



Revue de sociolinguistique en ligne

n° 25 – janvier 2015

*L'autotraduction : une perspective  
sociolinguistique*

Numéro dirigé par Christian Lagarde

## SOMMAIRE

- Christian Lagarde : *Des langues minorées aux « langues mineures » : autotraduction littéraire et sociolinguistique, une confrontation productive.*
- Rainier Grutman : *L'autotraduction : de la galerie de portraits à la galaxie des langues.*
- Christian Lagarde : *De l'individu au global : les enjeux psycho-sociolinguistiques de l'autotraduction littéraire.*
- Julio-César Santoyo : *Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la Península Ibérica.*
- Xosé Manuel Dasilva : *Los horizontes lingüísticos del autotraductor. Una visión a partir del contexto de Galicia.*
- Elizabeth Manterola Agirrezabalaga : *La autotraducción en el contexto vasco : entre distancia interlingüística y la constitución de un campo literario nacional transfronterizo.*
- Katixa Dolharé Çaldumbide : *L'autotraduction comme résistance aux idéologies aliénantes et voie vers la paix : l'exemple de l'œuvre d'Itxaro Borda au Pays basque nord (Iparralde).*
- David ar Rouz : *De l'autotraduction à la traduction de soi : éléments de réflexion bretonne.*
- Erwan Hupel : *Le cœur et l'esprit : déchirements et stratégies d'autotraduction chez quelques auteurs bretons.*
- Joan-Claudi Forêt : *L'auteur occitan et son double.*
- Turo Rautaoja & Yves Gambier : *L'autotraduction : une pratique ancienne, un concept ambigu. Le cas du Suédo-Finlandais Karl Ekman.*
- Peggy Pacini : *L'autotraduction chez Grégoire Chabot : médiation, transmission, survie d'une communauté et d'une littérature de l'exigüité.*
- Michel Calapodis & Elisa Hatzidaki : *Du bilinguisme littéraire à la diglossie socio-historique : le cas de l'œuvre de Vassilis Alexakis.*
- María Recuenco Peñalver : *Vassilis Alexakis ou le paradoxe systématique de l'autotraduction.*
- Olga Anokhina : *Les traductions vers l'anglais de Vladimir Nabokov : traduction ou autotraduction ?*
- Helena Tanqueiro & Meritxell Soria : *Análisis traductológico de referentes culturales en La testa perduda di Damasceno Monteiro de Antonio Tabucchi.*
- Chiara Montini : *S'autotraduire en traduisant les mots : la vie entre deux langues de Dolores Prato.*
- Delfina Cabrera : *Écrire en « demi-langue ». Multilinguisme et autotraduction dans les premiers scénarios de Manuel Puig.*

# ÉCRIRE EN « DEMI-LANGUE ». MULTILINGUISME ET AUTOTRADUCTION DANS LES PREMIERS SCÉNARIOS DE MANUEL PUIG

Delfina Cabrera

CriGAE, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires (Argentine)

## Traduire le cinéma. L'arrivée de Puig à la littérature

Quand, à quelques jours de la publication de son premier roman, *La traición de Rita Hayworth*, un journaliste lui demandait quels écrivains l'avaient influencé, Manuel Puig répondait, comme d'habitude, qu'il « venait du cinéma » et qu'il ne pouvait que citer certaines œuvres qui lui avaient ôté la peur de « faire des fautes de syntaxe » (Puig dans Romero, 2006 : 30, ma traduction). Il disait ne pas se souvenir des noms, mais précisait : « Maintenant, je me souviens d'un récit (je crois que c'était un récit) italien écrit en « demi-langue ». Le texte n'était pas bon, il était maniéré, mais il m'a donné un coup de pouce ». En 1968, choisir comme influence littéraire un récit anonyme écrit en « demi-langue » permettait à Puig non seulement de se distinguer de la culture littéraire des élites, mais aussi de mettre en évidence la nouveauté que sa littérature introduisait dans le genre dominant de l'époque, le genre narratif, et dans l'imaginaire d'une langue nationale et homogène. En partant de *Ball Cancelled* (1958) et *Summer Indoors/Verano entre paredes* (1959), deux scénarios de jeunesse qui précèdent *La traición*, cet article se focalise sur deux aspects peu explorés de l'œuvre de Puig : son écriture multilingue et son rapport particulier à la traduction.

Aujourd'hui encore, Puig reste un écrivain difficile à catégoriser. Son travail sur les formes « mineures » de la culture et sa rupture avec la figure classique du narrateur lui ont valu une place périphérique dans le système littéraire. En effet, si depuis au moins vingt ans son œuvre fait partie du canon de la littérature latino-américaine, sa reconnaissance a été loin d'être immédiate. Puig a fait irruption sur la scène littéraire argentine avec une littérature qui s'alimentait des matériaux apocryphes (feuilletons, cinéma hollywoodien, chansons populaires, tango), un geste difficile à assimiler dans une tradition savante par définition. « What a rubbish » fut, par exemple, le commentaire livré à *Newsweek* par Jorge Luis Borges sur le *best-seller* incontesté de Puig, *Boquitas pintadas*. Mais la nouveauté que représente Puig dans la littérature n'était pas liée, comme on le croyait au début, à l'incorporation de la culture de masse dans l'institution littéraire ; bien au contraire, il s'agissait de sa profonde déstabilisation. Dans ce sens, malgré les similitudes esthétiques évidentes de Puig avec d'autres écrivains latino-américains, tels que Guillermo Cabrera Infante ou Severo Sarduy,

son œuvre se démarque de cette lignée en tant que littérature « moins littéraire » (Giordano, 2001 : 38).

Cependant, bien qu'il soit devenu un lieu commun d'affirmer que l'œuvre de Puig se situe « au-delà de la littérature » (Cf. Piglia, 1969 ; Speranza, 2001), la critique continue à se concentrer sur ses romans, son œuvre littéraire par définition. Les divers scénarios, comédies musicales et pièces de théâtre qu'il a écrit demeurent encore en marge des analyses. Par conséquent, souligner que l'écriture de Puig commence avec *Ball Cancelled* (1958) et finit avec *Vivaldi* (1989), deux scénarios écrits à l'étranger et dans plusieurs langues, ne relève pas de l'anecdote. Même s'il n'a publié que *La cara del villano* (1985), *Recuerdo de Tijuana* (1985) et *I sette peccati tropicali* (1990), Puig a écrit davantage de scénarios que de romans, parmi lesquels on peut citer, au milieu de beaucoup d'autres, *Summer Indoors* (1959) *Sad Flowers of Opium* (1976), *Urge marido* (1979) et *Tango Muzik* (1985). Il a adapté ses propres textes (*Boquitas pintadas* en 1973 et *Pubis angelical* en 1982), mais aussi ceux d'autres écrivains, comme *El lugar sin límites* (1975-1976) de José Donoso et *El impostor*, de Silvina Ocampo.

La faible diffusion que ces textes ont eue jusqu'à présent explique partiellement leur oubli. La réticence de la critique littéraire et cinématographique à considérer le scénario comme un objet d'étude constitue certainement un facteur important à prendre en considération (Cf. Maras, 2009). D'ailleurs, en faisant référence à ses débuts, Puig, lui-même, ne valorisait pas ses scénarios de jeunesse, les considérant comme des copies de films d'Hollywood écrites dans un anglais précaire et plein de fautes. Ce rejet, toutefois, met l'accent sur les limites du champ littéraire latino-américain, définies à l'époque par le genre narratif, d'une part, et « l'espagnol latino-américain » comme langue littéraire hégémonique, de l'autre (Cf. Diaz, 2002 ; Drucaroff, 2000). Evidemment, les premiers scénarios de Puig ne pouvaient pas se faire une place dans ce champ. Malgré ses efforts, il n'a jamais réussi à les vendre et ils ne furent publiés qu'après sa mort. Cela étant, publier son premier roman n'a pas été non plus chose facile.

En 1967, après des années de tentatives, Puig réussit à conclure un accord à Buenos Aires avec la maison d'édition Sudamericana pour publier *La traición de Rita Hayworth*. Mais le linotypiste qui composait le texte dénonça des contenus obscènes qui déclenchèrent très vite la suspension de l'édition, car les fragments incriminés étaient susceptibles d'ouvrir un grand conflit avec le régime militaire du général Juan Carlos Onganía, qui gouvernait alors l'Argentine. Or, cette année-là, Sudamericana décide de publier *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, roman qui deviendra l'un des plus célèbres de la littérature latino-américaine et le principal représentant de la tendance narrative qui l'a rendu célèbre, le réalisme magique. Cette tendance, en consonance avec le « réalisme social » des textes d'Alejo Carpentier, a suscité, au sein du champ littéraire, une vision mythique de la réalité et de l'histoire latino-américaines qui fut dès lors perçue comme l'expression authentique du continent. Pris en étau entre le modèle européen et la copie locale, les intellectuels latino-américains entreprirent alors, selon l'expression de Jean Franco, d'opérer une « transfusion de sang originel », celui des « indigènes et des cultures noires qui n'avait pas été vidé de spontanéité et de vigueur, et qui se trouvait dans les profondeurs de la nation » (2003 : 25, ma traduction). L'authenticité émergeait des entrailles de l'Histoire et la possibilité de la représenter n'était rien moins que l'une des bases sur lesquelles le *boom* de la littérature latino-américaine a trouvé à s'installer.

