

Laurence MALINGRET

(Universidade de Santiago de Compostela)

Les titres en traduction

Nous sommes souvent surpris à la lecture du titre original, imprimé discrètement en petits caractères, d'un roman que nous lisons en traduction, par l'écart le séparant du titre traduit. Comment expliquer ces décalages? Quels en sont les causes et les effets? C'est ce que nous nous proposons d'analyser en prenant comme référence les traductions françaises de romans contemporains en langue espagnole.

La particularité du titre littéraire est souvent la nécessité de son efficacité à travers une relative simplicité de forme. Simplicité relative car souvent derrière celle-ci se cachent à peine de petits bijoux d'ingéniosité sémantique. Le titre romanesque n'échappe pas à la règle et peut-être plus que tout autre, est l'objet actuellement d'une véritable étude publicitaire. Le titre doit accrocher, suggérer, représenter et se retenir facilement, ce qui explique la complexité du problème de sa traduction lié intimement, et de façon plus flagrante que le texte, à la fonction qu'il est censé avoir dans le système de réception.

Avant d'examiner les solutions que proposent traducteurs et éditeurs, nous formulerons quelques réflexions d'ordre général sur le fonctionnement du titre.

1. Titre et texte

Le rôle du titre est capital et double car d'une part et de l'intérieur, il déclenche et conditionne la lecture, et d'autre part et vers l'extérieur, il représente le texte. La relation entre le titre et le texte peut être de nature diverse mais dans tous les cas, c'est une relation particulière d'autonomie sans indépendance comme le souligne Leo H. Hoek:

les relations entre les deux sont d'ordre (sémantico) syntaxique et (logico-)sémantique. En principe, le titre dépend du co-texte dans la mesure où il emprunte sa thématique et il est autonome dans l'actualisation syntaxique de cette structure sémantique. Les rapports du titre au co-texte se situent donc tant sur l'axe de la syntagmaticité syntaxique que sur l'axe de la paradigmaticité sémantique.¹

1 Hoek, Leo H. *La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye-Paris-New York. Mouton. 1981, p.297.

Dans le cas des textes de fiction, le titre est souvent au centre de différentes tensions dont l'analyse met en évidence sa tendance: ouvrir le chemin du texte en donnant des clefs d'interprétation, de l'information sur celui-ci, en le représentant de façon connotative, etc... Le titre littéraire n'a généralement pas, contrairement aux autres titres, comme fonction principale de fournir des informations sur le texte, même s'il est amené à représenter celui-ci et donc à circuler de façon indépendante. Il doit par conséquent, former une unité capable de fonctionner hors-texte et dépendante tout autant du texte qu'il représente que de l'intertextualité des titres. Unité investie d'autre part d'une certaine autorité, principalement dans l'enseignement traditionnel de la littérature où le texte se réduit parfois à un nom, un titre et une date.

2. Fonctions du titre

Pour comprendre les mécanismes qui entrent en jeu dans la traduction parfois surprenante des titres, il est utile d'en analyser précisément les fonctions. Celles-ci concernent trois composantes de la communication: le message, l'objet et le destinataire. Si certaines fonctions (*phatique* qui établit le contact, *métatextuelle* qui informe notamment de l'existence du texte, *distinctive* qui identifie le texte) sont inhérentes à tout titre et seront donc toujours conservées, quoique parfois modifiées par la traduction, d'autres fonctions (*expressive* qui donne une évaluation, *opérative* qui déclenche une attitude, *référentielle* qui donne de l'information) n'offrent pas ce caractère obligatoire et peuvent donc apparaître ou disparaître lors de la traduction. Christiane Nord² distingue les fonctions *essentielles* (pour lesquelles le critère de fonctionnalité dans la culture cible est primordial) des fonctions *spécifiques* (soit orientées vers le récepteur soit liées à l'intention de l'auteur). On pourrait définir d'autres fonctions secondaires telles que *poétique*, *anticipatrice* ou *dramatisante* mais tel n'est pas notre propos. Il nous semble important par contre de souligner qu'il existe une hiérarchie dans les fonctions qui peut générer certaines tensions, le titre romanesque pouvant notamment dissimuler le caractère économique du texte sous un couvert d'objet strictement culturel. En effet, en ce qui concerne les romans, et peut-être plus que par le passé, le titre, suite à l'explosion des publications et au développement des techniques bibliographiques, est censé assumer une double responsabilité: répondre aux intentions de l'auteur (et du traducteur) et aux lois, sévères, du marché. Claude Duchet le définit ainsi:

