

Les enjeux de l'adaptation en traduction

Laurence MALINGRET

Universidade de Santiago de Compostela

Real, E., Jiménez, D., Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 791-798, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

Il est difficile, voire impossible, de tracer une ligne de démarcation nette entre la traduction et l'adaptation, processus qui d'ailleurs ne sont nullement incompatibles. En effet, ce sont deux opérations qui visent à établir un acte de communication original (car créé dans – et pour – un système linguistique et culturel distinct) et supposent une interprétation. Nous pouvons d'ailleurs considérer que l'adaptation est une forme de traduction. Georges L. Bastin en donne la définition suivante :

L'adaptation est le processus, créateur et nécessaire, d'expression d'un sens général visant à rétablir, dans un acte de parole interlinguistique donné, l'équilibre communicationnel qui aurait été rompu s'il y avait simplement eu traduction. Ou plus simplement : l'adaptation est le processus d'expression d'un sens visant à rétablir un équilibre communicationnel rompu par la traduction.¹

Il est vrai que l'adaptation est avant tout une façon de traduire l'intraduisible (littéralement s'entend). Les exemples les plus flagrants et les plus fréquents sont probablement ceux qui se réfèrent au langage. Les jeux de mots, le discours sur la langue, ses particularités, ses difficultés et les erreurs qu'elles impliquent, sont par excellence propices à solliciter l'imagination et le talent d'écrivain du traducteur. Voyons quelques exemples extraits de la traduction par Céline Zins² du roman de Carlos Fuentes *Cristóbal Nonato* :³

– Pero está tan solito. Nueve meses solo ¿Con quién se entenderá?
– Con sus mercedes benz. (p. 20)

¹ Bastin, G. L., « La notion d'adaptation en traduction », in *Meta*, XXXVIII, 3, 1993, pp. 473-478.

² Fuentes, C., *Christophe et son œuf* (trad. C. Zins), Paris, Gallimard, 1990.

³ Fuentes, C., *Cristóbal Nonato*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

- Mais il est si seul, le pauvre. Neuf mois de solitude. Avec qui va-t-il s'entendre ?
- Avec vos excès lancia. (p. 24)

Pero el tío Homero era en ese instante el magister que no el nagilster:

- O como escribiese en fausta ocasión esa cima de la gramática española que fue el ilustre venezolano don Andrés Bello, la conjunción copulativa vuélvese *e* antes de la vocal *i*, como en españoles *e* italianos, pero no antes del diptongo *ie*, ni antes de la consonante *y*: corta *y* hiere, niño, tú *y* yo. (p. 88)

Mais en cet instant l'oncle Homero était le magister et non le phallister :

- Comme l'a établi un illustre grammairien. Une consonne finale, muette dans un mot isolé, se prononce dans certains cas, devant la voyelle ou l'h muet initial du mot suivant et s'appuie même si intimement sur ce mot que, pour la division en syllabes, elle lui appartient : c'est ce qui s'appelle faire la liaison : tro(p)-p-aimable, petit(t)-t-homme. (p. 97)

Le lecteur attentif et conscient de lire un texte traduit peut deviner les interventions d'une traductrice imaginative qui préfère ne pas interrompre la construction de la fiction par des explications. Devant la complexité d'un terme ou d'une expression dont la traduction littérale, quand elle est possible, orienterait erronément le lecteur, s'offrent au traducteur deux options fondamentales : adapter et donc rechercher une similitude d'effet, ou expliquer (par le biais des notes en bas de page ou au sein même du texte en procédant à des ajouts) et donc privilégier la lecture pragmatique du texte fictionnel. La première solution est l'expression au plus haut niveau de la liberté créatrice du traducteur et répond davantage à une traduction orientée vers le texte-cible, la seconde à une traduction orientée vers le texte-source. Les effets pour le lecteur sont tout à fait divergents : si l'adaptation joue la carte de l'occultation des origines du texte et donc favorise l'intégration du roman en tant que fiction au sein d'une littérature donnée, les notes explicatives des traducteurs, par contre, en rappelant au lecteur la distance culturelle qui le sépare du récit, misent sur la différence de celui-ci et visent donc à son intégration en tant que littérature étrangère traduite.

