

Traduction de *Boca de lobo* de Martha Bátiz

Suivi de

Traduire le non-dit : Une relecture de Jauss sous la lorgnette de la traductologie

Par Khristina Legault

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A. en langue
et littérature françaises

Décembre 2015

©Khristina Legault, 2015

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	iii
Résumé.....	iv
Abstract.....	v
Traduction de <i>Boca de lobo</i> de Martha Bátiz.....	1
Avant-propos.....	1
<i>La Gueule du loup</i> de Martha Bátiz.....	3
I.....	3
II.....	22
III.....	44
IV.....	60
V.....	65
Traduire le non-dit : Une relecture de Jauss sous la lorgnette de la traductologie ..	74
Introduction.....	74
1. L'historicité de la valeur esthétique du texte littéraire.....	76
1.1. La déconstruction du sens figé de l'œuvre.....	76
1.2. La théorie de la réception : une approche renouvelée de l'histoire littéraire	77
1.3. La reconstitution de l'horizon d'attente du premier public.....	79
1.4. La part de non-dit dans le texte littéraire.....	81
2. Le dépassement de l'horizon d'attente du public	83
2.1. La relocalisation de l'horizon d'attente dans l'espace-temps	83
2.2. La confrontation de l'horizon d'attente du public.....	85
3. Comprendre l'œuvre en tant que réponse	87
3.1. La dialectique de la question et de la réponse.....	87
3.2. D'une réception passive à une réception active : une nouvelle œuvre.....	92
Conclusion	95
Lien entre le texte de création et le texte critique.....	96
Bibliographie.....	97

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier ma directrice de recherche, Annick Chapdelaine, pour sa générosité, son appui rassurant, son humour irrésistible, ses nombreuses relectures des plus minutieuses et ses conseils judicieux dès le tout début de mon parcours universitaire.

Je souhaite également témoigner ma gratitude à Martha Bátiz pour sa grande générosité et pour m'avoir accordé les droits de traduction en français de son premier roman, *Boca de lobo*, dont le charme me séduit lecture après relecture.

J'aimerais finalement souligner l'apport de ceux qui m'ont aidée non seulement durant, mais aussi bien avant, la rédaction de mon travail : mon père pour croire en moi plus que moi-même, ma mère qui me lit depuis toujours, mes sœurs pour leur appui inconditionnel, et tous mes proches qui, par leur présence, me rappellent chaque jour à quel point je suis née sous une bonne étoile.

RÉSUMÉ

La première partie de ce mémoire consiste en une traduction de l'espagnol au français de *Boca de lobo*, premier et – à ce jour – unique roman de l'écrivaine mexico-canadienne, Martha Bátiz. Cette œuvre a fait l'objet d'une traduction vers l'anglais par Gustavo Escobedo en collaboration avec l'auteure elle-même, mais aucune version française n'avait été encore réalisée. L'objet de la seconde partie de ce mémoire est de proposer une réflexion sur la présence de certains faits de culture, dans un texte à traduire, dont la participation dans l'hégémonie discursive est si bien ancrée dans la société source qu'ils ne requièrent plus d'explicitation et sont plutôt évoqués de manière sous-jacente au texte. Si la pertinence de cette part de non-dit va de soi dans la culture du texte original, elle peut passer inaperçue ou encore être controversée dans la culture qui reçoit la traduction et qui est confrontée à des éléments tacites étrangers. Soulignant l'importance de l'interprétation du lecteur, la théorie de la réception telle qu'élaborée par H. R. Jauss servira de fondement pour tenter de répondre à cette lacune épistémologique du traduire.

ABSTRACT

The first part of this thesis consists of a translation from Spanish to French of *Boca de lobo*, the first, and up to now, only book of the Mexico-Canadian writer, Martha Bátiz. This literary work has been translated into English by Gustavo Escobedo in collaboration with the author herself, but no French version has yet appeared. The aim of the second part of this thesis is to foster a reflection on how to translate cultural elements the participation of which in the discursive hegemony is so well anchored in the source society that they do not require any clarification and are referred to implicitly. If the relevance of the unsaid is irrefutable in the original text culture, it can go unnoticed or be controversial in the target culture that is being confronted with tacit foreign elements. Emphasizing the reader's interpretation, the reception theory as elaborated by H. R. Jauss will set the basis for attempting to correct this epistemological shortcoming in translation studies.

Traduction de *Boca de lobo* de Martha Bátiz

AVANT-PROPOS

Paru aux éditions *Casa de Teatro* en 2007, *Boca de lobo* est le premier roman de l'auteure mexico-canadienne Martha Bátiz. L'œuvre est rééditée l'année suivante par l'*Instituto Mexiquense de Cultura* avant de faire l'objet d'une traduction vers l'anglais, publiée en 2009 aux éditions Exile à Toronto, par Gustavo Escobedo, en collaboration avec l'auteure elle-même. Martha Bátiz est née à Mexico et a immigré à Toronto en 2003, où elle a poursuivi ses études en littérature hispanique et où elle enseigne maintenant la littérature hispano-américaine, la stylistique et la traduction au Collège universitaire Glendon.

Boca de lobo est un roman à deux voix qui offre un aperçu de la vie de Damiana Guerra, chanteuse d'opéra, au moment où elle s'apprête à monter sur scène pour interpréter la première du « Mariage de Figaro » au Palais des beaux-arts de la ville de Mexico. Tamara Guerra est la seconde narratrice et fait son irruption dans la loge de sa sœur, avec qui elle a perdu contact depuis quelques années, pour lui annoncer que leur père se trouve dans un état critique à l'hôpital. À partir de ces retrouvailles inopinées, se dévoile un réseau de tensions familiales refoulées – vécues en alternance du point de vue de Damiana et de celui de Tamara – ainsi que de retours en arrière qui évoquent l'enfance tourmentée par la violence familiale et l'adolescence brisée par le mystère entourant la mort de la mère. Les deux sœurs et leur plus jeune frère se voient ainsi réunis par la nouvelle du père agonisant, ce qui vient ébranler l'équilibre précaire de leur vie qu'ils

tentent de bâtir, isolés l'un de l'autre, sur un ensemble de secrets de famille scotomisés, d'incertitudes et de dissentiments non pardonnés.

Il serait approprié de glisser brièvement un mot sur les principes traductifs qui ont guidé le projet de traduction de la partie création de ce mémoire. D'abord, notons que *Boca de lobo*, n'avait pas encore fait l'objet d'une version française, jusqu'à ce jour, et que son auteure m'a généreusement offert les droits de traduction en français. À la demande de l'auteure, j'ai privilégié la version numérique du roman parue chez Editorial Ink comme texte source aux versions précédentes. Dans ma traduction, j'ai tenu à préserver le caractère étranger de l'œuvre, dans le sens où l'entend Berman avec son éthique du sujet traduisant¹. Il convenait de tenir compte des tendances déformantes que dénonce le théoricien afin de me positionner dans une lignée non-ethnocentrique et non-hypertextuelle de la traduction, c'est-à-dire dont l'axiome principal est de penser l'œuvre en elle-même plutôt qu'à partir des normes de la culture cible.

Mon texte ne prétend pas à une parfaite littéralité par l'éradication des déformations de la lettre, comme le préconise la pensée bermanienne, car cette dernière relève davantage d'une approche utopique du traduire que d'une pratique applicable pour tout traducteur soucieux de préserver le caractère étranger de l'œuvre². C'est d'ailleurs pourquoi Gouanvic a repensé la notion d'éthique de Berman en termes bourdieusiens pour l'adapter à une approche sociologique de la traduction en considérant, entre autres, l'influence de l'habitus du traducteur et le transfert de l'*illusio* du texte original³. En un mot, j'ai tenté de préserver le maximum des caractéristiques sémiotiques et poétiques de l'œuvre dans ma version française sans dénigrer la subjectivité de tout sujet traduisant.

¹ A. Berman, *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, 141 p.

² Voir notamment A. Chapdelaine et G. Lane-Mercier, *Faulkner : une expérience de retraduction*, 2001.

³ J.-M. Gouanvic, « Au-delà de la pensée binaire en traductologie », p. 123-134.

La Gueule du loup de Martha Bátiz

I

- Votre attention s'il vous plaît, il s'agit du premier appel.

Le cadre du miroir compte huit ampoules, dont une qui ne fonctionne plus. Elle grésille et me déconcentre. Elles sont toutes couvertes d'une mince couche de poussière que j'ai voulu nettoyer dès les premières répétitions, mais j'ai chaque fois oublié de le faire.

Au fond, le son des musiciens accordant leur instrument commence déjà à se faire entendre.

L'annonce poursuivit :

- Tous les membres de l'orchestre sont priés de se rendre à la fosse.

Depuis le temps, j'aurais dû m'habituer à ces avis, mais chaque fois ils me prennent tant par surprise que j'en sursaute d'affolement. *Je ne me rends jamais compte à quel point l'heure avançait vite.* Elena, Dimitri et quelques musiciens avaient quitté ma loge peu auparavant et aucun d'eux ne semblait pressé. *Je fais des vocalises depuis que j'ai fermé la porte. Chaque note est sortie exacte, vibrant avec harmonie, mais même cette assurance ne parvient pas à arrêter le tremblement de mes genoux. J'ai les paumes moites et je me sens comme si j'avais un rat apeuré qui s'agitait dans mes entrailles.* Peut-être ne devrais-je pas le dire ainsi, avec autant de franchise, on pourrait mal comprendre ma phrase, mais je décidai de ne pas la rayer. J'ajoutai plutôt : *c'est un sentiment étrange à décrire, à mettre par écrit.* Personne ne m'avait jamais demandé jusqu'alors de répondre à un questionnaire avant une première, quelques minutes avant une première. J'avais accepté de le faire car c'était pour la nièce préférée d'Elena.

D'autant plus que je pouvais le remplir à mon propre rythme. Et que je voulais mettre des mots à mon trac. De toute évidence, ce n'était pas une bonne idée. *La plume me glisse entre les doigts. Pardonne-moi, Marilú : je n'arrive pas à me concentrer.*

Ce fut la dernière ligne que j'écrivis ce soir-là dans ma loge. En vérité, j'avais alors répondu à toutes les questions qui exigeaient une réponse structurée, habituelle ou encore optimiste.

Je me rappelle avoir joué la femme forte devant tous, surtout au début, en marchant vers la scène et en examinant la salle vide de l'autre côté du rideau de velours. Sous mes yeux, s'élevaient trois étages de balcons et le parterre de fauteuils soudainement si immense et rouge que je me sentis face à une gueule prête à me dévorer. Qu'est-ce que je fais ici? pensai-je. Avant chaque représentation, j'avais les nerfs en boule. Le tremblement de mon menton annonçait des larmes à venir, mais je serrai les poings et m'interdis de flancher. Quoi qu'il arrive, je ne devais pas éclater à cet instant, devant Rodrigo. Je savais qu'il me regardait depuis l'arrière d'un mur du décor, puisque je l'avais vu en me dirigeant vers la scène. Je pouvais encore moins me permettre de ruiner mon maquillage quelques minutes avant le début du spectacle. Le public allait entrer d'un moment à l'autre. C'est alors que Dimitri, Elena et les autres me joignirent pour admirer cet espace silencieux qui, sous peu, grouillerait de vie. Fort joviaux, ils me raccompagnèrent à ma loge. Rodrigo me jeta un regard que je ne pus esquiver à temps. Il était presque méconnaissable, insignifiant? Oui, peut-être. Rapetissé du moins. Je me sentis triste, mais je feignis l'indifférence et fermai derrière mon escorte et moi la porte sur laquelle était collé avec du papier adhésif un bout de papier avec mon nom en majuscules. DAMIANA GUERRA. La première fois que je le vis, j'eus la sensation que

c'était le nom d'une autre et non le mien. *C'est une sensation étrange, tu sais? Des années passées à espérer le succès et la reconnaissance, et lorsqu'ils arrivent enfin, tout se convertit en un nouveau début.*

C'était la première fois que je n'avais pas à partager ma loge. Je ne le dis pas en public, mais le personnage de Suzanne fut le premier à me concéder ce privilège que pas même Adina dans *L'Élixir d'amour* ne m'avait octroyé. Cette solitude du protagoniste fut un soulagement dès mon arrivée. Je plaçai mes effets en ordre, comme j'aime qu'ils le soient. Je sortis jusqu'au dernier petit flacon de ma trousse de toilette et les accommodai sur la coiffeuse et sur le bord du lavabo selon leur taille et leur contenu (douze sur la coiffeuse, alignés en harmonie avec les huit ampoules, et quatre dans la salle de bain : quand je suis nerveuse, je me mets à tout compter); je préparai mes costumes dans l'ordre requis, je consacrai un bon moment à lire le questionnaire que m'avait donné Marilú et à réfléchir aux réponses – elle était si enthousiaste à l'idée que je participe à son projet scolaire qu'elle m'avait même offert un cahier pour y noter mes réponses – et tout allait bien jusqu'à ce que les souvenirs commencent à inonder mon esprit. Je décidai alors de laisser les questions de côté et de me maquiller. *Ça fait partie de la magie : exagérer les traits, prêter sa peau à un personnage et lui donner un visage qui lui est propre.* Se cacher derrière la figure d'un autre rendait tout plus facile. C'est du moins ce que je croyais avant l'arrivée de Tamara.

Après avoir emprunté les traits de mon personnage et allumé l'humidificateur pour que l'air sec et pollué n'endommage ma gorge, je sortis mon thermos et bus du thé au miel en silence. Je savourai chaque gorgée tout en détaillant du regard la photographie sur ma coiffeuse. Même si je l'ai toujours sur moi, je la glisse rarement dans le contour

des miroirs des loges de théâtre où je chante. Les photos dans les loges me rappellent de mauvais souvenirs. De plus, ceux qui les voient posent des questions, ce qui me rend mal à l'aise. Bref, il y avait longtemps que je n'avais pris le temps de contempler cette photo. Les années l'avaient décolorée. Elle était endommagée – je m'étais dit quelques fois que je devrais acheter un cadre pour la protéger, mais je n'y pensais que lorsque je la retrouvais dans la poche latérale de ma trousse. Ce soir-là, la redécouvrir et comparer son opacité à la brillance de mes souvenirs me déconcerta : les pantalons écarlates à pattes d'éléphant de Tamara, la chemise jaune de Papa, Maman si vêtue de blanc qu'elle en faisait mal aux yeux, Eduardo déguisé en policier, et moi dans cette robe que j'avais portée autant de fois que je l'avais pu jusqu'à ce qu'elle ne me fasse plus. C'était nos visages, nos vêtements, mais ce n'était pas nous. Avant cet après-midi-là, je n'avais jamais vu Papa sourire ainsi, avec tant de placidité. Après non plus. Personne ne l'avait jamais dit à voix à haute, mais ce moment avait été le dernier heureux de notre enfance. Tamara, Eduardo et moi perdîmes peu après la lumière qui luisait au fond de nos yeux et que l'on distingue malgré tout sur cette photo. Maman était radieuse, mais je ne pus me rappeler son rire alors qu'elle arrachait une fleur avec ses orteils pour l'offrir à Papa. Elle se plaisait à marcher pieds nus et pouvait prendre n'importe quel objet léger avec ses pieds et l'élever où elle le voulait. Ça faisait rire Papa. Comme par instinct, je tentai de bouger un par un mes orteils dans les bottes de Suzanne. Je savais que je n'y arriverais pas.

C'est Faustina qui devait mettre mes choses en ordre, puisque je me méfie des responsables des costumes. Comme je désirais me sentir en possession des lieux, je lui demandai de me laisser seule dans ma loge dès notre entrée dans le théâtre. Je voulais

revêtir lentement la peau de mon personnage. « Être tranquille, » lui dis-je. Mais nous étions arrivées avec tant d'avance que j'étais prête bien plus tôt que prévu et je regrettai ma requête. Je ne voulais plus penser aux questions trop personnelles auxquelles m'avait confronté le questionnaire de Marilú – les adolescents sont ainsi, curieux, et Marilú l'avait toujours été plus que n'importe quel autre enfant que je connaissais. Je ne voulais plus voir la photographie près de la troisième ampoule de ma coiffeuse. Je décidai donc de sortir faire un tour et de regarder de l'autre côté du rideau. Les fauteuils vides paraissent si différents lors des répétitions. C'est comme s'ils n'existaient pas, encore plus si l'on connaît déjà le théâtre, mais après... En vérité, je cherchais qui que ce soit pour me retenir de ne pas m'enfuir. Pour me donner du courage. Par chance, Dimitri et Elena vinrent me tenir compagnie.

Lorsque les musiciens commencèrent à accorder leurs instruments et que les cors, les instruments à cordes et à bois, les échelles musicales et les voix des autres chanteurs s'unirent à ma propre voix à travers les haut-parleurs et les murs – nus et d'un blanc usé et morne – pourquoi les loges sont-elles si laides? – je voulus croire que malgré qu'il n'y eût aucun autre visage que le mien qui se reflétait dans tous les miroirs devant moi, que malgré tout, j'étais heureuse. Ce fut inutile. *J'aime chanter, mais je déteste tout avant d'entrer sur scène.* J'avais écrit cette réflexion quelque part dans le cahier. De plus, j'avais du mal à me concentrer avec le bruit des voitures qui fourmillaient dans l'axe principal de la ville. Ma fenêtre du Bellas Artes m'offrait une vue privilégiée sur la façade de l'ancien Palacio de Correos, mais entre les deux édifices, luisait une rivière d'automobiles et d'autobus hystériques qui n'allaient nulle part. La rue s'était convertie en une métaphore du pays et cette pensée assombrit davantage mon humeur. Le rideau

sale et élimé, semblable à ceux de mon ancien collègue, ne suffit pas à me protéger du chaos. Je me sentis comprimée entre le bouchon de circulation de l'extérieur et les bruits provenant du corridor. Comment pouvais-je entrer dans la peau de mon personnage dans ces conditions?

Certains de mes collègues ont l'habitude de rire et de converser sans répit jusqu'à la dernière minute. Ils sont confiants que tout dépend de la voix et jurent que « tout le reste relève davantage du spectacle que d'autre chose ». Du coup, plusieurs étaient dans le corridor, avec toute la tranquillité du monde, mais moi je n'avais jamais pu sentir ce calme, pas même une seule fois, avant d'entrer sur scène. La nuit avant la première, j'en faisais des cauchemars. Dès que je ferme les yeux, je m'imagine ne pas réussir à remplir la salle de ma voix, la perdre, oublier les paroles des couplets, être décalée, fausser. Comme les enfants qui ne se lassent pas de revoir le même film, je ne semble pas me lasser de souffrir des mêmes désastres oniriques. Alors, je me lève au beau milieu de la nuit pour réviser les paroles, la musique et les indications scéniques jusqu'à ce que ma tête me fasse mal. Et c'est encore pire lorsque je chante dans une langue que je ne comprends pas : le lexique, la phonologie et le rythme consomment toute mon énergie; j'étudie et je révise sans trêve, j'écoute des disques que je compare à ma propre voix que j'enregistre pour perfectionner le plus possible mon accent, afin que le chant flue dans mon corps avec l'aisance du sang dans mes veines, et que chaque mot, plutôt que de trébucher, danse avec la musique. Malgré tout, la nuit avant une première, j'ai toujours le trac comme si je n'avais jamais répété. Je crois avoir exprimé ce sentiment par écrit dans le questionnaire. Je me rappelle qu'en terminant ma phrase, je levai les yeux vers le miroir et je me sentis fière : ce soir-là, j'avais si bien réussi mon maquillage que personne, mis à

part Faustina, qui m'avait vue arriver, avait remarqué mes énormes cernes. Sauf peut-être Rodrigo... Quoique, depuis le temps, qui sait.

Je poursuivis mes vocalises, perfectionnant les passages plus ardues, tout en ajustant et réajustant ma jupe. Au-dehors, se faisaient toujours entendre les rires de mes collègues qui se promenaient d'une loge à l'autre avec un enthousiasme qui me paraissait incompréhensible et que je ne pouvais partager. Suis-je normale? Je souris. Bien sûr que non. « Personne qui se costume en quelqu'un qu'il n'est pas et qui chante durant un minimum de trois heures d'affilée en des langues qu'il connaît à peine et que le public ne comprend jamais n'est normal. » C'est ce que mon père me disait toujours.

J'entendais les pas des gens qui allaient et venaient. Par la fenêtre en verre biseauté, je voyais un constant défilé de figures floues. Le deuxième appel me prit par surprise. Déjà? On cogna à ma porte. C'était Juan José, le metteur en scène.

- Beaucoup de merde, ti-fille.
- Merci, répondis-je, rassurée. Un dernier conseil avant de commencer?
- Oui. Profite de ton mariage, dit-il avec allégresse. Il me donna une accolade et sortit.

J'allais refermer la porte lorsqu'apparut Guido, le chef d'orchestre. Il s'était plaqué les cheveux à l'ancienne et, avec une affectation presque attendrissante, il ondulait chacun de ses mots et de ses gestes. Guido jouit d'une réputation de musicien empathique et n'engueule jamais personne. J'avais déjà dû travailler avec des chefs d'orchestre exigeants à l'extrême et même si les performances musicales étaient certainement meilleures, le stress ne surgissait pas lors de la première, mais dès que l'on avait accepté de faire partie de la troupe.

- Je comptais attendre que tu sortes de ta caverne, mais je me suis dit qu'il valait mieux que je passe avant, dit Guido. Il poursuivit : Ne me retiens pas ce « fa » dont nous avons parlé, rappelle-toi que ce n'est pas un point d'orgue, *va bene*?

Quelle différence avec ceux qui disent « tu n'as pas étudié le solfège ou quoi? Pourquoi ne comprends-tu pas que ce n'est pas un point d'orgue, bordel! » Les musiciens de cet orchestre sont heureux avec lui parce qu'il ne les réprimande même pas s'ils font une fausse note, s'ils arrivent en retard ou s'ils s'absentent sans préavis aux répétitions. Ils disent que c'est le bon côté d'avoir sa permanence au sein de l'union : personne ne peut rien leur faire. J'admire la patience de Guido. Après m'avoir baisé les mains, il sortit de ma loge avec un sourire chaleureux qui me tranquillisa un peu.