Le titre est un message codé en situation de marché:
il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et
d'un énoncé publicitaire: en lui se croisent, nécessaire-

2 Christiane Nord développe la problématique du titre dans un ouvrage intitulé *Einführung in das funktionale Übersetzen: Am Beispiel von Titeln und Überschriften* (1993) où elle analyse à partir de titres anglais, allemands, français et espagnols, leurs structures et leurs fonctions. Outre de nombreuses données statistiques, elle apporte des éléments de réflexion à la théorie de la traduction, défendant face au modèle de l'équivalence, la position de la traduction fonctionnelle enrichie du critère éthique de la loyauté du traducteur.

ment, littérarité et socialité: il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman³.

Pour assurer cette double identité, le titre traduit doit avant tout être reconnu dans la culture cible en tant que tel. Les normes culturelles du système littéraire français seront donc déterminantes à l'heure de traduire. On sait que le système littéraire français est un système assez contraignant pour les traductions qui, pour être acceptées, doivent souvent se mouler à des modèles assez stricts. S'il n'existe plus, du moins de façon aussi définie, nous semble-t-il, en matière de titres romanesques, de conventions du type de celles qui régissaient, par exemple, le théâtre du XVII^e siècle (une structure syntaxique pouvait annoncer implicitement le genre: la structure "nom propre + ou + nom commun" par exemple, caractérisait les comédies), d'autres normes forment le carcan actuel. Les titres courts et percutants sont majoritaires, et rares sont les écrivains qui, même sans prétendre à l'excès rabelaisien, jouissent de l'autorité nécessaire pour imposer un titre d'une longueur aujourd'hui inhabituelle. Rares aussi sont les éditeurs qui se contentent de la plate simplicité, pourtant longtemps de mise, et qui a donné les innombrables *Mémoires*, *Journaux*, *Aventures de*, etc...actuellement acceptés uniquement comme clin d'œil.

La mode n'est donc pas un élément à négliger lors de la traduction et il suffit de constater l'étrange lien de parenté entre les titres d'une même génération, voire d'une même maison d'édition, pour en être convaincu. De plus, les titres correspondent à une poétique particulière où dominent certaines figures de style précises dont l'analyse pourrait mettre à jour des tendances propres à un système littéraire.

Il s'agit non seulement de respecter les normes mais aussi de tenir compte de l'intertextualité des titres du système de réception. Celle-ci joue principalement pour rejeter un titre qui risquerait de ne pas être suffisamment spécifique, ou pour faire écho à un titre déjà paru, simple clin d'œil ou recherche de la caution d'une autorité. On imagine facilement que ces références ne résisteront que rarement à l'opération de traduction. L'intertitularité a des limites plus pragmatiques: le titre est protégé par une loi du 11 mars 1957 s'il présente un caractère original et cette loi s'applique également aux titres traduits.

Le titre qui peut influencer, parfois de façon décisive, le succès commercial d'un livre constitue dès lors un des éléments cruciaux de la politique éditoriale et ne dépend pas entièrement, loin de là, de l'auteur ou du traducteur. On peut envisager la nécessité d'une traduction fonctionnelle dans laquelle les effets sur le public ciblé primeront sur la loyauté aux intentions communicatives de l'émetteur du titre-source, rompant l'équilibre prôné par Christiane Nord⁴.

3 Duchet, Claude, "*La fille abandonnée et La bête humaine*: éléments de titrologie romanesque", *Littérature*, n°12, 1973, p.50.

4 Thèse développée dans *Text analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented text Analysis*. Amsterdam-Atlanta, G.A. Rodopi, 1991.