Dans les années 60 et pour la première fois, une génération d'écrivains arrivait à vivre de la littérature et, en parallèle, la littérature latino-américaine trouvait une consolidation institutionnelle et discursive. La figure de l'écrivain s'en trouva également modifiée : le « narrateur artiste », ainsi nommé par Angel Rama (1981), fut remplacé par le « narrateur intellectuel », caractérisé par son engagement politique (Cf. Gilman, 2003). Le rôle de la

Révolution Cubaine dans ces changements du champ littéraire a été centrale, car elle constituait le paradigme politique de la gauche locale et l'axe idéologique autour duquel s'articulaient littérature et politique. Dès lors, la continuité proclamée entre esthétique et politique s'est inscrite en parallèle à la revendication d'une identité régionale enracinée dans le peuple latino-américain, que les écrivains pouvaient et devaient représenter. En d'autres termes, la fiction, et en particulier la fiction narrative, est ainsi devenue une arme politique contre les assauts de l'impérialisme culturel, établissant d'une part une forme d'expression « authentique » de la « réalité latino-américaine » et d'autre part un système de légitimation des œuvres littéraires (Gilman, 2003 ; Klinger, 2005 ; De Braganca, 2010).

Quand Puig publie *La traición de Rita Hayworth* à Buenos Aires, en fin de compte dans la maison d'édition de Jorge Alvarez, l'ordre narratif du *boom* était devenu l'étalon de la production littéraire de l'Amérique latine et « l'espagnol latino-américain », sa langue littéraire. Les écrivains du *boom*, comme l'a récemment souligné le poète José Manuel Caballero Bonald, « ont transformé en universel l'espagnol utilisé par les Mexicains, les habitants de Lima, de Buenos Aires, de Bogotá, de Santiago du Chili ; ils transforment la langue locale en langue littéraire, en même temps qu'ils permettent l'émergence de nouvelles techniques narratives » (2012 ; ma traduction). La construction fictionnelle de cet « espagnol universel » dont parle Caballero Bonald ne porte pas seulement la littérature latino-américaine aux portes de la République Mondiale des Lettres, mais impose cet espagnol comme la langue d'une communauté imaginée latino-américaine qui transcende les frontières nationales.

La rhétorique du *boom*, comme l'explique Idelber Avelar, s'est basée sur des affirmations triomphantes d'universalité qui fonctionnaient comme compensation d'une modernisation économique jamais atteinte :

*Le boom, plutôt que le moment où la littérature latino-américaine « a atteint sa maturité » ou « a trouvé son identité » (« un continent qui trouve sa voix » était la consigne phono-ethno-logocentrique sans cesse répétée à l'époque) peut être défini comme le moment où la littérature latino-américaine, à l'heure d'être intégrée au canon occidental, a opéré une compensation imaginaire d'une identité perdue, une identité qui, évidemment, ne se construit qu'a posteriori, c'est-à-dire qu'elle n'existe que comme identité perdue. (2000 : 53, ma traduction).*

Cependant, la figure de Manuel Puig, construite par les critiques et par lui-même autour de son excentricité littéraire et politique, contraste vivement avec cette identité. Dès ses premiers scénarios, écrits en anglais sur des thèmes hollywoodiens et mélodramatiques complètement insignifiants pour la littérature latino-américaine engagée, son image d'écrivain fut presque celle d'un auteur étranger, ou même, comme le signale Alan Pauls (1995), « déporté ».

En prenant ses distances vis-à-vis du slogan de l'époque, celui de devenir « la voix de ceux qui n'ont pas de voix », sa littérature laisse entendre une pluralité de voix et de langues sans vouloir les représenter. L'étrangeté célèbre de Puig est donc aussi due à l'élaboration d'une écriture entre les langues qui n'a commencé à être étudiée en profondeur que très récemment, surtout depuis l'émergence des nouvelles perspectives théoriques sur l'importance du multilinguisme dans la créativité littéraire et l'autotraduction. À cet égard, Julio César Santoyo (2005) note que l'autotraduction n'apparaît plus comme quelque chose d'étrange et d'exceptionnel, mais comme une caractéristique que partagent de nombreux écrivains contemporains, y compris latino-américains. Dans le cas de Puig, la traduction et le multilinguisme, contrairement aux « grandes problématiques » de sa littérature (la tension entre la culture des élites et la culture populaire, le questionnement des genres littéraires, les transgressions de genre), restent encore à analyser en tant que phénomènes partie intégrante du processus de création et qui traversent son écriture depuis ses premiers scénarios, et non pas seulement dans ses « romans de l'exil », sur lesquels se sont concentrées la plupart des

études (Cf. Menezes, 2010 ; Logie et Romero, 2008 ; Larkosh 2006, Alvarez et Gomez, 2004 ; Siganevich, 1998, Chamberlain, 1987).

En effet, chaque fois que Puig raconte ses débuts littéraires, une séquence se répète : il mentionne d'abord ses deux premiers scénarios, *Ball Cancelled* et *Summer Indoors* pour après faire référence à « l'incident des trente pages de banalités » qui marquerait son passage du cinéma à la littérature et à l'espagnol comme langue d'écriture. Dans un entretien accordé à la Télévision Espagnole en 1977, Puig signalait que, en écrivant ces scénarios, son plaisir « était de copier, pas de créer ». Par conséquent, et sans doute aussi pour justifier l'audace d'écrire dans une langue qui n'était pas « la sienne », il expliquait : « Je parlais anglais, mais je n'étais pas bilingue, je faisais plein de fautes, un truc de fou. Les intrigues étaient des copies de *Wuthering Heights*, de *Rebecca*, des films qui m'avaient impressionné quand j'étais enfant. Et c'est ainsi que mes amis les plus proches, quand ils voyaient les résultats, disaient « c'est quoi ça ! » et ils s'arrachaient les cheveux » (*Ibid.*). Certes, Puig n'était pas bilingue, mais il écrivait en anglais parce que, d'une part, c'était la langue dans laquelle il pouvait vendre le plus facilement ses scénarios et, de l'autre, parce que l'espagnol argentin le faisait « trembler ». Or, c'est précisément ce « tremblement » qui donne une valeur particulière à ces copies de films hollywoodiens des années 30 et 40, écrites à la fin des années 50 à mi-chemin entre un anglais précaire et un espagnol toujours « impropre ».

Après l'échec commercial de ses premiers scénarios, Puig essaye une nouvelle stratégie : celle d'écrire en espagnol sur des faits de son enfance à General Villegas, un village perdu de la Pampa argentine. Il raconte que, avant de définir l'intrigue du nouveau scénario, il a commencé à imaginer les personnages, mais s'est rendu compte qu'il ne parvenait pas à écrire une description précise de chacun. C'est à ce moment-là qu'il dit avoir entendu la voix de sa tante : « Je me suis souvenu, très clairement, de la voix de ma tante, des choses qu'elle avait dites quand elle lavait le linge ou faisait la cuisine, il y a vingt ans. J'ai commencé à enregistrer cette voix. La description, qui devait faire deux pages, quand j'ai fini de l'écrire, en faisait trente » (dans Sosnowski, 1973 : 71, ma traduction). Une fois les pages achevées, et à sa grande surprise, ce qu'il avait écrit n'était pas un scénario mais un texte littéraire en espagnol ou, plus précisément, dans la langue « qui était restée dans sa mémoire » après six ans vécus à l'étranger. Loin d'être une langue maternelle retrouvée, cet « espagnol » est la création d'une langue d'écriture traversée par des registres affectifs des langues des salles de cinéma de l'enfance, du dialecte de Parma-Piacenza hérité de ses grands-parents immigrés, de même que des langues étudiées dans les écoles de langue ou pendant ses voyages.

Nous commençons maintenant à comprendre pourquoi *Ball Cancelled* et *Summer Indoors* ont été écrits « en anglais » et en conflit avec sa langue maternelle. Ce conflit est, en effet, un thème récurrent dans la critique spécialisée, notamment quand l'on fait référence aux débuts littéraires de Puig et à son exil : à ses débuts, car ils permettent d'analyser la recherche d'une « langue propre » ; et durant l'exil, parce que c'est à ce moment-là que ce conflit acquiert une importance vitale, comme le démontrent *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) et *Sangre de amor correspondido* (1982), les romans de cette période sont écrits « en traduction » et sur la base d'entretiens réalisées personnellement par Puig dans différentes langues et dans deux des villes dans lesquelles il s'est exilé, New York et Rio de Janeiro. Analyser du point de vue sociolinguistique le conflit de Puig avec la langue maternelle pourrait certainement nous aider à comprendre le fonctionnement et le rôle du multilinguisme et de la traduction dans sa littérature. En outre, la créativité littéraire de Puig est profondément liée affectivement au multilinguisme. L'influence du cinéma dans sa littérature n'est pas que visuelle : les voix étrangères des films qu'il regardait au cinéma et que sa mère traduisait en lui lisant les sous-titres l'ont aidé à développer une profonde sensibilité aux langues. Son multilinguisme n'est pas que le fait de posséder plusieurs langues ou systèmes mais, comme dirait Gilles Deleuze, « c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque

système en l'empêchant d'être homogène. Non pas parler comme un Irlandais ou un Roumain dans une autre langue que la sienne, mais au contraire parler dans sa langue à soi comme un étranger » (1996 : 11). Le « rapport amoureux » avec la voix examiné en détail par Alberto Giordano (2001), est aussi chez Puig un amour pour le son étrange des langues, y compris la plus familière de toutes, sa « langue maternelle ». Ainsi, de même qu'il est intéressant d'analyser la voix de la tante dans ses débuts littéraires, il est aussi pertinent d'étudier les résonances des diverses langues dans *Ball Cancelled* et *Summer Indoors/Verano entre paredes*.

