

## Manuel Puig et Albert Bensoussan. Les débuts d'une collaboration

GERSENDE CAMENEN

UNIVERSITÉ PARIS-EST MARNE-LA-VALLÉE

[gersende.camenen@u-pem.fr](mailto:gersende.camenen@u-pem.fr)

1. La traduction, parce qu'elle est une pratique seconde, peut être aisément qualifiée d'écriture en collaboration. Sans m'attarder sur « ces rapports *in absentia* qui voient tout traducteur dialoguer métaphoriquement avec son (ses) auteur(s) absent(s) » (Monti et Schnyder, 2018 ; 11), je présenterai brièvement un exemple de collaboration concrète, celle qui s'est établie entre Manuel Puig et son principal traducteur français, Albert Bensoussan. En retraçant les débuts de leur travail ensemble, il est possible de tirer quelques enseignements sur la traduction en collaboration, d'une part, mais également sur d'autres questions, comme la poétique de l'écriture romanesque de Puig, celle de l'écriture traductive de Bensoussan, ou encore l'histoire de l'édition de la littérature hispano-américaine en France puisque leur collaboration qui s'étend des années 70 aux années 90 est contemporaine de l'apogée de cette dernière.
2. Albert Bensoussan est le principal traducteur de l'œuvre de Manuel Puig dont il a traduit cinq romans à partir du *Baiser de la femme-araignée*, le quatrième roman de Puig, paru en France en 1979 aux éditions du Seuil jusqu'à *Tombe la nuit tropicale*, publié par Christian Bourgois en 1990. Il a également participé à l'adaptation théâtrale française du *Baiser de la femme-araignée*, créée en 1981, quatre ans avant la sortie du film d'Héctor Babenco. Leur collaboration s'est nourrie d'une part d'une correspondance régulière dont une partie, les lettres de Puig, a été publiée par Julia Romero en 2006, et, d'autre part, de séances de travail commun dont le récit a été fait à plusieurs reprises par Albert Bensoussan, notamment dans son essai, *J'avoue que j'ai trahi : essai libre sur la traduction* (1985). Le corpus dont nous disposons se présente comme une matière foncièrement hétérogène puisque l'anecdote, l'échange d'impressions, la remémoration de moments vécus y côtoient l'analyse littéraire globale d'un livre ou la glose des tons et des nuances d'un passage. On tâchera de dégager l'amorce d'un « récit cri-

tique » (Lafon et Peeters, 2006 ; 10) de la collaboration entre Manuel Puig et Albert Bensoussan. Seront restitués ici les débuts de leur collaboration pour la traduction et la publication du *Baiser de la femme-araignée*, entre 1977 et 1979. La correspondance est particulièrement suivie durant cette période qui se révèle fondatrice à plusieurs égards. En effet, c'est à ce moment que se définissent les conditions matérielles et la méthode de leur travail en commun, que se dessinent les modalités affectives de leur échange, et que, déjà, s'annoncent les projections imaginaires et symboliques qui nourrissent leur travail ensemble et qui entretiennent un rapport en miroir avec l'œuvre individuelle de Puig.

3. Quelques mots sur les parcours de Manuel Puig et d'Albert Bensoussan au moment de leur rencontre. Il faut d'abord remarquer que le dialogue, les langues étrangères et la traduction occupent une place centrale dans la vie et dans l'œuvre de Manuel Puig. L'écrivain argentin maîtrise très bien l'italien, l'anglais et le français qu'il a appris adolescent dans des écoles de langue, par sa fréquentation du cinéma américain puis au cours de ses études de cinéma en Italie dans les années 50. Son polyglottisme n'est pas un héritage de l'immigration ou d'une éducation cosmopolite, qui sont les deux cas de figure les plus fréquents en Argentine. Il est le fruit d'un apprentissage qui lui permet de gagner sa vie en tant qu'interprète, traducteur dans le sous-titrage puis steward dans les années 60 avant de connaître le succès éditorial. Cette compétence de polyglotte fournit donc à l'écrivain les moyens de sa subsistance et de son indépendance, tout en dessinant les contours d'une figure d'écrivain, tournée vers l'étranger et baignant dans un flux de langues, pratiquées et rêvées. Investies d'un imaginaire puissant, les langues excitent le désir de « coloniser un espace étrange et étranger afin d'oublier ou de sur-écrire la langue de la patrie » (Logie et Romero, 2008 ; 35). S'il trouve sa synthèse personnelle, le mouvement qui porte Puig vers les langues étrangères s'inscrit toutefois dans une histoire culturelle argentine déjà ancienne. Selon Beatriz Sarlo, « on commence à écrire dans le Río de la Plata à partir du débat sur les langues de la littérature » et le débat, alimenté par l'« inconfort » que ressentent les écrivains « à l'égard de leur propre langue » se poursuit, au gré des conditions sociales qui en changent les termes et les enjeux (Sarlo, 1996 ; 1).

