



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)*

TRADUIRE OU SIMULER L'ORALITE ?

Odile Schneider-Mizony

Université de Strasbourg, EA 1339 (LiLPa)

L'oralité du texte littéraire n'est pas l'oralité directe de l'interprétation en rendez-vous d'affaires ou en procédures devant un tribunal ; elle est une oralité de fiction qui se situe quelque part entre l'imitation, pour la vraisemblance de l'histoire ou le « coloris local », et la communication analogique, caractérisant par exemple les personnages de façon stylisée par tel ou tel trait de parole.

La traduction de cette oralité littéraire opère avec un deuxième filtre, le traducteur se trouvant lui aussi placé devant l'alternative d'une mimésis ou d'une convention d'oralité, et son choix dépend de paramètres aussi divers que l'époque et le genre de l'œuvre, l'intention de l'auteur ou le public-cible de la traduction. Les frontières entre l'écrit et l'oral sont donc particulièrement malaisées à déterminer dans une traduction littéraire qui se meut sur l'axe de la variété des genres, de la nouvelle à la pièce de théâtre en passant par le roman biographique, et qui doit tenir compte de l'évolution des attentes sociales en matière d'écriture.

Afin de clarifier les rapports entre traduction et oralité dans le domaine franco-allemand, nous nous penchons sur quelques traductions écrites parcourant deux siècles de contacts culturels, de 1828 aux années 2000, et appartenant aux genres du conte, de la nouvelle, de la pièce de théâtre (comédie comme tragédie) et du roman (« fin de siècle » et moderne). Dans un premier temps, nous ferons un panorama de l'adaptation des « universaux de l'oralité » à ce couple de langues du français et de l'allemand, envisageant les moyens linguistiques d'écrire l'oralité. Dans un deuxième temps, nous nous intéressons aux stratégies d'oralisation, qui sont des stratégies d'écriture : contextualisation, métacommunication et adaptation culturelle sont ici les maîtres-mots. La troisième et dernière partie se consacrera à la mise en scène consciente et argumentée de l'oralité par les traducteurs eux-mêmes, qui se plient à certaines normes ou y résistent. Nous montrerons que l'oralité traduite n'est pas « sincère », qu'elle est conçue en fonction d'attentes du public, empathie qui la légitime dans les textes d'arrivée.

Les universaux de l'oralité dans la traduction

La notion d'« universaux de l'oralité » renvoie à la dichotomie stéréotypée entre la langue de l'écrit, dont la représentation partagée est celle d'un langage intellectuel, logique et maîtrisé, et la langue orale spontanée, affective et peu contrainte formellement. Les

caractéristiques de l'oralité envisagées par Koch & Oesterreicher (2001 : 591) pour les langues romanes, ou les distinctions entre langue écrite et langue orale formulées par Karin Müller pour l'allemand (1990 : 252-256) se retrouvent dans de nombreuses langues pour des raisons psycho-cognitives (Schwarz-Friesel, 2007) d'une part, et en raison de l'universalité des stratégies communicatives d'autre part. La langue orale, langue de la proximité d'avec l'évènement, est langue de l'émotion, et ses manifestations langagières fournissent deux des outils de l'oralité, l'intensité et la brisure ; le troisième, l'oralité-négligence, résulte du contraste avec la langue écrite, considérée comme « policée ».

L'oralité intensive

Elle est d'abord lexicale, les mots considérés comme « forts » ou « expressifs » attirant d'emblée l'attention du lecteur sur une affectivité qui se livre immédiatement : formules hyperboliques et vocables crus sont un registre dans lequel chaque traducteur/trice puise, y compris à mauvais escient, lorsqu'un énoncé tel que « *ich verschmachte sonst* » est traduit par « *sinon je vais crever* » dans le conte de Grimm *Das blaue Licht* (p. 18-19), alors que son registre soutenu suggérerait quelque chose comme « ou je me meurs ». Un roman de facture classique comme *La révolte des anges* d'Anatole France, qui donne une touche de vie à ses personnages en les faisant parler épisodiquement de « *bouquins* » (p. 54), de « *grue* » (p. 74, la femme, non l'oiseau) et leur enjoignant de « *se remuer* » (p. 54), est traduit par les termes familiers de « *Schmöker* », « *Hure* » ou l'injonction « *Tummeln Sie sich* ». Les traductions du *Voyage* de Céline ne manquent pas le « *baiser debout et pas cher* » (au sens d'acte sexuel, p. 99), rendu par « *einen günstigen Fick im Stehen* » (p. 96), les injures comme « *cocu* » (p. 16), traduit par « *Hundsfott* » (p. 12) ou le « *c...* » (p. 18), rendu par « *Du bist ein A...* » (p. 15), où « *A* » représente l'abréviation de « *Arsch* », « *cul* » en allemand. Le traducteur du *Tartuffe* de Molière n'oublie aucun des qualificatifs injurieux que s'adressent les personnages truculents que sont Madame Pernelle ou la servante Dorine ; tout au plus les modernise-t-il, la « *gaupe* » dont Mme Pernelle qualifie sa servante (p. 41) étant traduit par « *alte Schlampe* » (p. 10), qui correspond à « vieille traînée », plus moderne, mais tout aussi insultant.

Ces traductions qui codent l'oralité affective par le choix des lexèmes peuvent se trouver soutenues par une intensification grammaticale telle que les diminutifs hypocoristiques pour les partenaires de l'interaction, comme chez Molière, où, absents de l'original, ils connotent en allemand une subjectivité condescendante, lorsqu'à « *Mon Dieu, sa sœur, vous faites la discrète* » (p. 36) correspond « *Sieh mal an: das Schwesterlein !* », qui signifie « Voyez-vous ça : la sœurette ! », rendant les propos de Mme Pernelle méprisants, donc plus injurieux.

L'intensification syntaxique se développe par la répétition de mots ou d'énoncés. Cette répétition expressive d'une même forme linguistique, en contradiction avec l'idéal de l'écrit normé, dans lequel le temps de réflexion et de reprise permet d'enlever les scories du premier jet, est une manifestation relativement récente de la traduction oralisante. Nous observons sa diffusion progressive au cours des retraductions des œuvres du corpus. Le premier traducteur¹ du *Prince de Hombourg*, Robert (1930), devait considérer les répétitions comme un interdit du bon français dans un drame, car il les variait systématiquement, alors que le second, Chatellier (1994), répète : c'est ainsi que « *So hört ich ! Nun ? – Da nun ...* » (p. 2) est traduit par Robert « *On me l'a dit ! Eh bien ? – Or ...* » (p. 2) et par Chatellier « *On me l'a dit ! Alors ? – Alors ...* » (p. 14). Chatellier introduit des répétitions là où il y avait synonymie approximative de signifiants : la suite « *Warum? Weshalb?* » (p. 67) est rendue par « *Pourquoi ? A quoi bon ?* » (p. 67) chez Robert et par « *Pourquoi ? Pourquoi ?* » (p. 79) chez Chatellier. Dans une situation tendue, la répétition de termes, sorte de bégaiement

¹ Les termes de premier et second traducteur se réfèrent aux deux traductions utilisées pour cette étude ; mais il existe d'autres traductions du *Prince de Hombourg* pour le théâtre.

lexical, produit un effet de réel supérieur. On observe peu ou prou le même phénomène entre les deux traductions du *Voyage au bout de la nuit* et de *Berlin Alexanderplatz*, les répétitions présentes dans le texte original de Döblin donnant lieu à une traduction isolée dans la première publication (1932 ou 1933), mais se voyant respectées dans la traduction la plus récente (2003 ou 2009).

