



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 Mboudje : *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)*

AVANT-PROPOS

Yves Gambier & Olli Philippe Lautenbacher

Les technologies de l'information et de la communication (TIC) bousculent de plus en plus les modes et les genres traditionnels de l'écrit, en y réintégrant la langue orale ou les diverses formes d'oralité. Leur impact se fait déjà sentir dans les pratiques de nos communications et brouille des catégories comme celles d'écrit et d'oral. Ce qui peut paraître imperceptible dans une langue donnée, parce que lié à des changements plus ou moins lents ou vite acceptés, devient problématique lorsqu'on travaille entre plusieurs langues/cultures : l'impensé ou le non-dit doit être alors réfléchi, des décisions mûries doivent être prises, certaines stratégies doivent être appliquées en toute connaissance de cause.

Pendant longtemps, les linguistes ont insisté sur la coupure entre le code écrit, plutôt sacralisé *via* la littérature, et le code oral, premier pourtant dans l'acquisition et la maîtrise de la langue dite maternelle. Qu'on se rapporte aux tensions et circonlocutions dans les définitions proposées par les analyses de discours, la linguistique textuelle, les analyses conversationnelles, sans oublier le décalage dans le temps et en volume entre les analyses portant sur les écrits et celles portant sur les oraux. Par ailleurs, l'anthropologie culturelle a tôt fait de souligner les fonctionnements des sociétés à tradition orale, non sans convergence avec l'évolution de nos sociétés – de l'imprimerie à l'informatique, au numérique et à toutes les possibilités du virtuel. Le pouvoir de l'écrit s'estompe donc au fur et à mesure que l'oral et l'oralité s'immiscent dans nos interactions.

En lançant un appel à contributions sur oralité et écrit en traduction, nous avons tenté à la fois de lancer un débat interdisciplinaire et de faire une sorte de bilan des travaux en cours, en langue française. L'interdisciplinarité est lente à se mettre en place, tant les catégories et hiérarchies universitaires perdurent : la traductologie de langue française reste peu développée (au moins en France). Il n'est donc pas surprenant que le volume 15 repose sur un nombre plus restreint d'articles que dans les autres numéros de la revue et que ces articles soient rédigés par de jeunes enseignants-chercheurs ou même des doctorants. Il serait prématuré d'en conclure que l'ensemble indique une nouvelle voie de recherche. Il n'en reste pas moins que les problématiques abordées sont des défis – théoriques, conceptuels, méthodologiques.

En tant qu'éditeurs, nous avons tenté d'abord de mettre en perspective l'oralité et l'écrit, du point de vue du traducteur et de la traductologie, en rappelant que l'hybridité est désormais une pratique courante, en littérature mais aussi dans d'autres domaines, puis en donnant des exemples de pratiques mixtes en traduction, plus particulièrement en traduction audiovisuelle. Cet ensemble se termine en insistant sur la notion de rythme comme fondement de nos

échanges langagiers, que ce soit en contexte monolingue ou dans les conditions et contraintes des échanges multilingues.

Les deux textes suivants traitent des transformations des dialogues filmiques à l'écrit sur l'écran. **Marta Biagini** s'attaque notamment aux particularités de ce passage de l'oral aux deux lignes, espace particulier qui tente de représenter le caractère foncièrement interactif des dialogues. A travers l'analyse d'un corpus de films français sous-titrés en italien dans des contextes divers (DVD et Festivals de cinéma), elle cherche à comprendre comment les marqueurs discursifs sont transformés dans ce passage d'une langue à une autre et d'un médium à un autre. **Jean-Guy Mboudjeke**, quant à lui, aborde certains problèmes théoriques et pratiques liés au sous-titrage des sociolectes, en s'appuyant sur les sous-titres du film camerounais : *Quartier Mozart*. Après avoir donné les principales caractéristiques du français oral des Camerounais présents dans le film, il analyse les solutions de traduction retenues dans le sous-titrage en anglais. Puis, en se basant sur le concept de « traduction éthique » mis en avant par Berman (1984) et Venuti (1998), il montre que pour réussir à recréer l'illusion du réel et surtout pour éviter d'occulter l'étrangeté linguistique des dialogues originaux, les sous-titres auraient pu recourir à des formes tirées du pidgin-English, l'une des langues véhiculaires parlée au Cameroun.

Les deux prochaines études s'interrogent sur la traduction de formes littéraires qui ne sont pas forcément canoniques. Ainsi **Franck Barbin** propose une certaine approche de la traduction du folklore qui tient compte de l'oralité à l'écrit, en prenant comme corpus des récits populaires du Devon. Le traducteur se devrait d'être un nouveau conteur qui impressionne ses lecteurs comme l'a été le public d'origine par le conteur qui lui parlait sa langue. En se fondant sur des enquêtes et des récits collectés sur le terrain, l'auteur cherche à valider son concept de « traducteur-conteur » : ce dernier doit aussi reconstituer le texte à traduire, remettant ainsi en cause le concept de fidélité au texte de départ ou plutôt aux divers textes de départ. Il tente ainsi de recréer un lien avec l'oralité du récit, à partir du grand nombre de variantes d'un même conte. Il n'empêche que l'écrit reste la principale source d'inspiration pour la production orale actuelle des conteurs. **Odile Schneider-Mizony** a travaillé avec un corpus de sept auteurs, huit œuvres et onze traductions sur l'axe franco-allemand des deux derniers siècles, afin d'examiner la variété des dimensions de l'oralité dans la traduction du théâtre, du roman ou du conte. Le matériau linguistique permet la traduction de l'oralité sous divers aspects : intensité, brisure énonciative et apparente simplicité. Parmi les stratégies de traduction de l'oralité originale, contextualisation, métacommunication sur l'oralité et adaptation culturelle retiennent l'attention de l'auteure. En outre, l'article tente de (re)tracer l'évolution diachronique de ce type de traduction : à une sous-traduction correspondant à la stigmatisation de l'oralité en France et en Allemagne, succèderait une prise en compte plus importante au nom de l'authenticité du sens et de l'œuvre, puis plus récemment, une sur-traduction de l'oralité.

Les deux articles suivants font face à la multiplicité des langues. **Myriam Suchet** envisage la traduction sur le modèle de la poétique hétérolingue postcoloniale. C'est en produisant une fiction linguistique que le roman d'Okara, significativement intitulé *The Voice*, donne à entendre « une voix ». Tout se passe en effet comme si l'histoire, pourtant écrite en anglais, était contée en ijaw (ou ijo). La mise en évidence du caractère fictif de l'ijaw dans le roman semble mettre fin à l'illusion d'oralité. Mais la voix fait retour sous la forme d'une « vocalité spécifique » qui permet au lecteur de se faire une image de l'instance d'énonciation. L'hypothèse de l'ethos ouvre de nouvelles perspectives pour l'interprétation de l'hétérolinguisme et de sa traduction. Envisagée comme un discours rapporté, cette dernière est le théâtre d'une voix nouvelle, celle du rapporteur. L'analyse comparée de la version allemande d'Olga et Erich Fetter et de la version française de Jean Sévry permet de reconduire l'hypothèse de l'ethos sur le terrain de la traduction. C'est le roman de François

Bégaudeau *Entre les murs* (2006) et en particulier ses variations sociolinguistiques, exhibées dans les interactions verbales du texte mais aussi dans le développement du récit, qui a intéressé **Lorella Sini**, **Silvia Bruti** et **Elena Carpi**. Les marques d'oralité relevées sont identifiées selon les différents niveaux de l'analyse – graphique, syntaxique, sémantique et pragmatique. Mais c'est surtout par des signes non-segmentaux que l'écriture de Bégaudeau rend compte de la réalité du français parlé. Dans un second temps, les auteures s'interrogent sur les stratégies traductives adoptées pour rendre compte de cette oralité dans les versions italienne, anglaise et espagnole du roman.

Enfin avec le dernier ensemble de textes, on est confronté aux voix et variations en anglais lorsqu'il faut les traduire vers le français. Ainsi **Karen Bruneaud-Wheal** se penche, après d'autres, sur le célèbre roman de Mark Twain qui a fait l'objet, depuis 1886, de plus de dix traductions, retraductions et adaptations en français. Traduire *Huckleberry Finn*, c'est relever le défi des langages vernaculaires du roman. Comment rendre en effet à Huck sa voix et donner à lire, en traduction, toutes les voix de l'original ? En 2008, une énième traduction est sortie, avec pour but affiché de « faire sortir (le roman) du ghetto de la littérature jeunesse » (Hoepffner, 2008). L'analyse porte sur le traitement du socio-idiolecte de Huck en tant qu'« écriture parlée » (Folkart, 1991 : 177) et vecteur de moralité. Enfin *Trainspotting* (1993) d'Irvine Welsh et sa suite, *Porno* (2002), ont retenu la réflexion de **Cindy Lefebvre-Scodeller**. Les marques d'oralité dans les deux romans visent à leur conférer le réalisme le plus extrême, et cela grâce à une retranscription phonétique de la prononciation des personnages qui sont Ecossais, associée à l'utilisation d'un vocabulaire grossier, voire vulgaire. Il est stimulant de considérer l'éventail des moyens utilisés par les traducteurs pour parvenir à conserver l'atmosphère si particulière qui se dégage des deux textes de départ.

Nous remercions tous les auteurs et relecteurs pour leur contribution à l'élaboration de ce volume 15. Nous espérons que les lecteurs trouveront dans ces textes originaux matière à réflexion et ouverture apte à mieux comprendre les enjeux et conséquences de la médiation interlinguistique et interculturelle.

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 Gwadeloup 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 tiraillé » 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 perdure 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, Doïstoïevski, 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 prompt 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 évanescent, 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, PEYTARD Jean (coords.), 1990, *Les représentations de la langue : approches sociolinguistiques*, *Langue Française*, n° 85, Larousse, Paris.
- BRZOWSKI 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 *Hermeneus*, 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").

LES SOUS-TITRES EN INTERACTION : LE CAS DES MARQUEURS DISCURSIFS DANS DES DIALOGUES FILMIQUES SOUS-TITRES

Marta Biagini

Université de Brescia, Université de Paris 3

(...) marqueurs de structuration, particules énonciatives, marqueurs du discours, (...) ils sont une des caractéristiques du français oral et sont d'ailleurs, à tort, souvent considérés comme des parasites qu'il conviendrait d'éradiquer dans un discours idéal (Traverso, 1999 : 45).

Introduction

Le sous-titrage est un transfert inter-linguistique, intersémiotique et inter-médiatique qui, dans le passage d'une langue à l'autre, de plusieurs codes de l'univers filmique au code verbal des sous-titres et de l'oral à l'écrit, se définit comme « a kind of written, additive, immediate, synchronous and polymedial translation »¹ (Gottlieb, 1992 : 162).

En parcourant cette définition à rebours, s'il est évident qu'il existe plusieurs modalités traductives qui sont poly-médiales (le doublage, la traduction pour le théâtre), simultanées et immédiates (l'interprétation simultanée) ou encore additives (le voice-over et la langue des signes), l'on constate en revanche que la variation diamésique inhérente à la création de sous-titres s'avère une caractéristique qui rend unique ce type de traduction (Diaz-Cintas & Remael, 2007 : 61).

C'est pourquoi, si on peut dire avec Chaume (2004b : 17) que :

(...) les problèmes linguistiques abordés par le traducteur de texte audio-visuel (i.e. jeux de mots, coprésence de plusieurs langues, éléments culturels) sont présents également dans d'autres types de traduction (scientifique, juridique, technique, etc.), et ne devraient donc pas être considérés comme spécifiques à la traduction audio-visuelle.²

¹ Il n'est peut-être pas anodin de souligner que lorsqu'on aborde la TAV (traduction audiovisuelle) en général et notamment le sous-titrage, à la fois interlinguistique et intralinguistique, il serait souhaitable d'opérer une distinction selon les genres de textes audiovisuels pris en compte. Dans cet article, c'est au sous-titrage interlinguistique de textes filmiques que nous nous intéressons.

² « (...) Problems that an audiovisual text can present for a translator in the linguistic field (i.e. word play, the simultaneous use of several languages, cultural elements) are shared by other translation types (e.g. legal,

la gestion des implications du passage d'un médium à l'autre est par contre un défi que seul le traducteur/sous-titreur se doit de relever.

Des linguistes considèrent aujourd'hui langue parlée et langue écrite comme les deux pôles d'un *continuum* de pratiques variées (et hybrides), chacun de ces deux modes de communication ayant ses spécificités liées à la fois à « une différence de canal et de matériau sémiotique (en gros : phonique *vs* graphique) » (Kerbrat-Orecchioni, 2005 : 29) et à des conditions de production et de réception qui peuvent être simultanées ou différées³. Parmi les différences les plus saillantes entre l'oral et l'écrit, on peut citer les différents procédés d'organisation de l'information (construction du message « en ligne » – exhibant toute hésitation, correction, reprise – à l'oral ou « hors-ligne » – laissant des traces de planification moins visibles – à l'écrit) et le partage à des degrés divers par le locuteur et le destinataire du cadre spatio-temporel, leur permettant de faire plus ou moins l'économie des référentiels ou de la situation d'énonciation pour interpréter le message.

Tout au long de ce *continuum*, la traduction par sous-titres recoupe un espace particulier où le caractère foncièrement interactif de la langue parlée en tant qu'échange entre locuteurs en face à face (Blanche-Benveniste, 1997 : 49) est transposé à l'écrit dans une forme qui, en raison des limites techniques contraignantes, est sans doute mutilée de certains de ses traits originaux.

A travers l'analyse d'un corpus de films français sous-titrés en italien pour des contextes divers (DVD et Festivals du cinéma), cette étude cherchera ainsi à comprendre comment un groupe d'éléments propres à l'oral et qui se caractérisent par leurs fonctions pragmatiques et interactives, à savoir les marqueurs discursifs (MD), sont traités lors du sous-titrage. Pour ce faire, nous prendrons d'abord en compte la nature du discours de départ, à savoir des dialogues filmiques censés reproduire des « discours en interaction » (Kerbrat-Orecchioni 2005 : 14) spontanés ; nous illustrerons ensuite le rôle que les MD peuvent jouer dans ces dialogues ainsi que dans les sous-titres qui les reproduisent ; enfin, nous nous attacherons à regarder de près quelques exemples tirés de l'analyse du corpus mentionné afin de voir, au cas par cas, si, et avec quelles retombées au point de vue pragmatique et interactif, les MD de ces dialogues ont été reproduits, modifiés ou effacés lors du transfert d'une langue à l'autre et de l'oral du discours/texte de départ à l'écrit des sous-titres/texte d'arrivée.

Les dialogues filmiques comme discours en interaction

La définition de l'oral comme langue parlée à des fins communicatives est généralement fondée sur l'interaction entre deux locuteurs en présence, un émetteur et un récepteur interchangeables, qui prononcent leur propre discours au fur et à mesure du déroulement de l'échange. L'oral est « processuel, il est dialogal et dialogique, il est fortement contextualisé » (Barbérís, 1999 : 3). L'interaction verbale s'avère ainsi être la mise en œuvre la plus visible de la relation à l'autre et c'est dans les répliques des échanges oraux que cette relation devient particulièrement évidente.

Au cours de ces échanges par ailleurs, la langue parlée se stratifie en types d'interaction sur la base de critères situationnels tels que :

nature et destination du site (privé ou public, clos ou de plein air ; commerce, bureau, atelier, mairie, école, hôpital, tribunal, etc.) ; nature du format participatif (nombre des participants à l'interaction ; existence ou non d'une "audience" ; distribution des rôles,

scientific, technical, etc.), and should not be considered problems specific to audiovisual translation. ». Toutes les citations de cet article ont été traduites par l'auteure.

³ Cf. Halliday M.A.K., 1985 ; Blanche-Benveniste & Jeanjean, 1987 ; Riegel, Pellat, Rioul, 1994 ; Blanche-Benveniste, 1997 ; Barbérís, 1999 ; Kerbrat-Orecchioni, 2005.

symétriques ou complémentaires) ; nature du canal (communication en face à face, téléphonique ou médiatisée) ; but et durée de l'interaction ; degré de formalité et de planification de l'échange ; degré d'interactivité, etc. (Kerbrat-Orecchioni, 2003 : 3).

Or, les dialogues filmiques sont un type d'oral bien particulier car ils sont des dialogues qui ont été « écrits pour être parlés comme s'ils n'avaient pas été écrits »⁴ (Gregory & Carroll, 1978 : 47). Chaume, quant à lui, parle d'« oralité préfabriquée »⁵ (Chaume, 2001 : 78), soulignant ainsi le caractère *préconstruit* d'un parlé dont les tâches demeurent en même temps sémiotiques, narratives et interactives. Bien que ces dialogues ne soient pas de l'oral authentique et spontané, dans le cadre de la fiction filmique, ils constituent de véritables discours en interaction, articulés dans toutes leurs composantes : verbale, prosodique, mimique, etc.

D'un point de vue formel en outre, quel que soit le genre de dialogue représenté⁶, tout comme dans la conversation au quotidien, l'on constate que les dialogues de film se déroulent de façon séquentielle et rituelle. L'unité minimale à prendre en compte, afin de bien appréhender leur composition, ne sera pas l'intervention d'un seul locuteur mais plutôt tantôt l'échange, tantôt des séquences plus longues, composées d'autant d'échanges que nécessaire afin de saisir la construction interactive du sens⁷.

En effet, même si dans les films les personnages s'expriment par des énoncés syntaxiquement plus simples que ceux produits dans des conversations réelles, le sens est toujours co-construit par les participants pour que l'impression d'authenticité prime. Le trait de l'intersubjectivité s'avère ainsi primordial : les participants forment leurs énoncés progressivement ; quelques éléments sont répétés afin de garantir la transmission de l'information ; le sens des mots est négocié et des explications sont parfois fournies (Tomaszkiewicz, 2009).

La présence de ces discours dialogaux demeure donc irremplaçable pour la compréhension tant de l'évolution narrative que des dynamiques personnelles et interpersonnelles tout au long du film. C'est pourquoi « l'analyse devrait prendre en compte les deux niveaux, à la fois celui du contenu et celui des relations interpersonnelles »⁸ (Tomaszkiewicz, 2009 : 25).

Quoique l'interaction permanente des sous-titres avec le tout poly-sémiotique du film soit déterminante pour ce qui est de la compréhension des spectateurs, les sous-titres en tant que « texte » auquel les traducteurs sont confrontés demeurent un type de traduction qui relève d'un moyen de transmission spécifique, l'écrit, et dont on peut supposer que le but soit celui de reproduire des *discours oraux représentés*.

Ainsi, leurs spécificités découlant à la fois du genre du discours original (interaction verbale orale et planifiée à l'écran) et du canal de transmission (et matériau sémiotique) concerné (écrit), les MD en tant que particules aux importantes fonctions interactionnelles nous apparaissent un lieu d'interrogation privilégié afin de mieux appréhender la nature des sous-titres comme texte hybride, où oral et écrit se mélangent et interagissent en permanence.

⁴ « Written to be spoken as if not written ».

⁵ « Oralidad prefabricada ».

⁶ La tendance plus ou moins forte au réalisme linguistique dépend des objectifs artistiques de l'auteur. D'un film à l'autre, il est possible de vérifier une certaine variété dans le degré de réalisme verbal poursuivi et cela en fonction de la valeur que des époques et cultures différentes attribuent au concept de réalisme ainsi qu'à la façon plus ou moins conventionnelle de penser celui-ci comme une représentation plausible de la langue parlée en dehors de la fiction filmique (Delabastita, 1989 ; Rossi 2002).

⁷ Et cela du fait que, dans l'interaction, les interlocuteurs, qui visent à poursuivre le dialogue, enchaînent leurs interventions afin de se donner confirmation de leur compréhension mutuelle, ajouter des informations, faire des commentaires, etc.

⁸ « They should be analysed at two levels : content and interpersonal relations ».

Les marqueurs discursifs

Partagés par l'oral de toute langue, les MD sont un groupe hétérogène d'unités qui ont une autre appartenance catégorielle⁹ et qui acquièrent des fonctions variées en discours. Les MD « jouent le rôle de ponctuation du discours oral » (Riegel *et al.*, 1994 : 36) et en représentent l'un des traits les plus caractéristiques¹⁰.