4. Les langues sont par ailleurs étroitement associées à la « transformation » de Puig en écrivain. Ses débuts en littérature sont en effet considérés par la critique comme la suite d'un renoncement à une carrière de cinéaste

et comme le passage de l'anglais (langue des ses premiers scénarios) à l'espagnol (Logie et Romero, 2008 ; 36). Ce passage à l'écriture en espagnol s'appuie sur une scène mythique que Puig a évoquée à de nombreuses reprises dans des entretiens, et qui constitue une sorte de commentaire d'un texte intitulé « Pájaros en la cabeza » un texte de préparation à son premier roman *La traición de Rita Hayworth* dans lequel il réapparaît fortement retravaillé (Amícola, 1996 ; 20-36). C'est en écoutant la voix de sa tante Clara discutant avec d'autres femmes que Puig aurait commencé à écrire, se limitant à retranscrire le parlé quotidien du foyer, en l'occurrence du gynécée. Dans cette fiction d'origine de l'écriture, répétée sous différentes formes par l'écrivain dans ses entretiens, l'illusion mimétique de la reproduction de l'oralité dissimule en réalité une série d'opérations de traduction qui ont amené Puig vers l'écriture. L'effacement de ces pratiques d'écriture et de traduction, étudiées par la critique génétique (Romero, 2007), a pour effet de placer la voix au centre de son écriture, une écriture que la critique a par ailleurs définie comme une « écoute littéraire » (Gior-dano, 2001).

5. Enfin, dès ses débuts, Puig suit avec une attention particulière la diffusion de son œuvre à l'étranger. L'infortune relative de *La traición de Rita Hayworth* (refusé dans un premier temps par Seix Barral mais traduit rapidement par Laure Bataillon pour Gallimard) puis le succès international de *Boquitas Pintadas* l'ont tât mis au fait des mécanismes de diffusion et de réception de son œuvre à l'étranger. Ainsi, dans un entretien accordé au journal argentin Panorama en mai 1970, après la publication de *La trahison de Rita Hayworth* (1969) et avant celle du *Plus Beau tango du monde* (1972), traduction de *Boquitas Pintadas* (1969) par Laure Bataillon, il explique au journaliste argentin qui l'interroge sur sa future vie d'auteur de best-seller qu'en France un succès d'estime est rarement synonyme d'un succès marchand. Feignant de protéger l'ego de ses pairs il lève toutefois le voile, avec un goût consommé du *chisme* qui tait plus qu'il ne dit, sur la difficulté qu'éprouvent les écrivains latino-américains à pénétrer le monde littéraire français. Ce faisant, il montre, non sans humour, sa parfaite compréhension du champ éditorial hexagonal où passer la barre du tirage de 3.000 exemplaires relève de l'exploit. Puig en attribue la faute aux éditeurs mais il sait (espère ?) aussi qu'en marge des circuits de distribution marchands, les livres tracent leur propre chemin :

Los libros no se venden, pero de algún modo la gente se los pasa, los leen, los comentan, aparecen montones de críticas y estudios. Pero las tiradas son mínimas. No voy a dar cifras porque algunos colegas no me lo perdonarían, pero me enteré de casos espeluznantes. Le puedo decir que hay novelas argentinas fundamentales que vendieron menos de 3.000 ejemplares en Francia. Y otras consideradas grandes éxitos porque han vendido algo más que 5.000. En su original, esas novelas superaron los 70.000 ejemplares. Una de las razones es que los editores franceses no gastan un centavo en publicidad para nosotros. Pero no importa tanto, porque lo mismo los libros viven, despiertan el interés de mucho público que se pasa de mano en mano un mismo gastadito ejemplar. Para los editores esos libros son parte de una «operación prestigio» y se resarcen con los libros franceses: en Francia, como en la Argentina, se vende ante todo lo nacional » (Romero, 2006 ; 34).

