

Université de Montréal

**De la pratique à la théorie :**  
**Analyse de la traduction de *El juguete rabioso***  
**de Roberto Arlt par Antoine Berman**

par

Marina Villarroel

Département de linguistique et de traduction  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en traduction  
option recherche

Décembre, 2010

© Marina Villarroel, 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
Département de linguistique et de traduction

Ce mémoire intitulé :

De la pratique à la théorie  
Analyse de la traduction de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt par Antoine Berman

présenté par :  
Marina Villarroel

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Georges Bastin, président-rapporteur  
Hélène Buzelin, directrice de recherche  
Judith Lavoie, membre du jury

## Résumé

« Il va sans dire que c'est l'expérience du traduire qui constitue le centre de gravité de mon rapport général à la traduction. Je ne suis traductologue que parce que je suis, primordialement, traducteur » (Berman 2001, p. 16). La théorie de la traduction d'Antoine Berman serait donc enracinée dans sa pratique. Bien que son nom soit devenu incontournable en traductologie et que ses idées aient suscité de nombreux débats, peu de chercheurs ont étudié le lien entre la théorie et la pratique de ce traductologue. Le présent mémoire tente de combler cette lacune. Au moyen d'une analyse de la traduction de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt faite par les époux Berman, il explore comment la pratique et la théorie de la traduction d'Antoine Berman se sont nourries l'une de l'autre.

Le premier chapitre retrace le parcours d'Antoine Berman : son travail de traducteur, ses influences, sa théorie de la traduction, l'impact de celle-ci et les critiques qui lui ont été adressées. Dans le chapitre deux, nous découvrons Roberto Arlt et son œuvre afin de bien cerner les enjeux de sa traduction. Le chapitre trois analyse, selon la méthode bermanienne, la traduction française de ce roman publiée pour la première fois en 1984. Deux éléments du texte sont mis en relief : la diversité de registres discursifs, dont les sociolectes argentins, et la richesse lexicale qui en découle.

En conclusion, l'étude montre que *Le jouet enragé* est marqué par une certaine inhibition et une rigidité sans doute inhérentes à toute traduction-introduction. Trop attachée aux normes, cette première version restitue timidement la diversité narrative de l'original. Ainsi, on peut supposer que les préceptes de Berman, et plus exactement sa liste de « tendances déformantes » (Berman 1999) reflètent, en partie, et avant tout, les limites et les difficultés qu'il a pu rencontrer dans l'exercice de sa pratique.

**Mots-clés** : Antoine Berman, Traduction, Traductologie, Roberto Arlt, Tendances déformantes.

## Abstract

“Needless to say my experience of translating constitutes the core of my general relationship with translation. I am a translation studies’ theorist because primarily I am a translator” (Berman...p. 16, my translation). Antoine Berman’s translation theory is rooted in his practice. Even though his name is irreversibly linked to the field of translation studies and his ideas have caused numerous debates, few researchers have studied the relation between his theory and practice. This thesis attempts to fill that gap through an analysis of the French translation of Roberto Arlt’s *El juguete rabioso* by Isabelle and Antoine Berman. It explores how Antoine Berman’s translation practice and theory feed from each other.

The first chapter recounts the development of Antoine Berman: his work as a translator, his influences, his theory of translation and its impact, as well as the criticism addressed towards it. In chapter 2, we discover Roberto Arlt and his work in order to fully understand the problematic points of its translation. Following Antoine Berman’s method, chapter 3 analyses the only French translation of *El juguete rabioso* published in 1984. It concentrates on two particular elements of the text: the diverse discursive registers, including the use of Argentine sociolects, and their lexical richness.

In conclusion, the study shows that *Le jouet enragé* carries the flaws (défectivité) inherent in any introductory translation. Too attached to linguistic conventions, this first version timidly recreates the narrative diversity of the original. Thus, it could be suggested that Antoine Berman’s theories, and more specifically his list of “deforming tendencies”, reflect in part, and, above all, the limits and difficulties that he encountered in the exercise of his practice.

**Keywords:** Antoine Berman, Translation, Translation studies, Roberto Arlt, Deforming Tendencies.

## Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières .....	iii
Dédicace .....	v
Remerciements.....	vi
Introduction .....	1
Chapitre premier	
Antoine Berman, théoricien et praticien de la traduction .....	9
2.1. Éléments Biographiques .....	10
2.2. Berman traductologue.....	13
2.2.1. L'influence du romantisme allemand.....	14
2.2.2. La traduction et la traductologie selon Antoine Berman.....	22
2.2.3. L'apport de Berman.....	27
2.3. Les réactions et les critiques.....	29
2.3.1. Critiques internes : La difficulté de produire une traduction éthique .....	30
2.3.2. Critiques externes : L'aspect culturel .....	33
2.4. L'analyse critique selon Berman .....	35
2.5. Conclusion .....	38

## Chapitre Deux

Roberto Arlt, la voix marginale de Buenos Aires .....	40
3.1. Arlt et le renouveau littéraire des années 1920 .....	41
3.2. <i>El juguete rabioso</i> : un caléidoscope de registres discursifs et leurs particularités.....	46
3.2.1. Le feuilleton ibérique et le registre scientifique .....	48
3.2.2. La richesse linguistique propre aux divers registres .....	52
3.2.3. Le <i>lunfardo</i> littéraire et autres voix .....	58
3.3. La réception de l'œuvre de Arlt.....	61
3.4. Conclusion .....	64

## Chapitre Trois

Les registres arltiens en traduction.....	65
4.1. Méthode d'analyse.....	66
4.2. Les traducteurs de Arlt et leur projet.....	66
4.2.1. Isabelle et Antoine Berman, auteurs du <i>Jouet enragé</i> .....	67
4.2.2. McKay Aneysworth, auteure de <i>Mad Toy</i> .....	68
4.3. La confrontation .....	70
4.3.1. Le respect de la <i>lettre</i> : les registres discursifs en traduction .....	70
4.3.2. La richesse lexicale .....	79
4.4. Vers une critique productive .....	86

## Conclusion

5. La théorie rejoint la pratique .....	90
---	----

Bibliographie .....	95
---------------------	----

*Para vos, mami*

*Rohayhu...*

## **Agradecimientos (Remerciements)**

La primera persona a la que tengo el deber de agradecer es mi mamá. Sin ella nada de esto hubiese sido posible. Ella fue la primera que entendió el porqué de este trabajo y la que con su experiencia de vida lo guió durante sus numerosos altibajos. En pocas palabras, ella es la que desde casa me saca de la bruma y me recuerda el camino que elegí seguir. Por eso, otra vez, mil gracias.

Agradezco igualmente a H el ene Buzelin, mi directora de tesis, por haber compartido sus conocimientos conmigo y haberme demostrado una desmesurada paciencia. Una mención honorífica se merece mi muy querido amigo Laurent Lamy que tuvo la ardua y delicada tarea de apoyarme durante todo el proceso y revisar el presente trabajo con el esmero y la seriedad con los que lleva a cabo cualquier actividad intelectual o de otro orden.

Pero más importante aún, gracias a Roberto Arlt por haberme forzado a recordar con orgullo quién soy, de dónde vengo y por qu  voy.



# Introduction

## Introduction

Antoine Berman est l'un des théoriciens de la traduction les plus respectés mais aussi les plus controversés. Ses prises de position lui ont valu plus d'une critique, en raison notamment de ses thèses énoncées avec conviction, alors qu'il contribuait à jeter les bases d'une traductologie « autonome », estimant que « la traduction est sujet et objet d'un savoir propre » (Berman 1999, p. 16).

Le débat qui divise les traducteurs au moins depuis St-Jérôme est frappé d'une dichotomie imparable : fidélité au sens ou à la lettre, traduction cibliste ou sourcière. Aujourd'hui encore, les positions demeurent bien campées, même si, en pratique, la traduction s'exerce généralement entre ces deux pôles. Berman se range du côté des sourciers, puisque la fidélité à la lettre a toujours constitué pour lui un impératif catégorique. Berman considère que la traduction cibliste (c'est-à-dire qui cherche à amener le texte au lecteur, plutôt que l'inverse) est ethnocentrique. Dans la foulée, il affirme que la plupart des traductions sont ethnocentriques, culturellement parlant, car depuis très longtemps, elles ont tendance à « censurer et filtrer l'étranger pour se l'assimiler » (Berman, 1999, p. 31). Il dit à propos de la traduction ethnocentrique qu'elle est « [...] fondée sur la primauté du sens, elle considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur que l'acte de traduire ne saurait troubler » (Berman, 1999, p. 34). Ce modèle, souligne Berman, a largement prévalu en France depuis longtemps et trouve encore, de nos jours, de nombreux partisans.

Pour se démarquer de façon décisive de cette forme d'incurie et de négligence à l'endroit de la lettre étrangère, Berman, fortement influencé par le Romantisme allemand, propose

un type de traduction inspirée de la pensée philosophique, qu'il qualifie de traduction « éthique », en ce qu'elle saurait accueillir la lettre sans trahir le sens. Pratiquer la traduction de façon éthique signifie respecter l'original et, par conséquent, rester fidèle à la lettre. Il s'agit donc de contrer une stratégie bien ancrée en matière de traduction et qui repose sur deux axiomes traditionnels qui, selon Berman, sont encore régnants et sont corrélatifs : « [...] on doit traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne « sente » pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante » (Berman, 1999, p. 35).

Il peut arriver que des propositions théoriques, telles que celle qui est mise de l'avant par Berman, passent difficilement la rampe lorsqu'elles sont mises en pratique. À quelques exceptions près (dont Venuti ferait partie), les traductologues-traducteurs demeurent très discrets sur leur propre travail de traduction et sur la façon dont celui-ci influence leur vision de la traduction. Berman n'échappe pas à la règle. Dans son essai *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999), publié pour la première fois en 1985, il ébauche une analytique de la traduction qui consiste d'abord à se prémunir contre ce qu'il désigne sous le terme de « tendances déformantes » (Berman 1999, p. 52). Il exemplifie sa théorie à l'aide de passages tirés de ses propres traductions, sans toutefois préciser l'origine de ces exemples. Selon lui, la possibilité même de contrecarrer ce penchant assez répandu pour la traduction ethnocentrique serait envisageable du moment que les traducteurs sont conscients de ce danger. Mais à quel point est-ce possible ? La pratique de traduction de Berman constitue-t-elle une illustration convaincante de ses positions théoriques ? C'est la question à laquelle le présent mémoire tente de répondre.

Nombreux sont les traducteurs qui, bien qu'en accord avec Berman sur la question de la fidélité, ont éprouvé et reconnu la difficulté de contourner les tendances déformantes. L'équipe du GRETI, par exemple, qui aurait entrepris une « retraduction décentrée » du roman *The Hamlet* de Faulkner, a souligné la nécessité de tenir compte du lecteur. En effet, Berman ne se prononce pas sur la question du public.

Marc Charron (Charron, 2001) est l'un des premiers à avoir confronté les positions théoriques de Berman à sa pratique en faisant l'analyse des vingt premières pages de la traduction de *Yo, el Supremo* de l'écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos, publiée en 1977. Il s'est ainsi proposé d'examiner s'il était possible de contourner les « tendances déformantes ». Pour chacune, Charron a relevé des cas de figure où ces tendances étaient inévitables, prouvant ainsi que même les plus brillants théoriciens peuvent s'écarter de leur théorie et verser dans les penchants qu'ils dénoncent.

Le travail d'un théoricien de l'envergure de Berman devrait toutefois être évalué d'après une analyse plus approfondie, en considérant plutôt une œuvre traduite à une période qui coïncide avec celle durant laquelle Berman formulait ses thèses sur « l'éthique de la traduction ». C'est pourquoi ce mémoire propose d'analyser et de critiquer la traduction de *El juguete rabioso* (1984) de l'écrivain argentin Roberto Arlt.

Le premier chapitre présente Antoine Berman, son parcours de théoricien, mais aussi celui, passablement méconnu, de praticien. L'étude de *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (Berman, 1999) et de *L'épreuve de l'étranger* (Berman 1984) constitue le cœur de ce chapitre. Les critiques, tant positives que négatives, faites à

l'égard de ses théories sont également exposées. Enfin, puisque nous nous proposons de procéder à la critique d'une traduction, nous présenterons notre *trajet analytique*, en rappelant les éléments de méthode empruntés à Berman.

Le chapitre deux est dédié à Roberto Arlt, figure emblématique des lettres argentines, et à son premier roman, *El juguete rabioso* (1926). Ce roman marque la naissance de la littérature urbaine argentine. Les thèmes qu'il développe annoncent ceux de l'ensemble de son œuvre : la ville inhumaine, le sens du travail, l'aliénation, sous une forme à la fois radicalement novatrice (violence stylistique, usage du « lunfardo » - le sociolecte de Buenos Aires) et déroutante (interruptions fréquentes de la trame narrative, longues dérives métaphysiques). Franco signale avec justesse que les romans d'Arlt dénotent l'influence de Dostoïevski, de Gorki et de Nietzsche (Franco, 1998, pp. 282-283). La production littéraire de Roberto Arlt a été réalisée en dehors des cercles avant-gardistes, bien qu'il ait partagé certaines de leurs idées. Il était assez différent pour ne pas être associé à la *vanguardia*, mouvement à caractère expérimental importé d'Europe qui cherchait à renouveler les arts dont la principale figure en Argentine était Jorge L. Borges, explique Raymond Leslie Williams (Williams, 2003, p. 43.) Núñez soulève un point très important et très caractéristique de l'œuvre de Arlt qui s'avère d'une importance capitale pour l'analyse de la traduction de Berman : son « style » ou plutôt son manque de style. À cause de ses origines, Arlt n'a pas eu accès à la formation dont ont joui d'autres écrivains de l'époque. Dans la préface à *Los lanzallamas* citée dans l'ouvrage de Núñez, Arlt explique : « On dit de moi que j'écris mal. C'est possible. J'ai toujours rédigé dans des rédactions bruyantes, harcelé par l'obligation de la colonne quotidienne...Pour avoir un

style, il faut du confort, des rentes, une vie aisée »<sup>1</sup> (Núñez, 1968, p. 30. Ma traduction). Mais au-delà du style critiqué de l'écrivain, ce qui est incontestable ce sont ses fautes de syntaxe. Il est connu que Arlt donnait ses manuscrits à son chef de rédaction pour qu'il corrige les nombreuses fautes d'orthographe ; cependant, il a choisi de garder les fautes de syntaxe pour accentuer son style. Elles sont pour ainsi dire devenues sa signature.

*El juguete rabioso* fait partie d'une trilogie urbaine qui a rejoint plus de lecteurs que la plupart des fictions de la vanguardia. La narration de Arlt nous permet d'appréhender l'un des traits les plus caractéristiques des *porteños* (habitants de Buenos Aires) : l'hybridité culturelle qui finit par créer une identité tout à fait unique et différente de celle des autres Latino-américains. Cette hybridité se traduit par la diversité des registres discursifs utilisés par le protagoniste : ses rêveries d'adolescent au modèle du feuilleton ibérique contrastent avec le réalisme de sa vie misérable articulé dans le style argentin, beaucoup moins « soigné ».

Après avoir présenté la trajectoire de l'auteur, le chapitre deux analyse les enjeux de la traduction de ce roman. Un des principaux traits de cet ouvrage est la diversité des registres discursifs<sup>2</sup>. Le roman de Arlt comporte des difficultés assez inusitées liées à la prégnance diffuse de l'oralité, le maintien délibéré des fautes de syntaxe et le mélange aucunement arbitraire des registres discursifs.

---

<sup>1</sup> « Se dice de mí que escribo mal. Es posible. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana...Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. »

<sup>2</sup> « Le registre constitue à son tour un rétrécissement de l'idiome : les registres technique, administratif, familial, tout comme les sociolectes, dialectes, etc. constituent de sous-ensemble de l'idiome. » Ceux-ci, explique Folkart, possèdent des traits linguistiques, stylistiques et mêmes idéologiques propres (Folkart, 1996, p. 126).

Le chapitre trois offre une analyse critique de la traduction d'Antoine Berman<sup>3</sup>, ainsi que celle en anglais faite par Michelle McKay Aynesworth en 2002, qui sera utilisée à titre comparatif uniquement. Notre démarche s'inspire du *trajet analytique* présenté dans *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995), qui souligne l'importance de bien cerner le projet de traduction du traducteur, afin de passer à la confrontation. Cette confrontation porte principalement sur deux aspects majeurs qui constituent la *lettre* de l'original, soit la traduction des divers registres discursifs et le respect de la richesse lexicale qui en découle. L'analyse vise à faire ressortir les écarts entre la théorie et la traduction de Berman. Les conclusions découlant de cette étape préparent le terrain pour une critique productive qui ouvrira la voie à de futures (re)traductions.

Berman a développé une réflexion critique sur la traduction assortie d'un noyau de propositions théoriques des plus prometteuses et fécondes. Les traducteurs sourciers se sont réjouis de ces propositions, y voyant un premier pas vers la traduction « éthique ». D'autres les ont jugées trop idéalistes et donc difficiles à appliquer. Mais si Berman cite aussi souvent les exemples tirés de ses traductions de Arlt dans ses essais théoriques, c'est parce que, le traducteur et Berman le théoricien ne font qu'un. L'œuvre de Arlt, de par les défis traductionnels qu'elle pose, a fourni à Berman un laboratoire idéal pour mettre au point et tester ses théories. Nous croyons que ce mémoire contribue à une meilleure connaissance du parcours d'Antoine Berman dans son ensemble. En analysant

---

<sup>3</sup> Il est important de noter que cette traduction a été faite en collaboration avec Isabelle Berman, son épouse, elle-même d'origine argentine.

sa pratique de traducteur, il montre les limites de notre compréhension actuelle de ses idées, ainsi que le désir de traductologues contemporains de suivre ses traces.



## **Chapitre premier**

**Antoine Berman, théoricien et praticien de la  
traduction**

## 2.1. Éléments Biographiques

Antoine Berman est né en France en 1942. Sa carrière de théoricien de la traduction est bien connue, mais son parcours de traducteur l'est un peu moins. Une biographie complète reste à faire. Ses premières traductions littéraires datent de la fin des années 1970. Parmi les titres traduits de l'espagnol, on trouve *Moi, le suprême* (1977) d'Augusto Roa Bastos, *Le cavalier insomniaque* (1979) de Manuel Scorza, puis *Crépitant tropique* (1978) de Flor Romero de Noira. Pendant cette période, il traduit de l'anglais également : *Les positions du sommeil* (1977) de Samuel Dunkell, et une œuvre sociologique, *Les tyrannies de l'intimité* (1979) de Richard Sennett, puis de l'allemand *Oma* (1979), roman jeunesse de Peter Härtling. Il poursuit sa prolifique activité de traducteur au début des années 1980, mais vers la fin de la décennie il la délaisse graduellement au profit de l'enseignement.

Grâce à Berman, les lecteurs francophones découvrent Roberto Arlt (en 1981 paraît *Les sept fous*, puis en 1984 *Le jouet enragé*) et Ricardo Piglia, dont la traduction du roman *Respiration artificielle* faite en 1980 n'a été publiée qu'en 2000. Toujours de l'espagnol, il traduit *Le chant d'Agapito Roblès* (1982), de Manuel Scorza. De 1980 à 1984, il traduit de l'anglais *Les faits et la fiction: essais de littérature et d'histoire* (1980) de Gore Vidal, *Le Mirage nucléaire : les relations américano-soviétiques à l'âge de l'atome* (1983) de George F. Kennan et *La fin des terroirs : la modernisation de la France rurale (1870-1914)* (1983) d'Eugen Weber, *Les Borgia* (1984) de Frederic Rolfe. De l'allemand, il traduit pour la deuxième fois un roman de Peter Härtling, *Ben est amoureux d'Anna* (1986). Il est difficile

de mesurer l'impact de ses traductions, car ni analyse ni critique n'ont été produites. Certains de ces titres sont épuisés depuis longtemps et aucun projet de réédition n'a été annoncé pour le moment. Étonnante, cependant, est la publication de *Respiration artificielle* qui paraît vingt ans après sa traduction. Il faut souligner que les auteurs latino-américains choisis par Berman, particulièrement Arlt, appartiennent à la catégorie d'écrivains plus marginaux. Ils abordent des sujets pouvant être perçus comme des thèmes occidentaux, tels la ville, l'angoisse de vivre, la quête de soi, etc., dépourvus de l'exotisme qui caractérise souvent la littérature latino-américaine la plus connue en français.