### ***Ball Cancelled* ou le tissage d'un texte entre langues**

Puig écrit *Ball Cancelled* à Rome alors qu'il poursuit des études de cinéma à Cinecittà. Par contraste avec l'esthétique néoréaliste de l'époque, ce scénario est un mélodrame hollywoodien situé dans les landes du Yorkshire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Son écriture a été compliquée : la correspondance avec sa famille montre que le texte est passé par une longue série d'écritures et de réécritures, en particulier lors de la préparation d'une version à montrer aux producteurs. « Passer le texte manuscrit à la machine à écrire est un processus très lent », écrit-il, « d'une part, il y a la question de la langue (taper en anglais) et de l'autre, l'immense fouillis de feuilles et de notes et d'additions. Ça me semble pire à chaque fois » (Puig, 2005 : 187, ma traduction). Le problème, semble-t-il, n'est pas seulement de rédiger le texte en anglais, mais de le faire en traduisant *entre* l'anglais et l'espagnol.

Sans vouloir être avant-gardiste, Puig écrit un scénario, genre rarement valorisé à cause de son caractère « utilitaire », à l'aide de la traduction, tâche qui n'est pas non plus toujours bien appréciée. Dans l'édition génétique de *La traición de Rita Hayworth* dans laquelle *Ball Cancelled* a été publié en 1996 en qualité d'avant-texte, il est indiqué que plusieurs versions du scénario ont été trouvées :

*Parmi les documents concernant ce scénario nous avons trouvé : a) 25 pages manuscrites où il y a, mélangés, des mots en anglais et en espagnol ; b) 29 pages revêtant les mêmes caractéristiques que la version précédente ; c) 35 pages dactylographiées en anglais qui constituent la version ici transcrite ; d) un résumé manuscrit de 4 pages en anglais ; e) un schéma narratif, corrigé, en anglais et en espagnol. Au verso de certaines pages il y a une date : 1958. (Amícola, 1996 : 27).*

Malgré cette multiplicité, la seule version transcrite et publiée est celle entièrement en anglais, ce qui pourrait donner l'impression qu'il s'agit d'un texte « monolingue ». Pourtant, en la lisant attentivement, nous pouvons percevoir combien la traduction agit sur le texte et combien l'écriture multilingue de Puig rend évidentes certaines des limites de la représentation traditionnelle de la traduction.

En effet, le texte « C », en anglais et auto-traduit par Puig, a été forgé par rapport aux autres, composés en espagnol et en anglais, mais sans entretenir le même rapport qu'un « texte original » entretiendrait avec sa traduction, car il est presque impossible de déterminer quelle version originale « précédait » la traduction. En ce sens, la pratique autotraductive de Puig dans ce scénario ne correspond pas à la conception traditionnelle de la traduction, articulée depuis la modernité en termes binaires autour du passage d'un texte original dans une langue vers un texte traduit dans une autre (Meschonnic, 1999). La particularité de *Ball Cancelled*, précisément, est qu'il met en scène l'impossibilité de figer un texte et une langue d'origine. L'esthétique de la non-originalité qui caractérise la littérature de Puig, mise en place à travers divers modes textuels de la reproduction, tels que la copie, le pastiche, la citation et la transcription, s'étend à la traduction en tant que processus de transformation et de création (Kozak, 1998).

Comme dans *Wuthering Heights*, l'histoire de *Ball Cancelled* a lieu dans un manoir anglais. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, David, le protagoniste, arrive à Carleton Manor où il avait déjà vécu onze ans auparavant, alors qu'il se remettait de la tuberculose. Au fil des trois *flashbacks*, le scénario raconte la relation qui se développe entre le jeune David et Cora, la femme de son cousin Philip. Dans la troisième scène du second *flashback*, Cora promet à David de lui raconter l'histoire d'un de ses voyages à Trinité-et-Tobago. Quand Cora commence à parler, Mme Hastings, sa mère, l'interrompt en annonçant qu'elle vient de trouver des vieux dessins du voyage. Il s'agit des scènes des Caraïbes que Cora avait dessinées sur place :

Cora: In Trinidad I heard some stories that impressed me and that's what the sketches are about.

Mrs. Hastings: (*Showing the sketches*) The embroideries came out wonderfully, Katherine did them in colour.

David: (*To Cora*) I like them, tell me the stories.

Cora: (*Taking five sketches*) These five are about a wood, you'll like that. It's a legend of the plantations in Tobago (38)<sup>1</sup>.

Les voix de ces histoires impressionnent Cora et elle les dessine afin que sa sœur les utilise comme modèles pour broder des coussins. Des années plus tard, les dessins retournent à Cora pour qu'elle les raconte à David. En écoutant les voix et par la suite, les souvenirs de l'écoute, les enregistrements sous divers formats ouvrent une chaîne des reproductions (dessins, coussins brodés, description à haute voix des dessins) qui répète au niveau de la fiction le processus créatif de Puig. Néanmoins, bien qu'il s'agisse d'un mécanisme de reproduction, celui-ci il n'est jamais de l'ordre de l'identique. Les histoires de Trinité-et-Tobago passent de l'oralité au dessin, du dessin aux coussins brodés, et de la broderie à la voix de Cora. Légende, dessins et broderies font partie d'une chaîne de reproductions qui questionne, comme le faisaient les artistes du *pop art* que Puig admirait, les notions d'originalité et d'auteur (*Cf.* Speranza, 2001). À partir de cette esthétique, comment comprendre l'autotraduction chez Puig ? Ne conteste-t-il pas des notions centrales des réflexions modernes sur la traduction ? En effet, bien que la traduction soit généralement considérée comme une reproduction d'un texte original, cette notion de texte est assez récente. Elle s'est développée pendant le classicisme français, comme l'un des effets d'une nouvelle conception de la langue en tant que représentation de la réalité, ce qui a cristallisé en Europe la représentation de la traduction comme copie du texte original (*Cf.* Claro, 2012). Parmi les métaphores classiques qui caractérisent la traduction, il y a celles de l'image, de la peinture et de la reproduction d'un modèle, images qui comportent la plupart du temps une connotation négative.

La représentation de la traduction en tant que copie a comme contrepartie une autre représentation également importante : celle de l'auteur. Comme l'explique Roland Barthes, dans ce qu'il appelle les sociétés ethnographiques, « le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la 'performance' (c'est-à-dire la maîtrise du code narratif) mais jamais le 'génie' » (2002 [1968] : 40). La figure de l'auteur est donc moderne et occidentale, et correspond à un moment historique centré sur l'individu et sur le lien qui garantit la propriété de l'œuvre, l'aspect « original » et « unique » qui la distingue des autres œuvres et d'autres auteurs,

<sup>1</sup> Cora : À Trinidad j'ai entendu des histoires que m'ont tellement impressionnée que j'en ai fait des dessins.

Mrs. Hastings : (*montrant les dessins*) Les broderies sont magnifiques ; Katherine a brodé les coussins en couleur.

David : (*s'adressant à Cora*) Elles me plaisent, raconte-moi ces histoires.

Cora : (*prenant cinq dessins*) Ces cinq parlent d'un bois, tu vas aimer celle-ci. C'est une légende des plantations à Tobago. (Ma traduction).

toujours masculins. En effet, la critique féministe signale à ce propos que dans la culture occidentale, la créativité est présentée comme une qualité purement masculine. Ainsi, vu que la fidélité ou la trahison ont été établies par rapport au « texte original », la traduction a historiquement joué un rôle « féminin » de reproduction (von Flottow, 1997 ; Spivak, 1993 ; Godard, 1990).

Dans cette scène de *Ball Cancelled*, en partant de l'image de la copie et des figures féminines, Puig rend visible son processus créateur et met en question le mythe de l'originalité dans la création artistique. La traduction de ce scénario peut être interprétée, en d'autres termes, non pas comme un produit issu d'un remplacement, mais comme un processus impliquant plusieurs écritures et comme le texte qui se dégage de ce processus. Comme la broderie de Katherine, l'autotraduction de Puig ressemble moins à la reproduction d'un modèle qu'à un mélange de fils qui, de près, nous empêcherait de voir clair. Comme le disait Don Quichotte : « il me semble que traduire d'une langue à une autre (...) c'est comme regarder les tapisseries de Flandres à l'envers : on distingue bien les figures, mais elles sont pleines de fils qui les obscurcissent, et ne paraissent point avec l'uni et la couleur de l'endroit » (Cervantes, 1935 : 156 ; ma traduction). Mais Puig brode toujours en cachant les fils : en effet, comme il le fera dans *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) et dans *Sangre de amor correspondido* (1982), le mélange des langues devient invisible dans la version monolingue, cachant les traces d'un passage qui n'est jamais unidirectionnel mais complexe et multiple.