6. Conscient de la valeur littéraire de ses textes tout autant que de leur modeste fortune commerciale, Puig veut toutefois plaire en jouant les armes du marché, ses goûts et ses méthodes, contre la critique, notamment argentine, dont il se plaint, surtout à partir du moment où, contraint de s'exiler, au moment justement de l'interdiction de *El beso de la mujer araña* en Argentine il deviendra, jusqu'à sa mort, un écrivain « résidant à l'étranger ». Dans une conférence intitulée « The Loss of a readership » prononcée à Londres en 1984 dans un colloque consacré à la censure, Puig considère qu'il est d'abord et surtout « lu en traduction ». Cette reconnaissance venue de l'étranger, loin de le contenter, lui fait surtout déplorer ce qu'il appelle lui-même « la perte de son lectorat » argentin (Romero, 2006 ; 395-401). Les langues étrangères, qu'il pratique des différentes manières que l'on vient d'évoquer, alimentent donc un rapport conflictuel avec l'Argentine, sa langue « nationale » (Masiello, 1998 ; Larkosh, 2000 ; Romero, 2001 et 2007) et surtout son milieu intellectuel et littéraire.
7. Au moment de sa rencontre avec Albert Bensoussan, une nouvelle étape s'est déjà ouverte dans la vie et l'œuvre de Puig. Selon Alberto Giordano, *El beso de la mujer araña* marque la fin de certaines recherches narratives qui ont abouti avec le roman précédent, *The Buenos Aires Affair* (1973). Par ailleurs, entre 1970 et 1976, son statut d'écrivain professionnel se consolide, au moment où commencent la censure et l'exil. Cette nouvelle étape est intéressante du point de vue du rapport que les textes de Puig entretiennent avec les langues. En 1973, il s'installe au Mexique où il vit jusqu'en 1976, date à laquelle il déménage à New York. Si *El beso de la mujer araña* est écrit en espagnol, la critique a mis en avant l'importance thématique de l'hybride (Masiello, 2002 ; 574-588), la présence de personnages bilingues ou encore le fait que l'activité de Molina transposant les images

des films hollywoodiens en paroles constitue un phénomène de traduction intersémiotique (Waisman, 2003). En d'autres termes, le roman qui inaugure la collaboration entre Manuel Puig et Albert Bensoussan est traversé par la traduction. Ce sera le cas, du reste, des romans suivants de Puig où, à partir de *Pubis angelical* (1979), « la polarité entre écriture et oralité est remplacée par l'oscillation entre les langues, la reproduction *sui generis* en traduction » (Logie et Romero, 2008 ; 6).

8. Au moment de sa rencontre avec Manuel Puig, Albert Bensoussan est, quant à lui, un universitaire, formé à l'Institut hispanique de Paris, et un critique qui collabore régulièrement à la *Quinzaine littéraire* et gravite dans l'orbite de l'éditeur Maurice Nadeau. Lorsqu'il fait la connaissance de Manuel Puig en 1977, il a déjà à son actif des traductions importantes et son principal fait d'armes dans le domaine est la traduction de *Trois tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, prix du meilleur livre étranger en 1970. La traduction du roman cubain, explicitement présentée comme une collaboration sur la couverture de l'ouvrage publié chez Gallimard, est devenue pour Bensoussan qui l'a relatée à plusieurs reprises, une expérience fondatrice, de découverte de sa propre langue et d'initiation à l'écriture. À la fin des années 70, outre le roman de Cabrera Infante, il commence à traduire les écrivains latino-américains les plus connus du Boom, comme José Donoso et bien sûr Mario Vargas Llosa. Il devient alors une figure clef de la diffusion de cette littérature, où les relations d'amitié, d'entraide mais aussi de rivalité personnelle ou de conflits politiques sont essentielles.
9. La collaboration entre Puig et Bensoussan est justement permise par ce réseau informel d'amitiés. Sur les conseils de Cabrera Infante, Puig écrit en mars 1977 à Bensoussan pour lui demander de traduire *El Beso de la mujer araña*. Bien qu'il soit satisfait du travail et de la « très bonne » relation qu'il entretenait avec Laure Bataillon, la traductrice de ses deux premiers romans ne lui semble pas « être la mieux indiquée » pour ce livre qui est « un dialogue entre deux hommes ». Puig va droit au but, sans s'en cacher du reste, car le temps presse : même si le livre n'a pas encore d'éditeur, il souhaite profiter de son séjour estival en Europe pour « collaborer avec le traducteur à la révision ». Il est prêt, pour cela, à lui avancer ses honoraires sur ses propres deniers. Sa crainte, lui avoue-t-il, est que Bensoussan ne soit déjà « très occupé » (Romero, 2006 ; 417-418).