Etant donné que les MD sont « autant de petits mots qui assument dans l'interaction une importante fonction de signalement » (Traverso, 1999 : 45) mais qui ne contribuent pas véritablement à la transmission des contenus propositionnels, leur présence ou absence n'altère pas la valeur ou la validité d'un énoncé mais s'avère en revanche déterminante quant à l'expression de la subjectivité et de l'interactivité qui animent les échanges entre les êtres humains.

Du fait de leur hétérogénéité formelle et fonctionnelle, comme le dit Paillard (2008 : 2),

les MD ne constituent pas un objet empirique facilement identifiable sur la base de critères qui pourraient, de façon (plus ou moins) consensuelle, être définis de façon opératoire. Cela a toute une série de conséquences. 1. Les inventaires proposés pour une même langue varient considérablement, et les inventaires d'une langue à l'autre soulignent encore ce que ces découpages peuvent avoir d'arbitraire ; 2. On assiste à une prolifération terminologique [...] ; 3. [...] La caractérisation des MD s'attache à décrire leur(s) fonction(s) dans la construction du discours [...] 4. Les descriptions étant en premier lieu d'ordre pragmatique-fonctionnel, les notions et concepts mis en jeu n'ont le plus souvent qu'une pertinence locale, limitée à un marqueur (ou à une série de marqueurs proches).

Malgré les difficultés patentes auxquelles l'analyste qui s'intéresse aux MD doit se confronter, ainsi que le fait que chaque MD « compte tenu de son origine et de ses valeurs devient un enjeu pour lui-même » (Paillard, 2008 : 3), les chercheurs ont dressé des listes de MD, notamment sur la base de critères fonctionnels. C'est le cas de Bazzanella (1994) qui propose pour l'italien une taxinomie des MD, opérant d'abord une macro-distinction entre les catégories des MD à *fonction interactionnelle* et à *fonction méta-textuelle* ; ensuite, à l'intérieur de chacune d'entre elles, une subdivision selon la micro-fonction qui au cas par cas apparaît la plus évidente. MD relatifs aux tours de parole, MD signalant la demande d'attention, l'accord et l'accusé de réception, MD qui fonctionnent comme modulateurs, MD indicateurs de reformulation, etc., sont ainsi quelques-unes des catégories proposées.

Les marqueurs discursifs et le sous-titrage

Comme plusieurs études l'ont souligné (Gambier & Suomela-Salmi, 1994 ; Kovačič, 1996a, 1996b ; Hatim & Mason, 2000 ; Assis Rosa, 2001 ; Mason, 1989, 2001 ; Chaume, 2001 ; Tomaszewicz, 2001, 2009 ; Pavesi, 2005), dans le domaine de la traduction audiovisuelle en général et de la traduction par sous-titres en particulier, certains éléments (termes d'adresse, modulateurs, interjections, etc.) sont souvent considérés comme redondants par rapport à l'image et ainsi les premiers à être omis en raison des contraintes techniques¹¹. Dans la hiérarchie des priorités des traducteurs (Kovačič, 1996a), il paraît donc possible de

⁹ Il s'agit d'adverbes : *vraiment, heureusement, bien, alors, enfin* ; d'interjections : *ah, hé, bon* ; de conjonctions : *et, mais* ; de formes verbales : *disons, tiens, tu sais ; écoute ; tu vois*, etc.

¹⁰ Pour l'état des recherches à ce sujet : Bazzanella, 1994 ; Fraser, 1999 ; Bremond, 2002 ; Fisher, 2006 ; Drescher & Frank, 2006 ; Gülich, 2006 ; Paillard, 2008.

¹¹ Quant au débat actuel sur la nécessité de mettre en perspective la nature plus ou moins contrainte du sous-titrage, voir Gambier, 2006 ; Tomaszewicz, 2009.

supposer que le transfert du contenu propositionnel soit considéré comme largement prioritaire par rapport à l'expression des contenus interactionnels.

Comme dans le cas des dialogues filmiques, les traducteurs ont affaire à des discours à fonction expressive qui visent à susciter divers types d'émotion chez les spectateurs, l'une de leurs priorités se devrait sans doute d'être d'induire chez le public les mêmes réactions que le film induirait chez un public à même de comprendre la langue originale.

Dans cette perspective, le sous-titre aurait pour but d'intégrer autant que possible dans le texte écrit la parole orale dans toute sa complexité, s'appuyant en l'occurrence sur les facteurs prosodiques qui aident à dégager et expliciter la fonction de chaque élément du discours de départ¹².

Quant à la possibilité d'atteindre une équivalence dynamique entre les deux textes, dialogues filmiques et sous-titres, sans sous-estimer les singularités du contexte audio-visuel dans lequel les sous-titres aussi bien que les spectateurs sont immergés, nous suivons Toury (1980 : 37-38) lorsqu'il affirme :

Nous avons équivalence en traduction lorsqu'un texte de départ et un texte d'arrivée [...] partagent les mêmes caractéristiques pertinentes. [...] Pertinence [...] signifie « pertinent à quelque fin » ou « pertinent d'un certain point de vue » ; puisque les textes sont caractérisés par des éléments variés qui se situent à des niveaux variés, dont l'ensemble s'avère pertinent pour la totalité du texte, l'opposition entre ce qui est pertinent et ce qui ne l'est pas devrait être conçue comme polaire plutôt que binaire, il nous faudrait alors penser en termes de hiérarchies plutôt que de pertinence absolue.¹³

Puisque, dans le cadre de cette réflexion, nous considérons le degré d'interactivité des dialogues filmiques, qui signale l'évolution des dynamiques interpersonnelles au cours de la narration, comme un point incontournable dans la prise en compte du texte de départ, les MD s'avèrent des éléments particulièrement pertinents à considérer.

En effet, bien qu'il soit possible de récupérer l'expression de beaucoup de signifiés connotatifs, affectifs et stylistiques grâce à l'image et/ou aux sons, les MD demeurent parmi les éléments les plus efficaces pour exprimer le rapport à autrui dans son propre discours. L'effacement de ces éléments risquerait donc de créer « des dynamiques interpersonnelles

¹² Quant à la relation inextricable qui existe entre parole et image dans le contexte filmique, et aux retombées que cela peut entraîner quant aux choix du sous-titre, la façon dont Tomaszewicz aborde la question de la redondance et de son lien avec toute sorte de manipulation du texte original nous paraît particulièrement intéressante : « I will later discuss how, if necessary, verbal information may be regarded as redundant and how it may be subject to given transformations. I said 'should be necessary', as condensation and reduction are not always needed : if the speech rate is not particularly fast, all or most of the elements can be retained. ». « J'aborderai dans un second temps la question de savoir quand, et *si nécessaire*, l'information verbale peut être considérée comme redondante et donner lieu à des transformations. Je dis 'si nécessaire' car la condensation et la réduction ne sont pas toujours indispensables : si le débit du discours n'est pas trop rapide, tous ou quasiment tous les éléments peuvent être conservés » (2009 : 25 ; nous soulignons).

¹³ « Translation equivalence occurs when a SL and a TL text [...] are relatable to the same relevant features. [...] Relevance [...] is to be regarded as an abbreviation for "relevant for something" or "relevant from a certain point of view"; since the text comprises various 'features' on various levels, all of which are relevant for the totality of the text, the opposition relevant-irrelevant should be conceived of as polar, rather than binary, and we should speak in terms of hierarchies of relevance rather than of absolute relevance. »

substantiellement différentes par rapport à celles prévues »¹⁴ (Hatim et Mason, 2000 : 438) et entraînerait un appauvrissement remarquable du cadre sémiotique original (Pavesi, 2005).

Corpus et méthodologie

Notre corpus est composé de quatre films français dont les dialogues reproduisent du français parlé contemporain et où l'on constate une prédominance de conversations symétriques en face à face et peu d'interactions institutionnelles. Il s'agit de : *Un cœur en hiver* (Claude Sautet, 1992), *Tanguy* (Etienne Chatiliez, 2001), *L'année suivante* (Isabelle Czajka, 2006), *Un jour d'été* (Franck Guérin, 2006).

Dans cette analyse, il nous a paru important d'aller au-delà d'une approche quantitative qui ne viserait qu'à déterminer l'ampleur de pertes d'éléments phrastiques dues aux contraintes spatiales et temporelles. Ainsi, par le biais d'une approche qualitative, notre but se voudrait de vérifier si certains traits propres au parler en face à face gardent dans les dialogues traduits leur force illocutoire et leur fonction discursive d'origine.

Les unités d'analyse ont été découpées suivant le déroulement séquentiel des dialogues filmiques¹⁵, chaque unité consistant en un ou plusieurs échanges servant à la construction interactive du sens.

La classe d'éléments observée étant vaste et variée, nous avons utilisé comme grille d'analyse la classification fonctionnelle des MD proposée par Bazzanella (1994). Les MD ont été mis en évidence de la façon suivante :

- Traduction et/ou insertion : en gras ou en gras entre parenthèses (lorsqu'il s'agit d'une traduction partielle) ;
- Omission : points de suspension entre crochets ;
- Présence d'autres MD : soulignés.

Faute d'espace, parmi les nombreuses séquences où des MD ont été repérés et analysés, nous ne présenterons ici à titre d'exemple que quelques extraits tirés de la V.O. française des films accompagnés de leurs sous-titres italiens.

Les MD dans des dialogues filmiques sous-titrés : exemples de traduction, d'omission et d'insertion

Fonctions interactionnelles

MD relatifs aux tours de parole (ouverture/clôture/maintien)

Dans les conversations en face à face, les échanges avancent par tours de parole dont les frontières ne sont pas rigides en raison des fréquentes interruptions et des chevauchements. Les MD utilisés afin de (r)établir le contact, s'emparer ou céder la parole sont : *alors*, *tiens*, *et*, *mais*, *alors*, *et autrement*, *enfin*, *de toute façon*, *bon allez*¹⁶.

¹⁴ « A substantially different interpersonal dynamics from that intended ».

¹⁵ Cf. section sur les dialogues filmiques comme discours en interaction.

¹⁶ Voir aussi Traverso, 1999 : 45 et ss.

V.O. française

Sous-titres en italien

Film : *Un cœur en hiver*

1) *Camille* : **Mais** c'est une femme formidable, Régine. Tous les musiciens l'adorent. Sans elle je n'aurais jamais fait tout ce que j'ai fait. [...] Régine è una donna eccezionale. Tutti i musicisti l'adorano. Senza di lei non avrei combinato niente.

2) *Stéphane* : C'est une belle pièce. **Mais** c'est toi qui s'occupe de tout ? *Maxime* : Camille n'a pas de temps. Bella casa. [...] Segui i lavori da solo? Sì, Camille non ha tempo.

Dans l'exemple 1), Camille raconte à Stéphane une discussion qu'elle vient d'avoir avec Régine, sa manager. La relation entre les deux femmes est à la fois professionnelle et amicale, marquée par un curieux mélange de dépendance et d'affection. Camille critique Régine et, en même temps, craignant que ses propos soient excessifs, tente d'en protéger la « face ». Le MD *mais* qui ouvre cette intervention garde en partie sa valeur adversative originale et sert à la réparation/modulation du ton du discours.

En 2), Maxime, enthousiaste d'aller bientôt vivre avec Camille, montre à son camarade Stéphane sa nouvelle maison en cours de rénovation. Stéphane, qui a toujours l'air froid et détaché, ne semble exprimer aucun signe d'implication personnelle, se limitant à constater qu'il s'agit d'un très bel appartement. Toutefois, à un moment donné, il pose la question qui s'ouvre par le MD *mais* et le discours glisse d'un plan factuel à un plan plus émotif. Avec cette sorte d'intrusion dans la vie privée du couple, l'on assiste à l'un des rares moments où des traces faibles d'une émotivité bouleversée se montrent, car l'intérêt que Stéphane commence à ressentir pour Camille est très fort. En effet, cela est aussi confirmé quelques secondes plus tard, quand la femme appelle Maxime au téléphone et Stéphane manque de s'évanouir. L'absence du MD dans le sous-titre italien gomme la trace de ce mouvement intérieur qui s'avère pourtant crucial dans le développement narratif du film.

Film : *Tanguy*

3) *Grand-mère* : **Et** le Pékinois? Toujours dans les tongs? Prêt à partir? [...] Il pechinese? Sempre in ciabattine pronto a partire?

Paul : Arrête de l'appeler le Pékinois! Smettila di chiamarlo così.

Grand-mère : **Bah quoi**, c'est affectueux. [...] È un modo affettuoso. [...] Non parte **Et puis** il part bien à Pékin ? per Pechino a giugno ?

Paul: Oui.

Grand-mère : En juin ?

Paul : Oui.

Grand-mère : **Alors** je peux bien l'appeler le Pékinois. **Allora** posso chiamarlo pechinese.

Paul : Si tu veux.

Se vuoi.

Grand-mère : **Ah!** Je me souviens jamais. Il a 26 ou 27 ans? **Ah**, ça doit être l'âge, je perds un peu la tête. Je n'arrive jamais à m'en souvenir. [...] Non mi ricordo mai. Ha 26 o 27 anni ? [...] La vecchiaia è una brutta cosa. Non me lo ricordo mai.

Paul : 28.

28.

Grand-mère : Déjà? **Tu trouves** normal qu'il n'ait toujours pas quitté le nid? Di già ? [...] È normale che non abbia ancora lasciato il nido ?

Paul : **C'est vrai que** tu perds la tête. Tu [...] Stai farneticando.

radotes!

Grand-mère : **Mais** oui, je radote, je radote !
Par la force des choses, les années passent...
il est toujours chez-vous !

Paul : Il fait ses études. Maintenant c'est plus les trente Glorieuses, si t'as pas un Bac+10 tu vas direct à l'ANPE.

Grand-mère : **Mais c'est pas vrai**. Tous les indicateurs sont au beau fixe.

Paul : Quand il a eu son bac, il y avait 3 millions de chômeurs!

Grand-mère : **Ohohoh** ! Sciences Po, Normale Sup, agrég de Philo, maîtrise de chinois, **alors**, si lui est au chômage, toute l'humanité le sera.

4) *Edith* : **Tu veux pas** rester à prendre un peu d'air, t'es blanc comme une endive.

Tanguy : Non, j'ai pas de temps. Il faut que je passe au ministère.

Paul : **Attention Tanguy eh** ! Entre ton boulot de prof, ta bourse de thésard et tes conseils au ministre, tu vas finir par gagner ta vie. Tu frises l'autonomie.

Marc : Tu donnes des conseils au ministre ?

Paul : Oui, on va passer directement de la fac à la retraite.

Tanguy : **Bon allez**, à plus tard tout le monde !

Edith : Tu dînes à la maison ?

Tanguy : Je sais pas, je verrai.

5) *Edith* : Bonjour, Stéphane.

Stéphane : Bonjour, Madame Guetz.

Edith : **Dis donc**, c'est une mine d'or ton antiquaire !

6) *Tanguy* : J'y vais. Je peux prendre ta voiture, papa ?

Paul : **Eh non**, pas ce soir. On sortira peut-être après le dîner.

Tanguy : Et la tienne, maman ?

Edith : En révision.

Tanguy : Encore ?

Edith : **Eh oui**, encore.

[...] Sì, farnetico ! Gli anni passano e lui vive ancora con voi !

Sta studiando. A 30 anni devi avere almeno un master o finisci disoccupato.

[...] Gli indicatori danno segno positivo.

Quando si è diplomato i disoccupati erano 3 milioni.

[...] Scienze Politiche, normale Superiore, giapponese, laurea in cinese. [...] Se lui è disoccupato, tutta l'umanità dovrà esserlo !

[...] Prendi un po' d'aria , sei bianco come un lenzuolo.

Non ho tempo, devo passare al ministero.

[...] Tra l'insegnamento, la borsa e i consigli al ministro, finirai per guadagnarti da vivere. Rasenti l'autonomia !

Dà consigli al ministro ?

Come passare direttamente dall'università alla pensione.

[...] Ci vediamo.

Sei a casa per cena ?

Non lo so.

Buongiorno, Stéphane.

Buongiorno, signora Guetz.

[...] Il tuo antiquario è una miniera d'oro.

Io vado. Posso prendere la tua macchina, papà ?

[...] No, forse stasera usciamo dopo cena.

La tua mamma ?

È dal meccanico

Di nuovo ?

[...] Sì, di nuovo

L'exemple 3) montre Paul, le père de Tanguy, et sa mère au restaurant. Tanguy, presque trentenaire, habite encore chez ses parents, ce qui détermine le ton sarcastique et moqueur de sa grand-mère quant à l'incapacité de ses parents, Paul et Edith, à se « libérer » de lui. Elle demande des nouvelles de son petit fils et l'appelle ironiquement le Pékinois (en faisant

allusion à son départ imminent pour la Chine), elle fait semblant de ne pas se souvenir de l'âge de Tanguy, etc. Cette conversation comique se poursuit grâce à un échange rapide de questions/réponses et ce sont les MD aptes à ouvrir les tours qui donnent le rythme aux énoncés. En effet, *et, ah !, bah quoi, tu trouves, c'est vrai que, mais, ohohoh*, sont tous des MD qui, en contexte, chargent l'énoncé d'une signification qui va au-delà du contenu référentiel. Certains MD jouent plusieurs fonctions en même temps : *ah* et *ohohoh* indiquent la prise de parole ainsi que la demande d'attention ; *tu trouves normal* et *c'est vrai que* modulent, en l'intensifiant, la force de l'énoncé introduit ; *alors*, signale la séquentialité des interventions rapides et garantit le maintien du tour. L'effacement de presque tous les MD dans le sous-titre italien affaiblit de façon sensible la puissance sémantique et pragmatique du dialogue original.

Dans l'exemple 4), trois MD sont effacés dans le sous-titre. Le dernier, en clôture de conversation, représente un cas où « *bon* introduit des énoncés caractérisés par un mode d'investissement énonciatif hétérogène par rapport à l'énoncé qui précède (s'il y a un énoncé qui précède) » (Bremond 2002 : 260). Après avoir joué au tennis avec son père et d'autres copains, Tanguy part. Nous sommes en plein rituel de salutation et même si l'élimination des MD en italien ne met pas en question la compréhension de ce qui se passe à l'écran, tous ces traits qui suggèrent les relations bizarres entre Tanguy et le « monde social » de ses parents (auquel, bon gré mal gré, il continue de participer) disparaissent, privant la scène de certaines nuances de sens.

Si en 5) c'est l'interjection *dis donc*, utilisée par Edith comme exclamation ouvrant son tour de parole, qui est gommée (neutralisant ainsi une variation diaphasique importante), en 6) les MD qui ouvrent et clôturent les tours connotent tout l'échange d'un ton ironique : les deux parents, cherchant à décourager leur fils de continuer à vivre chez eux et donc à le faire déménager, lui refusent pour la première fois l'utilisation de leur voiture. La présence de locutions interjectives telles que *eh non, eh oui* s'avère fondamentale pour comprendre que les parents de Tanguy sont en train de le taquiner : leur ton résigné vise à lui faire croire que, si la voiture n'est pas disponible, ils n'y sont pour rien.

MD signalant la demande d'attention

Des formes verbales à la deuxième personne du singulier et du pluriel de l'indicatif ou de l'impératif ainsi que des interjections primaires sont utilisées pour demander et garder l'attention de quelqu'un. C'est le cas des MD : *attends/-ez, écoute/-ez, hé, oh, non mais*, etc.

Film : *L'année suivante*

(7) *Père* : J'en ai marre, j'en ai marre !

Non ne posso più, più !

Manu : **Attends**, je te mets la crème.

Aspetta, ti metto la crema.

(8) *Manu* : On fait quelque chose ? On peut faire un tour à Paris, non ?

Facciamo qualcosa? Un giro a Parigi [...] ?

Nadine : **Ecoute**, je suis crevée, j'ai bossé toute la journée...

[...] Sono esausta. Ho lavorato tutto il giorno.

Manu : On pourrait même sortir pour une fois !

Per una volta potremmo anche uscire !

