



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

n° 15 – juillet 2010

Oralité et écrit en traduction

SOMMAIRE

Yves Gambier & Olli Philippe Lautenbacher : *Avant-propos*

Yves Gambier & Olli Philippe Lautenbacher : *Oralité et écrit en traduction*

Marta Biagini : *Les sous-titres en interaction : le cas des marqueurs discursifs dans des dialogues filmiques sous-titrés*

Jean-Guy Mboudjeke : *La pidginisation de l'anglais comme solution de traduction dans le sous-titrage de Quartier Mozart de J.-P. Bekolo*

Franck Barbin : *Le concept de traducteur-conteur*

Odile Schneider-Mizony : *Traduire ou simuler l'oralité ?*

Myriam Suchet : *The voice et ses traductions : entendre des voix ou lire un ethos ?*

Lorella Sini, Silvia Bruti & Elena Carpi : *Représenter et traduire l'oralité – l'exemple de Entre les murs (F. Bégaudeau)*

Karen Bruneaud-Wheal : *(M)oralité et traduction : les voix de Huck*

Cindy Lefebvre-Scodeller : *La traduction des marques d'oralité dans deux romans d'Irvine Welsh : Trainspotting (1993) et Porno (2002)*

ORALITE ET ECRIT EN TRADUCTION

Yves Gambier & Olli Philippe Lautenbacher

Université de Turku & Université d'Helsinki, Finlande

Mise en perspective

La dichotomie supposée entre l'oral et l'écrit a fait l'objet de divers travaux en sociolinguistique, en pragmatique, en analyse de discours – que ce soit sur les variations diatopiques, diastratiques et diachroniques et les registres de langue, sur la langue des jeunes, sur les productions orales, sur le changement linguistique, sur les rapports entre langage et travail dans divers contextes (en milieu hospitalier, par exemple), sur la communication médiée par ordinateur (avec les analyses de chats, courriels, SMS et blogs), sur les interactions homme-machine (avec le recours ou non à la reconnaissance et à la synthèse de la parole). Sans oublier les réflexions en didactique – que ce soit pour l'enseignement de la langue natale ou pour le français-langue seconde/étrangère, avec par exemple des études sur les rapports entre phonétique et orthographe, sur la prise de notes en classe, sur les commentaires à haute voix d'un texte, sur la rédaction collaborative, etc.

La plupart des situations sociales – de l'entreprise fonctionnant aujourd'hui par écrans interposés à la classe – sont des situations mixtes où l'oral s'articule à des conduites de lecture et/ou d'écriture, où oral et écrit s'articulent aussi à d'autres actions s'appuyant sur des modes sémiotiques différents, et où l'écrit peut être oralisé, cité, paraphrasé. Ni l'écrit ni l'oral ne sont des pratiques homogènes et l'oral ne se réduit pas au langage familier, voire argotique. Notre projet a cherché à faire se rencontrer linguistes (au sens large) et traductologues. Il existe en effet bien des cas où les frontières présumées entre l'oral et l'écrit se brouillent dans la pratique quotidienne des traducteurs et des interprètes – ainsi quand on fait de la traduction à vue, quand on interprète auprès des tribunaux (du document judiciaire à l'interrogatoire), quand on traduit des pièces de théâtre, des bandes dessinées, des chansons rap, des romans où dialogues et discours rapportés se combinent avec la trame narrative, quand on traduit la littérature dite pour enfants, les littératures à tradition orale, les littératures désignées comme postcoloniales où se croisent langues et dialectes, quand on localise des jeux vidéo et sous-titre des films, des programmes de télévision (sous-titrage interlinguistique, en direct, intralinguistique), etc.

La traduction et l'interprétation mettent donc à mal l'opposition binaire souvent perçue comme dichotomique entre oral et écrit, puisqu'elles ont à traiter non seulement des textes écrits (directement encodés par le scripteur), des discours oraux mais aussi (et surtout ?) des productions oralisées (discours énoncés à partir de notes, par exemple) et des productions écrites hybrides (mêlant des réalisations différentes de la même langue).

Notre objectif a été d'apporter aux réflexions linguistiques/discursives sur ces réalisations différentes (réflexions par exemple du groupe GARS ; de Tannen ; Halliday ; Barbéris), aux réflexions cognitives et anthropologiques sur les impacts de l'oral et de l'écrit sur nos capacités cognitives, nos modes de penser et l'économie de nos discours (réflexions par exemple de Vygotski, Goody, Ong) une perspective nouvelle lorsque les rapports complexes (de continuum) entre oral et écrit se font dans le cadre du contact des langues et des cultures, à un moment où les technologies de l'information et de la communication (TIC), le réseautage et les émotions (*cf.* Plantin *et al.*, 2000) transforment toujours plus nos interactions.

Parmi les thématiques de départ, nous avons proposé les questions suivantes :

- Comment se jouent les rapports écrit-oral dans les traductions et interprétations, en reconnaissant que ces codes et leurs rapports ne sont pas considérés et valorisés de façon identique partout et que la distance entre écrit et oral varie selon les langues ? Ainsi le grec et le finnois ne connaissent pas le même écart que par exemple le français et l'anglais.
- Quelles représentations des langues et de leurs variations favorise-t-on dans la traduction au cinéma, dans les BD, au théâtre, etc. ?
- Quelles stratégies met-on en œuvre quand il y a transfert ? Sont-elles corrélées à des genres ?
- Quelle contrainte représente le public visé (lecteurs, téléspectateurs, cinéphiles, etc.) ?
- Les universaux (explicitation, simplification, etc.) et les lois de traduction (notamment celle dite de neutralisation, *cf.* Toury, 1995) éclairent-ils ces stratégies ?
- Quelles normes linguistiques suit-on lorsqu'il s'agit de traduction pour les écrans, pour des sites web ?
- Les retraductions sont-elles, entre autres, un nouveau questionnement sur l'état des langues en présence ?
- Quels sont les rôles et responsabilités du traducteur, son éthique, face au métissage entre écrit et oral ?