L'oralité-brisure

L'émotion qui submerge le langage spontané de l'oral segmente la phrase déjà dans l'original, ce que le traducteur respecte par exemple dans l'oralité narrative de *Berlin Alexanderplatz*, roman dans lequel le malheureux Biberkopf peine à se constituer un projet de vie et un comportement à sa sortie de prison : « *Olles Giftzeug. Maln Kognak. Wer ankommt, kriegt eins in die Fresse. Mal sehn, wos nen Kognak gibt.* » (p. 31). La traduction de cette séquence laisse également les phrases incomplètes, sans sujet qui fait l'action, sans verbe qui organise le monde : « *Poison de poison. Faut une fine. Çui qu'aurait l'idée de m'empêcher, je lui arrangerais la gueule. Voir où j'trouverai une fine.* » (p. 37). Quelquefois la traduction va plus loin encore, en durcissant par des signes de ponctuation plus forts les énoncés hachés par le désespoir comme celui du jeune protagoniste dans *Mademoiselle de Scudéry*, qui s'écriait : « *Öffnet mir die Türe, fürchtet doch nur nichts von einem Elenden, der ...* » (p. 650). La traduction fait de cet appel à l'aide deux énoncés séparés par un point : « *Ouvrez la porte. Ne craignez rien d'un malheureux qui ...* » (p. 17).

Là aussi, les énoncés segmentés et les groupes à statut syntaxique peu déterminé se voient traduits de plus en plus littéralement depuis un siècle : les traductions anciennes tendaient à terminer les phrases et à lier les groupes en ensembles plus longs. Dans *Der zerbrochene Krug*, le greffier Licht exprime sa stupéfaction à voir le visage du juge abîmé par sa chute en cinq petits énoncés dont deux sont averbaux : « *Geschunden ist's. Ein Greul zu sehn. Ein Stück fehlt von der Wange. Wie groß? Nicht ohne Wage kann ich's schätzen.* » (p. 6). La traduction rattache ces morceaux en deux phrases à structure syntaxique explicite : « *Il est écorché au point d'être horrible à voir. Il lui manque tout un morceau de la joue dont je ne saurais vous dire le poids sans balance.* » (p. 48), en perdant des signes de ponctuation. Or la ponctuation, qui mime l'intonation et les phénomènes rythmiques, fonctionne en auxiliaire de l'oralité, qu'il s'agisse de véhiculer de l'émotion comme les points d'exclamation, ou un silence provisoire, comme les points de suspension, nombreux chez Döblin ou Céline, qui mettent en scène ces pauses de la parole qui ont lieu dans la réalité. La traduction récente du *Voyage au bout de la nuit* par Schmidt-Henkel en 2003 leur est plus que fidèle : la page 10 de la traduction par exemple compte 21 signes de suspension et 13 points d'exclamation pour 24 lignes (au lieu des 18 signes de suspension et 15 points d'exclamation chez Céline), ce qui est tout à fait inhabituel en langue écrite et montre au lecteur que le texte ne relève pas de ce code traditionnel, malgré le médium².

Une autre brisure due à l'émotion est la dislocation du sujet ou d'un circonstant, c'est-à-dire le rejet vers la droite ou la gauche d'un membre syntaxique complètement formulé et sa reprise dans la proposition verbale par un pronom ou adverbe anaphorique. En français, le phénomène a longtemps été considéré comme non-standard (Blasco-Dulbecco, 2009 : 89), et les traducteurs vers le français y ont peu recours pendant le XX^e siècle. C'est notamment le cas pour les contes des frères Grimm, dont l'oralité mise en scène par les auteurs allemands à l'aide de structures parataxiques, de démonstratifs familiers reprenant les personnages et de circonstants disloqués, se trouve gommée dans la traduction au profit d'un *ductus* purement narratif, que nous illustrons avec deux exemples : « *... und kam zu einem Haus, darin wohnte eine Hexe* » (p. 18), traduit par : « *... et arriva près d'une maison où habitait une sorcière* »

² Pour reprendre la distinction opérée par Koch & Oesterreicher.

(p. 19), alors que serait possible une traduction plus proche de la structure de l'original : « ... *il arriva à une maison, une sorcière y habitait, ...* ». De la même façon, évoquant l'embrassade parentale qui fait oublier au héros sa bien-aimée, celui-ci s'exclame : « *der Kuß, der ist schuld, der hat mich betäubt.* » (p. 66), traduit par : « ... *c'est le baiser qui en est la cause et qui m'a trompé !* » (p. 67), alors que l'original dit littéralement : « ... *le baiser, il en est la cause, il m'a étourdi.* ». La segmentation par laquelle les frères Grimm poursuivaient la fiction de la voix du peuple est régularisée et densifiée, donc moins orale.

L'oralité-simplicité

Nos sociétés grammati(cali)sées partagent la représentation de la langue orale comme fragmentaire, déficitaire, en un mot plus « simple » que la langue écrite, qui est en retour créditée des traits de densité, complétude et ordre syntaxique. Il s'agit d'un mythe contre lequel les linguistes s'élèvent avec constance, de Halliday (1985) à Koch & Oesterreicher (2001), mais ce mythe est puissant et vivace, parce que soutenu par un certain nombre d'impressions premières : l'immédiateté de l'oral suggère une pensée brute, non travaillée, exprimée sans mise en forme. L'organisation pragmatique des contenus, invisible aux locuteurs, passe pour une syntaxe plus simple que les subordonnées explicites, le vocabulaire concret pour plus facile que l'abstraction, et les raccourcis phoniques sont mis sur le compte du confort articulatoire du locuteur qui raccourcit les formes grammaticales et condense les mots dans l'urgence de la diction. Les auteurs allemands et français représentent l'oralité de leurs personnages ou de leur style d'écriture partiellement ainsi, fait d'écriture dont les traducteurs ont un usage variable.

Si le principe de simplicité dénie au langage oral la complexité de la dépendance des propositions, traduire en rétablissant des degrés hypotaxiques est s'éloigner de ce mime de discours direct. Quittant cette représentation d'oralité, le traducteur des contes de Grimm reformule ainsi systématiquement les indépendantes avec anaphoriques en propositions relatives : « *hinter meinem Hause ist ein alter, wasserleerer Brunnen, in den ist mir mein Licht gefallen;* » (p. 20) est traduit par « *Derrière ma maison se trouve un vieux puits vide, dans lequel une chandelle est tombée ;* » (p. 21), alors que l'on pourrait faire continuer le personnage par : « ... *ma chandelle y est tombée* ». A l'inverse, le second traducteur du *Prince de Hombourg* de Kleist choisit en 1994 délibérément les schémas syntaxiques du français oral, traduisant notamment les interrogations réalisées en ordre standard allemand (verbe en premier suivi du sujet) par des interrogatives en ordre d'assertive à la façon du français oral. Seule la réalisation par l'acteur (ainsi que le marquage graphique par un point d'interrogation dans la traduction écrite) en fait une vraie interrogative, donnant plus de poids à ce qui se passe réellement sur scène³. Deux exemples montrent le potentiel mimétique de l'oral obtenu par ce biais. Une petite question « *Nun? Habt Ihr?* » (p. 18) est traduite par Chatellier « *Alors, vous y êtes ?* » (p. 30), et la demande formulée de « *Räumst du, zu rascherer Beförderung wohl, mir einen Platz in deinem Wagen ein?* » (p. 37) est rendue par « *Tu me fais, pour aller plus vite, une place dans ta voiture ?* » (p. 49), qui rapproche Kleist du français oral contemporain.

Un parti pris de naturel fait utiliser à Chatellier des expressions idiomatiques et familières, y compris lorsque le texte de Kleist n'en présente pas, comme dans : « *Ei, Kottwitz! Reitest du so langsam?* » (p. 27) qui signifie exactement : « Eh, Kottwitz! Pourquoi vas-tu si lentement (à cheval) ? », et il traduit « *Hé, Kottwitz! Ton cheval est bien lent à la détente !* » (p. 39). Si tant est qu'on admette le principe de traduire une pièce censée se dérouler dans le Brandebourg du XVII^e en français familier de la fin du XX^e siècle, on remarquera que les

³ Nous faisons à cet endroit la remarque que nous ne maîtrisons pas, à travailler sur les traductions écrites de pièces de théâtre, le facteur d'une réalisation potentiellement oralisante du metteur en scène et des acteurs.

trois distances prises par rapport au texte source vont dans la direction de plus d'oralité : « *Ei + virgule* » traduit non par « Eh + virgule », mais par « *He* » hèle et porte plus loin ; la fausse interrogation, rendue par une exclamation, manifeste plus visiblement l'impatience du prince ; quant au reproche implicite, il est renforcé par les présupposés pragmatiques de l'expression française « être long à la détente », que l'on utilise dans une intention critique. L'affectivité plus vive qui se dégage de cette réplique se donne comme citation d'un personnage ancré dans le réel, et non plus comme l'énoncé en standard allemand de l'auteur.