10. Cette première lettre esquisse déjà la forme que va prendre leur collaboration. C'est d'abord l'écrivain qui est à l'origine du duo, c'est lui qui choisit son traducteur, qui va à sa rencontre et tente de le convaincre d'accepter sa proposition. Pour ce faire, il déploie une stratégie de séduction qui ne se limite pas aux lieux communs du genre (éloge de la qualité et de la renommée du traducteur). Bensoussan est choisi parce qu'il est un homme. Une remarque s'impose. La raison invoquée par Puig peut surprendre si on la met en regard de la manière dont est pensée l'identité sexuelle dans *Le Baiser de la femme-araignée*. Souvenons-nous que dans les notes qui accompagnent l'action romanesque, le long exposé érudit de la littérature psychanalytique sur l'homosexualité s'achève par la présentation des thèses de Denis Altmann et d'Herbert Marcuse appelant à une révision de la notion de « nature humaine » dont ils soulignent la « mutabilité essentielle » (Puig, 1976 ; 155). Le lecteur du roman peut penser que Puig souscrit à cette idée qui s'illustre également dans la transformation des personnages dans le roman. Or, en refusant une traductrice pour son roman au nom d'un isomorphisme de la voix qui s'appuierait sur l'identité sexuelle, il semble la réfuter.
11. On peut évidemment rappeler, au nom de la complexité de l'enchevêtrement des voix dans le dispositif romanesque, qu'il est naïf de faire assumer à un auteur réel le discours qu'il met en fiction. Ou encore arguer que le traité sur la sexualité que constituent les notes est en réalité hautement parodique, ce que viendrait confirmer la présence, dans les références convoquées, d'un personnage fictif, la « doctoresse danoise Anneli Taube », inventée de toutes pièces par Puig. Quelle que soit la place qu'on attribue à l'auteur, il n'en reste pas moins que le roman, dans l'ensemble de son dispositif, qu'il s'agisse du texte « d'en bas » ou de celui d'« en haut », est le lieu de changements de sexe qui mettent en question l'autorité (Balderston, 2004 ; 114) et la stabilité du genre. Si on laisse de côté pour le moment ce qui semble être une contradiction entre les idées et les actes, ce qui frappe dans cette lettre, c'est le désir que manifeste Puig d'être publié dans une nouvelle langue, désir d'entendre sa voix en français qui devient désir de l'autre, attente de sa réponse, de sa voix, inquiétude de le savoir occupé ailleurs. Ce mouvement initial du désir de l'auteur à la recherche de son traducteur se retrouve tout au long de la correspondance.
12. Quel souvenir le traducteur conserve-t-il de leur première rencontre ? Albert Bensoussan, a beaucoup écrit, et notamment sur la traduction. Ses

textes sont des tissus de matériaux hétérogènes : les souvenirs de ses rencontres avec les auteurs qu'il a traduits, les réminiscences de sa correspondance et la glose des romans traduits sont l'aliment d'une réflexion qui prend souvent un tour romanesque. La traduction y est une affaire de cœur, d'élan généreux, d'échanges verbaux et culinaires. Dans un texte intitulé « Traduire, dit-elle » (1985) ses différentes collaborations avec Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig et Mario Vargas Llosa donnent lieu à une sorte de récit dramatique dans lequel la traduction est une épreuve physique et mystique de transmutation des voix qui passe par le corps. Les particularités concrètes de sa relation avec chacun des auteurs sont effacées au profit de la construction d'une sorte d'événement type exprimant son expérience mystico-poétique de la traduction. Dans la réflexion très imagée de Bensoussan, c'est la parole, comme prolongement du corps, qui domine, et non l'écriture. Voix, corps et amour en sont les maîtres-mots, autant de concepts aux contours lâches mais dont l'intérêt pour notre sujet réside dans le fait qu'ils sont tous porteurs de la trace de la collaboration avec l'auteur, son corps, sa voix, sa personne.

13. Dans un autre texte, intitulé « Manuel, la Reine de la nuit », la première lettre de Puig est relue au filtre de la lecture du *Beso de la mujer araña* :

Manuel Puig m'a désiré. Ces deux premiers romans, *La trahison de Rita Hayworth* et *Le plus beau tango du monde*, avaient été découverts et traduits par Laure Bataillon, mais il exigeait que *Le baiser de la femme-araignée*, parce que ce texte n'est qu'un long dialogue passionné entre deux hommes, naquît d'une gorge masculine. Il voulait, comme une paraphrase de l'espagnol, que la version française surgît d'un échange raisonnable entre l'auteur et son traducteur (Bensoussan, 1985; 179-182).