Ces questions sur les enjeux et conséquences de l'oralisation dans l'écrit lors de communications multilingues acquièrent d'autant plus de pertinence que toute traduction ou interprétation est toujours contextualisation (et en aucun cas problème de correspondance mot à mot, comme le perpétue une certaine opinion) et qu'elles sont de plus en plus omniprésentes – du paquet de corn-flakes aux nouvelles du soir, du document spécialisé aux programmes télévisés importés. Le poids des communications interlinguistiques et interculturelles dans la mondialisation en cours, avec le développement d'une *lingua franca*, ne peut qu'augmenter. Il y a là un défi pour tous les chercheurs centrés sur les usages et pratiques des langues.

De l'hybridité comme pratique courante

Littératures

L'oralité dans la littérature romanesque, dans les livres d'enfants, dans les contes, en poésie, dans les pièces de théâtre, a donné lieu à nombre de publications, portant tantôt sur le style particulier d'un écrivain (de Maupassant ou Zola à Céline ou Pinget, de Rabelais à Henri Michaux ou A. Ernaux), tantôt sur tel ou tel phénomène linguistique (phonétique – comme par exemple le e caduc –, graphique – comme par exemple les représentations de l'oral familier avec ses élisions – ou paralinguistique – comme par exemple le rôle de la ponctuation dans les dialogues pour en manifester les auto- ou hétéro-interruptions, les inachèvements, les faux départs, les chevauchements de parole, les hésitations, le rythme ou encore pour signaler un défaut d'articulation, un rire, un souvenir, un rêve, etc.).

L'oralité et ses registres dans les interactions en face à face, au téléphone, dans un groupe sont différents de leur représentation écrite – depuis les traces d'oralité dans les écrits médiévaux jusqu'aux dialogues dans les récits contemporains. Ces représentations véhiculent aussi souvent, implicitement et indirectement, une idée de la norme. C'est dire que le « sentiment de la norme » accompagne nécessairement les manières de produire et de reproduire l'oral dans l'ordre scriptural, avec une certaine stigmatisation sociale liée à des formes linguistiques qui peut inhiber certains usages, comme par exemple celui des mots d'argot, des jurons, des formes dites grossières ou même considérées comme trop familières ou trop populaires. L'important à noter n'est pas tant les conceptions hétéroclites que les locuteurs ont de chaque registre (soutenu, littéraire, familier, populaire, etc.) que le décalage fréquent entre nos pratiques langagières et la vision idéologique qu'on en a : il y a un écart entre ce qu'on dit, ce qu'on croit qu'on dit, et ce qu'on croit qu'il faut ou faudrait dire. Les écrivains, dans leurs choix formels avec effets d'oralité et parfois de parlure populaire ou dialectale, construisent aussi une certaine conception de la langue orale, de la langue populaire, etc. En jouant avec des tabous, ils reflètent leur idée de tel ou tel sociolecte, associé à d'autres éléments (lieu d'habitation, profession, sexe, fréquentations des personnages) tandis que les lecteurs associent tous ces éléments (linguistiques et autres) à leurs propres conventions et représentations. En lisant, nous faisons tous correspondre des phénomènes linguistiques à des stéréotypes sociaux, comme quoi toute marque ou variation linguistique peut être valorisée ou pas, selon les contextes et les époques. Il en est de même avec le langage de l'enfant dans les récits homodiégétiques, à la première personne, de plus en plus nombreux : l'oral enfantin simulé cherche à faire coïncider avec une idée préconçue de l'enfant le parler supposé de « cet » enfant (phénomènes de dislocation, syntagme rhématique, négations tronquées, lexique particulier, déicticité, etc.). Quel que soit le genre (roman, récit de jeunesse, pièce de théâtre), l'oralité apparaît comme doublement fictionnelle : à la fois imaginaire social de la langue (oral imaginaire et imaginaire de l'oral) et élément d'un univers narratif et émotionnel. Cette parole peut être tantôt quotidienne, tantôt tragique si on pense par exemple aux représentations théâtrales de la Shoah et de l'univers concentrationnaire au théâtre, des années 1950 à la fin des années 1990.

L'orature ou littérature de tradition orale (créole ou pas) n'a pas à l'origine d'ouvrages imprimés avec des auteurs reconnus ; elle s'est inventée avec ses propres rites et conventions, prioritairement dans le local, c'est-à-dire rattachée à une aire linguistique-culturelle qui n'était pas forcément homologique d'un territoire national (orature normande, des Aborigènes australiens, du Sénégal en pays Mandé ou Fouladou, etc.). Elle fait place aujourd'hui de plus en plus à la médiation écrite (théâtre, forum, poésie urbaine, roman radiodiffusé, cinéma). Ce n'est pas le lieu de décrire les logiques de distribution et de transformation de ces littératures

orales. Il suffit de rappeler combien elles ont mis l'accent sur la performance (moyen de communication et d'expression), à savoir à la fois sur le contexte de production, de déclamation et sur les capacités d'assimilation, de mémorisation des récepteurs. D'où l'importance du rythme, de la répétition... Ainsi un texte peut être émis en anglais au rythme du bongo. Ce mélange des langues et des formes est incorporé, passe par le corps, ses émotions, ses gestes plus ou moins contrôlés : l'orature représente par les corps comme les littératures écrites représentent par la page imprimée – dans les deux cas, il s'agit toujours de construction médiée par la langue, où la parole libère (de) l'écrit et l'écrit libère (de) la parole. L'oralité à l'écrit n'est donc pas simple simulacre ou simulation, ce qui reviendrait à les subordonner au modèle de l'écrit.