Pour faire bonne mesure d'oralité, ce traducteur choisit aussi les mots les plus passe-partout et généraux pour traduire des termes que son prédécesseur positionnait dans un registre soutenu et plus précis : Chatellier traduit *Gipfe* par « *sommet* » et non par « *faîte* » comme Robert, « *Jagdhund* » par « *chien* » et non par « *limier* », ou « *Seligkeit* » par « *bonheur* » et non par « *félicité* », au prix de la précision référentielle, car « *Jagdhund* » est effectivement le chien de chasse, et « *Seligkeit* » est plus que le simple bonheur, qui correspond au terme de « *Glück* ». Mais la plus grande usualité est un gage de naturel, qui lui-même suggère le parler quotidien.

Enfin, il reste la possibilité de « faire oral » en marquant phonétiquement les paroles des personnages à coup d'apocopes, syncopes et autres élisions, car une caractéristique écrite de la réalisation orale du mot peut la suggérer. Une réalisation articulatoire « relâchée » mime le parler des locuteurs réels, qui sont censés faire d'autant moins l'effort de réaliser toutes les syllabes des mots ou de distinguer nettement les terminaisons grammaticales qu'ils sont des personnages de comédie, genre peu formel, ou n'appartiennent pas à la classe de langage policée de l'époque. L'ancien taulard Biberkopf répond à un curieux « *Ne, hier wohn ich nich.* » (p. 17), ce qui est rendu dans la traduction par « *Moi, j'habite pas ici.* » (p. 39). Les trois économies articulatoires présentes en allemand : « *Ne* » au lieu de « *Nein* », « *wohn* » raccourci de « *wohne* » et « *nich* » de « *nicht* » sont adaptées par l'économie du « *ne* » de la négation double du français. Le traducteur allemand du *Tartuffe* de Molière, qui accentue le côté farce de certaines parties de la pièce, multiplie les élisions et syncopes en faisant parler Mme Pernelle dans la scène d'exposition, ce que révèlent à l'œil nu tous les signes graphiques d'élision : « *wie's deine sel'ge Mutter war* », « *bät' ich* », « *Verwundert Sie's* », « *bringt's Sturm* » et autres « *Soll ich's ...* », tous sur la même page (p. 6).

L'imitation phonique du parler n'est pas là pour inciter le public à se moquer de ces personnages éloignés de la norme orthoépique, dans l'attitude condescendante de ceux qui savent bien parler. L'après-romantisme est un tournant à partir duquel les écrivains prennent au sérieux cette imitation phonique du mode d'expression des petites gens, comme le Biberkopf de *Berlin Alexanderplatz*. Le réalisme de la parole est une réaction à l'illusionnisme d'une expression orale qui n'était en rien différente de l'écrit dans les œuvres classiques. Les pièces de Kleist, qu'elles appartiennent au registre comique comme *La cruche cassée* ou dramatique comme *Le prince de Hombourg*, réalisent cette désillusion de l'oral et des locuteurs ; elles montrent dans les interactions rapides ce raccourcissement mimétique des formes linguistiques.

Les stratégies d'oralisation

La proportion d'oralité présente dans le texte d'arrivée est, dans une certaine mesure, fonction de celle du texte de départ, et en comptera d'autant plus que celui-ci en aura fait usage en fonction des lois de son genre. Le théâtre réclame logiquement plus d'oralité qu'une œuvre narrative, puisqu'il vit de l'interaction entre les personnages, mais cette vérité générale dépend des conventions théâtrales à une époque donnée. La tragédie, notamment, qui relève du « style noble » et s'écrit longtemps en vers, laisse peu de place à une oralité réaliste qui

n'était d'ailleurs guère attendue. On prendra pour preuve de ces attentes l'insuccès de Kleist à son époque, qui, si l'on en croit les jugements constamment négatifs de Goethe s'exprimant en tant que directeur du théâtre de Weimar sur les œuvres que lui envoyait le jeune auteur⁴, n'en goûtait pas le style haché (oralité-brisure !), violent (oralité intensive !) et négligé (oralité-simplicité !). Or Kleist est précisément le dramaturge qui présente de nombreux exemples de cette forme d'oralité due à la contextualisation des textes de théâtre (Totzeva 1995 : 51), pour laquelle les traducteurs établissent au moins partiellement des stratégies correspondantes en français.

Les informations pragmatiques comme stratégie

Au théâtre, les mots du parler quotidien et les structures brisées de l'affectivité orale sont soulignées par le système paralinguistique des gestes et mimiques des acteurs, qui sont suggérés par les didascalies, auxquelles la traduction est globalement fidèle pour les œuvres de notre corpus. Mais la gestualité de la langue, pour reprendre le terme de Déprats (1997 : 36), qui conduira à plus ou moins de vie théâtrale, peut être renforcée ou éteinte par une traduction qui dit ou non ce que l'acteur montre en même temps. C'est ainsi que les traductions explicitant différemment la déixis kleistienne du *Prince de Hombourg* fondent des degrés différents de réalisme scénique. Quand Kleist écrit, avec le déictique de lieu : « *Hier legt' ich den Beweis zu Füßen dir* » (p. 40), Robert, qui traduit : « *Je viens d'en déposer la preuve à tes pieds* » (p. 40), pourrait presque référer à un geste antérieur ; Chatellier, avec « *En voici la preuve à tes pieds.* » (p. 52) est dans « l'ici et maintenant », suggérant que le prince, du geste ou du regard, montre les trophées pris aux Suédois lors de la bataille. La re-scénarisation du texte théâtral par l'intermédiaire du déictique, qui désigne la situation immédiate, compense la perte sémantique attribuée généralement à la traduction.

Pendant, il ne suffit pas d'émailler sa traduction de « là », « voici » ou « voilà », il faut donner également plus de profil au « je » qui parle et au « tu » à qui on s'adresse : le soulignement déictique concerne aussi les rapports de personnes par le biais des pronoms d'adresse. Il est intéressant de remarquer que les traducteurs osent intervenir sur un point aussi délicat que le tutoiement et vouvoiement, parfois à contre-courant, lorsque Robert traduit un passage où le prince-électeur s'adresse au prince de Hombourg par son titre, mais dans un tutoiement de fraternité militaire sous la forme : « *Herr Prinz von Homburg, dir empfehl' ich Ruhe!* » (p. 21) en lissant le conseil sous la forme : « *Monsieur le Prince de Hombourg, je vous recommande le calme.* » (p. 21). Tutoyer un prince dans un drame devait paraître un paradoxe à Robert dans les années 1930 et le fait revenir à la conformité entre le titre du personnage et un pronom de respect ; on remarquera de même qu'en 1954, le traducteur allemand de la pièce de Molière fait tutoyer par Mme Pernelle les membres de sa famille, passant de « *Laissez, ma bru, laissez* » (p. 36) à « *Liebes Kind, erspar dir ruhig diese Förmlichkeiten* » (p. 5), qui signifie : « *Chère enfant, épargne-toi ces formalités* ». Dans l'Allemagne d'après-guerre, le vouvoiement intra-familial n'est plus envisageable : l'adaptation historique a alors pour effet de rapprocher les personnages les uns des autres.