14. En élaborant son souvenir, Bensoussan se glisse dans la peau d'un Valentin séduit et initié par un Puig / Molina et répond ainsi au désir initial de Puig en quête de son traducteur français. La traduction est fantasmée comme un prolongement spontané, presque organique de l'original. Si l'échange attendu par l'auteur est qualifié de « raisonnable », il n'en est pas moins traversé par le jeu des projections imaginaires entre le récit romanesque et la relation entre l'auteur et son traducteur. Le traducteur évoque ensuite leur première rencontre et lui donne la forme d'une scène de séduction : attiré dans l'appartement parisien du cinéaste Néstor Almendros, aux murs couverts d'affiche du cinéma américain, Bensoussan observe, fasciné, un « Molina qui l'envoûte » avant de l'inviter au restaurant, comme celui du

roman qui partage ses victuailles avec Valentin après ses entretiens avec la directrice de la prison. Dans un autre texte, la magie opère entre l'auteur et son futur traducteur lorsque Bensoussan raconte à Puig qu'à l'âge de quinze ans, il avait laissé une note à l'intention de Rita Hayworth à la réception de l'hôtel algérois où la star était descendue. L'auteur en conclut que « Manuel Puig sut alors que j'étais capable de le traduire » (Bensoussan, 1985 ; 182).

15. Ces scènes de séduction, en duo ou triangulaire, souvent répétées dans les souvenirs de Bensoussan, accentuent le mimétisme entre le couple romanesque et le duo de traduction, démultipliant les projections imaginaires qui les traversent. Par leur nature composite, ces fragments biographiques retravaillés par le souvenir de l'action romanesque de *El Beso de la mujer araña* ou tout un réseau imaginaire plus lâche, alimentent chez Bensoussan une conception quelque peu romantique de l'écrivain qui fait corps avec son œuvre et de la traduction où l'affect est le vecteur essentiel du travail à deux. Ce dernier est conçu comme une rencontre avec un autre soi, un échange intime, organique qui est de l'ordre de la révélation et grâce auquel le traducteur « singe » apprend au contact de son auteur à l' « interpréter » :

Le traducteur, j'y reviendrai toujours, doit savourer le corps littéral de son auteur, il doit le mastiquer de compagnie pour mieux, ensuite, le rendre. Ne forçons pas la métaphore. Elle signifie seulement qu'on peut traduire aujourd'hui d'un peu plus près qu'avant, dans l'intimité d'un langage, d'un comportement, dans le quotidien de l'Autre, apprendre de lui ses tics, ses gestes, les imiter, refaire en français sa grosse voix, ses mimiques. Le traducteur est un acteur qui, interprète, doit entrer dans la peau non de son personnage, mais de son auteur qui est toujours Madame Bovary. Pour cela, son attitude doit être confiante et pieuse. Il faut aller vers le créateur sans *a priori*. Et non pas, après avoir lu un texte en langue étrangère qu'on prétend traduire, se mettre à tracer de belles phrases -Ah ! « le beau style », comme dit Kundera, quelle plaie !- qui n'ont qu'un rapport apparent avec la réalité du texte véritable. Cette vérité, elle n'apparaît, quelquefois de façon fortuite, que par ce jeu de l'échange sympathique, intimiste, voire affectueux (Bensoussan, 1985; 83).

16. Traduire, pour Bensoussan, c'est avant tout traduire l'homme. Et l'homme, le traducteur le choisit lui aussi. Bensoussan aime à rappeler qu'il aurait échangé Puig contre Saer avec Laure Bataillon. L'anecdote présente, en miroir des relations de confiance entre les écrivains, les relations de complicité qui lient aussi les traducteurs. Du côté des écrivains, on se recommande des traducteurs qui, du leur, se redistribuent le travail, les clients et les amis, en fonction des affinités et des disponibilités de chacun.