Autres domaines hybrides

Une autre source où oralité et scripturalité se mêlent concerne l'ensemble des communications médiées, depuis l'interactivité dans l'écrit du Minitel jusqu'au texte de chat, de SMS ou texto, depuis les échanges par courriel jusqu'aux énoncés sur forums, blogs ou encore dans les jeux en réseau. Certains réduisent ces communications à des problèmes d'orthographe, de choix lexicaux, de processus de phonétisation, et accessoirement à des transformations morphosyntaxiques. D'autres les rapprochent de la créolisation et des créoles, comme si « Ici on parl 1 langag ke lé um1 pev komprend » pouvait être assimilé à « La Guadeloupe sé tan vou, sé pa to yo » (La Guadeloupe c'est à nous, c'est pas à eux, slogan de février 2009 lors de manifestations sur l'île). Les arguments pour et contre l'utilisation d'un tel langage abrégé sont multiples. Au-delà des controverses sur l'ortographe alternatif, les procédés d'abréviation, les rébus typographiques, il faut souligner que dans ces échanges, la langue semble de plus en plus réduite à sa fonction de communication : ce n'est plus un texte que l'on écrit mais une parole que l'on envoie. Si l'imprimé a figé l'orthographe, l'informatique la libère. En fait, avec ces processus de simplification, de spécialisation, d'expressivité, il y a construction identitaire puisque les spécificités de cet écrit-parlé en font quasiment un code dans lequel se reconnaît une certaine génération. Un tel langage commun répond à des soucis pragmatiques, rationnels, sans perdre sa dimension ludique. Bref, il fait bouger les lignes entre écrit et oral, il fait évoluer la langue avec des moyens et supports très contemporains. Peu importe dans ces conditions qu'on lui prédise une vie brève ou une extension dans la littérature, en commençant par les romans policiers.

D'autres sources ou types d'intervention langagière méritent d'être mentionnés à propos du métissage des formes orales et écrites :

- la publicité, depuis le slogan « Y'a bon Banania » supposé refléter une manière de parler d'un Noir francophone. De tels stéréotypes se retrouvent dans d'autres formes de la culture que d'aucuns appellent populaire, par exemple le « français tirailleur » dans la chanson d'E. Piaf *Voyage du pauvre nègre* (1939), dans l'album de *Tintin au Congo* (1946) ;
- les procès judiciaires où les paroles (plaintes, témoignages, défense, etc.) sont soumises au carcan du rituel et des conventions établies (entre procédures rigoureuses, phrases toutes faites et déposition écrite, etc.), ce qui rend ambigu le rôle de l'interprète auprès des tribunaux quand plusieurs langues se mêlent devant la Cour ;
- certaines interventions publiques qui confinent à l'écrit oralisé, par exemple le conférencier s'appuyant sur des notes ou des diapositives de diaporama, le journaliste émettant son discours en lisant sur le téléprompteur ;
- les interviews. Deux remarques ici : les propos spontanés sont rapportés, réécrits puis parfois relus et amendés par les interviewés, sous divers prétextes (affirmation trop franche, point de vue déformé, accusation trop explicite) – le passage de l'oral à l'écrit pouvant aboutir à un énoncé en langue de bois, bien éloigné de l'échange initial. Par

ailleurs, les interviews génèrent des comportements différents selon les cultures : si certaines personnalités américaines ou allemandes se font payer, d'autres (françaises par exemple) sont plus réticentes au jeu des questions-réponses, préférant une publication. Ainsi Derrida abusait de la stratégie d'évitement aux questions posées, Lacan pouvait lire des réponses écrites. Certes des changements sont en cours, avec des séminaires enregistrés puis édités, des entretiens filmés. Ce qui amène à souligner les différences culturelles à la fois dans la structuration des discours (écrits/oraux), dans l'usage des présupposés, de l'implicite, dans l'appel au récepteur, dans la part réservée à l'affect et à l'évaluation. Il n'y a pas de langue catégoriquement « orale » ou « lettrée », ce qui n'exclut pas une corrélation entre l'oralité et ce qu'on fait avec les textes dans une langue donnée ou entre langues. Ce qui amène à la problématique de la traduction.

Oral / écrit en traduction

Une opinion perdue qui veut opposer la traduction (= écrit) à l'interprétation (= oral). La première reformulerait un texte de départ dans une langue dite d'arrivée tandis que la seconde serait réexpression d'un discours rédigé d'avance ou partiellement improvisé à partir de notes. Cette opposition fait fi des langues comme le russe qui n'ont qu'un mot pour les deux ; elle est simpliste en reprenant une dichotomie qui ignore les formes mixtes comme la traduction à vue, l'audiodescription, le sous-titrage en direct¹ et reproduit une certaine conceptualisation de la traduction comme transfert linéaire d'une source à une cible, remise en cause par nombre de travaux en traductologie et par l'appréhension de divers concepts de traduction selon les sociétés où la traduction est perçue, définie plutôt comme version, imitation, explication, change, métamorphose, etc.

Exemples de pratiques mixtes

On peut suggérer différents contextes où la langue parlée se mêle à l'écrit pour les traducteurs. Outre les formes mixtes déjà citées, on a :

- les situations d'interprétation de l'écrit parlé à l'oral, par l'intermédiaire d'une prise de notes (interprétation consécutive) ou pas, dans le cas de l'interprétation simultanée (en cabine), celle-ci mettant en œuvre des stratégies et des tactiques variées selon que le discours est lu à plus ou moins grande vitesse, planifié jusqu'à un certain point ou totalement spontané, développé à partir d'un bagage cognitif plus ou moins partagé, émis avec des moyens lexicaux, terminologiques pointus ou ordinaires, énoncé dans des structures plus ou moins sophistiquées, faisant appel à des connaissances antérieures plus ou moins spécialisées, prononcé avec conviction et engagement ou sur un ton détaché, etc. C'est dire ici que les critères sont multiples pour définir le degré d'oralité du discours à interpréter.
- La traduction orale de dialogues filmiques grâce au doublage ou voice over²
- La traduction écrite de formes orales, par le sous-titrage inter- ou intra-linguistique

¹ La traduction à vue consiste à traduire oralement, au fur et à mesure qu'on le lit, un document écrit, par exemple une recommandation en fin de conférence, un traducteur n'opérant pas de la même façon ni à la même vitesse qu'un interprète professionnel. L'audiodescription consiste à traduire en mots des images pour permettre à des aveugles ou malvoyants d'accéder à un film, à une exposition de peinture, etc. Dans le sous-titrage en direct ou en temps réel, on interprète en phrases courtes un reportage, un débat – phrases qu'un logiciel de reconnaissance vocale va transformer en sous-titres à l'écran.