### **Briser le miroir : monolinguisme et traduction**

Puig était un écrivain étrangement sensible aux passages, et de même que ses déplacements géographiques, culturels et linguistiques (il a vécu au moins dans cinq pays tout au long de sa vie), le travail de traduction qu'il mène peut être lu comme un processus qui ne le fige pas dans un endroit ni dans une langue unique. Si, depuis la Modernité, le texte et les langues « s'immobilisent », c'est-à-dire qu'ils deviennent délimités par les lois de propriété individuelle et nationale, le geste de Puig n'est pas celui de se réapproprier des langues mais de les *exproprier*. La façon dont il traduit est bien loin des propositions, par exemple, de l'un des classiques de la théorie de la traduction, Friedrich Schleiermacher, pour qui le traducteur (comme le père), devait être fidèle à la langue maternelle afin d'engendrer un texte légitime (Cf. Berman, 1985). En effet, les représentants majeurs de la théorie romantique allemande accueillent de bon gré l'étrangeté dans leur langue. D'après Boris Buden, ils encouragent même les traducteurs « à rester fidèles à l'étrangeté de la langue et de la culture étrangères, et à donner voix, par leurs traductions, à cette étrangeté » (2006). Néanmoins, cette fidélité n'était pas due au texte original mais à la langue allemande. La traduction devint pour les romantiques une vertu patriotique et, conséquemment, son but n'était pas celui de « faciliter la communication entre deux langues ou deux cultures, mais de construire sa propre langue et, dans la mesure où, à leurs yeux, langue égale nation, le véritable but de la traduction [était] de construire la nation » (*Ibid.*).

Puig prend le risque d'écrire dans une langue qui n'est pas sa « langue maternelle », il s'aventure au-delà de la langue codifiée, comme beaucoup d'autres écrivains latino-américains (comme ses contemporains Guillermo Cabrera Infante ou José María Arguedas, entre autres). Si, en apparence, *Ball Cancelled* est monolingue, c'est précisément dans cette homogénéité qu'il garde le potentiel de briser toute prétention d'unité de la langue nationale. Dans ce contexte, écrire dans « une autre langue », et avec les conflits que ce geste implique, n'est évidemment pas une caractéristique personnelle de Puig mais un problème sociohistorique beaucoup plus vaste qui est lié à la formation des États-Nations et des langues



nationales (Cf. Bourdieu, 1982). Yasemin Yildiz (2012) signale à ce propos que le « paradigme monolingue » qui émerge au moment de la construction des États-Nations a obturé la présence et l'importance du multilinguisme dans l'histoire. Le monolinguisme, dans cette optique, est bien plus qu'un terme qui désigne quantitativement la présence d'une seule langue dans un territoire. Il est plutôt « un principe central d'organisation de l'ensemble de la vie sociale moderne, de la construction des individus et de leurs subjectivités à la formation des disciplines et des institutions, ainsi que des communautés imaginées comme les cultures et les nations » (2013 : 2, ma traduction).

Si, avant l'émergence du paradigme monolingue, la norme était le multilinguisme, c'est à partir de son établissement que les individus et les formations sociales ne détiendront légitimement qu'une seule langue, la « maternelle », et ce sera à travers cette possession qu'ils resteront organiquement liés à une culture, à une langue et à une nation clairement différenciées, délimitées et exclusives les unes des autres. C'est ainsi que se cristallise l'idée qu'à chaque culture correspond une langue et que, par conséquent, plusieurs langues ensemble pourraient constituer un affront à la cohésion des individus et de la société. L'imaginaire du romantisme allemand qui a donné à la « langue maternelle » une place centrale dans la culture, a été crucial, en raison de la force identitaire qu'il a eue pour assurer la cohésion d'un État-Nation homogène. En d'autres termes, la langue maternelle est le nœud affectif du paradigme monolingue ; un nœud qui invoque d'ailleurs la figure de la mère bourgeoise. Le caractère unique et organique de la langue représentée comme « langue maternelle », légitime une esthétique de l'originalité et de l'authenticité qui est à la base des littératures nationales, et qui explique l'idée classique que l'écrivain ne peut créer de pièces originales que dans sa langue maternelle.

Puig, pendant qu'il écrivait ses premiers scénarios en anglais, croyait qu'il « n'avait pas de langue », comme il l'exprime dans l'interview à la télévision espagnole en 1977. Son premier voyage en Espagne en 1958, a déclenché son conflit avec la langue : « Ce fut un voyage fantastique, mais j'étais vraiment surpris par la façon de parler des gens, par les modes d'utilisation de la langue ». En Espagne, d'après lui, les gens avaient « une langue », et face à la grâce verbale des jeunes filles de Valladolid, il se demandait : « Qu'est-ce que mon espagnol ? Qu'est-ce que mon castillan ? ». C'était précisément le moment où il essayait d'écrire *Ball Cancelled*, mais dans une langue qui ne le satisfaisait pas. Le voyage lui a fait toucher le cœur du problème : « Je n'ai pas une langue, rien, dans quoi vais-je écrire ? ». Sans aucun doute, les débats sur la langue nationale qui se sont déroulés au fil de l'histoire argentine, dès l'indépendance vis-à-vis de l'Espagne jusqu'à nos jours, résonnent dans ces déclarations de Puig. De ce fait, le problème d'écrire dans une langue légitime, que contrairement aux jeunes filles espagnoles, Puig « n'avait pas », désigne un conflit qui dépasse largement sa figure d'écrivain.

Face au journaliste Soler Serrano, Puig bégaye et explique qu'il résistait à la langue espagnole écrite car il ne la sentait pas légitime. En Argentine, explique-t-il, « on parle le castillan avec une déformation qui ne s'aperçoit pas dans la langue écrite ». Cette différence entre la langue parlée et la langue écrite l'a toujours frappé, car selon lui, les Argentins « adoptaient une langue qui n'était pas la leur, avec la plus grande impudence du monde ». Face à la langue déformée « de la réalité », comme il appelait l'espagnol, les langues des films qu'il regardait au cinéma avec sa mère étaient celles de « sa » réalité. Une fois adulte, il les a étudiées avec passion pour pouvoir s'évader de la désolation de la Pampa et se forger un avenir dans le monde du cinéma. Il parlait anglais, mais n'était pas bilingue, il faisait des fautes, mais éprouvait du plaisir à l'écrire : « pendant que j'écrivais j'étais dans une sorte de voyage et je ne savais pas ce qui se passait, le travail m'enthousiasmait, mais après, à lire le texte terminé... là, je comprenais... » (Puig, 1977). Puig a commencé à écrire en s'autotraduisant car, comme nous l'avons vu, l'anglais était la langue des films qu'il aimait et

celle de l'industrie cinématographique, mais aussi parce que la traduction était une façon d'expérimenter l'écriture, même en trahissant les deux langues, l'anglais et l'espagnol.

Le rapport affectif que Puig entretenait avec les langues étrangères lui a permis de continuer à les utiliser dans sa littérature (tout spécialement dans les processus de création des textes), même sans être bilingue. Comme le montrent Logie et Romero (2008) cela est clairement visible dans un manuscrit du roman *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980). Dans la transcription de ce document (dans la fiction, une lettre codée en français sur des romans classiques de la littérature française) les auteurs remarquent :

*Nous signalons un certain nombre d'inexactitudes dans l'utilisation du français, dues probablement à la vitesse avec laquelle le texte a été écrit (rapidement, comme l'on écrit un brouillon), le caractère informel du texte et l'interférence de l'espagnol. Seules les vraies erreurs grammaticales ont été marquées avec « sic ». Il se peut que certaines anomalies aient été intentionnelles ou nécessaires en raison du manque des mots dont Puig avait besoin pour composer la phrase codée dans le roman (2008 : 13, ma traduction).*

Cependant, la vitesse avec laquelle le texte a été composé, sa nature informelle ou les interférences avec l'espagnol expliquent partiellement les inexactitudes signalées, telles que « Je ne l'aimais plus, c'est vraie [sic], quand il est [sic] grandi, je ne l'aimais plus, il me décevait constamment. Je devais penser comme il était doux et gracieux tant que [sic] bébé pour éprouver un peu de tendresse à son égard ». En effet, les erreurs détectées ne sont pas des a-grammaticalités systématiques d'un projet d'écriture, comme ce serait le cas d'autres écrivains, comme par exemple E. E. Cummings ou Haroldo de Campos.