Une fois que Guido eut fermé la porte, je me regardai de nouveau dans le miroir. Parfois, je crois que j'ai pris cette habitude pour ne pas me sentir si seule, comme certains allument le téléviseur pour entendre la voix d'un autre. Le costume m'allait bien. Et que dire de l'énorme avantage de savoir que j'étais la première à le porter : il est répugnant de revêtir les vêtements dans lesquels un autre a transpiré, parce que parfois les crinolines et certains textiles ne peuvent se laver en profondeur. Je me félicitai pour mon maquillage parfait; je n'eus pas à me faire aider dans le petit salon du fond, pas même avec les faux cils. J'avais réussi à les placer sur le bord de mes paupières de façon à ce qu'ils ne gênent pas ma vision (ce qui est tout un exploit, compte tenu que je ruine toujours la première paire). La certitude que Rodrigo était déjà dans la fosse, parmi les seconds violons et d'où il ne pourrait me déconcentrer, me réconforta. La présence d'Elena et de Dimitri me calmait aussi. J'avais envie d'être près d'eux pour entendre l'ouverture. *Profite de ton mariage avec Figaro*, m'ordonnai-je, sans perdre de vue les yeux de mon reflet. La

cacophonie des musiciens accordant leurs instruments me fit l'effet d'une douche de gravier émergeant du haut-parleur. Maudit haut-parleur. Je serrai les dents et, après un long soupir, m'apprêtai à sortir. Au moment où je posai la main sur la poignée de porte, Tamara entra en hâte et passa à deux doigts de me percuter de plein fouet. Derrière elle, suivaient Faustina et Elena.

- Je dois absolument te parler, Damiana. S'il te plaît.

- Je lui ai dit qu'ils allaient donner le troisième appel, mais elle n'a rien voulu entendre, interrompit Faustina.

- Je vais demander qu'ils lui donnent un billet et qu'ils l'escortent à son siège pour qu'elle assiste au spectacle, offrit Elena, en évitant de regarder Tamara.

- Ne t'en fais pas, Damiana, nous l'emmenons à l'instant, la seconda Faustina.

Je les regardai toutes les trois, incrédule.

- Qu'est-ce que c'est que ça? Qu'est-ce qui se passe? Je m'adressai à ma sœur : Va-t'en d'ici, Tamara.

Elle s'assit sur le tabouret de la coiffeuse et éclata en sanglots. Il était évident qu'elle était soûle, mais il y avait longtemps que ses abus ne me surprenaient plus.

- Elle a fait une scène en bas à l'entrée des artistes et comme son nom ne figurait pas sur la liste des invités, ils ne la laissaient pas passer. Mais dis-moi, dans cet état, qui aurait cru qu'elle était de ta famille? Alors la police est arrivée, je m'en suis rendu compte par hasard et je suis descendue, expliqua Faustina.

Je la regardai avec tant d'impatience qu'elle se tut sur le champ. Le silence tomba comme une guillotine. Au dehors, les instruments cessèrent un instant. D'ici peu, ils s'accorderaient brièvement sous la supervision du premier violon. C'était le moment qui

précéderait l'entrée de Guido en scène. J'imaginai les gens se préparant pour le début du spectacle. Ils devaient se mettre à leur aise dans leur fauteuil, tousser comme des tuberculeux en phase terminale, feuilleter le programme et peut-être lire la trame du *Mariage de Figaro* avant de le convertir en éventail. Je devais me hâter de quitter ma loge pour prendre place sur scène dès que se terminerait l'ouverture; je n'avais pas une seconde à perdre. Je marchai vers la porte et les épaules de Tamara s'affaissèrent comme si celle-ci s'avouait vaincue. Elle se mordit les lèvres, presque résignée, puis leva ses yeux accablants de tristesse et me dit d'une voix très basse :

- Papa est en train de mourir.

Mon nom est Tamara. Pas Tammy ni rien de ce genre. Quand tu n'es pas la plus jolie, tu dois trouver d'autres façons d'attirer l'attention, comme la force du coup que donne ton nom quand tu le prononces. Les miroirs sont ses ennemis et les revues conspirent contre elle, car aucune ne la mentionne. Elle est tellement épuisée de cette absence qu'elle ne tente même plus de l'effacer. Que le questionnaire dans le cahier appartienne à sa sœur ne l'importe pas. Elle décide de le lire et, lorsqu'elle le peut, d'y répondre elle aussi. Sous une cascade de cheveux noirs couvrant son visage couleur sable, elle prononce dans un murmure quand ton talent dort, il ne reste plus qu'à t'en servir pour rêver à une boisson intemporelle. À de la tequila de préférence, mais c'est du pareil au même. Les boissons se valent toutes lorsqu'il est question de ne plus penser ou lorsque les choses qui te font mal n'ont, en réalité, aucune importance, et que celles qui en ont t'échappent.

Elle laisse le cahier sur la coiffeuse et lève les yeux pour étudier la loge de Damiana. Elle remarque la photo. *On m'en a donnée une à moi aussi, mais je l'ai perdue.* Elle est presque certaine de l'avoir fait exprès. Pourquoi conserver un mensonge imprimé en couleurs? Pourquoi se remémorer ces pantalons à pattes d'éléphant aussi rouges que le sang qui a étouffé sa mère?

Aujourd'hui encore, Tamara se réveille la nuit en se demandant si elle a souffert. Aujourd'hui encore, elle n'arrive pas à bien dormir. *Mes « aujourd'hui encore » ne cesseront jamais; ils tournent en rond et se mordent la queue et hantent mon insomnie,* écrit-elle en s'interdisant de regarder à nouveau la photo ou même de l'évoquer à son esprit. Elle est bien là, mais elle n'a pas le droit d'exister.

Elle ne sait pas pourquoi elle est venue retrouver Damiana. Pourquoi ce jour-là précisément. *Après avoir attendu tant d'années, tu aurais pu attendre une journée de plus.* Ce n'est pas vrai. Elle veut partir, mais elle a peur. Elle ne supporte pas l'idée d'être seule alors que meurt Eusebio Guerra. *Si tu meurs, Papa...* La mort est encore plus injuste quand on n'a personne avec qui la partager. C'est un soulagement que d'alléger son deuil sur les épaules d'un autre. Mais Tamara se sent mal puisqu'elle sait qu'elle entendra la voix de Damiana se plier et se briser sous les mots dont elle l'a chargée, se traînant sur la musique comme dans de la boue. Dans l'estomac de Tamara déferle une tempête qui la fait vomir.

Tout en inhalant l'arôme des parfums de Damiana et en caressant les costumes de la garde-robe, Tamara pense à Faustina. Au fait que cette dernière ne l'a jamais aimée, ce qui explique pourquoi Tamara prend tant plaisir à la voir se fâcher. *Je me demande si elle sait ce qu'est un orgasme.* Elle en doute, parce que si elle le savait, elle ne serait pas aussi

fouineuse et aigrie par la vie. *Même l'homme le plus désespéré ne voudrait pas voir Faustina jouir, la voir déverser son humanité aqueuse sur lui.* Faustina entre alors, la regarde avec méfiance, puis avec dégoût. Une odeur âcre a envahi la pièce et ce n'est qu'à ce moment que Tamara s'en rend compte et va ouvrir la fenêtre. Le bruit des voitures fourmillant sur l'avenue l'assaille et se mêle au son de l'eau : Faustina rince le lavabo de Damiana en faisant de ses bras un pont le plus long possible pour garder ses distances des restes de *déjeuner-dîner-souper-en-un*. Alors qu'elle s'apprête à quitter la loge, Tamara sent le désir de lui demander « as-tu pensé que ton autobiographie pourrait s'intituler *La Malbaisée* », mais se retient. Elle se réfugie dans l'encre : *Je n'ai plus envie de me battre.* Hier non plus. À vrai dire, il y a longtemps qu'elle ne s'exprime plus que par écrit ou en silence ou en chantant en complicité avec un jukebox. Elle respire ses propres mots; elle est son propre écho et son propre récepteur. *Il y a longtemps que je n'ai personne avec qui parler, parce que Papa ne m'écoute pas et que tout le monde est parti.* Le son de la musique et des voitures se brise comme des vagues dans l'air, et il devient difficile de respirer. Tamara tourne la page du cahier et commence à lire, mais la photo la déconcentre. Elle ferme les yeux avec force pour ne pas la voir. Pour ne pas se souvenir.

Faustina claque la porte en sortant.

PARLE-NOUS DE TA FAMILLE. *J'ai une sœur et un frère, Tamara et Eduardo. Je suis l'aînée. Comme chacun d'entre nous a ses occupations, nous ne nous sommes pas vus depuis quelque temps.*

Pourquoi avais-je accepté de répondre à ce questionnaire? Je ne savais pas que Marilú oserait poser des questions concernant ma vie familiale, quoique j'aurais dû m'en douter. Tout de même, je croyais qu'elle se concentrerait davantage sur ma profession. Comme me l'avait promis Elena. À qui et de quelle façon pourrais-je tout expliquer? La vérité est que Tamara, Eduardo et moi ne nous ressemblons pas. Ce n'est pas qu'une question d'apparence physique, bien qu'elle ressemble davantage à Papa, moi à Maman et que dans les traits d'Eduardo s'étaient unies avec une insupportable harmonie les meilleures caractéristiques des deux. Si quelqu'un s'arrêtait pour nous regarder avec attention, il en conclurait en effet que notre unique point commun était la concordance de nos noms de famille. Peut-être quelques fois, notre gestuelle. Avant. Maintenant, je ne sais plus. Je dois réfléchir avant de répondre.

Tamara a toujours été très agitée. Courageuse. Quand nous étions enfants, elle attrapait des insectes, les examinait et ensuite, s'en servait pour effrayer les autres. Moi tout spécialement.

Je me rappelle qu'Eduardo était témoin de nos disputes avec une impénétrable indifférence qui avait grandi avec lui, et qu'il avait toujours cette froideur dans les yeux la dernière fois que nous avons été ensemble. Plusieurs fois après le départ de Maman, j'avais eu envie de frapper Tamara pour attirer l'attention d'Eduardo, pour l'obliger à tenir compte de nous. Curieusement, je n'ai jamais considéré la possibilité de le frapper, lui. Je le voyais si petit comparé à moi. Je ne m'étais pas rendu compte que lui et nous étions des lignes parallèles. Combien d'années ont passé avant que je n'ose enfin gifler Tamara? Mais à cette époque, même sur ce point, mon frère m'avait déjà devancée.

UN SOUVENIR DE TON ADOLESCENCE *Quelle est cette façon de poser des questions, sans point d'interrogation ni rien? Est-ce que c'est ainsi que tu écris pour tes travaux scolaires, Marilú?* Je fais un effort pour ne pas faire comme mon père et m'irriter plus que je ne le devrais, et je réponds à la question. *Ta tante Elena t'en a peut-être déjà parlé. La première fois que j'ai trop bu c'est avec ma sœur. Elle venait d'avoir dix-sept ans. Papa était en voyage et nous nous sentions libres. Le jour suivant, je me suis réveillée avec un si gros mal de cœur que je n'ai plus jamais bu depuis. D'ailleurs, à cette époque, j'avais déjà commencé mes cours de chant et je devais faire attention à ma voix. J'ai donc été une adolescente très tranquille.*

Pas comme ma sœur. Pourquoi ces souvenirs me reviennent-ils? Je n'aime pas me rendre compte que je n'ai rien oublié...

- Alors, on célèbre ou quoi? Demanda Tamara en souriant.
- Dis-moi ce que tu veux faire. Je voyais bien qu'elle avait une idée derrière la tête.

Ses yeux la trahissaient.

- J'ai emmené un serrurier pour qu'il m'ouvre le cellier de Papa et qu'il me fasse deux copies des clés.

J'allais la réprimander, mais Tamara ne me permit pas d'opiner.

- Tu veux t'amuser ou non? Tu n'as qu'à m'attendre ici, le monsieur a dit que ce ne serait pas long du tout.

J'eus envie de la suivre, mais je ne voulais pas être complice en étant témoin du vol, alors je tentai de me changer les idées en feuilletant une revue. Je me souviens que Tamara avait eu raison et que le serrurier n'avait pas tardé.

- Ose nier que je suis brillante! Tamara fit irruption dans le salon en riant et en me désignant la bouteille neuve qu'elle venait de voler.

- On va se faire prendre.

- La nouvelle clé est très semblable à l'ancienne. Papa ne s'en rendra pas compte.

Rien ne nous arrivera si tu te la fermes et que demain tu me donnes l'argent pour en acheter une autre.

Tamara m'offrit la bouteille comme un pirate, son trésor. Impossible de refuser. Elle alluma une cigarette après l'autre tout au long de notre conversation et je me rappelle la surprise que j'ai ressentie en la voyant fumer. Quand as-tu grandi si vite, Tamara? Mystérieuse derrière un voile de fumée, elle régnait sur les ronds qui flottaient sur son visage tels des fantômes irrespirables. Je voulus m'enquérir d'Eduardo. Elle leva le menton d'un geste dédaigneux, exhala un geyser qui me fit tousser et ensuite, avec son nouveau visage de dragon, me dit à la blague : « Sale petit morveux, c'aurait été si facile de le noyer quand il était tout petit, là-bas, à Caracas. »

Nous n'avions plus mentionné cette ville depuis longtemps. Lorsque l'on nous questionne, nous disons « Venezuela », pas « Caracas ». Ce mot et la ville entière disparurent pour nous trois en même temps que Maman. Ce qui ne se prononce pas n'existe pas, et je crois que nous nous sommes toujours efforcés de croire que la douleur disparaîtrait si elle n'avait pas de son, de définition, de lieu d'origine ni de mots qui lui donneraient du poids. Tamara se rendit compte que, sans le vouloir, elle avait dit le mot interdit et elle changea immédiatement de sujet. J'aurais dû la retenir. C'aurait été une belle occasion – l'unique, la dernière peut-être – de revenir ensemble sur un chemin de

silence et de lui mettre des mots. Mais Tamara fut, comme à l'habitude, plus rapide et plus audacieuse.

- Sais-tu comment je sais si j'aime bien une personne ou non? Me demanda-t-elle avec une voix déjà quelque peu engourdie.

Je fis non de la tête.

- Je l'imagine en train d'avoir un orgasme. Si elle ne me donne pas envie de vomir, je l'aime bien.

Tamara voulait être actrice. « On a déjà assez de ta sœur qui s'entête à vivre comme une gitane, choisis donc une profession décente. Les acteurs ont des mœurs légères et sont illettrés, » lui avait répondu Papa. J'avais gardé le silence. Les chanteurs, en général, ne sont pas non plus très cultivés, mais la musique déguise ce manque avec une certaine dignité. Je tenais à le mentionner dans le questionnaire, alors j'écrivis : *j'ai eu de la chance parce que notre père nous obligeait à lire un livre par semaine et à lui en faire un compte rendu. Si ce dernier n'était pas parfaitement écrit, Papa ne nous laissait pas sortir la fin de semaine ni regarder la télévision; nous devons nous dédier à corriger le compte rendu jusqu'à ce qu'il soit impeccable.*

Ce qui empêchait véritablement Tamara d'être actrice était qu'elle avait le modèle féminin du visage d'Eusebio Guerra. Dès ses débuts, elle avait été avertie que son talent ne suffirait pas à mener sa carrière sur la voie du succès, et dès lors, elle avait exprimé maintes fois son désir de se soumettre à des chirurgies plastiques et à divers traitements pour augmenter ses possibilités de triompher. Par précaution, Papa avait à la fois clos le sujet et annulé la carte de crédit de Tamara.

- Je sortirai avec un producteur. C'est mon plan. J'y travaille. Et toi?

- Je ne connais aucun producteur.
- Ne fais pas semblant de ne pas comprendre. Tu sors avec quelqu'un?
- Comment le pourrais-je? mentis-je avec un rougissement qui ne put échapper à

Tamara. Tu ne vois pas que je suis tout le temps au Conservatoire?

- Oui, mais te conservant vierge, j'en doute. Pas vrai?

Je suppose que mon rire acheva de me trahir.

- Vas-y, raconte-moi! Pourquoi tu ne m'avais rien dit?

Ay Tamara, comme si nous nous racontions tout dans notre famille.

- Il s'appelle Rodrigo. Il est violoniste.

Je n'aurais pas dû lui parler de ma vie sentimentale; c'était la faute de la tequila.

Tamara m'interrogea à sa guise et me demanda d'être présentée. Nous étions des plus enthousiastes lorsqu'Eduardo arriva et se rendit compte que nous buvions. Tamara, assise à côté de moi sur le plancher du salon, avait dans la main la bouteille presque vide. Son geste de salutation trop vague éveilla la fureur de notre frère.

- Où avez-vous pêché cette bouteille?
- Où crois-tu, petit génie? répondit Tamara. On célébrait, alors pourquoi tu ne nous fais pas une faveur et tu ne vas pas faire chier ailleurs, eh?

- Pourquoi tu ne te fais pas une faveur et tu n'arrêtes pas de parler comme une traînée?

À mi chemin entre la surprise et la nausée, il me parut qu'Eduardo était immense. Il parlait comme Papa et il était presque aussi menaçant que lui.

- Vous savez que quand Papa n'est pas à la maison, c'est moi qui mène ici; c'est moi l'homme de la maison – il se tourna pour me regarder – tu as vu la tête que tu as? Quelle honte.

Je ne pus soutenir son regard. En revanche, Tamara le confronta.

- Quand Papa n'est pas à la maison, personne ne mène ici, et encore moins toi.

Tamara ressemblait à un petit chihuahua tentant d'effrayer un loup. Eduardo la gifla. Je me souviens la brûlure que me produisit à cet instant la certitude d'avoir vu la même scène plusieurs fois, avec Papa et Maman. Peut-être eurent-ils la même impression car le silence qui suivit la gifle fut beaucoup plus violent. Nous restâmes silencieux quelques secondes avant de réagir. Est-ce que ce fut alors la première fois que je notai cette absence particulière dans nos yeux, ce manque de je-ne-sais-quoi qui brille sur ma vieille photo? Je n'en suis pas certaine.

- Prenez des aspirines, nous dit Eduardo avant de s'enfermer dans sa chambre, sinon demain vous ne pourrez même pas vous lever.

Bien entendu, nous l'ignorâmes. Le jour suivant, j'eux un mal de tête si terrible que je me promis de ne plus jamais boire. Tamara opta pour le contraire. Elle était décidée à ne pas se laisser intimider. D'ailleurs, ni Papa ni Eduardo ne savaient à propos de la clé, et je n'osai jamais trahir la confiance de ma sœur en le leur disant. Au début, je remplaçais les bouteilles manquantes. Plus tard, elle se débrouilla elle-même pour en trouver d'autres.

Dès lors, tout fut différent. Ce dernier coup nous isola complètement et ne nous laissa comme héritage commun que nos deux noms de famille, des gestes semblables et des souvenirs dont personne ne parla plus.

Que pouvais-je bien écrire à Marilú pour compléter ma réponse?

Nous avons vécu en plusieurs endroits différents parce que notre père était ambassadeur du Mexique dans divers pays, mais nous sommes revenus à Mexico après le décès de notre mère. C'est ici que j'ai vécu jusqu'à ce que j'obtienne une bourse pour poursuivre mes études à Paris.

II

Je me sentis comme si le rat qui nageait en ronds dans mes entrailles avait explosé. Comme si mon corps se brisait. Je ne trouvai pas les sons pour demander à Tamara où était Papa, avec qui et ce qui s'était passé. Je ne parvins pas non plus à lui demander si Eduardo était déjà au courant. Je n'eus pas le temps de trouver ma voix défaillante puisqu'à ce moment, ils annoncèrent « troisième appel, c'est le troisième appel » et quelqu'un entra pour nous dire *in bocca al lupo* et un autre répondit *crepi il lupo* et je pensai qu'en effet, j'allais vers la gueule du loup, mais que – même si ma vie en dépendait – je ne pourrais l'abattre. Un visage non familier vint nous demander de nous diriger vers la scène. Je crois que Dimitri et quelques collègues, qui s'étaient agroupés près de la porte pour voir ce qu'annonçait l'entrée intempestive de Tamara, avaient entendu ce qu'elle m'avait dit, mais il était trop tard pour retarder la fonction. Il n'y avait plus aucun musicien de l'orchestre en vue. Si quelqu'un était arrivé en retard, il devrait attendre à plus tard pour monter sur scène. Il n'y avait plus que des techniciens qui allaient d'un endroit à l'autre en fredonnant. En quittant ma loge, je pus voir quelques intrus qui se penchaient avec avidité vers la scène, derrière les pendillons, se levant sur la pointe des pieds, croyant qu'ainsi ils verraient mieux, bien que, pour le moment, il n'y avait rien à voir derrière le rideau fermé. Je m'en souviens parce qu'il me parut irréal d'avoir noté ce détail : je n'avais jamais porté grande attention aux gens qui déambulaient dans les coulisses; pourquoi le faisais-je à cet instant? Pour fuir? Pour me rendre compte que ce qui se passait était vrai? Que ça m'arrivait réellement?

Les applaudissements fusèrent comme des flèches dans la salle et m'affaiblirent davantage. Guido s'apprêtait à débiter l'ouverture. Comment l'en empêcher? Je

n'arrivais toujours pas à émettre le moindre son. J'étais incapable de protester, sans force pour demander quoi que ce soit. Je couvris mon ventre de mes bras car soudainement je ne sus quoi faire de mon corps et tout me faisait mal. J'allais entre mes collègues, prisonnière de la houle, me laissant entraîner pour ne pas me noyer. Le souvenir du parfum de Tamara m'accompagnait. Le même depuis toujours, celui que portait Maman.

Elena, convertie en Chérubin, voulut m'encourager : « Suzanne ne peut être triste, pense à elle, c'est ton mariage avec Figaro, tu dois avoir foi que tout ira bien. » Dimitri s'approcha et me prit par la taille. Il n'avait pas besoin de dire un mot. Mon désir de fuir était pressant. Je voulais demander : « il est en train de mourir de quoi, Tamara, et pourquoi aujourd'hui précisément, Papa? » Mais ma gorge ne laissait sortir aucun son et je ne pouvais m'échapper parce que ces bras russes bien aimés me maintenaient comme une proie et parce qu'Elena avait raison. Si aujourd'hui je devais écrire sur cette soirée-là, je dirais du moins que je ne m'étais jamais sentie aussi désemparée. Aussi misérable. Aussi triste et aussi furieuse. Aucun mot ne suffirait. Il y a combien de temps que je ne te vois pas, Eusebio Guerra? Les années s'effacèrent d'un coup et je redevins la jeune femme de la dernière fois. Sauf que Rodrigo était toujours dans la fosse, contribuant à l'ouverture avec son second violon, et je dus lutter pour me reconnaître avec ce costume si ample et étranger, le visage couvert de maquillage et les yeux ornés de longs cils recourbés, avec un corps qui se sentait comme de la porcelaine collée avec de la gomme à mâcher.