Les activités universitaires de Berman s'intensifient pendant la deuxième moitié de la décennie. Il rejoint le Collège international de philosophie dès sa création en 1983, où il donne des séminaires sur la traductologie de 1984 à 1989. L'ensemble de ses séminaires forme son plus récent titre, publié en 2008 à titre posthume : *L'âge de la traduction*. Ses premiers ouvrages théoriques voient le jour pendant cette même période, conséquence directe de la réflexion née de son activité de traducteur : « Il va sans dire que c'est l'expérience du traduire qui constitue le centre de gravité de mon rapport général à la traduction. Je ne suis traductologue que parce que je suis, primordialement, traducteur » (Berman 2001, p. 16). *L'épreuve de l'étranger*, étude sur l'Allemagne romantique, paraît en 1984 et connaît une réception très positive, car il expose la richesse et l'importance sur le plan culturel des études de la traduction. L'arrivée de ce livre a été célébrée par la jeune discipline, comme le souligne Sherry Simon :

Avec Berman, la traduction est libérée de la chasse gardée des linguistes et des belles lettres. Elle se trouve au centre d'une nouvelle prise de conscience des relations culturelles en tant qu'activités fondatrices de l'identité collective. La traduction devient un symptôme, un révélateur de la citoyenneté culturelle. (Simon 2001, p. 21)

L'année suivante, en 1985, paraissent *Les tours de Babel : essais sur la traduction* et *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, dans lequel figurent des chapitres où il présente la traduction en tant qu'activité philosophique axée sur la *lettre*. C'est dans cet essai qu'il développe le concept de traduction *éthique* par opposition à la traduction ethnocentrique. Ses écrits ont suscité des débats, ravivant les vieilles querelles entre sourciers et ciblistes.

En 1987, Berman crée le Centre Jacques Amyot, dont il devient le directeur :

[L]e Centre Jacques-Amyot s'est donné pour objectif global d'aider à la promotion, à la rationalisation et à la coordination de toutes les activités qui constituent la chaîne de la communication écrite, et plus particulièrement la traduction, la terminologie et la rédaction spécialisée. Les activités du Centre offrent des programmes de formation, d'information, de publication, de coordination et de coopération internationale. (Berman, I. 2001, p. 11)

S'il a joui de la reconnaissance de ses pairs de son vivant, Berman n'a malheureusement pas pu apprécier la portée de ses idées pour la traductologie. Il meurt le 22 novembre 1991, alors qu'il travaillait sur son dernier livre, *Pour une critique des traductions : John Donne*, publié à titre posthume en 1995. On y remarque un changement dans son

discours, ses propos étant moins péremptaires, plus nuancés. Il se distancie de la *traduction de la lettre* pour mettre l'accent sur le respect du « projet de traduction ». Cet ouvrage comprend une liste de titres à venir du même auteur, où l'on constate qu'il travaillait sur deux autres ouvrages, l'un portant sur Walter Benjamin, *L'âge de la traduction*, l'autre sur le traducteur français Jacques Amyot.

Au-delà des différences entre sourciers et ciblistes, ou entre praticiens et théoriciens, l'importance de l'apport d'Antoine Berman à la naissante traductologie est aujourd'hui incontestable. Selon Sherry Simon, cet apport

[...] se jugera à l'aune de l'ouverture de la nouvelle discipline à l'esprit critique tel qu'il le définit. On reconnaîtra son influence dans les écrits où l'on trouve à la fois gravité et enthousiasme, et où la conscience historique soutient les enjeux du présent. (Simon, 2001, p. 27)

## 2.2. Berman traductologue

Antoine Berman a été l'un des plus ardents défenseurs de la traduction sourcière. Son respect pour le texte de départ prend son origine dans le romantisme allemand. Ses plus fortes influences ont sans doute été Friedrich Schleiermacher et Walter Benjamin.

### 2.2.1. L'influence du romantisme allemand

Antoine Berman tire ses principales idées sur la traduction des théories découlant du romantisme allemand et des travaux philosophiques sur la langue de plusieurs philosophes allemands, tels que Schleiermacher et les frères Schlegel. On peut apprécier la manière dont ses théories façonnent sa propre vision de la traduction dans *L'épreuve de l'étranger*, où il nous présente l'évolution du romantisme allemand et ses principaux acteurs. En analysant la traduction de la Bible de Luther, il souligne l'influence positive de l'histoire de la traduction en Allemagne, influence qui se reflète dans le rapport du peuple allemand à cette pratique. La traduction de la Bible a aidé à forger la langue allemande, contribuant, à la fois, à la formation de la culture allemande elle-même. La traduction n'est pas perçue comme une menace du point de vue culturel, mais comme une pratique qui permet l'ouverture vers l'Autre pour avoir accès à sa propre culture. Les romantiques allemands basent leurs théories sur cette expérience pour exprimer que seule l'ouverture à l'Autre permet d'atteindre le vrai soi (Berman 1984, pp. 50-58). Herder élargit cette réflexion en opposant la traduction en Allemagne à la tradition française : « La théorie allemande de la traduction se construit consciemment contre les traductions à la française » (Berman 1984, p. 62). Selon lui, la traduction en France souffre de la tyrannie de son propre bon goût. Elle est hautement ethnocentrique, ce qui empêche toute fidélité au texte de départ. Les Romantiques allemands, voient dans la traduction un rapport immédiat avec la langue qui offre la possibilité de connaître ses limites et de les repousser en s'accouplant avec l'étranger. (Berman 1984, pp. 60-70). Berman tente de prouver que

le mouvement de la *Bildung* est enraciné dans la traduction, l'idée de la *Bildung* étant que ce « voyage » vers l'Autre permet de devenir soi-même.

Pour ce faire, les philosophes se concentrent sur la traduction des classiques (Les Grecs et les Romains) qui leur serviront de modèle. Ils feront l'épreuve de l'Altérité pour aider à la formation de soi (Berman 1984, pp. 72-86). Goethe, pour sa part, nourrit sa pensée sur la traduction par son expérience d'auteur traduit. Il croit que les littératures nationales cherchent à s'éclairer mutuellement pour arriver à une compréhension de nation à nation. De ce fait, la *Weltliteratur* (littérature du monde) existe grâce à la traduction où toutes les langues s'entre-traduisent, apprennent sur elles-mêmes puis deviennent langues-traduisantes et langues-traductrices. Goethe considère ainsi la traduction « comme une tâche essentielle, digne d'estime et, en vérité, *faisant partie de la littérature d'une nation* » (Berman 1984, p. 94). Lui aussi soutenait que l'on arrive à soi par l'image que l'étranger a de nous. La traduction est donc cyclique, car elle nous renvoie un reflet de nous-mêmes, régénérant notre image, nous renvoyant aux origines (Berman 1984, pp. 90-108). Pour Schlegel, la poésie et la traduction sont intimement liées. Le programme des romantiques était d'« unir philosophie et poésie, faire de la critique une science et de la traduction un art » (Berman 1984, p.112). Novalis énonce que la philosophie est la théorie de la poésie. Mais en fait, pour les Romantiques, les deux fusionnent et s'entremêlent. On assiste à la venue de l'âge critique, qui découle de la révolution copernicienne et de la révolution française, entre autres. On remet en question et on reformule toutes les théories, on soutient que la traduction et la critique sont intimement liées : « La révolution critique des Romantiques consiste à s'interroger sans trêve sur cette essence de l'œuvre qui s'est

manifestée à eux dans l'intimité fascinante de la critique et de la traduction, de la philologie au sens large » (Berman 1984, p. 115).

L'œuvre est perçue comme l'absolu de l'existence, dont l'essence n'est atteinte que par le biais de la traduction ou de la critique, qui, en même temps, la régénère et la rend infinie. La réflexion au sens de « se-réfléchir », du soi-même, est au cœur de la pensée romantique : La *Bildung* est le mouvement par lequel l'homme s'empare de « son moi-transcendantal » sans plus de limitations kantienne ; où il pratique « l'élargissement de l'existence à l'infini » (Berman 1984, p. 124). Cette théorie de la versabilité infinie, croit Berman, pourrait très bien s'appliquer à la théorie spéculative de la traduction si on la pense en termes de version infinie. La versabilité donne naissance à la pluralité, qualité essentielle d'un homme accompli pour les Romantiques, ce que retient Berman pour son approche théorique de la traduction. La traduction occupe une place de choix dans la pensée des romantiques allemands qui l'abordent du point de vue tant littéral (traduction interlinguistique) que général (la traduction comme interprétation). Considérant que tout est traduisible, ils envisagent un programme de traduction totale : l'omnitranslation. La traduction, dans son acception élargie, est au cœur de leur théorie de la poésie. Elle ordonne le déploiement de la pensée et transforme la langue naturelle en langue d'art (Berman 1984, pp. 112-139). Schlegel et Novalis conçoivent deux types de langages, le langage naturel (axé sur le contenu) et le langage d'art, qui mène le poète à chercher, par la potentialisation, le langage pur, car l'esprit ne peut se manifester que dans une forme étrangère (Berman 1984, p.150). Ils croient que la poésie abstraite doit « faire chanter philosophiquement les mots dans une composition musicale et mathématique, le chant



des mots étant ce qui abolit leur sens limité et leur donne un sens infini » (Berman 1984, p. 154). Ils appellent la théorie du mystère « cette opération suprême par laquelle le langage devient à la fois familier et étranger, proche et lointain, clair et obscur, compréhensible et incompréhensible, communicable et incommunicable » (Berman 1984, p. 157). Bien que les Romantiques n'aient parlé que d'intraduction, Berman applique cette théorie du mystère à la traduction :

En ce sens, la traduction d'une œuvre littéraire est comme *la traduction d'une traduction*. Et ce double mouvement qui caractérise le texte romantique, rendre le proche lointain et le lointain proche, est effectivement la visée de la traduction : dans le texte traduit, l'étranger est certes rendu proche, mais aussi bien, le proche (la langue maternelle du traducteur) est comme distancié et rendu étranger. [...] Toute œuvre est traduction, soit version indéfinie de toutes les formes textuelles et catégorielles les unes dans les autres, soit l'infinisisation des « mots de la tribu » (Berman 1984, p. 160)

Schlegel et Novalis caractérisent la traduction de « mime génétique ». À leurs yeux, l'expression a une connotation très positive, car elle repose sur la *pénétration* de l'œuvre, de l'intimité de l'auteur avec sa langue. La traduction aide l'œuvre à atteindre sa propre visée par la potentialisation de la « mimique », lui enlevant la pesanteur de l'original fini. « La traduction, seconde version de l'œuvre, la rapproche de sa vérité » (Berman 1984, p. 172). Dans ce sens, la traduction est supérieure à l'original, car elle vise à s'approcher du *langage pur*. La traduction, comparée ici à un voyage qui cherche à élargir des horizons pour mieux se connaître, ne peut que « couronner » ou « achever » l'original. Cependant mimique ne veut pas dire copier l'original, mais plutôt rendre l'idée de l'œuvre (Berman

1984, pp.140-192). Le concept de critique chez les Romantiques a également influencé Berman puis il a nourri sa propre idée des critiques des traductions. Les Romantiques allemands estiment qu'une critique basée sur le goût ne peut être que négative. Critiquer devrait être compréhension et explication de l'œuvre. Appliquée à la littérature, la critique devrait représenter la condition de possibilité de la littérature à venir, propos que Berman reprendra plus tard en parlant de la critique positive des traductions. La critique, en essence égale à la traduction, est cependant hiérarchiquement supérieure pour les Romantiques, car elle est inévitable et paradoxalement plus importante que l'œuvre elle-même. La traduction ne partage pas cette inévitabilité ; elle reste un transfert linguistique (Berman 1984, pp.193-206).

Foncièrement traducteur, A. W. Schlegel se différencie de ses contemporains, car il propose une théorie du langage qui se veut une théorie de la traduction et dont les caractéristiques principales sont la fidélité et la poétique. La restitution doit être totale, sans embellir ni adoucir les propos de l'auteur, quitte à choquer le lectorat. Il affirme que tout texte poétique est traduisible, car le langage poétique est hautement transformable. « il n'existe pas d'intraduisibilité absolue : les difficultés rencontrées sont de l'ordre des limitations du traducteur, de sa langue et de sa culture » (Berman 1984, p. 213). Pour Schlegel, elle est aussi omnitranslation ; la pulsion du traduire est si forte qu'il ressent le désir de tout traduire. Cependant, signale Berman, les Romantiques ne traduisent que des œuvres romantiques ou canoniques et cette prédilection pour les œuvres qui feront avancer leur science et leur art les empêche de découvrir l'étranger. Les traductions se réalisent dans les limites de la conception romantique de la poésie et de la traduction

poétique, ignorant ce qui dépasse le champ de leur sensibilité. À ce stade, le Romantisme cherche à ne pas trop bousculer la langue par crainte de la rendre argotique (Berman 1984, pp.205-225). Avec Schleiermacher et Humboldt, l'herméneutique prend son envol et s'empare de la langue comme terrain de jeu. Contrairement à Novalis, ceux-ci conçoivent la langue comme milieu d'expression plutôt que comme outil.

Schleiermacher différencie la traduction généralisée (tout acte de compréhension demande une traduction) de la traduction restreinte (inter-langues), puis il sépare la traduction (écrit) de l'interprétation (oral) axée sur le contenu. La traduction, elle, agit sur la langue modifiée et sur le rapport intime de l'auteur à sa langue maternelle. De cette vision de la traduction, Berman retient la citation suivante : « Ou bien le traducteur laisse le plus possible l'écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur ; ou bien il laisse le lecteur le plus possible en repos, et fait se mouvoir vers lui l'écrivain » (cité dans Berman 1984, p. 235). De là découle l'affirmation de Schleiermacher selon laquelle la traduction qui se lit comme un original est inauthentique par rapport à la langue maternelle et aux autres langues. Une langue affirmée ne devient langue de culture que si ses locuteurs s'intéressent à l'étranger et l'ont traduit. Ainsi, il est possible de remplacer les rapports hiérarchiques entre les langues par des rapports de liberté. Puis il en appelle à la traduction « authentique » en grand nombre pour qu'elle accomplisse sa fonction médiatrice, car elle représente le moyen de se redécouvrir et d'arriver à soi. Humboldt, quant à lui, se penche sur l'importance de la traduction fidèle : « Aussi longtemps que l'on sent l'étranger mais non l'étrangeté, la traduction a atteint ses buts suprêmes ; mais là où apparaît l'étrangeté comme telle, obscurcissant peut-être l'étranger, le traducteur trahit

qu'il n'est pas à la hauteur de l'original » (cité dans Berman 1984, p. 246). Autrement dit, une traduction trop littérale qui accentue l'étrangeté du texte étranger, le rendant exotique, est inauthentique, mais celle qui le cache est aussi inauthentique que la première. L'étranger traduit doit élargir la langue d'arrivée.

Ce voyage dans l'Allemagne romantique culmine avec Hölderlin<sup>4</sup>. Celui-ci aborde la traduction des classiques grecs, en s'inspirant de ce que proposait Luther. Il puise dans l'allemand ancien, dans la langue naturelle, afin de restituer la saveur du langage ancien des Antiques. La traduction permet à Hölderlin de faire l'épreuve de l'étranger tout en s'attachant au propre. Par le biais du grec, il découvre sa propre langue natale (les dialectes allemands y compris). Il souligne l'importance des dialectes pour la langue commune, utilisant ces derniers dans ses traductions en suivant leur étymologie, et ce pour rendre la force du grec. La traduction, contrairement à la critique, révèle la lutte qui a lieu dans les originaux, et là où il y a révélation, il y a violence. « La traduction apparaît comme l'un des lieux où s'affrontent mesure et démesure, fusion et différenciation – comme un lieu de danger (la « confusion des langues »), mais aussi de fécondité » (Berman 1984, p. 273). Ses traductions brisent les rapports hiérarchiques entre les langues. Berman cite l'exemple français de la traduction contemporaine de l'Énéide par Klossowski, qui suit cette même lignée, preuve que la culture cherche à ébranler l'ethnocentrisme, car le moment est propice à ce genre de traduction (Berman 1984, pp. 253-275).

---

<sup>4</sup> Ce chapitre sera repris en partie dans *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*.

Cet ouvrage prouve que Berman chérit l'apport de la philosophie romantique au domaine de la langue, et s'en approprie certaines idées, notamment celles qui concernent plus particulièrement la traduction. Tel que Herder l'a exprimé, la perception de la traduction au sein du mouvement Romantique allemand d'ouverture vers l'étranger se définit en opposition à l'approche française plus ethnocentrique (ce qui a certainement séduit Berman). Ce livre jette les bases de son approche théorique de la traduction et de sa vision de la traductologie.

Berman désire que la traduction sorte de l'ombre, qu'elle devienne une science et un art. Les retraductions témoignent, selon lui, d'un changement réflexif culturel où « la tâche de la pensée est devenue une tâche de traduction » (Berman 1984, p. 281). Se basant sur le concept de « potentialisation » romantique ou sur l'idée de « reflet » de Goethe, Berman élabore une vision de la traduction fondée sur la pensée analytique, car elle est ancrée dans la réflexion puis elle n'est pas basée que sur la « pulsion ». La traduction est présentée en tant qu'expérience qui ne peut dépendre d'aucun autre domaine ; elle doit être autonome et consciente de son histoire. L'espace de cette réflexion serait la traductologie, où plusieurs disciplines pourraient se rencontrer. Berman croit que la traduction n'est pas une simple transmission, mais qu'elle joue un rôle constitutif au sein des sciences humaines. Il annonce le besoin d'élaborer une théorie analytique de la traduction non ethnocentrique, qui soit à la fois normative, « dans la mesure où les alternatives qu'elle définit sont contraignantes », et descriptive, « dans la mesure où elle analyse très précisément les systèmes de déformation pesant sur toute opération de traduction et peut, à partir de cette analyse, proposer un contre-système » (Berman 1984,

p. 297). La traductologie a pour but de veiller à ce que la traduction atteigne sa vraie visée. Ces thèmes sont explorés plus en profondeur dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*.

### 2.2.2. La traduction et la traductologie selon Antoine Berman

Berman comprend et souligne l'importance de la traductologie dans laquelle il voit « l'articulation consciente de l'expérience de la traduction, distincte de tout savoir objectivant et extérieur à celle-ci » (Berman 1995, p. 17). La traductologie, croit Berman, ne doit pas chercher à énoncer une théorie de la traduction ni à enseigner la traduction, mais à réfléchir à ses formes existantes, à l'expérience qu'est la traduction, à ces dépassements de sens qu'elle induit (Berman 1995, pp. 18-23).

Tel qu'il l'avait annoncé, Berman cherche à provoquer un changement dans la manière de penser et de pratiquer la traduction. Il ne partage pas l'idée de la traduction en tant que communication ou transmission d'un message. Fortement influencé par le Romantisme allemand, il souhaite rompre avec cette conception courante de la traduction pour en proposer une autre plus originale, axée sur ce qu'il considère comme « la véritable essence » de la traduction. L'« essence » du traduire qu'il réfute et qu'il qualifie d'ethnocentrique, d'hypertextuelle et de platonicienne, occulte, selon lui, une essence plus profonde qui est à la fois éthique, poétique et pensante. Cette essence prend forme dans « le travail sur la lettre » (Berman 1995, p. 29).