Dans l'exemple 7), le MD *attends* est utilisé par Manu afin d'offrir son soutien à son père. Manu est une adolescente en plein bouleversement, ses parents sont divorcés et son père est malade. Ce marqueur joue ici un double rôle : il indique à la fois une demande d'attention de la part de Manu envers son père et a également une fonction phatique (visant à le calmer). En gardant le MD, le sous-titre italien reproduit la force illocutoire de l'énoncé.

L'exemple 8), quant à lui, représente un extrait tiré d'une conversation entre Manu, qui vient de sortir de l'hôpital, et sa mère Nadine, venue la chercher. La complexité de leur relation est évidente dès le début de la narration : Manu attribue à Nadine la responsabilité de la séparation de son père et lui reproche d'être absente dans cette période difficile. C'est ainsi qu'elle lui lance une sorte de défi : bien qu'elle imagine sa réaction, Manu propose à Nadine de sortir. A la requête de Manu d'aller faire un tour ensemble, comme cela était prévisible, la mère répond négativement. Cette réponse est même presque polémique. Le MD utilisé par Nadine a également une fonction phatique : expliquant à sa fille ces raisons, elle lui demande sa compréhension. La version sous-titrée italienne ne garde aucun de deux marqueurs.

Film : *Un jour d'été*

(9) *Séb* : Franchement, si tu m'avais demandé mon avis... *Sinceramente*, se mi avessi chiesto la mia opinione...

Francis : Ah bon ? Pourquoi ?

Ah sì ?

Séb : Non mais ça va, c'est pas grave, laisse tomber [...]. *No ma va bene, lascia stare, dai.*

Mikael : 'tain, tu l'as ruiné le Francis... il doit être trop deg' là... *Cazzo, l'hai rovinato Francis...dev'essere ridotto malissimo.*

Séb : **Attends**, il vient se la péter avec sa caisse toute pourrie. Je lui ai rien demandé, moi. *[...] Se la tirava con quel catorcio. Io mica gli ho chiesto niente.*

10) *Rémy* : **Hé** Francis ! Ton beau père, il aime le foot ou quoi ? *Ehi, Francis ! Al tuo patrigno non piace il calcio per caso ?*

Stéphane : **Oh**, t'es con Rémy ! Arrête de le faire chier avec ça ? *[...] Sei uno stronzo Rémy ! Smettila di rompergli le palle così !*

Rémy : Ça va, j'déconne... *Ok, dico cazzate.*

Mikae : **Non mais**, à la mairie, ils préfèrent la danse ! *[...] in comune preferiscono la danza !*

Avec 9), deux MD polyfonctionnels sont déployés au cours d'une conversation typique entre adolescents : *franchement* se vide en partie de son sens lexical et est utilisé à la fois pour demander l'attention et prendre la parole ; *attends* interpelle l'autre, souligne ce qui est dit et fonctionne ainsi comme un focalisateur. Le sous-titre italien reproduit *franchement* mais efface *attends*. Sa valeur est cependant récupérée à travers une stratégie de compensation : le focalisateur italien *mica* est introduit dans le sous-titre italien. D'autre part, la version sous-titrée introduit en fin d'énoncé la particule *dai* qui, bien qu'absente en français, s'avère fonctionnelle au changement de tour et donne un ton plus familier à l'échange.

En 10), on est face à un dialogue très marqué en diaphasie, où choix lexicaux et prosodie connotent l'interaction comme un échange entre pairs (adolescents, membres de la même équipe de football) dans un contexte informel. Les trois MD présents indiquent les lieux de changement de tour et demandent également l'attention de l'interlocuteur. Par ailleurs, ces MD s'avèrent fonctionnels pour rendre le ton bravache de ce bavardage entre camarades. L'un après l'autre s'essaye à gagner l'attention du groupe. Afin de reproduire le ton relâché de la conversation, les sous-titres italiens se concentrent sur le lexique à travers des choix parfois hasardeux, car plus marqués en diaphasie par rapport à la V.O. (notamment, dans le cas du mot italien *stronzo* pour traduire le français *con*), et négligent donc de jouer astucieusement avec les MD aptes à souligner ce niveau de langue.

MD signalant la demande d'accord et l'accusé de réception

Les MD qui signalent la demande d'accord se trouvent le plus souvent en fin d'énoncé. Le locuteur manifeste sa disponibilité à céder le tour, sa volonté de connaître ce que l'autre a à dire et son désir d'avoir confirmation que ce qui vient d'être dit a été compris et est un acquis qui permet d'avancer dans l'échange. Sur le plan intersubjectif, les MD fonctionnent donc comme des tests qui déterminent le degré d'« espace commun » acquis. En général, il s'agit de : *hein, n'est-ce pas, non?* (Traverso, 1999 : 47).

Film : *Un jour d'été*

11) *Entraîneur* : Bon, pour la composition du match, on change rien, **hein** ? Par contre, c'est nous qui recevons alors on se tient bien. Oh ! Je veux pas voir un mauvais geste. Steph ! T'as entendu là c'que je viens de dire ?

Bene, per la composizione della partita di domenica non cambiamo nulla, **eh** ? Però siamo in casa, quindi comportarsi bene, **intesi** ? [...] Non voglio vedere gesti scorretti. Steph ! Mi hai sentito ?

En 11), nous sommes dans un contexte de relations asymétriques (entraîneur/jeunes joueurs) où les deux MD déclenchent une demande de l'entraîneur dont la réponse positive est donnée pour sûre. L'ajout du deuxième marqueur dans le sous-titre italien, fruit d'une stratégie d'explicitation, s'adapte parfaitement au ton péremptoire de l'entraîneur qui exige des jeunes une certaine conduite.

Mécanismes de modulation

Les MD peuvent être utilisés pour renforcer ou mitiger le degré d'investissement du sujet dans son énoncé : *justement, peut-être, certainement, exactement, me semble-t-il*. Il est intéressant de souligner que leur présence/absence déclenche des mécanismes qui ont affaire à la politesse et à l'éthos (Kerbrat-Orecchioni, 2005). *Si vous voulez, je dirais* peuvent être employés afin d'éviter des conflits et mettre à l'aise l'interlocuteur.

Film : *Un cœur en hiver*

(12) *Maxime* : On doit **peut-être** le travailler davantage ? [...] Possiamo rivedere il lavoro che hai fatto ?

Stéphane : Non.

Camille : Non, c'est **exactement** le réglage que je voulais. Non, c'est moi. No, è **esattamente** la messa a punto che volevo.

En (12), on observe que le modulateur *peut-être*, utile à la dimension de la politesse (Kerbrat-Orecchioni 2005), est éliminé dans le sous-titre italien : l'énoncé qui en résulte est moins prudent par rapport à celui du dialogue de départ et acquiert la force d'un acte de requête indirecte, ce qui détonne par rapport à la nature des relations entre Maxime et Stéphane. En effet, même si les deux hommes sont associés, se respectent et se font mutuellement confiance, Maxime n'oserait jamais s'adresser à Stéphane d'une façon si directe, quasiment en en menaçant la face positive (Hatim et Mason, 2000). Par ailleurs, ce dialogue est très significatif car on comprend que Maxime ne se rend pas compte de ce que Camille et Stéphane vivent (comme le montre le fait qu'il croit que Camille a du mal à jouer à cause d'un défaut de l'instrument), alors que Stéphane, avec sa réponse résolue (le *non* omis dans le sous-titre italien), montre qu'il en a bien conscience et qu'il va bientôt partir.

Fonctions méta-textuelles

Bien que moins évidentes que les fonctions interactionnelles, les fonctions méta-textuelles jouent un rôle non négligeable quant à la visibilité des tâches cognitives à l'œuvre chez le locuteur, à la co-construction de l'interaction et au degré d'implication que le locuteur affiche par rapport à ses dires et à ceux des autres participants. Etant donné l'objet observé (dialogues filmiques non spontanés), un nombre très réduit de MD de ce genre a été repéré.

Indicateurs de reformulation

A cause de la possibilité de planification limitée, le parlé spontané présente une grande quantité de phénomènes de reformulation, allant de la paraphrase à la correction jusqu'à l'exemplification, tous accomplissant des tâches explicatives. Les MD qui indiquent ces procédés sont : *c'est-à-dire, disons, bref, enfin*, etc.

Film : *Un cœur en hiver*

(13) *Camille* : Vous avez toujours habité seul ? Ha sempre vissuto solo ?

Stéphane : Oui, en général.

Sì, in generale.

Camille : Vous aimez la solitude.

Le piace la solitudine.

Stéphane : **Disons** que je suis un solitaire contrarié, mais que j'aime beaucoup la compagnie des hommes... et celle des femmes aussi.

Diciamo che sono un solitario non per scelta. **Anzi, diciamo** che mi piace la compagnia degli uomini. E anche quella delle donne.

Film : *Tanguy*

(14) *Tanguy* : T'en fais une tête !

Cos'è quella faccia? Smettila di farti il sangue amaro non è colpa tua!

Edith : Mais si, c'est ma faute.

Certo che è colpa mia!

Tanguy : Mais non. C'était inéluctable. **Au contraire**, tu m'as rendu service.

Era inevitabile. **Anzi**, mi hai fatto un favore.

(15) *Edith* : Je m'inquiétais ! T'as fait quoi ?

Ero in pensiero.

Paul : La totale ! Son avion a été annulé. J'ai changé de compagnie et ça m'a coûté cher. Pour être sûr qu'il parte, j'ai attendu avec lui... **Enfin**, il est parti ! C'est l'essentiel !

È successo di tutto. Il suo volo è stato annullato. Ho cambiato compagnia e mi è costato una fortuna... **Insomma**, è partito, è questo che importa

Dans l'exemple 13), le sous-titre italien présente à deux reprises le MD *diciamo*, le premier comme traduction du français *disons* et le deuxième comme ajout du traducteur. Ce deuxième MD est une répétition dont seule la prosodie de l'énoncé permettrait de désambigüiser la valeur fonctionnelle. En effet, tout en considérant les évidentes limites interprétatives (le sous-titre est un texte écrit et la prosodie qui accompagne l'image ne lui appartient pas), il nous semble néanmoins possible de formuler deux hypothèses. Dans le cas où la locution verbale *mi piace* est accentuée, il s'agirait d'un MD de reformulation : le fait que Stéphane souligne que la compagnie des autres lui fait plaisir serait cohérente avec son affirmation d'être un solitaire contrarié. Dans le cas où c'est le groupe *anzi, diciamo* qui est accentué, le trait adversatif l'emporterait et la visée originale serait altérée.

En 14), Edith soigne son fils car il a été giflé par sa copine Marguerite. En réalité, c'est précisément Edith qui a produit cette explosion de rage chez Marguerite : dans une conversation téléphonique, elle l'a « naïvement » informée d'avoir vu Tanguy avec une autre fille. Si apparemment Edith est navrée pour ce qui s'est passé, au fond elle est contente car

son objectif était de contrarier Tanguy et susciter une dispute chez le jeune couple. L'épisode devient hilarant au moment où, au lieu de se fâcher avec sa mère, Tanguy la remercie et lui avoue qu'il avait hâte de se libérer de Marguerite depuis longtemps car, insistant pour qu'ils passent à la vie commune, la fille était devenue trop pressante. Le MD de reformulation utilisé par Tanguy afin d'explicitier ses sentiments de reconnaissance est traduit en italien et la force illocutoire de l'énoncé semble sauvegardée.

L'exemple 15) présente le MD *enfin* à la fois dans la V.O. et dans le sous-titre italien. L'observation simultanée du texte et de l'image (mimique faciale des personnages) nous fait comprendre que, d'un point de vue sémantique, la présence d'*enfin* est fondamentale car il se charge d'exprimer le sentiment de soulagement et de libération éprouvé par Paul à l'idée que Tanguy soit finalement parti pour une semaine. Si le MD italien *insomma* sert en effet à la reformulation, il nous paraît en revanche ne pas réussir à véhiculer la valeur exclamative de l'adverbe, en affaiblissant ainsi l'effet de sens du discours de départ.

Conclusion

A travers cette analyse, nous avons cherché à comprendre comment, dans le passage de l'oral des dialogues filmiques à l'écrit des sous-titres, une classe d'éléments discursifs caractéristique des dialogues oraux, les marqueurs discursifs, a été traitée. Partant de l'idée que c'est dans le tout poly-sémiotique du film que le texte/sous-titre s'insère, en interagissant avec lui en permanence, nous nous sommes attachée à observer les retombées que la présence, l'absence ou l'altération des MD pourrait entraîner sur l'interprétation/compréhension de l'interaction en cours¹⁷ chez le spectateur.

Deux observations concernant la façon dont la simplification/condensation se met souvent en place dans la pratique traductive des sous-titres nous semblent ainsi s'imposer.

La première a directement affaire à la position des MD dans les énoncés. Même si les dialogues filmiques sont de l'oral « fabriqué », exactement comme cela arrive dans des conversations spontanées, les MD surgissent dans des positions stratégiques et efficaces d'un point de vue communicatif, à savoir notamment les ouvertures et clôtures des tours de parole. Des raisons d'ordre distributionnel pourraient ainsi être à l'origine de la perception, apparemment fréquente chez les sous-titres, que les MD seraient des éléments périphériques dans les énoncés qui composent la dynamique de l'échange.

La deuxième concerne les catégories grammaticales plus fréquemment ciblées par la simplification, notamment les interjections (*ah !, oh !, dis donc, bon, tiens*) et les conjonctions (*et, mais, etc.*). Sans prétendre pouvoir inférer les tactiques¹⁸, plus ou moins conscientes, qui poussent les traducteurs à sacrifier un élément plutôt qu'un autre, on s'aperçoit cependant que les sous-titres ont tendance à considérer les MD comme des éléments « accessoires » dans l'économie des énoncés et, en l'occurrence, à considérer que certaines classes grammaticales le sont encore plus que d'autres.

S'il est donc possible de remarquer une tendance générale chez les sous-titres à reproduire scrupuleusement tous les contenus propositionnels, la dynamique interpersonnelle sous-jacente, qui dans la plupart de cas est véhiculée par des « simples » *mais, oh !, enfin, etc.*, n'est souvent pas transposée dans les sous-titres. La compréhension du message audio-

¹⁷ Certes, seules des recherches pointues et expérimentales pourraient permettre de vérifier 1) si, chez le public, tous les codes constitutifs d'un film s'harmonisent par rapport au verbal du sous-titre ; 2) la façon dont les spectateurs sont plus ou moins aptes à déchiffrer ce tout poly-sémiotique dans leur mouvement de lecture/réception et interprétation du sens.

¹⁸ Pour une proposition de différenciation entre les stratégies et les tactiques mises en œuvre par les traducteurs, voir Gambier 2008.

visuel de la part du spectateur qui ne comprend pas la langue originale du film semble ainsi fréquemment abandonnée à la plus ou moins grande éloquence des images, aux sons ainsi qu'à l'espoir que le spectateur soit effectivement à même d'inférer certaines informations.

De ces réflexions, nous arrivons à ce qui nous paraît le véritable enjeu de ce passage d'un médium à l'autre et qui tient à l'influence de la norme de l'écrit sur la création des sous-titres. Comme le souligne Gambier,

Pendant longtemps, les linguistes ont appréhendé l'oral comme un manque... par rapport à l'écrit. Cette subordination à un autre code a empêché, pendant des décennies, de comprendre que l'oral avait sa propre dynamique, ses propres régularités. Le sous-titrage demeure ainsi mutilé parce que saisi en fonction des normes de l'écrit, ou en fonction d'une perception comptable de la traduction : ne reproduisant pas tous les mots de l'original, il serait forcément "perte" ! (Gambier, 2006 : 22)

Puisque le canal de transmission concerné est de l'écrit, il est évident que les sous-titres demeurent en partie assujettis aux contraintes d'une forme qui a tendance à être plus condensée et standardisée par rapport à la langue parlée. Toutefois, grâce à la reformulation, aux choix lexicaux et syntaxiques ainsi qu'à une « simplification raisonnée »¹⁹, de telles caractéristiques de la langue écrite pourraient être optimisées et de l'espace économisé.

Ainsi, par la sauvegarde de tous ces éléments qui confèrent un certain « goût d'oral »²⁰ (De Linde et Kay, 1999 : 26) aux dialogues écrits, il nous paraît qu'un vrai équilibre entre, d'une part, le pôle de la rigidité, de la concision et de la cohérence typique de l'écrit et, d'autre part, le pôle de la flexibilité, de la redondance et de l'implication typique de l'oral, pourrait être atteint, restituant finalement aux sous-titres leur nature de *discours écrit oralisé*.

Bibliographie

- ASSIS ROSA A., 2001, « Features of Oral and Written Communication in Subtitling », dans Y. Gambier, H. Gottlieb (dirs.), *(Multi)media translation : concepts, practices and research*, John Benjamins, Amsterdam - Philadelphia, pp. 213-221.
- BARBERIS J.-M. (dir.), 1999, *Le français parlé : variétés et discours*, Actes du colloque de Heidelberg (4-6 décembre 1997), Presses universitaires de Montpellier, Montpellier.
- BAZZANELLA C., 1994, *Le facce del parlare*, La Nuova Italia, Firenze.
- BLANCHE-BENVENISTE C., 1997, *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, Gap-Paris.
- BLANCHE-BENVENISTE C., JEANJEAN C., 1987, *Le français parlé*, Didier Erudition, Paris.
- BREMOND C., 2002, *Les petites marques du discours. Le cas du marqueur méta-discursif bon en français*, Thèse de Doctorat, Aix-en-Provence.
- CHAUME F., 2001, « La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción », dans F. Chaume, R. Agost (dirs.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Universitat Jaume I, Castello de la Plana, pp. 77-87.

¹⁹ Perego (2005 : 88) observe que la simplification peut parfois coexister avec des procédés d'expansion du texte et du contenu. Dans ces cas, une information présente mais non véhiculée verbalement peut être inférée par le traducteur grâce aux images et insérée, soulignant ainsi une connotation non explicitée et sans doute enrichissant le message exprimé. L'explicitation par ajout ou reformulation représente une solution efficace afin de créer des sous-titres qui à la fois 1) ne soient pas réduits à l'essentiel mais soient exhaustifs et complets et 2) ne surchargent pas la tâche du spectateur lui demandant d'inférer la signification globale, mais en favorisent la réception.

²⁰ « Oral flavour ».

- CHAUME F., 2004a, « Discourse Markers in Audiovisual Translating », *Méta*, vol. 49, n° 4, pp. 843-855.
- CHAUME F., 2004b, « Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation », dans Y. Gambier (dir.), *Traduction audio-visuelle. Audiovisual Translation*, *Méta*, vol. 49, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 12-25.
- DE LINDE Z., KAY N., 1999, *The Semiotics of Subtitling*, St. Jerome, Manchester.
- DELABASTITA D., 1989, « Translation and Mass Communication : Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics », dans *Babel*, vol. 35, n° 4, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 193-218.
- DIAZ-CINTAS J., REMAEL A., 2007, *Audiovisual Translation : Subtitling*, St Jerome, Manchester.
- DRESCHER M., FRANK-JOB B. (dirs.), 2006, *Les marqueurs discursifs dans les langues romanes*, Peter Lang, Frankfurt-New York.
- FRASER B., 1999, « What are discourse markers? », *Journal of pragmatics*, vol. 31, n° 7, Elsevier, pp. 931-952.
- GAMBIER Y., SUOMELA-SALMI E., 1994, « Subtitling: a type of transfer », dans F. Eguiluz et al. (dirs.), *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Facultad de Filologia, Victoria, pp. 243-251.
- GAMBIER Y. (dir.), 2004, *Traduction audiovisuelle. Audiovisual translation*, *Méta*, vol. 49, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, Montréal.
- GAMBIER Y., 2006, « Le sous-titrage : une traduction sélective », dans J. Tomola, Y. Gambier (dirs.), *Translating and Interpreting. Training and Research*, Turun Yliopisto, Turku, pp. 21-37.
- GAMBIER Y., 2008, « Stratégies et tactiques en traduction et interprétation », dans G. Hansen, A. Chesterman, H.-G. Arbogast (dirs.), *Efforts and Models in Interpreting and Translation Research*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- GOTTLIEB H., 1992, « Subtitling - a new university discipline », dans C. Dollerup, A. Loddegaard (dirs.), *Teaching Translation and Interpreting 1. Training, Talent and Experience. Papers from the First Language International Conference, Elsinore, Denmark, 31 May – 2 June 1991*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 161-170.
- GREGORY M., CARROLL S., 1978, *Language and Situation. Language Varieties and Their Social Contexts*, Routledge, London.
- GÜLICH E., 1999, « Les activités de structuration dans l'interaction verbale », dans J.-M. Barberis (dir.), *Le français parlé : variétés et discours*, Actes du colloque de Heidelberg (4-6 décembre 1997), Presses universitaires de Montpellier, Montpellier, pp. 21-47.
- GÜLICH E., 2006, « Des marqueurs de structuration de la conversation aux activités conversationnelles de structuration : Réflexions méthodologiques », dans M. Drescher, B. Frank-Job (dirs.), *Les marqueurs discursifs dans les langues romanes*, Peter Lang, Frankfurt-New York, pp. 11-35.
- HALLIDAY M.A.K., 1985, *Spoken and written language*, Oxford University Press, Oxford.
- HATIM B., MASON I., 2000, « Politeness in screen translating », dans L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, pp. 430-445.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 2003, « Les genres de l'oral : types d'interaction et types d'activité », *Journée sur les genres de l'oral. Conférence du 18 avril 2003*, disponible en ligne sur http://gric.univ-lyon2.fr/Equipe1/actes/Journée_Genre.htm.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 2005, *Le discours en interaction*, Armand Colin, Paris.