Quand mes collègues me dirent de nouveau, avec ce que je crus être davantage de la compassion que de l'affection, *in bocca al lupo*, qu'Elena m'embrassa sur la joue, que Dimitri se sépara de moi, souriant comme tout bon Figaro, *andiamo*, et me conduisit

derrière le rideau vers la chaise qui marquait le début de la scène, il ne me vint même pas à l'esprit que c'était la première fois que je tenais un rôle principal dans mon pays. Tout ce à quoi je pouvais penser était : tu ferais mieux de ne pas mourir sans me voir, Papa. Ne t'avise pas de mourir pendant que je chante.

Peut-être que tout avait commencé avec la robe. Depuis que la costumière, fille d'un célèbre peintre que personne n'osait contredire ouvertement, avait décidé que Suzanne porterait différents tons de mauve tout au long de l'opéra, les désastres se tressèrent comme une corde qui menaçait de nous étouffer. Marisita, directrice de la chorale et soprano retraitée – d'un caractère aussi âcre que son haleine – résulta être superstitieuse à l'extrême. Elle nous rappela que, si à l'Opéra de la Bastille, le metteur en scène interdisait la couleur verte – celle de la malchance en France – nous devions faire de même avec le mauve pour chaque scène, puisque c'était la règle en Italie (et que son père était italien). Elle répétait que dans ces théâtres, on refusait l'entrée aux gens pour une cravate verte ou un masque mauve, comme si elle voulait nous instruire, elle qui n'avait jamais chanté en France ni en Italie. Alors ni vert ni mauve; jusqu'à ce que les couleurs des costumes soient changées, elle avait refusé de collaborer. J'appris plus tard que le timbalier de l'orchestre s'était joint à ces protestations et avait demandé un remplaçant. Les autres musiciens l'avaient appuyé : il avait eu la décence d'annoncer d'emblée son retrait, ce qui méritait un certain respect. « Il aurait pu se dire malade le jour de la première, » dirent-ils. Ce n'aurait pas été la première fois qu'un musicien aurait laissé l'orchestre incomplète sans préavis. Le timbalier devint une sorte de modèle. Quelques protestations suivirent, dont celle d'un technicien qui parlait parfaitement

l'italien et qui nous avertit que sans la maestra Marisita « les gens du chœur pouvaient bien déclencher un grand mouvement de contestation », puisque c'est ce qu'ils adoraient faire, « avec des bannières et tout le tralala » (et c'est ainsi que la commande de robes lilas chatoyant fut définitivement annulée). Mais il y avait aussi ceux qui demeuraient imperturbables. Avec la télévision syntonisée à une chaîne de sports et de discrets écouteurs, ils n'étaient présents que physiquement. Comme moi lors de la réunion syndicale où j'appris toutes ces histoires et à laquelle j'avais assisté par pure curiosité. J'étais restée au fond de la salle pour que personne ne remarque ma présence et ne me jette à la porte avant que je me décide à partir de moi-même. Je ne partageais pas cette superstition du mauve, mais je ne voulais pas non plus me mettre le chœur à dos. La couleur de leurs costumes me laissait indifférente, alors je quittai la salle en silence. J'avais si hâte de chanter, j'étais si enthousiasmée d'être Suzanne que j'aurais vêtu une robe de n'importe quelle couleur tant que je pouvais monter sur scène. De plus, le célèbre peintre et mon père étaient des amis de longue date.

C'est ce qui me vint à l'esprit en une fraction de seconde, alors que Dimitri et moi nous préparions derrière le rideau à commencer le *duettino*. J'étais là, sur le point de chanter *guarda un pó, mio caro Fígaro, guarda adesso il mio capello*, à penser à Papa et à Tamara, à la directrice du chœur et au timbalier, irrémédiablement piégée dans la robe mauve de la malchance. Et dans ma loge, m'attendaient trois autres costumes, dont deux de différents tons de mauve.

Je divaguais tellement que je manquai mon signe de départ. Dimitri me regarda simplement, perplexe. Ses yeux semblaient encore plus immenses avec le maquillage, mais il continua comme si de rien n'était. Je me joignis à lui quelques mesures plus loin.

Guido m'indiqua l'entrée avec sa baguette et je ressentis l'alarme de son geste. J'eus l'impression que chacune des personnes du public avait noté mon erreur et j'en fus d'autant plus intimidée. Exprimer la coquetterie de Suzanne, son aisance, sa joie avant le mariage m'était devenu impossible. À je ne sais plus exactement quel moment, après le dialogue des cloches, Dimitri me guida avec douceur vers la chaise où nous avons débuté, du côté droit de la scène. Il se mit debout à mes côtés, jouant avec mes cheveux et me tenant par la main, et nous terminâmes la scène du mieux que nous le pouvions. Quand, à la fin, il me prit par la taille pour faire notre sortie, j'eus la certitude que le *coraggio, mio tesoro* qu'il chanta avant de me voir disparaître était les trois mots les plus sincères que j'avais entendus de toute ma vie.

Chérubin m'attendait dans les coulisses, mais je ne voulais voir personne. Si je laissais qui que ce soit m'approcher, je ne pourrais pas continuer. Je lui fis un signe pour qu'elle parte et j'attendis derrière le décor que se déroulent les quelques scènes Dieu merci sans moi. Il me restait encore deux arias, deux duos avec Figaro, un avec Marceline, un avec Chérubin, un autre avec le Comte, puis un avec la Comtesse, un trio avec le Comte et Basile, un autre avec la Comtesse et le Comte, le sextuor et les trois finales. Les scènes dévalaient dans mon esprit comme une avalanche. Au début, Suzanne rencontrait tous les autres personnages; elle était piégée. Je me remémorai les indications de Guido pour être la voix dominante de la finale du deuxième acte. Trouver l'équilibre parfait pour ne pas crier, mais être tout de même la plus forte. Imprégner Suzanne d'une sensualité et d'une audace extrêmes, comme avait insisté Juan José, me parut inconcevable. Si je continuais aussi mal que j'avais commencé, je ruinerais le travail de tous. Les critiques allaient me mettre en morceaux. Je n'aurais plus un seul contrat. Vivre

sans chanter? La simple pensée me coupa le souffle. Dans les premières rangées se trouvait sûrement le terrible petit chauve d'*El Informador*, qui assistait aux spectacles, partitions et lampe de poche en main, et qui notait chacune des erreurs de tous les chanteurs pour les dénoncer le plus précisément possible. Et toi, qu'est-ce qui t'arrive, Papa? Il ne me fut plus possible de retenir mes pleurs. Je m'inclinai pour que les larmes tombent verticalement sur le sol et ne ruinent pas mon maquillage en coulant sur mon visage. Une cloison tamisait quelques rayons de lumière. Les gouttes tombaient sur le sol en dessinant des cercles qui se juxtaposaient les uns aux autres, comme lorsque commence la pluie et que petit à petit s'élève la tempête. Le bois n'absorbait pas mes larmes immédiatement, alors je pus me concentrer à les observer. Elles semblaient tomber au rythme de la musique. L'ironie me fit sourire. Au moment où personne ne me regardait, le *tempo* de mes pleurs était parfait.

Quelqu'un, je ne sais qui, plaça un verre d'eau, une boîte de papiers-mouchoirs et un petit miroir de poche à mes côtés. Je lui en fus, en silence, infiniment reconnaissante. Quand j'entendis la scène de Marceline et de Bartholo se dérouler sans incident et que je pris conscience que je devais bientôt retourner sur scène, je séchai mes larmes, me redressai, m'assurai que la ligne de crayon sous mes yeux était intacte et je me dirigeai vers l'emplacement où je devais faire mon entrée. J'avais les yeux rouges, mais je n'y accordai aucune importance. Je n'allais plus penser à Tamara ni à Papa ni à mon début raté. Je devais empêcher que ma voix faiblisse de nouveau. Je ne devais plus chanter à contretemps. Je bus toute l'eau que l'on m'avait donnée et j'attendis patiemment. Peu après, Marceline sortit et nous attendîmes ensemble sans nous regarder que Bartholo finisse son aria pour entrer en scène. Quand je fis face à ma rivale amoureuse fictive, sous

les puissants projecteurs qui éclairaient la scène, ce fut comme si tout se déroulait pour la première fois. La couleur de sa robe capta mon attention. Elle était bleue. Je ne m'en étais jamais rendu compte. Je me frustrai si bien que la scène d'insultes que je devais chanter en fut facilitée. Le public riait. *Sibilla decrepita, da rider mi fa*, chantai-je avec plaisir. Je n'étais pas irritée seulement contre son personnage qui voulait si sournoisement me voler mon Dimitri, mais aussi contre *quelestsonnomdéjà* parce que c'est moi qui portais la robe mauve.

Les arias suivantes se succédèrent avec rapidité. Quand je sortis à la fin de ma dernière scène, je me sentais plus tranquille. Par chance, c'était Figaro qui devait se charger de la scène finale du premier acte. Il chantait toujours lorsque j'entrai dans ma loge où m'attendaient Tamara avec Faustina et Chérubin, qui avait de nouveau l'air d'Elena.

- Vite, Faustina, passe-moi mon autre robe, dis-je en tentant de ne pas regarder Tamara.

Quand le public se mit à applaudir avec force et à crier *bravo*, je ne fus pas surprise. Dimitri avait été extraordinaire tout au long du premier acte, comme jamais auparavant. J'entrai dans la salle de bain pour me changer. La pièce sentait le vomi. Sur le lavabo, je vis un verre avec des restants d'Alka-Seltzer. Tamara laissait toujours sa trace là où elle passait.

- Pourquoi ne sors-tu pas pour saluer le public, Elena? lui criai-je à travers la porte.

- Nous nous sommes entendus pour ne pas sortir entre les actes. Juan vient tout juste de nous dire qu'il vaut mieux attendre après la finale.

La fermeture éclair de mon costume se coinça et je ne voulais pas demander de l'aide pour la monter. Je désirais ne pas regarder qui que ce soit dans les yeux. Le seul endroit où je me sentais en sécurité était dans cette salle de bain qui empestait la tequila indigeste. Devais-je m'enquérir de Papa ou attendre la fin de la fonction? Serais-je assez patiente? Serais-je capable de continuer à chanter après avoir été mise au courant de tous les détails? J'entendis quelques petits coups à la porte et la voix de Tamara qui me demanda, comme si cette dernière avait lu dans mon esprit :

- Tu veux que je t'en parle, Damiana, ou tu préfères attendre?

Je détins tout mouvement. Je retins ma respiration. Je ne sus quoi lui répondre. Mon silence l'incita à poursuivre et je laissai échapper mon souffle petit à petit en écoutant ses mots.

- Il a commencé à se sentir faible. Il avait du mal à bouger. D'abord une jambe maladroite, tu vois? Mais rien de bien grave. Puis, un bras tout rigide. Le jour suivant, ni ses bras ni ses jambes ne répondaient bien. Il n'a pas voulu aller chez le médecin, il a blâmé l'excès de travail, tu le connais. Mais soudain, il ne pouvait plus respirer correctement et c'est pourquoi je l'ai emmené à l'hôpital. Il est aux soins intensifs. Connecté à un respirateur.

Elle ouvrit la porte de la salle de bain et passa la tête dans l'embrasure. Ses yeux étaient des cristaux brisés.

- Je peux t'attendre ici? Ça me fait peur être là-bas, toute seule avec lui.

L'image de Papa entouré de tubes me fit fermer les yeux et hocher la tête. Je compris la peur de ma sœur. Qu'est-ce que je fais si tu meurs devant moi, Papa? J'approuvai : reste Tamara. Peu après, j'entendis la voix de Juan José et sa question nasillarde derrière

ma sœur. Non, Juan, évidemment que je ne vais pas bien, pourquoi tu poses des questions aussi stupides?

- Bien sûr, Juan, je vais parfaitement bien. Ne t'en fais pas, évidemment que je peux continuer.

- Tu verras que tout ira bien, ma reine, mentit-il pour tenter de me calmer.

Il était clair qu'il avait bu un peu, mais moins que Tamara avant son arrivée. Qu'il me parle avec tant de douceur me surprit. Il avait toujours été colérique, encore davantage quand les choses n'allaient pas à la perfection. Dimitri et moi avions désobéi à son signal dans la première scène et le début avait été un désastre à cause de moi. Voir que Juan José avait pitié de moi plutôt que d'être en colère me fit sentir indigne. Mais je décidais d'attendre. Je n'avais pas l'énergie pour entamer une discussion. Je parvins enfin à remonter la fermeture de ma robe, à me regarder dans le miroir et à respirer profondément de nouveau. Soudainement, au-dehors, se fit un silence qui me détendit. Je pensai que tout le monde avait eu un éclat d'intelligence sublime et était sorti. Je commençais à savourer ce moment quand la voix de Rodrigo l'interrompit :

- Damiana, c'est moi – et deux nouveaux petits coups à la porte en contreplaqué – Damiana, s'il te plaît, ouvre-moi.

Je ne voulus pas répondre. Loin de se décourager, il continua d'insister jusqu'à ce que Faustina l'arrête.

- Qu'est-ce que tu en penses si tu arrêtais de la damianer et que tu attendais la fin du spectacle, mon petit homme? D'ailleurs, ne devrais-tu pas retourner dans ta fosse?

Comme elle a du toupet, Faustina, pensai-je, avec une envie de rire que je réprimai jusqu'à ce que je le croie parti. Je sortis de la salle de bain, prête à poursuivre avec mon

second costume et un second souffle. Je me dirigeais vers la porte pour aller vers la scène en compagnie d'Elena quand Tamara me retint avec une main sur mon épaule.

- Pardonne-moi, murmura-t-elle.

Je sus, par son ton de voix, qu'elle ne se référait pas seulement à l'incident de la soirée. Elle m'offrait de vieilles excuses avec une sincérité si nouvelle et transparente que j'en fus déconcertée. Je ne sus quoi lui répondre ni comment réagir. Tamara me sourit, alors que ses yeux s'embrouillaient de larmes, et me fit un clin d'œil, comme dans le temps. Rodrigo, qui se tenait éloigné de la porte, s'éclipsa à cet instant. Nous l'escortâmes toutes les deux du regard.

J'entendais les allers-retours qu'imposait le changement de décor et l'orchestre qui accordait de nouveau ses instruments. « C'est combien à combien? » demanda quelqu'un. « Un à zéro pour Las Chivas. » J'ignore pourquoi le score me réjouit. Michaela, qui interprétait la Comtesse et qui, avant de chanter, gardait le silence pendant une journée pour protéger sa voix, s'approcha de moi et me fit une accolade. Je me laissai porter par la marée de techniciens, de figurants et d'intrus entrés sans payer – tout un régiment défilant près de la porte qui indiquait ostentatoirement mon nom en lettres majuscules et d'une laide calligraphie que je refusais de regarder. J'avais toujours plusieurs questions qui m'assaillaient l'esprit. Des questions auxquelles je devais arrêter de penser comme qu'est-ce qui est pire, te sentir asphyxié ou te rendre compte que l'on va te tuer?

Le deuxième appel tomba comme un coup de fouet sur mon dos. Quand ont-ils fait le premier? Guido s'approcha de moi très brièvement avant de descendre dans la fosse avec l'orchestre et me dit de ne pas m'en faire, qu'il s'occuperait de moi tout au long de la pièce, que je n'avais qu'à le suivre. J'approuvai, reconnaissante. Faustina s'était sûrement

chargée de propager la nouvelle de Papa le plus tôt possible pour me protéger, mais je ne pus la remercier. Je me sentis encore plus exposée. Presque nue. Je tenais la main d'Elena et j'avais envie de me cacher derrière elle. Dimitri nous rejoignit à ce moment, me prit par le bras et se mit à jouer avec mes cheveux, à me faire un doux massage à la nuque. Flanquée de mes deux amis, je pensai avec conviction : finalement, elle n'est pas si mal ma robe mauve. Que cette Marisita et le timbalier aillent se faire foutre.

Tamara attend seule dans la loge de Damiana. Elle ôte ses souliers pour mieux se détendre. De toute la famille, c'est elle qui a les pieds les plus laids. *Même ceux de Papa ne sont pas comme ça.* Elle le sait parce que, depuis qu'il est tombé malade, elle les lui avait massés avec de l'huile. Elle avait menti à Damiana. Elle avait manqué de courage pour lui dire qu'il y avait plusieurs semaines que leur père n'était plus le même. Tamara regarde ses pieds et tente de visualiser ceux d'Eduardo. On aurait dit des pieds de femme. S'ils n'étaient pas couverts de poils, ils auraient pu briller d'élégance dans des souliers à talons hauts. C'est étrange, pense-t-elle, comme mon frère et moi avons tant de points qui sont le contraire de comment ils auraient dû être. Elle examine ses orteils de Dingo et se dit que les pieds de son frère auraient pu être ceux de Cendrillon, et elle se maudit l'instant d'après parce que ses comparaisons les plus intenses sont toujours tirées de Disney. Comme le visage de Damiana qui ressemble à Bambi. Elle écrit : *Tous les enfants qui ont perdu leur mère seront toujours des Bambi.* Mais Tamara ne parvient pas à trouver les doux traits de bébé faon sur son propre visage. Elle se souvient que Damiana se peignait toujours les ongles d'orteils sans se soucier qu'ils ressemblaient à des bonbons, tout ronds et de couleur. *De quelle couleur sont-ils maintenant?* Elle ne put les

voir parce que Damiana n'avait pas enlevé ses chaussures en changeant de robe. *Te rappelles-tu que Maman jouait toujours avec nos pieds quand nous étions enfants?* Elle aurait aimé le lui demander, mais elle inhale son doute. Elle veut se fondre dans le fauteuil, le seul qui la recevrait les bras ouverts. Elle veut se boucher les oreilles et obstruer le passage de la voix de Rodrigo jusqu'à son esprit, que ses mains soient des barrières impénétrables. Elle veut un verre. Elle ne se souvient plus à quoi elle pensait en venant ici. *Je ne me rappelle plus comment sont tes pieds, Rodrigo.* La voix de ce dernier appelant Damiana lui avait percé un trou dans l'estomac.

UN SOUVENIR HEUREUX DE TON ENFANCE. Ma réponse est immédiate, je n'ai pas à y penser une seconde. *Les courses de sugus. Nous adorions les sugus. Papa, Eduardo, Tamara et moi les empilions en très hautes tours que nous nous mettions toutes entières dans la bouche. C'était une sorte de rituel. Parfois, presque toujours en soirée, nous nous asseyions tous les quatre sur le tapis du salon, nous mettions le sac de bonbons au centre et nous en sortions plusieurs. Chacun avait sa saveur préférée, mais les combinaisons étaient permises. Nous enlevions l'emballage avec avidité – mais toujours avec soin parce qu'il ne fallait pas déchirer les papiers – nous construisions devant nous des petites montagnes de papiers multicolores, nous faisons des sandwiches (Papa avec les mauves; Tamara, les rouges avec du jaune; Eduardo les verts, et moi avec les bonbons bleu-blanc ou orange) et nous les mangions d'une seule bouchée. Celui qui en avalait le plus et le plus rapidement gagnait.*

Inutile de dire que c'était difficile de mastiquer autant de pâtes à mâcher en même temps. Nos bajoues ne nous suffisaient pas pour les emmagasiner. Maman se fâchait en

voyant les sucreries s'écraser entre nos dents. « On dirait des hommes des cavernes, » disait-elle Elle n'aimait pas les courses de sugus. Papa disait : « les Russes n'ont aucun sens de l'humour. » Elle protestait, « en plus d'avoir mauvais goût, ils sont dangereux. Les enfants vont s'étouffer à cause de toi, Eusebio. » Papa haussait les épaules et ouvrait grand la bouche pour montrer sa langue mauve et les restes de sugus à moitié fondus. Maman se fâchait davantage et nous, nous riions. « Au bout du compte, c'est toi qui paies pour le dentiste, » concluait-elle avant de nous laisser seuls. Et Papa lui criait « c'est toujours moi qui paie pour tout, » mais parfois ses mots étaient inintelligibles parce qu'il avait la bouche pleine.

Tamara et Papa étaient toujours les gagnants de notre compétition. Eduardo avait besoin d'aide pour déballer les sugus; ses doigts n'étaient pas encore très habiles. Papa laissait les siens déjà prêts à être engloutis pour lui laisser une petite longueur d'avance. Puis, Tamara et lui montait leurs tours et les dévoraient à grande vitesse. Je ne réussis jamais à aller aussi vite qu'eux. Je n'aimais pas que de la salive colorée me coule au menton. Ça me gênait. Et je me sentais aussi un peu coupable de faire fâcher Maman. Comment aurais-je pu m'imaginer alors que mon sentiment de faute ne ferait qu'empirer puisqu'elle mourut sans que je puisse lui demander pardon, lui donner raison, lui dire combien j'avais besoin d'elle.

Mon frère et ma sœur n'allèrent pas aux funérailles de Maman ni à l'enterrement. Eduardo était trop jeune pour se rendre compte de ce qui se passait et Papa ne dit rien à Tamara jusqu'à ce que tout soit terminé. Moi seule l'accompagnai. Je me rappelle des quatre cierges allumés dans le salon marron. Le coffre argenté au centre, fermé pour que personne ne puisse la voir, comme l'avait exigé l'état de son visage. Je ne sus jamais ce

qui était le plus terrible : ce que j'imaginai caché dans ce coffre ou ce que j'y aurais vu si je l'avais ouvert. Si, dans son questionnaire, Marilú m'avait demandé quel était mon animal préféré, j'aurais répondu sans hésiter que c'était l'éléphant. Un jour, dans un programme à la télévision, j'avais vu que les éléphants moribonds se frottaient contre les os des leurs pour choisir le lieu où ils reposeraient pour toujours. Durant leur existence, ils se touchent tant qu'ils sont capables d'identifier les membres de leur famille par le contact de leurs restes. Alors, ils se laissent tomber et attendent que la nature les réunisse de nouveau, lentement. Le temps ne suffit pas à les faire oublier comment était le corps des êtres aimés. C'est pour cette raison qu'ils sont mes animaux préférés; parce que j'aurais tant aimé si bien connaître ma mère, j'aurais voulu garder sa main dans ma mémoire pour la comparer avec la mienne à mesure que je grandissais, ou peut-être son pied, pour examiner attentivement ses orteils folâtres. Les éléphants sont mes animaux préférés, même si je les envie beaucoup, parce que je ne pourrai jamais me blottir près de ma mère pour mourir moins seule.

La question de Marilú faisait allusion à l'un des moments heureux de mon enfance, mais ces derniers avaient été si rares que je me remémorai irrémédiablement le pire d'entre tous. Celui qui fit perdre aux autres souvenirs leur sens. Je me rappelle les grandes couronnes et les bouquets de fleurs blanches. Les gens assis sur les fauteuils ou debout, entrecoupant le silence avec les murmures de leur accent vénézuélien :

Comme c'est triste...

Avec de si beaux yeux...

Et ces enfants, que fera maintenant Eusebio avec ces enfants...