Berman étaye sa réflexion en puisant dans l'histoire de la traduction, les théories littéraires et la philosophie. Suivant les principes des Romantiques, il défend une pratique de la traduction fidèle à l'original, axée sur la lettre, délogeant le modèle de la traduction « appropriation » qui détourne la traduction de sa visée. La fidélité envers *la lettre* s'oppose à la trahison que produit la traduction ethnocentrique (Berman 1984, p. 20). Berman postule que pour accéder à l'être propre de la traduction, il faut une *éthique* et une *analytique* de la traduction. La traductologie, selon lui, doit tâcher de défendre la pure visée de la traduction, puis définir ce qu'est la fidélité. L'éthique négative (ou traduction ethnocentrique qui éloigne la traduction de sa pure visée) est le reflet d'une résistance culturelle qui crée la systématique de la déformation linguistique et littéraire. En fait, selon Berman, la résistance à la traduction découle d'une conception puriste de la culture, alors que la traduction est en réalité un métissage. Au contraire, l'éthique positive, loin d'établir une hiérarchie entre les langues et les cultures, a pour but d'encourager le dialogue entre celles-ci. À la suite des Romantiques allemands, Berman affirme que la traduction « potentialise » l'œuvre puisqu'elle découvre les possibilités latentes dans la langue d'arrivée. Dans l'ensemble, il épouse l'idée de la langue comme « liberté » ou « jeu poétique de souplesse » exprimée par les philosophes allemands. Il considère que la traduction doit repousser les limites de la langue maternelle pour accueillir l'expression étrangère.

En 1984, dans un séminaire donné au Collège international de philosophie, Antoine Berman énonce pour la première fois sa vision de la « traduction éthique », lors d'une

conférence intitulée « La traduction et la lettre ». Il explique que « la traduction est traduction-de-la-lettre, du texte en tant qu'il est lettre » (Berman 1999 p. 25). Berman se penche sur l'histoire de la traduction en France afin d'illustrer la vision qui domine la traduction en Occident, vision qu'il qualifie d'ethnocentrique, d'hypertextuelle et de platonicienne.

La traduction ethnocentrique est celle « qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture » (Berman 1999, p. 29). Ce type de traduction perdure depuis des siècles et est toujours préférée par la plupart des traducteurs et éditeurs, entre autres. Selon Berman, cette vision est à la source du vieil adage *Traduttore traditore*. Lorsqu'il affirme que la traduction, historiquement parlant, a toujours été ethnocentrique, il cite l'exemple de St-Jérôme et des traducteurs de l'époque des « belles infidèles ». Dans ces deux cas, la traduction a été un mode d'assimilation visant à enrichir sa propre culture, créant une hiérarchie entre les langues-cultures. Cette vision encourageait une adaptation de l'œuvre aux goûts de la culture d'arrivée, lui enlevant ainsi sa propre richesse culturelle, se contentant de transmettre le contenu et le sens, sans se soucier de la *lettre*.

Berman définit la traduction ethnocentrique comme celle qui ne « sent » pas la traduction, qui est écrite en langue normative et qui ne présente pas d'étrangetés lexicales ou syntaxiques (Berman 1999, p. 35.) Or, il considère que le contenu et la lettre sont liés et tous les deux constituent le sens de l'œuvre. Si à l'épreuve de la traduction, un texte laisse



son corps, pour reprendre les propos de Derrida, la traduction est une impossibilité et une trahison (Berman 1999 pp. 41-42). Cette perception engendre une vision négative de l'acte de traduire. En produisant une analyse critique de la vision dominante de la traduction, Berman en vient à jeter les bases d'une critique constructive lui permettant d'introduire sa visée éthique de la traduction : « L'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre. [...] Accueillir l'Autre, l'Étranger, au lieu de le repousser ou de chercher à le dominer, n'est pas un impératif. Rien ne nous y oblige » (Berman 1999 pp. 77-78).

Le parcours vers cette éthique positive commence par la reconnaissance des tendances déformantes qui constituent la « systématique de la déformation » et dont le traducteur peut s'affranchir, du moins partiellement. Bien sûr, ce sont des lieux qui résistent à la traduction, qui sont difficiles à enlever. Ces tendances déformantes pourraient être très brièvement résumées comme suit : la *rationalisation* réarrange la syntaxe et la ponctuation de l'original selon les critères de langue cible. La *clarification*, comme son nom l'indique, rend l'œuvre plus « claire » en passant, par exemple d'un discours polysémique à un discours monosémique. L'*allongement* renvoie à la traduction « inflationniste ». L'*Ennoblement* consiste à rendre la traduction plus « belle » que l'original. L'*Appauvrissement qualitatif* désigne la perte de la sonorité et de la richesse des mots d'origine, le cas des mots argentins ou dialectaux, par exemple. L'*Appauvrissement quantitatif* renvoie à une restitution lexicale incomplète, par exemple, les nombreux synonymes dans l'œuvre de Arlt, tel « cara, semblante, rostro, etc. ». L'*homogénéisation*, comme son nom l'indique, tend à unifier le texte en gommant la richesse polyphonique de

l'original, par exemple. La *destruction des rythmes* déforme la rythmique de l'œuvre en modifiant la ponctuation. La *destruction des réseaux signifiants sous-jacents* néglige la restitution du tissu des mots clés spécifiques au sous-texte qui participent au rythme de l'œuvre. La *destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires*, caractéristique clé de la prose contemporaine, la *destruction des locutions* qui s'apparente à la précédente et où l'on remplace des locutions, des expressions, ou des proverbes de la langue-culture source par celles de la langue-culture cible dépouillant l'œuvre de son lien intime à sa culture, et *l'effacement des superpositions des langues*, tendance qui opère dans les traductions des œuvres polyphoniques (Berman 1999 pp. 53-67). Le traducteur se doit d'être fidèle à la *lettre* :

Fidélité et exactitude se rapportent à la littéralité charnelle du texte. En tant que visée éthique, la fin de la traduction est d'accueillir dans la langue maternelle cette littéralité. Car c'est en elle que l'œuvre déploie sa parlance, sa *Sprachlichkeit* et accomplit sa manifestation du monde (Berman 1999 pp. 77-78).

La position d'Antoine Berman repose sur des bases philosophiques et ne comprend que la pratique traductive littéraire. Certes, nombreuses sont les traductions qui transmettent le sens et que Berman qualifie d'assimilatrices et donc, « mauvaises ». Dans sa vision, seule la traduction éthique est une bonne traduction, car non seulement elle transmet le sens et la lettre, mais elle contribue à l'épanouissement de la culture source et à l'enrichissement de la culture cible. Dans ce type de traduction, il n'y a pas de jeu de force entre une culture ou l'Autre. Les deux sont aussi importantes. La fidélité au sens constitue une infidélité à la lettre et donc une trahison autant à l'endroit de l'œuvre de départ que du

public que la traduction voudrait servir. « Fidélité et exactitude renvoient toutes deux à une certaine tenue de l'homme vis-à-vis de lui-même, d'autrui, du monde et de l'existence. Et [...], bien sûr, des textes également » (Berman 1999, p. 74). Ce qui constitue l'éthique de la traduction chez Berman est le dialogue qui ne peut être accompli que par la relation d'égalité entre deux cultures. Ce respect se manifeste à la faveur de traductions animées d'un souci de littéralité (attachées à la lettre).

### 2.2.3. L'apport de Berman

Les écrits de Berman ont suscité de nombreuses réactions dans le monde de la traductologie. Ils ont jeté les bases de la discipline, du moins pour la France. En s'appuyant sur la pensée des philosophes allemands, il réfléchit pour la première fois à l'Autre et à la richesse culturelle que cet étranger possède, et comment cet apport est d'une valeur inestimable. Aux Etats-Unis, le théoricien Lawrence Venuti se base sur les propos de Berman pour dénoncer le fait que le critère généralement utilisé pour juger une bonne traduction en anglais américain est celui de « fluidité » (*fluency*), qui s'apparente au concept d'« ethnocentrisme » bermanien. Les maisons d'édition, souligne Venuti, semblent préférer des traductions transparentes et lisibles qui effacent le traducteur pour laisser toute la place à l'original : « The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text » (Venuti 1995, pp. 1-2). Il affirme que la traduction assimilatrice pratiquée aux Etats-Unis réduit les langues et cultures étrangères au statut de « dominées » (Venuti 1996, p. 92).

Ces traductions adaptées à la culture cible, qu'il déplore, il les qualifie de « naturalisantes », concept qui fait écho à la traduction ethnocentrique contre laquelle Berman s'insurge et qui efface le traducteur, le rendant invisible : « the translation text seems 'natural,' i.e., not translated » (Venuti 1995, p.5) puis renforce la domination culturelle, car le lecteur reconnaît sa culture dans celle de l'étranger. Afin de respecter l'Autre, Venuti propose la « distanciation » (*foreignizing*), stratégie qui prône la traduction des textes peu connus et qui agit sur la langue cible dominante en l'aliénant : « The point is [...] to develop a theory and practice of translation that resists dominant target-language cultural values so as to signify the linguistic and cultural difference of the foreign text » (Venuti 1995, p. 23). Venuti est convaincu que ce type de traduction favorise la prolifération culturelle, car elle force le traducteur à puiser dans les variantes de la langue cible et à utiliser des ressources moins courantes afin de révéler le texte étranger derrière la traduction (Venuti 1996, pp. 93-94). Il croit que seule cette dernière méthode de traduction produit des « bonnes » traductions. Il adhère également au projet *d'éducation à l'étrangeté* du lecteur de Berman<sup>5</sup> : « Our aim should be research and training that produces readers of translations and translators who are critically aware, not predisposed toward norms that exclude the Heterogeneity of language » (Venuti 1996, p. 110). Venuti rejoint la *visée éthique* de Berman, sur le plan de la valorisation et du respect de la culture et de la langue de l'Autre, bien que le projet du premier soit à caractère plutôt politique que philosophique, car il cherche à rendre les traducteurs visibles et ainsi équilibrer les rapports de hiérarchie entre les langues-cultures. Les deux préconisent des « méthodes » de traduction basées sur la traduction dite « littérale ». Mais cette compréhension de la

---

<sup>5</sup> Berman 1999, p. 73

traduction éthique n'est pas partagée par tous les théoriciens. Adeptes de la traduction cibliste, Douglas Robinson réagit de façon virulente aux propos de Berman et de Venuti, puis explique à son tour sa propre idée de l'éthique.

### 2.3. Les réactions et les critiques

Dans son livre *What is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions*, Douglas Robinson dédie un chapitre entier à la critique du courant *néolittéraliste*, comme il l'appelle, en s'attaquant, plus précisément, à Antoine Berman et à Lawrence Venuti. La traduction qui respecte la lettre, qui conserve la saveur de l'original sans rendre le texte opaque ou lourd, il la qualifie de « *timid literalism* » (littéralisme timide ou tiède). Robinson s'étonne du rejet de l'opacité de Berman et de son désir de garder le texte clair, car il a déjà affirmé que traduire pour le public équivaut à trahir l'original (Berman 1984, pp. 71-72). Robinson interprète l'ouverture vers l'Autre de Berman comme un acte déclenché par la culpabilité, puis il signale que les résultats attendus de cette entreprise sont utopiques, car la rencontre avec l'Autre n'est jamais pure et stable. Sur le plan de l'échange culturel, il affirme qu'il est presque impossible qu'un pays du tiers monde déstabilise ou enrichisse la culture française : « What dialogue is possible when every relation with an Other must be opened and controlled by the educated, white, mid-class European male speaker? » (Robinson, p. 89). Cette question rhétorique constitue une critique de la supposée ouverture qui découlerait de la théorie non ethnocentrique à la fois normative et descriptive de Berman. Robinson croit que l'aspect « anticapitaliste » des théories de

Berman est en grande partie la raison de leur succès. La position de Robinson est claire : la littéralité est élitiste et ne réveille pas le lecteur, au contraire, elle risque de l'éloigner de l'étranger : « Disturbing domestication of all sorts [...], can be read, enjoyed, and raged at by everybody; as such it still remains the most effective way to unsettle the complacent reader » (Robinson, p. 96).

### 2.3.1. Critiques internes : La difficulté de produire une traduction éthique

Gillian Lane-Mercier questionne les critiques de Robinson à l'égard de Berman. Elle ne partage pas son avis quant au caractère élitiste de la thèse de Berman. Par contre, elle trouve une lacune importante dans sa théorie : l'effacement du lecteur, qu'elle considère de la plus haute importance (Lane-Mercier 2001, pp. 83-87). Effectivement, chez Berman, l'existence du public est implicite. Bien qu'il ait déjà affirmé qu'il ne faut pas traduire pour le public, le but de toute traduction est d'être lue par un public quelconque. Les affirmations du théoricien dénotent un certain manque de confiance envers le grand public français, car il le croit trop habitué aux traductions *ethnocentriques*. Dans ce sens, le public de Berman, croit-il, bénéficie directement des bienfaits de l'approche littérale qui vient chambouler ses habitudes de lecture. L'expérience de retraduction d'inspiration bermanienne du *Hamlet* de William Faulkner du GRETI, entre autres, a mis les traducteurs devant différents défis. La restitution de la polyphonie du roman a été l'élément de réflexion pour le groupe qui après avoir produit des versions survernacularisées a opté, pensant au public, pour la dévernacularisation des premiers jets, et c'est qui a mené Lane-

Mercier à considérer les binarités (éthique positive et négative, invisibilité et visibilité) avec plus de souplesse, car pour rendre l'original de façon *éthique* tout en tenant compte du lecteur, il faut voyager entre les deux pôles (Lane-Mercier 1997, p. 44). Elle affirme que la traduction des sociolectes crée un espace de rencontre entre l'Autre et Soi, où il faut tenir compte de la lisibilité pour mieux rendre l'étranger, tout en puisant dans les différentes couches linguistiques qui sont propres à soi. Donc, le rôle du lecteur devient impératif au moment de traduire (Lane-Mercier 2001, p. 89). Cette préoccupation pour le lecteur découle de l'utilisation de l'approche littérale de Berman :

Les concepts bermaniens d'Étranger et d'étrangeté, de même que la volonté d'éduquer à l'étrangeté, engagent [...] non pas un didactisme autoritaire et monologique, mais plutôt un appel à la participation et à l'adhésion des lecteurs empiriques. (Lane-Mercier 2001, p. 94)

La réflexion de Lane-Mercier est de la plus grande pertinence, et, bien que Berman n'ait jamais énoncé des théories qui tiennent compte du lecteur, il est possible d'affirmer qu'il s'était nécessairement penché sur la question puisqu'il a traduit des romans polylingagiers (tel *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, dont l'analyse se trouve au chapitre 3), où l'important est de restituer les diverses voix pour que le public goûte aux différentes couches de l'original. Puisant dans la théorie du roman de Mikhaïl Bakhtine, Berman soutient que la grande prose contemporaine est polylingagière<sup>6</sup>, l'alternance entre langue littéraire et langue vernaculaire, voire sociolectale. Malgré ses quelques traductions de

---

<sup>6</sup> « La prose littéraire se caractérise en premier lieu par le fait qu'elle capte, condense et entremêle tout l'espace polylingagier d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des 'langues' coexistant dans une langue » (Berman, 1999, p. 50).

romans polyphoniques, il existe peu d'études ou d'analyse portant sur la pratique de Berman. Lui-même a fait rarement mention dans ses essais, sauf pour quelques exemples très courts tirés de sa traduction des romans argentins de Roberto Arlt. Marc Charron a été l'un des seuls à étudier quelques pages d'une de ses traductions datant de 1978, avant la présentation de sa visée éthique. Dans l'article « *Berman, étranger à lui-même ?* », il analyse les vingt premières pages de la traduction de *Yo, el Supremo* de l'écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos, où, pour chaque tendance déformante, il relève un exemple d'inévitabilité de la part du traducteur. Charron précise d'emblée que Berman n'a jamais eu la prétention d'affirmer qu'il avait réussi à mettre en pratique ses propositions théoriques et à éviter les « tendances déformantes », mais son étude expose la difficulté de produire une traduction *éthique* dans le sens bermanien le plus strict.

Condamner les vernaculaires à l'impossibilité d'être traduits, comme le fait Berman, ne fait qu'accentuer les différences qui nous séparent de l'Autre. Les langues cultivées jouissent aujourd'hui de leur statut de langues normatives depuis leur affirmation. Elles se sont taillé une place et se sont dépouillées de leur condition de vernaculaire au moyen de la traduction, entre autres. Leur statut n'est plus en danger et, de ce fait, elles sont en mesure d'accepter les « violences » que les vernaculaires et leur traduction pourraient leur imposer. Prôner l'intraduisibilité des langues vernaculaires ne rend pas justice aux langues cultivées, car celles-ci sont riches et peuvent toujours s'enrichir davantage grâce à la traduction. En même temps, cette déclaration sous-estime les aspects créatifs de l'acte du traduire.



La phrase française doit s'adapter [...] Ce qui amène parfois [...] à modeler des vocables et structures, à violer doucement la langue française, sans pour autant impressionner par trop le lecteur français. [...] La réussite n'est au mieux qu'un compromis entre deux langages. [...] le français – pour ne rien dire de l'anglais – est riche, lui aussi, de tout son passé colonial, même si l'édition française ne veut pas démoder des attendus parisiens. (Bensoussan. pp. 92-93)

Les vernaculaires sont le fruit de la « violence » commise à l'endroit de la langue ou des langues auxquelles ils se rattachent. Les vernaculaires ne sont pas qu'un concept abstrait, ils représentent la voix d'un groupe et toute son histoire. Cette « violence » a eu une raison d'être et son triomphe ne peut pas être effacé ; les traducteurs sont conscients de leur responsabilité de la rendre, de la traduire, ainsi que de la difficulté de la tâche. Cependant, ils acceptent la responsabilité de produire des traductions *éthiques* respectueuses de l'Autre et de soi.

### 2.3.2. Critiques externes : L'aspect culturel

Malgré les concessions faites par Berman à l'égard des fonctionnalistes, Annie Brisset n'est pas d'accord avec le trajet critique qu'il propose. Selon elle, il ne tient pas compte du contexte historique. Selon elle, tant le critique que le traducteur sont assujettis à des contraintes culturelles : « Berman, me semble-t-il, rejette un peu vite le questionnement socioculturel de la traduction dans le camp proscrit du « déterminisme » (Brisset, p. 33). Elle propose plutôt d'explorer les limites de la liberté du traducteur et les motivations de la

traduction, sans la cataloguer de bonne ou de mauvaise. Elle souligne l'importance du rôle que la société accorde aux textes, et ce même à partir de leur sélection, car elle oriente l'interprétation des ceux-ci. L'interprétation d'un texte se fera donc à partir de l'identité que la culture traduisante lui a assignée. Elle postule : « comprendre la logique de la culture, c'est pouvoir *rendre compte des raisons de la traduction que cette culture a suscitée* » (Brisset, p. 36). Par conséquent, le choix des « zones signifiantes » de l'œuvre ne peut que varier, car il s'agit d'une interprétation. L'inclusion de l'« horizon traductif » découle de l'approche fonctionnaliste, mais s'oppose à l'affirmation d'une subjectivité traduisante. Berman accorde au traducteur et au critique une subjectivité idéalisée : « L'ancrage idéaliste de la méthode critique de Berman entre en conflit avec la prise en compte de l'*intentio culturae* du modèle fonctionnaliste » (Brisset, p. 42). Brisset critique et le concept d'éthique et l'application presque exclusive de la méthode critique bermanienne aux œuvres canoniques. L'idée de l'essence de la traduction, de la vérité, s'oppose aux concepts prônés par les fonctionnalistes, où la traduction est produite à partir des normes collectives de la culture. « À partir du moment où une culture assigne à un texte une *identité-de-traduction*, il faut reconnaître à ce texte le statut d'objet légitime d'interprétation pour la critique traductologique » (Brisset, p. 45). Brisset n'adhère pas à la catégorisation de textes traduits dignes d'être critiqués proposée par Berman. Dans le sillage de Toury, elle croit qu'il faut accepter que « la traduction est ce qui fonctionne comme traduction dans une culture, quelle que soit la réalité du texte que la culture a délégué pour cet usage » (Brisset, p. 45). Elle critique le faux aspect « positif » de la critique de Berman dont la prétendue visée constructive est déguisée derrière la terminologie, par exemple lorsqu'il emploie des qualificatifs tels que « traduction défectueuse », « traduction

fausse », etc. Le dégagement de la « vérité » du texte original est sujet à caution, exprime Brisset :

C'est pourquoi, il me paraît préférable de substituer la notion de *pertinence* (culturelle) à celle de *vérité* (de l'œuvre originale ou de la traduction) [...] le fonctionnalisme a le mérite d'expliquer la coexistence de traductions différentes, sous-tendues par des projets différents (des usages différents) à l'intérieur d'une même culture, sans devoir trancher, depuis la position de Sirius, entre la vérité de l'une et l'erreur des autres. (Brisset, pp. 48-49)

## 2.4. L'analyse critique selon Berman

Outre son éthique de la traduction, Antoine Berman a élaboré une critique productive des œuvres traduites. Il rejoint Benjamin et conçoit la traduction comme une forme de critique qui dévoile les structures cachées d'un texte (Berman 1984 p. 20). S'appuyant sur l'herméneutique post-heideggerienne et la pensée de Benjamin, il nous a livré une « méthode de critique des traductions », qui mènerait au dégagement de la vérité d'une traduction en mettant de l'avant l'« analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donnée naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur » (Berman 1991, pp. 13-15).