La contextualisation du texte concerne également les autres œuvres en prose de notre corpus, dont les traducteurs mettent au point une version riche en déictiques et autres formules de la conversation quotidienne. C'est le cas pour Céline et les deux premières phrases du roman *Voyage au bout de la nuit* : « *ça a commencé comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit* » (p. 15), traduites par : « *Angefangen hat das so. Ich hatte ja nie was gesagt* » (p. 11), où l'échange des positions thématique et rhématique pour « *anfangen* » et « *das* », l'ajout de la particule de modulation « *ja* » et la réduction de l'indéfini « *etwas* » à sa forme brève « *was* »

⁴ Roger Ayrault présente les (mauvaises) relations théâtrales entre Goethe et Kleist dans son introduction à la traduction de la pièce *La cruche cassée*, pages 11 à 15.

sont des indices d'oralité. La présence du pronom accentué « das », au lieu du simple anaphorique « es », est un ancrage dans la situation de discours, procédé d'écriture de la modernité dans la mesure où rien ne précède et ne peut informer le lecteur sur cette situation. Le caractère discursif particulier d'un texte tel que le roman polyphonique *Berlin Alexanderplatz* a également un impact sur sa traduction. Toute critiquée qu'ait été la première traduction pour des correspondances assez lointaines, ce qui relève de la situation entre les personnages y est bien verbalisé, faisant dire par exemple à Biberkopf : « *Hé voilà, tenez-vous là, soyez sans crainte.* » (p. 22) pour : « *Nun, da seid Ihr. Setzt Euch nur ruhig hin.* » (p. 19).

L'orientation vers les participants à la communication se fait également par les marques phatiques, qui accrochent l'interlocuteur au discours, telles que « Eh bien », ou celles qui appellent au sens littéral du terme « Hé toi ! », ou qui livrent des informations inattendues « Regarde ! » ou importantes « Tu sais ? ». Ces marques sont elles aussi du mode pragmatique de la communication directe, le théâtre les utilisant pour symboliser les relations entre les personnages. Le juge Adam dans *La cruche cassée*, qui essaie de ressaisir durant toute la pièce l'autorité qui lui échappe, est un grand utilisateur de ces interjections et injonctions, alors que les autres rôles n'y ont que peu recours. Dans sa bouche, ce ne sont que « *Ja seht.* » (p. 46), traduit par « *Hé oui, voyez-moi ça.* » (p. 47), « *Ach, was!* » (p. 48), traduit par « *Ah bah!* » (p. 49), « *Den Teufel auch!* » (p. 48), traduit par « *Ah! Diable!* » (p. 49) ou « *Ach geht!* » (p. 52), traduit par « *Allez donc!* » (p. 53), à tel point qu'elles contribuent à un style particulier du personnage, directif mais brouillon, autoritaire mais inefficace.

Les injonctions, même partiellement désémantisées, que contiennent encore les interjections conservent comme vertu l'invocation à l'action : elles situent les statuts inférieur et supérieur, tout en dynamisant l'échange. Elles ne sont pas en allemand aussi rares qu'on l'imagine pour cette civilisation de prétendue distance interpersonnelle, et les textes originaux en allemand de notre corpus comme les retraducteurs vers l'allemand les utilisent avec fréquence. Le traducteur de Molière privilégie les exclamations averbales, de type « *Ach Unsinn!* » (p. 21) pour un « *Taisez-vous.* » ou « *Nur fort!* » (p. 74) pour « *Allez tôt* » (p. 120), mais l'injonction y subsiste. Il n'est pas jusqu'au traducteur d'Anatole France qui ne parsème les échanges dialogués du roman de remarques telles que « *Da sehen Sie doch, daß er verrückt ist* » (p. 39) pour « *Vous voyez bien qu'il est fou* » (p. 68), remarques qui nourrissent l'interaction d'affectivité et aident à la bonne constitution du sens.

Dans notre corpus, les interjections sont systématiquement traduites, et leur faible précision sémantique n'empêche pas toute une gamme de variations depuis le « Ach » à tout faire jusqu'au « Zum Teufel! (Diable !) » ou « Mein Gott (Mon Dieu !) », qui théâtralissent l'affectivité en surprise, mécontentement ou désespoir au gré des contextes. Les interjections des textes de départ étant des indicateurs d'oralité, il serait bien malhabile de les omettre, car elles rappellent au spectateur de théâtre ou au lecteur qu'il est projeté dans un système de communication dialogique (Schneider-Mizony 2004 : 56). Leur primitivité – « Ach » n'est pas encore vraiment du langage – et leur effet de naturel permettent de faire croire que le personnage qui les profère exprimerait directement ce qu'il sent : elles sont une stratégie d'écriture banale pour figurer de l'oralité.

Les particules de modulation et autres « mots de la communication », dont la traduction est analysée par Métrich (2003), sont récurrentes dans les traductions examinées : même un traducteur aussi peu « oralisant » que celui des contes de Grimm en ajoute par rapport au texte d'origine, traduisant « *Was habe ich dir zu befehlen?* » (p. 22) par « *Qu'ai-je donc à t'ordonner?* » (p. 23), avec un « donc » qui manifeste l'étonnement du soldat. Ou bien il introduit un modalisateur de degré de certitude à un endroit délicat pour la vraisemblance de l'action : lorsque le roi s'exclame, à l'audition du rêve de la princesse, sa fille, « *Der Traum könnte wahr gewesen sein,...* » (p. 26), la sur-traduction en « *Le rêve pourrait bien avoir été vrai* » (p. 27) rajoute avec « bien » un sous-entendu typique de la conversation quotidienne.

Le fait que le roi va chercher à vérifier de façon policière ce rêve étrange, au lieu de se contenter de le ridiculiser comme simple songe, est ainsi argumenté, au lieu de rester immotivé. Ces particules renvoient aux conditions de vérité et d'argumentation des paroles, et ne sont alors plus seulement caractéristiques de la conversation théâtrale, mais de tout texte présentant du discours direct, aspect auquel les traducteurs de notre corpus sont sensibles.

Le marquage métalinguistique de l'oralité

La métacommunication sur l'acte de parole, déjà présente chez les auteurs originaux, se retrouve dans les traductions. Elle accompagne le discours direct prétendument tenu dans les œuvres, donnant une vraisemblance d'oral objectif à des propos qui n'ont été émis que dans l'imagination de l'écrivain. Cette fiction est soutenue par le marquage spécifique qui distingue par les guillemets, le tiret ou le retour à la ligne, la parole des personnages du flux narratif. Les guillemets et tirets objectivent les énoncés comme s'il s'agissait de propos réels, même si les différences d'habitudes et d'époques éditoriales peuvent faire passer de l'un à l'autre dans la traduction, les guillemets étant le mode le plus fréquent en Allemagne, alors que guillemets et tirets se tiennent à équilibre pour les textes publiés en français. La traduction sur-utilise ce marquage, par exemple pour éviter la confusion entre les différentes instances narratives. L'écriture de *Berlin Alexanderplatz*, qui ne présente à l'origine entre guillemets que les propos réellement tenus par des personnes, est conduite par la traduction de 1933 à une distinction entre le tiret, pour l'oralité externe : « – *Places, s'il vous plaît ?* » (p. 18), question posée par un contrôleur de tramway, et les guillemets pour l'oralité intérieure du personnage principal : « *Un peu de tenue, que diable, espèce de cochon affamé ! Allons du nerf, ou je te fourre mon poing dans le nez...* » (p. 18). On peut imaginer, sans forcément justifier, que le souci de faire accepter cette œuvre difficile dont c'était la première traduction en France, ait amené à expliciter les niveaux d'écriture, afin d'en faciliter la lecture. Mais cela rompt avec l'intention polyphonique de l'auteur et sera d'ailleurs aboli dans la nouvelle traduction de 2009 par Olivier Le Lay.

