

## Des figures de l'adaptation...

### *Palimpsestes*

Revue du Centre de recherches en traduction et communication  
transculturelle anglais-français / français-anglais  
Presses de la Sorbonne nouvelle, n°16, 2004

Comme d'habitude, le numéro de *Palimpsestes* intitulé « De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?<sup>1</sup> » suscite la réflexion du fait de la diversité des éclairages théoriques, des cultures abordées ou évoquées, des perspectives tantôt synchroniques, tantôt diachroniques, des genres littéraires (roman, théâtre, littérature jeunesse, poésie), enfin des époques auxquelles ont été écrites les œuvres considérées (de *Beowulf* à Nabokov), du fait, aussi, d'une problématisation généralement claire et bien menée.

D'emblée, il est placé sous une double dichotomie mise en parallèle : lettre / esprit (on sait que celle-ci est vieille de plus de mille ans !), traduction / adaptation. Or, fort heureusement, dans la ligne de réflexion tracée aussi bien par Henri Meschonnic que par Antoine Berman, certaines voix de ce palimpseste s'élèvent pour en montrer la stérilité.

Dans l'avant-propos, Christine Raguet rappelle que la distinction entre traduction et adaptation est loin d'être nette et tranchée, qu'il s'agirait plutôt d'un continuum, qu'il est des adaptations revendiquées et des adaptations cachées, d'où la nécessité d'une réflexion sur le sujet. L'adaptation est liée à l'idée que le traducteur se fait de son public : « L'adaptation, notion polymorphe et polyvalente, recouvre une large gamme de comportements traductifs dont “transmissibilité” et “horizon d'attente” sont souvent les mots-

---

(1) Que l'on me pardonne de faire l'impasse sur l'article de Doreen Preston, « Adaptation or Translation? Walcott's *The Joker of Seville* for a Caribbean Audience », du fait de mon anglais défaillant...

clés. C'est un destinataire à la fois mystérieux et très normé que les adaptateurs se fabriquent, un récepteur commanditaire, en somme, qui serait la projection d'une certaine idée des lecteurs auxquels ils destinent leur travail. »

Plusieurs grandes perspectives sont explorées : envisager le binôme traduction / adaptation comme un continuum dans une pensée qui revendique la bipolarité, refuser l'adaptation revendiquée (au théâtre par exemple) ou cachée, décrire les mécanismes de l'adaptation, redonner une autre définition de l'adaptation en dehors de la dichotomie sens / forme ou esprit / lettre, enfin, montrer quel rôle peut avoir l'*auctoritas* de l'auteur lui-même pour enlever son sens à l'opposition traduction / adaptation.

Jean-René Ladmiral situe la problématique de l'adaptation dans un bref rappel diachronique de ce qu'il appelle les « couples » célèbres, à savoir les dichotomies telles que lettre / esprit (saint Paul), équivalence dynamique / équivalence formelle (Nida), traduction libre / littérale, verres transparents / verres colorés (Mounin), traduire du côté des lecteurs / du côté de l'auteur (Bernard Lortholary), etc. Il rappelle alors l'opposition entre ciblistes et sourciers, telle qu'il l'a déjà plusieurs fois définie depuis 1986, lui-même se rangeant dans les premiers, ceux qui mettent l'accent sur le *sens* du message, sur la *parole* et qui veulent mobiliser tous les moyens propres dont dispose la langue *cible* (je résume), par opposition aux sourciers, par exemple selon lui Henri Meschonnic ou André Berman qui « traduisent (ou qui, du moins, prétendent traduire) en mettant l'accent a) sur le *signifiant*, b) sur la *langue* et, évidemment, c) sur la langue *source*. » Au sein d'une opposition aussi tranchée et revendiquée, un traducteur doit forcément être l'un ou l'autre, le juste milieu est inconcevable, puisque le traducteur est toujours sommé, dans le processus de traduction, d'opérer des choix et de les assumer, d'assumer également sa subjectivité. C'est précisément ce qu'il appelle le théorème de dichotomie qu'il relie au principe de réalité de Freud, dans la mesure où le traducteur doit accepter de perdre quelque chose de l'original. S'élevant contre Berman, Ladmiral émet l'hypothèse que l'altérité culturelle n'est peut-être pas essentielle et qu'en voulant la préserver, on risque de produire un document et non pas un texte littéraire (d'où une autre dichotomie : littéarité / texture ethnolinguistique). À partir de là, aussi bien adaptation que traduction se révèlent être des concepts difficiles – voire impossibles – à définir (en ce sens, pour la traduction, concept qui lui paraît polysémique et aporétique, il parle de concept premier, d'un « indéfinissable » du système), qu'il envisage plutôt comme un continuum, l'adaptation oscillant entre deux pôles, l'un, négatif, limite, l'autre, positif, qui rejoint la traduction. Il conclut en proposant d'ajouter un autre couple, celui de traduction / adaptation, dans le cadre de la