La critique positive de Berman rejette la négativité inhérente à la critique moderne qui attaque les traductions. Elle propose de les analyser afin de dégager les raisons de leur succès ou de leur échec. Faisant écho aux Romantiques allemands, Berman croit que cette pratique est nécessaire pour que l'œuvre s'accomplisse et se perpétue, car ce travail enrichit la lecture de l'œuvre. Berman remarque une tension historique entre la critique et la traduction, car la première s'acharne à déceler les éléments négatifs de la deuxième en oubliant presque totalement l'aspect positif. Il croit que ce jugement que subit toute traduction découle de sa supposée correspondance véridique avec l'original quand, au contraire, la critique « se déploie dans une multiplicité de dimensions de discours qui fait toute sa force et toute sa richesse » (Berman 1995, pp. 36-41). La qualité de secondarité attribuée au texte traduit l'expose au jugement par rapport à sa véridicité, dévoilant toujours ses défauts par rapport à l'original sans tenir compte de la traduction elle-même. L'ambition de Berman est de *dignifier* la critique des traductions, peu développée, ce qui élargira le domaine de la traductologie et bénéficiera aux traducteurs eux-mêmes et à la traduction en général. Berman distingue deux types de critiques. La première regroupe toutes les études qui comparent l'original à sa traduction, ou qui comparent des traductions entre elles en dehors d'une structure formelle et qui, dépourvues de réflexion, qualifient les traductions de « bonnes » ou « mauvaises ». En général, elles manquent de forme. Dans le second groupe prennent place les analyses érudites, plutôt globales, qui s'attardent aux traits fondamentaux de l'œuvre et s'intègrent à des « disciplines » déjà constituées (littérature et son histoire). De ce fait, elles sont dépendantes. Les deux groupes partagent le même manque de forme et de méthodologie propres. Berman cherche donc à donner une *forme* à l'analyse des traductions « qui se réfléchit elle-même,

thématise sa spécificité et, ainsi, produit sa méthodologie ; une forme qui non seulement produit sa méthodologie, mais cherche à fonder celle-ci sur une théorie explicite de la langue, du texte et de la traduction » (Berman, 1995, pp. 42-45). Meschonnic, sourcier, et Annie Brisset, cibliste de l'école des fonctionnalistes, procèdent à ce genre d'analyse malgré leurs motivations opposées. Cependant, Berman estime que les analyses *engagées* de Meschonnic, bien qu'elles décèlent les causes de l'échec de la traduction, constituent des attaques sans analyse qui ferment la voie au dialogue et à l'amélioration. Pour sa part, l'approche analytique prônée par les fonctionnalistes, plus positive à première vue, se défait de tout jugement, puis étudie les causes des transformations réalisées. Malheureusement, l'approche fonctionnaliste, croit Berman, basée sur la binarité centre-périphérie polysystémique, perpétue l'idée de secondarité du texte traduit qui se conforme aux lois extérieures et aux normes d'écriture de la culture d'accueil. De cette façon, sans cadre théorique traductionnel précis et se basant sur un concept de traduction *normée*, les fonctionnalistes réussissent à justifier tous les choix de traduction, car ils nient l'autonomie du traduire et du sujet traduisant (Berman 1995, pp. 42-61).

La critique de Berman aspire à se placer entre la visée fonctionnaliste et celle de Meschonnic. Elle ne se veut ni négative, ni neutre, mais guidée par le désir d'enrichir la « science de la traduction ». Berman précise qu'il ne présente pas un modèle, mais plutôt un *trajet analytique* comportant plusieurs étapes. Il est intéressant de noter que son travail concret de traducteur l'a aidé à formuler sa méthode, car les premières étapes s'inspirent de sa traduction des *Sept fous*, de Roberto Arlt.

## 2.5. Conclusion

L'apport de Berman à la traductologie est incontestable. Sa théorie reflète un grand souci de compréhension de soi et de l'Autre sur les plans identitaire et culturel. Mais en même temps, en condamnant les vernaculaires à rester intraduisibles, il contredit la base même de sa visée éthique, mettant l'accent sur des différences irréconciliables et perpétuant la séparation entre soi et l'Autre. L'étranger dévoile son étrangeté en se servant de la lettre, la fidélité à la lettre est donc capitale. Cependant, le statut presque sacré que Berman accorde à la lettre l'empêche de songer à une possibilité de traduction des langues parlées.

À première vue, le projet critique de Berman séduit, car il ne se base pas sur le « goût » ou la « lisibilité » de la traduction. Il présente l'aspect positif de la critique qui, tenant compte du *projet de traduction*, va au-delà de la simple appréciation, ouvrira la voie à des nouvelles (re)traductions, potentialisant l'œuvre, la rapprochant de sa visée. Cependant, son « trajet » critique, ancré dans un contexte idéal d'inspiration romantique, refuse d'accepter les contraintes du contexte culturel dans lequel le traducteur ou le critique sont ancrés, ainsi que le rôle du texte dans la culture cible.

En analysant le parcours théorique de Berman, on peut constater aussi l'influence de l'approche fonctionnaliste dans sa théorie. Malheureusement, faute de temps, il lui a été impossible de mettre en relation ses théories romantiques avec les approches sociologiques, comme celles d'Annie Brisset, entre autres. Les concessions faites à

l'endroit des fonctionnalistes signalent un changement de direction dans la pensée bermanienne, le début d'une approche plus inclusive et moins péremptoire, capable de comprendre que chaque projet de traduction possède ses propres contraintes.

Figure clé de la traductologie, Berman a encouragé la recherche et fait grandir la discipline. Son influence sur le plan théorique a guidé la pratique de certains traducteurs (comme l'équipe du GRETI) qui se sont heurtés à des questions qu'il n'avait pas traitées. Ainsi, la mise en application de ses théories enrichit tant la pratique que la théorie du traduire. Il semble logique d'analyser les traductions de Berman en se servant des outils conceptuels et méthodologiques qu'il a développés. Sa traduction de *El juguete rabioso* (Roberto Arlt) notamment, publiée juste avant que ne paraissent ses essais les plus influents, fournit le cadre idéal pour analyser les liens entre sa théorie et sa pratique de la traduction.

## **Chapitre Deux**

### **Roberto Arlt, la voix marginale de Buenos Aires**



### 3.1. Arlt et le renouveau littéraire des années 1920

Roberto Arlt, petit-bourgeois et fils d'immigrants, est né en 1900 à Buenos Aires, en Argentine. Il a commencé sa carrière très jeune par des collaborations dans différents journaux (Pastor 1980, p. 7). Son expérience journalistique comprenait la couverture d'enquêtes policières, ce qui lui a permis d'être en contact avec les aspects les plus durs de la vie urbaine qui ont, par la suite, inspiré son écriture (Foster 1975, p. 20). Dans les années vingt, il a sympathisé avec le groupe littéraire Boedo qui réunissait, à cette époque, les écrivains argentins engagés (Pastor 1980, p. 7). Cependant, plusieurs critiques modernes soulignent la difficulté de catégoriser la littérature de Arlt dans un des deux courants avant-gardistes argentins, soit Boedo ou Florida :

He was anomalous in the main avant-garde circles: too much of a plebeian for the aristocratic and worldly intellectuals of the magazine *Martín Fierro*, who dismissed his unpolished prose, and too disconcertingly metaphysical and morally ambiguous for the political engaged intelligentsia of the Boedo group, cultivators of hard-core social realism. (Rosenberg 2006, p. 49)

L'affirmation de Rosenberg est exacte, car au-delà de son penchant pour la gauche, Arlt est avant tout reconnu pour son évocation de la vie urbaine. Tandis que d'autres écrivains de l'époque dépeignaient la réalité urbaine argentine de façon idéalisée et abstraite, Arlt opte pour le réalisme et offre une image très dure de la ville. Celle-ci fait l'objet d'une interprétation sophistiquée d'ordre métaphysique. Les problèmes humains qu'elle engendre – problèmes ordinaires de la classe ouvrière qui jusque-là n'avaient trouvé leur

place que dans les tangos des classes populaires ou les *sainetes* (mélodrames littéraires) – y sont abordés de front. Contrairement à ses articles journalistiques, les romans de Arlt ne sont pas pour autant une critique du contexte sociopolitique de l'époque. Arlt n'a jamais milité dans aucun parti politique, bien qu'il ait été séduit par l'anarchisme. S'ils aspirent au changement, ses personnages ne sont pas de vrais révolutionnaires non plus. Leurs projets sont d'ordre plus métaphysique et découlent de l'aspiration à un autre type d'existence, visiblement inatteignable. Pastor estime que Arlt n'est pas un écrivain révolutionnaire ou rebelle ; elle croit qu'il est le reflet d'une classe sociale marginalisée dans l'Argentine de l'époque. Cette marginalité, qui a façonné sa perception de la vie urbaine, nourrit son œuvre (Pastor 1980, pp. 7-9). Sarlo précise que son association avec la classe ouvrière n'était pas fondée sur une même idéologie ou préoccupation morale ; elle était plutôt basée sur un territoire culturel commun (Sarlo 1992, p. 44), opinion partagée par Rosenberg. À cette époque, les idées abondaient et les avant-gardes militaient pour un changement draconien, une coupure littéraire et historique franche avec le passé. En ce sens, Arlt a été un avant-gardiste. Sa littérature annonçait un renouveau littéraire, plaçant la voix et les problèmes du peuple au cœur du projet littéraire.

Malgré sa courte vie, Arlt a été assez prolifique, son chef-d'œuvre étant la trilogie urbaine qui comprend *El juguete rabioso* (1926), *Les sept fous* (1929) et *Les lance-flammes* (1931). Cette trilogie a rejoint plus de lecteurs que la plupart des fictions de la *vanguardia*. Son œuvre comprend également des pièces de théâtre, dont *El humillado* (1930) et *Saverio el cruel* (1936). Arlt a joui de la reconnaissance de ses pairs lorsqu'il était toujours en vie. Il a même reçu l'appui de Ricardo Güiraldes, qui malgré un projet littéraire complètement opposé (de type plus traditionaliste), voyait dans l'œuvre de Arlt un

contrepoids à la tradition raffinée et élitiste des cercles littéraires. Cependant, après sa mort en 1942, survenue au même moment que la montée du fascisme, les mouvements populistes ont ignoré son travail, tout comme les écrivains aristocrates l'avaient fait lorsqu'il était toujours en vie. Aujourd'hui, il ne fait plus de doute qu'il est un des piliers de la littérature nationale argentine ; un auteur qui, sans le vouloir peut-être, a activement contribué au projet d'affirmation identitaire nationale, surtout sur le plan linguistique.

Dans les années 1920, les artistes latino-américains et surtout les écrivains traversaient une période de rébellion. Ils souhaitaient se défaire des canons imposés par la génération précédente, celle des modernistes. Comme l'explique Franco, la nouvelle génération remettait en question les concepts de « réalisme » et de « réalité » utilisés par ses prédécesseurs (Franco 1998, p. 283). La production littéraire des modernistes, très politisée, était destinée à provoquer des débats et à défendre la culture nationale, en réaction au modèle de production de la vénérée culture ibérique, toujours très présente malgré les indépendances récentes. Cette envie de changement a poussé les écrivains vers deux voies divergentes : le traditionalisme et l'avant-garde. Les deux mouvements cherchaient des solutions aux crises identitaire et nationale que traversait l'Amérique latine, dont la cause était attribuée à l'affrontement entre la campagne et la ville. Bien que les deux camps aient cherché à renouveler la littérature, ils s'opposaient sur la manière d'atteindre cet objectif. Les *criollistas* (les traditionalistes argentins) souhaitaient un retour aux « sources », à la campagne, et revendiquaient leur passé autochtone. Leurs romans exaltaient les cultures locales et régionales (Williams 2003, pp. 38-40) afin de prouver que les traits locaux, perçus comme signes de barbarie chez les avant-gardistes, étaient en fait des attributs culturels et identitaires positifs. Le roman régionaliste argentin qui a marqué

cette époque est *Don Segundo Sombra* (1926), qui raconte la vie d'un gaucho. L'auteur, Ricardo Güiraldes, y vante les vertus de la vie dans la nature comme seul moyen de devenir un homme spirituellement intègre, loin des distractions et des superficialités de la vie urbaine (Franco 1998, p. 202-205). À l'opposé, les avant-gardistes cherchaient à éliminer les traits culturels ruraux, lesquels leur semblaient typiques d'une société arriérée. Inspirés par les mouvements littéraires des métropoles européennes, tels que le dadaïsme ou l'ultraïsme espagnol, ils poursuivaient le renouveau en misant sur la beauté esthétique littéraire (Williams 2003, pp. 38-40). En Argentine, les avant-gardistes étaient eux aussi divisés en deux courants opposés. Le clan de Florida, dont le représentant le plus prestigieux était Jorge Luis Borges, s'intéressait aux courants culturels européens et recherchait l'expérimentation formelle et esthétique (Williams 2003, p. 39). Le groupe Boedo était en général moins élitiste et très associé au peuple. Malgré leurs perspectives différentes, ils avaient un but commun : l'affirmation identitaire et une différenciation radicale d'avec la génération précédente. Leur projet était de s'éloigner de l'esthétique réaliste et de laisser libre cours à la création en suivant le flux de la conscience (dans un esprit inspiré de Joyce) ou celui de la mémoire et du temps (dans une optique proustienne). Cette vague créatrice a donné naissance à une production littéraire très riche, sur les plans tant qualitatif que quantitatif (Franco 1998, pp. 282-283). Autant les avant-gardistes que les *criollistas* croyaient que leurs idées mèneraient à la création d'une culture littéraire à valeur universelle (Williams 2003, p. 39). Ils ont relevé le défi en se distinguant très clairement de la génération précédente tout en cultivant le terreau qui allait nourrir les idées des générations à venir.

Roberto Arlt a été une figure plutôt atypique de cette époque, très souvent associée au groupe Boedo. Par ses choix et sa trajectoire, il s'opposait à l'élitisme et à l'idéalisme des écrivains du clan Florida. Dans la préface des *Lance-flammes*, il explique qu'il cherche à se séparer des valeurs littéraires élitistes, pour redéfinir sur de nouvelles bases le rôle de l'écrivain, les conditions et objectifs de sa pratique littéraire, ainsi que sa relation avec le contexte dans lequel il écrit. Il souhaite substituer à la vision traditionnelle et romantique de l'écrivain celle de l'écrivain qui fait partie intégrante de l'évolution historique et qui en témoigne. Il conçoit la pratique littéraire comme un travail concret et démystifié, qui évolue non pas dans une tour d'ivoire ni dans un espace spirituel privilégié, mais dans un contexte historique précis auquel il s'intègre pleinement. Ainsi, rapporte Pastor, ses œuvres ne visent pas la création d'un objet littéraire esthétiquement accepté par l'élite, mais plutôt un discours littéraire qui renferme la violence d'un coup de poing dans la mâchoire, le discours de la petite bourgeoisie en crise (Pastor 1980, p. 9). De plus, Arlt a produit sa trilogie à une époque marquée, sur la scène mondiale, par la crise du capitalisme et le krach de 1929 et, au niveau national, par le premier coup d'État qui a renversé le gouvernement démocratique, légèrement réformiste, de Hipólito Yrigoyen. Ce contexte est omniprésent dans la fiction de Arlt, non pas de façon thématique ni par hasard, mais plutôt dans la forme d'un sentiment d'urgence historique :

a pervasive sense of imminent change that shapes the moral backdrop of the argument. [...] the narrative can be read as a thermometer announcing a radical shift in intermingling notions of subjectivity, nationhood, and global politics. (Rosenberg 2006, p. 50)

The most outstanding element (something of anomaly) of these three novels (*El juguete rabioso*, *Les sept fous* et *Les lanceflammas*) is Arlt's style: his prose is not as refined and metaphorical as that of either the avant-garde writers (with whom he shared some interests) or the *Criollistas*. (Foster 1975, p. 49)

C'est donc une période de grandes transformations, de crises économiques et sociales qui sert de toile de fond à la vie et à la production littéraire de Roberto Arlt. Bien que ses choix littéraires le placent dans le camp des écrivains rebelles de Boedo, il est important de noter que les activités de Arlt sur le terrain politique n'ont pas été nombreuses. Il n'a pas produit de romans à thèse ni de romans expérimentaux, ce qui l'exclut des deux groupes avant-gardistes. Arlt préfère des thèmes plus « réels » et très contemporains. L'époque chaotique que traverse l'Amérique latine, marquée par les changements démographique, géographique, économique et culturel, se voit reflétée dans son travail. Contrairement à ses prédécesseurs, la perspective de réalité dans son œuvre est toujours celle des personnages, jamais la sienne. Arlt nous introduit dans la psychologie profonde de personnages urbains hautement perturbés ; on pourrait donc d'une certaine façon qualifier son œuvre d'*existentialiste*.

### 3.2. *El juguete rabioso* : un caléidoscope de registres discursifs et leurs particularités

La principale particularité de *El juguete rabioso* réside dans l'exploration des thèmes métaphysiques et, sur le plan stylistique, dans la mobilisation de sociolectes argentins,

dont le *lunfardo*. De nombreux analystes des œuvres de Arlt s'entendent pour affirmer que *El juguete rabioso* est un roman autobiographique. Hayes affirme que selon Mirtha Arlt, l'intrigue serait largement inspirée de la vie de son père ; cependant, il est d'avis qu'une lecture autobiographique serait très restrictive (Hayes 1981, p 14).

Le roman raconte trois années dans l'histoire du narrateur, Silvio Astier, entre 14 et 16 ans. Issu d'une famille peu fortunée, Astier vit avec sa mère et sa sœur dans un quartier ouvrier de Buenos Aires. Il lit tout ce qui lui passe sous la main, des aventures de Rocambole aux livres de science et de mécanique, en passant par la littérature russe, la philosophie et la poésie. Inventeur en herbe, il passe ses soirées en compagnie de ses deux amis à planifier et à réaliser des braquages pour résoudre les difficultés financières de sa famille. Mais les risques de cette activité forcent les amis à se séparer. Tout change lorsque sa mère lui annonce qu'elle lui a trouvé un emploi dans une librairie du centre-ville. Son patron, un Italien dénommé Gaetano, l'exploite sans pitié pendant plusieurs mois. Pour en finir, Silvio décide de mettre feu au local, sans succès. Il démissionne puis intègre l'école de l'armée, dans laquelle il voit une chance de changer son destin. Trop intelligent pour la milice, il se fait renvoyer. C'est alors qu'il décide de mettre fin à ses jours, mais même son suicide sera un échec. Plus tard, il trouve un emploi comme vendeur de papier, ce qui l'amène à rencontrer divers personnages, *el rengo* (le Boiteux), entre autres, avec qui il planifie un vol. Quelques heures avant de passer à l'acte, Silvio dénonce son ami qui se fera arrêter par la police et envoyer en prison (Hayes 1981, pp. 23-26).