L'ajustement à la parole des personnages se fait aussi par l'établissement d'un dense réseau de verbes du dire, qui a deux fonctions : attribuer les propos à tel ou tel personnage (qui parle à qui ?), tout au moins pour les œuvres du corpus qui ne jouent pas de cette ambiguïté, et en caractériser la dimension paraverbale : acte de langage réalisé (se plaindre ou jubiler), hauteur de voix (murmurer ou crier) et émotion éprouvée en parlant (gémir, bredouiller). Ces verbes et expressions accompagnant le discours direct sont si nombreux qu'ils permettent de multiples variations tout en ayant un effet suggestif indéniable : une petite page de la traduction *Mademoiselle de Scudéry* en présente par exemple 7 occurrences consistantes, comme « *Elle demanda, en grossissant sa voix autant qu'elle le put, afin de lui donner un accent masculin : ...* » (p. 14), « *Elle reprit à haute voix, de manière à se faire entendre de la rue : ...* » (p. 14) ou « *Celui qui se trouvait en bas lui dit d'une voix douce et plaintive : ...* » (p. 14). Ces caractérisations d'oral sont à la prose ce que les didascalies sont au théâtre, elles représentent un indice d'oralité, y compris lorsqu'elles mettent en scène les difficultés locutoires (bredouillement, hésitation) ou le silence : « *Cardillac l'écouta les yeux baissés et en silence ; de temps en temps seulement, il laissait échapper une petite exclamation inintelligible comme : – Ah ! ah ! ah ! oh ! oh ! tantôt il joignait ses mains derrière son dos...* » (p. 46).

On rejoint ici la stratégie d'écriture qui consiste à verbaliser toute la métacommunication qui accompagne la production orale : là où la communication écrite passe censément du premier coup, l'oral immédiat abonde en questions d'acoustique, de compréhension, interruptions, demandes de précision et autres questions-échos, et nos divers textes, originaux comme traductions, présentent ces fausses authentications, même si la fréquence en est fort diverse suivant les auteurs. Un premier exemple illustre la traduction respectant la

métacommunication, parce qu'elle correspond à diverses interventions du juge-inspecteur Walter, qui se fait préciser un déroulement temporel important pour la question judiciaire à résoudre. Dame Marthe raconte : « *Voilà neuf semaines qu'il y est venu pour la dernière fois, et encore n'était-ce qu'en passant...* » (p. 153). S'ensuivent de la part du juge Walter interruption « *Que dites-vous ?* » et question de confirmation « *Neuf semaines ?* », amenant à la reprise en écho par Dame Marthe : « *Neuf, oui. Et jeudi, il y en aura juste dix.* » (p. 153). Le traducteur suit ici scrupuleusement la pseudo-authenticité communicative tracée par Kleist.

Plus intéressant est le renforcement par sur-traduction des négociations menées sur l'entendu, tel que le réalise le traducteur de Molière dans un probable souci de rapprocher le texte des spectateurs modernes. Lorsqu'en scène 1 de l'acte II, Orgon propose à sa fille Marianne d'épouser Tartuffe, celle-ci ne peut en croire ses oreilles, ce qui se réalise en français original sous la forme⁵ « ... *De le voir par mon choix devenir votre époux ... – Eh ? – Qu'est-ce ? – Plaît-il ? – Quoi ? – Me suis-je méprise ? – Comment ? – Que voulez-vous, mon père, que je dise qui me touche le cœur...* » (p. 53). La traduction allemande opère une clarification en utilisant des verbes de dire et d'entendre qui n'étaient absolument pas présents : « (...) *als eines solchen Mannes Frau zu werden ... – Ich ?! – So sprich dich aus! – Wie, bitte? – Sprich! – Ich hab mich wohl verhört? – Wieso? – Von wem soll ich gestehen, daß ich mir nicht so sehr wünsche (...)* » (p. 20), ce qui signifie littéralement : « (...) que de devenir l'épouse d'un tel homme... – Moi ? – Eh bien, exprime-toi ! – Comment, s'il vous plaît ? – Parle ! – Je n'ai sans doute pas bien entendu ? – Pourquoi ? – De qui dois-je avouer que je ne souhaite rien de plus ardemment (...) ». Il y a passage de la pure incompréhension réciproque chez Molière, où le père et la fille ne peuvent même pas formuler leurs différences de jugements sur cette perspective, tellement ils sont à mille lieux l'un de l'autre, à un parasitage de la communication lié à l'articulation et perception, avec le rajout de deux verbes de dire et un verbe d'audition. En justifiant le quiproquo par la situation d'oralité, le traducteur le rend plus compréhensible, mais en aplatit les potentialités interprétatives.

L'adaptation culturelle de l'oralité

Les traducteurs souvent « naturalisent », c'est-à-dire acclimatent dans une autre langue et culture des faits langagiers qui semblent indissolublement liés à la langue et culture de départ. L'oralité adopte en allemand quasi systématiquement des traits dialectaux ou régionaux, qui sont plus répandus dans l'échelle sociale qu'en France sans être obligatoirement stigmatisés comme non-standard : l'exception de notre corpus, le drame du *Prince de Hombourg* qui ne présente pas de variantes régionales, est légitime dans la mesure où l'aristocratie, surtout idéalisée dans un drame patriotique, parle un langage dé-régionalisé préfigurant un allemand national.

Les traducteurs français de *Berlin Alexanderplatz*, placés dans la situation de traduire des énoncés de dialecte berlinois, ou d'allemand mâtiné de yiddish, lorsque des juifs berlinois recueillent temporairement le malheureux Biberkopf, ne peuvent guère envisager de faire parler parisien ou marseillais les citoyens d'une œuvre ancrée dans une ville aussi connue et présente dans la trame même du roman. Le choix de traduction est alors de rendre en non-standard français l'allemand dialectalisé, les deux représentant une variété langagière définie par opposition à l'écrit standard dans l'un et l'autre pays. On est alors vraiment dans l'indice d'oralité, et non dans son authenticité.

Dans le sens inverse, du français vers l'allemand, le « t'y » du français, par exemple dans « *Mais voilà t-y pas que ...* » ou le « que » connecteur de dire « *X, que j'lui fais* » si fréquents dans le français oralisé de Céline n'ont pas de correspondant en langue allemande.

⁵ Je fais se suivre les répliques pour la démonstration, alors qu'il y a évidemment retour à la ligne dans le texte publié.

Ils seront parfois passés sous silence : « *Siècle de vitesse ! qu'ils disent.* » (p. 15), traduit par « *Jahrhundert der Geschwindigkeit!, tönen sie* » (p. 11), parfaitement standard en allemand vu la facilité à commencer une phrase par un autre membre que le sujet. Ou bien ces petits éclats d'oralité populaire sont rendus par une tournure familière à un autre endroit de l'énoncé, d'après le principe du parfum d'oralité qui n'a pas besoin de se dégager strictement des mêmes mots : « *Mais voilà t'y pas que juste devant le café où nous étions attablés un régiment se met à passer...* » (p. 18), traduit par « *Und dann schau mal einer an, zieht doch direkt vor dem Café, in dem wir sitzen, ein Regiment vorbei...* » (p. 14), formulation dans laquelle l'expression familière ne porte plus sur la temporalité « voilà t'y pas », mais sur l'inattendu de ce passage militaire avec un verbe en première position et l'adversatif « doch ». L'équivalence de traduction d'oralité se réalise alors au niveau du texte, et non du mot ou groupe de mots concerné, procédé admis en traduction moderne.

Evolution des stratégies de traduction sur l'axe franco-allemand

Les stratégies que disent utiliser les traducteurs pour rendre ou simuler l'oralité des textes originaux dépendent pour l'essentiel du paradigme théorique et culturel dans lequel ils se situent⁶. Les trois tendances dans lesquelles nous les regroupons correspondent à des époques successives, même si des chevauchements ont lieu. Les rapporter à notre question initiale « traduire ou simuler ? » en durcit le profil, et nous les proposons à titre de prototypes : nous envisagerons ainsi successivement le lissage conventionnel de l'oralité ou « comment traduire le moins d'oralité possible », le parfum d'oralité, plus moderne, ou sorte de « comment simuler l'oralité », et enfin le soulignement contemporain de l'oralité ou « comment la sur-traduire ».