3. La page de titre

Traditionnellement, le titre complet inclut les informations relatives à la publication, le nom de l'auteur, voire une épigraphe, et son support principal est bien entendu la page de titre. Dans le cas des traductions, l'analyse de cette page nous fournit de précieuses indications relatives aux stratégies traductionnelles et éditoriales. Il est en effet utile de savoir si le caractère traduit du roman (par le biais du nom du traducteur par exemple) est mis en évidence, si la culture d'origine est spécifiée, etc... En observant les pages de titre de ces dernières années, on s'aperçoit que les normes varient de façon substantielle selon les genres littéraires, les collections, les modes et les maisons d'édition.

Nous pouvons faire quelques observations:

Le caractère traduit du roman peut être souligné ou effacé selon les intentions et les conditions de la traduction, les modèles littéraires dominants et le public ciblé. Ainsi, le nom du traducteur est, assez logiquement, davantage mis en évidence dans les collections bilingues et dans les collections spécialisées à vocation de découverte de littérature étrangère qui existent dans toutes les grandes maisons d'édition (*Du monde entier* chez Gallimard, *Littératures étrangères* chez Belfond, *D'aujourd'hui*, *Etranger* chez Phébus, *Ibériques* chez Corti, *Les Voies du Sud* aux éditions La différence etc...). Parfois même, la parole leur est donnée par le biais des introductions.

De même la façon de mentionner la langue d'origine peut varier de façon significative. Ainsi la traditionnelle mention "traduit de l'espagnol" perd du terrain face à de nouvelles précisions. Dans les collections de prestige, et la littérature hispanique importée est en forte majorité une littérature reconnue et prestigieuse, les éditeurs préfèrent actuellement les indications du type "traduit du colombien", "de l'argentin" ou "du mexicain" et quand ils conservent le terme "espagnol", ils le font généralement suivre du nom du pays d'origine entre parenthèses, ce qui correspond à une volonté de refléter des réalités linguistiques et culturelles différentes. Pour les auteurs de la Péninsule, mais de façon encore timide, apparaît chez certains éditeurs l'indication "traduit du castillan", approche nuancée qui coïncide avec l'apparition sur le marché français d'assez nombreuses traductions du catalan.

Notons que ces précisions restent l'apanage d'un certain type de littérature, en effet dans les collections où le caractère traduit passe au second plan au profit d'autres normes (*Suspense et Cie* chez Lattès ou *Noir* chez Rivages par exemple), aucune nuance de ce type.

Par la mise en évidence du caractère traduit du roman à travers le nom du traducteur, la langue d'origine, etc..., l'éditeur conditionne ainsi la lecture et on peut s'attendre à des solutions de traduction, des stratégies idéologiquement différentes, car ces traductions assument et revendiquent la distance culturelle.

Révélatrices également sont les informations concernant le genre littéraire qui apparaissent assez fréquemment sur la page de titre. Ainsi la traduction des termes *cuentos*, *relatos* peuvent poser problème car ils compromettent le

texte à respecter certaines caractéristiques. D'autre part, certains éditeurs choisissent de préciser le genre littéraire alors que l'édition originale ne le mentionne pas. S'agit-il d'un premier signe d'appropriation du texte par le système littéraire français qui supporte assez mal les mélanges de genre?

Il ne faudrait pas non plus négliger l'importance de la typographie. Déjà en 1825, Henri Fournier, maître-imprimeur et auteur d'un traité de typographie, soulignait la collaboration nécessaire entre auteur et typographe:

L'un par la simplicité et la brièveté qu'il mettra dans la rédaction du titre, doit donner une image des livres complète autant que possible du contenu de l'ouvrage, en s'attachant toutefois à stimuler la curiosité du lecteur; l'autre, par l'heureuse combinaison des lettres et l'habile disposition des lignes, doit offrir à l'œil du connaisseur un aspect régulier sans monotonie, et agréablement varié (...). Souvent la forme de cette page acquiert une importance majeure pour l'influence qu'elle exerce sur cette masse de lecteurs frivoles qui n'achètent des livres que pour satisfaire leurs yeux, ou qui cèdent à la séduction du titre.⁵

Ces recommandations désuètes au premier abord restent d'actualité quant à l'esprit qui s'en dégage. De nombreuses informations peuvent se déduire de la mise en page, de la grandeur des caractères, des caractères eux-mêmes (qui font parfois du titre une image plus qu'un texte), etc...qui nous indiquent parfois certains choix, certaines priorités dès la couverture du roman.