Ce jour-là acheva de me faire détester l'accent tropical que j'avais tant eu de mal à comprendre à notre arrivée, et que ma mère, au contraire, aimait beaucoup. Je me rappelle l'odeur de sel marin, de cire tiède, de brise collante. Je ne lâchai pas la main de Papa ou son veston. Je n'avais jamais cherché avec tant d'avidité sa proximité. Il dut s'en rendre compte. Quelques personnes lui disaient que je n'aurais pas dû être avec lui dans un tel endroit, que j'étais trop petite pour comprendre. J'ai toujours détesté cette manie qu'ont les adultes de parler des enfants en leur présence comme s'ils n'existaient pas. Papa hochait de la tête, me serrait contre lui et restait silencieux. Il savait que me laisser seule aurait été pire. Deviner les choses sans qu'on ait à les lui dire était l'une de ses qualités. C'est pour cette raison qu'il me permit de froisser le pan de son veston comme du papier de soie toute la journée. D'ailleurs, lorsque nous fûmes devant le trou qui allait engloutir ma maman dans son coffre luisant et argenté, il me serra contre sa poitrine pour que je ne puisse rien voir. Puis, le bruit des pelles creusant le sol, prenant de la terre et la lançant dans le vide – non, sur ma mère – devint plus puissant que tout. Les pelles contre la pierre, la terre humide tombant sur le métal et le chant constant des cigales caraquègues composèrent un requiem. On ne les remarque pas, les cigales, jusqu'à ce qu'elles semblent soudainement crier. Comme quand on monte le volume d'un son qui était déjà présent, mais que l'on avait oublié. Ce matin-là, sous le soleil qui nous criblait de ses rayons, ce son se grava comme un tatouage dans mes oreilles. Après cet épisode, plus rien : je n'arrive pas encore à me rappeler la voix de Maman lorsqu'elle riait, criait ou nous traitait « d'hommes des cavernes ». Ses paroles sont muettes. Il n'y a que sa flûte qui résonne. Et la respiration de Papa, faisant de ses mains un casque qui ne put me protéger.

Depuis, les jours bleus et ensoleillés me rendent triste. Ma vie a changé lors d'une belle journée et rien dans le ciel n'a été altéré. Ça me paraîtra toujours injuste. Je me réjouis quand il pleut. Les gens qui souffrent peuvent se consoler en se disant que le ciel les accompagne dans leur douleur.

Avant ce jour, la mort était pour moi comme l'histoire de Georgina, ma tortue qui, un matin au réveil, était raide avec des yeux laiteux. Nous ne la vîmes plus. Maman en acheta une autre qui, dès le premier jour, s'était appelée Leonora, en l'honneur de l'opéra de Beethoven, et qui était toujours vivante le jour où nous enterrâmes Maman. Je me demandais si maintenant qu'elle était morte, quelqu'un d'autre viendrait pour prendre sa place, comme Leonora avait substitué Georgina. Je me demandais ce qu'allait dire ma sœur lorsqu'elle apprendrait la nouvelle. Comment réagirait Eduardo à son absence. Je me demandais si, réellement, nous ne la reverrions plus. Le vide était impossible à comprendre. C'était impossible de croire que Maman ne jouerait plus jamais avec nous, à l'insu de Papa, à ramasser l'emballage des sugus avec nos orteils. Je dus me secouer la tête pour me ressaisir. Si je ne passais pas à la question suivante, j'allais devenir trop triste.

COMMENT AS-TU COMMENCÉ À CHANTER. *Ma maman jouait de la flûte et, durant un certain temps, elle a été bénévole dans l'orchestre local de l'endroit où nous habitons. Elle adorait la musique. C'est elle qui m'a emmenée pour la première fois à un opéra. Son influence a été décisive.*

Je relus ma réponse et j'en fus fière. Elle sonnait bien même si elle n'était pas tout à fait vraie. Quand nous revînmes de l'enterrement, Papa appela Tamara et Eduardo. Nous nous réunîmes tous les quatre dans son bureau. Je ne me rappelle pas ses mots exacts,

sauf qu'il changea « on l'a assassinée » par « elle est décédée » et qu'à partir de ce moment, je fis de même. Les jours passèrent et les choses de Maman restèrent à leur place. Nous ne retournâmes pas à l'école parce que Papa, qui avait commencé à organiser notre départ du Venezuela, ne le jugea pas nécessaire. Il engagea plutôt un tuteur privé pour que nous passions notre année scolaire et s'en satisfît. Aucun de nous ne posa de questions, peut-être parce que nous savions que Papa n'en dirait pas plus. Le portrait de Maman ornait toujours le mur. Lui seul parlait d'elle. Il devint impossible de bien dormir. La nuit, nous pleurons tous les trois, mais seuls Tamara et Eduardo réussissaient à s'endormir d'épuisement. Mes maux de tête m'obligeaient à me lever, à fuir mon lit, à souhaiter devenir poussière pour disparaître de là. Papa déambulait dans la maison toute la nuit et moi, j'entendais ses pas partout, traînant avec la désolation des gens perdus et exténués qui ne savent pas où aller. Il entra discrètement dans nos chambres et il restait longtemps debout près de nos lits. Sa présence faisait peur; c'est pourquoi je ne me levais que lorsqu'il était parti. Je ne comprenais pas ce qu'il cherchait. Je commençai à le suivre et à observer ses mouvements à son insu.

Une nuit, après avoir visité nos trois chambres, il alla s'asseoir dans le salon. Alors que je l'observais, je fis un vœu. Je souhaitai de tout mon cœur que tout redevienne comme avant, pour me rappeler la voix de Maman. Je jurai que ni les cris ni les coups ne me dérangeraient plus. J'étais même prête à revivre la soirée durant laquelle Maman avait supplié « pas devant les enfants, s'il te plaît. » Rien ne m'arrêta pour souhaiter un retour dans le temps. En réalité, il n'était pas nécessaire d'avoir été témoin de ces scènes pour savoir à quel point chaque giflle faisait mal. Papa avait de grandes mains.

Tamara et moi options pour nous cacher derrière la porte et nous serrer l'une contre l'autre. Ou nous faufiler sous le lit chaque fois que nous entendions l'avertissement :

- Arrête de jouer cette saleté de flûte tout de suite. J'en ai plein le cul de ton sifflet.

Ce à quoi suivait presque toujours un :

- J'ai presque fini.

Et ensuite :

- Je t'ai dit de te la fermer. Je vais te casser les mains avec ce truc pour que tu comprennes.

Et un jour :

- Je ne t'ai jamais frappé, moi, et toi, tu m'as déjà frappée trois fois. Pardonne-moi, Eusebio.

Et un autre jour :

- Pas encore, non, pas encore, s'il te plaît.

Presque tous les jours.

Il y avait aussi le bruit des objets lancés au sol ou aux murs. Se fracassant. Et l'odeur de sueur, de sel de larmes. Les vêtements déchirés, maculés d'un rouge profond qui parfois ne partait pas au lavage. Une fois, un coup fit voler en éclats les petites pierres de couleurs qui décoraient les lunettes de Maman. Tamara et moi aimions beaucoup ces lunettes. Maman était magnifique lorsqu'elle les portait. Nous caressâmes le tapis de nos doigts un long moment pour les trouver une à une afin que Maman les recolle à leur place. Mais la monture était irrémédiablement tordue et notre mère ne put les reporter en-dehors de la maison. Elle ne les mettait que pour nous faire plaisir et nous permettait de jouer avec elles.

Après ce jour-là, Tamara se mit à confronter Papa.

- Laisse-la. Lâche-la. Ne sois pas une brute.
- Pousse-toi, Tamara, ce n'est pas une affaire d'enfants – et il la poussait.
- Non, ne touche pas à ma fille – et Maman se jetait sur lui pour la défendre.

À la fin, Papa demandait pardon aux deux et s'enfermait avec Tamara dans son bureau. Qui sait ce qu'il lui disait. Maman, avec Eduardo dans les bras, et moi, nous nous éloignions une fois la dispute terminée. Ma sœur sortait toujours, prête à manger des petites tours de sugus tout de suite après, et à faire semblant que rien ne s'était passé. Moi, en revanche, j'avais du mal à pardonner Papa. Je finissais par le faire, mais ce n'était pas de bon cœur. Il était doux et attentionné quelques jours d'affilée et Maman insistait pour que nous ne lui gardions pas rancœur. Je ne compris jamais très bien pourquoi Papa était aussi agressif. Je ne compris pas non plus pourquoi Maman l'avait enduré durant si longtemps, pourquoi elle n'avait pas fait quelque chose pour se sauver. Ce que je compris très bien, par contre, c'est qu'après la mort de Maman, n'importe quoi était mieux que ce nouveau silence; même les cris et les coups. N'importe quoi pour la ravoir.

La nuit durant laquelle j'espionnai Papa dans le salon de notre maison, chacune des phrases de Maman dont je pus me souvenir était formée de mots sans son. C'est pour cette raison que je voulus que tout redevienne comme avant. Comme en guise de réponse immédiate, éliminant toute possibilité que mon souhait ne se réalise, Papa se leva, sortit le sac de sugus du tiroir de la vitrine où nous la rangions, marcha d'un pas décidé vers la cuisine et jeta le sac avec rage dans la poubelle. Il n'évoqua pas l'incident le lendemain ni les jours suivants. Il nous dit simplement que nous devons apprendre à faire plus

attention à nos dents. Aucun d'entre nous n'osa protester et dès lors, nous ne proposâmes plus de jouer aux courses de sugus, même lorsque nous étions seuls. Je ne mangeai plus jamais un seul sugus.

Le lendemain, pour ne pas oublier aussi le son de la flûte de Maman, je commençai à imiter, avec ma voix, les gammes qu'elle faisait. Les mélodies qu'elle interprétait. Sa musique, à tout le moins, allait demeurer avec moi. Personne ne pourrait me l'enlever. C'était la meilleure façon d'asphyxier tant de silence et de respirer de nouveau. Ma Leonora verte et froide étirait son cou au maximum pour m'entendre. C'est ainsi que je commençai à chanter.

Tamara écoute les applaudissements et se rend compte qu'ils semblent distincts de ceux qu'elle a connus au théâtre. Tout le processus qu'elle a vu dans l'arrière-scène de l'opéra était différent. Les chanteurs ne vocifèrent pas, ne donnent pas de coups de pied aux objets et ne les fracassent pas non plus au sol pour exacerber un sentiment de rage ou quelque autre passion dans leurs entrailles. Cet état d'esprit inflammable, si particulier, qui doit corroder le souffle avant de monter sur scène. *Ce n'est pas que tous les acteurs perdent les pédales*, écrit-elle. Mais elle se rappelle que pour elle, ça lui était indispensable pour s'imprégner du personnage. Elle se souvient aussi qu'elle n'était pas la seule. Lors de son dernier rôle sur scène, l'une de ses collègues avait endommagé un mur à coups de chaise et avait dû payer en plusieurs versements pour le rembourser, puisque même si elle avait remporté le prix le plus important de l'année avec son interprétation et que, chaque fin de semaine, elle remplissait le théâtre de gens qui venait la voir, elle n'avait pas l'argent nécessaire pour payer comptant. Pour se justifier, et à la

blague, elle avait dit que les loges avaient des murs de décor de téléromans et que c'est pour cette raison qu'ils n'avaient pas résisté. Tamara se souvient du son des coups, des chaises démembrées, *qui les avait payées, ces chaises?*, et se dit que ça en valait la peine parce que le courant qui s'emparait de la scène était unique, électrisant. Peut-être aurait-elle dû suivre l'exemple de sa collègue, pense-t-elle. *Combien de temps a passé depuis?* Elle compte mentalement les mois tout en feuilletant le cahier de Damiana et tombe sur la question :

UN SOUVENIR HEUREUX DE TON ENFANCE. L'esprit de Tamara retourne automatiquement aux années durant lesquelles elle avait été bercée par le chant des cigales. Aux années d'une chaleur marine qui collait à la peau. Caracas, bordel. Ce n'est pas un souvenir heureux, mais c'est le premier qui lui vient à l'esprit. Noël. Il n'y avait pas d'invité, il n'y avait qu'eux cinq, alors elle avait offert quatre cadeaux : un pour Papa, un pour Maman, un autre pour Damiana et un dernier pour Eduardo. Ses économies lui avaient permis une petite attention pour chacun d'eux, mais elle ne se rappelait plus quoi. Seulement qu'elle tenait à ne pas oublier qui que ce soit. Ce souvenir la fait souffrir car ce qui émerge de sa mémoire comme un projectile est l'image des deux chiens en porcelaine que le petit Eduardo avait acheté à ses parents. Il n'avait pas pris la peine d'offrir un présent à ses sœurs, parce que sinon, il n'aurait pas pu acheter quelque chose « joli pour de vrai » à ses parents. C'est ce qu'il avait dit, plus ou moins. Tamara ne se rappelle précisément que des mots d'Eusebio Guerra : « Tu vois, Tamara? Ton frère sait donner de bons cadeaux, lui. Avec l'intelligence que tu as, tu devrais savoir qu'il n'y a rien de pire que d'offrir quelque chose de médiocre. Je fais ça pour ton bien. » Après quoi il avait ramassé tous les petits présents et les avait jeté dans la grande poubelle de la

cuisine qui, elle s'en souvient, était bleue. Il avait ensuite placé dans la bibliothèque les petits chiens offerts par Lalito. Tamara peut même se rappeler sur quelle étagère et de quelle couleur étaient les livres qui les entouraient, puisque éventuellement elle les avait lus presque tous. Elle se souvint qu'elle éclata en sanglots et se réfugia dans sa chambre. Sa maman voulut la suivre, mais la main levée, menaçante, d'Eusebio Guerra l'en empêcha. Ce fut lui qui la suivit dans sa chambre et qui la convainquit de redescendre. *Que m'a-t-il dit? Que m'as-tu dit, Papa, pour que je te pardonne?* Tout ce dont se rappelle Tamara après cet incident est sa haine perpétuelle pour Noël. Le mépris immense qu'elle ressent pour les cadeaux de peu de valeur économique, à l'exception des figurines d'argile que lui donna Rodrigo lors de son anniversaire dans un panier d'osier multicolore. « C'est un pain, » lui dit-il, tout sourire, et Tamara eut envie de lui balancer le panier à la figure. Elle s'abstint cependant, déballa le petit paquet et en sortit ces artisaneries aux traits délicats et elle les aima sur-le-champ lorsqu'il lui dit *c'est toi et moi*. Elle était la femme aux callas entre les bras et lui, l'homme aux pieds nus. *Toi et moi*, écrit-elle. Elle rature : *Comment étaient tes pieds, Rodrigo?* Elle ne s'en souvient plus, mais elle sait qu'ils étaient faits d'une argile douce qui devenait tiède entre ses mains.

III

En entendant Micaela interpréter l'aria de la Comtesse qui ouvrait le deuxième acte, je pris la ferme résolution de garder le silence une journée entière précédant la prochaine fonction. Je ne l'avais jamais fait parce qu'en vérité, son rituel m'avait toujours paru exagéré et prétentieux, mais la voix de cette femme flottait dans l'air avec une grâce et une légèreté séraphiques, et me fit reconsidérer ma position. La désillusion, la nostalgie de l'amour glissaient comme des caresses d'une mesure à l'autre. Sa technique et son expérience captèrent mon attention comme jamais auparavant lors des répétitions. Je me rendis compte soudain que lors d'aucune d'entre elles, Micaela n'avait expulsé sa voix de cette manière : pendant tout ce temps, elle l'avait occultée avec avarice, et ce n'était qu'alors, devant le public, qu'elle déployait son talent comme si elle peignait une magnifique murale de sons. Si elle avait quelques kilos en moins, la pauvre, pensai-je pour me reconforter. Je ne pouvais rester dans l'ombre, et c'est avec cette conviction en tête que j'entrai en scène. Guido me lança un regard complice, comme de bienvenue, et me donna davantage d'assurance. Micaela me prit par surprise : plutôt que de rivaliser avec moi, elle se montra généreuse, telle la Comtesse envers Suzanne, comme si elle me tendait une main invisible avec chaque phrase qu'elle chantait. Lorsque nous arrivâmes au *Voi che sapete* d'Elena, je me rendis compte que nous savourions toutes les trois ce moment. Chérubin, avec ses yeux espiègles, nous provoquait. La tendresse dans la voix d'Elena et les indications de Juan José, que nous suivions maintenant au pied de la lettre, firent que les scènes se déroulèrent avec un calme qui me fit angoisser. Il y a combien de temps que *tu ne palpites ni ne trembles d'amour* comme Chérubin? Mais je ne me laissai pas déconcentrer. Tout sourires, nous costumâmes Chérubin en femme, et la scène de

l'entrée du Comte dans la chambre alors que nous nous cachions suivait avec précision le rythme. Peut-être le terrible petit chauve de l'*Informador* me pardonnerait-il après tout. Dimitri, avec ses yeux immenses et ses gestes doux et ludiques, prit soin de moi à chaque instant. Ma nervosité du début se dilua dans la musique. Suzanne était de nouveau maîtresse de la situation. Un miracle vint à moi sous forme d'oubli et je ne pensai plus à Tamara ni à Papa. Tout en moi tournait autour de Dimitri. De mon mariage avec Figaro.

Lorsque l'on me demande pourquoi je suis chanteuse, je réponds avec mon autre vérité : que je me sentirais très vulnérable si je ne pouvais me couvrir des notes que tisse l'orchestre lors de chaque fonction. J'en avais eu l'intuition la première fois que j'étais allée à l'opéra. Maman m'emmena en cachette, seulement elle et moi. Elle avait acheté deux billets pour voir *Carmen* et, même si nous étions assises loin derrière, nous voyions parfaitement la scène. C'était mon cadeau d'anniversaire, pour célébrer mes huit ans qui me permettaient d'assister à un tel spectacle. Est-ce que l'orchestre te manquait, Maman? Il y a tant de questions que je n'ai pas pu te poser. À la fin du spectacle, nous allâmes aux loges et je pus voir de près les décors adossés au mur, caresser les costumes encore tièdes des danseuses et observer les fauteuils depuis l'autre côté de la scène. Du côté qui est maintenant le mien. J'eus un frisson. Qui chanta *Carmen* ce soir-là? Je ne me pardonnerai pas de l'avoir oublié. Nous ne pûmes garder le programme; Maman ne voulait pas que Papa le découvre. Et maintenant, après aussi longtemps, aucun nom ne m'est familier, aucun que je puisse associer à cette mise en scène. Maman me murmura à l'oreille une citation de Maria Callas : *pour être un bon chanteur, il faut vibrer comme un violon*. Je me suis donc efforcée de percevoir comment vibraient tous les artistes sur scène. Des

années plus tard, en me découvrant capable de le faire moi-même, le bonheur me laissa inconsolable. « Tu n'auras jamais pu me voir chanter, Maman. »

D'une quelconque façon, Papa apprit que nous avions assisté à l'opéra sans son consentement et se mit en colère. Il s'enferma avec Maman dans sa chambre, et Tamara, Eduardo et moi nous approchâmes de la porte pour écouter. Nous n'aurions pas dû puisque ce qui se dit nous blessa plus que les coups que nous entendions à travers le bois. « Tu es retournée voir ton petit musicien de merde, c'est ça? Tu es une pute comme toutes les Russes, des guenilleuses. » Un coup, le silence. « Et tu as osé emmener Damiana, la mêler à ça elle aussi. » Un soupir et la voix entrecoupée de Maman, très fatiguée, tentant de s'expliquer. « Nous étions amis, des compagnons d'école, rien de plus, ça fait longtemps. » Et lui, encore plus fâché : « et tu crois que je suis un imbécile. » De la céramique brisée, un gémissement étouffé, un autre coup. « Un jour, je ne sais pas ce que je vais te faire, mais tu vas le regretter. » Et un dernier coup, le plus fort, contre le sol. « Un jour je vais te tuer. »

Quelques minutes passèrent avant que Papa sorte de la chambre comme une brute et claque la porte derrière lui avec violence. Il ne se retourna même pas vers nous, agglutinés dans un coin, pleurant de peur. Tu n'avais pas le courage de nous regarder, Papa? Et maintenant, pourquoi moi je devrais être assez courageuse pour te voir mourir?

Nous nous précipitâmes tous les trois vers Maman pour l'embrasser. Elle était à peine parvenue à se rincer le visage avec de l'eau. Sa bouche saignait encore. Eduardo la toucha de sa petite main avec le même geste de dégoût qu'il faisait lorsqu'il se salissait d'une substance désagréable et il se nettoya sur le couvre-lit. Là, entre les broderies de Bruxelles que Papa aimait tant, le sang dessinait parfaitement cinq petits doigts. Maman

se ressaisit lentement, horrifiée : Papa se fâcherait de nouveau en voyant sa couverture préférée tachée. Elle se couvrit la bouche – engourdie par l'enflure – d'un foulard et alla à la cuisine chercher du détergent. Il était tard. Nous savions qu'elle ne voulait pas appeler les domestiques car elle avait honte, même si le plus probable était que les cris les avaient tous réveillés et que, le lendemain, ils comméneraient et nous regarderaient avec pitié. Je lavai les mains de Lalito pendant que Maman et Tamara tentaient de nettoyer le couvre-lit. Maman, avec sa robe parsemée de sang et son visage meurtri et à demi-couvert, frottait comme si sa vie en dépendait, puisque c'était peut-être le cas. Ce fut la première fois que j'éprouvai une réelle peur de la perdre. Comme si quelqu'un m'avait jetée dans un puits et m'avait dit que personne ne viendrait me chercher. Elle insista plusieurs fois pour que nous allions nous coucher, mais nous refusâmes. Le sommeil finit par vaincre Eduardo, mais Tamara et moi ne voulions pas nous séparer d'elle. Lorsqu'elle changea enfin de vêtements, nous vîmes quelques ecchymoses sur son dos et ses bras, comme des fleurs violacées tapissant sa peau. Elle tenta de se couvrir du mieux qu'elle le pouvait, mais elle avait du mal à bouger.

- Mami, pourquoi il est comme ça, Papa? demanda Tamara.

Durant le silence qui suivit, je pus distinguer clairement l'odeur du sang. Aigre. Comme du métal. Le sang a toujours cette odeur, Maman, ou seulement quand il y en a beaucoup? Je ne lui posai pas la question.

- Ton papa est comme ça et il faut l'aimer. Il t'aime beaucoup. Il vous aime toutes les deux. Tous les trois.

- Ben moi je le déteste, dis-je avec émotion.

- Ne dis pas ça, Damiana. Il sera toujours ton père et tu dois l'aimer beaucoup. Vous devez l'aimer toutes les deux.