Lisser l'oralité : stratégie d'acclimatation de l'auteur

C'est un public cultivé qui lit les œuvres ou regarde les pièces au XIX^e et dans la première moitié du XX^e siècle, et ses attentes en matière d'écriture vont vers le style écrit standard, le grapholecte soutenu de la langue. Tout au moins est-ce ainsi que traducteurs et éditeurs s'imaginent ses goûts : la tendance à l'embellissement d'un original qui n'y répondrait pas guide alors, de façon intuitive ou consciente, un traducteur à sous-traduire l'oralité dans un désir de rendre œuvre et auteur acceptables dans la culture d'arrivée. Le traducteur de E. T. A. Hoffmann, François-Adolphe de Loève-Weimars, écrivain et diplomate, représente ce type de traducteur-passeur qui souhaitait faire découvrir le fantastique allemand aux lecteurs français en 1828 : il ne retraduit pas systématiquement les répétitions, complète quelques ellipses sans le dire, et revendique pour sa traduction de la nouvelle « un style élégant »⁷ dont on peut imaginer qu'il s'accorde à l'atmosphère culturelle, au moins idéalisée, de l'époque de la Restauration. Le succès de l'auteur Hoffmann donne raison à cette stratégie qui est une tentation récurrente des traducteurs français des XIX^e et XX^e siècles, ainsi que l'analyse Albrecht (1998 : 80, 82, 306). Le « mordant » de l'oralité des textes originaux est souvent escamoté par eux à titre d'idiosyncrasie de l'auteur, ou expliqué par la vivacité de l'action, le « génie de la langue » allemande, différent de celui du français. Les préfaces et introductions insistent ainsi sur le fait que ce n'est pas ce génie-là qui a guidé la démarche traductrice.

Le cas est flagrant pour le premier traducteur du *Prince de Hombourg* en 1930, Robert, dont nous avons plus haut signalé les traductions peu oralisantes : ses remarques sur le style kleistien abondent en expressions telles que « constructions irrégulières », « libertés avec la

⁶ et nous rend tributaire d'énoncés para-traductologiques sur les œuvres, auxquels nous accorderons par principe un certain crédit, même s'il pourrait leur être discuté.

⁷ Evoqué par Erika Tunner dans son introduction à la traduction française p. 12.

grammaire », « expressions peu allemandes » (page XXXVII) ou « développement excessif de métaphores » (page XXXVIII). Ses considérations stylistiques nous montrent un traducteur ayant une idée bien arrêtée de ce qu'est le bon style et font comprendre pourquoi la vivacité et l'émotion kleistiennes sont lissées. Ce traducteur n'est pas un cas individuel, l'argumentation est répandue dans la traduction franco-allemande de cette époque. Le traducteur de *La cruche cassée*, Ayrault, qui travaillait à une époque encore plus difficile pour les relations culturelles entre les deux pays (1943 !), qualifie lui aussi de typiquement allemand tout ce qui pourrait accrocher le public français : il est question de « rudesse très sensible » pour certaines scènes à interactions multiples (page 15 de l'introduction) ou de « comique allemand et joie aux insultes et aux coups » (page 41) : en creux se niche le désir de faire accepter l'auteur par un public dont on craint qu'il ne soit choqué. La suggestion implicite de considérer ces traits exotiques comme relevant d'une culture moins policée que la culture française justifie la traduction acclimatante tout en valorisant les préjugés des lecteurs.

Ce conflit ressenti entre l'attente du public en matière de style et la modernité oralisante d'un auteur se manifeste concrètement dans la controverse qui a entouré la première traduction du *Voyage au bout de la nuit*, une traduction réalisée en 1933 par Isak Grünberg et que l'éditeur allemand qui l'avait commandée refuse au motif qu'elle ne serait pas écrite en allemand idiomatique. Ce qu'il lui reproche dans une forme très dure – « J'ai l'impression que vous ne maîtrisez pas la langue allemande au point qui est nécessaire pour un traducteur »⁸ – représente le malaise d'un expert littéraire habitué au standard écrit devant la nouvelle forme de langue qu'est l'oralité célinienne. Dans la correspondance qui s'est conservée, Grünberg se défend en justifiant sa fidélité à la syntaxe brisée et orale de Céline, fait intervenir ce dernier, qui défend la non-conformité de sa langue à lui et de celle de son traducteur en ces termes : « Quant au ton général de l'ouvrage je ne suis juge que du français qui n'est *pas du tout académique*. L'académiser serait une faillite complète. Je crois que M. Grünberg a assez bien compris le rythme tout à fait spécial de mon texte. »⁹. Ce terme d'académisme critique l'idiomatisme souhaité par l'éditeur allemand et dont on peut juger à l'examen de la traduction qui sera, après moult péripéties, publiée par une autre maison d'édition dans une version plus conforme aux attentes supposées du public allemand : lissage de vocabulaire cru et argotique, coupes d'épisodes manifestant une cruauté gratuite de soldats allemands, raccourcissement d'énoncés qui présentaient des répétitions d'idées et de langue du narrateur (Bitter, 2007 : 55). Cette adaptation à ce qui est ressenti comme le génie de la langue allemande, même si les éditeurs n'emploient pas ce terme, représente pour une partie des faits observables des réductions de la brisure, l'irrégularité et la violence, traits caractéristiques de l'oralité évoqués en première partie. Et à nouveau, la stratégie d'acclimatation se révèle fructueuse : même « idiomatisé », le roman de Céline fera grande impression sur le monde littéraire allemand.

Cette crainte de choquer le public n'a pas totalement disparu à l'époque contemporaine, bien qu'elle se soit raréfiée : des traducteurs de théâtre évoquaient au colloque du Centre de traduction littéraire de Lausanne en 1991 ces directeurs de collection qui leur reprochent ponctuellement que « *ceci ou cela n'est pas français* », les amenant à « *être plus timoré que l'auteur* » (Lenschen, 1993 : 19). Le lectorat et l'édition de littérature étrangère, qui ont des motifs commerciaux à faire apprécier les auteurs étrangers, continuent à les normaliser partiellement par des traductions fluides et assimilatrices¹⁰.

⁸ La lettre, reproduite dans Bitter (2007, page 319) dit « Ich habe den Eindruck, dass Sie die deutsche Sprache nicht in dem Masse beherrschen, wie es für einen Übersetzer unerlässlich ist. » (ma traduction).

⁹ Soulignement dans la lettre de Céline même, reproduite page 331 dans Bitter (2007).

¹⁰ Lawrence Venuti va jusqu'à parler de violence ethnocentrique pour les pratiques de lectorat dans les maisons d'édition qui publient des traductions de littérature étrangère (1995 : 17-39).

Simuler l'oralité : la fidélité au parfum

Après le traducteur-passeur du XIX^e qui privilégiait la découverte de l'œuvre par rapport à l'écriture individuelle de l'original (Albrecht 1998 : 281), le XX^e siècle voit se développer un ethos de traduction plus respectueux des éléments qui, dans la forme des textes, concourent à l'intention de l'auteur. Pour le théâtre notamment se répand l'évidence que ce qui a été conçu pour une représentation orale doit pouvoir être représenté sans artifice, c'est-à-dire que l'écriture théâtrale quitte le domaine exclusif de la littérature romanesque (ou lyrique) pour entrer dans l'écriture dialoguée. Au nom de la « mise en bouche » se multiplient en France les adaptations libres ou les traductions de metteurs en scène, supposés mieux à même de savoir ce que l'acteur va pouvoir dire ou ne pas dire. En Allemagne après la deuxième guerre mondiale, le monde littéraire réclame de façon analogue des traductions qui soient « dicibles » (sprechbar), et qui passent la rampe au sens où elles doivent quitter la conventionalité théâtrale pour mimer la vie. Reinhard Koester, le traducteur du *Tartuffe* dans notre corpus, acquiert ainsi une bonne notoriété en actualisant la traduction de plusieurs comédies de Molière par une netteté et vivacité des répliques qui miment l'affectivité et l'expressivité des interactions : cet engagement émotionnel, nécessaire à l'illusion du spectateur, emprunte les voies de l'oralité intensive exposées plus haut.