- KOVACIC I., 1996a, « Subtitling strategies: a flexible hierarchy of priorities », dans C. Heiss, R.-M. Bollettieri Bosinelli (dirs.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione, la scena. Atti del convegno internazionale, Forlì 26-28 ottobre 1995*, CLUEB, Bologna, pp. 297-305.
- KOVAČIČ I., 1996b, « Reinforcing or changing norms in subtitling », dans C. Dollerup et A. Vibeke (dirs.), *Teaching Translation and Interpreting 3. New Horizons. Papers from the Third Language International Conference, Elsinore, Denmark, 9-11 June 1995*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 105-109.
- MASON I., 1989, « Speaker meaning and reader meaning: preserving coherence in screen translating », dans R. Kölmer, J. Payne (éds.), *Babel. The cultural and linguistic barriers between nations*, Aberdeen University Press, Aberdeen, pp. 13-24.
- MASON I., 2001, « Coherence in Subtitling: The Negotiation of face », dans F. Chaume, R. Agost (dirs.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Universitat Jaume I, Castello de la Plana, pp. 19-33.
- PAILLARD D., 2008, « Marqueurs discursifs et scène énonciative », à paraître, http://www.llf.cnrs.fr/Gens/Paillard/Marqueurs_discursifs_et_scene_enonciative.pdf.
- PAVESI M., 2005, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'italiano all'inglese*, Carocci, Roma.
- PEREGO E., 2005, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma.
- RIEGEL M., PELLAT J.-C., RIOUL R., 1994, *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris.
- ROSSI F., 2002, « Il dialogo nel parlato filmico », dans C. Bazzanella (dir.), *Sul Dialogo. Contesti e forma di interazione verbale*, Guerini, Milano, pp. 161-175.
- ROULET E. et al., 1985, *L'articulation du discours en français contemporain*, Peter Lang, Paris.
- TOMASZKIEWICZ T., 2001, « La structure des dialogues filmiques : conséquences pour le sous-titrage », dans M. Ballard (dir.), *Oralité et traduction*, Presses de l'Université d'Artois, Arras, pp. 381-399.
- TOMASZKIEWICZ T., 2009, « Linguistic and semiotic approaches to audiovisual translation », dans M. Freddi, M. Pavesi (dirs.), *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*, CLUEB, Bologna, pp. 19-31.
- TOURY G. 1980, « Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-oriented Approach to Literary Translation », dans G. Toury, *In Search for a Theory of Translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv, pp. 35-50.
- TRAVERSO V., 1999, *L'analyse des conversations*, Nathan, Paris.

LA PIDGINISATION DE L'ANGLAIS COMME SOLUTION DE TRADUCTION DANS LE SOUS-TITRAGE DE *QUARTIER MOZART* DE J.-P. BEKOLO

Jean-Guy MBOUDJEKE
University of Windsor, Canada

Introduction

Sorti en 1992, *Quartier Mozart* est un long métrage qui plonge le spectateur dans les mœurs sexuelles des habitants d'un faubourg imaginaire (le quartier Mozart), vraisemblablement situé à Douala, capitale économique du Cameroun. Dans ce quartier populaire, il y a une fillette passionnément curieuse (ce qui lui a d'ailleurs valu le surnom de *Chef de quartier*), qui a soif de connaître ce qui se passe sous tous les toits et dans les têtes des hommes ; il y a aussi une sorcière, *Mama Thekla*, qui, usant de ses pouvoirs mystiques, transforme la fillette indiscreète en un jeune homme appelé *Montype* ; ce dernier essaiera de séduire *Samedi*, la ravissante vestale de *Chien méchant*, commissaire de police fantoche et grossier ; il y a enfin les autres habitants du quartier aux sobriquets aussi insolites que grotesques : le boutiquier, qui se fait appeler « *Bon pour est mort* », le tailleur surnommé « *Atango bonbon des jeunes filles* », le cadet de Samedi baptisé « *Envoyé spécial* », etc.

Grâce à ce clavier réduit d'acteurs, Bekolo, le metteur en scène, entreprend d'explorer la culture sexuelle dans un quartier semi-urbain africain. Le langage du film est léger, naturel, volontairement réaliste, parfois cru et dru, mais toujours adapté aux acteurs, aux situations de communication, au thème traité et surtout fidèle au français oral des Camerounais. C'est dire si le tissu linguistique du film est émaillé de traits qui ne laissent planer aucun doute sur sa camerounité. Cette camerounité est d'ailleurs suggérée par le titre du film qui, en faisant explicitement référence à un ancien quartier de Douala des années 1950,

[donne] le ton, c'est-à-dire [indique] en filigrane l'esprit ou la direction linguistique que [le film] prend : nous avons affaire à un film dont la créativité langagière s'appuie sur le système du parler inventif en usage dans les quartiers du Cameroun, ce que l'on appelle communément le « français du Cameroun » ou le « français du quartier » (Andersen & Pekba, 2008 : 97).

Comment les marqueurs de ce « français du Cameroun » sont-ils traités dans le sous-titrage en anglais (passage de l'oral à l'écrit) ? Comme nous le verrons, ils sont tantôt traduits, tantôt purement et simplement supprimés. Dans les deux cas, les implications idéologiques des stratégies utilisées méritent d'être examinées. Par ailleurs, comme nous le montrerons, la situation sociolinguistique particulière du Cameroun (à côté du français et de l'anglais, les

deux langues officielles, il y a le pidgin-english, le camfranglais et des centaines de langues locales) offrait aux auteurs du sous-titrage d'autres solutions de traduction que celles qu'ils ont adoptées. Nous concluons notre réflexion en proposant qu'en matière de sous-titrage des films, soit privilégiée une approche éthique ancrée dans la sociolinguistique.

Nous posons comme hypothèse que la version sous-titrée est destinée à un public anglophone international. Nous soutenons donc que si la version originale comporte des traits linguistiques dépaynants pour le public francophone international, le sous-titrage en anglais devrait comporter des traits linguistiques dépaynants pour le public anglophone international.

Méthodologie

Pour mener à bien notre étude, nous avons commencé par transcrire intégralement le dialogue du film et son sous-titrage en anglais. Puis, en nous servant de notre connaissance de la variété de français parlé dans les rues du Cameroun, nous avons isolé les façons de dire qui nous paraissaient typiquement camerounaises (les camerounismes). Nous avons soumis les traits isolés aux jugements de trois francophones étrangers à la situation sociolinguistique camerounaise (une Française, un Congolais et une Libanaise). Tous ont affirmé ne pas connaître/comprendre instantanément les formes linguistiques proposées. Grâce à des relations que nous avons à l'Université de Yaoundé I au Cameroun, nous avons contacté quatre étudiants (originaires des provinces anglophones du Cameroun) bilingues français-anglais et pidginophones à qui nous avons demandé de nous proposer des traductions en anglais *et* en pidgin des extraits contenant des camerounismes. Pour aider les répondants à mieux comprendre les extraits à traduire, nous leur avons envoyé tout le dialogue du film, mais en prenant le soin de surligner les passages à traduire. Nous avons extrait des quatre traductions en pidgin-english les équivalents utilisés par les quatre répondants. Ce sont ces équivalents que nous utilisons dans le Tableau 5 pour montrer comment des mots issus du pidgin-english peuvent valablement être des solutions de traduction dans le cadre d'un sous-titrage éthique.

La traduction éthique en question

Le concept de traduction éthique est mis en avant par plusieurs théoriciens de la traduction dont Berman (1984) et Venuti (1998). En partant du principe que la traduction est « un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre » (Berman 1984 : 287), Berman estime que la traduction réussie (éthique) doit viser non pas « le biffage de l'Etranger » (1990 : 12), mais plutôt son respect, respect qui passe nécessairement par une sorte de traduction contre-idiomatique. « Une traduction qui sent la traduction n'est pas forcément mauvaise (...). Inversement, une traduction qui ne sent pas du tout la traduction est forcément mauvaise », écrit-il (1984 : 247).

Venuti (1998) prône aussi une éthique de la traduction qui repose sur le marquage de la différence. Traduisant en anglais américain des auteurs qui sont « étrangers dans leur propre langue »¹ (c'est-à-dire qui écrivent dans des variétés dialectales des langues standard et s'écartent des canons poétiques et des normes linguistiques qui régissent les productions textuelles dans leur langue), il s'est appliqué à injecter dans son texte des éléments dépaynants (qu'il appelle « *minority elements* ») dans le souci de dénoncer l'hégémonie linguistico-culturelle de l'anglo-américain et montrer à ses lecteurs que même dans le contexte de départ, les auteurs traduits sont des « étrangers ».

¹ « foreigners in their own tongue » (Venuti 1998 : 10).

C'est dans le cadre de ce courant idéologique que s'inscrit notre propos. Notre posture est volontairement idéologique, la traduction étant elle-même une activité hautement idéologique. « Le traducteur travaille dans un contexte social dont il fait partie. C'est dans ce sens que la traduction est, en elle-même, une activité idéologique »², notent Hatim & Mason (1997 : 146). C'est encore l'idéologie qui oblige le traducteur à rester dans l'ombre, à ne point revendiquer son travail. Nous sommes par exemple incapable de dire qui a réalisé le sous-titrage, dans quelles conditions et avec quelles consignes. Le problème est que dans le monde de la production, les traducteurs sont ce que Mounin (1963 : vii) appelle « la doublure interchangeable, le besogneux presque anonyme ». Notre intention n'est pas de critiquer le travail de ce « besogneux anonyme » dont nous ne connaissons pas le cahier de charge, mais plutôt de proposer une réflexion sur la pratique du sous-titrage en nous appuyant sur son travail.

Le français *lingua franca* au quartier³ Mozart

Comme dans la plupart des zones urbaines et semi-urbaines du Cameroun (Bitja'a Kody : 1999), le français est la seule langue véhiculaire⁴ au quartier Mozart. Le statut du quartier (il s'agit d'un espace semi-urbain) nous permet en effet de postuler que ses habitants n'appartiennent pas tous à la même aire ethnique, ni ne partagent la même langue maternelle camerounaise. C'est ce cosmopolitisme qui impose d'emblée le français comme langue des échanges verbaux. Il est présent partout : dans les bureaux, par exemple au commissariat (en tant que langue de travail), dans les foyers (qui est normalement le bastion des langues maternelles), dans la rue, à la borne-fontaine, bref partout où il y a communication verbale. C'est ainsi que dans la famille de *Chien méchant* (le commissaire de police), toutes les interactions verbales (entre parents et parents, enfants et enfants, parents et enfants...) se déroulent uniquement en français. On pourrait croire que ni *Chien méchant*, ni sa femme (*Sitsalla*), ni ses enfants (*Samedi* et *Envoyé spécial*) n'ont de langue maternelle camerounaise. Dans la réalité, ils en ont, même s'ils ne les utilisent pas du tout dans le film. Pourquoi Bekolo a-t-il donc choisi d'occulter complètement les langues maternelles camerounaises de ses acteurs, y compris dans les foyers ? La réponse à cette question peut être de trois ordres :

1) Les acteurs sont issus d'aires linguistico-ethniques différentes et ne peuvent pas se comprendre s'ils doivent jouer leurs rôles dans leurs langues maternelles ;

2) Même si les acteurs pouvaient parler la même langue maternelle camerounaise, la grande majorité du public ne la comprendrait pas. Une telle situation obligerait alors le cinéaste à sous-titrer, en français, les propos originaux de ses acteurs ;

3) Le cinéaste a voulu rendre fidèlement compte d'une situation sociolinguistique où domine de façon écrasante le français.

Nous penchons pour cette troisième hypothèse et soutenons que l'omniprésence du français dans la vie des habitants du quartier Mozart n'est que le reflet fidèle d'un problème sociolinguistique bien connu au Cameroun, soit le problème du rapport entre le français et les langues camerounaises. Il s'agit d'un rapport déséquilibré dans lequel le français menace, par sa grande véhicularité, les nombreuses langues locales. Pour Mendo Ze, il y a entre *domination du français* et *multitude des langues locales* au Cameroun une relation de cause à

² « The translator acts in a social context and is part of that context. It is in this sense that translation is in itself an ideological activity ».

³ Dans cet article, quartier Mozart (q minuscule et sans italique) désigne le lieu tandis que *Quartier Mozart* (Q majuscule et en italique) renvoie au titre du film.

⁴ Calvet (1997 : 289) définit une langue véhiculaire comme étant une langue « utilisée pour la communication entre locuteurs ou groupes de locuteurs n'ayant pas la même première langue ».

effet, puisqu'il écrit : « La position dominante du français tient [...] au fait qu'il existe plus de deux cents langues locales au Cameroun et aucune d'elle n'a réussi à dégager jusqu'à ce jour un consensus national » (1999 : 51). En étant présent partout, en s'infiltrant dans toutes les sphères de la vie des Camerounais, en dominant la plupart de leurs échanges verbaux, le français s'impose résolument comme *lingua franca* au Cameroun. Wamba & Noumssi (2003) soutiennent qu'il est utilisé dans plus de 80 pour cent des échanges verbaux, ce qui lui permet d'assumer des fonctions et d'occuper des espaces qui, dans un contexte sociolinguistique idéal, seraient réservés aux langues maternelles. Bekolo a probablement voulu porter cette situation regrettable à l'écran. Il ne serait pas exagéré de conclure que sur le plan sociolinguistique, *Quartier Mozart* est bien la preuve qu'« au Cameroun, le cinéma est une métonymie du pays »⁵ (Tcheuyap, 2005 : 15).

Cela dit, dans quelle variété de français s'expriment les habitants de quartier Mozart ? Ces derniers utilisent un français essentiellement populaire, reflet fidèle des habitudes de parole des membres de la société de référence du film (la société camerounaise). Pour le cinéaste, ce choix du français populaire (émaillé de camerounismes) relève d'un projet idéologique conscient. Dans une interview accordée à *Aufderheiden* (cité par Haynes, 2005 : 123), il faisait déjà part du malaise qu'il éprouvait en écoutant les acteurs africains parler français dans les films africains : « J'étais choqué par la façon dont les Africains parlaient français dans les films. C'était comme dans les livres, invraisemblable. La langue vulgaire a une certaine force et la logique d'un peuple est dans sa langue (...) Mon film n'est pas politique ; cependant, je veux redonner ce type de liberté au peuple, ce type de force »⁶. En d'autres termes, à en croire Bekolo, le français oral des Africains dans les films n'était pas toujours représentatif de leur pratique réelle. Or, on sait que dans les films comme dans la vie réelle, « l'idiolecte des acteurs nous renseigne sur leur personnalité et leur origine ; les idiosyncrasies et les marques géographiques et socioculturelles qu'on relève dans leur parole touchent la grammaire, la syntaxe, le lexique, la prononciation et l'intonation »⁷ (Diaz-Cintas & Remael, 2007 : 185).

D'un point de vue idéologique donc, la variété dialectale du français oral utilisée dans *Quartier Mozart* permet à Bekolo d'affirmer la différence et la singularité linguistique de ses acteurs. C'est dans ce sillage idéologique que *Quartier Mozart*, qui va à contre-courant de la plupart des paradigmes linguistiques et filmiques connus, peut être analysé comme un instrument de décolonisation mentale et une forme de « libération sémiologique » (Buchanan, 2005 : 224). Les acteurs, affranchis des contraintes normatives de la « Belle Langue », s'expriment dans un français populaire et vernaculaire qui fait un large usage des tournures familières et autres expressions usuelles caractéristiques du sociolecte utilisé dans les rues camerounaises. En utilisant la théorie du continuum linguistique, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un français mésolectal que Daff considère comme l'« expression d'une revendication de copropriété linguistique en francophonie » (1998 : 95). Pour rendre compte des traits caractéristiques de ce français, nous les avons regroupés sous quatre catégories : les surnoms/termes d'adresse, les éléments lexico-sémantiques, les marqueurs conversationnels et les traits phraséologiques.

⁵ « Cinema in Cameroon is a metonymy of the country itself ».

⁶ « I was shocked by the way Africans speak French in the movies. It's like in books and not believable. Vulgar speech has a kind of strength, and the logic of people is in language. [...] My film is not a political film, but I want to put this kind of freedom into people, this kind of strength ».

⁷ « The way characters speak tells us something about their personality and background, through idiosyncrasies and through the socio-cultural and geographic markers in their speech, which affect grammar, syntax, lexicon, pronunciation, and intonation ».

Taxinomie des camerounismes dans *Quartier Mozart*

Les surnoms⁸/termes d'adresse

Pour Andersen & Pekba (2008 : 96) les « procédures de créativité et de choix des surnoms utilisés dans *Quartier Mozart* sont semblables [aux] procédures de créativité néologique observée dans la pratique du français à l'oral dans la vie quotidienne des Camerounais ». Autrement dit, les surnoms utilisés dans le film contribuent fortement à signaler sa camerounité. Comme dans les quartiers populaires de Douala ou de Yaoundé, les habitants de quartier Mozart se font appeler non pas par leurs noms, prénoms ou diminutifs, mais par des sobriquets aussi burlesques qu'inattendus. Bien évidemment, l'utilisation des sobriquets en tant que telle n'est pas un phénomène linguistique exclusivement camerounais. Selon nous, c'est plutôt les origines de ces sobriquets, leurs modes d'attribution et leurs modes de fonctionnement qui revêtent des aspects typiquement camerounais.

Commençons par leurs origines. Si dans les cultures occidentales en général les surnoms sont le plus souvent des diminutifs des prénoms⁹ réels (ils sont donc généralement motivés par les prénoms de leurs porteurs), dans la culture camerounaise par contre, les surnoms peuvent avoir des origines variées¹⁰ (voir à ce sujet Farenkia : 2008). Le surnom peut en effet être motivé par les actions, l'activité professionnelle, l'origine ethnique, la personnalité, voire les caractéristiques physiques ou vestimentaires de celui ou celle qui le porte. Dans *Quartier Mozart*, Bekolo respecte cette pratique langagière en attribuant à ses acteurs non pas des noms, mais des surnoms *descriptifs* qui renseignent sur leurs caractères, leur tempérament, leurs actions, leurs mœurs. C'est ainsi que *Chef de quartier* doit son sobriquet à son insatiable curiosité (elle veut savoir ce qui se passe dans les coins et recoins du quartier) ; *Chien méchant* est le gros policier agressif et brutal, qui souffre d'une obsession quasi pathologique pour « la surveillance et la visibilité » (Andersen & Pekba, 2008 : 102), *Atango bonbon des jeunes filles* est un redoutable *dom Juan*, *Bon pour est mort* est le boutiquier pingre qui ne vend jamais les marchandises à crédit, *Envoyé spécial* joue les entremetteurs entre *Montype* et *Samedi*, etc.