Puig fait des erreurs grammaticales dans les manuscrits, mais il ne s'agit pas forcément de « fautes » mais de traces de l'échec des normes de la langue dans la création littéraire. Une seule des fautes fera partie des versions publiées du roman, quand le personnage Larry décode la phrase qui donne le titre au roman en lisant la lettre chiffrée dans les romans en français : « Malédiction... éternelle... à qui lise ces pages », dit Larry en français dans la version en espagnol du roman, même si le titre a été traduit comme *Malédiction éternelle à qui lira ces pages*. Et c'est ainsi que Puig écrit ce livre pendant son exil à New York, en mélangeant l'anglais, le français et l'espagnol, comme si la langue était un outil de création et pas une relique de règles syntaxiques, sémantiques et phonétiques. Dans le manuscrit cité, les interférences avec l'espagnol qui sont évoquées pour justifier les fautes en français, permettent aussi de différencier les langues dans lesquelles Puig tisse son texte. En ce sens, la mise en évidence des fautes pourrait aussi être interprétée comme un mécanisme de contrôle linguistique qui marque la non-appartenance de Puig à une langue « étrangère ».

Comme nous pouvons le voir, le paradigme monolingue conserve encore sa vigueur et sa légitimité, ce qui a éclipsé l'importance de l'autotraduction chez Puig et chez de nombreux écrivains latino-américains. D'abord, l'autotraduction, bien qu'elle ait contesté certains principes fondamentaux de la théorie classique de la traduction, a encore du mal à penser l'écriture multilingue. L'écrivain et autotraducteur Raymond Federman (1987) souligne à cet égard que la plupart des études sur l'autotraduction, en se concentrant sur la confrontation des versions, suivent un schéma en miroir. Federman signale alors la nécessité d'aller au-delà de la comparaison des versions, car ce n'est pas suffisant pour analyser l'esthétique multilingue. Le risque d'utiliser le miroir est alors celui de reproduire les hiérarchies et les binarismes des théories de la traduction (par exemple, texte d'origine-traduction ou langue source-langue cible) basés sur l'imaginaire moderne des langues (Glissant, 1990 ; Meschonnic, 1999 ; Derrida, 1996). En effet, les concepts et les termes utilisés dans les études sur la langue sont loin d'être neutres, et s'inscrivent toujours dans des paradigmes et des conceptualisations spécifiques de la langue et de la société. Ceux liés au monolinguisme ont intégré certaines valeurs et des hypothèses qui ont acquis une importance capitale au dix-huitième siècle en

Europe et qui ont remis en question les pratiques de vie et d'écriture dans plusieurs langues (Yildiz, 2012). En Amérique latine en particulier, spécifiquement dans le champ littéraire, ce paradigme a revêtu une si grande importance pendant des décennies, que ce n'est que récemment que l'on a commencé à étudier en profondeur les écrivains multilingues, comme c'est le cas de Manuel Puig.

### « La traduction latino-américaine »

L'image de l'écrivain-traducteur latino-américain, de même que les principales scènes de la traduction de l'histoire de la région, est imbriqué avec un imaginaire de l'identité culturelle lié à une claire connotation « continentale ». Comme dans de nombreux pays et régions, la construction d'une identité régionale latino-américaine s'est basée principalement sur la langue. L'idée d'une nation définie par une communauté linguistique homogène a servi de base, non seulement pour construire l'identité des nations européennes, mais aussi pour celles de l'Amérique latine. Les élites locales ont adapté à leurs besoins la pensée romantique, et considéraient la traduction comme un dispositif efficace pour fonder des pays indépendants. En effet, l'énorme importance politique de la traduction dans le continent a été mise en valeur par la plupart des travaux contemporains sur « la traduction latino-américaine » (Cf. Catelli & Gargatagli, 1998 ; Bastin *et al.*, 2004 ; Adamo, 2012).

Malgré leurs différences, ces études s'accordent sur deux points essentiels : le premier est que dans l'Amérique latine des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, la traduction avait une importance majeure, particulièrement en raison de son influence dans la formation des cultures et des littératures considérées comme « jeunes ». Par conséquent, elles se focalisent sur les implications culturelles et politiques de la traduction dans ces littératures, car les effets de ces traductions faites « sur les marges » sont différents de celles produites dans les « centres ». Le fait de traduire en Amérique latine est donc associé au « traduire à la périphérie », et c'est pour cela que loin d'être une activité littéraire, la traduction devient un élément central à considérer dans le processus de formation des identités nationales, dans un contexte à la fois national et international (Sakai, 2009). D'autre part, le deuxième point sur lequel s'articulent ces études est l'affirmation selon laquelle la traduction littéraire en Amérique latine présente un caractère « irrévérent » qui la différencie des traductions faites dans d'autres aires géographiques.

Les études spécifiques portant sur les modalités selon lesquelles la traduction est pratiquée et théorisée en Amérique latine sont néanmoins très rares. Le volume édité à Buenos Aires par Gabriela Adamo en 2012, *La traducción literaria en América Latina*, est l'un des rares travaux qui entreprend la grande tâche de développer un état de la traduction littéraire dans la région, Brésil inclus. Partant d'une perspective socioculturelle qui n'oublie pas que la traduction est toujours liée à des aspects politiques, économiques et sociaux, ce livre s'inscrit dans la même perspective d'analyse que d'autres ouvrages consacrés à ce sujet. Quatre moments clés dans l'histoire de la traduction en Amérique latine sont précisés : la période précolombienne, où la traduction était pratiquée « par les nombreuses tribus et groupes ethniques qui peuplaient le continent » (Adamo, 2012 : 16) ; puis, la période de la conquête et de la colonisation : l'ouvrage met l'accent sur une des images fondamentales de l'histoire de la traduction en l'Amérique latine : la rencontre d'Hernán Cortés et de la Malinche ; plus tard, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les traductions des textes politiques et philosophiques européens qui sont faites au cours de luttes pour l'indépendance ; et finalement, au XX<sup>e</sup> siècle, le point d'inflexion est l'influence des « vagues d'immigration européenne » qui ont eu comme effet « non seulement l'injection de connaissances linguistiques, mais aussi l'élaboration d'une industrie éditoriale au Mexique et en Argentine » (*op. cit.* : 12-13).

Cette périodisation rend évidentes certaines problématiques que l'ouvrage se propose de dresser, comme Gabriela Adamo l'explique dans l'introduction :

*Lors de la préparation de la table de matières, est apparue une des questions fondamentales qui traverse le livre : Qu'est-ce que l'Amérique latine ? Où plaçons-nous l'expérience de traducteurs nés au Chili ou au Costa Rica, mais qui ont développé leur carrière en Espagne ? Qu'en est-il du cas exotique d'une mère et de sa fille d'origine américaine qui traduisent du japonais en espagnol pour une maison d'édition argentine ? Et où situer le Brésil, si proche du point de vue politique et social, mais nettement séparé par la langue ? (op. cit. : 15, ma traduction).*

Les décalages entre l'histoire de la traduction et l'Histoire, de même que les difficultés à expliquer la première par la seconde, deviennent évidents. En outre, la chronologie choisie, celle du récit historique et hégémonique de l'Amérique latine, rend difficile l'inclusion d'autres « scènes de traduction » (Waisman, 2011) qui échappent à ces catégories, comme c'est le cas de Manuel Puig.

La problématique de fond est, en somme, que la traduction en Amérique latine est souvent encadrée dans la logique épistémologique du régime colonial moderne, qui unifie la spécificité culturelle des peuples avec les caractéristiques de leur langue, ce qui donne lieu, selon les termes de Frantz Fanon (1952), à une « racialisation de la langue ». Ainsi, la plupart des travaux concernant la traduction en Amérique latine mettent l'accent sur l'irrévérence des traductions et des traducteurs latino-américains. Construite à partir d'un imaginaire de « continentalité » qui a traversé le champ culturel dès la période des avant-gardes locales, la notion de « traduction latino-américaine » risque d'enfermer la traduction dans un ensemble de pratiques culturelles latino-américaines qui acquièrent une légitimité intellectuelle à partir de la rupture avec les modèles culturels métropolitains. Les traducteurs latino-américains devenus célèbres, généralement des personnages liés aux luttes pour l'indépendance et à la formation des États-Nation, auraient donné aux traductions, parmi diverses stratégies d'appropriation, « un caractère nettement latino-américain » (Bastin, 2004 : 329). Ce qui distingue la traduction en Amérique latine serait alors une « esthétique de l'irrévérence » (Waisman, 2005 : 141), geste qui réaffirme encore une fois une identité culturelle « propre » au continent. Cependant, l'une des contraintes majeures qui émerge de cette notion de « traduction latino-américaine » est qu'elle est basée sur un discours identitaire universaliste qui fixe la langue à une culture (qu'elle soit nationale ou « continentale ») et qui exclut d'autres manières de comprendre la traduction, comme celle de Puig, qui habituellement passe inaperçue dans la plupart des études spécialisées (une claire exception est Waisman, 2010). Dans ce contexte, l'analyse du multilinguisme et de la traduction chez Puig pourrait ouvrir la voie à des réflexions sur la traduction dans la littérature latino-américaine, à des perspectives qui ne la subsument pas aux chronologies de l'Histoire, aux logiques de l'originalité, du centre ou des périphéries.