17. L'amitié fait cependant omettre à Bensoussan d'autres réalités éditoriales et politiques qui dictent en grande partie la démarche de Puig. D'après sa traductrice américaine et biographe, Suzanne Jill Levine, Puig pensait que ses éditeurs « de gauche » européens se précipiteraient pour publier un roman interdit par une dictature de droite, or Gallimard et Feltrinelli en Italie refusèrent le roman au motif qu'il était mal écrit (Levine, 2002 ; 278). Puig, toujours d'après Levine, pensait que la vraie raison était politique. C'est aussi l'avis de Juan Goytisolo qui l'exprime dans un texte publié dans *El País* à la mort de Puig. Pour l'écrivain espagnol, ancien lecteur chez Gallimard, « l'ex-compagne de Julio Cortázar [Ugné Karvélis, alors éditrice de littérature en espagnol] interdit la publication [du *Baiser*] chez Gallimard parce qu'elle entachait l'image du militant *machiste-léniniste* en le représentant attendri et captivé par le talent de Shéhérazade cinématographique de son compagnon de cellule apolitique et homosexuel » (Levine, 2002 ; 278). Qu'en est-il réellement ? Cela est difficile à dire car le roman précédent de Puig, *Les mystères de Buenos Aires* traduit par Didier Coste, avait déjà paru au Seuil qui publiera finalement *Le Baiser de la femme-araignée* avant que Gallimard ne récupère Puig avec *Pubis angelical* en 1981. Par ailleurs, la lettre de mars 1977 ne dit rien des attermoissements des éditeurs français. En revanche, ce qu'elle dit explicitement, c'est que le roman n'a pas encore d'éditeur, et c'est sans doute cette incertitude qui conduit Puig à prendre contact avec Bensoussan, et à aller ainsi à l'encontre des pratiques habituelles du milieu éditorial où c'est le plus souvent l'éditeur qui choisit le traducteur.
18. La collaboration est ainsi renforcée par les aléas politiques et éditoriaux. Puig, dès lors, se comporte en véritable agent de son œuvre. Dès leur premier échange épistolaire, avant même de connaître la réponse de Bensoussan, la question des honoraires est posée et la collaboration clairement proposée dans un cadre contractuel d'ordinaire établi par l'éditeur qui est en quelque sorte évincé. Non seulement Puig se substitue à lui dans ce premier échange mais il s'en protège lorsqu'il le juge nécessaire. Ainsi lorsqu'en 1983, Gallimard veut toucher des droits pour l'adaptation du roman au théâtre, Puig alerte Bensoussan : lorsque l'adaptation est faite par l'auteur, l'éditeur du roman n'a rien à réclamer, la loi française est très claire sur ce point (Romero, 2006 ; 421). Les détails des négociations occupent une partie importante de la correspondance, elles y manifestent l'inquiétude de Puig, son souci de voir son œuvre diffusée et ses droits respectés,

tout comme ceux de son traducteur, à qui il expose les conditions des contrats, dont il sollicite les conseils et l'aide pour représenter ses intérêts auprès des metteurs en scène. Bensoussan devient ainsi, à son tour, agent de l'œuvre, impresario et associé de l'écrivain. Loin d'être invisible, le traducteur est sur le devant de la scène, et Puig, contrairement à Cabrera Infante, n'apparaît pas comme le collaborateur des traductions. Bensoussan est pleinement reconnu comme auteur de sa traduction, au point d'être exposé au jugement des critiques qui l'accusent d'avoir mal adapté *Le Baiser de la femme-araignée* au théâtre, comme s'en désole Puig dans l'une de ses lettres (Romero, 2006 ; 424).

19. Le dialogue entre les associés prolonge la lecture et la révision de la traduction, le travail de collaboration sur le texte. C'est Puig qui en est l'initiateur et qui en a fixé la méthode dès le début. Dans sa deuxième lettre, également datée de mars 1977, il propose à Bensoussan « une manière de travailler qui nous aiderait beaucoup » avant de lui indiquer les points du texte qu'il juge essentiels. Si Bensoussan est d'accord, il pourra traduire des passages précis qui leur serviront de « base » pour entamer la « discussion ». Celle-ci s'engage par la suite par lettres interposées ou lors de sessions de travail durant lesquelles l'auteur et le traducteur relisent à voix haute la traduction, échangent leurs solutions avant que le traducteur ne reprenne le texte pour le soumettre dans sa version finale à l'auteur. Cette méthode, lui assure-t-il, fonctionne bien, Puig le sait pour l'avoir pratiquée avec ses autres traducteurs, américain (Suzanne Jill Levine notamment) et italien (Angelo Morino). De son « expérience » avec ces derniers, il a en outre tiré des enseignements dont leur travail pourra profiter. (Romero, 2006 ; 419).

20. La collaboration suit donc un protocole précis et se nourrit d'expériences antérieures ou simultanées, des deux côtés, celle de Bensoussan avec Cabrera Infante, celle de Puig avec ses autres traducteurs (dont sa traductrice américaine, Suzanne Jill Levine qui a abondamment écrit sur leur collaboration). Cela n'est pas sans ambivalence car si elles font gagner du temps au duo, les autres collaborations menacent aussi de lui en faire perdre : Puig s'inquiète de voir Bensoussan indisponible pour ses traductions, trop pris par Vargas Llosa. Les nombreux déplacements de Puig sont une autre contrainte matérielle : le courrier n'arrive pas, Puig égare sa copie de la traduction. Toutefois, depuis New York, Londres et l'Italie pour la seule année 1977, Puig suit l'avancement de la traduction du *Baiser*, sa vie

éditoriale et commerciale, en écrivain scrupuleux mais aussi en agent international de sa propre œuvre.