La camerounité du film est aussi suggérée par la façon dont les surnoms sont attribués aux acteurs. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, dans la société camerounaise, ce ne sont pas toujours des tiers¹¹ qui affublent les Camerounais de surnoms, mais dans bien de cas, les porteurs des surnoms eux-mêmes. Les acteurs de Bekolo en font autant, comme dans (1) :

1. a) *Chef de quartier* : Appelez-moi Chef de quartier
 b) *Atango bonbon des jeunes filles* : On m'appelle Atango Bonbon des Jeunes Filles. [...] Les femmes aiment les vêtements, je les attends chez moi pour le recensement
 c) *Bon pour est mort* : Parce que je suis votre frère vous voulez tout à crédit. Appelez-moi Bon pour est mort

⁸ Pour une étude détaillée des surnoms utilisés dans le film, voir Andersen & Pekba (2008).

⁹ C'est ainsi qu'au Canada anglais par exemple, les Christophe se font généralement appeler Chris, les Katherine préfèrent Katie, les Jennifer préfèrent Jen, les Kimberley préfèrent Kim, etc.

¹⁰ Rappelons, de façon anecdotique, quelques surnoms des personnes que nous avons connues au Cameroun : Pas Cher (ancien tenancier d'une boutique qu'il avait nommée Pas cher), Pasto (surnom d'un camarade de classe qui s'adonnait à la foi chrétienne), Poumons d'acier (ancien athlète à la résistance physique reconnue)... Comme on peut le constater, ces surnoms n'ont aucun lien formel avec les noms réels de ceux qui les portent.

¹¹ Dans le film, certains acteurs portent des surnoms attribués par les autres membres de la société. C'est le cas d'*Envoyé spécial*, qui dit au début du film : « Vous m'appellez Envoyé spécial. N'est-ce pas ce sont vos commissions que je fais ? ». En d'autres termes, ce sont ceux qui bénéficient de ses activités d'entremissions qui lui ont donné son surnom.

d) *Chien méchant* : Chien méchant, Chien méchant. Vous savez ce que Chien méchant fait dans ce quartier ? Chien méchant c'est mon nom de combat.

Dans tous ces exemples, les acteurs s'attribuent eux-mêmes leurs surnoms. Avec cette technique de présentation des acteurs, Bekolo atteint deux objectifs : d'une part, il va à l'encontre de la pratique cinématographique traditionnelle qui consiste à faire défiler les noms des acteurs sur l'écran. Dans *Quartier Mozart*, au début du film, les acteurs principaux fixent intensément l'objectif de la caméra et déclinent leurs surnoms. Il y a sans doute dans cette technique de présentation des acteurs quelque chose de subversif et d'émancipatoire : le cinéaste donne aux acteurs la liberté de s'affirmer, de prendre la parole dès l'entame du film. D'autre part, en recourant à ce mode d'autoprésentation, Bekolo rend compte d'une pratique langagière bien ancrée dans la culture camerounaise : les Camerounais ont l'art de s'affubler de surnoms, parfois pas toujours flatteurs. Des sobriquets saugrenus comme *Chef Bandit*, *Galant*, *Chaud Gars*, *Enfant terrible*, etc. sont fièrement revendiqués et portés par des Camerounais qui ne semblent nullement se soucier de leurs connotations péjoratives¹².

Dans le contexte camerounais, autant l'origine de certains surnoms peut être floue ou inconnue, autant leurs modes de fonctionnement peuvent être imprévisibles, principalement en raison de leur opacité référentielle. On s'attend par exemple à ce que le surnom *Chef de quartier* soit porté par une personne adulte de sexe masculin. Que non ! Dans le film de Bekolo, *Chef de quartier* désigne une petite fille excessivement curieuse. Le fonctionnement de ce surnom est d'autant plus surprenant que dans la réalité camerounaise, les chefs de quartiers sont presque toujours des personnes adultes de sexe masculin. En l'utilisant pour désigner une fillette, Bekolo neutralise d'emblée tous ses sèmes inhérents et retient, parmi ses sèmes afférents, le sème /+ curiosité/ : le Chef de quartier est en principe censé savoir ce qui se passe dans son quartier, ce qui présuppose une certaine dose d'indiscrétion. C'est pourquoi, comme les chefs de quartiers de la vie réelle au Cameroun, la petite fille surnommée *Chef de quartier* au quartier Mozart veut être au courant de tout ce qui se passe dans sa localité. Grâce au fonctionnement métaphorique de ce surnom, le cinéaste peut « créer l'illusion du réel » (Andersen & Pekba, 2008 : 102), c'est-à-dire ancrer le film dans la réalité culturelle et sociolinguistique camerounaise.

Les remarques précédentes s'appliquent, *mutatis mutandis*, au surnom *Envoyé spécial*. Le porteur de ce surnom est un jeune garçon (le frère cadet de *Samedi*). Une fois de plus, ce surnom fait l'objet d'un *détournement référentiel*. On emploie en effet le syntagme *Envoyé spécial* soit dans le jargon journalistique pour désigner un journaliste que la rédaction dépêche sur le terrain pour couvrir un événement spécifique, soit dans le jargon diplomatique pour désigner un diplomate qu'un gouvernement envoie dans un pays étranger pour une mission précise. Que Bekolo l'utilise pour désigner un gamin qui joue les entremetteurs entre une adolescente et son amant, voilà qui met en exergue son fonctionnement métaphorique. Une fois de plus, cette utilisation métaphorique des surnoms n'est nullement une invention de l'auteur : elle reflète des habitudes linguistiques courantes dans bon nombre de quartiers populaires camerounais, où il n'est pas rare de trouver de jeunes enfants qui portent des surnoms surprenants.

Le surnom *Chien méchant* frappe aussi par la singularité de son fonctionnement. S'il est vrai que le surnom en soi n'a rien de typiquement camerounais comme le remarquent Andersen & Pekba (2008), en revanche, le fait qu'il s'applique à un homme assoiffé de pouvoir et d'autorité lui donne une coloration toute camerounaise. On peut en effet voir « derrière cette image l'allégorie du pouvoir au Cameroun, [il] désigne alors tous les hommes

¹² On voit généralement de tels appellatifs péjoratifs inscrits sur les voitures (surtout les taxis), les vélos, les panneaux des commerces, etc.

de pouvoir qui abusent de leur autorité pour assujettir leurs concitoyens » (Andersen & Pekba, 2008 : 103). Bref, dans *Quartier Mozart*, les origines, les modes d'attributions et de fonctionnement de la plupart des surnoms contribuent à suggérer la camerounité du film. Cependant, comme ces surnoms sont plus utilisés en référence qu'en adresse, il convient d'examiner par quels termes les acteurs du film s'interpellent lors des interactions verbales. Dans (2), nous proposons une liste non exhaustive de quelques extraits dans lesquels les acteurs utilisent des termes d'adresse.

2.
 - a) *Un débrouillard (à Chien méchant) : **Chef** pardon.*
 - b) *Vipère (à Chien méchant) : J'assure la permanence **patron**.*
 - c) *Atango bonbon des jeunes filles (à Mawa) : Laisse-moi **bordelle***
 - d) *Atango bonbon des jeunes filles (à Envoyé spécial) : **Hé petit**, viens ici.*
 - e) *Chef de quartier (à Mama Tekla) : **Hé mama** Tékla. Qu'est-ce que tu fais là ?*
 - f) *Un jeune homme (à son compagnon de jeu) : Joue ! **Faible***
 - g) *Atango bonbon des jeunes filles (à Montype) : J'ai à faire **Capo**.*
 - h) *Samedi (à Envoyé spécial) : **Associé**, ne te fâche pas.*
 - i) *Une femme du quartier (à d'autres femmes) : **Hé mama**. Le quartier Mozart a bougé cette nuit.*

Dans tous ces extraits, les termes d'adresse (en gras) servent non seulement à capter l'attention de l'interlocuteur, mais aussi à établir ou à suggérer un certain type de relation socio-affective entre les interactants (Kerbrat-Orecchioni : 2002).

D'une part, il s'agit d'une relation verticale/asymétrique (axe du pouvoir et dimension de la distance) entre des protagonistes de statuts différents. Les mots « Chef, Patron, Bordelle, Petit » connotent la hiérarchie, le pouvoir, bref, l'inégalité de statuts entre l'énonciateur et son interlocuteur. Cette inégalité de statuts tient aux « données contextuelles qui constituent le cadre externe de l'interaction (situation communicative et type d'interaction, statut des participants, etc.) » (id. : 499). Ainsi, le débrouillard sait que sur l'échelle sociale, il est moins important que le commissaire : aussi l'appelle-t-il « Chef » (2a¹³). Vipère sait que Chien méchant est son chef hiérarchique : aussi l'appelle-t-il « Patron » (2b). Le terme d'adresse « Bordelle » suggère aussi l'inégalité, mais une inégalité fondée sur la différence entre les sexes (2c), tandis que les termes « Petit » et « Mama » signalent une inégalité fondée sur la différence d'âge (2d et 2e). La récurrence de ces marques linguistiques de la déférence ou de l'autorité dans les interactions verbales montrent que comme la plupart des sociétés africaines, la société camerounaise est « structurée comme une série de hiérarchies impliquant l'autorité et la soumission et reposant sur les catégories de l'âge, du statut social et de l'appartenance sexuelle »¹⁴ (de Kadt, 1998 : 2001).

D'autre part, les termes d'adresse peuvent aussi signaler l'existence d'une relation horizontale/symétrique (dimension de la proximité) entre des participants de statuts égaux (de 2f à 2i). Ils ont alors une valeur hypocoristique et connotent l'amitié et la convivialité

¹³ Farenkia (2008 : 27-28) note que « contrairement à l'usage en France où CHEF s'emploie comme terme d'affection (entre un adulte et un enfant, entre amis, etc), cet appellatif s'utilise au Cameroun beaucoup plus pour relever le statut institutionnel de l'allocutaire (chef hiérarchique ou policier), c'est-à-dire lui exprimer le respect que ce statut impose. On retrouve aussi ce terme en emploi hypocoristique entre amis et connaissances. Mais ce dernier usage est moins marqué [...] ». D'après Fame Ndongo, dans le français oral camerounais, le terme d'adresse Chef signifie : « Personne que l'on respecte, y compris un client dans une boutique » (1999 : 202).

¹⁴ « Structured as a series of hierarchies involving authority and submission, based on the categories of age, social status and gender ».

entre des jeunes du quartier (2f et 2g), la complicité entre Samedi et son petit frère (2h) ou la familiarité entre les femmes du quartier (2i).

La camerounité du film réside non pas dans l'utilisation des termes d'adresse, mais plutôt dans leurs choix. Le mot *capo* par exemple est un camerounisme attesté dans le camfranglais, variété de langue très prisée par les jeunes Camerounais (Mbah Onana & Mbah Onana : 1994, Fosso : 1999). Par ailleurs, en français international, le mot *bordel* est toujours masculin et désigne une maison de prostitution et par métaphore tout lieu où règne un grand désordre. Mais dans le français vernaculaire camerounais, il désigne, par métonymie, un homme ou une femme aux mœurs légères. Ainsi parle-t-on respectivement d'un *bordel* (un coureur de jupons) ou d'une *bordelle* (une femme de petite vertu).

Les traits lexico-sémantiques

Le dialogue du film recèle plusieurs éléments lexicaux empruntés soit aux langues camerounaises (3a), soit au camfranglais, parler jeune au Cameroun (3b, 3c, et 3d).

3.
 - a) *Bon pour est mort* : Mon **bangala** a disparu. C'est pas possible.
 - b) *Montype* : C'est pour avoir le courage de **tchat** la petite.
 - c) Un habitant du quartier : Je l'ai vu en train de **tchat** la petite au terrain de foot.
 - d) (*Samedi à Montype*) : J'étais avec mon **pater**

Dans 3a, *bangala* est un camerounisme qui renvoie au sexe de l'homme. Dans 3b et 3c, le verbe *tchat* (draguer) est issu du verbe anglais *to chat* (converser, bavarder). Dans le parler jeune au Cameroun (en l'occurrence dans le camfranglais), le mot *tchat* a subi un enrichissement sémantique puisqu'il peut signifier aussi bien « parler, bavarder, dire » que « faire des avances à une femme/fille ». C'est du reste dans ce second sens qu'il est utilisé dans 3b et 3c. Enfin, dans 3d, le mot *pater*, issu du latin, est très courant dans le français argotique des jeunes Camerounais où il tend à supplanter le mot « père ». *Tchat* et *pater* sont attestés dans plusieurs études sociolinguistiques sur le camfranglais (Bilola : 1999, Kouega : 2003, Fosso : 1999).

Sur le plan sémantique, plusieurs mots français sont auréolés de sens inédits (4a, 4b, 4c). Comme le film traite essentiellement de la sexualité, les acteurs utilisent un langage codé, tissé autour d'un réseau connotatif dense et coloré (4d, 4e, 4f et 4g). Des mots français bien connus acquièrent de nouveaux sèmes et adoptent des comportements syntaxiques qui pourraient désorienter le francophone étranger au français camerounais. Par ailleurs, la plupart des acteurs étant peu instruits, ils utilisent spontanément, mais erronément des mots recherchés (4h, 4i, 4j) (ce qui peut être analysé comme une manifestation de l'hypercorrection, symptôme de l'insécurité linguistique). Dans tous les exemples qui suivent, les équivalents en français international sont proposés entre parenthèses.

4.
 - a) *Mawa* : Il n'y a même pas de **chaud** dans ce quartier (mec)
 - b) *Un gardien de la paix (à Chien méchant)* : On **lui donne un café** ? (le passe à tabac)
 - c) *Un jeune (à son copain)* : Je sens que je vais **tracer**. (filer)
 - d) *Atango bonbon des jeunes filles (à ses amis de jeu)* : Le perdant doit **tirer** la première fille qui passe ce soir. (coucher)
 - e) *Atango bonbon des jeunes filles (à Montype)* : Il y a **match** ce soir. Tu la **gères**. (Tu vas coucher avec elle ce soir)

f) *Atango bonbon des jeunes filles (à Montype)* : (Si) elle commet l'erreur de venir en jupe ou en robe, il n'y a pas trente-six mille solutions : tu **corriges**. (tu couches avec elle)

g) *Atango bonbon des jeunes filles (à Montype)* : Tu l'as **gérée** ?

Montype : J'ai **géré**. J'ai **géré** fatigué. J'ai **géré** jusqu'à son pater m'a convoqué pour que je **gère** à domicile.

- Chien méchant apprend que tu **gères** Samedi et il t'invite à la **gérer** à domicile.

- C'est presque ça.

- Salut Montype. Tu es un gars valable. Je te respecte.

h) *Sitsalla (à des clients)* : C'est la femme qu'il a prise pour mettre à la maison qui **intrigue** contre moi. (cet emploi correct est trop recherché vu le contexte)

i) *La deuxième femme de Chien méchant* : S'il vous plaît, ne me **prononcez** pas **dans** vos histoires. (mêlez...à)

j) *Montype (à un jeune)* : Hé toi. Tu peux parler sans me **prononcer** ? (taquiner)

k) *Atango bonbon des jeunes filles (à Mawa)* : Laisse-moi **bordelle**. (pute)

Tous les particularismes recensés dans cette section permettent d'entrevoir « une personnalité [camerounaise] qui se reflète dans l'usage du français » (Tabi Manga : 1993). Cette personnalité se manifeste dans l'emprunt des mots aux autres langues présentes au Cameroun (par exemple le camfranglais, les langues locales), la création des mots nouveaux et la restructuration sémantique des mots français existants (enrichissement, glissement ou rétrécissement sémantique).

Les marqueurs conversationnels

Les marqueurs conversationnels, encore appelés « connecteurs phatiques » (Davoine : 1980), « appuis du discours » (Luzatti : 1982), « discourse markers » (Schiffrin : 1987) ou « particules énonciatives » (Fernandez : 1994) sont selon Bruner (2002 : 364) une :

série d'éléments verbaux et non-verbaux caractéristiques d'interactions et qui jouent un rôle de révélateur, de « signalement » (Traverso : 1999) quant à la production discursive en cours d'élaboration : ils établissent/indiquent un lien soit entre les segments linguistiques, soit entre les formes linguistiques et le contexte.

Dans cette étude, nous nous limitons aux éléments verbaux. Ceux-ci appartiennent à différentes catégories du discours (interjections, adverbes, connecteurs, verbes de perception...), sont le plus souvent monosyllabiques et morphologiquement invariables et ont une intonation particulière. Par ailleurs, ils peuvent figurer au début, au milieu ou à la fin du tour de parole et « leur valeur sémantique ne se formule pas en termes de contenu propositionnel, mais se fonde sur la (les) fonction(s) qu'ils assurent, le rôle le plus souvent invoqué étant celui de la *connexion* envisagée à tous les niveaux de l'analyse conversationnelle » (Bruner, 2002 : 365). Éléments polyfonctionnels et polysémiques, les marqueurs conversationnels ne font pas partie intégrante de la structure syntaxique de l'énoncé. On peut en effet les supprimer sans enfreindre les normes syntaxiques de la langue. Mais s'ils ne sont pas indispensables au niveau syntaxique, en revanche, dans la structure globale de l'interaction verbale, ils agissent comme de véritables « balises de l'oral » (*ibidem*), déterminant « la structuration de l'interaction, la dynamique de la relation interlocutive, la planification discursive, la cohérence textuelle. Bref, ce sont autant de moyens [...] assurant la fluidité des échanges tant au niveau cognitif qu'à celui de la relation

interpersonnelle » (*ibidem*). A ce titre, ils peuvent assumer une fonction structurante au niveau discursif (ils permettent de maintenir la cohérence thématique), une fonction interpersonnelle (ils permettent de solliciter la participation des interlocuteurs ou de signaler la fin du tour de parole), une fonction sémantico-pragmatique (ils mettent en évidence le non-dit ou le vouloir-dire). Dans la théorie de Schiffrin (1987), ils sont révélateurs de trois types de relation : relation entre les différentes parties du discours, relation entre l'énonciateur et son interlocuteur, et relation entre l'énonciateur et son énoncé.

La camerounité du film de Bekolo est suggérée par l'usage assez singulier que les acteurs font des marqueurs conversationnels comme *non* (3 occurrences), *çaaa* (1 occurrence), *ooo* (1 occurrence), *c'est-à-dire* (2 occurrences) et *chance* (1 occurrence).

Commençons par *non* (5).

5. a) Montype, tu es un homme *non* ?
 b) - La petite-là, qu'est-ce que tu attends pour grandir ?
 - Je t'attends *non* ? Un vieux comme ça.
 c) Samedi est là *non* ?

Ce marqueur conversationnel fonctionne comme le *n'est-ce pas* (en français international). Il permet à l'énonciateur de solliciter la coopération, voire l'approbation de l'interlocuteur. En tenant la proposition contenue dans l'unité de discours pour vraie, l'énonciateur utilise le marqueur *non* pour inviter son interlocuteur à la corroborer. Précisons que ce marqueur conversationnel existe aussi en français international (registre familial). Mais la différence entre le *non* du français international et le *non* du français camerounais réside dans la façon dont ils s'intègrent à la *courbe mélodique* de la phrase. En français international, la phrase *Vous la voyez, non ?* comporte deux groupes rythmiques correspondant à deux unités de sens. Le premier groupe rythmique est, *Vous la voyez*, qui fonctionne comme une phrase déclarative (la dernière syllabe étant accentuée, en dépit de la virgule) tandis que le second groupe rythmique est « *non ?* » qui fonctionne comme une question (intonation montante). Dans le français camerounais par contre, la séquence *Vous la voyez non ?* appartient à un seul groupe rythmique, seul le *non* (la dernière syllabe) étant accentuée.

Le marqueur discursif *Çaaa*, utilisé en début d'énoncé, suggère l'étonnement devant les actions ou le comportement de l'interlocuteur ou d'un tiers (6).

6. *Çaaaa* ! Maman toi aussi... Tu es rancunière !

Le marqueur discursif *ooo* ! employé en fin de phrase (intonation montante), assume une fonction emphatique. Il permet au sujet d'insister sur le contenu propositionnel de l'unité de discours comme dans (7).

7. Je t'assure que quand nous voyagions comme ça, c'était moi l'homme *ooo* !

Pour Fame Ndongo, ce marqueur conversationnel est explétif, « a-sémantique et ornemental » (1999 : 198).