Tamara fut la première à assentir. Moi, je me blottis contre Maman pour qu'elle croie que je lui donnais raison. La petite main d'Eduardo sur le couvre-lit ne s'effaça pas complètement, mais Papa ne dit rien. Il l'envoya porter aux poubelles, sans plus. C'est comme ça que tu as toujours traité ce qui ne te servait plus, pas vrai? Le lendemain, il remplit la maison de fleurs pour Maman. La seule autre fois où je vis autant de fleurs autour d'elle fut pour ses funérailles. Elle demeura enflée plusieurs jours et ne sortit pas de la maison. Elle ne put accompagner Papa ni à une réception de l'ambassade de la Hollande ni à un dîner avec un ministre, et ces nuits-là, nous nous mîmes tous les trois au lit avec elle, heureux de l'avoir pour nous seuls. Le silence se peuplait des cigales qui nous berçaient de leur chant rythmique tandis que Maman glissaient ses doigts dans nos cheveux en nous faisant des promesses qu'elle ne put tenir.

Elena connaît mon aversion pour les fleurs. C'est pourquoi quand elle vit qu'un jeune venait m'offrir un énorme bouquet alors que nous nous dirigions vers ma loge, elle lui interdit le passage. « Elle est allergique, » dit-elle avec un sourire d'une exquise gentillesse et lui demanda d'emporter les fleurs plus loin. *Allergique* est un bon mot : l'excuse parfaite qui n'admet aucune insistance ni question. J'entrai dans la loge, croisai Tamara et eus envie d'être allergique à n'importe quoi aux alentours et ainsi avoir une excuse valide pour fuir.

Quand je vis ma sœur, je me sentis presque coupable d'avoir pris tant de plaisir au deuxième acte. Les applaudissements retentissaient avec force et je regrettai que Juan José nous ait demandé d'attendre la fin de l'opéra pour sortir saluer les spectateurs. Le

public était sûrement déconcerté. Tamara, qui avait voulu éliminer la mauvaise odeur qui régnait dans ma loge par sa faute, avait ouvert la fenêtre et allumé un bâton d'encens. Le bruit des voitures me sembla insupportable et le santal me leva un peu le cœur, alors dès que j'entrai, j'éteignis la colonne de fumée sous le jet du robinet et je fermai la fenêtre.

- Tu penses sans doute que Coyoacán me manque...

- C'est ce qu'Eduardo penserait, pas moi, Tamara, répondis-je machinalement alors que je m'apprêtais à changer de robe.

Faustina entra en trombe pour m'aider et fit un geste de dégoût en percevant l'odeur d'encens.

- Deviens-tu hippie, Damiana?

Elle se rendit compte que la blague ne m'avait pas amusée et, en silence, s'occupa de replacer dans l'armoire la robe que je venais d'enlever.

- Ça fait combien de temps que tu n'as pas vu Eduardo, Damiana?

La question de Tamara me prit par surprise. J'avais presque perdu la notion du temps depuis que j'étais partie à Paris, et Eduardo à Chicago pour étudier. Tamara était restée avec Papa. Ils avaient vécu quelque temps au Mexique, puis avaient multiplié les allers-retours entre Mexico et les nouvelles résidences des ambassades de Buenos Aires et de Lima, que je n'ai jamais visitées. Ils sont revenus ensemble quand Papa s'est vu offert un autre poste important à Mexico. Tamara, qui aimait beaucoup l'élégance des fêtes officielles, accompagnait volontiers Papa à diverses réceptions et célébrations. Elle aimait faire la connaissance de gens importants et se présenter comme *la fille de l'ambassadeur*. Elle pensait peut-être rencontrer le contact tant attendu qui lui ouvrirait la voie de la célébrité au théâtre et à la télévision. Mais Papa ne le lui permit pas. La Tamara qui,

enfant, le confrontait et qui, plus tard, lui volait de l'alcool, se laissait mener par la main sans protester, quand Papa la promenait comme sa préférée, et finissait par lui obéir comme un faucon dressé.

Moi, en revanche, je détestais les réunions diplomatiques. Encore plus quand je commençai à étudier sérieusement le chant et que j'obtins mes premières bourses, puisqu'à partir de ce moment, Papa, qui m'avait toujours critiquée pour ma passion pour la musique et pour mes vocalises, me sollicitait afin que je chante pour ses invités. Tamara le suppliait de la laisser participer aussi. Elle se portait volontaire pour interpréter des monologues devant un décor qu'elle avait fabriqué elle-même à l'avance, et Papa finissait par accéder à sa demande. À ma surprise, on applaudissait presque toujours davantage Tamara. Alors que je vocalisais quotidiennement et que j'étudiais le solfège pendant des heures, apprenant par cœur des chansons et des arias avec une discipline presque malsaine, jamais je ne la vis ni ne l'entendis pratiquer ses monologues. Elle avait une énorme facilité pour mémoriser des textes, et les gestes lui venaient avec un naturel enviable aux bons moments. Presque par instinct, elle modulait sa voix et donnait l'intonation adéquate à ses phrases. Comme Papa ne la laissait pas prendre des cours, elle s'achetait des livres sur les sujets qui l'intéressaient et les dévorait. Elle semblait n'avoir besoin de rien de plus.

Tamara se moquait de moi et du temps que je dédiais à mes études de chant : « tu ne le fais pas bien, c'est comme ça qu'il faut faire », et elle fredonnait parfaitement un aria que je venais tout juste d'apprendre. Ça m'enrageait. Nous nous parlions chaque jour un peu moins jusqu'à notre retour à Mexico. Elle convainquit alors Papa de la laisser enfin étudier le théâtre, même si ce n'était que comme passe-temps. Une fois qu'elle obtint

cette permission, elle adoucit sa compétition avec moi. La nuit que nous nous saoulâmes ensemble aurait pu être la meilleure de cette époque si ce n'avait pas été d'Eduardo. Il y avait combien de temps que nous ne nous voyions pas, lui et moi?

Je ne pus répondre à Tamara parce que Guido entra dans ma loge. Il nous salua avec une inclinaison de la tête et me dit à voix basse :

- *Brava*, Damiana, c'était sensationnel. Et pardon de m'en mêler, mais qu'est-ce qui se passe avec ton père? Tout le monde est inquiet.

Je dus prendre mon souffle pour lui donner une réponse.

- Il est aux soins intensifs et souffre d'une insuffisance respiratoire grave. C'est tout ce que nous savons, répondis-je et, en entendant ma voix prononcer ces mots, mon humeur s'assombrit de nouveau. Ce qui ne se dit pas peut se cacher et cesse presque d'exister. Donner une voix à l'état de mon père équivalait à reconstruire la douleur. Guido s'en rendit compte et n'ajouta rien de plus. Il me serra fort et sortit de la loge.

Il y avait des gens au-dehors. Ils étaient sûrement curieux de savoir ce que j'avais dit. Je me réjouis que l'entretien avec Guido ait été bref. S'il s'était prolongé, il aurait rompu ma détermination à rester forte.

- Tu as appelé à l'hôpital, Tamara? me risquai-je à demander.

- Non. Ça me fait peur.

- Eduardo va venir?

- Oui. Son vol est déjà parti. Il va nous rejoindre à l'hôpital, dit-elle. Il vient avec Samantha.

C'est ainsi que j'appris qu'il était toujours avec la même femme que la dernière fois. Svelte, avec les traits affilés et un sens de l'humour incisif. Elle avait toujours un

commentaire désagréable sous la manche pour le sortir au moment exact et faire un genre d'échec et mat gratuit auquel personne ne s'attendait et que personne n'avait provoqué. Elle était tout le contraire de Maman. Mais avec Eduardo, elle était différente. Attentionnée, parfois même affectueuse. Je me rappelais d'elle comme l'un de ces animaux sauvages qui sont mignons dans leur tanière, mais qui n'en sont pas moins dangereux pour autant. Je n'avais pas envie de la voir. Et de voir Eduardo, oui?

La dernière fois que nous nous vîmes fut la nuit avant que je parte vivre à Paris. Nous étions habitués, après tant de déménagements, à faire nos valises rapidement et à ne pas nous attacher aux objets. Toutefois, je ne voulais pas me défaire de certains objets qui n'entraient pas dans mes valises et que je ne voulais pas laisser entre les mains de Papa, parce que je ne savais pas où Tamara et lui seraient mutés ailleurs et si je reverrais mes choses. Eduardo venait de reconduire Samantha chez elle. Il entra et s'assit à côté de moi, regardant sans surprise les murs dénudés de ma chambre et mes biens rangés dans des valises ou dans des boîtes. Tout ce que j'emportais étaient mes vêtements et mes partitions. Je lui dis que je ne savais que faire du reste. Eduardo me proposa d'en prendre soin et me promit que rien ne serait perdu. Mon vol était tôt le matin, avant que toute la maisonnée ne se réveille, alors je lui dis au revoir cette nuit-là. Nous nous serrâmes dans les bras, puis il sortit de ma chambre en emportant l'une de mes boîtes. Je voulus lire une émotion quelconque dans ses yeux, mais il évita mon regard. Je ne pus voir s'il était triste que je parte. Mais quelques mois plus tard, avant d'aller étudier à Chicago, il me fit parvenir mes effets personnels avec une petite note presque affectueuse. Il en avait pris soin. J'y découvris même quelques boules en bois parfumées à l'essence de pêche. Je sus immédiatement qu'il s'agissait d'une idée de Samantha. Comme tout bon fauve, elle avait

l'odorat sensible. Eduardo et elle partirent à Chicago. Tamara et Papa, à Buenos Aires, puis à Lima. Moi, je m'établis dans un petit appartement parisien. Les pièces de notre casse-tête familial étaient séparées depuis.

Avant que l'on nous appelle sur scène pour débiter le dernier acte, Elena entra dans ma loge et, en me voyant sereine, s'approcha de moi avec un sourire amusé et me dit :

- Tu sais ce qui s'est passé pendant qu'on chantait?

Je fis non de la tête. Faustina et Tamara tendirent l'oreille.

- Quelques musiciens ont emporté leur télé portable dans la fosse. Normal, non? Ils l'ont laissé allumée durant le spectacle à faible volume comme d'habitude, mais il y a eu un but et ils ont sursauté de joie en même temps que les machinistes en-haut, et il paraît que tous ensemble, ils ont fait pas mal de bruit. Tu as entendu quelque chose?

- Non, toi?

- Moi non plus. Mais Guido est très irrité. Il ne t'a rien dit?

- Non.

- D'accord, mais le pauvre est frustré parce qu'il ne peut se plaindre à personne d'autre qu'à nous. Le directeur de l'Institut ne veut pas avoir affaire ni avec les musiciens ni avec les techniciens pour éviter que le syndicat le prenne personnel et en fasse tout un plat. Souviens-toi qu'ils ont grillé le dernier si bien qu'il a dû donner sa démission. Tu te rappelles que je t'en ai parlé? Déjà que la petite folle de Marisita leur fait la vie dure pour n'importe quelle connerie, encore plus maintenant qu'elle devient sourde et qu'elle ne veut pas l'accepter, mais le comble c'est qu' imagine-toi que ce matin-même, Guido a appris que le timbalier a demandé d'être remplacé pour aller à Acapulco avec ses amis ou quelque chose du genre, pas pour des superstitions professionnelles comme il avait dit au

début, tu te souviens? Guido dit que la même chose lui est arrivée quand ils ont fait *Tristan et Iseult*, et que durant la *Traviata*, ça avait été pire parce que...

J'arrêtai de l'écouter. C'est connu que ces incidents arrivent dans les meilleurs théâtres et même aux meilleurs chanteurs. Je venais tout juste d'écrire à Marilú, dans le questionnaire, la célèbre anecdote de la Caballé. Je voulus le dire à Elena, mais je ne parvins à l'interrompre, alors je me concentrai sur mon costume : la manche de la robe du dernier acte était mal pliée et je la replaçai avec soin. Ensuite, je me servis un verre d'eau et le bus lentement. Depuis qu'on avait étudié ensemble au Conservatoire, Elena avait toujours été ainsi. Le rôle de Chérubin était parfait pour elle, non seulement pour sa tessiture, mais aussi pour sa personnalité.

Le troisième acte commença peu de temps après et le rendez-vous de Suzanne avec le Comte fut fixé. En échangeant les vêtements de mon personnage avec celui de Micaela, elle dut partager le mauve avec moi et cette observation m'encouragea. Ma partie préférée de l'opéra est quelques scènes plus tard, lorsque Figaro découvre qu'il est le fils de Bartholo et de Marceline, la femme qui voulait l'épouser pour collecter une dette qu'il lui devait. *Ecco tua madre!* me fait toujours rire. C'est tellement amusant de faire semblant que je ne suis au courant de rien, faire à Figaro une énorme scène de jalousie et le gifler : *Senti questa!* pour ensuite découvrir la vérité... Dimitri fit en sorte que, durant ces scènes, j'oublie tout de nouveau, mais en sortant de scène, en chemin vers les loges, un souvenir me revint : Tamara m'avait dit un jour, il y avait longtemps, que cette scène était « l'arrière-grand-mère des téléseries modernes. » Je la réprimandai sévèrement : il me parut un sacrilège de comparer Mozart et Beaumarchais à quelque production télévisuelle mal jouée et encore plus mal écrite. Tamara ne répliqua pas, mais

je vis qu'elle se sentit rabaissée. Où était passée la Tamara qui se défendait avec la férocité des gens aux talents sous-estimés? Son visage commença à changer dès lors, et je ne me donnai la peine que d'observer les quelques traits de peinture les plus évidents. Peut-être que si j'avais prêté une plus grande attention, les choses auraient été différentes.

Tamara se regarde dans le miroir et ne sait de quel côté peigner sa longue chevelure. Il lui semble en fait qu'aucun profil ne l'avantage plus que l'autre, qu'il ne lui reste plus qu'à devenir un chien laineux à tout jamais. Le même problème l'accablait dans les studios de télévision : on eut beau lui mettre des rouleaux et du fixatif, ses cheveux portaient dans tous les sens comme s'ils avaient une vie qui leur était propre et ne voulaient jamais obéir à qui que ce soit. Elle crut qu'il serait plus facile de se réfugier dans le théâtre où l'on disait que la perfection physique n'était pas nécessaire pour accéder aux premiers rôles. Tamara se souvient que, pour un moment, elle était parvenue à répéter ses succès d'adolescence, lorsqu'elle faisait des monologues devant les amis de son père et qu'elle recevait de généreux applaudissements. Les images précises, les tons de voix convaincants, mélodieux, coulaient avec naturel. Mais réciter devint de plus en plus difficile. Se rappeler des mots, se rappeler des gestes et, à la fin, même se rappeler de la date du jour devint difficile, et les rôles s'épuisèrent définitivement. S'être tant battue pour rester au Mexique et ne penser à rien d'autre qu'au Mexique pour se rendre compte que le pays qui réussissait à l'apaiser avait fini par la trahir et l'avait convertie en un être semblable aux chiens de rue qui errent partout. S'il y a une chose que Tamara ne peut supporter, ce sont les chiens errants. Il lui vient parfois des envies de les écraser pour leur épargner la douleur de l'abandon et de la vulnérabilité. Mais elle n'ose jamais le faire

parce qu'au fond, elle sait qu'ils sont comme elle. Comme le putain de Bambi. Alors, elle se contente de dévier le regard et de faire semblant qu'ils n'existent pas, comme elle fait semblant que rien de ce qui s'est passé ne l'importe et que l'essentiel est de choisir de quel côté relever ses cheveux. Comme aucun ne lui convient, elle se peigne en chignon près de la nuque et prend le cahier de Damiana pour se distraire pendant l'attente. Elle a la plume à la main, mais elle n'écrit pas. Cette fois, elle lit.

L'ÉVÉNEMENT LE PLUS DRÔLE QUI T'EST ARRIVÉ SUR SCÈNE.

L'événement le plus drôle ne m'est pas arrivé à moi, mais à Montserrat Caballé, et c'est une anecdote très connue, qui se raconte parfois comme si elle avait été vécue par un autre. Mais je l'écris comme je l'ai entendue pour la première fois. Imagine-toi : dans une représentation de Norma, durant la « Casta Diva », la grande Caballé commence son aria « C-a-a-a-a-a-a-sta Di-i-i-i-i-i-va » et c'est alors qu'elle s'arrête de chanter et d'un signe de la main, indique au chef d'orchestre de suspendre la musique. Le public murmure, personne ne comprend ce qui se passe. Tout ça en pleine fonction. Elle lève les yeux et semble attendre quelque chose. Finalement, elle hausse les épaules et demande au chef de reprendre. La voix de la diva reprend et la même chose se produit : la main, l'attitude d'attente et le geste pour que reprenne la musique. Bref, la scène se répète une troisième fois jusqu'à ce que la chanteuse lève la tête et, s'adressant à un machiniste au-dessus de la scène, tonne : « soit on écoute tous votre partie de soccer à la radio, soit je chante mon aria, mais pas les deux! »

Tamara ne rit pas. Elle laisse un message pour sa sœur : *Pourquoi tu ne parles pas plutôt des musiciens qui font ce qu'ils veulent? Ça, c'est plus amusant.*

POURQUOI AS-TU CHOISI DE VIVRE À PARIS. *En plus d'être la ville où j'ai fait mes études de perfectionnement, et donc que je connais bien et où je me sens à l'aise, Paris est un centre privilégié pour vivre et pour gérer ma carrière de chanteuse. Je chante beaucoup en Europe, et Paris est près de presque toutes les grandes villes. De plus, tout chanteur ne vit pas vraiment chez lui, mais plutôt dans les avions et les hôtels. J'ai un appartement à Paris, certes, mais je ne l'habite que les peu de jours de l'année durant lesquels je ne voyage pas pour chanter.*

Tamara achève de lire la réponse de sa sœur et demeure pensive. Enfin, elle enlève une fois de plus le bouchon du stylo et écrit un autre message. *Ne joue pas l'innocente, tu n'es pas partie à Paris pour des raisons géographiques. Pourquoi on ne parle pas, toi et moi, du pourquoi tu es partie à Paris?* Pour ne pas le regretter, elle laisse le stylo et le cahier sur la coiffeuse et sort chercher un téléphone. Elle ne peut attendre davantage. Elle doit appeler l'hôpital.

POURQUOI AS-TU CHOISI DE VIVRE À PARIS. Que répondre? Je ne veux pas dire à Marilú que j'habite un sol sans aucune signification pour moi. Paris m'indiffère. Le déracinement est la caractéristique la plus fondamentale chez tout enfant d'ambassadeur. Tu vis dans une maison qui représente un pays qui est officiellement le tien, mais dans lequel tu n'as presque jamais habité et tu as peu d'amis. On s'habitue à être étranger et à changer d'amis, de paysages, de langues. Tamara voulut s'installer au Mexique pour réclamer sa nationalité « perdue », mais son accent indéfini et son visage si semblable à celui de Papa furent des obstacles pour elle. Eduardo, dans l'une de ses quelques lettres, me dit qu'il s'était bien adapté à Chicago puisque « aux États-Unis, c'était presque

obligatoire d'effacer ton identité pour te mêler aux gens et pour être accepté. » Moi, à Paris, je continue à être nulle part et partout, avec mes deux valises, d'un théâtre à l'autre. Je ne cesserai jamais d'errer.

Lors d'une répétition, Micaela me demanda quel serait mon prochain contrat après le *Mariage* aux Bellas Artes. Je lui répondis fièrement la même chose que j'avais écrite quelque part dans le questionnaire : que j'avais signé un contrat pour la *Traviata* à Berlin, après quoi suivaient six fonctions de la *Bohème* à Paris, puis à Munich et à Vienne, et un autre *Élixir* à Barcelone, et l'année d'après, je ferais mon début à New York. Est-ce que je supporterais le trac, cette sensation d'avoir un rat dans les entrailles, avant ma performance dans cette métropole? Y penser me rendit nerveuse. Micaela avait déjà chanté à New York et venait aussi de terminer des spectacles à Berlin, alors elle me raconta son expérience avec une certaine arrogance que j'espère ne jamais avoir. La jeune fille qui interprétait Barberine s'approcha de nous. C'était elle que j'avais entendue chanter, tandis qu'elle cherchait la broche de la Comtesse aux quatre coins de la scène, un aria impeccable, mais un peu plat. Elle nous regarda presque avec admiration, voulant participer à notre conversation. Micaela s'excusa; elle ne voulait pas risquer sa voix en parlant davantage, dit-elle, puis caressa le visage de la jeune pour se racheter. Ne sachant que lui dire, je me retirai et la fille resta derrière, nous regardant avec une certaine méfiance que je doute que Micaela ait notée. C'est pour cette raison que, dès la première fois, j'avais tant aimé travailler avec Dimitri. Il n'est pas prétentieux. Il ne collectionne pas les montres et ne paye pas non plus les factures des restaurants avec des gestes vains de fausse humilité. Il est différent. Suzanne ne peut avoir meilleur Figaro que lui.

Je dus m'obliger à reconsidérer la question de Marilú. Pourquoi étais-je partie vivre à Paris? Il valait mieux donner une réponse standard, raisonnablement crédible. Je ne voulais pas me souvenir de ce qui s'était réellement passé.

IV

Lorsque j'entrai dans la loge pour changer ma robe pour celle de la Comtesse, Tamara avait de nouveau les yeux larmoyants et était penchée à la fenêtre, le regard perdu vers aucune direction en particulier. La circulation était fluide et les lumières qui éclairaient la nuit en face du Palacio de Correos se diffusaient, attrayantes, à travers la vitre. L'odeur d'encens avait commencé à s'estomper. Faustina m'aida à me changer rapidement, et, même si Tamara ne me dit rien, je pressentis sur-le-champ que l'état de Papa avait empiré. Nous allions terminer le spectacle, je ne devais pas perdre ma concentration. Je me mordis les lèvres pour ne pas demander ce que je savais déjà et je sortis de la loge en toute hâte avec une sensation d'urgence et de mal-être renouvelée. *Et si tu meurs avant de me dire la vérité, Papa?*

Un acte de plus, le dernier.