Dans le cas des jeux de mots, il est vrai que l'adaptation maintient l'équilibre communicationnel qu'une traduite littérale romprait, mais – et principalement pour les œuvres littéraires – nous ne pensons pas qu'il en soit toujours ainsi. L'adaptation peut aussi répondre à une stratégie privilégiant la dimension fictionnelle du texte. En partant du principe que la traduction littéraire est une forme de réécriture et un acte de communication, nous pouvons admettre que

les différentes options de traduction (de la traduction littérale à l'adaptation) que le traducteur a entre les mains ne sont pas des solutions plus proches en soi du texte-source, mais répondent à des priorités, ou des contraintes, divergentes. Nous savons qu'une traduction dite littérale s'éloigne parfois plus de l'acte de communication original qu'une adaptation et que ces deux processus peuvent d'ailleurs – quoique rarement – poursuivre les mêmes buts. Ainsi la façon de traduire les termes éminemment liés à une culture définie, tels que les monnaies ou les unités de mesure par exemple, révèle souvent les priorités du traducteur. Contrairement au texte non littéraire, le texte de fiction sacrifie parfois la dimension strictement informative de ces termes et donc la lecture pragmatique. Le traducteur n'adapte pas, n'ajoute pas d'explication jugée superflue et préfère traduire littéralement ou ne pas traduire au risque d'ouvrir la porte, dans la plupart des cas, à une information plus approximative que précise. Cette même lecture fictionnelle ou quasi pragmatique, au sens de Stierle,⁴ et la cohérence interne du texte justifient souvent l'adaptation.

Voyons quelques exemples dans la traduction française par Laure Guille-Bataillon⁵ des *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar :⁶

[...] recibían con algún asombro vasitos de grapa y de cuando en cuando una empanada de carne. (p. 34)

[...] on distribuait des petits verres de Cinzano avec parfois des rondelles de saucisson. (p. 41)

las tristezas de Cancha Rayada. (p. 38)

le désastre d'Azincourt. (p. 44)

[...] los anuncios del Geniol del Aceite Cocinero que es de todos el primero. (p. 122)

[...] la publicité de l'huile Oliva, avec Oliva tout va. (p. 142)

[...] le importa un pito que alguien entre con un repollo bajo el brazo, o con un tucán [...]. (p. 57)

[...] on se fiche éperdument que vous entriez avec un chou-fleur sous le bras, ou un toucan [...]. (p. 65)

⁴ Stierle, K., « Wass heisst Rezeption bei fiktionalen Texten ? » in *Poetica*, 7, 1975, pp. 345-387.

⁵ Cortázar, J., *Cronopes et Fameux*, [1977] (traduit par L. Guille-Bataillon), Paris, Gallimard, 1992.

⁶ Cortázar, J., *Historias de cronopios y famosos*, Barcelona, Edhasa, 1992 (1970).

Dans ces quatre exemples, Laure Guille-Bataillon procède à des adaptations au niveau sémantico-pragmatique : elle substitue des références culturelles du système d'arrivée, ou du moins s'y intégrant plus facilement, à d'autres appartenant au système de départ. L'adaptation n'est pas la solution la plus fréquente face aux difficultés des transferts culturels, ce qui peut être expliqué par le fait qu'elle est une solution d'équivalence plus osée que l'explication par exemple et, plus généralement, par une tendance plus *littéraliste*⁷ de la traduction contemporaine. Quand elle est choisie, la stratégie de traduction procède à une certaine appropriation du texte en transplantant la fiction dans la sphère culturelle du public-cible. Le traducteur suit, en quelque sorte, un critère qui se rapproche des intentions d'effet de l'auteur et de la fonction de communication initiale du texte.

Garder la référence à l'*empanada de carne* aurait produit, pour le public francophone de la traduction, un effet différent à celui voulu par Julio Cortázar : décrire par quelques détails l'ambiance de fête bon enfant que les protagonistes du récit créent dans les bureaux de la poste de la rue Serrano. De même, l'image du chou-fleur sous le bras ou la référence historique au désastre d'Azincourt suggèrent plus facilement la banalité, la familiarité ou le quotidien que ne l'auraient fait un report ou une traduction littérale. Dans ces exemples, toute trace du caractère étranger – de l'*étrangeté* – du texte disparaît au niveau sémantico-pragmatique et, pour le lecteur de la traduction de Laure Guille-Bataillon, le texte qu'il a sous les yeux pourrait s'apparenter à un texte littéraire français. La lecture et la construction du sens fictionnel peuvent dès lors s'effectuer dans les mêmes conditions qu'une création littéraire du propre système. La perspective extérieure, qui peut être un agent perturbateur dans la construction du sens dans la mesure où elle est porteuse de fiction, n'existe plus. La traduction donne alors non seulement l'illusion que le français est la langue originale (ce qui est encore souvent le critère de traduction par excellence) mais aussi que le texte appartient au système culturel français.