## **L'artifice de la langue**

L'arrivée de Puig à l'écriture littéraire a été interprétée comme une « hésitation linguistique », une fuite et un retour, ou en d'autres termes, comme l'accès à sa propre langue à travers le passage par les langues étrangères (Logie & Romero, 2008 ; Amícola, 1996). Or, sa littérature ne réclame aucune propriété linguistique et, de même, son retour à « sa langue » reste un mouvement toujours différé. Ce que son œuvre met plutôt en scène est l'étrangeté qui demeure dans toutes les langues, même dans celle considérée comme propre, et c'est précisément dans *Summer Indoors/Verano entre paredes*, le script écrit immédiatement après *Ball Cancelled*, que cette question commence à s'entendre de vive voix. Dans l'édition

posthume de la version en espagnol de ce scénario écrit à Stockholm en 1959, il est noté qu'il existe aussi une copie dactylographiée en anglais, mais « qu'il n'y a pas moyen de déterminer quelle version est l'originale ni de fixer une date précise d'écriture » (Amícola, 1996 : 59, ma traduction). Les analogies avec *Ball Cancelled* pourraient sembler évidentes, sauf que dans *Summer* la traduction acquiert de nouvelles nuances. Comme dans les films doublés, les voix de ses personnages semblent venir d'ailleurs, juste comme dans ces scènes de la littérature où la langue est profondément déstabilisée.

L'histoire de *Summer* se déroule à Lucerne, « une ville suisse provinciale, située dans le canton allemand, où les gens travaillent dur et essayent de ne pas laisser de temps libre aux émotions » (Puig, dans Amícola, 1996 : 59, ma traduction). Les trois personnages principaux sont de jeunes étrangers « qui promènent leurs problèmes dans des rues dont ils n'arrivent pas à prononcer les noms ». Lilla est italienne et dès sa première phrase elle annonce qu'elle parle « avec un accent italien » ; Cinthia et Rick sont des Américains, de Jenningsville, un village de fiction mais pas moins réel que la ville de Lucerne aux noms de rues imprononçables. Dans la neuvième scène, Lilla et Rick discutent dans un bar quand « une fille sexy en uniforme de *stewardess* » s'approche d'eux :

Lilla: te presento a Rick, un amigo americano. Maureen, camarera de avión.

Rick: mucho gusto.

Maureen (*saluda con una inclinación de cabeza*): Lilla, se dice azafata, tu inglés progresa muy despacio.

Rick: ¿De qué nacionalidad es?

Maureen: Inglesa

Lilla: De las colonias. Sudáfrica, ¿no?

Maureen: No hace falta recordármelo.

Rick: ¿Y usted lo quiere olvidar?

Maureen: Detesto Sudáfrica y sus provincianismos aburridos (*op. cit.* : 75)<sup>2</sup>.

Bien que nous lisions le dialogue en espagnol, l'artifice de Puig est de le faire entendre en anglais. Maureen corrige l'anglais de Lilla et comme réponse, Lilla lui rappelle que même si elle est anglaise, l'anglais sud-africain n'a pas le même statut que celui de la métropole : c'est toujours de l'anglais, mais celui des « colonies ». La compétence linguistique de Maureen n'a pas la même légitimité que celle d'une personne reconnue comme anglaise. Maureen tente de se distinguer en corrigeant Lilla, mais la distinction échoue parce qu'elle n'a pas assez de pouvoir symbolique pour l'exercer (*Cf.* Bourdieu, 1982). L'acte de correction de Maureen peut être lu comme l'une des conséquences des politiques coloniales, ou plus précisément, comme l'exercice de la norme de la langue impériale qui a comme un des effets principaux la marginalisation de ses « variantes ».

Comme B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin le montrent dans *The Empire Writes Back* ([1989] 2008), bien que l'impérialisme britannique ait imposé sa langue, l'anglais des

<sup>2</sup> Lilla : Maureen, c'est Rick, un ami américain. Rick, c'est Maureen, serveuse d'avion.

Rick : enchanté.

Maureen : (*elle dit bonjour en baissant la tête*). Lilla, on dit hôtesse de l'air, ton anglais évolue très lentement.

Rick : Quelle est votre nationalité ?

Maureen : Anglaise.

Lilla : Elle vient des colonies. Afrique du Sud, n'est ce pas ?

Maureen : Pas la peine de me le rappeler.

Rick : Et vous voulez l'oublier ?

Maureen : Je déteste l'Afrique du Sud et son provincialisme ennuyeux.

Jamaïcains n'est pas celui des Canadiens, ni celui des Maoris ou des Kenyans. D'une part, les auteurs distinguent le code construit comme légitime grâce à une série de dispositifs de pouvoir, *l'Anglais*, et d'autre part, le code linguistique *anglais* qui s'est diversifié en différentes variétés. Cette multiplicité, pourtant, rend évidente la fiction d'homogénéité de la langue impériale, une fiction que Virginia Woolf percevait déjà en 1937 en signalant : « *Royal words mate with commoners. English words marry French words, German words, Indian words, Negro words, if they have a fancy. Indeed, the less we enquire into the past of our dear Mother English the better it will be for that lady's reputation. For she has gone a-roving, a-roving fair maid* » ([1937] 2008 : 90)<sup>3</sup>.

La scène du barde de *Summer Indoors*, montre bel et bien cette tension entre les langues légitimes et les langues minorisées. Il s'agit en fait d'une question très chère à Puig, vu le rapport qu'il avait avec l'espagnol argentin, une langue, à ses yeux, imprégnée de pampas et de machisme (Cf. Corbatta, 1988). *Ball Cancelled* et *Summer Indoors* ne sont rédigés ni en *anglais* ni en *espagnol*, mais dans une langue littéraire qui dépasse ses frontières et que Puig crée au fur et à mesure qu'il s'autotraduit. L'espagnol de *Summer* est fortement traversé, même déplacé, par les résonances et la cohabitation de plusieurs langues. Selon Puig, l'espagnol argentin provient du manque de « modèles de langue solides » :

[...] *les premières générations d'Argentins n'ont pas eu chez eux des modèles de langue solides. Ils ont donc appris la langue comme ils ont pu, et à partir des modèles les plus improbables : des sous-titres de films et du tango. Il y a des moments incroyables pendant lesquels les gens parlent directement « en tango ». Et moi, cela m'émeut (dans Romero, 2006 : 86, ma traduction).*

Dans *Summer*, l'un des effets de ce « manque » est que les voix des personnages « sonnent creux ». Ce texte montre, en effet, qu'aucune langue n'est « naturelle » à un « peuple » ni trace originelle de sa culture (Cf. Agamben, 2002). Lilla et ses amis montrent les enjeux de pouvoir qui traversent les langues nationales : Lilla est italienne, mais elle parle l'italien du sud, historiquement méprisé ; Maureen parle anglais, mais celui des « colonies ». Dans les mots de Lilla, ils sont « des étrangers parias » qui transitent par une multiplicité de langues (anglais, allemand, italien) et, ce qui est également intéressant, ils inventent aussi la leur. Presque à la fin, Rick vient de se faire embaucher comme chauffeur et surprend Lilla avec la bonne nouvelle :

Lilla: (*fingiendo exagerado sobresalto*) ¿Quién es?

Rick: El nuevo chófer de Mister Andrew Preville, director de la sucursal suiza de los cigarrillos California.

Lilla: (*saltando de alegría*) Qué!

Rick: Sí, por cinco semanas, en reemplazo de un tal Hans que chocó y ahora está en el hospital con la cabeza abollada.

Lilla: Pobre Hans! ¿No corre peligro de muerte?

Rick: Por el momento no.

Lilla: (*parodiando a los gangsters del cine*) No importa, vos ganate la confianza del trompa que juntos daremos el golpe. Una noche entramos en la fábrica...

Rick:... y nos levantamos con los habanos.

<sup>3</sup> « Des mots royaux s'accouplent avec des mots populaires. Des mots anglais se marient avec des mots français, des mots allemands, des mots indiens, des mots noirs, s'ils le désirent. En effet, moins nous nous interrogeons sur le passé de notre chère Mère anglaise, le mieux ce sera par la réputation de cette dame ; car elle est devenue errante, une vraie dame errante ». (Ma traduction).

Lilla: Hermano, el fato está consumado. Echemos un trago.

Rick: Antes del trago lo mejor sería lastrar algo.

Lilla: (*abrazándolo*) Lastrame a mí si querés.

Rick: ¿No hay otra cosa? ¿Ni siquiera un cacho 'e pan?

Lilla: Juná la cocina y chifláme.

Rick: (*va a la cocina y enciende la luz, sobre la mesa hay una cena fría preparada para uno*) Piba... (*se besan y se abrazan, Rick toma un trozo de pan y lo come*)

Lilla: (*en su tono natural*) ¿Te sientes mejor ahora?

Rick: (*con la boca llena*) Sí, sobre todo pensando que por cinco semanas el cacho 'e pan no faltará.

Lilla: y por lo menos tendrás algo para contar en el pueblo.