« polarité d'un continuum », ainsi qu'un théorème fondamental : celui de dissimilation ou « *salto mortale* de la déverbalisation ».

Reprenant une formule à la fois amusante et provocatrice du roman d'Erik Orsenna, *Deux étés*, Pascale Sardin est amenée à se demander si les traducteurs de théâtre sont nécessairement des corsaires : font-ils preuve, dans leurs traductions, d'une volonté d'annexion et d'acculturation du texte original ? Elle prend le contre-pied de l'opinion générale qui prévaut dans la traduction théâtrale et sous la plume des critiques de théâtre, selon laquelle les conceptions actuelles de décentrement, de respect de l'étrangeté du texte étranger ne seraient pas valables au théâtre où, comme on sait (ou comme on croit savoir !), la communication repose avant tout sur la fonction conative du langage, telle que Jakobson l'a définie. La pièce doit donc être accessible à son public qui, en outre, ne dispose pas de tout le paratexte pour expliquer les différences culturelles, elle doit s'adapter au *verbo-corps* (cette « alliance du texte prononcé et des gestes – vocaux et physiques – accompagnant son énonciation. »). Sans compter aussi l'interprétation du texte faite par le metteur en scène qui peut vouloir gommer tel ou tel aspect d'une pièce : l'auteur cite l'exemple du *Playboy* de Synge traduit par Jean-Michel Déprats qui a dû adapter sa stratégie de traduction aux exigences du metteur en scène. Bref, la traduction doit souvent être une adaptation avec tout ce que cela suppose de transformations : francisation des noms de personne, voire de lieu (avec des incohérences au sein d'un même texte), simplifications et / ou éclaircissements, recours à l'équivalence, omissions (fréquentes, paraît-il, chez Beckett). Or Pascale Sardin réfute cette prétendue nécessité de l'adaptation au théâtre en montrant que ce dernier dispose de moyens spécifiques, visuels ou auditifs, qui lui permettent de compenser l'absence de paratexte et de faire ressortir, au lieu de vouloir l'effacer, l'étrangeté du texte « ainsi la transposition du “fuck life” final de *Rockaby* de Beckett en “aux gogues la vie”, dans *Berceuse*, qui semble *a priori* apporter une inflexion adoucissante peut être modulée selon la voix de l'actrice quand elle profère ces paroles (enregistrées à l'avance) selon que la voix contient de la violence ou de la douceur. [...] Ainsi la réception oscillera entre le cynisme et l'humanitaire. » Est évoqué également ici le cas intéressant, en marge de la problématique de ce recueil, de l'adaptation-translation, celui où c'est un dramaturge qui s'approprie la pièce d'un autre et la transfère dans sa propre culture. Et si, pour conclure, Pascale Sardin évoque, elle aussi, le terme de continuum, appliqué à la traduction théâtrale, elle ne se place pas dans une perspective dichotomique, comme le faisait Ladmiral, mais rappelle que lettre et esprit ne vont pas l'un sans l'autre.