Par le biais des adaptations, mécanismes de traduction pouvant entraîner des conséquences opposées qui peuvent métamorphoser le texte culturellement (idéologiquement, moralement, ...) ou viser la coïncidence des effets, d'autres

⁷En considérant que les traductions *littéralistes* sont orientées vers le texte-source (et les traductions *littéraires* vers le texte-cible).

fonctions de la traduction sont perceptibles comme le suggère l'exemple suivant :

un libro de Samuel Smiles. (p. 118)

un livre de Paul Bourget. (p. 138)

Cortázar se réfère à Samuel Smiles et la traductrice choisit Paul Bourget. Outre le phénomène de raccourci dans la construction fictionnelle, c'est aussi une façon de renforcer l'indépendance d'un système littéraire.

Les adaptations peuvent être générées par des difficultés purement linguistiques, par des termes ou des expressions intraduisibles dans la mesure où ils véhiculent une réalité étrangère absolue, ou par des mots connotés différemment. Elles peuvent alors mettre remarquablement en évidence les barrières non linguistiques de la traduction. Voyons le sort de certains termes français utilisés par Julio Cortázar :

[...] en la liquidación de la tienda La Mondiale. (p. 102)

[...] à la vente liquidation du Grand Magasin de Blanc. (p. 117)

[...] y no poco mazagrán bien frappé. (p. 120)

[...] et force cafés glacés. (p. 140)

Dans ces deux exemples, la traductrice a éliminé les termes français présents dans le texte original au profit d'une expression et d'une réalité plus proches de ses lecteurs. De nouveau en facilitant l'accès direct aux connotations du texte, elle évite au lecteur le passage par une explication du non-dit et l'adaptation se révèle un parfait raccourci culturel.

Cette profonde francisation est rarement parfaite dans la mesure où elle ne peut que très difficilement avoir totalement raison du caractère proprement hispanique du texte (ce n'est évidemment pas le but de la traduction de Laure Guille-Bataillon) et ne semble pas être incompatible avec l'exotisme, la distance culturelle et l'étrangéité intimement liés à la littérature en traduction. Ainsi dans la traduction de Laure Guille Bataillon, nous trouvons ce type d'adaptation :

[...] para emoción de su tía Remedios. (p. 59)

[...] pour la plus grande émotion de sa tante Teresita. (p. 67)

En choisissant le prénom *Teresita*, Laure Guille-Bataillon respecte la couleur locale – un des attraits de la littérature étrangère –, et évite l'aspérité parfois gênante de l'inconnu, écartant la technique du report, qui prime, selon Jean Delisle,⁸ à l'heure de traduire les nombres, les dates et les noms propres.

Ces mutations spectaculaires sont probablement la partie la plus visible d'une démarche orientée vers le texte-cible, mais elles sont de la même nature que la démarche stylistique qui se réalise dans les couches profondes du texte. De plus, il ne s'agit pas d'une réécriture plus éloignée en soi de l'original, mais simplement d'un choix d'équivalences correspondant à des stratégies de traduction donnant la priorité à des fonctions différentes du texte. Ce type de traduction, d'adaptation, mise en général sur une lecture fictionnelle du lecteur potentiel. Il s'agit de respecter une fonction littéraire et une construction du sens basée sur le dépassement d'une lecture pragmatique qui ne pose pas de problème quant au non-dit. Or, cette première lecture n'aurait pas pu, dans le cas d'une traduction littérale et sans complément d'information, orienter suffisamment le lecteur de *Cronopes et Fameux*, ni ne lui aurait permis d'atteindre le niveau symbolique basé sur une interprétation culturelle du discours.

Néanmoins, les références culturelles peuvent parfois s'entrechoquer brutalement dans un texte et rendre plus difficile la construction d'un monde fictionnel à mi-chemin entre deux systèmes de référence, même s'il s'agit souvent de questions de détail.