Rick: (*yendo al baño a lavarse las manos*) Al pueblo no vuelvo más, no sé cuándo lo voy a contar! (*op. cit. : 114*)<sup>4</sup>.

Les *gangsters* de cinéma qu'imaginent Rick et Lilla ne parlent pas anglais mais une langue de fiction qui se déplace entre l'argot de Buenos Aires (le *lunfardo*) et le doublage en espagnol de films de *gangsters* américains. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à Buenos Aires, le *lunfardo* était considéré comme « l'argot des voleurs ». Selon Van Mourik (2011), la genèse du *lunfardo* est complexe et liée au contact des langues des immigrés européens (galicien, portugais, espagnol, occitan, anglais), avec les langues indigènes (quechua, guaraní, mapuche) et les langues africaines des esclaves (surtout celles de la famille des langues bantoues). Le *lunfardo* faisait partie de la culture populaire (notamment du tango), mais au cours des années son usage s'est étendu à presque toutes les couches de la population de la région du Rio de la Plata. Dans ce contexte, ce n'est pas par hasard qu'il a été assimilé au caló, la langue des tsiganes en Espagne, également associée aux bas-fonds de la société. Tous les deux partagent des origines incertaines et impures et se situent au-delà de l'ensemble unitaire de propriétés descriptibles communément appelé « langue », notion associée à un territoire, à un peuple et à une culture en particulier. La relation tsiganes-argot, comme

---

<sup>4</sup> Lilla: (*faisant semblant d'être vraiment surprise*) Qui c'est ?

Rick : Le nouveau chauffeur de Mister Andrew Preville, directeur de la filiale suisse des cigarettes California.

Lilla : (*sautant de joie*) C'est vrai ?

Rick : Oui, pendant cinq semaines je vais remplacer un certain Hans qui a eu un accident et est maintenant à l'hôpital, la tête fracturée.

Lilla : Le pauvre ! Est-ce qu'il risque de mourir ?

Rick : Pas pour l'instant.

Lilla: (*imitant les gangsters des films*) Te bile pas, faut que tu gagnes la confiance du boss et on fera le grand coup ensemble. Une nuit on s'enquille dans l'usine...

Rick : ... et on se casse avec les cigares.

Lilla : Mon frère, c'est comme si c'était fait. Buvons un coup.

Rick : Avant le coup on ferait mieux de bouffer quelque chose.

Lilla : (*le prenant dans ses bras*) Bouffe-moi si tu veux.

Rick : Y a rien d'autre ? Pas même un bout de pain ?

Lilla : Zyeute la cuisine et fais-moi signe.

Rick : (*va dans la cuisine et allume la lumière ; sur la table il ya un repas déjà froid pour une seule personne*) Ma poule... (*Ils s'embrassent et se prennent dans les bras, Rick prend un bout de pain et le mange*)

Lilla : (*elle reprend son ton naturel*) Tu te sens mieux maintenant ?

Rick : (*parlant la bouche pleine*) Oui, surtout que pendant cinq semaines on manquera pas de pain.

Lilla : et au moins t'auras quelque chose à raconter dans ton bled.

Rick : (*allant aux toilettes se laver les mains*) Au bled j'y retournerai jamais, je vois pas quand je vais le raconter ! (Ma traduction)

l'explique Giorgio Agamben, questionne radicalement cette correspondance : « les tsiganes sont au peuple ce que l'argot est à la langue ; mais, dans le court instant que dure l'analogie, elle projette une lueur foudroyante sur la vérité que la correspondance langue-peuple était secrètement censée cacher : tous les peuples sont des bandes et des coquilles, toutes les langues sont des jargons et des argots » (2002 : 77). Comme les tsiganes, les *malevos* argentins, les gangsters américains et les protagonistes de *Summer Indoors* ne font pas partie d'un peuple dans le sens que la théorie politique moderne a attribué à cette notion. Ils se rapprochent plutôt, comme Lilla le dit, des «étrangers parias» et la langue qu'ils parlent échappe aux caractéristiques spécifiques des langues issues des processus de codage officiels visant à assurer leur unité et leur pureté.

Dans un commentaire astucieux, Jorge Luis Borges dit du *lunfardo* : « J'ai l'impression que le *lunfardo* est artificiel. C'est une invention de Gobello et Vacarezza ». Au-delà de l'ironie sur les études du *lunfardo* réalisées par Joseph Gobello (écrivain qui créa en 1962 la Academia Porteña del Lunfardo) et Alberto Vacarezza (compositeur de tango et dramaturge), l'impression de Borges est très pertinente. Le *lunfardo* est artificiel, mais dans le sens où il n'est pas « naturel ». Paradoxalement, cette affirmation de Borges déclenche une question qui va au-delà du *lunfardo* : Quelle langue n'est pas « artificielle » ? Ou bien, quelle langue appartient à un peuple « naturellement » ? Précisément, ce que Borges montre à travers le caractère artificiel du *lunfardo*, ce n'est autre que la « naturalisation » des langues nationales, un phénomène qui efface sa propre généalogie traversée par les rapports de pouvoir entre les cultures et les langues. Dans ce sens, les « langues » proprement dites sont celles qui ont perdu leur caractère artificiel grâce aux normes qui définissent leur usage légitime ainsi que leurs limites correspondant, en règle générale, à un territoire et à une culture.

Dans cette scène, Lilla et Rick font une parodie des films de *gangsters*, mais aussi de la langue légitime. Étrangers à Lucerne, ils copient, apparemment en anglais (rappelons que le texte est monté sur l'artifice d'entendre les personnages parler en anglais), l'argot des gangsters en *lunfardo*. Lilla utilise le *vesre* (le verlan), pratique très répandue dans le Rio de la Plata qui consiste à changer l'ordre des syllabes d'un mot, le plus souvent « à l'envers », par exemple, « trompa » pour « patron ». Elle utilise également le *voseo* (une autre caractéristique de l'espagnol du Rio de la Plata où la forme *vos* remplace le « tu », la deuxième personne du singulier), dans des phrases comme « vos ganate la confianza del trompa » (« faut que tu gagnes la confiance du boss »), « si querés lastrame a mí » (« bouffe-moi si tu veux »), « juná la cocina y chifláme » (« Zyeute la cuisine et fais-moi signe ») ainsi que des verbes *lunfardos*, comme « junar » (zyeuter), « lastrar » (bouffer), « chiflar » (siffler). Curieusement, ces mots en *lunfardo* ne sont ni traduits ni marqués différemment dans le texte. Si une telle stratégie (celle de faire correspondre les mots en argot avec des équivalents en espagnol) aurait pu suggérer que le sens des mots est donné par leurs référents, la lecture de ce dialogue nous rappelle que cette correspondance n'est jamais pleine : « junar » (zyeuter) n'est pas « mirar » (regarder).

Le fait que Puig n'ait pas traduit ou signalé les mots et phrases en *lunfardo* provoque une sensation d'étrangeté, ou bien la perte de la certitude de la langue dans laquelle le texte est écrit. Ce dialogue qui fait irruption dans la version espagnole rend explicite l'étrangeté qui survole le scénario. Rick et Lilla ne parlent pas la langue de l'étranger, de celui qui vient d'ailleurs, mais la langue de ceux qui sont hors norme. Ils parlent dans une langue qui n'existe pas, si ce n'est dans leur dialogue, une « demi-langue » qui reproduit des voix doublées aux origines incertaines, des échos de paroles de tango et de films de *gangsters* ; en un mot, des reproductions de reproductions de reproductions. Comme celle de Puig, la langue de ces personnages est toujours étrangère et porte l'accent de la différence et de la non-appartenance. Lilla n'arrive pas à prononcer les noms des rues en allemand ; son accent ne fait que signaler



l'artifice de la langue, ou pour le dire avec Jacques Derrida, il rend évidente la prothèse d'origine.

La parodie des *gangsters* fonctionne en produisant des distorsions dans les codes de signification hégémoniques. D'un point de vue esthétique, en outre, cette parodie a également comme effet la remise en cause de la dichotomie copie-original. Rick et Lilla forgent un argot qui émerge *pendant* le processus de traduction et de contact entre les langues et registres de langue. Si, au commencement c'était la prothèse, une langue en continuelle restructuration et réorganisation, dans *Summer Indoors* le caractère « naturel » de la langue est fortement remis en cause. Le soupçon que les langues, comme le suggère Agamben, sont en réalité « les argots qui couvrent l'expérience de la langue » (*op. cit.* : 62) s'est installé dans le texte. Après cette analyse, on s'explique alors mieux le fait que Puig n'était pas bilingue. Ses premiers scénarios brisent le caractère organique des langues nationales, en montrant en même temps d'autres façons de comprendre l'écriture multilingue et la traduction. Comme la broderie des coussins de *Ball Cancelled* qui est toujours montrée du côté droit mais qui permet d'entrevoir un mélange de fils, la multiplicité de langues laisse à la surface des textes de Puig des résonances que nous n'entendons – comme le disait Walter Benjamin – que lorsque nous lisons ce qui n'a jamais été écrit.