Envisageant l'adaptation comme « un exercice soustractif qui faillit en différents endroits à préserver, puis transmettre l'esprit original de l'œuvre », Rachel Eustache aborde un problème spécifique aux textes transculturels qui comportent une altérité interne et fondatrice, à partir d'un exemple précis : la *Trilogie de la frontière* de Cormac McCarthy, dans laquelle cette altérité fondatrice est la mexicanité, destinée à faire contre-pied à l'américanité de l'œuvre. L'enjeu est de taille, puisqu'il s'agit de « rendre le *dialogisme* interne en évitant de le domestiquer ou de le naturaliser. » Or l'analyse à laquelle se livre Rachel Eustache montre qu'en traduisant un grand nombre de passages laissés en espagnol dans le texte original, comme s'ils étaient écrits en anglais, on a affaire, non plus à une traduction, mais à une adaptation qui réinscrit le texte dans la langue et la culture anglo-américaines et laisse de côté la mexicanité inscrite dans le texte. D'où la question : les romans transculturels marquent-ils une crise de la traduction ? L'auteur de cet article plaide pour la définition « d'une grille de traduction systématique et claire qui opte pour la transmissibilité totale de l'esprit des romans transculturels. » (Je me permettrai ici une petite remarque : esprit, ici, comme d'ailleurs partout, me semble réducteur, l'esprit étant inscrit dans sa lettre, et de manière particulièrement visible dans les romans transculturels). L'une des solutions préconisées par Rachel Eustache, que l'on ne trouve que partiellement dans la traduction française analysée de cette trilogie américano-mexicaine, est de laisser le texte dans la langue originale (en l'occurrence l'espagnol) et de n'en donner la traduction qu'en espagnol. Si l'on me permet encore un commentaire personnel, je dirai que c'est la solution que j'ai adoptée dans la retraduction que je fais du roman *Sous le Joug* de l'écrivain bulgare Ivan Vazov, roman truffé non seulement de répliques en turc (que je laisse en turc et traduis dans une note), mais aussi de turcismes approximatifs bulgarisés (que je signale par une note mais en les traduisant dans le corps du texte). Le roman se situant à l'époque du Réveil national et des luttes de libération de la Bulgarie de la domination ottomane, on saisit toute l'importance de cette altérité « interne et fondatrice » du sentiment identitaire.

Les deux articles de Ronald Jenn et de Jean-Marc Gouanvic prennent pour base de réflexion les traductions (ou adaptations) des *Aventures de Tom Sawyer* et des *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain, et posent le problème de l'adaptation voulue ou cachée lorsqu'il s'agit de littérature réputée « pour enfants ».

Ronald Jenn analyse différentes traductions et adaptations des *Aventures de Tom Sawyer*, qui se sont succédé ou ont coexisté et, constatant la difficulté pour certaines de leur attribuer l'un ou l'autre statut, parle de

zone incertaine. Ce qui est intéressant, dans une perspective diachronique, c'est de suivre l'imbrication entre adaptation et politique linguistique / éducative d'un côté, conception socio-culturelle de l'enfant de l'autre, qui instrumentalisent ces adaptations. Ainsi, l'adaptation faite par William-Little Hughes, en 1884, dans un contexte de scolarisation massive et dans l'esprit de la laïcité triomphante de la III<sup>e</sup> République, valorise ce qui se passe à l'école, gomme toute référence à la Bible ; « boy » est souvent traduit par écolier, ce qui déplace la visée de l'auteur. Quatre-vingts ans plus tard, l'adaptation de Geneviève Maker met l'accent sur les loisirs en retenant essentiellement les aventures extrascolaires de Tom, des dialogues sont supprimés. En ce qui concerne les traductions au statut indéfinissable, si elles semblent respecter davantage le texte original, en opérant moins d'omissions par exemple, elles ne sont pas exemptes tout de même de manipulations et de réductions, en effaçant par exemple la fusion des points de vue et en adoucissant la satire et l'ironie, privant ainsi l'œuvre de son lecteur adulte potentiel. On aboutit donc au paradoxe suivant : si, dans la littérature américaine, Mark Twain a, semble-t-il, contribué à faire émerger une certaine nouveauté, il est resté confiné dans la littérature enfantine dans sa réception française, et le cadre très défini de l'édition pour jeunesse en France aurait pesé sur les choix des traducteurs.

L'analyse des quatre versions des *Aventures de Huckleberry Finn*, à laquelle se livre Jean-Marc Gouanvic, se situe dans une perspective sociologique. L'auteur reprend le constat de Ronald Jenn, à savoir que les éditeurs français n'ont jamais considéré ce roman comme une œuvre de littérature à part entière et l'ont donc confiné à la littérature pour enfants, lui donnant *de facto* le statut de texte subalterne. Sur les différentes versions parues en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, sept seraient des adaptations pour jeunes, et trois des traductions pour adultes, pourtant rééditées dans des collections jeunesse. L'analyse des omissions, de la manière dont sont traduits (ou plutôt non traduits) les sociolectes (de Huck ou de Jim, notamment), explique en partie cela : car c'est précisément, selon l'auteur de cet article, ce qui faisait la nouveauté de l'œuvre dans la littérature américaine, et qui est perdu dans les diverses adaptations mais aussi traductions. En conclusion, et évoquant une autre traduction, celle du *Dernier des Mohicans* de Gisèle Vallery, Jean-Marc Gouanvic lance une autre piste de réflexion : « les pratiques hypertextuelles, telles que l'adaptation pour jeunes, ne sont pas dès lors nécessairement ethnocentriques, puisque la réhistoricisation peut se faire selon des exigences de signifiante homologues à celles du texte source. »