### 3.2.1. Le feuilleton ibérique et le registre scientifique

Dans le roman, la narration est homodiégétique et suit le modèle des mémoires. Silvio Astier, le personnage-narrateur, raconte des épisodes choisis de son adolescence pendant lesquels il mène un combat pour affirmer son individualité et trouver un sens à sa vie. Les quatre chapitres reflètent des moments marquants de son apprentissage de la vie adulte. Le roman comprend plusieurs voix narratives. L'un des styles narratifs est en partie dévoilé dès la première phrase du récit :

Cuando tenía catorce años me inicié en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca, en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia entre Sud América y Bolivia. (JR<sup>7</sup>, p. 17)

Le concept clé de ce passage est l'« initiation ». Il s'agit ici de la découverte du modèle le plus influent dans la vie de Silvio : la littérature de bandits. Ces histoires serviront de modèle de vie et de modèle narratif à Astier (la majorité de ces œuvres étaient d'origine espagnole ou traduites en Espagne). Émerveillés par ces truands idéalisés, Silvio et ses deux amis finissent par se convaincre que voler est un acte noble. Le narrateur raconte son amour pour les feuilletons (il en cite une longue liste) et son désir de devenir un grand voleur :

---

<sup>7</sup> JR désignera *El juguete rabioso*



Yo ya había leído unos cuarenta y tantos tomos que el vizconde de Ponson du Terrail escribiera acerca del hijo adoptivo de mamá Fipart, el admirable Rocambole, y aspiraba a ser un bandido de alta escuela. (JR, p. 21)

Entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos, enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas. (JR, p. 20)

Dès les premières pages, on constate que le registre du feuilleton est très présent dans le roman. Plusieurs passages s'inspirent du style ibérique, surtout les descriptions. Dans ce dernier passage, on le distingue aux choix des mots (*doncella*) et à la construction syntaxique (inversion du sujet avec le verbe). Le narrateur utilise également ces tournures espagnoles pour se remémorer ses activités illicites :

En los comercios ejercíamos también esa habilidad, y era de ver y no creer cómo engatusábamos al mozuelo que atiende el mostrador en tanto que el amo duerme la siesta (JR, p. 31)

Ou pour décrire un personnage, comme au début du chapitre quatre :

Monti era un hombre activo y noble, excitable como un espadachín, enjuto como un hidalgo. Su penetrante mirada no desmentía la irónica sonrisa del labio fino, sombreado por sedosas hebras de bigote negro. Cuando se encolerizaba enrojecíansele los pómulos y su labio temblaba hasta el mentón. (JR, p. 143)

L'influence de la littérature sur le jeune Astier est explicite tout au long du roman. Après l'initiation à la littérature et au vol, dans le deuxième chapitre on assiste à ses premiers pas dans le monde des adultes. Il est arraché à sa lecture lorsqu'on lui annonce qu'il devra commencer à travailler et contribuer au foyer. Ironie du sort, il devient employé dans une librairie et découvre le côté amer de la littérature et de la vie. Il connaît l'humiliation et surtout le désenchantement causé par les rêves de jeunesse brisés :

-¡Oh, ironía!, ¡y yo era el que había soñado en ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire! (JR, p. 72)

Après l'échec de cette première expérience de travail, Silvio rentre chez lui et au début du troisième chapitre, il renoue avec sa passion :

Me dispuse a leer. [...] *Virgen y madre* de Luis de Val, *Eléctronica* de Bahía y un *Anticristo* de Nietzsche. [...] Leía despacio y con satisfacción. (JR, p. 105)

Mais son expulsion de l'école militaire lui prouvera que son intelligence ne l'aide pas à réussir dans le « vrai » monde, puisqu'elle est perçue comme une menace. Au dernier chapitre, Silvio décide d'imiter son héros littéraire en dénonçant son ami après lui avoir juré loyauté :

En realidad –no pude menos de decirme- soy un locoide con ciertas mezclas de pillo; pero Rocambole no era menos: asesinaba...yo no asesino. Por unos cuantos francos le levantó falso testimonio a “papi” Nicolo y lo hizo guillotinar. A la vieja Flipart que le quería como una

madre la estranguló y mató...mató al capitán Williams, a quien él debía sus millones y su marquesado. ¿A quién no traicionó él? (JR, p. 179)

Par la suite, il cite les paroles de Rocambole et se demande s'il aura une vie comme celle de son idole, aussi magnifique et somptueuse. Il ne ressent aucun remords par rapport à sa trahison, car il la conçoit comme un acte héroïque. En repensant à ses histoires préférées, il conclut qu'il s'agit d'un acte noble qui l'élève au-dessus du commun des hommes et le rapproche de ses modèles littéraires, Baudelaire ou autre. Dans son monde littéraire, le vol et la trahison lui sont permis et récompensés par la reconnaissance et l'admiration du public. Il trouve refuge dans la littérature, beaucoup plus accueillante que le réel qui ne reconnaît pas ses capacités, qui n'accepte pas ses valeurs, qui le rejette et l'humilie. La littérature fait partie intégrante du récit et le registre du feuilleton devient un des éléments constitutifs de l'œuvre. Ce style suppose un vocabulaire propre et bien sûr d'origine ibérique, qui contraste avec les langages scientifique et populaire argentin aussi présents dans le récit.

Le registre scientifique, lui, renvoie à l'autre passion d'Astier. Le jeune inventeur fournit des descriptions détaillées de ses inventions et de procédés scientifiques lors de son entrevue à l'école militaire. Également, il laisse de côté le modèle du feuilleton et préfère décrire la ville à l'aide de formes géométriques et de couleurs chimiques : des rectangles verts, rouges et bleus, des rues obliques, des cônes de soleil, des reflets de bleu méthylène ou des verts de sulfate de cuivre, entre autres (Gnutzmann 1984, p. 196-198). Bien que souvent critiqué par ses contemporains, l'usage intensif de l'argentin et des termes scientifiques indique un grand détachement des coutumes locales que l'auteur n'a

jamais connues et une forte envie de construire l'avenir sur des nouvelles bases, sans regarder vers le passé. Dans ses textes, Arlt n'a nullement l'intention de revendiquer ou même d'évoquer avec nostalgie un passé historique qui se meurt, tout au contraire (Sarlo 1992, pp. 44-45).

### 3.2.2. La richesse linguistique propre aux divers registres

Sans conteste, la principale caractéristique du roman est ses nombreux registres discursifs et la richesse langagière qui en découle. Arlt, fils d'une mère italophone et d'un père germanophone, est bien placé pour exprimer la diversité culturelle et linguistique que connaissait Buenos Aires à cette époque. Ainsi, pour représenter fidèlement ses personnages, il introduit la langue des *porteños* (habitants de la ville de Buenos Aires) et des immigrants de divers groupes linguistiques. Dès le début du 19<sup>e</sup> siècle, on parle en Amérique latine du concept de « langue nationale », particulièrement en Argentine et au Mexique. Le mouvement de modernisation provoque l'échec du purisme linguistique dans la littérature hispano-américaine (Fernandez Moreno 1979, p. 11). Les différences culturelles entre les diverses communautés hispanophones commencent à se manifester dans la littérature et, peu à peu, les écrivains délaissent l'espagnol ibérique au profit de l'espagnol local qui décrit mieux leur réalité. Arlt a été sans conteste le premier à tenter de coucher à l'écrit la langue des milieux culturels urbains. La richesse sociolectale exprimée dans ses romans décrit avec justesse l'une des principales caractéristiques de la société de Buenos Aires. Les personnages s'expriment en espagnol argentin, plus particulièrement dans une variété inspirée de celle qu'on entendait à l'époque dans les

rues de Buenos Aires. Son œuvre, explique Hayes, reflète donc l'assimilation de quelques éléments linguistiques des immigrants et des sous-cultures locales à l'espagnol *porteño* (Hayes 1981, p. 51).

Arlt a été l'un des plus fervents défenseurs de la *langue nationale*. Malgré les reproches de la *Real Academia Española* à l'égard de l'espagnol de l'Amérique latine, il considère que seul l'argentin peut décrire les réalités des habitants de Buenos Aires.

Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños; pero, en cambio, en los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el alma a un alumno suyo que, técnicamente, es un perfecto pugilista. (Arlt, *Aguas fuertes porteñas*, p. 69)

L'écrivain estime que la langue est en constante évolution et qu'elle se dote de tournures étranges et de nouveaux mots pour transmettre de nouvelles idées. Avec *El juguete rabioso*, Arlt confère un statut littéraire à l'argentin. Même si, dans ce premier roman, les structures et mots ibériques et argentins s'entremêlent, comme s'ils livraient un combat, Arlt revendique l'argentin comme forme d'expression authentique d'un peuple distinct et apte à exprimer des idées propres. Astier est l'exemple parfait de ce mélange langagier. Dans son discours, il est possible de distinguer divers registres ainsi que leurs particularités linguistiques, dont l'argentin, sa langue maternelle ; l'espagnol ibérique, grâce à l'influence de ses lectures ; et le *lunfardo*, presque exclusivement dans les

dialogues. Du point de vue de l'analyse, il est d'une extrême importance de bien identifier les différences entre ces registres puisqu'ils font partie de ce que Berman appelle la *lettre*.

Le trait le plus flagrant du roman est donc ce mélange des espagnols ibérique et argentin, mise en relation qui est d'ordre lexical, syntaxique et phonétique. La première phrase du roman annonce l'influence que le feuilleton espagnol et les histoires de Rocambole ont sur le jeune Astier, car il se sert de ce modèle dans la narration sans se débarrasser de son élocution d'origine, confondant vocabulaire et styles narratifs (Hayes, 1981, p. 20). Cependant, dès qu'Astier quitte ses rêveries, il exprime son quotidien en argentin. Gnutzmann cite quelques exemples de synonymes en espagnol ibérique et argentin respectivement confondus dans le texte : *Cerillas* et *fósforos*, *Criadas* et *servientas*, *dinero* et *plata* etc. (Gnutzmann 1984, p. 196.). Les différences de vocabulaire sont d'origine sémantique, morphologique et néologique. Dans le cas de la liste citée antérieurement, il s'agit des néologismes de vocable (par dérivation ou par analogie) ou de signification (Abeille 2005, p. 163). *Plata* et *fósforos* sont de beaux exemples de néologismes de signification. En Argentine, le terme *plata* (argent), qui renvoie aux premières pièces de monnaie, n'a jamais été remplacé par le mot ibérique *dinero*. Arlt s'en sert comme synonyme pour éviter la répétition dans la narration, mais utilise *plata* et ses équivalents en *lunfardo* (*mango*, *guita*) exclusivement dans les dialogues. L'allumette, pour sa part, est une invention qui date d'après l'indépendance. Il est donc normal que le mot argentin *fósforo* (allumette), qui renvoie à sa composante chimique, soit préféré à *cerilla*. Le néologisme par dérivation *servienta* a son origine dans le verbe *servir*. Arlt utilise *servienta* de façon péjorative tandis que *criada* aurait un statut plus élevé. Dans le premier exemple, Gaetano fait ses courses dans le marché. Silvio décrit l'action avec dégoût :

Husmeando pichinchas metfase entre **fregonas y sirvientas** a curiosar cosas que no debían interesarle [...] (JR, p. 73)

Par contre, il compare la riche dame française à une courtisane. Dans ce contexte, il choisit un terme neutre :

Con dureza la **criada** retrajo la mano, y entendió mi gesto la cortesana [...] (JR, p. 95)

Si la description du narrateur est de style ibérique, le vocabulaire s'adapte au contexte. Ainsi, lorsqu'il décrit avec ironie la lignée noble de la famille Irzubeta, il choisit des mots ibériques : *acera (esp.)* au lieu de *vereda (arg.)* (p. 27). Cependant, lorsqu'il énumère des objets volés, il s'exprime en argentin : *canilla (arg.)* au lieu de *grifo (esp.)* (p. 27). Il est possible de constater que le choix de mot ou de style narratif chez Arlt n'a rien d'aléatoire. Un autre exemple est l'utilisation des suffixes diminutifs *-ito (arg.)* et *-illo (esp.)*. Premièrement, les diminutifs n'abondent pas dans le récit, car l'auteur préfère la périphrase. Cependant, on trouve des termes tels que *palmaditas* (tapes) ou *piecita* (petite chambre) utilisés dans le contexte d'un cambriolage. Par contre, le narrateur utilise le suffixe *-illo* quand il cherche à ridiculiser la bourgeoisie :

Y fregué el piso, pidiendo permiso a las deliciosas doncellas para poder pasar el trapo en el lugar que ellas ocupaban con sus **piececillos**. (JR, p. 99)

Dans cette phrase, Arlt juxtapose des mots argentins et ibériques pour renforcer l'ironie du passage et le sens d'humiliation de Silvio, obligé de réaliser des tâches ménagères devant de riches demoiselles. Ou encore lorsqu'il décrit la maison du fortuné ingénieur Vitri :

La calle era tranquila, románticamente burguesa, con verjas pintadas ante los jardines, **fuentecillas** dormidas entre los arbustos y algunas estatuas de yeso averiadas. (JR, p. 181)

Le diminutif ibérique pour parler de la bourgeoisie dévoile un ton sarcastique et amer, car autant le monde imaginaire de ses héros que le vrai monde bourgeois sont inatteignables. Ainsi, sa voisine juive, madame Naidath, qui est jalouse et veut le voir échouer, n'a pas d'*ojitos* (petits yeux) qui aurait une connotation affective en espagnol argentin. Astier la décrit négativement :

La hebrea levantó los **ojillos** envidiosos de las rebanadas de pan untadas con manteca y con flojedad me estrechó las manos. (JR, p. 111)

Arlt porte attention à l'usage des diminutifs ibériques et argentins, car il les a dotés de connotations opposées. Le suffixe *-ito* argentin dénote de l'affection tandis que son homologue ibérique *-illo* renferme des caractéristiques négatives. Une autre particularité est l'utilisation fréquente de l'enclitique, très associé à la littérature espagnole.

[...] el rígido vello de la carpeta **rascábame** la garganta, el filo de los botines **me entumecía** la nuca, los espirales doblados **me pellizcaban** la carne. (JR, p. 77)



Arlt utilise l'enclitique dans la narration exclusivement, mais de façon aléatoire comme le montre le passage ci-dessus. Dans ce sens, il n'est pas possible de lui conférer une connotation quelconque. Cependant, il y a des cas où l'enclitique relève du registre inspiré du modèle de feuilleton :

**Habíasele** saltado el botón del cuello y su corbata verde se mantenía a medias sobre la camisa de pechera desgarrada. *Anadid* a esto una gorra con visera sobre la nuca, la cara sucia y pálida, los puños de la camisa desdoblados en torno de los guantes, y *tendréis* la desfachatada estampa de ese festivo masturbador injertado en un conato de reventador de *pisos*. (JR, P. 47)

Dans ce passage, l'enclitique ibérique est renforcé de plusieurs autres éléments de la même origine, tels que l'impératif et le présent de l'indicatif du pronom ibérique *vosotros* ou le mot *pisos* au lieu du mot argentin *departamento* pour parler des appartements afin d'imiter le style de feuilleton de bandits. Cette description est intercalée dans un dialogue entre Astier et ses amis lors d'un cambriolage, et contraste énormément avec le sociolecte utilisé par les personnages, le *lunfardo*.

### 3.2.3. Le *lunfardo* littéraire et autres voix

L'un des éléments les plus caractéristiques du roman est l'introduction du sociolecte de Buenos Aires, le *lunfardo*. Borges précise que ce sociolecte est très technique, car il décrit des activités très spécialisées ; il exprime de façon détaillée les activités des *lunfas* ou gens qui vivent des activités illicites. Ses locuteurs s'en servent pour différencier leur groupe social des autres et, surtout, pour ne pas être compris (Borges 1967, p. 15). Son vocabulaire est secret et argotique, puis il est composé de mots de différentes origines introduits par les immigrants au début du 20<sup>e</sup> siècle. Ce langage témoigne de la diversité que connaissait à cette époque la ville en transformation. Il est l'expression même de la nouvelle vie de tous ces gens d'origines confondues. Il est devenu partie intégrante de la poésie du tango, au grand malheur de Borges qui estime sa transcription fautive et son usage démesuré (Borges 1967, p. 15). Dans l'œuvre à l'étude, Arlt innove et donne au *lunfardo* ses lettres de noblesse en l'inscrivant dans les dialogues des personnages principaux.

Il est logique que le jeune Astier, apprenti cambrioleur, parle avec ses collègues en *lunfardo*, la langue des voleurs et des arnaqueurs. Souvent, ces mots sociolectaux figurent entre guillemets. Gnutzmann avance plusieurs hypothèses sur l'usage arbitraire des guillemets (Gnutzmann 1985, p. 191) : souci de clarté, volonté de ne pas dépayser le lecteur, simples oublis de la part du réviseur. Quoi qu'il en soit, Arlt mène à terme son projet de créer un style narratif chargé d'éléments populaires. Borges lui-même a reconnu son habileté à manipuler et écrire le « vrai » *lunfardo* (Hayes, 1981, p. 15). Arlt est séduit par le monde des malfaiteurs qu'il ne dénigre pas dans son roman et qu'il qualifie souvent

de noble (contrairement aux commerçants qu'il déteste et qu'il présente comme la pire des espèces). Il ne porte aucun jugement ni sur le sociolecte ni sur ses locuteurs. Le projet de Arlt est de dépeindre le plus précisément possible le monde de Silvio Astier, et pour ce faire, il doit produire une transcription fidèle de son mode d'expression. Même si le *lunfardo* se limite aux dialogues, son utilisation n'a jamais une connotation négative dans le roman de Arlt. Il est au même niveau que les autres voix dans le texte. Il remplit de façon respectueuse sa fonction de représenter le parler populaire.

Le *lunfardo* n'est toutefois qu'un des éléments qui caractérisent le texte sur le plan stylistique. Fasciné par les différents accents régionaux, Arlt décrit avec fidélité la diversité culturelle de Buenos Aires en insérant des phrases en langue étrangère (italien, français et anglais). L'influence italienne dans la culture, la population et le parler argentins est probablement l'une des plus fortes, il n'est donc pas étonnant de trouver des personnages italiens dans le roman, également issus de la classe ouvrière, qui s'expriment en italien. Don Gaetano, le Napolitain que Silvio surnomme Dío Fetente, répétera à quelques reprises « estate buono ». Sa femme, Italienne elle aussi, profère les insultes « bagazza » et « strunzo ». Le français est plutôt associé à l'aristocratie. Lorsque Astier livre une commande à une cliente française, celle-ci s'exprime en français autant avec sa domestique qu'avec le narrateur. Puis lorsque le jeune Astier fait la rencontre de monsieur Souza, plusieurs mots en français sont intégrés dans la narration (quelques-uns inconnus du narrateur) afin d'accentuer le contexte fortuné de l'hôte, car il était courant à cette époque que l'aristocratie argentine parle français. L'anglais est sans doute la langue la moins représentée. L'expression « Struggle for life » est la seule occurrence de cette langue. Arlt confirme ainsi que la diversité culturelle et linguistique a modifié le paysage de

la ville et façonné la personnalité de ses habitants. Aux nationalités citées préalablement se joignent les Turcs et les Polonais juifs, toutefois moins présents dans les dialogues (Gnutzmann 1985, pp. 192-195). Les personnages hispanophones qui ne sont pas d'origine argentine sont également présents et identifiables, Arlt s'assurant de recréer l'accent ibérique afin de distinguer l'origine des personnages. Le premier dialogue du roman met en vedette le cordonnier andalou, facile à reconnaître à l'accent, au choix de mots et à la construction des phrases :

—Ma lindo que una rroza... zi er tené mala zombra... (JR, P. 18)

Qui devrait se lire :

—Más lindo que una rosa...si es tener mala sombra...