² Faute de place et surtout d'expérience, on n'abordera pas dans cet article la problématique des accents géographiques et sociaux dans le doublage, comme le vernaculaire noir américain remplacé par le dialecte sicilien dans plusieurs films en Italie ou le doublage de *Bienvenue chez le Ch'tis* (Danny Boon, 2008), et le débat sur la langue propre aux doublages.

- La traduction écrite de dialogues (écrits) qui vont être oralisés ou chantés : c'est le cas du surtitrage d'opéra et de la traduction de pièces de théâtre
- La traduction de traits d'oralité dans un roman, par exemple *Zazie dans le métro* (Queneau), les argots et patois dans *les Misérables* (V. Hugo), les voix paysannes chez Aragon, les différents accents anglais dans *Pygmalion* (B. Shaw) ou *My fair lady*, le parler noir chez Mark Twain, les variations sociolectales dans les ouvrages de Faulkner, les formes d'oralité chez Cervantès, Doïstoïevki, Hegel, Joyce, récemment retraduits pour enfin reconnaître qu'ils n'ont pas écrit selon le canon de l'écrit littéraire français.
- La traduction en finnois des variations linguistiques d'une même langue, par exemple la littérature acadienne avec ses particularités en chiac, les littératures dites postcoloniales rédigées dans un certain anglais, français, portugais, espagnol...

Rappelons que la traduction de la Bible dans les sociétés à tradition orale (qui ne connaissent pas l'écriture) a posé et pose d'intéressantes questions sur les types d'oralité, la notion de genre, les constructions discursives (avec leur redondance, leurs formules figées, etc.). Depuis plus d'une centaine d'années, s'est ainsi accumulée une certaine expérience, ce qui n'exclut pas les controverses de nature anthropologique (sur les cultures dites prélogiques ou logiques, ou les cultures fortement ou faiblement contextualisées), de nature philologique (sur les caractéristiques orales des textes d'Homère, des Evangiles, etc.) ou de nature traductologique (sur l'importance du contexte et des destinataires pour déterminer des stratégies de traduction, sur l'adaptation socioculturelle). Ces controverses indiquent combien il est souvent facile, mais pas nécessairement délibéré, de projeter ses propres catégories mentales et linguistiques sur les manifestations verbales de l'Autre, en particulier quand sa culture est à dominance orale. Les trois religions monothéistes partagent un même paradoxe : prétendument basées sur un Livre (Bible, Coran), elles ne sont pas fondées sur l'écrit tel qu'on le pratique et reconnaît aujourd'hui.

Dans le prolongement de ce qui précède, on peut référer aussi aux problématiques des littératures postcoloniales, employant la langue de l'ex-colonisateur pour dire les réalités du colonisé, en la métissant avec les langues locales jusqu'à produire des textes hybrides, à l'hétéroglossie complexe : il y a alors double mouvement – d'une tradition plutôt orale à une culture écrite et d'une langue subordonnée, périphérique à une langue dominante. Cette littérisation de pratiques orales (récits oraux indiens, contes en arabe, etc.) ou transmutation de formes narratives populaires en écrit implique pour le traducteur de mettre en œuvre des stratégies subtiles et d'explicitier son engagement éthique, sinon politique, vis-à-vis de ce qu'il traduit, dans la mesure où la traduction révèle ici des rapports de pouvoir entre langue/culture hégémonique et langue/culture dominée. L'hybridité, en outre, soulève des questions sur les notions même de texte de départ, d'original et de rapport entre le texte étranger et le texte traduit, ainsi que sur l'alternance codique, sur la traduction comme forme de résistance et sur les formes d'orature mêlées au récit (proverbes, aphorismes, contes mais aussi discours rapportés, modes d'adresse, références, allusions, etc.). Nombre de publications abordent la traduction de ces littératures postcoloniales, que ce soit celles du Québec, de l'Ecosse, de la Martinique, de la Jamaïque, de l'Inde, ou de différentes régions de l'Afrique du Maroc au Nigéria par exemple. On pourrait aussi signaler ici la traduction de certaines performances poétiques contemporaines – depuis celles du mouvement ethnopoétique, né dans les années 1950 sous l'impulsion de Jerome Rothenberg et Dennis Tedblock, aux soirées slam, des chansons rap aux textes disponibles en CD audio.

A noter que « translation hybrid » a été aussi parfois utilisé en traductologie pour dénommer tout transfert interlinguistique impliquant à la fois traduction et interprétation, comme le sous-titrage en direct mais également la traduction théâtrale – depuis les monologues de *Hamlet* (Shakespeare) aux réparties du *Malade imaginaire* (Molière), depuis

les pièces de Beckett à *la Contrebasse* (Süskind). Dans cette optique, les critères de qualité ne se limitent pas à l'acceptabilité selon les normes et conventions de la langue réceptrice ; ils intègrent la « mise en bouche » (speakability) et la « mise en acte » (performability ou actability) du texte traduit, ou comment il est respirable, récitable, jouable sur scène. Dès lors, le « texte » n'est pas que texte c'est-à-dire suite linéaire de phrases enchaînées sur papier, mais forme écrite destinée à être jouée, déclamée – comme, par exemple, une chanson n'est pas que suite de phrases plus ou moins rimées, avec refrain : elle doit être « chantable » (singability). C'est dire que la traduction dépasse le seul aspect langagier pour assimiler d'autres éléments sémiotiques. Sa qualité dépend finalement d'une approche holistique, bien éloignée des approches uniquement linguistiques.