Le marqueur de discours *c'est-à-dire* est utilisé en début de phrase pour annoncer une nouvelle information comme dans 8a ou pour introduire des *on dit* comme dans 8b.

8. a) *C'est-à-dire que* Samedi joue en pleine route avec le gars qu'on a arrêté ce matin.
 b) *C'est-à-dire qu'un* bruit court dans le quartier que...

Enfin, le marqueur discursif *chance* est utilisé comme un modalisateur : il fonctionne comme un adverbe de commentaire dans la mesure où il permet à l'énonciateur de porter un jugement sur le contenu propositionnel de l'unité de discours.

9. Je me suis retrouvé dans une maison. *Chance* c'était la maison de Chien méchant. (*Heureusement*).

Les traits phraséologiques

Au niveau phraséologique, le film de Bekolo foisonne de phrases et expressions toutes faites empruntées au français vernaculaire camerounais.

10. a) (Samedi à Bon pour est mort) : *Où est l'homme. Même cadeau je refuse.*
 b) (Un jeune du quartier à Bon Pour est mort) : *Tu laisses ? On me dit ça je meurs une fois.*
 c) (Samedi à Chef de quartier) : *C'est comment. Ça ne se lève pas ?*
 d) (Montype à Atango) : J'ai *géré fatigué*
 e) (Montype à Bon pour est mort) : *Pourquoi tu viens mettre du sable dans mon riz ?*
 f) (Un jeune débrouillard à Sitsalla) : *Haricot de 50, huile de 150. Mettez l'huile jusqu'à faire le sous-marin.*
 g) (La femme de Pankha à Chien méchant) : Je ne peux plus supporter. *Mieux ça s'arrête comme ça une fois.*
 h) - Bonbon des jeunes filles : Bonsoir grand frère
 - Chien méchant : *Grand de quoi !* Tu ne sais pas que *chacun est grand à son niveau ?*
 - Bonbon des jeunes filles : *Un grand n'est pas un petit !*

Dans 10a, *Samedi* répond sèchement aux avances de *Bon pour est mort* en questionnant sa virilité. Dans 10b, un jeune du quartier, qui a suivi les échanges entre *Samedi* et *Bon pour est mort*, raille la lâcheté de ce dernier dans une tournure toute camerounaise. Dans 10c, *Samedi* demande à *Montype*, alias *Chef de quartier* pourquoi il n'arrive pas à être en érection. *Montype* rend compte à *Atango bonbon des jeunes filles* de la relation sexuelle qu'il a eue avec *Samedi* dans 10d. Dans 10e *Montype* demande à *Bon pour est mort* pourquoi il lui met les bâtons dans les roues (pourquoi il gêne son ambition de conquérir *Samedi*). Dans 10f, un jeune débrouillard passe la commande de son plat à *Sitsalla*, en utilisant une phraséologie bien camerounaise.

Tous les éléments linguistiques que nous venons de passer en revue témoignent de l'ancrage du film dans un espace sociolinguistique bien déterminé. Ils reflètent un sociolecte que le sous-titrage devrait normalement essayer de restituer au moins partiellement pour créer « l'illusion du réel ». Comme nous allons le voir, le choix de l'anglais non marqué comme langue de sous-titrage s'inscrit d'emblée en faux contre une telle restitution.

De l'oral à l'écrit : *Quartier Mozart* en anglais

Face aux camerounismes que nous venons de répertorier, les auteurs du sous-titrage ont adopté trois stratégies, à savoir la littéralité (traduction littérale), la neutralisation et la suppression.

La littéralité

C'est la stratégie utilisée pour la restitution du système onomastique. Le tableau 1 nous en donne quelques exemples.

Tableau 1 : Traduction littérale des surnoms

Version originale	Version sous-titrée
Atango bonbon des jeunes filles	Atango Young ladies'candy
Carrefour des trois voleurs	Three Thieves intersection
Chien méchant	Mad Dog
Envoyé spécial	Special Messenger

Mais il arrive que la littéralité aboutisse à des faux sens ou à des non-sens comme dans le tableau 2. Les commentaires sont proposés plus bas.

Tableau 2

	Version originale	Version sous-titrée
Éléments lexico-sémantiques	1. Mawa : Il n'y a même pas de chaud dans ce quartier	No hot stuff here
	2. (Policier au commissaire) : On lui donne un café ?	Do we give him a coffee ?
	3. (Samedi à Envoyé spécial) : On t'a branché ?	Who connected you?
	4. C'est pour avoir le courage de tchat la petite	... To talk to the little one.
Marqueur de discours	5. Montype, tu es un homme non ?	Myguy, you a man no .
Termes d'adresse	6. Joue. Faible . Ce n'est pas le bruit que vous faites ici au quartier.	Play! Weak . No that kind of bullshit here.
Phraséologies	7. <i>Bonbon des jeunes filles</i> : Bonsoir grand frère	Hello big brother
	<i>Chien méchant</i> : Grand de quoi ! Tu ne sais pas que chacun est grand à son niveau ?	Big what? Everyone is big on their level.
	<i>Bonbon des jeunes filles</i> : Un grand n'est pas un petit !	Big is not small

Dans (1), le mot *chaud* tel qu'employé ici, comporte le sème inhérent /+ humain/. Sa traduction par *hot stuff* est erronée parce que le mot « *stuff* » comporte le sème inhérent /- humain/.

Dans le jargon de la police camerounaise, *donner un café* à un prévenu c'est lui administrer une bastonnade. Le mot *coffee* ne s'est pas auréolé du même sens connotatif en anglais, d'où le faux sens (2).

Dans le parler jeune au Cameroun, *brancher quelqu'un* c'est lui adresser la parole. Sa traduction littérale par *connect* ne rend pas ce sens (3).

Dans (4), l'équivalent proposé est inexact parce qu'on peut parler à une personne (*to talk*) sans nécessairement lui faire des avances (*tchat*). Par ailleurs, le mot « *petite* », employé nominalement comme c'est le cas ici, ne renvoie nullement à la taille ou à l'âge de la personne. Il désigne plutôt une personne avec laquelle on a une liaison amoureuse. Il a par conséquent une valeur hypocoristique qui est absente dans le syntagme « *little one* », qui lui, actualise plutôt le sème /+ mineur/.

Dans (5), si en français le *non* fonctionne comme marqueur de discours en fin d'énoncé, il n'en va pas de même pour son équivalent le plus fréquent *no* en anglais. La version anglaise est sémantiquement et syntaxiquement surprenante mais ne « biffe » pas l'étranger.

Dans (6), l'adjectif *weak* ne fonctionne pas comme terme d'adresse en anglais.

Dans (7), la version anglaise de l'échange entre *Chien méchant* et *Atango bonbon des jeunes filles* est difficilement compréhensible.

La neutralisation des camerounismes par l'utilisation d'équivalents issus de l'anglais standard ou populaire.

Le Tableau 3 nous propose quelques exemples de neutralisation des particularismes linguistiques caractéristiques du film à l'oral. Les commentaires suivent.

Tableau 3

	Version originale	Version sous-titrée
Surnom	1. <i>Chef de quartier</i>	<i>Queen of the Hood</i>
Eléments lexico-sémantiques	2. Mon <i>bangala</i> a disparu. Ce n'est pas possible	My <i>dick</i> disappeared. Impossible
	3. Tu <i>traces</i> déjà ?	You <i>splitting</i> already?
	4. J'étais avec mon <i>pater</i>	I was with my <i>dad</i>
Marqueur de discours	5. Je me suis retrouvé dans une maison. <i>Chance</i> c'était la maison de Chien méchant.	<i>Luckily</i> I found myself in Mad Dog's house.
Terme d'adresse	6. J'ai à faire <i>Capo</i>	I'm busy <i>boss</i>
Syntaxe-Phraséologie	7. Je l'ai gérée <i>fatigué</i> .	I handled her till <i>exhaustion</i>
	8. <i>Pourquoi tu viens mettre du sable dans mon riz ?</i>	<i>Why are you rocking my boat?</i>

Dans (1), le mot *hood* (argot pour *neighborhood*) est plus relâché que le mot « quartier », mot neutre et non-marqué. Par ailleurs, la traduction de *Chef* par *Queen* neutralise le détournement référentiel caractéristique du mot *Chef de quartier* dans la mesure où il comporte une référence explicite au sexe de la personne qui la porte. En effet, le mot *queen* comporte le sème inhérent /+ femelle/ tandis que le mot *chef* comporte plutôt le sème /+ mâle/.

Dans (2), le mot *bangala*, emprunté à une langue camerounaise, est traduit par une forme argotique de l'anglais standard.

Dans (3), *tracer* est traduit par *to split*, que le Grand Robert et Collins propose comme l'équivalent sociolectal de *filer* ou de *mettre les bouts*.

Dans le parler jeune au Cameroun, le mot *pater* (voir exemple 4) connote l'émancipation, la contestation de l'autorité paternelle. Dans le film, il est utilisé par une adolescente en quête d'émancipation. La traduction par *dad* (terme plutôt affectif) permet certes de restituer le registre, mais non pas de suggérer la rébellion juvénile.

Dans (5), en changeant de partie du discours, le traducteur normalise la langue d'arrivée. Si dans le texte original le nom *chance* est à la fois un connecteur et un modalisateur, dans la version sous-titrée par contre, le traducteur a préféré une forme plus acceptable, soit un adverbe.

Dans (6), même si le *boss* appartient au registre familial comme *Capo*, il s'en faut de beaucoup pour qu'il soit son équivalent pragmatique. En anglais, le mot connote le pouvoir, la hiérarchie, tandis que dans le parler jeune au Cameroun, le mot *Capo* connote plutôt la complicité, l'égalité.

Dans (7), le mot *exhaustion* appartient à un registre soutenu, ce qui n'en fait pas le meilleur équivalent du mot français. Par ailleurs, la syntaxe de la phrase originale est plus relâchée que celle de la phrase traduite.

Enfin dans (8), les auteurs du sous-titrage ont choisi de remplacer la métaphore *mettre du sable dans le riz* par une métaphore plus traditionnelle *to rock someone's boat*.

Cette deuxième technique qui consiste à niveler les différences linguistiques est vraisemblablement dictée par des considérations d'ordre commercial. Il n'est pas surprenant qu'elle soit de loin la plus utilisée. Mais si elle a l'avantage de produire un texte facilement intelligible pour la plupart des anglophones (nous parlons bien de l'anglophonie internationale et non des anglophones Camerounais pour qui certaines de ces traductions pourraient être opaques, par exemple la traduction de (3)), en revanche, elle fait perdre au film son identité linguistique et transforme l'entreprise traductionnelle en une opération de phagocytose de la différence.

La suppression des camerounismes

Le tableau 4 propose quelques exemples d'omissions des camerounismes dans la version sous-titrée.

Tableau 4

	Version originale	Version sous-titrée
Termes d'adresse	Laisse-moi <i>bordelle</i> .	Leave me alone.
	Ça m'étonne seulement <i>mama</i> .	I am surprised.
Marqueurs de discours	(...) C'était moi l'homme <i>ooo</i> !	I was the man.
	Tu fais quoi ce soir <i>non</i> ?.	What's the plan?.
Phraséologies	<i>C'est comment</i> . Ça ne se lève plus ?	It does not get hard anymore?
Élément lexico-sémantique	Moi ce que je sais c'est que je l'ai vu en train de <i>tchat</i> la petite	All I know is I saw them on the soccer field.

Les auteurs de sous-titrage étant limités par des contraintes d'ordre technique (manque d'espace), ils doivent être rompus à l'art de réduire les textes oraux. La réduction du texte est donc l'une des techniques, celle la plus usitée dans le sous-titrage. Diaz-Cintas & Remael (2007 : 146) distinguent deux types de réduction : la réduction partielle qui implique une condensation du texte de départ, et la réduction totale qui implique une suppression ou une omission de certains éléments lexicaux, notamment les mots tabous, les jurons et les interjections.

Dans le sous-titrage, la suppression des particularismes lexicaux contribue aussi à la normalisation de la langue du film dans la langue d'arrivée. Comme la technique précédente, cette troisième technique s'inscrit dans le projet de négation de l'altérité et donc de domestication du film. Le spectateur anglophone peut en effet avoir l'impression que le français utilisé dans le film est comme l'anglais du sous-titrage, c'est-à-dire non-marqué.

Dans l'ensemble, les auteurs du sous-titrage ont adopté des stratégies qui occultent les particularismes linguistiques caractéristiques de la version originale. Pourtant, ils auraient pu

éviter ce « biffage de l'étranger » (Berman 1990 : 12) s'ils avaient bien étudié la situation sociolinguistique du Cameroun dans laquelle cohabitent le français, l'anglais, le pidgin-english, le camfranglais et environ deux cents langues nationales.

Quartier Mozart en pidgin-english ou en anglais pidginisé ?

Le film de Bekolo met en scène les habitants d'un faubourg cosmopolite en zone semi-urbaine. Comme dans les quartiers de New-Bell ou de Briqueterie, les habitants du quartier Mozart s'expriment essentiellement dans un français basilectal et mésolectal. Idéalement, le pidgin-english que Mbassi-Manga (1973) considère comme la variété basilectale de l'anglais au Cameroun aurait pu être retenu comme l'équivalent sociolectal le plus approprié du sous-titrage. De fait, dans le contexte anglo-camerounais et même dans certaines localités francophones proches des provinces anglophones, c'est bien le pidgin-english et non l'anglais, qui est utilisé

aussi bien dans les situations informelles (marchandage, conversations entre amis ou collègues, entre maîtresse de maison et domestique) que très formelles (conseils d'administration) traditionnelles (séances de tribunaux coutumiers, visite chez le guérisseur) que « modernes » (visites chez le médecin, plaintes au commissariat de police achats de médicaments chez le pharmacien) (de Feral, 1979 : 106).

C'est aussi la langue des plaisanteries (jeux), des tabous (sexualité) et des discussions banales (bagarre, argent...). L'omniprésence du pidgin-english fait de l'anglais une langue d'appoint et de prestige, réservée aux sujets très sérieux (sujets techniques ou philosophiques) et aux situations extrêmement formelles (situation d'enseignement). En d'autres termes, si le français basilectal ou mésolectal assume une fonction véhiculaire dans la plupart des localités urbaines et semi-urbaines du Cameroun francophone, en revanche, dans le Cameroun anglophone, la langue véhiculaire est non pas un anglais populaire, mais le pidgin-english. On comprend pourquoi Schroeder (2003 : 79), comparant le champ fonctionnel du pidgin-english et du camfranglais (parler des jeunes francophones) au Cameroun, débouche sur la conclusion suivante : « Pour le jeune francophone, le camfranglais assume plusieurs fonctions que le pidgin-english assume chez les anglophones; l'un et l'autre sont les langues des conversations relâchées et informelles, les argots des étudiants et les langues intragroupes »¹⁵. Dans un tel environnement sociolinguistique, les auteurs du sous-titrage ne sauraient créer « l'illusion du naturel » en prêtant aux habitants d'un bidonville camerounais l'anglais, fût-il populaire, des Anglais !

Mais d'un autre côté, sous-titrer tout le film en pidgin-english ne serait ni souhaitable, ni envisageable. D'une part, sur le plan économique, une telle traduction pourrait nuire à la compréhension et donc à la commercialisation et au succès financier du film. Si la lecture du pidgin est, comme le dit de Feral, « parfois difficile pour les Camerounais » (1979 : 106), à combien plus forte raison pour les anglophones étrangers à cette (variété de) langue. D'autre part, dans l'industrie du sous-titrage, une tendance veut que l'on traduise dans une langue lisse, courante, bref conforme à la norme standard (les films sous-titrés pouvant être utilisés dans les salles de classe de langue seconde ou étrangère) (Diaz-Cintas & Remael : 2007). Or, le pidgin-english est, même au Cameroun, considéré par certains, à tort ou à raison comme un « anglais de brousse » qui « freine l'apprentissage du bon anglais » (de Feral, 1979 : 106). On

¹⁵ « For the Francophone youth, camfranglais serves many purposes that Cameroon Pidgin does for the Anglophones, i.e being used as a language for relaxed and informal conversation as student slang and as an in-group language ».

ne saurait donc l'imaginer figé à l'écrit et à l'écran et faisant le tour du monde. Par ailleurs, le rapport entre l'anglais et le pidgin-english camerounais est plutôt complexe. C'est que comme toutes les (variétés de) langues, le pidgin-english camerounais est frappé par le phénomène de la variation. Les recherches sociolinguistiques (Mbassi-Manga : 1973, de Feral : 1979, Tabi Manga : 2000, Schroeder : 2003, Kouega : 2008) montrent qu'au Cameroun, le système pidgin est composé de deux sous-systèmes inscrits dans un continuum dont le pôle supérieur est l'anglais standard. Dans le premier sous-système, on retrouve le pidgin-english anglophone qui se démultiplie en deux variétés : le pidgin-english des anglophones scolarisés et le pidgin-english des anglophones non scolarisés (cette dernière variété se démultipliant aussi en plusieurs variétés en fonction des régions). C'est le pidgin-english des anglophones scolarisés que Mbassi-Manga (1973) considère comme une variété basilectale de l'anglais. Elle est plus présente dans les zones urbaines anglophones et est relativement stable. Kouega (2008 : 54) estime que le lexique de cette variété de pidgin est constitué à environ 69 % de mots issus de l'anglais standard. Ce sont les mots issus de cette variété de pidgin qui sont utilisés dans la présente étude. Le pidgin des anglophones non-scolarisés et celui des francophones par contre est structurellement plus éloigné de l'anglais (il arrive même qu'il en soit coupé, dépendamment des locuteurs¹⁶). Au vu de cette complexité, on peut dire, à la suite de Tabi-Manga, que « Le pidgin-english parlé au Cameroun sort pratiquement du paradigme confortable et classique des autres pidgins. Il échappe à une approche traditionnelle de ce phénomène linguistique » (2000 : 190).

A cause de tous ces obstacles, le choix du pidgin-english camerounais comme langue de sous-titrage du film de Bekolo n'est tout simplement pas viable, même s'il serait sociolinguistiquement plus approprié.

Nous rejetons donc dos à dos le sous-titrage en anglais non-marqué (invraisemblable au regard du champ fonctionnel plutôt réduit que l'anglais occupe dans le paysage sociolinguistique camerounais), et le sous-titrage en pidgin (peu recommandable en raison du risque d'opacité lié à son utilisation, de l'absence de variété de référence et de son statut linguistique incertain). Que nous reste-t-il donc ?

Le moyen terme, croyons-nous, réside dans la pidginisation de l'anglais du sous-titrage. Après tout, même les Camerounais anglophones bien instruits ont « parfois besoin de recourir à des mots et expressions pidgin » (de Feral 1979 : 109). C'est pour cette raison que Nea (1989) propose qu'on sensibilise les Camerounais anglophones et en particulier les étudiants aux dangers liés à l'utilisation abusive du pidgin. « On doit mettre un accent sur la sensibilisation des apprenants, notamment des étudiants, contre l'usage du pidgin-english; ce dernier interfère avec leur anglais écrit ou oral », conseille-t-il¹⁷.

Si donc le pidgin-english fait partie intégrante du répertoire verbal des Camerounais anglophones (n'en déplaise aux adeptes de la norme prescriptive), il s'ensuit que les auteurs du sous-titrage pouvaient très bien choisir un anglais mâtiné de pidgin pour se rapprocher un peu plus du *sociolecte* que les Camerounais auraient utilisé si le film avait été tourné en anglais. L'adoption de l'anglais pidginisé comme solution aurait permis d'éviter certains faux-sens consécutifs aux traductions littérales, et la négation de l'altérité perceptible dans la neutralisation ou la suppression des particularismes linguistiques. Le tableau 5 propose

¹⁶ Par exemple, lorsque Lapiro de Mbanga, célèbre chanteur camerounais dit dans sa chanson intitulée *Mimba we* (*Remember us*), « *Mburu for pay location sep nating* » (Il n'y a même pas de sous pour payer le loyer), il parle pidgin, mais un pidgin quasiment coupé de l'anglais. Mais lorsque Prince Nico Mbarga, chanteur camerouno-nigérian dit aussi dans sa chanson intitulée *Sweet mother*, « *When I dei hungry, my mother go run up and down. She go find me something weh I go eat* », il s'agit d'un pidgin très anglicisé.