4. Description des solutions

Nous nous limiterons ici à mentionner quelques exemples de titres traduits et à en ébaucher l'analyse.

4.1 La non-traduction

L'espagnol étant une langue romane relativement accessible aux francophones, la possibilité pour les titres d'une grande simplicité et d'une certaine similitude lexicale et syntaxique, de ne pas être traduits a toujours existé. Pourtant ce n'est que récemment que quelques éditeurs ont osé lancer sur le marché des romans sous un titre intégralement en espagnol. Quelques exemples:

- *La mala hora* de Gabriel García Márquez publié chez Grasset en 1986. (traduit par Claude Couffon)
- *El Sur* de Adelaida García Morales publié en 1988 chez Stock. (traduit par Claude Bleton)
- *Un bel morir* d'Alvaro Mutis publié en 1991 chez Grasset. (traduit par Eric Beaumatin)

5 Cité par Claude Duchet, "La fille abandonnée et La bête humaine: éléments de titrologie romanesque", *Littérature*, n°12, 1973, p.49.

- *Adiós a Mamá* de Reinaldo Arenas publié en 1993 aux éditions Le Serpent à plumes (traduit par Liliane Hasson).
- *Cosa fácil* de Paco Ignacio Taibo II en 1994 aux éditions Rivages. (traduit par Mara Hernández et René Solis)
- *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes republié en 1994 chez Phébus. (traduit par Marcelle Auclair)

Il faut souligner que le premier roman publié chez Grasset sous un titre entièrement espagnol réunissait des conditions bien précises, d'une part et bien évidemment simplicité et transparence pour le lecteur francophone et d'autre part et surtout, la réputation de son auteur qui, par son prestige de tête de file de la littérature sud-américaine, a pu forcer les portes de la francisation, faisant jouer en sa faveur une couleur hispanique déjà assimilée par le public ciblé.

À côté de ces non-traductions, nous trouvons différents cas de figure où celle-ci n'est que partielle, le traducteur choisissant un compromis entre la lisibilité et la couleur locale. C'est le cas notamment du recueil de nouvelles d'Alfredo Bryce Echenique *La felicidad, ah, ah ah*, publié, en 1984, chez Luneau Ascot. Le titre original est *La Felicidad, ja, ja* et le traducteur, Jean-Marie Saint-Lu, s'est limité à adapter l'onomatopée aux normes françaises. Même cas de figure, le roman de Carlos Fuentes *Viejo Gringo* connu en France par la traduction de Céline Zins parue sous le titre *Le vieux gringo* ou encore le recueil de nouvelles de Juan Rulfo *El Llano en llamas*, traduit par Michelle Lévi-Provençal en 1987 et publié chez Nadeau sous le titre *Le Llano en flammes*. Dans ce dernier exemple, il est curieux de souligner qu'il s'agit d'une seconde traduction, les éditions Denoël ayant publié, en 1966, celle de Roger Lescot sous le titre *La Plaine en flammes*. D'autre part, la traduction, dans le cas des noms propres, peut se réduire à une simple adaptation au système phonétique mais celle-ci est exceptionnelle et si la traductrice, Mireille Duprat-Debenne, du roman *Cucho* de José Luis Olaizola publié sous le titre de *Coutcho* chez Flammarion en 1988, a choisi cette solution, c'est en fonction de son public d'enfants.

Signalons enfin que lorsque Manuel Puig décide de publier un roman en espagnol sous un titre anglais, *The Buenos Aires Affair*, son éditeur français (la maison d'édition Seuil en l'occurrence) refuse d'entrer dans le jeu et publie le texte en 1975 sous le titre *Les Mystères de Buenos Aires* (traduit par Didier Coste).