Cette nouvelle orientation de la traduction ne se limite pas au théâtre et à ses indices de sonorité. En avance sur son temps, la traduction de *Berlin Alexanderplatz* par Zoya Motchane s'efforçait déjà en 1933 d'atteindre à l'inventivité nécessaire à la transmission de la petite musique de l'oralité. L'avertissement au lecteur a pour sujet exclusif les problèmes spécifiques qu'en pose la traduction : « Le traducteur croit de son devoir d'avertir le lecteur français qu'il a usé de quelque liberté dans l'adaptation de certains détails de l'œuvre allemande : les citations de refrains populaires et les passages en argot berlinois exigeaient une transposition que l'on s'est efforcé de restreindre aux limites nécessaires. » (p. 13). Quand on observe que les bribes de chansons et bouts de poèmes qui flottent en réminiscence dans la matière linguistique du roman n'ont plus qu'un rapport de sens lointain avec les originaux allemands, on comprend bien qu'il ne s'agit pas ici de réaliser une équivalence sémantique, mais stylistique et diaphasique : les fragments de vieilles chansons populaires françaises sont un marqueur d'oralité, une sorte de communication indicielle avec le lecteur, et il paraît peu légitime de reprocher à la traduction « un langage parlé de façon intermittente » ou « un argot français daté » (Lançon 2009 : 2)¹¹. La réalisation de détail ne peut atteindre à l'imitation totale de l'oralité. Elle représente un équilibre entre l'impression phonique, comme les condensations phonétiques des traductions de Molière, Céline ou Döblin, l'impression lexicale, terme d'argot ou de langage familier, et l'impression syntaxique, si difficile à admettre par les éditeurs. La traduction « proportionnelle » d'oralité assure la compréhension et l'acceptation du lecteur tout en gardant la quantité suffisante de non-conformité qui attirera l'attention du lecteur/spectateur. Elle est, semble-t-il, moins problématique pour ce dernier que pour le critique : cette oralité indicielle ramène à l'original avec lequel le lecteur n'a aucun mal à l'identifier.

Sous ce rapport, le dosage d'oralité est un exercice difficile, comme en témoigne la postface du retraducteur de Céline en 2003. Dans un louable souci de transparence et eu égard à l'histoire mouvementée de la première traduction, il positionne sa propre activité en une dizaine de pages. Mais il ne peut résoudre complètement le paradoxe de prétendre d'un côté avoir respecté le « ton de l'original » (p. 668), ce que Céline nommait sa « petite musique », tout en revendiquant l'abandon délibéré de tel ou tel trait de langue oral qui eut été vulgarisant. Il revendique explicitement « Also keine Imitation, keine vermeintlich 'treue'

¹¹ Mais la critique de traduction vit sur le *topos* que les anciennes traductions ne rendaient pas justice à l'auteur, nécessitant la nouvelle traduction dont l'article a pour tâche de louer les vertus ...

Abbildung der Mündlichkeit. » (p. 669), ce qui signifie : « Donc pas d'imitation, pas de copie censément 'fidèle' de l'oralité ». Il se justifie ainsi d'avoir privilégié les traits d'oralité syntaxiques (syntaxe irrégulière) et lexicaux (mots crus) aux dépens des phoniques (élisions). Sans critiquer ses choix, nous souhaitons caractériser sa position comme une traduction analogique, simulant l'oralité.

Sur-traduire l'oralité : l'aura de la déviance

La valorisation de la traduction due au développement du marché littéraire depuis une cinquantaine d'années a amélioré l'image que le traducteur a de lui-même et de son activité et l'a poussé à sortir des sentiers normés. Le traducteur, qui est déjà un lecteur d'exception, participe de plus en plus au prestige d'écriture de l'auteur jusqu'à, parfois, se retrouver à sa hauteur. Lorsqu'il traduit un auteur incommode pour son époque comme le furent Kleist, Döblin ou Céline, il participe parasitairement à son aura d'exotisme et de marginalité. Traduire dans la marginalité un auteur reconnu marginal est alors plus facile : l'infraction au « bon style » est une interprétation légitime de l'œuvre. Là où le premier traducteur de Céline peinait à argumenter que l'original présentait des constructions et ordres de phrase « inhabituels »¹², le second, Schmidt-Henkel, positionne son travail dans le nihilisme de Céline (pp. 663-664). Il privilégie le vocabulaire érotique chaque fois que possible, enfreint avec constance les tabous de la défécation, redonnant à la version allemande du *Voyage* une expressivité estompée dans la version édulcorée publiée à l'issue de la première controverse. Peaufinant l'image scandaleuse de Céline dans la postface, du Goncourt raté aux écrits antisémites, il revendique l'irritation qui doit naître de sa traduction. Ce positionnement privilégie une oralité de déviance, stratégie d'inconfort pour le lecteur.

Cette orientation se retrouve dans les prises de position d'autres traducteurs, qui défendent l'idée que l'« oralité n'est pas synonyme de fluidité » et qu'il ne faut pas simplement « faire parlant » (Déprats 1997 : 37). Une traduction fluide comme une vraie conversation orale simplifierait trop le matériau imaginaire et transformerait la littéralité originale en texte à la française. On reconnaît là la théorie de la traduction « étrangéïsante »¹³, qui mène à une oralité plus affirmée, ou plus modestement à « une nouvelle littéralité » (S. Muller, 1998 : 677) C'est ainsi que les critères à l'aune desquels sont jugées les traductions récentes, comme la nouvelle traduction du roman de Döblin parue en 2009, sont la « consistance langagière » (Lançon, 2009 : 1), une « langue surprenante qui frappe, heurte, bouscule le lecteur » (de Rubercy, 2009 : 4). Les critiques se réfèrent d'ailleurs expressément à l'effet idéologique des théories traductologiques contemporaines, comme ici : « La nouvelle traduction d'Olivier le Lay remet le texte en place. Rigoureuse, collant à la lettre et à l'esprit des phrases, elle s'installe dans une mode contemporaine : celle de l'exploit linguistique brut de décoffrage » (Lançon, op.cit : 2). Il est ailleurs question d'« argot surjoué », de « français germanisé » et d'« élisions systématiques », procédés montrant que l'oralité n'est plus cachée ou sous-traduite, mais manifestée fièrement. Ou bien ce sont les traducteurs de théâtre qui réclament la brusquerie et brutalité des images et des expressions¹⁴ pour s'opposer à la francisation des personnages et de la langue (Schwarzinger, 1997 : 380). Il semble que l'oralité manifestée acquière une nouvelle dimension esthétique, facilitée sans aucun doute par l'assouplissement des normes contemporaines en matière de langage : la déstandardisation reconnue de l'allemand, l'assouplissement des normes les plus rigides en France se conjuguent à ce nouvel ethos de la traduction pour ne plus reculer devant la déviance que représente l'oralité. Et là

¹² « ungewöhnlich » est un des termes par lesquels il défend sa traduction face à l'éditeur (Von Bitter, p. 295).

¹³ Ou dépayssante, là où les théoriciens allemands disent « verfremdend » (Albrecht 1998 : 69).

¹⁴ Les termes allemands sont « Schroffheit » et « Brutalität », notre traduction.

aussi pourrait-on dire, l'acceptation du public semble légitimer cette prise en compte renouvelée.