En contexte audiovisuel

Sur le va et vient entre écrit et oral, on ne peut s'empêcher bien sûr de revenir sur les productions audiovisuelles, depuis le scénariste qui conçoit son script en pensant à son oralisation jusqu'aux acteurs qui rythment ce script avec tous les moyens paralinguistiques (intonation, débit, accentuation), proxémiques et kinésiques possibles, en passant par le producteur, le metteur en scène qui lisent ce script, l'« entendent » avant de choisir les acteurs les plus aptes à l'incorporer, le sous-titreur qui repasse des paroles à l'écrit et certains téléspectateurs à déficience visuelle ou lents à la lecture pour qui les sous-titres sont oralisés soit par un proche qui les lit à haute voix, soit par un logiciel text-to-speech. L'ensemble de ces intervenants ont en tête également la complexité des relations où les dialogues³ font sens – entre l'acteur et son personnage, entre les acteurs, entre eux et le reste de l'équipe cinématographique, entre eux (tantôt visibles à l'écran, tantôt voix off seulement) et l'intrigue du film, entre eux et les spectateurs, selon au moins une double perspective : diégétique (propre à l'univers filmique créé par le metteur en scène) et vraisemblable (par rapport au réel sensible, quotidien).

Ce brouillage entre écrit et oral ainsi que le jeu au double sens du terme (d'activité dramatique et d'ambiguïté sémio-sémantique, de marge interprétative) ne facilitent pas la traduction audiovisuelle qui ajoute ses propres contraintes de temps et d'espace pour le sous-titrage et de synchronie pour le doublage : synchronie phonétique ou labiale, synchronie kinésique (entre ce qui est dit et les mouvements de l'acteur), synchronie acoustique (prosodie et pauses, qualité de la voix, accent régional) et synchronie sémantique (au niveau du contenu).

Avant de présenter quelques éléments de la traduction audiovisuelle, rappelons que le cinéma a été dès ses débuts confronté aux langues, d'abord à leur absence, ensuite à leur foisonnement. Le cinéma dit muet (de 1895 à la fin des années 1920) n'a jamais été silencieux : outre l'accompagnement musical (au piano dans la plupart des cas), il a été sonorisé pendant les projections par des effets sonores et souvent par la présence d'un narrateur derrière l'écran qui élaborait un récit, traduisait les intertitres éventuels, changeait parfois l'intrigue, la nationalité ou l'ethnicité des personnages. Ce commentateur ou bonimenteur (benshi au Japon, spieler aux Etats-Unis – de spiel : baratin) était comme la voix absente des films, allant déjà contre l'illusion alors tenace du cinéma comme langage universel. Avec le parlant (vers 1926-27) sont introduits des barrières géo-linguistiques et commerciales, le cinéma étant très tôt à la fois un art (populaire) et un business. Comment dès lors exporter ? Plusieurs solutions vont être appliquées successivement ou simultanément. Il va y avoir d'abord la production en plusieurs langues c'est-à-dire tourner plusieurs fois dans

³ Inutile d'insister sur la diversité des types d'oralité et d'interaction selon les metteurs en scène : les dialogues de Ken Loach et d'Eric Rohmer ne sont pas similaires, même si les deux directeurs recourent à des acteurs amateurs ; les dialogues de Scorsese ne sont pas de même allure que ceux de W. Allen, etc.

les mêmes décors avec des équipes de langues différentes ; à ces versions multiples ou plutôt monolingues similaires, qui occultent la diversité linguistique et la traduction, on va bientôt préférer le tournage délocalisé, la postsynchronisation puis le doublage (au sens actuel du terme). Parallèlement, se développeront les remakes, les coproductions, enfin les films multilingues. En un mot, l'histoire du cinéma se confond avec la multiplicité des langues, ce qu'une certaine histoire a tenté de refouler en réduisant les cinématographies à une problématique nationale et ce que le cinéma lui-même pourtant n'a jamais caché, mettant en scène très tôt les langues, les traducteurs et les interprètes.

Une question (mal posée) est souvent récurrente à propos des dialogues filmiques : parle-t-on la même langue au cinéma que dans la rue ? C'est oublier, comme on l'a déjà dit, que l'univers d'un film, créé en 90 minutes, n'est pas le reflet mécanique de l'univers du quotidien, que la communication entre acteurs et spectateurs n'est pas interactive : elle s'élabore entre acteurs présents ou tiers absents de l'écran, tout en s'adressant au public qui ne peut pas intervenir. Dans cet espace-temps construit, le scénariste, les acteurs représentent un certain état de la langue. On retrouve ainsi la problématique de la représentation de la langue comme en littérature. Que ce soit *Hôtel du Nord* (M. Carné, 1938), *la Règle du jeu* (J. Renoir, 1939) ou *les Visiteurs* (J.M. Poiré, 1993), *Taxi* (G. Pirès, 1998), *le Placard* (F. Veber, 2001), *Etre ou avoir* (N. Philibert, 2002), *Tais-toi* (F. Veber, 2003), les intervenants recourent à des traits linguistiques qu'ils considèrent comme caractéristiques de tel ou tel groupe social, de telle ou telle profession à un moment donné : l'enjeu n'est pas de coller à une réalité sociolinguistique objective mais de permettre aux spectateurs d'identifier tel ou tel personnage et de co-construire ainsi l'univers filmique. Jusqu'où alors et comment peut-on rendre par les sous-titres cette oralité représentée (illusoire si on s'obstine à la comparer à l'oral de nos conversations) – par ces deux lignes d'une quarantaine de frappes qui durent de quatre à six secondes ? On se gardera ici de détailler les stratégies et tactiques possibles ainsi que de souligner les particularités posées par l'ironie, le sarcasme, les différentes formes d'humour, les accents, les allusions, etc. Il suffit de dire que le sous-titrage, un des modes de la traduction audiovisuelle, trop souvent réduit à une « perte », est un travail de condensation qui présuppose une maîtrise créatrice de sa langue⁴ et est une *solution* aux problèmes de circulation et de distribution des films, des DVD et des programmes de télévision, quel que soit l'écran (de cinéma, de télévision, d'ordinateur). On dit souvent que les traductions sont plus longues que les originaux ; ce n'est pas le cas avec le sous-titrage. Avec cette forme de traduction, une certaine notion d'équivalence prend l'eau : à la fois parce que la multimodalité appelle d'autres critères que ceux exclusivement linguistiques, comme pour le théâtre, la chanson (voir plus haut), et parce que le passage de l'oral des réparties⁵ à l'écrit des sous-titres (deux canaux bien distincts) exige de dépasser les correspondances formelles qui aboutissent souvent à une traduction mot à mot, d'où la fréquence supposée de la « perte » (omission, simplification, juxtaposition), issue d'une approche comptable. Les sous-titres sont une réussite tant qu'ils donnent accès à l'univers fictif ; dès qu'ils transgressent exagérément le rapport à cet univers et empêchent le spectateur d'y croire, ils ne remplissent plus une de leurs fonctions cardinales : permettre le passage dans un autre monde⁶. Le sous-titrage est d'autant plus prêt à rompre la magie qu'il est détaché du reste audiovisuel (horizontalement en bas ou verticalement sur le côté de l'écran, selon les langues) et qu'il demande une certaine