À la fin, l'orchestre joua faux. Apparemment, le petit chauve de l'*Informador* aurait des armes de tout genre pour critiquer la soirée en entier, avec mon début raté, l'agitation de l'orchestre et des machinistes durant le deuxième acte et les fausses notes de la fermeture. Les bois détonnèrent de façon si évidente que Guido courba le dos avec un semblant de sursaut comme s'il venait d'encaisser un coup. Dans son mouvement, je sentis son impuissance : par peur des représailles syndicales, il ne pourrait rien dire aux musiciens. « C'est ainsi que l'opéra au Mexique sera toujours de troisième classe, » avais-je entendu dire quelques jours auparavant, et je m'étais dit alors que c'était un commentaire amer et exagéré. Je compatissais avec Guido qui devait vivre chaque jour avec ce genre de situation et je redoublai d'efforts pour terminer de la meilleure manière possible. Durant la réconciliation entre Figaro et Suzanne, je vis dans les yeux de Dimitri

une splendeur encore inconnue qui me fascina. L'ovation en terminant la pièce fut très chaleureuse, surtout pour Micaela. Il était vrai qu'elle le méritait, mais je ne pus éviter de me sentir mal à l'aise et de me récriminer pour les erreurs que j'avais commises. Malgré tout, les applaudissements que je reçus furent généreux. Plus que je ne l'aurais cru. La réaction du public fut une surprise pour tous, mais plus particulièrement pour moi. J'inclinai la tête en une gracieuse révérence telle que je l'avais répétée, je balayai la salle du regard, de haut en bas et de droite à gauche, et je saluai l'orchestre avec mes collègues, nous tenant par la main, pour le remercier. « Pourras-tu un jour venir m'entendre et voir ça, Papa? Cette gueule énorme remplie de gens qui sourient. »

Dimitri me serra très fort et me donna un baiser sur les lèvres. *Brava*, dit-il en plongeant sa tête dans mon cou. J'en fus perplexe. S'il avait été qui que ce soit d'autre, je lui aurais traversé le visage de ma main. En revanche, presque inconsciemment, je me rendis compte que je ne voulais pas me défaire de la sensation de sa peau humide contre la mienne. La sueur perlant de ses favoris, l'arôme de son corps après avoir chanté. J'aimai la menthe fraîche de son haleine. Rien à voir avec le ténor d'origine turque que j'avais connu en Italie et qui, dès qu'il ouvrait la bouche, empestait les *kebabs* et les oignons qu'il avait mangés. Ou encore cet autre qui, embarrassé de trop transpirer sous les projecteurs, s'aspergeait d'un flacon d'eau de Cologne presque en entier durant chaque fonction et se rafraîchissait de manière obsessionnelle entre les scènes, à un point tel que sa simple présence à quelques mètres de moi suffisait à me donner la nausée.

Lorsque le rideau se ferma, Dimitri me serra de nouveau et m'escorta à ma loge. Avant d'aller se changer dans la sienne, il me demanda s'il pouvait nous accompagner, Tamara et moi, à l'hôpital. Elena, Faustina et même Micaela s'offrirent de venir aussi,

mais je refusai. Guido avait organisé une petite célébration chez lui cette nuit-là et je ne voulais pas la gâcher. De plus, ce que je désirais plus que tout était de partir en vitesse et ne plus avoir d'explications à donner. Je tardai davantage pour me changer que je l'avais voulu puisque vint Juan José me faire une accolade, et même le technicien qui parlait italien à la perfection. On m'apporta un autre bouquet de fleurs qu'Elena fit immédiatement disparaître dans sa loge. Mon petit comité de départ était tellement aimable qu'on ne me permit pas de sentir que tout était terminé, et encore moins de changer de vêtements et de partir immédiatement comme le voulait Tamara.

Faustina se porta volontaire pour remettre de l'ordre dans ma loge afin que nous puissions quitter plus vite. Tamara était nerveuse et moi aussi. Plus qu'au début. Un membre du personnel se chargea de m'excuser auprès du public qui voulait entrer me saluer, et nous pûmes donc partir sans plus de délai. J'avais complètement oublié l'existence du cahier, alors quand Elena vint me le demander pour le remettre à Marilú, je ne sus que lui répondre. Tamara le fit pour moi : « elle n'a pas encore fini de dire le nécessaire, on va l'emporter. » Elle semblait si décidée que je n'osai la contredire. Elena acquiesça, m'embrassa et fit un pas de côté pour nous laisser passer.

Nous étions presque arrivées à la porte quand Rodrigo nous barra le passage, portant l'étui qui contenait son violon.

- Je peux vous accompagner? dit-il sans hésiter.

Dimitri, qui nous avait rejointes en toute hâte malgré mes protestations et qui allait s'empêcher de rencontrer le public et d'assister à la célébration chez Guido, se hâta de me prendre par la taille et se contenta de nous regarder, ma sœur et moi. Je ne sus que répondre à Rodrigo. Dimitri avait déjà enlevé son maquillage et portait un habit très

élégant. Il était impossible de ne pas noter le contraste qu'il faisait à côté de Rodrigo. Je décidai de laisser la décision entre les mains de Tamara et je gardai le silence.

Lorsque Tamara voit Rodrigo avec son manteau, prêt à les accompagner, ses yeux rencontrent dans les siens cette ancienne chaleur de l'argile au creux de ses mains. Elle accepte qu'il vienne même si, dans la voiture en route vers l'hôpital, le silence pèse tant qu'elle le regrette presque.

Sur l'avenue, une grande affiche publicitaire de biscuits Oréo donne un coup de griffe à sa mémoire. Ces biscuits lui donnent toujours des maux d'estomac. Tamara ne peut oublier que ce sont ceux qu'on l'avait obligée à manger à la clinique. Il y avait une forte odeur de chlore et il faisait très froid. « Tu dois manger ces biscuits et boire ce jus, allez, » avait dit une petite dame qui n'était sûrement pas infirmière. Un nectar épais et d'une saveur si parfumée qu'il rendait encore plus difficile de tolérer les biscuits. Puis, la boîte avec des antibiotiques et la marche la plus triste de sa vie. Le corps vide, un vide indélébile, impossible à réparer. *La vie continue en ton absence. En ton absence, je continuerai de respirer, et la pluie continuera de tomber, et tu ne seras plus qu'un souvenir qui flotte vers la mer.* Tamara ne peut pas non plus oublier, malgré ses efforts, le moment où le médecin avait déposé le contenu de la bassine métallique dans la toilette et avait tiré la chasse. *Pourquoi avait-il dû le faire là, juste devant moi?* Ce fut la première fois qu'elle ne protesta pas à voix haute, mais elle était si faible, si abattue, qu'elle ne le remarqua même pas. Puis, le silence et les cris s'alternèrent, jusqu'à ce que vainque la lassitude. Ce que Tamara déteste par-dessus tout ce sont les biscuits Oréo, et maintenant, ce nouveau voyage en voiture aux côtés de Rodrigo, en route vers une autre mort.

Ce que je déteste le plus, c'est tout ce que j'ai fait pour toi, ce que j'ai arrêté de faire pour toi et tout ce qu'impliquait vivre en étant un « nous ». Malgré tout, elle sent l'envie de poser sa tête sur l'épaule de Rodrigo. Elle blâme la fatigue et s'oblige à rester forte, à se redresser et à sembler indifférente. Mais je sais déjà que tu ne me croies pas.

QUEL EST TON INSTRUMENT FAVORI. Mon premier réflexe est d'écrire tous, sauf les timbales, mais j'écris plutôt : *Mon instrument favori est le violon, même si ce que j'écoute le plus souvent sont des concerts de musique pour flûte et pour orchestre. Bach surtout.* Depuis que Papa fit taire pour toujours la flûte de ma mère, je profite de chaque occasion pour lui redonner vie, pour lui donner une présence, pour me laisser bercer par elle. Le violon, en revanche, me fait peur. De sa beauté, comme de toutes les beautés, il faut se méfier.

V

Dans la voiture, en route vers l'hôpital, j'eus du mal à conserver mon flegme. Voir Rodrigo et Tamara ensemble ne m'irrita pas, mais me fit plutôt sentir mal à l'aise.

Peu de temps après notre première – et seule – soirée d'ivresse ensemble, Tamara me convainquit de lui présenter Rodrigo. Elena et moi étions sur le point d'obtenir notre diplôme du Conservatoire. Rodrigo et moi nous étions connus lors d'un récital d'étudiants. Lorsque je l'entendis jouer, j'eus l'impression que le violon était une extension de son corps. Blotti avec naturel entre son épaule et sa joue, le violon se laissait caresser par ses longs doigts et dansait avec l'archer, suivant le rythme et l'harmonie d'une copulation entre dieux. Rodrigo fut le seul entre tous pour qui le public se leva afin de lui faire une ovation. Quand Elena offrit de me le présenter, je ne pus masquer mon émotion. Ses longues boucles, relevées derrière la tête en une queue de cheval, lui donnaient un air rebelle. Le cal que les violonistes ont sur le cou n'était pas une tache âpre sur sa peau, mais semblait plutôt la marque perpétuelle d'un baiser. Nous avions des atomes crochus, si bien que nous commençâmes rapidement à faire des projets ensemble : obtenir des bourses, conquérir de grands théâtres, partager nos vies.

Notre premier projet fut de planifier un voyage à Cuba pour y découvrir son enseignement musical si réputé. « Imagine-toi l'excellence des Russes avec le soleil des Caraïbes, » me disait-il. Je me rappelais ce que disait Papa, « les Russes n'ont aucun sens de l'humour, » et je me sentais coupable, alors je changeais de sujet. Rodrigo s'intéressait aux instruments à cordes. Il explorait les violons comme s'ils étaient des êtres sacrés, avec délicatesse, révérence et avidité. J'adorais le regarder se perdre entre bois et cordes, car ce même dévouement me faisait vibrer sous ses doigts allant et venant sur ma peau.

Le voyage à Cuba fut reporté, puisqu'on l'invita à être soliste pour la première fois pour la Philharmonie. Il se jeta alors dans une frénésie d'étude qui ne lui laissait du temps pour rien d'autre. Il voulait interpréter en rappel un Paganini des plus difficiles. J'acceptai donc d'offrir quelques récitals dans diverses villes de la République. Je chantais dans de petits théâtres; c'étaient des opportunités qui ne se comparaient en rien à celle que Rodrigo avait devant lui, mais suffisantes pour accroître ma propre expérience. Je lui donnai, comme il me le demanda, son espace pour bien se préparer et je me dédiai à ma voix. C'était ce qui me maintenait occupée en attendant de voir sur quoi déboucherait ma demande de bourse. Papa m'avait déjà prévenue que si je continuais à m'obstiner à être chanteuse et à prendre le chant au sérieux plutôt que comme un passe-temps, il ne m'aiderait pas financièrement. Il paierait « des études universitaires sérieuses, pas celles d'aspirants artistes de cirques raffinés. » Je n'oublierai jamais ses paroles parce qu'elles furent le moteur qui m'impulsa à chercher les alternatives qui, plus tard, me sauvèrent. Dans la voiture, en route vers l'hôpital, je décidai qu'à mon arrivée, j'allais l'en remercier. « Tu ne sais pas le bien que tu m'as fait sans le vouloir, Papa. »

Qu'est-ce qui, dans l'aspect de Rodrigo, avait tant changé? Ses yeux, sa façon de bouger? Je n'osais pas me retourner vers lui pour l'examiner et ainsi découvrir la réponse. Je posai ma tête sur l'épaule de Dimitri en continuant de me remémorer le passé. J'avais voulu faire une surprise à Rodrigo en allant à la salle de concert où il allait faire sa prestation. Je lui avais fait croire que j'étais encore en tournée, qu'un concert additionnel m'obligeait à rester en dehors de la capitale. Au téléphone, il m'avait dit que je lui manquerais, qu'il jouerait pour moi. En pensant à moi.

Je revins le jour de son concert. Elena venait de découvrir un salon de beauté qu'elle fréquentait périodiquement et me le recommanda avec tant d'insistance que j'acceptai lorsqu'elle m'offrit de prendre rendez-vous pour moi. J'eus à peine le temps de laisser mes valises chez Papa avant de sortir de nouveau. Il n'était pas étrange qu'il n'y ait personne d'autre que le personnel pour me voir quitter en hâte, avec une nouvelle coiffure et des ongles semblables à des bonbons.

C'était un vendredi soir et le bouchon de circulation pour se rendre à la salle était pire que celui à la sortie de l'aéroport. Je me dis que je n'arriverais pas à temps, et le désespoir commença à me brûler la poitrine et à altérer ma respiration : « si j'arrive en retard pour la première partie, on ne me laissera pas entrer. Je ne pourrais pas l'entendre. » Le taxi avançait péniblement à pas de tortue au milieu des bruits de klaxons des autres voitures. Il y avait des vendeurs ambulants qui offraient des cannettes de boissons gazeuses, des cacahouètes et des sacs de croustilles pour apaiser la soif et la faim durant la fastidieuse attente. Il n'y a rien de pire pour un chanteur que les cacahouètes : elles grattent la gorge en plus de laisser une haleine insupportable qui dure longtemps parce que de petits morceaux s'incrument entre les dents et commencent à s'y décomposer. Chaque fois que j'y pense, je suis dégoûtée, et cette soirée-là, le chauffeur de taxi s'acheta deux paquets de cacahouètes japonaises qu'il mastiqua bruyamment durant tout le trajet. C'est peut-être pour cette raison que dès que je vis la marquise de la salle au loin, je décidai de descendre de la voiture et de poursuivre à pied.

J'esquivai les gens, les kiosques de jus et de jouets bon marché faits en Chine jusqu'à ce que j'atteigne enfin l'entrée de la salle de concert. Il n'y avait plus personne dans le vestibule. À la billetterie, on m'informa qu'il y avait cinq minutes que la fonction était

commencée. J'eus beau supplier qu'on me laisse entrer et montrer mon billet avec le numéro de siège réservé, ce fut en vain. Il me vint alors à l'esprit de m'introduire dans les loges par la porte arrière et de là, écouter le concert. Je connaissais le chemin puisque l'on nous avait permis quelques fois de répéter dans les salles qu'utilisait l'orchestre.

Mon cœur battait à tout rompre alors que je m'approchais de la loge de Rodrigo. Sur la porte, on pouvait lire SOLISTE. Je me sentis si fière de lui. La musique était mélodieuse; ce Beethoven était presque parfait et les notes résonnaient dans tous les couloirs de l'arrière-scène. « S'il commence comme ça, le rappel sera génial. » La porte était entrouverte et, au fond, sur la coiffeuse entourée d'ampoules brûlantes, je reconnus l'étui de son violon. J'entrai, à mon aise et soulagée d'être arrivée, lorsque je repérai sur quelques photographies collées au miroir et éparpillées dans le fond de son étui, Tamara. De profil. Dans la forêt avec l'un de mes chemisiers qui avait été mon préféré et que je croyais avoir perdu. Je compris les absences, chacune des excuses. Je demeurai sans souffle durant quelques secondes; les photographies me firent l'effet d'un coup de poing dans le ventre.

Puis, je sortis en courant. Je me précipitai dans la rue, le regard trouble, me mordant les doigts comme s'ils étaient de nouveaux ennemis, écaillant avec rage le vernis de mes ongles. Je refis le chemin inverse que j'avais fait à l'aller, mais je ne reconnus ni les gens ni les kiosques ambulants. Tout était flou. Après avoir marché quelques coins de rue, la douleur eut raison de moi et je m'assis sur le bord du trottoir pour pleurer de façon si inconsolable que des passants s'arrêtèrent pour me demander si j'avais besoin d'aide. Une dame avec des souliers couleur café se pencha pour me prier de me relever, de ne pas rester là, « une si belle enfant comme toi ne peut pleurer de cette manière, relève-toi,

rien ne mérite que tu souffres ainsi. » Je continuai à me mordre les mains, le regard fixé au sol; c'est pourquoi la seule chose dont je me souviens sont ses souliers. Je ne me retournai pas pour la regarder. Je sentis la femme me caresser les cheveux. Elle me dit d'autres mots que je n'entendis pas ou dont je ne me rappelle pas parce que c'était comme si je m'étouffais sous une cascade, m'étranglant, sans air, avec une saveur d'eau salée. Un homme arrêta sa voiture devant moi, en descendit un instant et me donna sa boîte de mouchoirs. Je ne pus même pas prononcer « merci ». Il était inutile de sécher mon visage puisque dans mes yeux se déchaînait une tempête hors de contrôle. Je ne sais combien de temps passa avant que je puisse me relever.

Avant de prendre un autre taxi vers la maison de Papa, je marchai longtemps. On pouvait encore marcher en ville à cette époque. Je n'avais peur de rien. J'avais la peau engourdie et les yeux boursoufflés d'avoir tant pleuré. Lorsque j'arrivai, Tamara n'était pas dans sa chambre. J'y entrai si offusquée que je ne me rappelle que des bribes de ce qui s'y passa : les vêtements que je déchirai, les photos que je lacérai, les meubles que j'égratignai. Eduardo entra alarmé et parvint seulement à m'encercler de ses bras par derrière et à me retenir contre lui. Je me débattis un instant, puis me laissai vaincre, pliée en deux par le coup qui m'avait fait perdre le souffle quelques heures auparavant, sanglotant, le dos recouvert par la poitrine de mon frère. Ce qui est curieux est qu'il ne me posa aucune question. Comme s'il avait deviné ce qui venait de se passer ou qu'il l'avait toujours su. Lorsque je fus plus calme, il me raccompagna à ma chambre et apporta un thé à la camomille qui se refroidit avant que je me rappelle de le boire.

Je me demandai quelle tête ferait Eduardo à son arrivée à l'hôpital avec Samantha en nous voyant, Tamara, Rodrigo et moi, ensemble et tranquilles. Peut-être que j'oserais

alors lui demander si cette nuit-là, il y a longtemps, il était déjà au courant de tout et, si c'était le cas, comment l'avait-il appris et pourquoi ne m'avait-il rien dit?

À ce moment-là, Tamara interrompit brusquement le fil de mes pensées. Elle me réprimanda d'avoir donné de l'argent à un enfant qui s'était assis sur le coffre de la voiture pour laver le pare-brise et qui l'avait laissé plus sale qu'il ne l'était. « Il ne faut leur donner pas même un peso, ils s'en servent pour acheter de la drogue, » souligna-t-elle indignée. Mais je ne peux jamais me résoudre à leur refuser quoi que ce soit à ces enfants, à toute personne demandant de l'aide dans la rue. La rue est le pire endroit pour être seul. Je n'ai raconté à personne ma soirée de sanglots publics, mais j'ai toujours offert le peu que l'on me demandait depuis, que ce soit sous forme de pièces de monnaie, de renseignements pour se rendre à tel endroit ou autre. Je le fais parce que je sais ce que c'est que d'avoir envie de mourir et de ne pas savoir où aller et de croiser des gens qui, même si ce n'est que pour quelques secondes, s'en préoccupent. « Toi, comme Tamara, tu ne comprendras jamais ça, Papa. »

Tamara pense à sa mère. Elle ne lui pardonne pas sa mort. « Tu ne nous as jamais vraiment aimés. » Elle a la conviction que toute femme qui permet à un homme de la frapper mérite pire que la raclée elle-même. Son papa lui avait dit : « ne te laisse jamais faire, je n'ai pas eu des filles connasses et encore moins toi, qui es la seule à connaître toute la vérité, » et lui avait donné un baiser complice sur la joue. C'est pourquoi quand un producteur de cinéma l'avait giflée après une dispute, elle avait pris un candélabre en métal et, profitant d'un moment de distraction, le lui avait fracassé sur la tête. « Par derrière et pour que tu meures, salopard, » mais la peur la paralysa lorsqu'elle vit le sang

jaillir du crâne poivre et sel. Elle appela une ambulance et partit en laissant la porte ouverte avant que les secours arrivent. Elle emporta le candélabre avec elle, sentant un étrange mélange de fascination et de dégoût pour la brillance du sang qui le maculait.

Il lui vient un sourire amer en se souvenant que cet incident s'était produit AR/AC. Avant Rodrigo. Avant la clinique.

En route vers l'hôpital, en se remémorant le candélabre, deux mots lui viennent à l'esprit comme sur un écran : vases canopes. « J'en ai besoin de quatre. Un pour protéger le sang de ma mère; un autre pour récupérer celui qu'ont avalé tous ces tubes en rugissant pendant que je mangeais un Oréo; un autre pour collectionner le sang de ceux qui m'ont fait du mal; et un dernier pour sauver celui de mon père avant qu'il ne meure. Et un coffret pour les emporter partout avec moi. Pour me rappeler qu'ils existent, pour sentir et toucher ces vies même lorsqu'elles ne respirent plus que par ma peau et qu'elles n'existent que parce que je me souviens d'elles. »

UNE SUPERSTITION QUE TU AS AVANT DE MONTER SUR SCÈNE. Après la saga du mauve de ma garde-robe, je jugeai qu'il serait plus prudent de ne pas entrer dans les détails des couleurs dans ma réponse. Je n'avais pas envie de parler des clous pliés que les machinistes laissent par terre pour que s'enthousiasment ceux qui croient qu'ils portent chance. Pour ma part, je n'oserais jamais écrire *Macbeth* à l'intérieur d'un théâtre, et encore moins le prononcer. Certains en seraient offusqués puisque ce mot est considéré de très mauvais augure et pour moi, c'est important de maintenir une relation cordiale avec les gens avec qui je travaille. J'écrivis plutôt :

J'aime ce que nous nous disons les uns aux autres avant de commencer un spectacle. Les Allemands disent « Hals und Beinbruch », ce qui signifie « casse-toi le cou et une jambe ». Dans tous les théâtres, en général, on dit « beaucoup de merde ». Quelqu'un m'a raconté que cette expression remonte à il y a longtemps, lorsqu'on allait au théâtre en calèche et que les chevaux devaient, naturellement, déféquer près de l'entrée. Plus il y avait de merde à l'entrée, plus le spectacle connaîtrait le succès, puisque plus de gens y avaient assisté. À l'opéra, nous disons « in bocca al lupo » et « crepi il lupo », qui veut dire quelque chose comme « allons dans la gueule du loup » et « qu'il crève, le loup ». En anglais, on dit « break a leg », ce qui me paraît peu original. Insipide même, mais ça semble fonctionner pour les gringos. En fait, tout fonctionne sauf se souhaiter bonne chance. La bonne chance porte malheur.

« I have said somewhere it is the unwritten part of books
that would be the most interesting. »

William M. Thackeray

Traduire le non-dit : Une relecture de Jauss sous la lorgnette de la traductologie

INTRODUCTION

Les pratiques dominantes de la traduction en Occident posaient jusqu'à tout récemment la traduction comme un simple passage d'une langue à une autre⁴. Ce passage était, dans un premier temps, unilatéral, puisqu'on s'appropriait l'étrangéité du texte source afin de créer une œuvre telle que l'aurait écrite l'auteur s'il avait été issu de la culture cible. L'apport de l'Autre était gommé, annexé, atténué en fonction du lectorat de la culture traduisante. Ce passage se voulait aussi, dans un deuxième temps, transparent. Le traducteur masquait lui-même sa trace dans le but de la faire disparaître complètement. Les travaux des dernières décennies dans le domaine de la traductologie ont permis un retournement de la conception de la traduction et une affirmation de la subjectivité du sujet traduisant. Susan Petrilli et Augusto Ponzio, notamment, posent la traduction comme un discours indirect – puisque son opération relève de l'interprétation – qui se présente comme un discours direct: « *The paradox of translation is determined by the fact that the text must remain the same, while becoming other simply because it has been reorganized into the expressive modalities of another sign complex*⁵. »

Dans le champ de la littérature traduite, il faut considérer l'expérience préalable de l'écrivain, mais aussi celle du traducteur. Finalement, un troisième agent subjectif intervient dans toute littérature, soit le destinataire. Comme le démontre H. R. Jauss, la spécificité de l'expérience réceptive repose en grande partie sur les normes esthétiques du temps (et j'ajouterais, dans le cas d'une œuvre traduite, de l'espace) du lecteur et sur la

⁴ Voir A. Berman, *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, 141 p.