Pour conclure : les dimensions de l'oralité

Les pièces de théâtre, qui mettent en scène l'oralité, les romans dans lesquels l'auteur fait parler ses personnages au plus près du langage populaire, les contes imitant le *ductus* de la tradition orale sont de ces cas où les frontières entre l'oral et l'écrit se brouillent. La complexité induite par ces deux opérations, l'écriture fictionnelle puis sa traduction, entraîne une variété des dimensions de l'oralité dans ce contexte. La première dimension, linguistique, se manifeste par des phénomènes lexicaux ou syntaxiques, sans doute mal jugés par les utilisateurs et les récipiendaires qui voient en eux des faits de simplicité et de négligence, mais qui constituent une représentation partagée, dans laquelle les traducteurs puisent plus ou moins largement. La deuxième dimension, textuelle, se rapporte au fait que, comme les fictions littéraires qui en constituent les supports, les traductions simulent l'oralité par un certain nombre de stratégies générales, et que les quelques faits langagiers ne trouvant pas leur correspondant dans l'autre langue pouvaient être suppléés par une marque d'oralité à un autre endroit. C'est ici que le théâtre se révèle le lieu privilégié pour la contextualisation et les signaux que sont les interjections, alors que la prose de roman ou nouvelle se prête mieux à la métacommunication sur l'oralité.

Mais ce principe d'écriture de l'oralité évolue en fonction des représentations sur l'écrit et l'oral, c'est-à-dire en réalité sur le standard et le non-standard, dans la société d'arrivée : au cours de l'évolution historique, le critère d'éthicité (respect de l'original) et de poéticité (esthétique du texte traduit) s'effacent partiellement devant un critère pragma-stylistique de marquage d'une oralité destinée à apparaître symboliquement comme telle aux yeux du lecteur. Cette dimension symbolique représente un changement de valeurs langagières dans la société d'arrivée, permettant à des textes comme le *Voyage* de Céline traduit en allemand, ou à *Berlin Alexanderplatz* dans sa dernière traduction française (2009), de manifester une traduction renforcée d'oralité. Renouvelant le *topos* de la traduction, outil d'enrichissement de la langue nationale, nous suggérons que la force d'oralité de ces traductions, textes protégés par la sacralisation de l'œuvre originale, contribue à l'évolution des représentations linguistiques rigides dans les sociétés d'accueil et réciproquement.

Bibliographie

Sources primaires

- CELINE L.-F., 1980 (1932), *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris.
- CELINE L.-F., 2003 (1932), *Reise ans Ende der Nacht*. Üb. von Hinrich Schmidt-Henkel, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg.
- DÖBLIN A., 2000 (1929), *Berlin Alexanderplatz*, Deutscher Taschenbuchverlag, München.
- DÖBLIN A., 1970 (1929/ 1933), *Berlin Alexanderplatz*. Traduit par Zoya Motchane, Gallimard, Paris.
- DÖBLIN A., 2009, *Berlin Alexanderplatz : Histoire de Franz Biberkopf*. Nouvelle traduction de l'allemand par Olivier Le Lay, Gallimard, Paris.
- FRANCE A., 1980 (1914), *La révolte des Anges*, Calmann-Lévy, Paris.
- FRANCE A., 1967 (1951), *Aufbruch der Engel. Ein satirischer Roman*. Üb. von Rudolf Leonhard, Goldmann Verlag, München.

- GRIMM, 1999 (1812), *Das blaue Licht und andere Märchen. La lumière bleue et autres contes*. Traduit par Yvon Girard Edition bilingue, Gallimard, Paris.
- HOFFMANN E. T. A., 1976 (1819), « Das Fräulein von Scudéry », dans *Die Serapions-Brüder*, Winkler München, pp. 648-709.
- HOFFMANN E. T. A., 1995 (1828), *Mademoiselle de Scudéry (Das Fräulein von Scudéry)*. Traduit par François-Adolphe Loève-Weimars. Le livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris.
- KLEIST, H. von, 1980 (1809/ 1930 1^{ière} éd. de la trad.), *Le prince de Hombourg (Der Prinz von Homburg)*. Traduit par André Robert. Collection bilingue Aubier, Paris.
- KLEIST, H. von, 1994 (1809), *Le prince de Hombourg (Der Prinz von Homburg)*. Traduit par Bernard Chatellier. Editions Imprimerie Nationale, Paris.
- KLEIST, H. von, 1980 (1806), *Der zerbrochene Krug. Ein Lustspiel*. Reclam, Stuttgart.
- KLEIST, H., 1943 (1806), *La cruche cassée*. Traduit par Roger Ayrault. Collection bilingue Aubier, Paris.
- MOLIERE, 1985 (1664-1669), *Le Tartuffe ou l'Imposteur*. Le livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris.
- MOLIERE, 1977 (1664-1669/ 1954 1^{ière} éd. de la trad.), *Tartuffe*. Üb. von Reinhard Koester. Reclam Stuttgart.

Sources secondaires

- ALBRECHT J., 1998, *Literarische Übersetzung: Geschichte - Theorie - Kulturelle Wirkung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.
- BITTER R. von, 2007, « *Ein wildes Produkt* ». *Louis-Ferdinand Céline und sein Roman Reise ans Ende der Nacht im deutschsprachigen Raum. Eine Rezeptionsstudie*, Romanistischer Verlag, Bonn.
- BLASCO-DULBECCO M., 2009, « Les sujets disloqués à la lumière de la langue classique : trouver de l'ordre dans le désordre », dans D. Apotheloz, B. Combettes, F. Neveu (dirs.), *Les linguistiques du détachement*, Peter Lang, Berne, pp. 85-97.
- DEPRATS J.-M., 1997, « Le geste et la voix : réflexions sur la traduction des textes de théâtre », dans *Les langues modernes*, n° 3/1997, APLV (Association des Professeurs de Langues vivantes), pp. 32-39.
- HALLIDAY M. A. K., 1985, *Spoken and written language*, Oxford University Press.
- KOCH P., OESTERREICHER W., 2001, « Langage oral et langage écrit », dans *Lexikon der romanistischen Linguistik* 1, 2, Niemeyer, Tübingen, pp. 584-627.
- LANÇON P., 2009, « Ich bin ein Döbliner. Nouvelle traduction de *Berlin Alexanderplatz* », à <http://www.liberation.fr/livres/0104573414-ich-bin-ein-dobliner>, 4 pages, consulté le 15/10/2009.
- LENSCHEN W. (dir.), 1993, *Traduire le théâtre*, Travaux du Centre de Traduction Littéraire de Lausanne (CTL), n° 16.
- METRICH R., 2003, « La traduction des particules modales dans le couple allemand-français: aspects du problème », dans M. Ballard, A. El Kaladi, *Traductologie linguistique et traduction*, Presses de l'Université d'Artois, Arras, pp. 159-176.
- MÜLLER K., 1990, *Schreibe, wie du sprichst. Eine Maxime im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Eine historische und systematische Untersuchung*, Peter Lang, Frankfurt a. M.
- MULLER S., 1999, « Une voix presque mienne : Rilke, poète français », dans *Nouveaux Cahiers d'Allemand*, n° 4, pp.671-678.
- RUBERCY E. de, 2009, « Berlin Alexanderplatz - Un chef-d'oeuvre de traduction », en ligne à <http://lamergelee.blogspot.com/2009/05/berlin-alexanderplatz-dalfred-doblin-un.html> 4 pages, consulté le 29/09/09.

- SCHNEIDER-MIZONY O., 2004, « Interjektionen und Interaktion im Theaterdialog », dans *Cahiers d'Etudes Germaniques*, vol. 2, n° 47, pp. 55-66.
- SCHWARZ-FRIESEL M., 2007, *Sprache und Emotion*, Francke, Tübingen.
- SCHWARZINGER H., 1997, « Horvath übersetzen ? Unmöglich, hatte ich gedacht », dans *Nouveaux Cahiers d'Allemand*, n° 4/1997, pp. 377-381.
- TOTZEVA S., 1995, *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*, Narr, Tübingen.
- VENUTI L., 1995, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge London New York.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Legrand, Robert Fournier, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoit 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