Si dans le cas de la traduction de *Historias de cronopios y de famas* par Laure Guille-Bataillon, il s'agit d'une stratégie de traduction consciente et calculée qui réfléchit un choix délibéré de la traductrice – car systématique et cohérent –, il n'en est pas toujours de même. En général, nous rencontrons plutôt des cas plus isolés au sein d'une stratégie moins cohérente. Ainsi, dans la traduction du roman de Camilo José Cela *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*⁹ par Claude Bourguignon et Claude Couffon,¹⁰ des cas d'adaptation et de traduction littérale – ou de non-traduction –, engendrant des effets

⁸ Delisle, J., *La traduction raisonnée : Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa, Presses de l'Université, 1993, p. 124.

⁹ Cela, C. J., *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1969.

¹⁰ Cela, C. J., *San Camilo 1936* [Albin Michel, 1974] (traduction par Cl. Bourguignon et Cl. Couffon), Paris, Seuil, 1994.

opposés, coïncident sur la même page et de façon répétitive tout au long du roman. Le roman est truffé de références culturelles relatives à la vie madrilène de l'époque. L'exemple des titres de revues et de journaux est particulièrement flagrant. Couffon et Bourguignon adaptent le titre de la revue *Muchas Gracias* (p. 17) (*La Vie parisienne* (p. 35)) ou *Crónica* (p. 17) (*Séduction* (p. 35)), traduisent *La Linterna* (p. 122) (*La Lanterne* (p. 137)) mais conservent *El tiempo presente* (p. 323) ou la *Revista de Occidente* (p. 91). De même, ils reversent tels quels des termes comme *churros* ou *porras* (p. 171) ou des expressions comme *Campo de las Calaveras* (p. 238), parfois accompagnés de notes en bas de page, projetant le lecteur dans un monde hispanique et mettant en évidence le statut du texte traduit, mais choisissent par contre d'adapter *neosalvarsán* (p. 97) (*pilules Carter* (p. 113)) ou *Axilol* (p. 82) (*Aisselnet* (p. 98)) ou de traduire certains noms propres (*Grand Cercle* (p. 93) pour *Gran Peña* (p. 77) ou *La Brasserie de l'Aigle* (p. 92) pour *El Águila* (p. 76)).

Cette alternance peut dans certains cas perturber considérablement la cohérence du texte et l'interprétation de la fiction. Ces cas de figure sont intéressants dans la mesure où, n'étant pas systématisés, ils trahissent plus directement un rapport de force s'exerçant, de façon moins consciente, entre deux sphères culturelles. Il nous montre aussi que le traducteur peut engager le lecteur sur deux voies opposées : interpréter pragmatiquement des éléments de fiction du texte d'origine et transformer des éléments référentiels du texte-source en éléments générateurs de fiction dans le texte d'arrivée.

On peut dès lors distinguer l'adaptation globale de l'adaptation ponctuelle. Cette dernière est plus directement liée à la langue du texte et représente une tactique face à des difficultés taxées d'intraduisibles, comme les jeux de mots ou le métalangage. La première est le résultat d'un choix stratégique, relevant des intentions de la traduction et des conditions d'édition, qui situe le lecteur dans un monde connu, familier et fausse le dépaysement que peut supposer la lecture du texte étranger.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que substituer des références culturelles francophones aux références hispaniques, ultime phase d'appropriation du texte et d'imposition de normes du système d'arrivée, est une solution qui privilégie la lecture fictionnelle du texte mais qui n'est pas la plus prisée, si ce n'est dans les traductions à vocation *littéraire*. Dans le cas d'auteurs prestigieux, il ne s'agit pas d'occulter les origines du roman ; pour les nouvelles de

Cortázar par exemple, le genre littéraire prime probablement sur la provenance du texte dans les attentes du public et donc dans la hiérarchie des critères de traduction. Cette priorité justifierait les nombreuses adaptations. Dans son ensemble, la littérature hispanique traduite dans l'aire francophone est une littérature qui joue la carte de la différence culturelle, les références qui attestent ses origines sont dès lors les bienvenues dans la mesure où elles participent à l'exotisme du texte et donc au passage à une perspective française. De toute façon, les textes traduits sont toujours des compromis qui balancent entre la non-traduction et l'adaptation.

D'autre part, les adaptations sont l'illustration éclatante de l'importance et de la nécessité de la créativité dans le processus de traduction littéraire, que ce soit pour suggérer en deux mots une atmosphère de fête ou pour rendre un trait d'humour. Elles génèrent souvent les plus belles trouvailles des traducteurs, justifiant pleinement le statut d'écrivain de ceux-ci. Il est vrai, comme le souligne Octavio Paz, que « del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura ».¹¹

¹¹ Paz, O., *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1971, p. 19.