Lance Hewson étudie ce qu'il appelle les « adaptations larvées », c'est-à-dire celles qui se cachent sous l'apparence de traductions, présentées abusivement comme telles au public. Que l'on puisse déceler ou non une stratégie de traduction, le corpus choisi fait état de plusieurs phénomènes trop récurrents pour ne pas être inquiétants : recours massif au gommage de phrases (c'est ce que l'auteur appelle la « traduction-rétrécissement »), mais aussi de paragraphes entiers. La « traduction » de *Emma* de Jane Austen, faite par P. et E. de Saint-Segond, est ainsi amputée du tiers ! Gommage aussi des référents culturels ou de caractéristiques stylistiques, homogénéisation du rythme, normalisation de la ponctuation dans les « traductions à géométrie variable » ; au contraire, ajouts et gonflement dans les « traductions-dilatations », voire, dans la « traduction ontologique », irruption d'une instance narrative qui n'existait pas dans l'original : ainsi, dans la traduction de la même œuvre mais par Salesse-Lavergne, « *They were a couple worth looking at* » devient en français : « Il faut avouer qu'ils formaient, elle et M. Churchill, un couple absolument admirable. » Lance Hewson commente la déformation apportée par cette intrusion narrative qui tire le passage vers le registre « roman rose » par la fausse complicité qu'il introduit. À partir de ce constat, la bonne traduction serait celle qui met en œuvre une convergence de lecture, alors que la divergence serait la caractéristique de l'adaptation larvée.

Jean-Marc Chadelat part du postulat que toute traduction implique une dimension d'adaptation pour évoquer ce qu'il appelle « l'adaptation traductive » du lexique dans certaines pièces de Shakespeare. Tout comme à la même période en France où, pour rivaliser avec le latin, le français connaît un foisonnement lexical qui sera tempéré et codifié par le Grand siècle, notamment par l'Académie, le XVI<sup>e</sup> siècle en Angleterre se caractérise par un enrichissement anarchique du lexique anglais. Les différences morphologiques, les contraintes lexicales pesant sur le français rendent la tâche du traducteur de Shakespeare particulièrement ardue. Après avoir passé en revue la manière dont on avait traduit, en français, les néologismes affixés (du type *to out-tongue*, *to out-herod*), les emprunts savants, les néologismes construits (*trencher-friend*, *beef-eated lord*), les jeux de mots et pataquès, vocables connotant un accent régional ou étranger, l'auteur de cet article se demande si, finalement, ce n'est pas le lexique qui donne le plus lieu à l'adaptation, dans la mesure où il révèle que l'équivalence verbale est illusoire, puisqu'aucun terme ne peut avoir les mêmes niveaux sémiologiques que dans l'original. La conclusion se situe bien dans la dichotomie esprit / lettre : « Il faut presque toujours choisir entre la traduction de la forme qui entraîne une adaptation du sens ou bien la reformulation du sens indissociable de l'adaptation de la forme. »