⁴ De nouveau se pose ici la question de la responsabilité sociolinguistique du traducteur, notamment quand par exemple il sous-titre un même film pour une chaîne publique (à mission éducative) et une chaîne privée (à fonction commerciale), plus prompte à reproduire les variations langagières actuelles que la première.

⁵ Réparties dont l'oralité n'est pas interrogée alors qu'elles sont d'abord écrites par le scénariste avant d'être articulées par les acteurs.

⁶ Certaines pratiques aujourd'hui, comme le fansubbing ou sous-titrage vite réalisé par des « amateurs » sur le Net, modifient cet objectif.

attention ou participation du spectateur (effort cognitif pour comprendre l'implicite, le sous-entendu ; effort linguistique pour compléter le non écrit, par exemple les lignes données sont la réponse à une question non traduite). Les indices d'oralité, dans l'ensemble projeté et regardé, sont alors plus importants que toutes les marques d'oral (faux départs, répétitions, élisions, reprises, chevauchements, redondances lexicales, anaphorisations, paires adjacentes complètes des séquences conversationnelles, dislocations, interpellations phatiques, etc.) : ils suffisent à conditionner la perception des sous-titres comme de la langue parlée. Production et lecture des sous-titres (unités sémantiquement et syntaxiquement assez autonomes, au caractère heurté, condensé, ponctué, transitoire, séquentiel... qui rappelle l'oral) sont corrélées : leur oralité ne se mesure pas à la présence de traits de la langue parlée, comme le pensent certains qui ne veulent pas prendre en compte leurs conditions de production et de réception, mais résulte d'une expérience cognitive liée à la multimodalité des codes incorporés dans un acte de communication (multisémiotique) intégré.

Rythme et traduction

On peut dire que le sous-titrage remplit sa mission quand il respecte trois rythmes : celui visuel, avec découpage en plans et séquences ; celui de l'intrigue, avec sa structure dramatique bien connue depuis Aristote, ponctuée par les dialogues ; et celui de la lecture c'est-à-dire les manières de retenir l'attention du spectateur de sorte que celui-ci intériorise peu à peu les deux rythmes précédents. Au continuum entre l'écrit et l'oral ou à leur distinction irrémédiable puisqu'ils impliquent deux canaux différents (visuel ; vocal-auditif), nous préférons déplacer la perspective : on reconnaît l'oral dans l'écrit et l'écrit dans l'oral non pas tant ou exclusivement comme types de texte ou de structures que comme catégories d'expérience. Un nombre d'indices (par exemple pour l'oralité à l'écrit : propositions courtes, ponctuation soulignant un certain contour intonatif, vocabulaire plutôt informel et émotif, structures dialogiques, modaux marqués, déictiques de première et seconde personnes, temps présent et futur, diversité typographique, etc.) suffisent à l'identification – tous ces indices convergent en un rythme donné.

Pour Meschonnic, dans plusieurs de ses publications, l'oralité ne se confond pas avec le parlé, opposé à l'écrit : elle est le primat du rythme dans le mode de signifier, la spécificité, la subjectivité, l'historicité d'un discours, dans le parlé comme dans l'écrit, y compris littéraire. Marcel Jousse (1886-1961) a aussi plaidé, à partir également de ses réflexions sur le substrat oral des textes bibliques, pour une anthropologie du geste et du rythme afin de mieux rendre compte de toutes les formes de communication – en milieu d'orature ou lettré. Pour lui, l'anthropos est d'abord quelqu'un qui interagit de par son corps, ses mouvements – qu'ils soient gestuels ou sonores (les sons étant des mouvements produits par les cordes vocales). D'où sa conception du langage comme plus qu'un système logique, plus qu'un véhicule de pensée, lié au seul cerveau. L'homme pense et communique avec tout son corps, plutôt qu'à travers des mots, invention de l'écriture. Pour Jousse, le geste est toujours rythmique, mimant le flux d'énergie du cosmos. Par son approche holistique de la communication humaine, il annonce les travaux sur la dimension multimodale, éloignée des conceptions binaires du signe. Dans cette perspective, la littéracie perd sa place prédominante pour se tourner vers les modes hybrides d'oralité et de scripturalité, dans des contextes longtemps délaissés ou perçus comme mineurs.