¹⁷ « Emphasis should [...] be placed on sensitizing people to avoid the use of Pidgin-english especially among University students as this interferes with their written or spoken English ». Cité par Simo Bobda (1994 : 356).

quelques solutions de traductions tirées du pidgin. Les commentaires sont proposés après le tableau.

Tableau 5

Catégories	Sous-titrage en anglais	Sous-titrage en anglais pidginisé
Marqueurs de discours	1. Montype tu es un homme <i>non ?</i>	Myguy, you are a man <i>na?</i>
	2. C'était moi l'homme <i>ooo</i>	... I was the man <i>ooo</i> .
	3. <i>Hé pardon</i> . Je ne sors pas avec n'importe qui.	<i>Eh I beg</i> . I am not a whore.
Termes d'adresse	4. J'ai à faire <i>Capo</i>	<i>Bro</i> , I'm busy.
	5. Joue ! <i>Faible</i> .	Play! <i>Mbutuku/Mbut</i> .
	6. Laisse moi <i>bordelle</i>	Leave me alone <i>wolowoss</i> .
	7. <i>Associé</i> , ne te fâche pas	<i>Asso</i> , don't vex.
Éléments lexico-sémantiques	8. Mon <i>bangala</i> a disparu	My <i>bangala</i> disappeared.
	9. J'étais avec mon <i>pater</i>	I was with my <i>old man</i> .
	10. C'est pour avoir le courage de <i>tchat la petite</i>	I need courage to <i>kalang</i> the <i>munienge</i> .
	11. <i>Pourquoi tu viens mettre du sable dans mon riz</i> .	<i>Why are you putting sand in my gari</i> .

Dans l'anglais oral camerounais, le marqueur conversationnel « *na* » a carrément remplacé les différentes formes de *question-tag* anglais (Simo Bobda : 2002) (exemple 1).

Les Camerounais anglophones ont aussi l'habitude d'utiliser le marqueur de discours « *ooo* » en fin de phrase (exemple 2).

Dans (3), l'expression figée *Eh I beg* est formée par résemantisation complète du marqueur conversationnel *eh* que le Grand dictionnaire Robert et Collins traduit par *quoi* ou *hein* et *I beg* (je supplie) en emploi absolu.

Dans (4), le mot *Bro* formé par troncation du mot *Brother* a la même valeur amicale que *Capo*.

Les équivalents en pidgin proposés dans (5) sont attestés dans Kouega (2008 : 112). Il définit les deux mots (le second est formé par troncation du premier) par « *worthless, stupid person* ». Mais dans le contexte où il est employé dans le film, les deux mots (*faible* et *mbutuku*) sont vidés de leur charge péjorative. Il ne s'agit nullement de termes impolis, mais d'une marque de complicité.

Dans Kouega (2008 : 139), le terme *wolowoss* est défini par « *professional prostitute* » (exemple 6).

Dans (7), l'équivalent en pidgin proposé est formé par troncation du mot français. Il est attesté dans Kouega (2008 : 65).

Dans (8), l'équivalent en pidgin proposé est attesté dans Kouega (2008 : 81). Il s'agit donc d'un mot qui appartient à la fois au lexique du français populaire camerounais et à celui du pidgin-english.

Dans (9), même si *old man* est une forme argotique de l'anglais standard, il reste que les locuteurs du pidgin-english au Cameroun l'utilisent dans les situations où les francophones

utilisent *pater*. Le manque de respect que ces deux mots connotent explique pourquoi les Camerounais les utilisent toujours en référence, jamais en adresse.

Dans (10), le mot *kalang* est fréquent dans le pidgin-english camerounais et fonctionne comme l'équivalent sociolinguistique approprié de *tchat*. Quant au mot *munienge*, Kouega (2008 : 114) en propose la définition suivante : « *a young girl one desires* ».

Enfin dans (11), la version pidginisée est une tournure figée dans l'anglais oral camerounais. Elle est plus proche de la version originale parce que comme elle, elle exploite l'image du sable qui est mis dans du riz (en français) et dans du tapioca (en anglais pidginisé).

La solution que nous proposons s'inscrit en droite ligne dans le cadre de l'éthique du *minoritizing* mise en avant par Venuti (1998). Il s'agit d'utiliser l'étranger du dedans (le pidgin-english est considéré comme une forme basilectale de l'anglais) pour recréer l'hétérogénéité linguistique dans le contexte cible et ainsi combattre son hégémonie. « La bonne traduction, soutient Venuti, est le *minoritizing*. Il libère le résidu en cultivant un discours hétérogène, ouvrant le dialecte standard et les canons littéraires à ce qui leur est étranger, à ce qui est non conforme aux normes, à ce qui est marginal »¹⁸ (1998 : 11). En d'autres termes, avec le *minoritizing*, la traduction devient ouverture à l'Autre, respect et non gommage de la différence. De ce point de vue, elle ne peut qu'être subversive, anticonservatrice. Le traducteur qui choisit d'injecter des « *minority elements* » dans sa traduction doit s'affranchir des contraintes normatives, des exigences idéologiques et même des goûts linguistiques que peut lui imposer le contexte d'arrivée. C'est à cette condition que sa traduction peut demeurer visible dans le contexte d'arrivée (comme texte importé) et que la dimension sociolinguistique du texte de départ peut être au moins partiellement restituée.

On pourrait nous objecter que l'injection des mots pidgin dans le sous-titrage en anglais est susceptible de rendre le dialogue du film difficilement intelligible, ce à quoi nous répondrons avec trois arguments : premièrement, le dialogue original en français n'est pas, lui non plus, facilement accessible au francophone étranger à la variété de français parlé au Cameroun ; dépayser l'anglophone est donc non pas un signe de mauvaise traduction, mais bien la marque d'une traduction réussie ; Deuxièmement, même si les camerounismes et les pidginismes créent des zones d'opacité sémantique, le contexte du film permet au spectateur de construire le sens en s'appuyant sur les indices que lui offre la situation de communication. Par exemple, lorsque *Bon pour est mort* s'exclame : « Mon bangala a disparu ! », il accompagne ses propos de gestes qui permettent au public de savoir qu'il parle de ses parties génitales. Troisièmement, la traduction éthique ne cherche pas nécessairement à ménager le destinataire, mais plutôt à le déranger, à le pousser à accepter l'autre dans sa différence (Venuti : 1998).

Conclusion

Lorsque la langue d'arrivée de la traduction est utilisée dans la société de référence du film, il serait souhaitable d'adopter, autant que faire se peut, pour le sous-titrage, une approche sociolinguistique qui fasse la part belle à une ethnographie de la communication telle que définie par Hymes (1973). Dans le cas de *Quartier Mozart*, cette approche aurait amené les auteurs du sous-titrage à se demander : « Qu'aurait dit le Camerounais anglophone

¹⁸ « Good translation is *minoritizing*. It releases the remainder by cultivating a heterogeneous discourse, opening up the standard dialect and literary canons to what is foreign to themselves, to the substandard and the marginal ».

dans telle ou telle situation ? »¹⁹. La prise en compte de la situation de communication comme point de départ de l'activité traductionnelle permet de relativiser l'exigence normativiste fréquente dans la pratique du sous-titrage. En effet, comme le disent Diaz-Cintas & Remael, « Le sous-titrage corrige presque toujours les fautes de grammaire ou la grammaire dialectale »²⁰ (2007 : 192). Quand on enjoint les auteurs des sous-titrages d'éviter les formes agrammaticales, de n'utiliser que la langue correcte²¹, on perd de vue le fait que dans certaines situations, la correction grammaticale peut être inappropriée (Hymes :1973). Le traducteur doit donc maîtriser les façons de dire correctes et incorrectes, les variétés et les variations linguistiques ou interlinguistiques et être en mesure de les mettre en liaison avec les situations et les locuteurs. C'est la marque de sa compétence sociolinguistique, qui doit faire partie intégrante de la compétence traductionnelle. La compétence sociolinguistique permet au traducteur de prendre « conscience des enjeux idéologiques, politiques et culturels de son activité » (Mboudjeke, 2007 : 304) et de traduire, « si besoin est, d'un français marqué (régiolecte, sociolecte, dialecte...) vers un anglais marqué (régiolecte, sociolecte, dialecte...) et vice versa » (id. : 302).

Nous espérons que le parti-pris théorique que nous avons adopté dans cet article pourra un jour déteindre sur la pratique du sous-titrage, même s'il est vrai que dans ce domaine particulier de la traduction,

ce n'est plus tant le texte de départ (scénario, script de postproduction, dialogues) qui est adapté que les récepteurs qui sont ciblés. Deux écueils existent alors :

- *Que le traducteur se conforme à la marchandisation généralisée, c'est-à-dire à la transformation du public en catégories ghettoïsantes : on sait combien les industries dites culturelles sont désormais soumises aux lois du marketing ;*
- *Que la traduction se confonde avec la seule domestication ou naturalisation des programmes, des films – les manipulations pour plaire aux attentes et aux préférences dominantes, préférant ce qui « passe », ce qui est assimilable (selon les modèles prégnants de l'altérité, les normes linguistiques en cours) à ce qui se passe ailleurs, jusqu'à renforcer le purisme linguistique, censurer les dialogues, changer une partie de l'intrigue. (Gambier 2004 : 9).*

Jusqu'ici, les praticiens n'arrivent pas à surmonter ces deux écueils, notamment parce qu'ils ne sont pas « maîtres de leurs paroles ». Leur activité reste fortement assujettie aux lois du marketing, aux goûts du public cible (qui préfère l'acceptabilité et l'intelligibilité) et aux politiques linguistiques en vigueur dans les pays dans lesquels ils exercent.

¹⁹ Bien entendu, une telle question ne serait pas nécessaire dans le sous-titrage d'un film anglo-nigérian en français ou en espagnol par exemple : ces deux langues sont au Nigéria des langues étrangères. Aucun segment de la population nigériane ne les utilise quotidiennement pour ses transactions.

²⁰ « Subtitling almost always corrects grammar mistakes or dialectal grammar ».

²¹ Kaufmann (2004) dénonce ce qu'elle appelle « l'effet pervers de l'uniformisation linguistique » dans le sous-titrage en français d'un documentaire en hébreu. Elle déplore le fait que la « standardisation linguistique (diminution ou disparition des idiolectes, des traits distinctifs propres à la langue parlée, aux origines sociales et géographiques) [et la] stratégie de naturalisation (adaptation socioculturelle pour donner l'impression que les traductions françaises sont en fait des originaux) » qui ont cours dans la pratique du sous-titrage en France prive le documentaire sous-titré de son authenticité. Dans la même veine, Diaz-Cintas & Remael (2007) critiquent l'anglocentrisme qui domine le sous-titrage des films en anglais.

Bibliographie

- ANDERSEN T.P., PEKBA E., 2008, « La pratique des surnoms dans *Quartier Mozart* de Jean-Pierre Bekolo : Un cas de particularismes discursifs en français camerounais », dans M. Abecassis (dir.), *Pratiques langagières dans le cinéma francophone*, *Glottopol*, n° 12, Université de Rouen, Rouen, pp. 96-110.
- BERMAN A. 1984, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris.
- BERMAN A., 1990, « Préface » dans A. BRISSET, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec*, Le Préambule, Longueil, pp. 9-19.
- BILOA E., 1999, « Structure phrastique du camfranglais : état de la question », dans G. Echu, A.W. Grundstrom (eds.), *Official Bilingualism and Linguistic Communication in Cameroon*, Vol. 27, Peter Lang, New York, Berlin, Brussels, Vienna, pp. 147-174.
- BITJA'A KODY Z.D., 1999, « Problématique de la cohabitation des langues », dans G. Mendo-Ze (dir.), *Le français langue africaine : enjeux et atouts pour la francophonie*, Publisud, Paris, pp. 80-95.
- BRUNER J.S., 2002, « Marqueur conversationnel », dans P. Charaudeau, D. Maingueneau (dirs.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, pp. 364-365.
- BUCHANAN S., 2005, « Untraditional Tradition: Orality and Gender in *Quartier Mozart* » dans A. Tcheuyap (ed.), *Cinema and Social Discourses in Cameroon*, Bayreuth African Studies, Bayreuth, pp. 223-248.
- CALVET L.-J., 1997, « Véhiculaire » dans M.-L. Moreau (éd.), *Sociolinguistique : concepts de base*, Mardaga, Hayen, pp. 289-290.
- DAFF M., 1998, « Le français mésolectal comme expression d'une revendication de copropriété linguistique en francophonie », dans *Le français en Afrique noire*, n° 12, Didier Erudition, Paris, pp. 95-104.
- DAVOINE J.-P., 1980, « ... Des connecteurs phatiques, Tu penses.- Penses-tu !- Remarque.- Ecoute... », dans C. Kebrat-Orecchioni (dir.), *Le Discours polémique*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, pp. 83-107.
- DIAZ-CINTAS J., REMAEL A., 2007, *Audiovisual Translation: Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester, UK et Kinderhook, NY.
- DE KADT E., 1998, « The Concept of Face and its applicability to the Zulu language », dans *Journal of Pragmatics*, n° 29, pp. 173-191.
- DE FERAL C., 1979, « Ce que parler pidgin veut dire : essai de définition linguistique et sociolinguistique du pidgin-english camerounais », dans G. Manessy, P. Wald (dirs.), *Plurilinguisme : normes, situations, stratégies*, L'Harmattan, Paris, pp. 103-127.
- FAME NDONGO J., 1999, « L'enrichissement du français en milieu camerounais », dans G. Mendo-Ze (dir.), *Le français langue africaine : enjeux et atouts pour la francophonie*, Publisud, Paris, pp. 195-207.
- FARENKIA B.M., 2008, « De Docteur à Docta : créativité lexicale et adresse nominale en français camerounais », dans *Linguistica Atlantica*, n° 29, pp. 25-49.
- FERNANDEZ M.J., 1994, *Les Particules énonciatives dans la construction du discours*, PUF, Paris.
- FOSSO, 1999, « Le camfranglais : une parxéologie complexe et iconoclaste » dans G. Mendo-Ze (dir.), *Le français langue africaine : enjeux et atouts pour la francophonie*, Publisud, Paris, pp. 178-194.
- GAMBIER Y. 2004, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », dans *Meta*, vol. XLIX, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 1-11.
- HATIM B., MASON I., 1997, *The Translator as Communicator*, Routledge, London.

- HAYNES J., 2005, « African Filmmaking and The Postcolonial Predicament: *Quarter Mozart and Aristotle's Plot* » dans A. Tcheuyap (ed.), *Cinema and Social Discourses in Cameroon*, Bayreuth African Studies, Bayreuth, pp. 111-136.
- HYMES D.H., 1973, « On Communicative Competence », dans J.P. Pride, J. Holmes (eds.), *Sociolinguistics*, Penguin, London, pp. 269-293.
- KAUFMANN F., 2004, « Un exemple d'effet pervers de l'uniformisation linguistique dans la traduction d'un documentaire : de l'hébreu des immigrants de « Saint Jean » au français normatif d'ARTE », dans *Meta*, vol. XLIX, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp 148-160.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 2002, « La relation interpersonnelle », dans P. Charaudeau, D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, pp. 498-500.
- KOUEGA J.P., 2003, « Word Formative Processes in Camfranglais », dans *World Englishes*, n° 22, pp. 511-538.
- KOUEGA J.P., 2008, *A Dictionary of Cameroon Pidgin-english Usage: Pronunciation, Grammar and Vocabulary*, Lincom Europa.
- LUZATTI D., 1982, « Ben appui du discours », dans *Le Français moderne*, n° 50, CILF, Paris, pp. 193-207.
- MBAH ONANA L., MBAH ONANA M., 1994, « Le camfranglais », dans *Diagonales*, n° 32, FIPF, pp. 29-30.
- MBASSI-MANGA, F., 1973, *English in Cameroon: a Study of Historical Contacts, Patterns of Usage and Current Trends*, PhD. thesis, Leeds University.
- MBOUDJEKE J.-G., 2007, *Aspects théoriques et pratiques de la traduction en situation de bilinguisme*, Thèse de doctorat, Dalhousie University, Halifax.
- MENDO-ZE G., 1999, « Contextes du français au Cameroun », dans G. Mendo-Ze (dir.), *Le français langue africaine : enjeux et atouts pour la francophonie*, Publisud, Paris, pp. 45-64.
- MOUNIN, G. 1963, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris.
- SCHIFFRIN D., 1987, *Discourse Markers*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SCHROEDER A., 2003, *Status, Functions, and Prospects of Pidgin-english: an Empirical Approach to Language Dynamics in Cameroon*, G.Narr, Tübingen.
- SIMO BOBDA A., 1994, *Aspects of Cameroon English Phonology*, Peter Lang, Bern-Berlin-Frankfurt-New-York-Paris-Wien.
- SIMO BOBDA A., 2002, *Watch your English*, B&K Language Institute, Yaoundé.
- TABI-MANGA J., 1993, Modèles socioculturels et nomenclatures, dans *Inventaire des usages de la francophonie : nomenclatures et méthodologies*, AUPELF-UREF, John Libbey Eurotext, Paris, pp 37-46.
- TABI-MANGA J., 2000, *Les Politiques linguistiques du Cameroun : essai d'aménagement linguistique*, Editions Karthala, Paris.
- TCHEUYAP, A., 2005, « Introduction. Poverty, Cinema and Politics: The Trouble with Images in Cameroon », dans A. Tcheuyap (ed.), *Cinema and Social Discourses in Cameroon*, Bayreuth African Studies, Bayreuth, pp 1-20.
- VENUTI L., 1998, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London and New York.
- WAMBA R.S., NOUMSSI G.M., 2003, « Le Français au Cameroun contemporain : statuts, pratiques et problèmes sociolinguistiques » dans *SudLangues*, n° 2, pp. 1-20.

LE CONCEPT DE TRADUCTEUR-CONTEUR

Franck Barbin

Université de Rouen, Département Langues et Communication

Introduction

Le couple oralité et écrit en traduction a souvent été négligé, partant du principe que la tâche est déjà suffisamment ardue de s'occuper séparément de ces deux types de problèmes. Certains chercheurs m'avaient dissuadé de me lancer dans une telle aventure : il était à leurs yeux déraisonnable de vouloir traiter simultanément de ce qui s'apparente à une double traduction : non seulement d'une langue à une autre, mais encore de l'oral à l'écrit. Je me suis en effet intéressé à ce sujet lors de mes recherches doctorales portant sur les problèmes de traduction des récits populaires du Devon. Je souhaitais apporter une pierre à l'édifice traductologique, et tout particulièrement à la traduction du folklore. Toutefois, d'autres chercheurs comme Michel Ballard ont déjà contribué à analyser ce phénomène complexe (Ballard, 2001).

Au cours de ma thèse, j'ai été amené à élaborer une approche de la traduction du folklore qui présente l'originalité de ne pas se fonder sur un seul récit de départ, mais sur de multiples versions d'un même récit. En me situant dans le paradigme de la théorie interprétative de la traduction (Seleskovitch & Lederer, 1986 ; Durieux, 1991), j'ai voulu créer une nouvelle version d'un récit qui donne à voir et à entendre. Colette Laplace (1991 : 333) cite à cet égard un article¹ écrit par Danica Seleskovitch qui prouve combien cette théorie est sensibilisée à l'oralité de l'écrit :

Le texte n'est statique que sur les rayons d'une bibliothèque ; au moment de sa lecture, il retrouve le dynamisme qui a présidé à sa naissance par l'écriture. Le texte a un déroulement semblable à celui de la parole et sa traduction se situe dans le dynamisme de son appréhension.