Nous pouvons formuler deux remarques à propos de ces cas de figure de traduction partielle ou de non-traduction. D'une part, le choix d'une non-traduction est une solution assez récente et probablement inconcevable il y a quelques années seulement: la nouvelle édition des nouvelles de Juan Rulfo le prouve car non seulement l'hispanisme est accepté mais il s'impose à une édition plus ancienne⁶. D'autre part, la non-traduction ou la traduction partielle ne doit pas

6 Nous n'avons relevé que de très rares exemples de changement du titre lors d'une nouvelle traduction. C'est pourtant le cas du roman d'Augusto Roa Bastos *Hijo de Hombre*, publié d'abord sous le titre *Le Feu et la Lèpre* chez Gallimard, en 1968 (traduit par J-F Reille) et ensuite chez Belfond en 1982, sous le titre *Fils d'homme* (traduit par Iris Giménez). Mais c'est l'auteur lui-même qui avait exigé la modification.

nous induire en erreur quant à l'effet qu'elle produit sur le lecteur potentiel car elle a souvent comme résultat de nous éloigner des intentions prétendues de l'auteur. Elle joue en effet la carte de l'exotisme, du dépaysement, de la distance culturelle forcément absents dans le titre original.

4.2. La traduction littérale

Souvent une traduction littérale est possible mais elle n'est pas toujours retenue, loin de là. La traduction littérale d'un titre, message souvent extrêmement codé qui joue sur les connotations, les double sens, les figures de style, peut s'avérer être un terrain glissant pour le traducteur désireux de respecter les intentions de l'auteur. En effet, de simples raisons phonétiques, des systèmes de métrique, d'accentuation, différents, sont souvent à la base du rejet de ces traductions littérales qui ne sont pas suffisamment plaisantes à l'oreille ou à l'œil pour occuper une place aussi bien en vue que celle du titre. De plus, comme dans le cas de figure de la non-traduction, les traductions littérales ne sont jamais, et peut-être de façon plus aiguë encore dans le cas des titres de fiction, des garanties d'une quelconque fidélité pour la simple raison, propre à l'acte même de traduire, qu'il existe une distanciation culturelle qui transforme la réception. Le passage d'un système culturel à un autre change les conditions de la communication et comment peut-on espérer qu'un titre contenant, par exemple, un nom propre à sonorité hispanique provoque le même effet sur le public cible d'origine et sur le public ciblé par la traduction? Deux exemples suffiront à illustrer ces glissements:

- *Querido Diego, te abraza Quiela* d'Elena Poniatowska publié chez Actes Sud en 1993 sous le titre *Cher Diego, Quiela t'embrasse*. (traduit par Rauda Jaumis)
- *Otoño en Madrid hacia 1950* de Juan Benet, publié chez Blandin en 1989 sous le titre *L'automne à Madrid vers 1950*. (traduit par Monique de Lope)

Outre le fait que la traduction, quoique proche formellement, contient des différences qui ont leur importance (dans le premier exemple le terme "querido" n'a pas exactement le même usage que le terme "cher", dans le second l'ajout de l'article défini), la seule présence des noms propres suffit à transporter culturellement le lecteur de la traduction. Notons que les titres qui comportent un terme marqué culturellement, sont souvent traduits littéralement surtout s'il s'agit d'une littérature de prestige qui joue avec profit sur sa différence, même quand celle-ci n'est que superficiellement conservée. S'ils n'en comportent pas, ils seront plus facilement adaptés.

4.3. L'adaptation

La guaracha del macho camacho, roman de Luis Rafael Sánchez, est publié, en 1991, dans la collection *La nouvelle Croix du sud* chez Gallimard, sous le titre *La rengaine qui déchaîne Germaine* (traduit par Dorita Nouhaud). Dans ce cas,

la priorité de la traductrice est claire: respect de l'effet du jeu sur les sonorités. Elle choisit donc de créer librement le même mécanisme en français, respectant ainsi une partie des intentions de l'auteur, celles basées sur la forme. Il s'agit donc d'une adaptation-type qui essaie de transférer un même effet considéré comme l'effet principal en utilisant les moyens propres au système d'arrivée.