21. Les premières indications de Puig à Bensoussan portent presque exclusivement sur les différents tons du roman. Dans la deuxième et la troisième lettre qu'il lui adresse en mars et avril 1977, il décrit en détail les tons des deux personnages et celui des discours et récits qui composent *Le Baiser de la femme-araignée*. Les indications fournissent une vue synthétique du collage textuel et discursif qui constitue le roman et à la fois une sorte de partition par laquelle l'auteur confie à son traducteur la manière de trouver sa propre « écoute littéraire » (Giordano, 2001). La langue de Molina est décrite avec un soin tout particulier : « Le ton doit être légèrement agrammatical, populaire, avec une tendance au mélodrame facile, au *kitsch* mais avant tout vif, son langage doit avoir une aisance toute particulière dans sa gaucherie » (Romero, 2006 ; 420).
22. La modulation du ton décrite avec un soin tout particulier peut expliquer l'importance que Puig accorde à la relecture à voix haute du texte traduit. Cette dernière permettra également de résoudre l'autre difficulté pointée par Puig : la traduction des boléros. Puig avertit Bensoussan que c'est le principal écueil sur lequel ont achoppé les traducteurs italien et américain au point qu'il a dû reprendre lui-même le texte en anglais pour sauver quelques vers du boléro du chapitre 14 «Noche de ronda» (Romero, 2006 ; 425), chantés par Molina à Valentin, comme un adieu poétique avant l'heure (Romero, 2006 ; 425).
23. Outre les indications d'ensemble, Puig intervient donc dans le détail du texte traduit. Il reprend par exemple les paroles du boléro «Mi carta» du chapitre 7. La chanson est une lettre dans laquelle une voix s'adresse, dans la nuit, à son aimé. La justesse de son propos frappe Valentin qui vient de recevoir une lettre de sa fiancée dont le contenu lui semble identique. C'est à partir de ce moment qu'il se montrera plus ouvert aux récits de Molina, aux vérités psychologiques et sentimentales que contiennent les boléros et les films hollywoodiens. Puig corrige la traduction des premiers vers : «Querido vuelvo otra vez a conversar contigo... la noche trae un silencio que me invita a hablarte» (Puig, 1976 ; 137).
24. Il refuse la première version de Bensoussan : la nuit « est propice à la confidence » qui, estime-t-il, « fait penser qu'il est question d'une relation amoureuse nouvelle à cause du mot "confidence" alors qu'il s'agit d'une

relation ancienne ». À la place, il propose de traduire : la nuit « porte un silence propice » (Romero, 2006 ; 422). La justification de Puig est discutable (en quoi ne pourrait-on se faire des confidences dans une relation amoureuse déjà ancienne ?) et sa proposition de traduction plutôt maladroite, « porter un silence » n'est pas une expression lexicalisée et « sent » la traduction de l'espagnol. Elle révèle toutefois ce qui gênait l'écrivain argentin dans la première version : la surtraduction de « hablar » par « confier » qui, en cherchant la précision sémantique perd le ton simple, direct, oral du dialogue. C'est un peu comme si Puig parlait ici, en français, comme Molina, avec un ton « légèrement agrammatical » (Romero, 2006 ; 420). Cependant, comme pour son personnage, la maladresse de l'écrivain en français contient une vérité, plus émotionnelle que sémantique.

25. Qu'a fait Bensoussan ? Seul le texte publié peut nous mettre sur la piste, en supposant qu'il n'y ait pas eu d'intervention extérieure, de correcteurs ou de l'éditeur dans la longue chaîne qui mène du texte au livre. On peut lire dans le texte français : « Mon chéri, je viens à nouveau te parler... La nuit nous apporte un silence qui m'invite à me confier » (Puig, 2012 ; 169).
26. La solution finale est un compromis ; le verbe incriminé « se confier » est conservé, mais on peut estimer que la justesse est là, et qu'elle tient surtout au respect du rythme cadencé du boléro, cher à Puig, et qu'il souhaitait voir conservé dans la traduction (Romero, 2006 ; 423).
27. L'issue du processus n'est pas toujours aussi heureuse. Le 16 février 1979, deux ans après le début de leur collaboration, Puig s'inquiète auprès de Bensoussan des changements que l'éditeur veut apporter à la traduction « remise depuis des mois » (Romero, 2006 ; 426). Les retouches ont essentiellement porté sur les points de suspension qui ponctuent les échanges verbaux lors du premier rapport sexuel au chapitre 11 du roman. La correspondance publiée ne dit rien de ces changements ; Bensoussan explique aujourd'hui que « [François] Wahl, [l'éditeur du Seuil], les a supprimés en grande partie en me disant : Puig n'est pas Céline (textuel)<sup>1</sup> ». Outre le mépris et toute la charge idéologique de l'argument avancé, l'intervention éditoriale opère une forme de censure morale, discrète mais réelle, car les points de suspension ont un pouvoir évocateur très grand dans cette scène de *El beso de la mujer araña*. Le silence qu'ils imposent dans le texte origi-

1 Nous remercions Albert Bensoussan pour ses réponses à nos questions.

nal nous fait entendre la respiration de Molina et de Valentín et laisse deviner les caresses qu'ils échangent tout en discutant.