On comprend alors pourquoi Ong réfère à Jousse, pourquoi cette ouverture à la multimodalité peut enrichir notre compréhension des communications interculturelles, et pourquoi cette anthropologie peut aider non seulement à appréhender certaines sociétés sans tradition orale mais aussi à saisir les impacts des TIC qui réinventent l'oralité ou plutôt nous

aident à redécouvrir l'hybridité. Une telle orientation ne peut pas être sans conséquences par exemple sur la formation des traducteurs/interprètes⁷ encore davantage centrée aujourd'hui sur la vision et la main (écriture) que sur l'ouïe et la voix (oralité) – la vision sépare, divise en observant l'intérieur des choses (l'image distingue) tandis que l'ouïe unifie, harmonise (le son est évanescant, dynamique). Les cultures orales tendent à penser plus globalement que celles à tradition écrite ; elles rassemblent, connectent, présupposent une audience alors que l'écrit isole. Il resterait donc à davantage creuser les manières dont les cultures orales/écrites et les manières de penser, de communiquer interfèrent pour former de nouveaux modes d'interagir. Le brouillage entre écrit et oral, traduction et interprétation est un des symptômes des changements en cours, sous l'impulsion des TIC – changement manifeste de façon emblématique par le passage du clavier des ordinateurs, hérité des machines à écrire, à la reconnaissance vocale pour « écrire » ses textes. Depuis toujours, mais peut-être encore plus avec la technologisation actuelle des communications, la « position traductive » du traducteur (Berman, 1995 : 74-75) est liée à la fois à sa « position langagière » (comment il perçoit les langues, quel rapport il établit avec elles) et à sa « position scripturaire » (son rapport à l'écriture, entre autres littéraire).

Bibliographie

- ABECASSIS Michaël, 2005, *The representation of Parisian speech in the cinema of the 1930s*, Peter Lang, Berne/Oxford.
- ABECASSIS Michaël (dir.), 2008, *Pratiques langagières dans le cinéma francophone, Glottopol*, n° 12, Université de Rouen, Rouen.
- AMSTRONG Nigel, FEDERICI Federico (éds.), 2006, *Translating Voices, Translating Regions*, Aracne, Rome.
- ANIS Jacques, 1999, *Internet, communication et langue française*, Hermès, Paris.
- ANIS Jacques, 2001, *Parlez-vous texto ? Guide des nouveaux langages du réseau*, Le Cherche-Midi, Paris.
- ANTOINE Fabrice (coord.), 2004, « Argots, langue familière et accents en traduction », dans *Ateliers 31, Cahiers de la Maison de la Recherche*, Lille.
- BANDIA Paul, 2008, *Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial Africa*, St Jerome, Manchester.
- BARBERIS M. J. (dir.), 1999, *Le français parlé, variété et discours*, Presses universitaires de Montpellier, Montpellier.
- BASSNETT Susan, TRIVEDI Harish, 1999, *Postcolonial Translation : Theory and Practice*, Routledge, Londres.
- BENSIMON Paul, COUPAYE Didier (dirs.), 1996, *Niveaux de langue et registres de la traduction, Palimpsestes*, n° 10, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris.
- BERMAN Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris.
- BHABHA Homi, 1994, *The Location of Culture*, Routledge, Londres, traduit en français par F. Bouillot en 2007 : *Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Payot, Paris.
- BLANCHE-BENVENISTE Claire, 1997 (1990), *Le français parlé. Etudes grammaticales*, Ed. du CNRS, Paris.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, 1997, *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, Paris-Gap.

⁷ Outre un autre cadre conceptuel pour penser les divers modes d'interaction, les réflexions de Jousse soulignent la pertinence des contextes, l'importance de la multimodalité de toute communication et reconnaissent les diverses manières de conceptualiser le réel, autres que seulement à travers le prisme de l'écrit.

- BONAFFINI Luigi, « Translating dialect literature » (avec exemples italien-anglais), <http://userhome.brooklyn.cuny.edu/bonaffini/DP/bonaffini1.htm>
- BOYER Henri, PEYARD Jean (coords.), 1990, *Les représentations de la langue : approches sociolinguistiques*, *Langue Française*, n° 85, Larousse, Paris.
- BRZOZOWSKI Jerzy (coord.), 2008, *Traduire le paraverbal*, *Synergies/Pologne* 5, Gerflint.
- BRUMME Jenny (éd.), 2008, *La oralidad fingida : Teatro, cómic y medios audiovisuales*, *Descripción y traducción*, Iberoamericana, Madrid – Vervuert Verlag, Francfort.
- BRUMME Jenny, RESINGER Hildegard (éds.), 2008, *La oralidad fingida : Obras literarias*, *Descripción y traducción*, Iberoamericana, Madrid – Vervuert Verlag, Francfort.
- CHAPDELAINE Annick, LANE-MERCIER Gillian (dirs.), 1994, *Traduire les sociolectes*, *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, vol. 7, n° 2, Association canadienne de traductologie.
- CARUTHERS Janice, McCUSHER Maeve (éds.), 2010, *The conte. Oral and Written Dynamics*, Peter Lang, Berne.
- DARGNAT Mathilde, 2006, *L'oral comme fiction*, thèse de doctorat co-dirigée par L. Gauvin (Université de Montréal) et M.C. Hazäel-Massieux (Université de Provence), Université d'Aix-en Provence.
- FEDERICI Federico (éd.), 2009, *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*, Aracne, Rome.
- FIOUPOU Christiane, 2006, « Translating Pidgin English, Rotten English and Ubuesque English into French », dans Raoul Granqvist (éd.), *Writing back in/and Translation*, Peter Lang, Berne, pp. 75-90.
- FAVART Françoise, 2009, *La représentation de l'oralité populaire dans quelques romans du second 20^{ème} s. (1966-2006)*. Thèse de doctorat sous la direction de F. Gadet (Université Nanterre) et E. Galazzi (Université catholique de Milan), Université de Nanterre.
- FINE Elisabeth, 1984, *The folklore text. From performance to print*, Indiana UP, Bloomington.
- GALAZZI Enrica, MOLINARI Chiara (éds.), 2008 (Seconde édition), *Les français en émergence*, Peter Lang, Berne.
- GARS : Groupe aixois de recherche sur la langue parlée.
- GOODY Jack, 1979, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Traduit de l'anglais *The domestication of the savaged mind* (1977) par Jean Vazin et Alban Bensa, éd. de Minuit, Paris.
- GOODY Jack, 1994, *Entre l'oralité et l'écriture*, Traduit de l'anglais *The Interface between the written and the oral* (1987), PUF, Paris.
- GOODY Jack, 2007, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, traduit de l'anglais par Claire Maniez et coordonné par Jean-Marie Privat, La Dispute, Paris.
- HALLIDAY M. A. K. 1989, *Spoken and written language*, Oxford University Press, Oxford.
- JAEGLE Claude, 2007, *L'interview. Artistes et intellectuels face aux journalistes*, PUF, Paris.
- JOUSSE Marcel, 1990, *The oral style*, Garland Publishing, New York/Londres.
- JOUSSE Marcel, 2008, *L'anthropologie du geste*, (réédition en un volume des trois ouvrages suivants : *L'anthropologie du geste*, 1974 ; *La manducation de la parole*, 1975 ; *Le parlant, la parole et le souffle*, 1978), Gallimard, Paris.
- KARA Mohamed, PRIVAT Jean-Marie (coords.), 2006, *La littératie. Autour de J. Goody*, *Pratiques*, n° 131-132, CRESEF.
- KLEIN-LATAUD Christine, WHITFIELD Agnès (dirs.), 1996, *Le festin de Babel / Babel's feast*, *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, vol. 9, n° 2, Association canadienne de traductologie.