La démarche de Jacky Martin est toute différente puisque, d'emblée, il se place dans le dépassement « de la dichotomie soi-disant constitutive de l'acte de traduction entre traducteurs « sourciers » et « ciblistes », ce qui l'amène à poser le concept d'adaptation dans le sens « d'ajustement réciproque entre deux langues-cultures qui se rencontrent et s'hybrident pour produire le texte de la traduction ». Dans cette perspective, la traduction en tant que produit de cette rencontre n'est pas une fin en soi mais une étape, et les notions de responsabilité et d'engagement du traducteur sont essentielles. Il définit alors le traducteur comme « adaptateur de cultures » et réfute les notions communément admises et reproduites de « passeur », « intermédiaire », « truchement ». C'est sur cette base théorique que sont ensuite étudiées les différentes traductions de *Beowulf*, ou plutôt, comme le dit l'auteur, « les différentes migrations du texte de *Beowulf* à travers ses traductions. » La nuance est, en effet, importante ! Car il s'agit bien, semble-t-il, de migrations, non seulement dans le temps, mais aussi entre atténuation des références païennes de l'original, recentrement chrétien, enluminure verbale compensant les modulations de la voix d'un texte originellement oral, afin de ressouder une communauté disloquée dans l'Angleterre christianisée du XI<sup>e</sup> siècle, entre récupération de l'héritage danois et neutralisation de la composante anglo-saxonne, dans la traduction faite à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par l'Islandais Thorkelin, entre refonte totale de la typographie originelle et hybridation minimale dans la traduction anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, sans compter les différents recentrages chrétiens, interpolations, paraphrases, transcriptions en prose, etc. Mais l'accent est mis sur l'adaptation réalisée à la fin du XX<sup>e</sup> siècle par Seamus Heaney qui, pour des raisons personnelles ayant trait à son auteur, se trouve au point de convergence d'une dynamique à la fois culturelle et politique favorable au dépassement des clivages, au déploiement de nouvelles potentialités, et d'une nouvelle vie de l'original.

J'insisterai sur les quatre « idées forces » dégagées par Jacky Martin, car elles se situent dans le dépassement de la dichotomie sens / forme, esprit / lettre, qui me semble à l'heure actuelle paralysante et dans l'impasse : il n'y a pas d'orientation sourcière ou cibliste en traduction, mais des rencontres objectives entre des langues-cultures ; ces rencontres sont l'occasion pour les langues-cultures mises en présence de s'hybrider ; le produit de ces rencontres est un texte authentique ; enfin ces rencontres sont l'œuvre de « médiateurs » capables à la fois de rapprocher les cultures et de produire des textes pertinents pour leur époque.

Michaël Oustinoff révèle les « dessous » curieux et riches d'enseignements des diverses traductions (adaptations ?) de *La Lolita* de Nabokov. Le dernier traducteur français motive en effet sa retraduction du

texte (aux mêmes éditions, d'ailleurs !) en soulignant les erreurs et imperfections relevées par lui dans la traduction faite, au milieu du <sup>xx</sup>e siècle, par Eric Kahane. Pour lui, ce ne serait pas une traduction, mais une adaptation. Or, il ressort d'échanges de lettres et de mémoires que, contrairement à ce qu'il affirme, non seulement Nabokov aurait relu la traduction de Kahane, mais qu'il l'aurait retravaillée avec ce dernier et lui aurait donné son aval, son « auctoritas » au point de déclarer que de toutes les traductions existantes, il ne répond que de celle-ci. Autre fait troublant, lorsqu'il procède à l'auto-traduction en russe de *Lolita*, Nabokov se livre en fait à une adaptation... D'où l'idée intéressante que les différentes traductions d'un texte renvoient les unes aux autres et participent, au même titre qu'un original, de l'intertextualité.

Pour conclure à mon tour, j'avoue avoir été particulièrement réactive (favorablement, je précise) à l'étude de Jacky Martin qui peut se développer dans l'espace permis par le dépassement de la dichotomie forme / sens, ou lettre / esprit. C'est le message que nous laisse la pensée de et sur la traduction, aussi bien de Meschonnic que de Berman. Et pour reprendre une formule chère à Ladmiral (qui ne cesse de revendiquer cette dichotomie comme postulat préalable à toute traductologie et d'enfermer Meschonnic et Berman dans la littéralité, ce qui me paraît complètement aberrant lorsqu'on connaît leur œuvre), je dirais que c'est un impensé épistémologique. À l'heure où, depuis des décennies, on ne distingue plus, en analyse littéraire, la forme et le sens, où l'on sait que le sens est aussi celui de sa forme, pourquoi continue-t-on à les opposer en traduction ? J'y vois là l'influence durable du rattachement, à ses débuts, de la traductologie à la linguistique structuraliste qui repose sur la dualité du signe. De cet impensé découlent de nombreuses conceptions erronées, comme celle du traducteur « passeur », alors que celle du traducteur médiateur, lieu potentiel de rencontre entre les langues-cultures, lieu de leur hybridation possible, me semble infiniment plus fécondante et ouverte. Alors, si, de fait, adapter c'est procéder à cet ajustement réciproque, à cette rencontre permettant l'hybridation, eh bien, oui, adaptons !

Marie Vrinat-Nikolov