## Bibliographie

- ADAMO G. (éd.), 2012, *La traducción literaria en América Latina*, Planeta, Buenos Aires.
- AGAMBEN G., 2002, *Moyens sans fin. Notes sur la politique*, Rivages Poche, Paris.
- ÁLVAREZ R. & GÓMEZ J., 2004, « Manuel Puig y la estrategia de la (auto)traducción », in *II Congreso CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata. En ligne : [www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/.../3\\_Alvarez\\_Gomez.doc](http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/.../3_Alvarez_Gomez.doc) (site consulté le 3 mars 2014)
- AVELAR I., 2000, *Alegorías de la derrota. La ficción pós-dictatorial y el trabajo del duelo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- BARTHES R., 1968, « La mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes*, 2002, t. III, Seuil, Paris, pp. 40-41.
- BASTIN G., CAMPO A., & ECHEVERRI A., 2004, « La traducción en América Latina: propia y apropiada », *Revista de investigaciones literarias y culturales*, n° 24, pp. 69-94.
- BERMAN A., 1985, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris.
- BOURDIEU P., 1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris.
- BRAGANÇA M., 2010, *A traição de Manuel Puig: Melodrama, cinema e política em uma literatura à margem*, Editora da Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- BUDEN B., 2006, « Cultural Translation: Why it is important and where to start with it », *Transversal/EIPCP multilingual web journal*. Récupéré de <http://eipcp.net/transversal/0606/buden/en> (Dernier accès, 29 avril 2013).
- CABALLERO BONALD J.M., 2012, « Del mestizaje y la lengua literaria », *El País*, récupéré de [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848\\_784959.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848_784959.html) (Dernier accès, le 15 juin 2013).
- CATELLI N. & GARGATAGLI M., 1998, *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- CERVANTES M., [1615] 1937, *Don Quijote*, Espasa-Calpe, Madrid.

- CHAMBERLAIN L., 1987, « The Subject in Exile: Puig's 'Eternal Curse' on the Reader of These Pages », *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 20, n° 3, Duke University Press, pp. 260-275.
- CORBATTA J., 1988, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Orígenes, Madrid.
- DERRIDA J., 1996, *Le monolinguisme de l'autre (ou la prothèse d'origine)*, Galilée, Paris.
- DÍAZ R., 2002, *Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish American Literature*. Lewisburg, Bucknell UP, Pennsylvania.
- DOS SANTOS MENEZES, A., 2011, « Manuel Puig: (auto)traductor », in DASILVA X. & TANQUEIRO H. (eds.), 2011, *Aproximaciones a la autotraducción*, Academia del Hispanismo, Vigo, pp.141-152.
- DRUCAROFF E., (éd.), 2000, *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*, V. 11, Emecé, Buenos Aires.
- FANON F., [1952] 2009, *Piel negra mascarar blancas*, Akal, Madrid.
- FEDERMAN R., 1987, « The Writer as Self-Translator », dans FRIEDMAN A. *et al.* (eds.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvania State University Press, London.
- FRANCO J., 2003, *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Debate, Madrid.
- GAL S., 2011, « Polyglot nationalism. Alternative perspectives on language in 19th century Hungary », dans *Langage et société* n° 136, pp. 31-54.
- GILMAN C., 2003, *La pluma y el fusil*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- GIORDANO A., 2001, *Manuel Puig. La conversación infinita*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- GLISSANT E. & GAUVIN L., 2010, *L'imaginaire des langues*, Gallimard, Paris.
- GODARD B., 1990, « Theorizing Feminist Theory/Translation », in LEFEVRE A. (éd.), *Translation: History and Culture*, Frances Pinter, London, pp.87-96.
- GOLDCHLUK G., 2013, « El brillo de una vinchita de nylon », in *Fuera del canon. escrituras excéntricas de América Latina*. Iberoamericana, Instituto internacional de Literatura Latinoamericana, Pittsburgh.
- KLINGER D., 2005, « A literatura como missão: o controle do ficcional em O mundo alucinante de Reinaldo Arenas », *Revista USP*, n° 66, USP, São Paulo, pp.167-175.
- KOZAK C., 1998, « Nuevamente el género. Allí, también, la singularidad. (Notas a las notas... a propósito de un diálogo crítico) », in AMICOLA J. & SPERANZA G. (eds.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Beatriz Viterbo Editora/Orbis Tertius, Rosario, pp. 287-294.
- LAGARDE C. & TANQUEIRO H. (eds.), 2013, *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges.
- LARKOSH C., 2006, « 'Writing in the Foreign': Migrant Sexuality and Translation of the Self in Manuel Puig's Later Work », dans *The Translator*, n°12, pp. 279-299
- MARAS S., 2009, *Screenwriting. History, Theory and Practice*, Wallflower, London.
- MESCHONNIC H., 1999, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse.
- MIGNOLO W., 2003, *Historias locales/diseños globales: Ensayos sobre los legados coloniales, los conocimientos subalternos y el pensamiento de frontera*, Akal, Madrid.
- MOREIRAS A., 2001, *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies. (Post-Contemporary Interventions / Latin America in Translation)*, Duke University Press, London.
- NIRANJANA T., 1992, *Sitting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley.
- OUSTINOFF M., 2001, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris.
- PAULS A., 1995, « Interview » dans l'émission *Los Magos*, *Artecanal*, récupéré de <http://www.youtube.com/watch?v=qTfpaqYPtYo> (Dernier accès: le 18 janvier 2014)

- PUIG, M., [1956] 1996, « *Ball cancelled* », in AMICOLA J. (éd.), *Manuel Puig: materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Volumen I*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Publicación especial *Orbis Tertius*, n° 1, La Plata, pp. 27-57.
- PUIG M., [1959] 1996, « *Summer Indoors/Verano entre paredes* », in AMICOLA J. (éd.), *Manuel Puig: materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Volumen I*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Publicación especial *Orbis Tertius*, n° 1, La Plata, pp. 59-126.
- PUIG M., 1977, *Entrevista en A fondo. Con Joaquín Soler Serrano*, TVE, Madrid, récupéré de <http://www.youtube.com/watch?v=1VUCTtTI2nw>. (Dernier accès: le 7 mai 2013).
- PUIG M., 2005, *Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962)*, Entropía, Buenos Aires.
- RAMA A. (éd.), 1981, « Literature and Exile », *Review*, n°30, Center for Inter-American Relations, New York, pp. 10-23.
- ROMERO J., 2006, *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*, Iberoamericana, Vervuert.
- ROMERO J. & LOGIE I., 2008, « Extranjería: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n°222, University of Pittsburgh, pp.33-51.
- SAKAI N., 2009, « How do we count a language? Translation and discontinuity », *Translation Studies*, Vol. 2, n°1, London & New York, pp. 71-88.
- SANTOYO J., 2005, « Autotraducciones: una perspectiva histórica », *Meta* 50 (3), Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 858-867.
- SARLO B., 1994, « Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX », in BERG W. & SCHÄFFAUER M (eds), *Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Gunter Narr, Tübingen, pp. 28-41.
- SIGANEVICH P., 1998, « Brasilidad, traducción y género en la escritura de Manuel Puig », in AMICOLA J., & SPERANZA G. (eds.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 237-242.
- SOSNOWSKI S., 1973, « Entrevista a Manuel Puig », *Hispanica*, año 1, n° 3, University of Maryland, Maryland, pp. 69-80.
- SPERANZA G., 2001, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Norma, Buenos Aires.
- SPIVAK, G. Ch., 1993, « The Politics of Translation », in *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, Londres/Nueva York, pp. 179-200.
- VAN MOURIK L., 2011, *El Estatus del Lunfardo*, Utrecht University, Barcelona.
- VON FLOTOW L., 1997, *Translation and Gender. Translation in the "Era of Feminism"*, St. Jerome Publishing/University of Ottawa Press, Manchester/Ottawa.
- WAISMAN S., 2010, « Foundational Scenes of Translation », *Revista E.I.A.L.*, Vol.21.1, Université de Tel Aviv. Pp. 53-75.
- WOOLF, V., [1937] 2008, « Craftmanship », in *Selected Essays*, Oxford University Press, New York, pp. 85-91.
- YILDIZ Y., 2012, *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, Fordham University Press, New York.

# GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

**Comité de rédaction** : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Legrand, Robert Fournier, Stéphanie Galligani, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Isabelle Pierozak, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

**Conseiller scientifique** : Jean-Baptiste Marcellesi.

**Rédacteur en chef** : Clara Mortamet.

**Comité scientifique** : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

**Comité de lecture pour ce numéro** : Michel Beniamino, Philippe Blanchet, Fabrice Corrons, Solange Hibbs, Jean Le Dû, Foued Laroussi, Fabienne, Leconte, Gudrun Ledegen, Marinette Matthey, Marie-Louise Moreau, Francesc Parcerisas, Ramon Pinyol, Mercè Pujol, Edmond Raillard, Didier de Robillard, Richard Sabria, Cécile Van den Avenne, Alain Viaut, Marie-Jeanne Verny, Marie-Claire Zimmermann.

Laboratoire Dysola – Université de Rouen  
<http://glottopol.univ-rouen.fr>

ISSN : 1769-7425