C'est aussi le jeu sur les sonorités qui a amené Albert Bensoussan à traduire le titre du roman de García Pavón, *Las hermanas coloradas* (présenté comme le Goncourt espagnol en raison de l'obtention du prix Nadal), par *Pline et les petites rouquines*, Pline étant le nom d'un personnage.

D'autres adaptations, en ajoutant certaines informations, tronquent l'effet du titre. Voyons quelques exemples:

- *Le chasseur de Madrid*, un roman pour jeunes, traduction de *El cazador urbano* de José Luis Olaizola publié en 1991 chez Flammarion (traduit par Elyette Roussel et Brigitte Faucard-Martinez).
- *Aura gris* de Pilar Molina Llorente publié chez Flammarion (collection Junior) en 1993 sous le titre *Aura dans l'arène* (traduit par Roger Judenne).
- *La campaña* de Carlos Fuentes intitulé *La campagne d'Amérique* et publié chez Gallimard en 1994 (traduit par Eve-Marie et Claude Fell).
- *El autobús*, de Vilma Fuentes est publié chez Actes Sud en 1995 et traduit par Claude Bleton *L'autobus de Mexico*.

D'une part, le traducteur pallie un manque dû à la distance culturelle et rectifie ainsi en fonction du contexte un premier abord qui se serait révélé erroné par la suite. Mais d'autre part, en ajoutant un élément rectificateur, il oriente le lecteur vers un imaginaire hispanique et l'effet est à l'opposé de celui du titre original.

L'éditeur ne mise pas toujours évidemment sur cette distance culturelle. Ainsi, le roman de Torrente Ballester *La novela de Pepe Ansúrez* a été publié, en 1996, chez Actes Sud, sous le titre *Le roman du rond-de-cuir* titre qui privilégie d'autres paramètres comme la réussite formelle ou l'information sur le contenu.

Gallimard publie, en 1987, la traduction de Céline Zins du roman de Carlos Fuentes *Cristobal Nonato* sous le titre de *Christophe et son œuf*. Le prénom Christophe n'évoque pas Colomb de façon automatique pour le lecteur francophone, en y ajoutant le mot œuf, la référence est dorénavant claire. Néanmoins l'association réalisée de façon inhabituelle crée un effet de surprise qui nous met en garde sur le contenu du roman narrant la vie intra-utérine d'un certain Christophe Palomar sur la destinée duquel pèse l'illustre homonyme.

Boquitas pintadas, le célèbre roman de l'argentin Manuel Puig, a été traduit dans de nombreuses langues, et en comparant la traduction du titre en anglais et en français, on s'aperçoit que la même stratégie a été choisie. *Boquitas pintadas* est le nom d'un tango qui appartient au panorama culturel populaire argentin, et ne pose donc pas de problème de référence pour le public auquel il est destiné. Par contre ce titre est totalement inconnu de la majorité du public fran-

cophone. La solution, *Le plus beau tango du monde*, est simple et efficace. La traductrice, Laure Guille-Bataillon, et l'éditeur, la maison Gallimard, gardent la référence musicale, précisent et concrétisent par un superlatif la dimension affective du titre original (respectant les intentions communicatives de l'émetteur du titre source) et ajoutent le mot-clé "tango" qui plonge le lecteur français dans l'exotisme argentin le plus accessible (répondant aux critères de fonctionnement imposés par la culture cible et aux attentes du public ciblé).

C'est encore l'image de l'Autre qui est à la base de la traduction des récits de l'écrivain galicien Alvaro Cunqueiro *La otra gente*, quoique de façon différente. Le titre retenu pour l'édition française est *Galiciens, corbeaux et parapluies* (traduit par François Maspéro). Il faut savoir que la Galice (et a fortiori la littérature galicienne) est assez méconnue en France par rapport à d'autres régions espagnoles. Il s'agit donc de construire une image en jouant sur des clichés, le glissement sémantique correspondant à des priorités différentes dans les fonctions assumées par le titre.