Curieusement, Arlt a ressenti la nécessité de recréer l'accent argentin également, au-delà du vocabulaire et de la syntaxe. Il est donc possible de lire dans certains dialogues *bení* au lieu de *ven* ou *gayego* plutôt que *gallego*.

Grâce à ces influences internationales, de nombreux mots d'origine étrangère sont devenus partie intégrante du vocabulaire *lunfardo*. Le mot *cocotte* est entré dans le lexique *lunfardo* et désigne une prostituée, tandis que les mots *canne* en français et *giunta* en italien ont inspiré les mots *cana* et *yuta* (policiers ou police) respectivement.

La diversité des registres et la richesse lexicale qui en découle sont preuve de changement et de renouveau. Il est important de noter qu'en 1926, Arlt cherchait encore à créer un langage qui lui soit propre, qui le distingue des autres écrivains et des tendances de son époque. En même temps, il a paradoxalement contribué à renforcer l'identité nationale du peuple argentin en devenir.

### 3.3. La réception de l'œuvre de Arlt

De nos jours, Arlt jouit de la reconnaissance de la critique. Cependant, son travail a été dénigré par les avant-gardistes de Florida au début du siècle en raison de son style peu « soigné ». Peu à peu, à la faveur de facteurs extralittéraires, tels que les diverses tendances sociopolitiques, la Seconde Guerre mondiale, les mouvements littéraires marginaux sortent l'œuvre de Arlt de l'ombre (Gnutzmann 1984, p. 217). Malgré tout, lors de sa première publication, il a reçu l'appui du groupe Boedo et même de certains écrivains du groupe Florida. Après la parution de son deuxième roman, *Los siete locos*, les œuvres de Arlt se sont très bien vendues et étaient lues en Argentine et dans les pays voisins, entre autres. Une des raisons de son succès a été sans doute son choix d'aborder les problèmes sociaux du pays, une belle alternative à la littérature de Borges, souvent accusée de manquer de conscience sociale (Hayes 1981, p. 11).

Les premiers commentaires sur le travail de Arlt ont été publiés dans des revues littéraires et souvent écrits par ses amis qui l'ont, évidemment, complimenté. Dans la première critique de *El juguete rabioso* parue dans la revue *Nosotros* en 1926, on loue sa

spontanéité et la maîtrise du langage parlé, éléments très appréciés même de nos jours. Un article de 1929 est le premier à faire référence à l'aspect psychologique de ses romans, soulignant l'influence de Dostoïevski, tout en vantant le langage et la syntaxe. En 1930, dans un commentaire par ailleurs élogieux, Petit de Murat critique les scènes érotiques, critique qui deviendra récurrente. Pendant cette période, aucune critique n'analyse en profondeur les œuvres de Arlt. En 1931, l'ouvrage d'Antonio Aita sur la littérature argentine est le premier à mentionner Arlt, pour répudier son style et son manque de profondeur spirituelle. Pendant les années 1940, on lit Arlt sous un autre jour en mettant en relief la dimension psychologique. En 1946, Pagés Larraya analyse l'effet néfaste de la vie urbaine sur les personnages arltiens (thème qui sera repris et étudié plus en détail dans les années 1970 par plusieurs auteurs). En même temps, ces critiques continuent de répudier son style et en viennent à s'interroger sur les raisons de son succès.

À partir des années 1960, de nouveaux éléments de l'œuvre de Arlt retiennent l'attention : l'aliénation, l'angoisse existentielle, la hiérarchie sociale et la métaphysique, entre autres. Gnutzmann signale que, pendant cette dernière période, les critiques ont eu tendance à percevoir les « erreurs » signalées par les critiques précédents comme des éléments narratifs intentionnels. Elle préfère concevoir l'œuvre de Arlt comme un *patchwork* constitué d'une combinaison et juxtaposition d'éléments disparates à tous les niveaux (Gnutzmann 1984, pp. 220-223). La multiplication de travaux critiques sur l'œuvre de Arlt témoigne de la grande importance de l'écrivain dans l'histoire littéraire de l'Argentine (Hayes 1981, p. 11).

Par contre, la traduction tardive des œuvres de Arlt dénote la méconnaissance de son œuvre à l'étranger et le récent engouement autour de son travail. Des traductions allemandes et italiennes de sa trilogie ont été publiées dans les années 70. Les traductions françaises de *El juguete rabioso* et *Los siete locos* n'ont été publiées qu'en 1981 et 1984. Les travaux critiques sur son œuvre en français sont quasi inexistantes. Les traductions en anglais sont encore plus tardives ; cependant, il existe plusieurs ouvrages critiques sur Arlt en anglais, quelques-uns très importants, parus avant les traductions elles-mêmes, tel l'ouvrage de Foster, *Currents in the Contemporary Argentine Novel*, publié en 1975.

Bien que peu traduit, il ne fait aucun doute que Roberto Arlt est un des piliers de la littérature nationale et qu'il a servi de modèle aux écrivains argentins les plus remarquables qui ont su s'illustrer sur le plan international également. Gnutzmann explique que dans *Deshoras* de Julio Cortazar, il est possible d'identifier plusieurs éléments arltiens, tels que la description du monde des bordels, qu'il interprète comme un hommage au romancier. D'après lui, on trouve également dans les œuvres de Manuel Puig, auteur de *La Trahison de Rita Hayworth* (1965) et *Le Plus beau tango du monde* (1969), l'influence du feuilleton si caractéristique de Arlt. Molina, l'un des personnages de Puig, serait inspiré du personnage homosexuel de *El juguete rabioso*. La critique cite également *La novela moderna: Roberto Arlt (s.d.)* dans lequel Gregorich affirme que la génération du *Boom* s'est basée sur les travaux de Arlt. Mais selon Gnutzmann, c'est avant tout dans l'œuvre de Ricardo Piglia que l'influence de Arlt est la plus manifeste. Ce dernier lui a d'ailleurs rendu hommage et a témoigné son admiration dans *Homenaje a Roberto Arlt* (une intrigue policière) ainsi que dans le roman *Respiración artificial*. Dans ce

dernier, les « nouveaux fous » trament une révolution politico-littéraire et le centre de leur discussion est Arlt lui-même. On y reconnaît plusieurs caractéristiques arltiennes, telles que les discours d'ordre littéraire ou philosophique, les personnages marginaux, les thèmes politiques et l'intrigue policière, ainsi que l'usage de différents registres de langue.

### 3.4. Conclusion

Il ne fait aucun doute que Arlt demeure un écrivain controversé. Il a en partie défié les valeurs littéraires de son époque, montrant une nouvelle voie aux générations à venir. Reconnu aujourd'hui comme une figure emblématique des lettres argentines, il a contribué à façonner un style et une langue littéraire propres. Dans *El juguete rabioso*, le thème de la recherche de soi incarné par le narrateur est rendu grâce à la pluralité des styles qu'il utilise. Le style du feuilleton incarne la rêverie juvénile, tandis que l'argentin, le *lunfardo* et le langage scientifique représentent la réalité de tous les jours. En même temps, l'utilisation de la *langue nationale* propose une solution autant à la crise identitaire d'Astier qu'à celle des Argentins, sujet qui tracassait la nouvelle génération. Arlt étale sans aucune gêne les différences entre l'espagnol ibérique et l'argentin. En mettant les deux langues au même niveau dans une œuvre littéraire, il contribue à l'affirmation linguistique du peuple. Reste à analyser, à présent, la façon dont la « lettre du texte » a été rendue par Isabelle et Antoine Berman.



## **Chapitre Trois**

### **Les registres artliens en traduction**

## 4.1. Méthode d'analyse

Ce chapitre propose une critique d'inspiration bermanienne de la traduction française de *El juguete rabioso*, par Isabelle et Antoine Berman. À des fins comparatives, cette traduction est mise en regard de la traduction anglaise par McKay Aynesworth, qui ne sera toutefois pas analysée en profondeur. Le *trajet analytique* proposé par Berman comporte plusieurs étapes que nous avons choisi de ne pas reprendre à la lettre, mais qui ont guidé ce travail. Premièrement, nous avons révélé les passages de l'original constituant des « zones signifiantes », zones susceptibles d'être également problématiques pour la traduction. Le but de cette analyse est de relever les liens et écarts possibles entre le projet de traduction affiché par les traducteurs et le projet actualisé dans leur traduction. En conclusion, ce chapitre propose une critique productive préparant le terrain pour de futures (re)traductions.

## 4.2. Les traducteurs de Arlt et leur projet

« Quelles que soient la logique et la cohérence d'un projet, quel que soit le projet, il y a, il y aura toujours de la défektivité dans une traduction » (Berman, 1995, p. 86).

#### 4.2.1. Isabelle et Antoine Berman, auteurs du *Jouet enragé*

Isabelle et Antoine Berman ont été les premiers à traduire des romans de Arlt en français. Bien que d'autres ouvrages du même auteur aient été traduits par la suite et même très récemment (*Eaux-fortes de Buenos Aires*, en septembre 2010), ses deux premiers romans ne connaissent qu'une seule traduction en français, celle des Berman. Dans l'avant-propos à leur traduction de son deuxième roman, *Les sept fous*, les traducteurs expriment leur désir de présenter l'auteur au public francophone. Ils évoquent la grande richesse narrative et lexicale de l'écriture de Arlt, ainsi que son style très particulier :

Tel est le système de déviations, d'imprécisions nécessaires, de mélanges linguistiques détonnants, de répétitions lancinantes que le mouvement de la traduction se doit d'affronter. Alors qu'une forme délimitée se laisse facilement transplanter, la prose polyfacétique de Arlt est difficilement traduisible, dans la mesure où la langue de la traduction est de prime abord la langue littéraire traditionnelle. (Berman dans Arlt, 1981, pp. 10-11)

*Le jouet enragé* ne comporte pas d'avant-propos, mais on peut supposer que les propos énoncés dans la citation ci-dessus valent également pour ce roman. Berman était donc bien conscient des défis que représente la traduction des romans de Arlt : trouver le moyen de rendre cette prose « polyfacétique »<sup>8</sup>. Or, le traducteur affirme d'emblée que la langue française littéraire n'est pas prête à accueillir le style « imparfait » de Arlt et que la tentation de produire une traduction ethnocentrique est forte. Il explique que cette option a

---

<sup>8</sup> Berman décrit la prose polyfacétique comme suit : « Une prose faite de la coagulation, du brassage, du mixage, de la fusion de plusieurs "langages" hétérogènes » (Berman dans Arlt, 1981, p. 10)

été vite écartée à cause de son rapport faux envers la lettre et envers le public. Il ne s'agissait donc pas de coller au texte de départ pour rester éthique, mais de trouver une « autre littéralité » (Berman dans Arlt, 1981, pp. 10-12) dans la langue d'arrivée :

Nulle tentative de calque, mais une manière de re-tisser le dessin de l'original dans l'autre langue. Là où la forme littérale de la redite devenait insupportable en français, nous l'avons décalée, déplacée, jusqu'à ce que soudainement, imprévisiblement, elle restitue le rythme hagard et haletant de l'original. Là où l'étonnante diversité des langages risquait d'être gommée, nous avons bouleversé l'ordre, le kaléidoscope de leurs apparitions. [...] nous avons voulu rendre sensible au lecteur, à travers le français, la texture intransférable de l'original (Berman dans Arlt, 1981, p. 12).

Berman souligne, de surcroît, dans cette préface, l'imperfection que comporte toute première traduction d'une œuvre (Berman 1995, p. 84).

#### 4.2.2. McKay Aneysworth, auteure de *Mad Toy*

*Mad Toy*, paru en 2002, est précédé d'une préface explicative rédigée par la traductrice, McKay Aneysworth. Cette préface se présente comme une introduction à l'œuvre de Arlt. Elle y explique que l'humour et l'ironie, ainsi que les diversités narrative et lexicale, découlent des *sainetes*, des traductions espagnoles et de la grande affluence de générations immigrantes dont l'auteur lui-même est issu. Cette mise en contexte permet d'introduire le sujet de la langue, plus exactement des registres de langue :

Mad Toy presents a kaleidoscope of color, tone, and mood, now lyrical, now ironic, now earthy, now reportorial, now heroic, now hardboiled. Language varies from the relatively cultured idiom of the narrator to the dialects and street slang of the novel's many colorful characters [...] (McKay Aneysworht dans Arlt, 2002, p. 3)

McKay Aneysworth signale également que les styles narratifs changent, surtout lorsque le protagoniste se remémore son enfance au chapitre quatre. La traductrice souligne le rôle important joué par l'usage de la langue et d'où émane, à son avis, tout le charme du roman (2002, pp. 6-7). Dans l'avant-propos, elle confie : « I have taken great pains to preserve Arlt's anti-style and polyglot idiom, as these are essential aspects of his reputation as an 'outlaw' writer » (McKay Aneysworth dans Arlt, 2002, p. 9). Le respect des divers registres de langue, ainsi que de la syntaxe de l'original ont donc été les aspects fondamentaux de son projet de traduction. La traductrice affirme qu'afin de garder le rythme et la musicalité de l'original, elle a transposé la prose en vers puis elle a cherché l'équivalent en anglais (2002, p. 10). L'échec ou la réussite de ce procédé devrait être révélé dans les passages où le narrateur emprunte une voix ibérique imitant le style chevaleresque de ses auteurs d'aventures préférés. Pour rendre les différentes voix narratives, la traductrice a puisé dans le bassin des mots anglais d'origine latine pour distinguer le narrateur de son « moi » plus jeune, le personnage principal. Elle a aussi choisi de garder certains mots en espagnol et en *lunfardo*, puis elle s'est servie des mots du slang américain des années vingt et trente pour conserver la saveur de l'original. De plus, elle a recouru à la compensation lorsque l'anglais ne pouvait pas rendre toutes les différences lexicales de l'espagnol. Elle admet toutefois, en conclusion, que rester fidèle à la prose de Arlt s'est avéré une tâche extrêmement difficile, que ce sont ces qualités de

l'original qui l'ont séduite et qui ont posé les principaux défis du travail de traduction (McKay Aneysworth dans Arlt, 2002, pp. 11-15).

À priori les deux projets de traduction (celui des Berman et de McKay Aneysworth) partagent certaines ressemblances. Les traducteurs s'entendent pour affirmer que Arlt est un symbole de la littérature argentine. Ils semblent bien conscients des enjeux que comporte la traduction de ce type d'écriture dont le trait principal serait les divers registres discursifs et la richesse lexicale qui en découle. Pour cette traduction du premier roman, les traducteurs annoncent avoir eu comme objectif principal le respect de cette caractéristique fondamentale de l'œuvre de Arlt.

### 4.3. La confrontation

#### 4.3.1. Le respect de la *lettre* : les registres discursifs en traduction

Le style littéraire de cette première œuvre de Arlt reflète les changements dans la vie de l'adolescent Silvio Astier, qui a abandonné ses études, mais qui se passionne pour la littérature. Ses influences littéraires se reflètent dans la narration qui emprunte à différents genres. En ouverture du roman, l'auteur emploie le registre du feuilleton pour introduire un personnage d'origine espagnole, amateur des histoires de bandits. Cette voix est inspirée

des romans chevaleresques espagnols et se démarque complètement des autres styles narratifs de par sa syntaxe et son lexique :

Decoraban el frente del cuchitril las policromas carátulas de los cuadernillos que narraban las aventuras de Montbars el Pirata y de Wenongo el Mohicano. (JR, p. 17)

La devanture de cet antre était décorée par les frontispices polychromes des illustrés qui relataient les aventures de Montbars le Pirate et de Wenongo le Mohican. (JE<sup>9</sup>, p. 21)

The colorful title pages of serial novels featuring the adventures of Montbars the Pirate and Wenongo the Mohican decorated the front of that hole-in-the-wall shop. (MT<sup>10</sup>, p. 21)

Dans l'original, le style ibérique dépayse les lecteurs argentins et latino-américains. On constate qu'aucun des traducteurs n'a conservé l'inversion du verbe et du sujet, caractéristique syntaxique des chansons de geste et des romans de chevalerie, et, plus important encore, des traductions espagnoles des feuilletons. Astier commence à raconter ses mémoires comme s'il s'agissait d'une des aventures de ses idoles, puis le lecteur devient témoin de ses péripéties de voleur.

Autant en anglais qu'en français, il aurait été possible de garder l'inversion du verbe et du sujet, car les deux langues connaissent ce phénomène grammatical. De plus, dans les deux cas, cette construction renvoie aussi à une littérature d'antan. Les deux versions montrent une réorganisation de la syntaxe de Arlt qui gomme la présentation du registre

---

<sup>9</sup> JE désignera *Le jouet enragé*

<sup>10</sup> MT désignera *Mad Toy*

ibérique. Ce procédé, Berman l'appelle la rationalisation<sup>11</sup>. Comme on le verra, il s'observe régulièrement dans la traduction française lorsque la syntaxe en espagnol est altérée pour imiter une autre voix. Quelques pages plus loin, et après s'être servi du registre scientifique et du sociolecte argentin, le narrateur retourne au registre du feuilleton pour se remémorer une inoubliable aventure de jeunesse :

Sonada aventura fue la de mi cañón y grato me es recordarla. (JR, p. 23)

Fameuse aventure, celle de mon canon, et il m'est agréable de la raconter (JE, p. 26)

A resounding adventure was that of my canon, and happy I am to recall it. (MT, p. 25)

À nouveau, on remarque l'inversion du substantif et de l'adjectif dans la première coordonnée. Dans la deuxième, l'attribut de l'auxiliaire est placé devant ce dernier, ce qui donne à l'expression un tour romantique. Le rythme change aussi grâce aux deux vers endécasyllabes (vers d'onze syllabes), caractéristiques de la littérature espagnole de la renaissance (Mujica 1990, p. 93).

La version de McKay Aynesworth respecte la syntaxe et le rythme de l'original. De plus, la traduction emprunte un adjectif proche de l'espagnol sur le plan phonétique (*Resounding / Sonada*). L'anglais reste près de l'original et reproduit le rythme qui renvoie à une littérature plus ancienne. Plus important encore, le registre du feuilleton ibérique se différencie nettement des autres dans le récit. Par contre, si elle produit la première

---

<sup>11</sup> La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours » (Berman, 1999, p. 53).



inversion, la version française modifie par la suite la syntaxe de la phrase en remplaçant l'auxiliaire par une virgule dans la première coordonnée. Dans l'ensemble, on perd le rythme, l'allusion à une littérature plus ancienne et par conséquent, on réduit au silence la voix ibérique. Également, Berman ne traduit que le deuxième sens du mot *sonada* (*fameuse, célèbre*), alors que l'idée de bruit, de son, aurait pu être conservée avec des adjectifs tels que *retentissante* ou *fracassante*. Berman n'a donc pas pu éviter ici la « destruction des rythmes ». Un détail moins important est le glissement de sens : le verbe *recordar* (se rappeler, se remémorer) ayant été remplacé par raconter.