28. L'intervention de l'éditeur vient ainsi confronter la collaboration aux réalités de tout ordre de l'édition, matérielles ou idéologiques. Fruit d'un tête-à-tête privé, le texte produit dans l'intimité va devenir un texte public, un livre, et pour cela il va subir un processus (lectures éditoriales, suggestions des correcteurs successifs) qui lui laissera des marques dont l'origine restera invisible pour le lecteur. Lorsqu'il s'inquiète auprès de Bensoussan du « destin de notre femme araignée », Puig manifeste l'ambivalent sentiment de dépossession qui accompagne l'auteur et le traducteur à l'issue du processus éditorial (Romero, 2006 ; 431).

29. Remarquons qu'avant l'éditeur, et son intervention parfois vécue comme une intrusion, d'autres tiers ont gravité autour du duo Puig / Bensoussan : les traducteurs de Puig d'un côté, et les auteurs de Bensoussan de l'autre ont alimenté, par un effet de miroir, le noyau imaginaire constitué dès le premier échange. Mais, finalement, c'est ce noyau original qui a donné à la collaboration sa solidité et qui nous permet de comprendre le geste initial de Puig. Pour *Le Baiser de la femme-araignée*, Puig rejetait moins la voix d'une femme, qu'il ne voulait celle d'un homme, celle de Bensoussan en l'occurrence. Son désir, insistant, entreprenant, était plus fort que la théorie. La nature, certes, n'est pas immuable mais, surtout, les personnes ne sont pas échangeables, c'était, pensons-nous, le sens de son choix. Puig avait trouvé en Bensoussan son Valentín ; c'est cette vérité sentimentale qui, comme celle des paroles des boléros, s'impose dans le récit de cette collaboration.

## **Bibliographie**

---

AMICOLA José, *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, La Plata, publicación especial n°1, Orbis Tertius, 1996.

BALDERSTON Daniel, *El deseo, enorme cicatriz luminosa, Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

BENSOUSSAN Albert, *J'avoue que j'ai trahi : essai libre sur la traduction*, Rennes, PUR, 1985.

CABRERA Delfina, *Las lenguas vivas. Zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*, Buenos Aires, Prometeo, 2016.

GIORDANO Alberto, Manuel Puig. *La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

LAFON Michel et PEETERS Benoît, *Nous est un autre. Enquête sur des duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006.

LARKOSH Christopher, «Manuel multilingüe: traducción, tránsito cultural y entrelugares literarios», in *Sexualidad y nación*, BALDERSTON Daniel (dir.), Pittsburgh, ILLI, 2000, p. 294-303.

LEVINE Suzanne Jill, a. *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y sus ficciones*, traduction d'E. Gandolfo, Barcelone, Seix Barral, 2002.

\_\_\_\_\_, b. *El escriba subversivo: una poética de la traducción*, Rubén Gallo, trad, México, FCE, 1998.

LOGIE Ilse et ROMERO Julia, «Extranjería : lengua y traducción en la obra de Manuel Puig», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, 222, 2008, p. 33-51.

MASIELLO Francine, «Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*», *Manuel Puig: El beso de la mujer araña*, AMICOLA José et PANESI Jorge (dir.), Paris, Unesco, collection Archivos, 2002, p. 574-588.

MONTI Enrico et SCHNYDER Peter, *Traduire à plusieurs*, Paris, éditions Orizons, 2018.

PUIG Manuel, a. *Le Baiser de la femme-araignée*, traduction d'Albert Bensoussan, Paris, Seuil, 1979 (2012).

\_\_\_\_\_, b. *El beso de la mujer araña*, Barcelone, Seix Barral, 1976.

ROMERO Julia, a. *El escritorio de Manuel Puig. Producción, inserción y recepción en el campo intelectual*, La Plata, Al Margen, 2007.

\_\_\_\_\_, b. *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

\_\_\_\_\_, c. «Geneticismo y traducción. Los textos escribibles», in *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo*, VAZQUEZ María Celia et PASTORMERLO Sergio (dir.), Buenos Aires, Eudeba, 2001, p. 505-511.

SARLO Beatriz, «Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX», *Orbis Tertius*, 1, 1996, p. 167-178.

WAISMAN Sergio, «The Thousand and One Nights in Argentina: Translation, Narrative, and Politics in Borges, Puig and Piglia », *Comparative Literature Studies*, 40, 2003, p. 351-371.