Parfois la traduction d'un titre peut être, et de façon surprenante, dépendante d'événements absolument extérieurs à la littérature. C'est, nous semble-t-il, le cas du roman de l'écrivain mexicain Héctor Aguilar Cámin, *Morir en el golfo* traduit par René Solis et publié sous le titre *La mort à Veracruz*. En 1994, quand sort la traduction du roman français, la guerre du golfe est encore présente dans les esprits. Une traduction littérale aurait probablement totalement désorienté le lecteur chez qui le mot "golfe" associé à l'idée de mort ne pouvait pas manquer d'éveiller des images liées à l'actualité politique extérieure du moment. De plus, une traduction littérale aurait donné un résultat peu heureux à l'oreille notamment pour des raisons d'accentuation. Enfin, une adaptation culturelle, et dans ce cas géographique, a été jugée nécessaire car si on peut penser raisonnablement qu'un lecteur mexicain peut associer le mot "golfe" avec la région où se déroule l'action, il n'en est pas de même pour le lecteur européen. L'évocation de la ville de Veracruz, même si celle-ci n'est qu'approximativement localisée (et aussi parce qu'elle ne l'est qu'approximativement), orientera le lecteur vers des horizons plus exotiques. L'effet du titre est dès lors totalement modifié, car si l'adaptation a évité l'écueil d'une traduction littérale ambiguë, elle ajoute par contre une dimension totalement absente dans le titre original.

À travers ces quelques exemples, la problématique de la traduction du titre s'avère être une question d'adaptation culturelle, de politique commerciale et de réception littéraire, et l'adaptation devient une solution qui, quelles que soient ses intentions et ses causes, modifie parfois, infimement mais inévitablement, l'effet d'ailleurs difficilement évaluable dans toute sa portée, de celui-ci.

4.4. Substitution

Une quatrième solution est la substitution d'un titre à un autre, cas de figure que nous rencontrons fréquemment pour les recueils de nouvelles. Nous nous limiterons à l'analyse d'un seul exemple.

Manuel Vázquez Montalbán est l'auteur espagnol le plus traduit en France ces dernières années. En juin 1991, la traduction de *Pigmalión (y otros relatos)*, recueil de 17 récits rédigés entre 1965 et 1986, réalisée par Catherine Derivery, est publiée sous le titre *Le tueur des abattoirs (et autres nouvelles)*. Pour comprendre cet écart remarquable, il faut préciser que les deux titres mentionnés sont aussi ceux de deux récits et que s'il leur faut trouver des points communs, c'est probablement leur période de création (1973 et 1974 respectivement soit peu de temps avant la mort de Franco), leur personnage central (un séducteur) et leur portée allégorique. Sans aucun doute, l'éditeur suivant en cela une sage politique éditoriale, n'a pas choisi au hasard ce titre accrocheur. En 1991, Manuel Vázquez Montalbán n'est déjà plus un inconnu pour le public français qui attend de l'écrivain catalan une thématique de type policier telle que celle qu'il a eu l'occasion de découvrir avec la traduction (de Michèle Gazier), qui fut un succès de librairie, de *Los Mares del Sur*. En effet, ce roman publié aux éditions Le Sycomore sous le titre *Marquises, si vos rivages*, en 1980, (et republié de façon assez significative, en 1988, chez Christian Bourgois sous le titre *Les Mers du Sud*) avait permis aux Français de découvrir le détective Pepe Carvalho. Un titre tel que *Pygmalion*, en plus d'être un titre déjà connu qui aurait pu porter à confusion, éveille des horizons d'attente bien différents. Avec le spectaculaire *Tueur des abattoirs*, c'est non seulement la cruauté et la dégradation individuelle et sociale auxquelles l'auteur a fidérisé son public qui sont évoquées, mais peut-être aussi, l'Espagne violente, toujours présente dans l'imaginaire européen.

Il ne s'agit pas à proprement parler de traduction mais de rejet de traduction et de substitution. Néanmoins, le mécanisme est le même, le titre choisi obéit à la demande du public cible et non aux intentions de l'auteur. L'effet est de renforcer, de confirmer une image de l'Autre absente, et pour cause, dans le titre original, effet d'une stratégie qui souligne l'importance de la problématique de la réception de la littérature.