De façon générale, les passages descriptifs suivent le registre ibérique. L'exemple suivant est une description insérée entre des dialogues en sociolecte de jeunes voleurs. Tout comme s'il s'agissait d'un roman de feuilleton de bandits, le narrateur change de registre et emprunte la voix littéraire d'origine ibérique pour décrire son ami. Afin de réussir cet effet, Arlt ajoute à l'inversion syntaxique l'enclitique (*habíasele*) d'usage exclusivement littéraire et intimement associé à l'Espagne, la conjugaison du pronom ibérique *vosotros*, inexistant en Amérique latine, à deux reprises (*Añadid* et *tendréis*), ainsi que le mot ibérique *pisos* (appartement) qui remplace le mot argentin *departamento*.

**Habíasele** saltado el botón del cuello y su corbata verde se mantenía a medias sobre la camisa de pechera desgarrada. **Añadid** a esto una gorra con visera sobre la nuca, la cara sucia y pálida, los puños de la camisa desdoblados en torno de los guantes, y **tendréis** la desfachatada estampa de ese festivo masturbador injertado en un conato de reventador de **pisos**. (JR, p. 47)

Le bouton de son col **avait sauté**, et sa cravate verte pendait à moitié sur son plastron déchiré. **Ajoutez** à cela une casquette avec la visière sur la nuque, un visage sale et blême, les manchettes de la chemise dépliées et tombant sur les gants, et vous **aurez** l'impudente image de cet allègre masturbateur s'efforçant de devenir crocheteur et monte-en-l'air (JE, p. 49)

The button of his collar **had come undone**, and his green tie dangled precariously over his torn shirtfront. **Add** to this image another: his cap on backward with the bill down over his neck, his pale, dirty face, his cuffs hanging down around his gloves, and **behold**, you have the shameless spectacle of that cheerful masturbator cum would-be burglar. (MT, p. 42)

La traduction française ne reproduit ni l'enclitique, d'usage plus rare dans cette langue qu'en espagnol, ni l'inversion syntaxique de la première phrase. La différence lexicale causée par la conjugaison du pronom *vosotros* et par le choix du mot *pisos*, n'a pas été rendue non plus. De ce fait, le rythme de la description et la saveur étrangère sont perdus ; il n'y a aucune indication de changement de registre dans ce passage en français. De plus, il y a une clarification, car deux synonymes pour exprimer un seul mot en espagnol : « crocheteur » et « monte-en-l'air » pour rendre *reventador de pisos* qui veut dire littéralement « faire éclater les appartements », car les jeunes voleurs y arrachaient tout ce qui avait de la valeur. La version anglaise ne reproduit pas non plus l'inversion syntaxique de la première phrase, mais afin de rendre le ton littéraire de la conjugaison du *vosotros*, la traductrice a substitué *tendréis* par *behold* qui a un usage plutôt littéraire. Cependant, le passage ne rend pas la sonorité d'une littérature d'antan exprimée par l'original.

Autant en anglais qu'en français le registre d'inspiration ibérique reste presque muet, malgré les efforts des traducteurs. Le contraste entre les différentes voix qui composent le récit demeure assez terne. La description traduite dans les deux langues laisse à peine transparaître la saveur d'une littérature ancienne, ce qui contraste avec l'importance qu'elle a dans l'original. La traduction française n'arrive pas à restituer la variété régionale (espagnols ibérique et argentin) et elle ne compense pas, non plus, la pauvreté sur le plan lexical par d'autres procédés. Dans la version anglaise, compte tenu de ce que la traductrice avait annoncé dans son avant-propos, on se serait attendu à trouver plus de mots d'origine latine pour recréer le contraste. La forte influence littéraire du narrateur le pousse, tout naturellement, à emprunter le registre du feuilleton lorsqu'il décrit ses acolytes, créant un grand contraste avec la voix vernaculaire des garçons et la narration en *langue nationale*, contraste qui passe inaperçu dans les deux versions traduites.

Après une courte période sombre et amère de sa jeune vie, le narrateur renoue avec la littérature et la vie des bandits. Ceci est annoncé dans le deuxième chapitre par la description de son nouvel employeur. Cette description comporte des mots entièrement associés au genre, tels que *noble*, *excitable*, *espadachín*, *enjuto* et *hidalgo*, des inversions syntaxiques du nom et son qualificatif (*penetrante mirada*, *irónica sonrisa*, *sedosas hebras* et *hundido mentón*), des inversions sujet-verbe et l'enclitique ibérique (*enrojecíansele*). Ensemble, ces marqueurs imitent le modèle du feuilleton :

Monti era un hombre activo y noble, excitable como un espadachín, enjuto como un hidalgo. Su penetrante mirada no desmentía la irónica sonrisa del labio fino, sombreado

por sedosas hebras de bigote negro. Cuando se encolerizaba enrojécíansele los pómulos y su labio temblaba hasta el hundido mentón. (JR, p. 143)

Monti était un homme actif et noble, aussi excitable qu'un bretteur, aussi sec qu'un hidalgo. Son regard pénétrant démentait le sourire ironique de ses fines lèvres ombragées par les fibres soyeuses de sa moustache noire. Quand il se mettait en colère, ses pommettes rougissaient et ses lèvres tremblaient jusqu'à son menton rentré. (JE, p. 137)

Monti was noble and energetic, feisty as a pirate, lean as Don Quixote. His penetrating gaze took nothing away from the snide curl of his slender lips, over which the silky threats of a black moustache cast their shadow. When he got angry, his cheeks turned red and his lower lip shook all the way down to his excuse for a chin. (MT, p. 115)

Ici, les Berman restituent avec succès le lexique qui renvoie à la littérature chevaleresque ou de feuilleton (*noble, bretteur, hidalgo*). Le choix de rendre *enjuto* (*mince*) par *sec* est un choix approprié, car, au Moyen Âge, l'adjectif *sec* était plus courant que *mince*. De plus, les deux mots partagent la même étymologie et le même sens : « Être dépourvu de jus ou de liquide ». Comme ce passage dresse une comparaison entre Monti et un quelconque héros de roman chevaleresque, le choix de Berman est judicieux. Cependant, l'absence d'inversion syntaxique fait que malgré tout le passage n'a pas la même sonorité ni le même rythme que l'original, ce qui tend à gommer aussi la distinction entre les différentes voix narratives. Sans recourir au calque, il aurait été possible de recréer le contraste en s'inspirant, par exemple, de constructions syntaxiques et d'un lexique français plus archaïques. De plus, la traduction présente un léger contresens, car la version originale

exprime le verbe *desmentir* au négatif, tandis qu'en français, on le trouve à l'affirmatif, ce qui change ainsi le sens de la phrase.

McKay Anyesworth a choisi une approche différente pour rendre le parallèle entre le passage et les genres littéraires auquel le narrateur fait allusion. Elle ne tente pas de restituer le lexique, mais crée plutôt des associations en remplaçant *espadachín* (bretteur) par *pirate*, puis *hidalgo* par *Don Quixote*. En comparant avec l'original, on s'interroge sur les raisons de cette explicitation, car *espadachín* aurait pu être rendu par *swordsman*, dont l'origine renvoie au 17<sup>e</sup> siècle et qui inclut tous ceux qui manient l'épée. *Don Quixote*, bien qu'il soit l'hidalgo le mieux connu, incarne l'anti-héro et présente une parodie du monde chevaleresque. La raison de cette explicitation (car le mot *hidalgo* fait partie du vocabulaire anglais) peut se trouver dans le contexte de réception, qui associe plus facilement Don Quixote à l'Espagne et au monde chevaleresque que le mot *hidalgo*. Cependant, d'autres recours rhétoriques auraient pu être mis en place afin de recréer cette voix narrative littéraire inspirée du Siècle d'or espagnol. Le passage, de par sa construction syntaxique et le choix de mots, reste très contemporain, créant l'effet contraire à celui de l'original en espagnol.

Dans les deux traductions, il s'opère donc un certain effacement des superpositions des langues et un gommage de la différence des registres entre l'espagnol d'inspiration littéraire ibérique et l'argentin qui prime dans le reste du récit, le projet de Arlt étant de rendre à cette dernière ses lettres de noblesse. Malheureusement, aucune des deux traductions ne laisse transparaître de façon aussi claire que dans l'original les changements des registres qui se partagent la vedette, constituant le trait principal du

roman. Les procédés utilisés par l'auteur afin de créer ce contraste entre les voix narratives sont toujours les mêmes (inversions sujet-verbe et sujet-adjectif, lexique ibérique, utilisation du « vosotros »). Cependant, dans les traductions, la stratégie pour restituer le registre du feuilleton est difficilement identifiable. Elle reste incohérente et irrégulière. La voix ibérique contraste avec le récit en argentin et les dialogues en sociolecte où figure le « voseo » (ancien pronom espagnol, considéré un archaïsme en Espagne) ainsi que sa conjugaison, tous les deux associés à Buenos Aires. Malheureusement, cette hétéroglossie n'est pas rendue dans la traduction française. Le message d'affirmation identitaire véhiculé par l'alternance des langues ne passe donc pas non plus en traduction. Arlt cherchait à mettre toutes les langues au même niveau afin de prouver que la *langue nationale* avait sa place dans la littérature. Afin de reproduire la saveur vieillotte de ce modèle par rapport à la modernité de l'argentin, il aurait été possible de s'inspirer des différences entre français européen et nord-américain, ou bien puiser dans le bassin lexical et syntaxique de toute la francophonie, en s'efforçant de mettre en relief les différents registres tout en les concertant et en les dotant d'une certaine cohérence. Je pense plus particulièrement au français québécois, qui a conservé des archaïsmes mais qui, grâce à son évolution en Amérique, a adapté le lexique et la syntaxe à ses besoins. Dans *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Berman cite l'exemple d'une traduction réussie d'un texte hétéroglossique de Thomas Mann, où le traducteur avait restitué trois types de français différents (celui d'un germanophone, celui d'une russophone et celui de la Française qui raconte l'histoire). Selon lui, il s'agissait d'une « [r]éussite rare, car, la plupart du temps la traduction n'a de cesse d'effacer cette troublante superposition » (Berman 1985, p. 66). En ce sens, si cette affirmation est juste,

la traduction de Berman n'échappe pas à la norme, elle ne parvient pas à « s'élever » au-dessus de la norme.

#### 4.3.2. La richesse lexicale

Arlt utilise le lexique de façon réfléchie et dans des contextes précis (voir chapitre 2). Le passage suivant en offre un exemple clair : les mots en gras sont tous des synonymes de ce qui serait l'équivalent de *femme de ménage* en français. La première phrase met en vedette Don Gaetano en train de faire ses courses au marché populaire, entouré des gens de la classe ouvrière. Pour décrire cette scène, Arlt choisit des mots argentins et de connotation négative, signalant le mépris du narrateur. Par contre, l'action de la deuxième phrase se situe chez une riche dame française en qui le narrateur voit une courtisane. Dans ce contexte, Arlt choisit un mot vieilli, qui n'est guère plus utilisé et renvoie à la littérature étrangère.

1. Husmeando pichinchas metíase entre **fregonas** y **servientas** a curiososear cosas que no debían interesarle [...] (JR, p. 73)
  2. Con dureza la **criada** retrajo la mano, y entendió mi gesto la cortesana, creo que sí [...] (JR, p. 95)
- 
1. Flairant les aubaines, il se faufilait au milieu des **laveuses de vaisselle** et **des servantes** pour fouiner et regarder ce qui ne le concernait pas [...] (JE, p. 73)

2. La **servante** retira la main avec dureté et je crois que la courtisane comprit mon geste [...] (JE, p. 93)<sup>12</sup>
  
1. On the outlook for bargains, he would mix with **floor-scrubbers** and **kitchen maids** in order to stick his nose into things that couldn't have interested him [...] (MT, p. 62)
  
2. Coldly the **maid** withdrew her hand, but the courtesan, who must have understood my gesture, said [...] (MT, p. 78)

On remarque que la traduction française n'a pas restitué la diversité lexicale, même s'il existe plusieurs possibilités pour la rendre, car le français compte des synonymes à connotations diverses tels que *femme de ménage*, *domestique*, *bonne*, *bonniche*, *frotteuse*, entre autres. De plus, la traduction *laveuses de vaisselle* est inexacte, car on parle ici des domestiques qui frottent les planchers. De la même façon, les Berman choisissent de rendre *metíase entre* (*s'incruster* ou *entrer dans*) par *se faufilait*, qui désigne un mouvement habile pour traverser d'un bord à l'autre plutôt que le désir de se mêler à la foule. Finalement, les traducteurs se servent de deux verbes (fouiner et regarder) pour rendre le verbe *curiosear* qui aurait pu être rendu par un seul verbe, fouiner, tout simplement. Par contre, la version anglaise présente une plus grande richesse lexicale. La traductrice a utilisé trois synonymes de connotations différentes, les deux de la première phrase aux connotations populaires s'avèrent un choix judicieux dans le contexte du marché.

---

<sup>12</sup> Dans cette phrase, deux tendances déformantes opèrent également : la clarification et l'allongement. La deuxième phrase présente un réarrangement syntaxique : Le complément de mode (*avec dureté*) qui ouvre la phrase d'inspiration ibérique en espagnol se trouve placé derrière le verbe, suivant la syntaxe française, puis l'inversion de sujet et du verbe de la deuxième coordonnée non seulement n'est pas restitué en français, Berman la joint à l'incise qui la suit.



Ce passage n'évite malheureusement pas l'appauvrissement quantitatif, qui, pourtant, se révèle un souci théorique chez Berman, exprimé à l'appui d'exemples tirés de sa traduction du deuxième roman de Arlt, *Les sept fous* : « Il y a déperdition, puisqu'on a *moins* de signifiants dans la traduction que dans l'original. C'est attenter au tissu lexical de l'œuvre, à son mode de lexicalité » (Berman 1985, pp. 59-60). De ce fait, le traducteur présente à son lecteur une version homogénéisée du texte qui, pour emprunter encore des termes bermaniens, n'est pas « fidèle à la lettre ».

La diversité lexicale découle également de l'utilisation de la *langue nationale*, qui prédomine tout au long du roman et particulièrement dans les dialogues :

- ¿Decíme, che Rubio, sos de confianza o no sos? [...]
- Mirá, Rengo, decime, ¿me tenés fe? 171 [...]
- ¿Querés ayudarme? Vamos a medias. Son diez mil mangos, Rubio. (JR, p. 173)
  
- Dis-moi, che, Petit Blond, on peut te faire confiance ou pas ? [...]
- Écoute, Boiteux, dis-moi, tu me fais confiance, toi ? [...] (JE, p. 164)
- Tu veux m'aider? Moitié moitié. Ce sont dix mille sacs, Petit Blond. (JE, p. 166)

“Say, Rubio, can I trust ya or not?” [...]

“Look, Rengo, tell me, don't you have faith in me?” [...] (MT, p. 135)

“Wanna go in with me? We'll go fifty-fifty. It's ten grand, Rubio.” (MT, p. 137)

Ce dialogue qui porte sur la planification d'un vol, exprimé en argentin, comprend aussi du lexique *lunfardo* (*mango* équivaut à *pesos*). Arlt utilise ce lexique pour exprimer la réalité

concrète, comparativement à la voix de feuilleton qui évoque la rêverie et les souvenirs du narrateur. La langue nationale, selon Arlt, est la seule qui puisse exprimer la réalité des Argentins et il cherche à le prouver en l'utilisant tout au long de sa narration. Ainsi, tous les verbes sont conjugués à la deuxième personne, le pronom *vos*, qui remplace le pronom espagnol *tú*. Nul besoin d'indiquer au lecteur hispanophone l'origine de ces personnages, car leur parler les identifie clairement. De plus, sur le plan lexical, on trouve l'appellatif *che*, intimement associé à l'Argentine. Une stratégie des Berman a été de conserver l'appellatif en espagnol et de le restituer littéralement afin de signaler l'origine des personnages. Très rythmique dans la phrase espagnole, la restitution excessivement fidèle du *che*, car il garde la même position dans la phrase en français qu'en espagnol, finit par modifier le rythme. Sur le plan syntaxique, et outre l'oralité, la traduction ne comporte aucun élément qui puisse permettre une claire démarcation entre cette *langue nationale* et les autres voix narratives. McKay Aynesworth ne restitue pas systématiquement l'appellatif *che* en anglais, qui manque dans cette phrase, mais elle garde les surnoms des personnages en espagnol. En général, ses dialogues possèdent tous un rythme et une oralité assez similaires à ceux de la phrase en espagnol, puis ils se distinguent des autres voix par l'usage de la transcription de l'accent italien en anglais, juste dans ce contexte, car, premièrement, la *langue nationale* a été fortement influencée par l'italien et, deuxièmement, le Boîteux est d'origine napolitaine. Pour ce qui est du seul mot *lunfardo* dans la phrase, *mango*, les deux traducteurs ont eu recours à la même stratégie, le rendre par un mot familier ou argotique de leur langue-culture respective (*sac*, en français et *grand*, en anglais).

Le dialogue suivant met en vedette les locuteurs adolescents argentins en plein braquage. Un des jeunes propose à son collègue de rentrer chez lui pour y déposer une partie du butin, puis de revenir et de continuer le pillage, mais ce deuxième a peur de se faire repérer par la police et se montre réticent. Les deux jeunes s'expriment en *lunfardo*. Cependant, le dialogue reste assez compréhensible, car il ne contient que quelques mots courants de ce parler. La structure syntaxique de ce passage appartient à l'argentin et comporte des marqueurs d'oralité (dans la mesure où il s'agit d'un dialogue).

El granuja barbotó:

-¡Mierda! Yo solo no salgo..., no quiero ir a dormir a la **leonera**.

[...]

Lució rezongó:

-Qué **rana** es Enrique, ¿no te parece?, **largarme de carnada a mí solo**.

-**No macaniés**. De aquí a tu casa hay sólo tres cuadas. Bien podrías ir y venir en cinco minutos.

-No me gusta

-Ya sé que no te gusta...no es ninguna novedad que sos puro espamento.

-¿Y si me encuentra un "**cana**"<sup>13</sup>?

-**Rajá**; ¿para qué tenés piernas? (J.R. p. 47)

Le chenapan marmonna :

- Merde, je ne sors pas tout seul...Je ne veux pas aller dormir au **violon**.

[...]

Lucio grommela :

---

<sup>13</sup> Note de bas de page dans l'original pour donner la signification du mot en *lunfardo* cana (agent de police).

-Quel **mariole**, cet Enrique, tu ne trouves pas ? **M'envoyer comme ça en première ligne !**

-**Ne dis pas de bêtises**. D'ici à chez toi, il n'y a que trois blocs. Tu peux faire l'aller et retour en cinq minutes.

-Ça ne me plaît pas.

-Je sais que ça ne te plaît pas. Tu n'es qu'une grande gueule, c'est bien connu.

-Et si je tombe sur un « **flic** ».

-**Allez, file !** Tes jambes te servent à quoi ? (JE, p. 49)

"Sh—!" protested the good-for-nothing, "I'm not leaving here alone...I don't want to spend the night in the hoosegow." [...]

Lucio grumbled, "what do you think of that? Enrique is a sharp operator, sending me out alone as bait."

"Oh, come on. It's only three blocks to your house. You could have gone and come back in five minutes."

"I don't like it"

"So what else is new?...you're always in a flap over something ."

"And if I bump into a cop?"