⁵ S. Petrilli et A. Ponzio, « Translation as Listening and Encounter with the Other », p. 194. L'italique est de Petrilli.

modification, par son jugement présent et enraciné dans une culture autre, des termes du dialogue avec l'œuvre⁶. Il sera donc question dans ces quelques pages d'élargir la théorie de la réception telle qu'élaborée par Jauss pour l'appliquer à la traduction, ou plus précisément, à la traduction de faits de culture auxquels réfère implicitement le texte source. Le non-dit d'une œuvre littéraire pose un conflit interculturel de la traduction puisqu'il relève d'expériences si bien ancrées dans l'hégémonie discursive qu'elles ne nécessitent aucune explicitation. Même lorsqu'une œuvre est contestatrice dans son contexte d'origine, son discours appartient inextricablement au discours social d'une époque donnée dans un lieu donné, et contribue à la fixation entropique du dicible. Les outils conceptuels, les idéologèmes prédominants et les tendances collectives pour appréhender la représentation discursive du monde et en discourir sont inhérents au processus de production.

Ainsi, considérant que le discours social permet un espace du dicible et du pensable, et que les limites du pensable sont en grande partie déterminées par les limites de l'acceptabilité, comment faire pour traduire un fait de culture qui réside en deçà de la linéarité du texte source et qui serait potentiellement controversé ou répréhensible pour le lectorat cible? La théorie de Jauss permet d'aborder cette problématique en étudiant d'abord la dimension sociale et intersubjective de l'expérience esthétique, puis la réponse apportée à l'horizon d'attente du public et finalement, la dialectique de la question et de la réponse.

⁶ R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 39-45.

1. L'historicité de la valeur esthétique du texte littéraire

1.1. La déconstruction du sens figé de l'œuvre

Dans son article portant sur la réception, Rosmarin Heidenreich fait remarquer que, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, la relation entre l'orateur et l'auditeur, puis celle entre l'écrivain et le lecteur, était perçue comme directe. C'était une interaction mouvante; le narrateur adaptait aisément son discours à son public. Ce lien direct s'est modifié au fil du temps pour se cristalliser dans l'essence de l'œuvre que les poètes ont décrite comme étant figée, intemporelle et que les critiques ont voulu détachée du quotidien⁷. Jauss y voit là une impasse inhérente au paradigme de l'histoire littéraire qui se borne au « schéma consacré "X, l'homme et l'œuvre"⁸. » Puisque la valeur d'une œuvre ne dépend entièrement ni de l'esthétique ni de l'historique, le théoricien propose entre ces deux approches un rapport nouveau en établissant les fondements d'une esthétique de la réception, ce qui, du coup, permet de repenser l'histoire de la littérature en appréciant la valeur novatrice de l'œuvre.

Ainsi, Jauss effectue une déconstruction du mythe de la transcendantalité de l'œuvre en postulant que cette dernière trouve sa valeur dans sa réception et dans l'effet qu'elle produit. Toute œuvre n'existe pas en soi, puisque c'est l'expérience de lecture qui accomplit sa finalité. D'abord, notons que par « œuvre », il faut entendre non seulement tout texte originel, mais aussi la succession de critiques, de traductions et de retraductions qu'il engendre. Il convient ensuite de souligner que « l'œuvre littéraire ne se présente pas

⁷ R. Heidenreich, « La problématique du lecteur et de la réception », p. 85.

⁸ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 23.

comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information – [...] son public est prédisposé à un certain mode de réception⁹. »

Cette prédisposition rappelle certaines notions que récupère Jean-Marc Gouanvic, théoricien de la sociologie appliquée à la traduction, à partir de la théorie sociologique de Bourdieu, dont notamment l'influence de l'*habitus*, propre à l'agent, d'une part, et aux catégories sociales auxquelles il appartient, d'autre part. Comme les individus qui partagent une même culture auront vécu une socialisation semblable, leur *habitus* permet d'expliquer la similitude de leurs manières de penser et d'agir¹⁰. Gouanvic applique ce concept à une éthique de l'agent traduisant qui, de façon inconsciente, fait des choix de traduction dictés par sa « disposition durable, transposable acquise [par socialisation], investissant dans la pratique les principes organisateurs socialement construits et acquis au cours d'une expérience sociale située et datée¹¹. » Ainsi, le traducteur – qui est aussi lecteur, donc receveur du texte original – est prédisposé à une certaine interprétation, au même titre que les lecteurs du public cible qui recevront à leur tour l'œuvre par le biais de la subjectivité du traducteur.

1.2. La théorie de la réception : une approche renouvelée de l'histoire littéraire

L'*habitus*, bien que Jauss n'emploie pas la terminologie bourdieusienne, intervient donc aussi dans l'horizon d'attente de l'œuvre. La théorie fondée sur le concept de l'horizon d'attente permet d'appréhender l'expérience esthétique par une approche renouvelée, qui vise à proposer une alternative aux théories dominantes de l'histoire littéraire, soit les théories marxiste et formaliste.

⁹ R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 50.

¹⁰ J.-M. Gouanvic, « Au-delà de la pensée binaire en traductologie », p. 127-128.

¹¹ J.-M. Gouanvic, *Pratique sociale de la traduction*, p. 22.

Pour résumer de manière très succincte ces deux conceptions antagonistes de l'œuvre, disons simplement que la première est fondée sur le principe de l'imitation et pose l'œuvre d'art comme reflet de la réalité. Jauss s'oppose à l'esthétique marxiste car, selon lui, l'œuvre est constitutive du réel et ne peut se limiter que partiellement aux appareils sociologiques ou économiques de son époque. Il expose la limite inhérente à une telle approche, c'est-à-dire qu'elle ne permet pas d'expliquer comment l'œuvre peut survivre à son infrastructure.¹² Karl Marx lui-même était conscient de cette limite sans la considérer comme une faille aporétique à sa théorie: « Ce qui est paradoxal c'est qu'ils [l'art grec et l'épopée] puissent encore nous procurer une joie esthétique et soient considérés à certains égards comme norme et comme modèle inimitable¹³. »

La seconde approche que mentionne Jauss dans l'étude de l'histoire littéraire est celle des formalistes russes qui, faisant abstraction des mécanismes historiques, préconisent l'analyse de la forme et des procédés esthétiques. Le formalisme déconstruit la logique de la classification des genres - limitée par des déterminations historiques ou sociales, et donc, éphémère – au profit de la reconnaissance de la forme artistique. Cette théorie permet d'expliquer la pérennité de certains canons littéraires, mais Jauss refuse de confiner l'historicité de la littérature à une succession de procédés esthétiques¹⁴.

Le théoricien allemand propose de surmonter l'opposition entre ces deux méthodes en assumant une dimension jusqu'alors négligée, c'est-à-dire celle de l'effet produit lors de la réception. La valeur de l'œuvre littéraire ne réside pas dans ses qualités représentative ou expressive, établit Jauss, mais ces dernières en sont plutôt

¹² R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 31-33.

¹³ K. Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, p. 157.

¹⁴ R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 31-33.

nécessairement constitutives, puisque la tradition présuppose l'œuvre et que la spécificité de sa forme esthétique permet de saisir le fait artistique, distinct des productions écrites non littéraires. C'est la succession des interprétations, et non celle des textes en soi, qui constitue les balises de l'histoire littéraire.

1.3. La reconstitution de l'horizon d'attente du premier public

L'œuvre littéraire, renvoyant nécessairement à d'autres œuvres qui l'ont précédée, intègre le nouveau à l'ancien pour conforter, décevoir ou transgresser délibérément l'attente de ses lecteurs. Dans tous les cas, elle a « le pouvoir [...] d'affranchir l'homme des préjugés et des représentations figées liés à sa situation historique et de l'ouvrir à une perception nouvelle du monde, à l'anticipation d'une réalité nouvelle¹⁵. » Jauss définit l'horizon d'attente comme étant l'expérience esthétique que fait le lecteur en rattachant l'œuvre à sa compréhension préalable du genre littéraire dont elle découle, de la forme et la thématique exploitées et de ses expériences personnelles.

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne¹⁶.

En effet, la réception d'un texte présuppose nécessairement chez le lecteur les « attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient

¹⁵ R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 38.

¹⁶ R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 49.

aussi bien que par son histoire individuelle.¹⁷ » Ces « attentes concrètes » sont intrinsèquement liées à la notion d'*habitus*, tel que nous l'avons vu chez Gouanvic. Puisque les individus qui partagent une même culture auront vécu une socialisation semblable, leur *habitus* permet d'expliquer la similitude de leurs manières de penser et d'agir.

De ce fait, pour que le non-dit d'un texte fasse sens, il doit toujours renvoyer à cette part de connaissances du monde partagées entre l'auteur et le lecteur, soit à l'*habitus* collectif qui les unit. L'énoncé d'un texte littéraire qui fait appel au répertoire commun de l'expérience humaine d'une société donnée à une époque donnée vise à ce que l'œuvre et le lecteur tendent vers un point de convergence qui réside en dehors de la textualité. Pour vulgariser les propos de Wolfgang Iser, contemporain de Jauss qui considérait aussi le processus de lecture en tant que lieu de réalisation et d'actualisation du texte littéraire, l'acte de lecture l'engendrement de la signification du texte. Chaque signification est la finalité de l'une des formes potentielles de l'interaction entre le lecteur et l'œuvre. Cette dernière est porteuse d'une certaine part d'indétermination, qui est en quelque sorte une lacune volontaire dans la fiction qui invite le lecteur à la combler et, de cette façon, à participer activement à la concrétisation de l'œuvre¹⁸.

En d'autres mots, cette indétermination n'est pas un défaut de l'œuvre; elle lui est même fondamentale puisqu'elle conditionne la participation du lecteur en l'engageant à saisir l'intention du texte :

La destruction des éléments d'indétermination qui accompagne nécessairement tout acte de compréhension d'un texte de fiction, ne peut se faire au moyen de références préétablies. Il s'agit dès lors de découvrir le code sous-jacent au texte qui, en qualité de

¹⁷ *Ibid.*, p. 259.

¹⁸ W. Iser, *L'appel du texte*, p. 22-27.

référence, incorpore le sens du texte. La constitution de ce code est un acte de parole dès lors qu'elle permet que se réalise une entente du lecteur avec le texte¹⁹.

La notion de non-dit, dont il est question dans cet essai, englobe ces lieux d'indétermination tels que l'entendait Iser, mais aussi les présupposés du discours, les sous-entendus et les idéologèmes.

1.4. La part de non-dit dans le texte littéraire

Le linguiste Oswald Ducrot définit le présupposé comme étant ce qui « se présente comme une évidence, comme un cadre incontestable où la communication doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours²⁰ ». Le non-dit d'un texte littéraire peut donc être logique, c'est-à-dire que l'introduction de l'implicite dans la signification littérale est incontestable, comme dans l'énoncé suivant tiré de l'ouvrage de Ducrot *Le dire et le dit* : « Pierre a cessé de fumer²¹. » De l'idée posée « Pierre ne fume pas actuellement », on peut présupposer que Pierre fumait autrefois et que c'est possible de s'arrêter. Un tel raisonnement, spontané et inconscient, serait une déduction du non-dit logique et incontestable de l'énoncé. Si toutefois l'énonciateur voulait dénoncer le manque de détermination d'un interlocuteur qui n'arrive pas à cesser de fumer, un non-dit non pas logique mais plutôt subjectif serait véhiculé. On pourrait y discerner, par exemple, les sous-entendus « Avec un peu de courage on peut y arriver » ou encore « Pierre est plus énergique que toi ». Ce type de non-dit relève donc du processus interprétatif propre à l'individu qui l'émet suite à sa perception de l'énoncé.

¹⁹ W. Iser, *L'acte de lecture*, p. 111.

²⁰ O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, p. 41.

²¹ O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, p. 33-40. Le reste du paragraphe est une paraphrase de la théorie de Ducrot exposée dans ces quelques pages. Les énoncés entre guillemets, empruntés tels quels à l'auteur, sont énumérés à la page 33 de l'ouvrage.

De façon analogue au sous-entendu, qui se distingue du présupposé dont l'essence se trouve dans la logique, l'idéologème se distingue par son caractère opinable. Contrairement au présupposé, on ne peut parler en termes de vérité ni de fausseté pour décrire l'idéologème: il se présente comme un énoncé vraisemblable, anthropologique, puisqu'il est conforme à la doxa, à l'idéologie dominante d'une société à une époque déterminée. La doxa, qui constitue un système de représentation des valeurs, de maximes et des éléments de la réalité, réside en deçà du discours dont elle fonde la communication²². Ainsi, une part du non-dit véhiculé dans un texte littéraire peut être universelle puisque logique, mais une autre se veut étroitement liée aux axiomes hégémoniques d'une société donnée à un moment de l'histoire.

Cet espace du dicible et du pensable explique pourquoi certains faits de culture auxquels réfère implicitement une œuvre à traduire peuvent être compris et jugés admissibles dans la culture source, mais potentiellement répréhensibles dans la culture cible. L'interaction entre le lecteur et l'œuvre est donc rendue possible par la reconnaissance, dans l'acte de réception, de paradigmes socio-historiques auxquels fait référence l'œuvre de façon implicite. Il n'est pas question de réduire l'œuvre à une simple imitation de la société, mais elle repose nécessairement sur un déjà-là préétabli à partir duquel l'innovation, au même titre que l'entendement du non-dit, sont possibles.

En effet, la compréhension de l'œuvre par le lecteur est réalisée grâce à la connaissance de ce dernier du genre et à ses intérêts, ses expériences antérieures, sa culture, bref grâce à l'horizon au sens où l'entend H. R. Jauss. C'est toujours à partir de sa perspective du présent que le lecteur rencontre l'horizon du passé de l'œuvre. Selon Jauss, la réception est un cercle ouvert et dynamique qui modifie au fil du temps les

²² M. Angenot, « Présupposé, topos, idéologème », p. 11-34.

concrétisations de l'œuvre et qui permet la compréhension du présent à partir du passé²³. De ce phénomène de rencontre entre le présent de la réception et le passé de l'œuvre, résulte la fusion des horizons, terme que Jauss emprunte à Gadamer : « La compréhension consiste bien plutôt dans le processus de fusion de ces horizons qu'on prétend isolés les uns des autres. La fusion des horizons est le lieu de passage de la tradition²⁴. »

2. Le dépassement de l'horizon d'attente du public

2.1. La relocalisation de l'horizon d'attente dans l'espace-temps

Le mot « horizon » est issu du grec ancien *horizein* qui signifie « borner, limiter »; c'est donc la limite elle-même de notre champ de vision et cette vision peut être soit inaltérable, ce qui correspondrait ici à la reconnaissance d'une vérité absolue révélée par l'acte de lecture, soit floue et sujette au changement, correspondant à la quête de la potentielle interprétation de l'Autre. Dans le premier cas, la signification du texte est immuable et la distance chronologique entre sa création et ses multiples interprétations n'est pas perçue comme un incident direct sur l'expérience d'interprétation de l'œuvre. Dans le second, au contraire, la différence d'horizons dans le temps est un processus dynamique dont il faut tenir compte lors de la réception, puisque la reconnaissance de ce qui avait été compris précédemment n'assure pas forcément une compréhension actuelle de l'œuvre²⁵.

La série de réinterprétations d'un texte littéraire à travers les époques transforme les concrétisations de l'œuvre et s'explique par les changements d'horizon, enracinés dans la

²³ R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 44-45.

²⁴ H. G. Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 147.

²⁵ R. H. Jauss, *Question and Answer*, p. 199-201.

temporalité de la conscience collective d'une société. Qu'en est-il lorsque le lecteur est confronté non pas à un texte littéraire du passé de sa propre tradition, mais plutôt à un texte traduit contemporain, issu d'une culture étrangère? La fusion des horizons relève alors non pas de la tension entre présent et passé, mais entre deux contextes sociohistoriques différents. Dans la littérature traduite, le lecteur cible, à partir de sa propre subjectivité, reçoit l'œuvre à travers le filtre de la subjectivité du sujet traduisant. Avant d'être une œuvre, la traduction est d'abord une lecture du traducteur qui comprend le texte à partir de son double horizon littéraire et social.

D'ailleurs, le lecteur-traducteur est limité à la fois par son horizon et par ce qui en est hors, par ses connaissances et expériences, et par son manque de celles-ci. Si l'on revient à l'origine du mot « horizon », il va de soi que voir quelque chose insinue nécessairement ne pas voir telle autre chose. Toute interprétation est intrinsèquement limitée à l'horizon du lecteur. C'est pourquoi il ne cause pas problème que la disposition du lecteur confronté à une traduction soit inévitablement différente de celle qu'attendait l'auteur de son propre public. La traduction peut ou non être transposée dans un temps autre, mais elle est, de façon inhérente à son existence, transposée dans un contexte socioculturel autre. Même dans le cas d'une traduction d'un registre d'une même langue à un autre, le texte traduit présuppose un changement d'horizon d'attente.

Ainsi, la mention non explicite d'un fait de culture sous-jacent au texte, si communément répandu et accepté dans la culture source que son existence et son entendement ne reposent plus dans la textualité, constitue un conflit socioculturel de la traduction s'il est potentiellement source de controverse dans la culture cible. Soit le lecteur cible ne sera pas en mesure de l'identifier, soit il le mésinterprétera, puisque le

non-dit repose dans une expérience commune que le lecteur source aura repérée, mais qui n'est pas nécessairement partagée avec le lecteur de la culture cible. Comme nous l'avons vu plus haut, les pratiques dominantes de la traduction ont longtemps préconisé une réponse directe à l'attente du lectorat de la société traduisante. Pour résoudre la problématique de la traduction du non-dit de l'œuvre étrangère, on en aurait modifié certains éléments pour assurer le transfert de sens, comme la clarification ou l'explicitation, ou alors pour rendre la source potentielle d'incompréhension conforme aux limites de l'acceptabilité du nouvel horizon d'attente²⁶. Cette méthode est vivement critiquée, voire écartée par la théorie contemporaine de la traduction, qui préconise dorénavant un plus grand respect de l'étrangéité du texte.

2.2. La confrontation de l'horizon d'attente du public

D'ailleurs, la théorie de la réception de Jauss prévoit diverses manières de répondre à l'horizon d'attente du public. L'œuvre littéraire peut, lors de sa parution, sciemment conforter ou décevoir l'attente de son lectorat. Le premier cas répond parfaitement aux goûts et aux valeurs du public; c'est, selon les termes de Jauss, de « "l'art culinaire" immédiatement assimilable et convaincant²⁷. » Le second cas, au contraire, permet de déstabiliser le lecteur en présentant une forme esthétique inédite ou en le confrontant à des questions ouvertement opposées à ce qui est jugé moral, ou du moins ce qui trouve sa place dans le dicible, de la culture cible. Dans le même ordre d'idée, la traduction peut se conformer à l'attente de la culture cible ou proposer une mise à l'épreuve de ses perceptions du monde et de ses préjugés.

²⁶ J.-M. Gouanvic, « Ethos, éthique et traduction », p. 32-33.

²⁷ R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 54.

Comme si toute réception, passé le premier public socialement défini de l'œuvre, ne pouvait être qu'un « écho déformé », que le résultat de « mythes subjectifs », et n'impliquait pas aussi dans l'œuvre reçue un a priori objectif – sens littéral et forme de l'œuvre – qui rend possible et limite à la fois toute intelligence ultérieure, toute « concrétisation » nouvelle du sens!²⁸

Cette citation s'applique parfaitement au contexte de la littérature traduite puisque la traduction, souvent vue comme un sous-produit, un « écho déformé » – pour reprendre l'expression de Jauss – du texte source, est, dans la théorie de la réception de Jauss, posée plutôt comme une relecture, une actualisation de l'œuvre qui permet de la faire exister dans un contexte sociohistorique nouveau.

Notons que même lorsque l'œuvre se veut délibérément distincte des œuvres qui l'ont précédée et qu'elle tente une coupure avec la tradition littéraire pour la provoquer ou pour l'élargir, elle fait tout de même appel à un certain horizon chez ses lecteurs afin que ceux-ci reconnaissent ce qu'on tente de nier et qu'ils comprennent vers quoi on veut tendre. Lors de sa translation d'une langue à une autre, et du coup d'une culture à une autre, le texte peut perdre une part de sa signifiante immédiate puisque l'horizon d'attente a changé. Ce simple fait en lui-même suffit à nier l'immutabilité esthétique des classiques littéraires en plus d'offrir à l'œuvre la potentialité de confronter non seulement son horizon d'attente originel, mais aussi ceux des siècles qui suivront ainsi que ceux des cultures étrangères qu'elle n'aurait pas même envisagées. Ce pouvoir de l'œuvre de prendre une multitude de formes autres, dicté par la mouvance des horizons et des interprétations, permet aux canons littéraires d'être compris dans leurs différences temporelle ou spatiale afin de les réintégrer dans le présent d'une société, de les faire

²⁸ R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 55.

s'ouvrir au futur par le dynamisme d'une conversation entre passé et présent, entre l'Autre et le Soi²⁹.

En d'autres mots, si nous nous prêtons à l'exercice d'élargir la théorie de la réception de Jauss, qui nie à l'œuvre son essence poétique pérenne, pour l'appliquer à la traductologie, tout texte traduit est nécessairement orienté par l'interprétation du lecteur-traducteur. L'horizon de ce dernier découle de l'expérience littéraire et personnelle et se manifeste dans le texte par une série de choix d'ordre linguistique, stylistique et idéologique. Le sujet traduisant trouvera dans le texte à traduire certains éléments familiers, quelle que soit sa culture source, car la littérature – et toute forme artistique – est appréhendée, dans la théorie de la réception, par sa fonction anthropologique de communication. L'Étranger est donc familiarisé puisqu'il s'inscrit dans une tradition humaine et si certains éléments résistent à la compréhension du lectorat cible (et souvent, à celui du lecteur-traducteur) lors de la traduction, c'est parce que ces éléments appartiennent à un horizon premier s'appuyant sur une préconception de l'interprété qui n'est pas accessible à l'interprète. La réception active du traducteur aboutit à une production nouvelle, renouvelant ainsi le contrat d'historicité de l'œuvre dans le champ littéraire; c'est ce que Jauss développe dans son herméneutique de la question et de la réponse³⁰.