5. Conclusion

Le titre occupe une place essentielle et particulière dans le roman. Ses caractéristiques, notamment la complexité de ses effets et de ses fonctions, font qu'il est peut-être l'objet d'une attention particulière lors de la traduction dont le résultat est le fruit d'intérêts parfois opposés. Néanmoins, nous pensons que l'on peut retrouver les mêmes stratégies traductionnelles à différents niveaux du texte, de façon plus subtile mais tout aussi efficace, mettant en péril le fragile équilibre entre le respect des intentions de l'auteur et les critères de fonctionnement de la culture cible. La traduction des titres met donc en relief les mécanismes d'adaptation au système littéraire français qui parfois se basent sur

certaines lois de l'immigration s'appliquant aussi à la littérature (il faut être exotique mais bien français), et nous apportent ainsi des éléments d'informations sur le fonctionnement de celui-ci. Les exemples abordés plus haut, que nous espérons représentatifs de différents cas de figure, nous confirment dans l'idée que la traduction d'un titre, à l'image de la traduction d'un texte littéraire, est une opération de création, de réécriture dans toute son ampleur, dont les effets ne sont que partiellement prévisibles. Le choix d'un titre traduit est ainsi la résultante des mêmes tensions et dilemmes que le choix d'un titre original avec cette particularité qu'il existe un modèle supplémentaire et influent: le titre original. Le titre traduit est autre car les conditions et les intentions de sa création et de sa réception sont autres, à l'image de toute la littérature traduite qui appartient dès lors autant au système littéraire de départ qu'au système de réception.

Si nous acceptons d'une part, que les mécanismes de traduction des titres ne diffèrent pas substantiellement des stratégies de traduction en général, et d'autre part, que la littérature traduite révèle de façon privilégiée les attitudes du système littéraire et les relations entre systèmes littéraires, nous pouvons nous interroger sur l'évolution des stratégies traductionnelles. Ainsi l'apparition, la tolérance de certains hispanismes, voire de titres non-traduits, même s'ils sont minoritaires, est peut-être un signe d'une possibilité de mutation. Le système littéraire français, traditionnellement fort, réussit généralement parfaitement, pour mieux les assimiler, cette opération de dénaturalisation des œuvres étrangères qu'elle importe. L'apparition de ces titres est-il le résultat d'une mode hispanique qui n'affecte en rien le fonctionnement littéraire français et se limiterait à importer un exotisme actuellement apprécié, à la mode ou s'agit-il d'un signe de changement plus profond, résultat d'une internationalisation de la littérature, d'une avalanche en France de littérature traduite qui déstabiliserait ce système tout en le régénérant?

Nous ne prétendons pas à travers les différents exemples envisagés faire le tour de la question mais simplement souligner la complexité de l'art de traduire, sachant pertinemment que toute tentative d'analyse d'une activité créatrice ne peut être que réductrice. Bien sûr, les normes et les modèles peuvent expliquer en partie le choix d'un titre romanesque, mais en partie seulement, car il reste heureusement encore une bonne dose de mystère dans l'alchimie qui fait qu'une trouvaille en matière de titre attire l'attention d'un lecteur potentiel et qu'un éditeur choisisse de publier le roman de Juan Marsé *Si te dicen que caí* sous le titre *Adieu la vie, adieu l'amour* (traduit par Claude Bleton), ou le roman d'Antonio Dal Massetto, traduit par Isabelle Gugnion, *Siempre es difícil volver a casa*, sous celui de *Les noces du fou*.

Bibliographie

- DUCHET, Claude, "La fille abandonnée et La bête humaine: éléments de titrologie romanesque", *Littérature*, n° 12, 1973.
- HOEK, Leo H. *La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye-Paris-New York, Mouton, 1981.
- NORD, Ch. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text analysis*. Amsterdam-Atlanta, G.A. Rodopi. 1991.
- NORD, Ch. *Einführung in das funktionale Übersetzen: Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübingen, Basel, Francke, 1993.