"Run, what do you have legs for?" (MT, p. 42)

Sur le plan de l'oralité, la traduction française échoue encore, car elle présente des éléments lexicaux d'usage plutôt oral, dans une syntaxe qui reste impeccable. Il faut noter que les locuteurs sont de jeunes adolescents qui, entre eux, ne parleraient jamais un français syntaxiquement parfait. Dans ce passage également, autant en anglais qu'en français, on ne contourne pas la destruction des locutions et du vernaculaire. Le *lunfardo* a été remplacé par des termes familiers, de l'argot, ou par une langue standard. Cependant,

le vernaculaire de ce dialogue est essentiel à l'ensemble du roman de Art, car le *lunfardo* était la langue des voleurs. *Violon*, *mariole* et *flic* rendent parfaitement le sens de *leonera*, *rana* et *cana* respectivement, mais ils ne renvoient pas à un contexte général francophone, mais plutôt au contexte lexical de l'hexagone. Dans ce sens, l'effacement de l'étranger et l'ethnocentrisme sont flagrants. Contrairement à l'original, la traduction gomme les éléments qui indiquent l'appartenance des personnages au point qu'on les croirait français. Le registre est rendu sans dérouter le lecteur, sans le sortir de France. Cependant, selon la théorie de Berman et si l'on veut être fidèle à la lettre, ce remplacement équivaut à une destruction du vernaculaire, parler d'extrême importance pour le message d'affirmation identitaire que renferme le roman. Il aurait été possible de conserver un peu plus d'étrangeté (avec le contexte, *la leonera* aurait pu être rendu par l'ancre du lion ou la tanière). L'expression *Largarme de carnada a mi solo* aurait sans doute pu rester plus près du texte de départ, comme la traduction en anglais, car cette image aurait pu être bien comprise en français aussi. Il s'agit ici d'utiliser le jeune comme appât (*carnada*) pour les policiers, ce qui s'insère parfaitement dans le contexte de cette situation, plutôt que d'utiliser une expression qui renvoie à une situation de guerre. Le verbe *lunfardo macanear*, qui veut dire à la fois mentir et perdre du temps, est mal conjugué afin de reproduire la sonorité du parler. *Ne dis pas de bêtises* ne rend pas la richesse qui renferme le mot, car premièrement, il renvoie à un contexte familial plutôt qu'argotique, et deuxièmement, il ne restitue pas le sens de perte de temps. De plus, la faute syntaxique qui découle du parler disparaît dans la grammaire française, toujours parfaite. Bien que *filer* traduise parfaitement *rajar*, il y a un faux sens, car l'impératif n'est pas une directive adressée à Lucio, il constitue plutôt la réponse à ce que Lucio devrait faire si jamais il croise la police. Dans ce contexte, *tu files* aurait été plus approprié. Tout

comme dans l'exemple antérieur, McKay Aynesworth s'efforce de restituer l'oralité des dialogues au détriment de l'argentin et du *lunfardo*, car ils sont tous les deux remplacés par du *slang* américain (*hoosegow*, *cop*) ou exprimés en anglais standard, comme dans le cas de *rajar* qui devient *run*. Il faut tout de même souligner l'effort réalisé afin de garder le ton familier des dialogues qui crée, en anglais, un contraste avec le reste du récit et surtout avec les passages où la traductrice a réussi à créer une voix narrative aux accents de feuilleton espagnol. L'utilisation de la transcription du parler des immigrants italiens de McKay Aynesworth dans les dialogues est justifiée par le passé similaire en tant que « terre d'accueil » des deux pays.

#### 4.4. Vers une critique productive

[L]'analyse d'une « première traduction » n'est, et ne peut être, qu'une analyse limitée [...] Parce que toute première traduction [...] est imparfaite et, pour ainsi dire, impure : imparfaite parce que la défektivité traductive et l'impact des « normes » s'y manifestent souvent massivement, impure parce qu'elle est à la fois introduction et traduction. C'est pourquoi toute « première traduction » appelle une retraduction. (Berman, 1995, p. 84)

La prose contemporaine, selon Berman, est caractérisée par sa polylogie et la superposition des langues. Les difficultés inhérentes à la traduction de cette prose ont été un sujet de réflexion pour le théoricien. Tel qu'il l'a énoncé, une première traduction n'est jamais parfaite, et *Le jouet enragé* n'échappe pas à la règle, car il reste attaché aux normes littéraires qui régissent la langue française. Cette traduction ne parvient pas à

manipuler la langue de façon à rendre les divers registres ni à transposer le message d'affirmation identitaire contenu dans l'original. Arlt se sert d'une stratégie clairement identifiable pour créer sa version de la voix ibérique qu'il est difficile de trouver dans la version française. Tel qu'il a été mis en évidence par les exemples choisis, malgré les efforts des traducteurs des deux versions, on ne distingue pas de stratégie de traduction claire et cohérente pour rendre la voix du feuilleton ou tout simplement pour recréer l'hétéroglossie. La restitution de la richesse langagière créée par la dichotomie « vieux monde – nouveau monde » aurait pu être réalisable si l'on tient compte de la richesse linguistique que renferme la francophonie, et surtout le français d'Amérique, qui partage aussi une histoire de colonisation. En s'inspirant du contexte sociolinguistique québécois, par exemple, il aurait été possible de créer une voix narrative distincte, car tout comme la *langue nationale*, le français québécois possède des aspects archaïques et modernes à la fois, qui reflètent son évolution en Amérique. Cette homogénéisation du récit a comme conséquence directe l'effacement de la richesse lexicale en français. Les dialogues, souvent le terrain de jeu idéal pour manipuler la langue, ne rendent ni le ton ni le rythme familier. Et même si Berman introduit quelques mots de l'argot parisien, les phrases dans lesquelles ils s'insèrent suivent toujours les règles du bon usage.

La traduction en français, finalement plutôt conservatrice, gomme les éléments clés de l'œuvre, ramenant le tout vers sa culture et créant un texte qui ne dépaysera pas le lecteur français et qui placera le lecteur francophone dans un contexte hexagonal. Si l'on tient compte de l'horizon traductif des Berman et de leur projet de traduction, le résultat n'atteint pas la hauteur des prémisses. Leur purisme par rapport à la langue cible et le grand respect envers la culture d'accueil, inconscients peut-être, les ont empêché de suivre les

pas de Hölderlin ou de Klossowski et de produire une traduction qui fasse violence à la langue d'arrivée, qui transgresse les normes pour laisser transparaître l'étranger et ainsi enrichir la langue. Cette première traduction a, par contre, le mérite d'être une introduction à l'œuvre de Arlt, qui malgré ses faiblesses arrive tout de même à faire connaître le roman au lecteur francophone.



## **Conclusion**

**La théorie rejoint la pratique**

## 5. La théorie rejoint la pratique

Les premières traductions ne sont pas (et ne peuvent être) les plus grandes. (Berman 1999, p. 105)

Avant de tracer les principales conclusions de ce mémoire, il nous semble important d'en signaler les limites. D'une part, il faut rappeler que la traduction à l'étude a été réalisée à quatre mains, par Isabelle et Antoine Berman. Or nous ne disposons pas d'information sur la contribution respective des deux époux. Ces derniers ont-ils participé, ensemble, à toutes les étapes du processus, ou bien se sont-ils répartis le travail ? Autrement dit, la collaboration reposait-elle sur le dialogue ou sur la division des tâches ? Qui avait le dernier mot ? Des réponses à ces questions permettraient de mieux comprendre les échanges et contraintes sous-tendant la réalisation de cette traduction et, ce qui, du résultat, reflète la subjectivité d'Antoine Berman, celle de son épouse Isabelle, ou celle encore de leur éditeur. Malgré tout, il nous semble toutefois légitime de penser qu'Antoine Berman a joué un rôle important dans l'élaboration de ce texte dans lequel il a d'ailleurs puisé des exemples illustrant sa grille des « tendances déformantes ».

Par ailleurs, notre analyse du roman de Arlt s'est concentrée sur deux points précis : la diversité des registres discursifs et la richesse lexicale qui en découle. Ce choix se justifiait doublement, d'une part en raison de l'importance que Berman et la critique ont accordée à ces dimensions de l'œuvre de Arlt et, d'autre part, en raison des défis qu'elles

présentaient pour les traducteurs. Il serait intéressant de poursuivre l'analyse par l'étude d'autres romans traduits par Berman, romans posant des difficultés semblables ou différentes.

Il est difficile d'évaluer à quel point cette traduction est représentative de la pratique d'Antoine Berman. Néanmoins, nous estimons qu'elle constitue à tout le moins un objet d'étude et un moment significatif de son parcours, permettant de mieux comprendre la complexité des rapports et des tensions entre sa théorie et sa pratique de la traduction. À ce titre, l'analyse de Marc Charron, évoquée dans le premier chapitre, avait déjà dévoilé des écarts entre la théorie et la pratique de Berman. Selon ce chercheur, le traductologue ne serait pas parvenu à « appliquer » les principes qu'il prônait. Ce mémoire révèle également des écarts, mais il les interprète différemment. Si la théorie de Berman découle de sa pratique, alors l'analyse de ses traductions – en particulier celles qui ont été produites avant que ne soit formulée cette théorie – tendrait à suggérer que ladite théorie reflète en avant tout les limites de la pratique traductive de Berman, les difficultés de traduction qu'il n'a pu surmonter. Ainsi, la difficulté à rendre la diversité sociolectale du roman de Arlt, difficulté évoquée dans la préface rédigée par Berman lui-même et attestée dans ce mémoire, expliquerait peut-être, du moins en partie, l'attitude défaitiste du traductologue quant à la possibilité de traduire les langues vernaculaires. En même temps, on comprend, à la lumière de l'analyse de cette traduction, que les sociolectes, « superposition de langues » et « réseaux vernaculaires », etc. aient constitué des éléments centraux de son analytique (négative) de la traduction.

À un autre niveau, la traduction française de *El juguete rabioso* illustre assez bien la notion de « traduction-introduction » que Berman, à la suite de Meschonnic, avait approfondie dans son ouvrage posthume publié en 1995. Bien qu'il existe une version allemande et une version italienne de *El juguete rabioso* antérieures à celle de Berman (et, de ce fait, la traduction française devrait être considérée comme une retraduction selon les critères de Berman), il est important de retenir qu'il s'agit tout de même de la première traduction en français, et à ce jour la seule. Berman croyait à une défektivité inhérente à toute première traduction. Selon lui, la « première traduction » resterait trop attachée aux normes et appellerait à une retraduction. Dans l'avant-propos des *Sept fous*, on constate que Berman était très conscient de la rigidité de sa propre langue, à tout le moins des limites de sa traduction. Malgré les défauts de restitution, le projet *éthique* de Berman comprenait un volet encore plus important : une intention manifeste d'introduire Arlt au public francophone. Ainsi, l'ouverture d'esprit dont il fait preuve lorsqu'il affirme que le traducteur a tous les droits dès qu'il joue franc jeu n'est pas surprenante. *Le jouet enragé* demeure une introduction du premier roman de Arlt, le lecteur doit donc s'attendre à ce que cette traduction soit empreinte de cette défektivité présente dans toute traduction-introduction.

Soucieux de se distancier des modèles critiques actuels, basés sur la fluidité de la lecture, Berman nous lègue son *trajet analytique* dans le but d'aborder la critique des traductions de manière plus productive. Puis, faisant écho aux Romantiques allemands, il affirme que la traduction et la critique sont nécessaires à l'accomplissement de l'œuvre (Berman 1995, p. 40). Cette analyse portant sur deux éléments préalablement cités de la traduction de *El juguete rabioso* et inspirée des théories bermaniennes, a premièrement contribué à l'épanouissement de l'œuvre, car elle a décelé les causes de son incontournable

défectivité de première traduction et, de ce fait, prépare le terrain pour les futures (re)traductions. La méthode de critique des traductions de Berman, ou *trajet analytique*, est un voyage par étapes dans la réflexion, ce qui résulte en une inéluctable positivité, car, dépassant l'alternative « correct » ou « incorrect », le critique est en mesure de montrer les faiblesses de la traduction, d'en expliquer le pourquoi et de proposer des éléments de réponse.

Enfin, au-delà de Berman, notre mémoire s'intéressait à la figure de Roberto Arlt et à son œuvre. Nous espérons ainsi que ce travail aura contribué à une meilleure connaissance de cet auteur et des enjeux que pose la traduction de son œuvre. L'écrivain argentin accordait une importance capitale aux différentes voix dans sa narration. Dans son premier roman, il a utilisé deux sortes d'espagnol, il a soigneusement recréé différents accents, sociolectes et même une version littéraire du *lunfardo*, sans les hiérarchiser, mais en leur accordant des rôles précis. Cette manipulation de la langue dans son œuvre visait l'émancipation linguistique et l'affirmation identitaire, ce qui lui a valu une place privilégiée dans l'histoire de la littérature argentine. Longtemps ignorée à l'étranger, l'œuvre d'Arlt suscite aujourd'hui un engouement à l'échelle internationale. Notre mémoire s'inscrit dans ce courant. Depuis la première traduction en français d'un de ses romans faite par le couple Berman en 1981, la presque totalité de son œuvre a été traduite, le titre le plus récent (*Eaux-fortes de Buenos Aires*) ayant été publié en septembre 2010. Qui sont les auteurs de ces traductions ? Quel était leur projet ? Ces traductions parviennent-elles à rendre compte de la diversité sociolectale qui caractérise les originaux, et si oui, comment ? Ou bien s'agit-il de nouvelles « traductions-introductions » plutôt conservatrices et

respectueuses des normes du français littéraire écrit ? Les questions restent ouvertes, et pourraient faire l'objet d'une nouvelle étude, dans le prolongement de celle-ci.

## Bibliographie

### I. TEXTES DE BERMAN

#### *Essais*

BERMAN, Antoine (1984) *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1995) *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées ».

\_\_\_\_\_ (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil.

\_\_\_\_\_ (2001) « *Au début était le traducteur* », *TTR*, Vol. XXIV, no 2. pp. 15-18.

\_\_\_\_\_ (2008) *L'âge de la traduction*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.

BERMAN, Isabelle (2001) « *L'attachement à une œuvre* », *TTR*, Vol. XXIV, no 2, pp. 11-14.

#### *Traductions*

ARLT, Roberto (1981) *Les sept fous*, Paris, Éditions Pierre Belfond, en collaboration avec Isabelle Berman.

\_\_\_\_\_ (1994) *Le jouet enragé*, Grenoble, Éditions cent pages, en collaboration avec Isabelle Berman.

DUNKELL, Samuel (1977) *Les positions du sommeil*, Paris, Alta.

HÄRTLING, Peter (2002) *Oma*, Paris, Pocket jeunesse.

(1999) *Ben est amoureux d'Anna*, Paris, Pocket.

KENNAN, George F. (1983) *Le mirage nucléaire : les relations américano-soviétiques à l'âge de l'atome*, Paris, La découverte.

PIGLIA, Ricardo (2000) *Respiration artificielle*, Marseille, André Dimanche.

ROA BASTOS, Augusto (1993) *Moi, le suprême*, Paris, Éditions du Seuil.

ROLFE, Frederic (1984) *Les Borgia*, Paris, J.-C. Godefroy.

ROMERO DE NOHRA, Flor (1978) *Crépitant tropique*, Paris, Albin Michel.

SCHLEIERMACHER, Friedrich (1999) *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, Paris, Éditions du Seuil.

SCORZA, Manuel (1979) *Le cavalier insomniaque*, Paris, Éditions Pierre Belfond.

\_\_\_\_\_ (1982) *Le chant d'Agapito Robles*, Paris, Éditions Pierre Belfond.

SENNETT Richard (1979) *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions Pierre Belfond.

VIDAL, Gore (1980) *Les faits et la fiction : essais de littérature et d'histoire*, Paris, Éditions Pierre Belfond.

WEBER, Eugen (1983) *La fin des terroirs : la modernisation de la France rurale (1870-1914)*, Paris, Fayard / Éditions Recherches.

## II. TEXTES DE ROBERTO ARLT

ARLT, Roberto (2001) *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Ediciones Rueda.

\_\_\_\_\_ (2002) *Mad Toy*, Durham, Duke University Press, Traduit par Michele McKay Aneysworth.

\_\_\_\_\_ (2006) *Das böse Spielzeug*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, Traduit par Elke Wehr.

\_\_\_\_\_ (1994) *Il giocattolo rabioso*, Genova, Le Mani-Microart'S, Traduit par F. Toso.

\_\_\_\_\_ (2005) *Los siete locos*, Buenos Aires, Centro Editor de la Cultura.

\_\_\_\_\_ (2001) *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Losada.

\_\_\_\_\_ (1989) *Aguasfuertes porteñas*, Buenos Aires, Página 12.

\_\_\_\_\_ (2010) *Eaux-Fortes de Buenos Aires*, Paris, Asphalte, traduit par Antonia Garcia Castro.

\_\_\_\_\_ (1993) *La isla desierta. Saverio el cruel*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.



### III. CRITIQUE LITTÉRAIRE ET LANGUE LATINO-AMÉRICAINES

ABEILLE, Lucien (2005) *Idioma nacional de los argentinos*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

BORGES, Jorge Luis et José E. Clemente (1968) *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé Editores.

FERNANDEZ MORENO, César et Julio ORTEGA (1979) *L'Amérique latine dans sa littérature*, Paris, Les Imprimeries réunies de Chambéry.

FOSTER, David William (1975) *Currents in the Contemporary Argentine Novel*, Columbia, University of Missouri Press.

FRANCO, Jean (1998) *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel.

GNUTZMANN, Rita (1984) *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Leioa, Servicio editorial universidad del país vasco.

HAYES, Aden W. (1981) *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*, London, Tamesis Books Limited.

MOLINER, María (2007) *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos.

MUJICA, Bárbara (1990) *Texto y vida: Introducción a la literatura española*, Washington, Holt, Rinehart and Winston.

NÚÑEZ, Ángel (1968) *La Obra narrativa de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Editorial Nova.

PASTOR, Beatriz (1980) *La rebelión alienada*, Gaithersburg, Hispamérica.

ROSENBERG, Fernando J. (2006) *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

SARLO, Beatriz (1992) *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión.

WILLIAMS, Raymond Leslie (2003) *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, Austin, University of Texas Press.

ZUBIETA, Ana Maria (1987) *El discurso narrativo arltiano*, Buenos Aires, Hachette.

## IV. TRADUCTOLOGIE

BENSOUSSAN, Albert (1995) *Confessions d'un traître : essai sur la traduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

BRISSET, Annie (1998) « L'identité culturelle de la traduction : En réponse à Antoine Berman », *Palimpsestes*, no 11, pp. 31-51.

BUZELIN, Hélène (2006) « Traduire l'hybridité littéraire », *Target*, Vol. XVIII, no 1, pp. 91-119.

CHARRON, Marc (2001) « Berman, étranger à lui-même ? », *TTR*, Vol. XXIV, no 2. pp. 97-121.

FOLKART, Barbara (1996) « Polylogie et registres de traduction : le cas d'*Ulysses* », *Palimpsestes*, no 10, pp. 125-150.

JILL LEVINE, Suzanne (1991) *The Subversive Scribe*, Saint Paul, Graywolf Press

LANE-MERCIER, Gillian (1997) « Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility », *Target*, Vol. IX, no 1, pp. 43-68.

\_\_\_\_\_ (1998) « Le travail sur la lettre : politique de décentrement ou tactique de réappropriation ? », *TTR*, Vol. XI, no 1, pp. 65-88.

\_\_\_\_\_ (2001) « Entre l'Étranger et le Propre : le travail sur la lettre et le problème du lecteur », *TTR*, Vol. XIV, no 2, pp. 83-97.

MEHREZ, Samia (1992) « Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text », dans *Rethinking Translation*, dir. Lawrence Venuti, New York, Routledge, pp. 120-138.

PYM, Antony (1997) *Pour une éthique du traducteur*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

ROBINSON, Douglas (1997) *What is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions*, Ohio, The Kent State University Press.

SHARMAN, Adam (2006) *Tradition and Modernity in Spanish American Literature*, New York, Palgrave Macmillan.

SIMON, Sherry (1995) « Compte rendu de lecture : Pour une critique des traductions : John Donne », *TTR*, Vol. VIII, no 1, 282-287.

\_\_\_\_\_ (2001) « Antoine Berman ou l'absolu critique », *TTR*, Vol. XXIV, no 2. pp. 19-29.

VENUTI, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*, New York, Routledge.

\_\_\_\_\_ (1996) « Translation, Heterogeneity, Linguistics », *TTR*, Vol. IX, no 1, pp. 99-115.

VIDAL, Bernard (1994) « Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », *TTR*, Vol. VII, no 2, pp. 165-207.