- KOCK Peter, WULF Oesterreicher, 2001, « Langage oral et langage écrit », dans G. Holtus, M. Metzeltin, C. Schmitt (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, t.1-2, Niemeyer, Tübingen, pp. 584-627.
- LAZZATI Daniel (éd.), 1991, *L'oral dans l'écrit, Langue française*, n° 89, février 1991.
- MARGARITO Mariagrazia, Enrica GALAZZI, LEBHAR POLITI Monique (coords.) 2001, *Oralità nella parola e nella scrittura. Oralité dans la parole et dans l'écriture. Analyses linguistiques, valeurs symboliques, enjeux professionnels*, Actes du colloque de Trieste, 17-18/11/2000, Edizioni libreria Cortina, Turin.
- MARTY Nicole (coord.) 1991, *L'écrit dans l'oral, Etudes de linguistique appliquée*, n° 81, Klincksieck, Paris.
- MAYORAL ASENSIO Roberto, 1999, *La traducción de la variación lingüística*, Monográficos de la revista *Hermèneus*, Uertere.
- MELIS Ludo, 2000, « Le français parlé et le français écrit, une opposition à géométrie variable », dans *Romanesque*, vol. 25, n° 3, VLRom, pp. 56-66, <http://www.vlrom.be/pdf/003melis.pdf>.
- MESCHONNIC Henri, 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris.
- MESCHONNIC Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris.
- MEYLAERT Reine (éd.) 2006, *Heterolingualism in/and Translation, Target*, vol. 18, n° 1, Benjamins, Amsterdam.
- NIRANJANA Tejaswini, 1992, *Siting translation. History, post-structuralism, and the colonial context*, University of California Press, Berkeley.
- NONNON Elisabeth, 2002, « Des interactions entre oral et écrit : notes, canevas, traces écrites et leurs usages dans la pratique orale », dans *Pratiques*, n° 115-116, CRESEF, pp. 73-92.
- NORD Christiane, 2009, « Functions of orality in the translation of biblical texts. A Skopos-theoretical perspective », dans R. Dimitriu et M. Shlesinger (éds) *Translators and their readers. In homage to E. Nida*, Ed. du Hazard, Bruxelles, pp. 113-129.
- ONG Walter, 2002 (1982), *Orality and Literacy. The technologizing of the word*, Routledge, Londres.
- PETITJEAN André, PRIVAT Jean-Marie, 2007, *Les voix du peuple et leurs fictions, Recherches Textuelles*, n° 7, Université Paul Verlaine, Metz.
- PLANTIN Christian, DOURY Marianne, TRAVERSO Véronique, 2000, *Les émotions dans les interactions*, Presses universitaires de Lyon, Lyon.
- POSLANIEC Christian, 1999, *L'évolution de la littérature de jeunesse de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, Presses universitaires du Septentrion, Lille.
- POYATOS Fernando (éd.), 1997, *Non Verbal Communication and Translation*, J. Benjamins, Amsterdam.
- RICARD Aalin, VEIT-WILD Flora (éds.), 2005, *Interfaces between the Oral and the Written. Interfaces entre l'écrit et l'oral. Versions and Subversions in African Literatures 2*, Rodopi, Amsterdam.
- ROBINSON Douglas, 1991, *The translator's turn*, John Hopkins University Press.
- ROBINSON Douglas, 2001, *Who translates? Translation subjectivities beyond reason*, Suny Press, Albany, NY.
- SUHR Carla, 2002, « Speaking to the masses. Orality and literacy in six early modern texts on witchcraft », dans *The Electronic Journal of the Department of English* (University of Helsinki), vol. 2 : *Corpora in Today's English Studies* (sur les traits d'oralité et de littéracie dans six textes sur la sorcellerie, relevant de trois genres : traités, pièces et pamphlets), <http://www.eng.helsinki.fi/hes/corpora/>.

- TANNEN Deborah. (éd.), 1982, *Spoken and Written languages : Exploring orality and literacy*, Ablex, Norwood, NJ.
- TOURY Gideon, 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, J. Benjamins, Amsterdam - Philadelphie.
- VYGOTSKY Lev, 1985, *Pensée et langage*, traduit du russe (1934), Editions sociales, Paris.
- WENDLAND Ernst, 2007, *Contextual frames of reference in translation*, St Jerome, Manchester (en particulier l'annexe pp. 297-310 : "Bible translation and primary orality").

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Légrand, Robert Fournier, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoît Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Françoise GADET (Paris-Nanterre), Yves GAMBIER (Turku), Olli Philippe LAUTENBACHER (Helsinki), Jean-Marie MERLE (Aix-en-Provence), Nicolas FROELINGER (Paris 7 Diderot), Daniel VÉRONIQUE (Aix-en-Provence).

Laboratoire LiDiFra – Université de Rouen
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425