3. Comprendre l'œuvre en tant que réponse

3.1. La dialectique de la question et de la réponse

La méthode de questionnement et d'interprétation empruntée aux orateurs de l'Antiquité permet de comprendre la notion de l'historicité du texte littéraire. Jauss

²⁹ R. H. Jauss, *Question and Answer*, p. 204-205.

³⁰ *Ibid.*, p. 61-65.

conçoit toute production découlant d'une œuvre – en particulier la critique, mais le rapport dialectique peut tout aussi bien s'appliquer à la traduction – comme une « insertion dans un processus de tradition où présent et passé sont dans un rapport de médiation réciproque permanente³¹. » Nous avons vu que la compréhension d'une œuvre résultait de la fusion des horizons, ce qui pour Jauss signifiait une intégration du passé au présent, mais qui, dans l'espace de la traduction, pourrait désigner l'initiative d'un dialogue entre l'Autre et le propre. Il reste à déterminer comment, suivant la logique de la théorie de la réception, un texte littéraire traduit s'inscrit dans la dialectique de la question et de la réponse.

Selon le théoricien, toute œuvre littéraire est une réponse apportée à une question dans un lieu et un temps déterminés. Le lecteur, pour la comprendre, doit identifier la question qui est envisagée et voir comment s'articule la réponse de l'auteur. Comme la question reconstituée ne peut plus être considérée à partir de son horizon originel, de nouvelles questions émergent à partir de la lecture, posées dans un contexte historique différent. Celles-ci peuvent dans certains cas engendrer une autre œuvre qui propose une réponse nouvelle³².

La traduction participe à cette dynamique dialogique puisqu'elle modifie les concrétisations d'une œuvre et intervient dans la modulation de l'horizon d'attente du lectorat cible. Ces deux fonctions de la traduction sont au cœur de son existence. La première permet de dévoiler des potentialités d'interprétation de l'œuvre littéraire qui étaient demeurées inaperçues ou inexplorées lors de sa parution pour le premier lectorat. En effet, lors de la fusion de l'horizon de l'œuvre et celui du traducteur, celui-ci, par sa

³¹ R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 63.

³² *Ibid.*, p. 45-49.

subjectivité, peut comprendre ce qui avait été incompris et ignorer ce qui avait été compris. Le premier cas est rendu possible seulement grâce à la distance dans le temps ou dans l'espace; en effet, un horizon étranger est nécessaire pour permettre une lecture nouvelle. La traduction vise donc à réaliser une possibilité encore non réalisée de l'œuvre, à actualiser son existence, pour un lectorat qui ne partage pas le même horizon que celui pour qui elle a été écrite, engendrant ainsi des interprétations jusqu'alors restées celées dans le texte. Certes, une réinterprétation ne permet pas une compréhension d'un texte meilleure que celle qu'en avait fait l'auteur, mais elle sera dans tous les cas une compréhension pour le moins différente³³.

Le second cas – ne pas comprendre ce qui avait été préalablement compris – englobe toute la part de non-dit du texte qui n'est pas immédiatement accessible pour le lecteur-traducteur puisqu'elle ne fait pas sens selon son horizon. Le lecteur cible, conscient de la distance temporelle ou spatiale avec la réalité décrite pour un lecteur autre, doit s'attendre à faire face à des faits socioculturels qui déçoivent ou confrontent son horizon. Il s'agit ici d'un dépassement de la pensée binaire qui restreint la traduction à une série d'oppositions entre, notamment, la langue d'arrivée et la langue de départ, le public source et le public cible, la forme et la lettre, le Soi et l'Autre.

Le théoricien Jean-Marc Gouanvic soulève la question avec une approche sociologique des positions traductives par laquelle il propose de « co-penser » les éléments disparates, c'est-à-dire de ne pas penser l'un comme étant le contraire de l'autre, faisant de la traduction un espace biculturel, hybride, sans cesse en construction³⁴. Cette reconnaissance de la vaste complexité s'organisant au sein de la division binaire

³³ R. H. Jauss, *Question and Answer*, p. 206-207.

³⁴ J.-M. Gouanvic, « Au-delà de la pensée binaire en traductologie », p. 123-125.

permet à Gouanvic de repenser l'éthique du traduire de l'herméneutique de Berman³⁵. Cette éthique, essentiellement conditionnée par l'acceptation du caractère étranger du texte source dans la langue traduisante, d'une part, vise un idéal noble, mais, d'autre part, contribue au creusement du fossé entre le travail pratique du sujet traduisant et le discours épistémologique du traductologue. Gouanvic questionne l'éthique de Berman, la posant comme une pratique utopique du traduire, et tient compte de l'inévitable subjectivité du traducteur en replaçant ce dernier au sein d'un environnement socioculturel donné dans lequel il évolue³⁶. Le dépassement de la lettre si dénoncé chez Berman devient une inéluctabilité chez Gouanvic, rejoignant ici le concept de potentialités d'interprétation à découvrir et de dialogue entre les œuvres propres à la théorie de la réception. La non-compréhension ou la réinterprétation de l'altérité du texte étranger ne cause plus problème selon cette éthique renouvelée du traducteur :

Recognition and acknowledgement of the dialogicity of literary communication runs up against the problem of alterity in many areas: that between producer and recipient, between the past of a text and the present of the recipient, between different cultures. Hermeneutic reflection and semiotic analysis compete today as methods for coming to grips with the alterity of texts that lie distant from us. Neither can lay claim to any prior guarantee of understanding, however, neither the continuity of meaning in effective history nor the universality of semiotic/logical systems is able to offer such a guarantee. One must remember Schleiermacher's axiom: nonunderstanding is not the exception when dealing with alien discourse³⁷.

Ainsi, une œuvre littéraire évoquant implicitement des faits de culture d'une société X pour cette même société X dans un contexte donné de son histoire ne sera jamais interprétée de la même façon par un lecteur X au moment où paraît l'œuvre que par un

³⁵ Voir A. Berman, *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, 141 p.

³⁶ J.-M. Gouanvic, « Éthos, éthique et traduction », p. 31-33, 35-36.

³⁷ R. H. Jauss, *Question and Answer*, p. 208.

autre lecteur X un siècle plus tard, dans un contexte qui s'est transformé depuis. Dans un même ordre d'idée, le lecteur Y contemporain de X, mais évoluant dans une société distincte Y et dont l'horizon est forcément différent, aboutirait aussi à une interprétation renouvelée. Il ne s'agit plus de traduire la lettre ou le sens, en favorisant un public cible ou un public source, car on assiste à un dépassement de la binarité traditionnelle pour lequel de la traduction émergera inévitablement une nouvelle réponse à la question comprise dans l'œuvre, soit une réinterprétation.

La seconde fonction essentielle de la traduction est son influence sur la modulation de l'horizon d'attente des lecteurs cible. Mentionnons qu'une telle concrétisation du texte n'est rendue possible que lorsque le premier horizon n'est pas éradiqué, mais bien fusionné au nouveau, car c'est de cette manière que la lecture d'une œuvre étrangère renouvelle les préconceptions et les préjugés humains. Même lorsque confronté à du nouveau et que l'autre ne peut être compris de façon implicite, le lecteur ne se trouve pas devant du « tout à fait nouveau » (*utterly new*), car tel que mentionné précédemment, dans toute étrangeté, il y a une part de familiarité³⁸. Lorsqu'une forme nouvelle ou un élément qui ne repose pas sur les axiomes du dicible d'une culture et que l'horizon d'attente, ne pouvant décrire une réalité obscure, est déçu, l'expérience de lecture devient un moyen de libération des contraintes de l'hégémonie discursive³⁹. Le texte traduit est en fait une réinterprétation par laquelle « one's own expectations will be corrected and expanded through the experience of the other⁴⁰. » En bref, la traduction devient une manière d'appréhender l'Autre dans toute son étrangeté et son non-dit pour mieux appréhender sa propre conception du monde et de soi.

³⁸ R. H. Jauss, *Question and Answer*, p. 208.

³⁹ R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 74-75.

⁴⁰ R. H. Jauss, *Question and Answer*, p. 208.

3.2. D'une réception passive à une réception active : une nouvelle œuvre

L'œuvre littéraire s'appuie donc sur d'autres œuvres qui lui sont antérieures et génère parfois une série d'œuvres ultérieures, telles des critiques et des (re)traductions, qui forment une lignée d'interprétations différentes à travers le temps et l'espace. Ce rapport dialectique permet non seulement de juger la valeur esthétique littéraire du texte, mais aussi, par la mouvance des diverses interprétations, de dépasser l'hégémonie de la société qui recevra la traduction. Angenot définit l'hégémonie comme « un ensemble de mécanismes qui assurent à la fois la division du travail discursif et un degré d'homogénéisation des rhétoriques, de topiques et des doxa transdiscursives⁴¹. » C'est ce qui détermine l'acceptabilité d'une société et qui, du coup, permet un espace discursif au non-dit – puisque ce qui va de soi doit être communément admis à une époque donnée.

Comme vu précédemment, par la nature anthropologique de toute création littéraire, un pont peut toujours être construit entre l'Autre et le Soi, entre l'étranger et le familier. Une explicitation du non-dit originel peut donc être intégrée au corps du texte traduit ou ajoutée en notes de bas de page. C'est une solution envisageable, certes, peu heureuse, mais possible et souvent exploitée en traduction littéraire. La faille inhérente à cette méthode est qu'elle porte en soi un paradoxe inéluctable : l'ajout constitue ici une perte. En explicitant le non-dit, il cesse d'être, puisque toute sa richesse réside justement dans son caractère secret collectif, dans son va de soi tacite. En l'exposant, en le disséquant cliniquement dans la traduction pour la compréhension des lecteurs de la culture cible, non seulement perd-il sa valeur, mais il éclate tout simplement; le non-dit est dit, il n'est plus.

⁴¹ M. Angenot, « Pour une théorie du discours social », p. 87.

Du reste, l'explicitation n'est possible que lorsque le traducteur saisit le non-dit du texte original. Qu'en est-il lorsque son horizon d'attente ne lui permet pas d'interpréter adéquatement tous les éléments sous-jacents au texte de la même façon que le ferait le public source? Lorsque les concepts culturels véhiculés dans une œuvre résident hors des limites du pensable de la culture cible, le sujet traduisant éthique a-t-il la responsabilité de replacer le non-dit dans la sphère du dicible ou, au contraire, de respecter le silence de l'original, quitte à ce qu'il soit ignoré lors de la réception de la traduction ou interprété différemment? Pour répondre à ces questions, Jauss fait appel à la théorie de Leo Popper qui pose l'œuvre d'art comme un fait achevé dans son inachèvement. Le texte littéraire—non pas fermé, replié sur lui-même, mais plutôt ouvert à toutes les potentialités d'interprétation qu'il assumera – n'atteint sa finalité que lors de la réception; il s'ouvre au lecteur dans la dialogicité d'une nouvelle perspective communicationnelle de la littérature⁴².

Le traducteur doit donc prendre conscience de l'incompatibilité inévitable entre l'intention de l'auteur, les potentialités du texte et sa signifiante pour tout lecteur : « The hermeneutic difference between textual and received meaning sets in as soon as the listener or reader does not think the same per se as the speaker or author concerning a word; it grows with historical distance, and achieves the secondary alterity of a temporal gap⁴³. » La théorie de la réception permet de considérer le texte traduit comme une œuvre nouvelle en réponse au texte source, une réinterprétation qui permet d'actualiser l'original dans un contexte différent, et par le fait même, accepte la subjectivité de la nouvelle œuvre produite. Le sujet traduisant n'a pas le devoir de reproduire le même effet

⁴² R. H. Jauss, *Question and Answer*, p. 213.

⁴³ *Ibid.*, p. 217.

sur son bassin de lecteurs que celui du texte source sur son propre lectorat. La culture cible s'attend, en recevant une littérature étrangère, à accueillir des éléments culturels qui lui échapperont et non à être confortée dans son horizon d'attente.

La traduction d'une œuvre littéraire permet donc de confronter l'horizon d'attente de son public en introduisant des faits de culture propres à l'œuvre étrangère et peut ainsi contribuer à élargir la vision du monde du lecteur cible et à en modifier le comportement social. Si la force du non-dit du texte original repose dans la régulation hégémonique qui permet un consensus culturel et inconscient, elle s'affirme au contraire, dans le texte traduit, dans la déstabilisation du lecteur confronté à un va de soi qui ne fait sens selon son propre horizon. Les normes dont il est question dans la fiction de l'œuvre seront interprétées par le lecteur en fonction de celles qui régissent ses propres expériences quotidiennes. Une telle assimilation du familier s'accompagne inévitablement d'une reconnaissance des éléments étrangers, soit tout ce qui n'appartient pas à la sphère du Soi, au système doxique de la culture qui reçoit la traduction⁴⁴. C'est dans cette défamiliarisation qu'il est possible de mieux comprendre le rôle de la littérature dans le discours social.

Les orateurs antiques voyaient dans la dialectique un processus de dépassement du discours doxique en tentant, par la succession de confrontations des interprétations, d'élever la connaissance humaine vers la vérité. Le même procédé est appliqué lors des diverses concrétisations d'une œuvre. Passant de récepteur passif à récepteur actif – architecteur selon la terminologie de Jauss – le traducteur peut confronter le lecteur en introduisant des faits de culture aisément reconnaissables et acceptables pour le lectorat

⁴⁴ R. Heidenreich, « La problématique du lecteur et de la réception », p. 79-80.

étranger, mais potentiellement controversés pour le public cible⁴⁵. Le transfert du non-dit de l'Autre permet non seulement d'assurer un plus grand respect de l'œuvre originelle, mais d'élargir l'espace du pensable et du dicible de la société qui recevra la traduction.

CONCLUSION

En somme, la théorie de la réception de Jauss déconstruit le mythe de l'essence poétique figée dans le temps et propose plutôt une succession d'actualisations du potentiel de l'œuvre littéraire. La traduction, s'inscrivant dans la lignée des diverses interprétations possibles puisque le sujet traduisant transfère au maximum les traits sémiotiques et esthétiques du texte source par le biais de son expérience préalable permet donc de repenser l'œuvre en la transplantant dans un contexte sociohistorique différent. Le non-dit du texte originel, qui repose sur l'hégémonie discursive de la culture étrangère, peut dépasser les limites du pensable et du vraisemblable du lectorat cible, celles-ci étant en grande partie définies par l'acceptabilité sociale. Jauss, par son approche relationnelle où l'horizon du lecteur est une pierre angulaire de l'interprétation qu'il en fait, permet une infinité de potentielles concrétisations de l'œuvre : « Between the author's intention and the completed work and its meaning for the observer occurs a double hiatus that makes the constitution of meaning an endless process that operates between the production and reception of a work⁴⁶. » Ainsi, l'apport de l'Autre se mesure dans la littérature traduite par ce repoussement des frontières de l'opposable, cette transcendance potentielle des préjugés et ce renouvellement de la perception du monde du lecteur. Telle est peut-être l'essence même de la fonction sociale de toute littérature et de ses interprétations successives.

⁴⁵ M. Brunet, « Pour une esthétique de la production de la réception », p. 70-71.

⁴⁶ R. H. Jauss, *Question and Answer*, p. 211.

Lien entre le texte de création et le texte critique

D'abord, dans la partie création de mon mémoire, j'ai tenté de garder sous silence certains aspects culturels non explicites car évidents pour la culture mexicaine, mais obscurs pour le lectorat francophone nord-américain. Par exemple, lorsque la famille appelle affectueusement Eduardo, le benjamin de la famille, « Lalo » ou « Lalito », j'ai été tenté de mettre une note explicative, mais j'ai plutôt opté pour la préservation du non-dit originel, puisque le contexte permet aisément de comprendre de qui il est question, même si la raison d'un tel surnom ne va plus de soi dans le texte traduit.

Aussi, l'idée que la traduction du non-dit considéré comme usuel ou banal dans la culture de l'œuvre étrangère, mais possiblement répréhensible dans la culture cible, m'est venue en lisant le roman *Boca de lobo*. Un passage en particulier évoque la violence familiale à petite échelle – en l'absence du père, le benjamin impose son autorité sur ses sœurs et gifle l'une d'entre elles – révélant non textuellement le patriarcat de la société mexicaine. Dans ce cas-ci, l'idéologème pourrait être la cohésion au sein d'un groupe d'appartenance, et de lui découleraient diverses manières de l'interpréter. Comme l'acceptabilité de l'acte est propre à la culture source et repose dans le non-dit du texte, c'est à partir de cette lecture que je me suis intéressée à la réception de faits de culture dans une œuvre traduite.

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus primaire

a) *Œuvre principale :*

BÁTIZ, Martha. *Boca de lobo*, Mexico, Instituto Mexiquense de Cultura, 2008, 132 p.

BÁTIZ, Martha. *The Wolf's Mouth*, traduction de l'espagnol par Gustavo Escobedo, Holstein, Exile Editions, 2009, 143 p.

b) *Autres œuvres (de la même auteure) :*

BÁTIZ ZUK, Martha Beatriz. *A todos los voy a matar*, Monterrey, Ediciones Castillo, 2000, 111 p.

BÁTIZ ZUK, Martha B. *De tránsito*, Carolina, Terranova, 2014, 122 p.

B. Corpus secondaire

Corpus théorique sur la littérature hispano-américaine (ou autre littérature minoritaire)

DESTEPHANO, Mark T. « Is There a Truly “Latino” Canon?: Language, Literature, and the Search for Latino Identity and Power », *Journal of Hispanic Higher Education*, vol. I, n° 2, p. 99-110.

HAZELTON, Hugh, « Quebec Hispánico: Themes of Exile and Integration in the Writing of Latin Americans Living in Quebec », “Hispanic-Canadian Connections”, *Canadian Literature/Littérature canadienne*, n° 142-143, 1994, p. 120-135.

GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997, 222 p.

LECLERC, Catherine et Sherry SIMON. « Zones de contact. Nouveaux regards sur la littérature anglo-québécoise », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 3, 2005, p. 15-29.

PALMERO GONZALEZ, Elena. « Desplazamiento cultural y procesos literarios en las letras hispanoamericanas contemporáneas: la literatura hispanocanadiense », *Segunda etapa*, vol. XV, n° 17, 2011, p. 56-81.

TURCOTTE, Julie. *La littérature latino-canadienne en traduction : zones de contact, zones de tension*, mémoire de maîtrise, Montréal, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 2012, 109 p.

C. Corpus sur la traductologie

a) Corpus théorique sur la rhétorique

ANGENOT, Marc. « Présupposé, topos, idéologème », *Études françaises*, vol. XIII, n° 1-2, 1977, p. 11-34.

BARTHES, Roland. « L'ancienne rhétorique », *Communications*, vol. XVI, n° 16, 1970, p. 172-223.

DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, 237 p.

DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, 283 p.

TCHOUGOUNNIKOV, Sergueï. « L'idéologème comme procédé ou la querelle de Bakhtine », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. XXIII, n° 2, p. 117-142.

b) Corpus théorique sur la théorie de la réception

BRUNET, Manon. « Pour une esthétique de la production de la réception », *Études françaises*, vol. XIX, n° 3, 1983, p. 65-82.

GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode*, trad. Étienne Sacre, Paris, 1976, 533 p.

HEIDENREICH, Rosmarin. « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 77-89.

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1985, 405 p.

ISER, Wolfgang. *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. Vincent Platini, Paris, Éditions Allia, (1re éd. 1970) 2012, 60 p.

JAUSS, Hans Robert. *Question and Answer : Forms of Dialogic Understanding*, trad. Michael Hays, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, 283 p.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

MARX, Karl. *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. Maurice Husson et Gilbert Badia, Paris, Éditions sociales, 1972, 309 p.

c) Corpus théorique sur la sociologie de la traduction

ANGENOT, Marc. « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 82-98.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Marxisme et philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduction du russe par Marina Yaguello, préface de Roman Jakobson, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, 233 p.

BRISSET, Annie. *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, 1991, 347 p.

CASANOVA, Pascale. « Consécration et accumulation de capital littéraire [La traduction comme échange inégal] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. CXLIV, 2002, p. 7-20.

GOUANVIC, Jean-Marc. « Au-delà de la pensée binaire en traductologie : esquisse d'une analyse sociologique des positions traductives en traduction littéraire », *TTR*, vol. XIX, n° 1, 2006, p. 123-134.

GOUANVIC, Jean-Marc. « Ethos, éthique et traduction : vers une communauté de destin dans les cultures », *TTR*, vol. XIV, n° 2, 2001, p. 31-47.

GOUANVIC, Jean-Marc. *Pratique sociale de la traduction. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*. Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 2007.

HÉRAN, François. « La seconde nature de l'habitus : Tradition philosophique et sens commun dans le langage sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. XXVIII, n° 3, 1987, p. 385-416.

MEYLAERTS, Reine. « Les relations littéraires au-delà des oppositions binaires: national et international, traduit et non traduit », *TTR*, vol. XXII, n° 2, 2009, p. 93-117.

MOYES, Lianne et Sarah HENZI. « Les "prétendues" deux solitudes à la recherche de l'étrangeté », *Spirale*, n° 210, 2006, p. 16-18.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres et New York, Routledge, 1998, 210 p.

d) Ouvrages et articles de référence sur la traductologie

BASSNETT, Susan et Harish TRIVEDI (dir.). *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, London, Routledge, 1999, 201 p.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, 275 p.

BERMAN, Antoine. *La traduction comme épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1995, p. 305.

BUZELIN, Hélène. « La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances », *Meta*, vol. ID, n° 4, 2004, p. 729-746.

CHAPDELAINE, Annick et Gilian LANE-MERCIER. *Faulkner, une expérience de retraduction*, Montréal, PUM, 2001, 183 p.

FÉDIER, François. « L'intraduisible », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, vol. CXCIV, n° 4, 2006, p. 481-488.

LASSAVE, Pierre. « Traduire l'intraduisible », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. CXLVII, 2009, p. 9-19.

LEVINAS, Emmanuel. *Hors-sujet*. Paris, Biblio essais, 1997, 220 p.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, 468 p.

PETRILLI, Susan. « Translation as the Doctrine of Inter-genre and Trans-genre Communication: A Semioethic Perspective », *TTR*, vol. XVIII, n° 1, 2005, p. 221-250.

PONZIO, Augusto. « Translation and the Literary Text », *TTR*, vol. XX, n° 2, 2007, p. 89-119.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins, 1995, 311 p.