, « Fictionalising Translation and Multilingualism ». Vol. 4, pp. 11-34. DOI : <https://doi.org/10.52034/lanstts.v4i.124>
- Donnarieix, Anne-Sophie, (2021) « Le "je" en porte-à-faux. Pratiques déceptrices de l'écriture de soi chez Marie NDiaye et Camille Laurens » in *Revue critique de fiction française contemporaine*- [En ligne]. Vol. 22. DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.344>
- Faria, Dominique, (2009) « Une quête d'identité par le détour : Dans ces bras-là, de Camille Laurens » in *Intercâmbio* [En ligne]. N° 2, disponible sur : <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/4166/3906> [Dernier accès le 6 janvier 2024].
- , (2023) « La "tradufiction" et le pouvoir de l'autoreprésentation. Assommons les Pauvres, de Shina Shumona et Vengeance du Traducteur, de Brice Matthieussent » in *Parallèles* [En ligne]. Disponible sur : <https://www.paralleles.unige.ch/fr/> [Dernier accès le 6 janvier 2024]
- Fortin, Jutta Emma, (2007) « 'Comme la bobine qui roule et puis revient': le fantôme de l'enfant mort dans l'œuvre de Camille Laurens » in *Gradiva. Revue européenne d'anthropologie littéraire*. Vol. 10, n°2, pp. 105-121.
- , (2017) *Camille Laurens, le kaléidoscope d'une écriture hantée*. Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Frey, Pascale, (2003) « Camille Laurens et les femmes de sa famille » in *Lire*, mai 2003, p. 100.
- Havercroft, Barbara, (2010) « Cette mort-là : l'écriture du deuil chez Camille Laurens » in *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*. Québec, Nota bene, pp. 319-342.

<sup>6</sup> Considérons, pour n'en citer que deux exemples, le classique « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » de Jorge Luis Borges (in Fictions, traduit par P. Verdevoye, Gallimard, 1983), ainsi que le roman plus contemporain *Les nègres du traducteur* de Claude Bleton (Éditions Métailié, 2004).

- Kaindl, Klaus, (2014) « Going fictional! translators and interpreters in literature and film: an introduction » in Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz, (éds.), *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, pp. 1-26.
- , Kolb, Waltraud & Daniela Schlager (éds.), (2021) *Literary Translator Studies*. Amsterdam, John Benjamins.
- Laurens, Camille (2020) *Fille*. Paris, Gallimard.
- , ([1994] 2000) *Les travaux d'Hercule*. Paris, Gallimard.
- , ([1998] 2001) *L'Avenir*. Paris, Gallimard.
- , (1992). *Romance*. Paris, P.O.L.
- , (1995) *Philippe*. Paris, P.O.L.,
- , (1999) *Quelques-uns*. Paris, POL
- , (2000) *Dans ces bras là*. Paris, P.O.L.
- , (2006) *Ni toi ni moi*. Paris, P.O.L.,
- , (2010) *Romance nerveuse*. Paris, Gallimard.
- Lecarme, Jacques, (1992) « L'autofiction : un mauvais genre ? » in Doubrovsky, Serge, Lecarme, Jacques & Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*. Nanterre, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes/Université de Paris X, pp. 227-249.
- Marchand, Aline & Pascale Roux, (2020) « La signature en partage - introduction » in *Revue des sciences humaines* « La signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Vol. 338, pp. 7-18.
- Ost, François, (2010) « La traduction dans la fiction. Du pareil à l'autre » in *Translatio in fabula : Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*— [En ligne]. Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, disponible sur <http://books.openedition.org/pusl/1482> [Dernier accès le 6 janvier 2024].
- Papillon, Joëlle, (2013) « Écrire « le cadavre de l'amour » : du désamour dans l'œuvre de Camille Laurens » in *Narrations d'un nouveau siècle: Romans et récits français (2001-2010)*— [En ligne]. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle. Disponible sur: <http://books.openedition.org/psn/483> [Dernier accès le 6 janvier 2024].
- Rabaté, Dominique, (2019) « Réversibilités : Benjamin Constant et Camille Laurens » in Rabaté, Dominique, *Benjamin Constant, l'esprit d'une oeuvreœuvre* — [En ligne]. Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne. Disponible sur <http://books.openedition.org/puse/2054> [Dernier accès le 6 janvier 2024].
- , (2002) « Romanesque et formalisme : Camille Laurens, de A à Z » in *Lendemain*. Vol. 107/108, pp. 128-138.