Je me propose ici de décrire la méthode que j'ai mise au point pour transcrire l'oralité à l'écrit. Pour ce faire, il convient tout d'abord d'explicitier les présupposés de ma démarche ainsi que les difficultés rencontrées qui sont constitutives de mon approche. Je décrirai ensuite les aspects novateurs de ma méthode ainsi que ses différentes étapes. J'illustrerai ensuite mon propos en analysant un exemple de récit traduit et en justifiant les choix que j'ai opérés. Je

¹ Il s'agit de l'article intitulé « La Traduction des langues et certaines erreurs de la traduction des textes qu'elle entraîne », publié en 1983 dans *Festschrift zum 40-jährigen Bestehen des Instituts für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung der Universität Wien*, pp. 114-126.

terminerai par expliciter la notion d'orature et montrerai son importance pour rendre compte à l'écrit du niveau extralinguistique des récits populaires.

Aux origines de mon approche

La traduction n'a jamais constitué la préoccupation essentielle des folkloristes : ils cherchent principalement les meilleurs moyens pour véhiculer la dimension socioculturelle des récits et pour apporter au public la version d'un récit qui est, selon eux, la plus représentative de la culture d'une population donnée. Ils sélectionnent dans ce but une ou parfois plusieurs versions d'un même récit et les traduisent de manière indépendante. Comme le résume très bien Ibrahim Muhawi, « *the significance of translation studies is lost to folkloristics* »² (Muhawi, 2000 : 106).

Ma contribution consiste à tenter de traduire un récit populaire en se fondant sur le maximum de versions possibles et non sur une seule scrupuleusement choisie. Ma démarche est sous-tendue par ma perception du traducteur en tant que nouveau conteur. Vu la nature hybride et changeante du folklore, je trouve donc essentiel de réintroduire à l'écrit la dimension orale des récits populaires.

Les collecteurs de récits populaires figent une seule version d'un conte ou d'une légende et négligent ainsi le fait que, à chaque représentation, le conteur élabore une œuvre unique qui est tributaire, d'une part, de son âge, de son sexe, de sa personnalité, de ses partis pris et de son humeur, et, d'autre part, du lieu et du temps de récitation ainsi que de la nature et de la stimulation du public. C'est ce que souligne également Hélias (1990 : 205) :

Les transpositeurs de ces récits populaires ne tiennent pas compte, le plus souvent, de tous ces éléments extralinguistiques (intonation, rythme, attitudes corporelles du conteur) qui font pourtant partie intégrante de ces récits : le jeu des intonations suit de près les péripéties de l'action et les changements de personnages ; le rythme ménage l'attente de l'auditoire ; l'interprète, par ses gestes, suggère, montre le récit. Ces éléments définissent l'essence même du style oral.

Pour tenter de restituer son oralité aux récits populaires écrits, je fais le choix de me fonder sur plusieurs versions d'un même récit pour aboutir à une traduction en français du récit en question. Ce choix méthodologique peut paraître surprenant pour bon nombre de folkloristes.

Les frères Grimm, par exemple, combinèrent différentes versions d'un « même » conte populaire, produisant des textes composites qu'ils présentèrent comme authentiques malgré le fait qu'aucun narrateur ne les ait jamais racontés sous cette forme. (Muhawi & Kanaana, 1997 : iv)

En regroupant toutes les versions existantes d'un même récit, je ne cherche nullement à aboutir à la version la plus complète possible ou à une sorte d'archétype dudit récit au contraire d'un John Coxhead (1954 : 7), spécialiste du folklore dévonien :

*It has been no easy matter collecting the material for this book. The details of some of the legends have been gathered from various sources and then pieced together in order to make as complete a narrative as possible.*³

² Traduction proposée : « Les études folkloriques ratent l'intérêt de la traductologie. ».

³ Traduction proposée : « Il n'a pas été chose aisée de rassembler tous les matériaux nécessaires à la réalisation de ce livre. J'ai glané les détails de certaines légendes dans plusieurs sources et je les ai regroupés en vue de fabriquer le récit le plus complet possible. ».

Par le regroupement, j'entends apprécier au maximum les potentialités du récit en question afin de déterminer ses variants et ses invariants⁴ et d'en présenter une version adaptée à notre époque et à un public français. Cette analyse des récits en variants et invariants s'avère très utile dans mon optique car elle me permet de repérer d'une part les éléments issus de la tradition qui font la spécificité d'un récit et qui doivent être conservés dans le récit traduit et d'autre part les éléments plus accessoires qui viennent de l'art du conteur et qui peuvent en partie être retravaillés par le traducteur.

La description de Hannah Henley, dans la légende de la sorcière de Membury, est tout à fait éclairante à cet égard :

*She always was a pattern of neatness and cleanliness [...] and would often give me apple dumplings or crowdy pies, which she was famous in making. Her dumplings when cooked were much whiter than those made by other cooks.*⁵ (Coxhead, 1954 : 157–58)

*Unlike most witches she was neat and clean and kept her cottage spotless being an excellent housekeeper and a noted cook.*⁶ (Farquharson-Coe, 1975 : 27)

*[She] was not a decrepit old woman but a « pattern of neatness and cleanliness » [...] She was famous for making apple dumplings, or crowdy pies.*⁷ (Whitlock, 1977 : 46)

*Hannah wasn't altogether bad. She was a good housewife and a good cook.*⁸ (Davis, 1999)

Ces quatre versions de la légende « *The Witch of Membury* » racontent bien la même chose : elles magnifient toutes en l'occurrence les qualités de femme d'intérieur qu'est Hannah. À l'inverse, chaque conteur dépeint la sorcière d'une manière qui lui est propre. Entre autres, la variante de John Coxhead est beaucoup plus élogieuse que les autres parce qu'elle a été recueillie auprès d'une personne qui connaissait directement ladite sorcière et qui l'appréciait particulièrement.

Mon corpus de thèse était constitué de récits populaires du Devon, comté situé au sud-ouest de l'Angleterre. Trois ans durant, j'ai collecté des versions orales et écrites des contes et légendes de ce comté qui bénéficie d'une situation géographique enclavée propice à la survivance de la tradition. J'ai dû rapidement me positionner quant à l'authenticité des récits recueillis, car, lors de mon étude sur le terrain, je me suis heurté à l'insuffisance de données orales. Je pensais au départ que le folklore traditionnel du Devon était vivant (à l'instar de la vigueur des fêtes calendaires auxquelles j'avais assisté), mais je me suis vite aperçu que, malgré la présence de nombreux conteurs dans le Devon, leur répertoire ne comprenait qu'une faible proportion de récits relatifs au folklore de ce comté.

Revenant de ma déconvenue, il m'a fallu formuler de nouvelles hypothèses qui se sont avérées plus originales et plus fructueuses. Ce phénomène est bien connu dans le domaine de la recherche, comme le souligne notamment Marie-Louise Tenèze (1969 : 1109) :

⁴ En me fondant notamment sur l'analyse structurale des récits élaborée par Roland Barthes (1991), je peux ainsi apparenter, d'une part, les invariants du texte (ou *noyaux*) au patrimoine traditionnel qui se retrouve dans chaque version d'un récit populaire et, d'autre part, l'infinité d'*expansions* possibles à l'inventivité dont fait preuve l'interprète de ces récits populaires à chaque représentation.

⁵ Traduction proposée : « Elle était toujours un modèle d'ordre et de propreté [...] et me préparait souvent ses fameuses tartes aux pommes ou au chèvre, que tout le monde lui enviait. Elle réussissait les gâteaux aux pommes les plus dorés de la région. ». Nous expliquerons le choix de la formulation « les gâteaux aux pommes les plus dorés de la région » dans la section consacrée à un exemple de légende traduite.

⁶ Traduction proposée : « Contrairement à la plupart des sorcières, elle était propre et ordonnée. C'était une vraie fée du logis et une cuisinière hors pair. ».

⁷ Traduction proposée : « Ce n'était pas une vieille femme décrépite, mais « un modèle d'ordre et de propreté » [...] Tout le monde connaissait son talent pour réussir les tartes aux pommes ou au chèvre. ».

⁸ Traduction proposée : « Hannah n'était pas entièrement mauvaise. C'était une bonne ménagère et une bonne cuisinière. ».

Nous serons amenés à constater, à souligner, qu'une méthode peut fort bien ne pas vérifier une hypothèse initiale, sans pour autant perdre son intérêt, car il pourra lui arriver de faire naître, chemin faisant, de nouvelles hypothèses de travail, ayant des chances d'être mieux fondées et plus fécondes que celles précédemment formulées.

La transcription des récits populaires oraux et la place du conteur ont déjà été étudiées chez de nombreux peuples (toujours dans un but plus ou moins voilé de préserver un patrimoine en voie de disparition). Ce revirement m'a amené à revaloriser les récits écrits : en considérant qu'une version écrite est aussi valable et authentique qu'une version orale⁹, j'ai envisagé mon corpus sous un jour nouveau. Il n'est pas rare de rassembler toutes les versions existantes d'un même récit (pensons par exemple aux monographies réalisées par des tenants de l'école finnoise – voir Anti Aarne & Stith Thompson, 1981) et de proposer une traduction pour chacune de ces versions. En revanche, il est peu fréquent de vouloir s'en servir comme base pour offrir une seule version écrite.

Cette perspective de vouloir accorder un crédit similaire aux versions écrites et aux versions orales de ces récits me paraît d'autant plus légitime que, dans le Devon, l'écrit constitue la principale source d'inspiration pour la production orale actuelle des conteurs. De manière générale, la performance orale des conteurs européens se nourrit à présent de la tradition écrite, remettant ainsi en cause les schémas habituels du contage. Nous assistons dans le Devon et ailleurs en Europe à un retournement de situation : ce ne sont plus des histoires orales qui vont servir de base à des contes écrits, mais ce sont au contraire les récits imprimés qui vont influencer sur la narration orale et sur la production d'autres versions écrites d'un conte (Barbin, 2004 : 221). Cette primauté de l'écrit sur l'oral bouleverse la réalité du contage dévonien. Le conteur du Devon est effectivement coupé de cet héritage oral et ne peut se référer qu'à des sources écrites des récits populaires, ce qui l'amène à appréhender son travail d'une manière différente.

Il ne me paraît pas pertinent de taxer ce genre d'entreprise d'artificialité : tout récit transposé à l'écrit se présente par essence sous une forme qui n'a jamais été énoncée telle quelle. C'est a fortiori le propre d'une traduction de produire un texte unique qui n'a jamais été formulé de cette manière auparavant en le transposant dans une autre langue.

La singularité de mon approche, c'est qu'elle ne se fonde pas sur un texte-source unique, reconnu comme le texte de référence ou choisi plus ou moins arbitrairement parmi toutes les versions existantes de ce texte, mais sur *n* textes-sources. Je me devais donc de rassembler le plus grand nombre possible de versions de chaque récit populaire afin de mieux apprécier la part traditionnelle et la part créative du récit d'arrivée. Comme le rappelle à juste titre Alan Dundes (1984 : 190) :

*The more versions of a tale available, the more reliable the results of the methodology are likely to be.*¹⁰

De plus, je ne cherche nullement à fabriquer la version la plus exhaustive ou la plus proche de la version originelle d'un récit populaire donné mais à offrir une version adaptée au public français qui soit représentative de la culture du Devon. D'où l'idée de « traducteur-conteur »,

⁹ Cette idée est soutenue également par d'autres folkloristes, par exemple Torunn Selberg, professeur d'études folkloriques à l'Institute for Cultural Studies and the History of Art de l'Université de Bergen, en Norvège, ou Michael Dacre, un conteur du Devon. D'après eux, tout est folklore : toute modification apportée à une œuvre folklorique indique son appartenance, son adaptation au monde moderne. Toute version d'un récit est légitime en soi et donc digne d'intérêt.

¹⁰ Traduction proposée : « Plus on dispose de versions d'un récit, plus les résultats de la méthodologie employée ont des chances d'être fiables. ».

d'un traducteur qui ne se contente pas de rendre le sens du texte de départ, mais qui doit au contraire reconstruire une nouvelle version du récit en question à partir de nombreuses versions. Le traducteur se mue en nouveau conteur et crée une nouvelle version d'un récit pour public français en l'adaptant à sa propre culture tout en véhiculant la culture d'origine du récit. Cette réécriture nécessite toutefois de prendre certaines précautions (voir plus loin).

En conséquence, pour délimiter mon corpus, j'ai choisi de ne conserver que les récits populaires qui étaient attestés par plusieurs sources. Ce critère de fréquence permet non seulement d'éliminer un grand nombre de récits dont je n'ai pu recueillir qu'une seule version, mais encore d'asseoir son appartenance au comté du Devon. Ces deux critères de fréquence et de représentativité correspondent au critère de popularité tel que le définit Ibrahim Muhawi (Muhawi & Kanaana, 1997 : 1). Même si ces critères de sélection présentent le désagrément de supprimer tous les récits qui ont été créés récemment ou ceux qui appartiennent au répertoire d'un seul conteur, je me devais de garder à l'esprit mon optique traductologique. Mon but n'était pas de dépeindre l'état actuel du folklore du Devon (en comparant les versions actuelles aux versions antérieures de ces mêmes récits), mais de restituer une part de l'oralité que ses récits ont perdue en passant d'une performance orale à un support écrit. Cette dimension orale, primordiale pour mes travaux, se fonde sur la comparaison de multiples versions d'un même récit. Mon corpus se compose ainsi de tous les contes, légendes ou mythes qui sont attachés à une localité du Devon et dont j'ai pu rassembler de multiples versions. Cela revient à dire que je ne retiens que les récits populaires les plus connus, les mieux ancrés dans le Devon et donc les plus représentatifs de ce comté. Je n'établis pas plusieurs niveaux d'authenticité entre les différentes versions des récits que j'ai colligées : une version du XIX^e siècle est aussi précieuse et traditionnelle qu'une version datée de 2005 et destinée aux touristes. Comme le dit si bien Ibrahim Muhawi, « *Plurivocality, or variation within any single item of folklore, is one of the best guarantees of its authenticity* »¹¹ (Muhawi, 2000 : 110).

Démarche suivie

A mi-chemin entre l'oralité et l'écriture, le folklore ne connaît pas de forme fixe ; il revêt une apparence différente à chaque représentation. Ibrahim Muhawi (2000 : 111) en déduit que ces différents phénomènes sont liés :

*It is not a very long distance between variation, intertextuality and translation; for texts, in order to become parts of other texts, must undergo a process of translation in terms of the "target" text.*¹²

Olabiya Yai (1989 : 68) propose de son côté une méthode en quatre étapes pour rendre l'oralité à l'écrit :

1) The translator must first be immersed in the culture of the source language. No attempt to translate with the aid of special dictionaries can help in oral translation, as the putative translator must have "lived" oral performances in the source culture. 2) The second step is the search for viable and orally acceptable equivalent forms in the target

¹¹ « La plurivocité, ou variation interne de tout matériel folklorique, est l'une des meilleures garanties de son authenticité. »

¹² Traduction proposée : « Peu de distance sépare la variation, l'intertextualité et la traduction, car, pour qu'un texte fasse partie intégrante d'autres textes, il doit subir un processus de traduction l'amenant à devenir le text-cible. ».

*language. 3) Extensive experimentation in oral rendition is required, with a written text as an optional visual aid. 4) The performance is nonmediated.*¹³

Il s'agit plus exactement de pré-requis nécessaires pour parvenir à une bonne traduction d'un matériel folklorique oral.

Toute ma démarche s'est articulée autour de la notion de traduction folklorique. J'ai mis en évidence les problèmes relatifs à ce domaine, en tentant d'y apporter une solution nouvelle en m'inspirant des travaux déjà réalisés dans ce domaine. Je partage l'idéal que se fixe Jean Derive (1975 : 27) en matière de traduction folklorique :

L'idéal serait donc que le lecteur étranger puisse percevoir l'œuvre traduite, exactement comme la perçoit celui qui, également étranger, mais bilingue, peut en prendre connaissance dans la langue d'origine.

Cela revient à dire que le lecteur français doit être à même de partager l'émotion que le traducteur (en tant que spectateur d'origine parmi tant d'autres) a vécue face à la représentation du conteur dévonien. C'est pourquoi la traduction doit « sonner juste à l'oreille du lecteur » qui découvrira le récit dans sa langue maternelle :

La traduction des contes a été le plus fidèle possible ; j'ai essayé de respecter le caractère de « langue orale » et mon désir le plus vif est que l'on puisse lire ces contes comme si on les entendait. (Muhawi & Kanaana, 1997 : i)

Pour ce faire, le traducteur doit, autant que faire se peut, restituer à l'écrit la dimension extralinguistique de la narration d'origine. Nous verrons plus loin, exemples à l'appui, de quels moyens le traducteur dispose pour donner cette impression d'oralité au lecteur étranger et pour conserver le caractère populaire de ces récits.

En tant que nouveau conteur, le traducteur assimile et réinterprète toujours d'une certaine manière les différentes versions d'un récit dont il dispose et tente d'en rendre compte au lecteur. Christine Durieux (1991 : 178) décrit avec justesse le rôle actif et créatif que doit jouer le traducteur :

Le traducteur ne doit pas être passif face au texte original et le suivre servilement, mais au contraire être constamment actif, l'esprit critique en éveil, l'imagination sans cesse sollicitée.

L'originalité de ma démarche est dans ma volonté de tenir compte de toutes les versions disponibles d'un récit donné pour la traduction au lieu d'en privilégier une seule selon des critères parfois discutables. En d'autres termes, j'ai fait le choix de ne pas choisir parmi les différentes versions d'un récit donné. J'épouse en cela la conception de *traduction interne* défendue par Léon Robel (1973, 7-8) :

Les variantes d'un texte ne sont plus un tas qu'il faut trier, pour garder la bonne et rejeter les autres (en note, dans le meilleur des cas) et toute la question est de savoir, alors, si la bonne est vraiment la bonne. On peut au contraire les considérer

¹³ Traduction proposée : « 1) Le traducteur doit s'immerger dans la culture de la langue source. Le recours à des dictionnaires spécialisés est inutile et ne peut en aucun cas aider à la traduction de l'oral, car le traducteur potentiel doit avoir *directement* assisté à des représentations orales dans la culture de départ. 2) Dans un second temps, il faut chercher des équivalences viables et acceptables sur le plan oral dans la langue-cible. 3) Il est nécessaire de s'entraîner intensivement à rendre l'oral, en se servant le cas échéant d'une aide visuelle textuelle. 4) Il ne doit pas y avoir d'intermédiaire entre la représentation et le traducteur. ».

dynamiquement comme les traces des phases successives d'une traduction interne qui pose et supprime des équivalents à différents niveaux, à mesure que s'écrit le texte.

En tant que traducteur, je reproduis en quelque sorte le cheminement suivi par le conteur : il incorpore toutes les données qu'il peut trouver sur un récit en vue d'en façonner un nouveau. Cette démarche s'est progressivement imposée à moi en côtoyant les conteurs du Devon, notamment en discutant avec eux et en observant leur manière de travailler le matériel folklorique. Michael Dacre m'a notamment expliqué le 6 juillet 2001 la méthode qu'il utilisait pour travailler ses histoires. Il part systématiquement de sources écrites d'un récit¹⁴ avant de le jeter sur le papier avec ses propres mots. Cette phase de réécriture l'aide à mémoriser l'histoire. Il entame ensuite tout un travail sur la voix : il se raconte l'histoire à lui-même afin de mieux s'en imprégner. Chaque répétition est unique : il ne répète jamais mot pour mot ce qu'il a écrit¹⁵. Il s'inscrit tout à fait dans la démarche énoncée par Albert Lord (1991 : 185) dans son ouvrage *Epic Singers and Oral Tradition* :

*When a singer attempts to memorize the published text, his basic training shines through and enables him to reconstruct lines according to his own creative habits, to rearrange them in the manner he had learned.*¹⁶

Ce jeu d'identité et d'altérité proclamées se trouve au cœur de la pratique folklorique et traduisante. La mouvance inhérente aux récits populaires confère un statut hybride à leur traduction : le récit traduit affiche sa continuité avec la tradition du Devon (sous une forme acceptable pour la communauté dévonienne) tout en présentant la marque spécifique du traducteur.

Les propos de Clive Fairweather, autre conteur du Devon, sont également éclairants quant au métier de conteur. Etre conteur ne s'improvise pas ; c'est un travail de longue haleine. La maturation des récits est un processus très lent. Il a besoin de silence et de la nature pour trouver l'inspiration. Avant chaque représentation, il marche dans la campagne en se répétant les histoires qu'il va raconter. Le conteur est avant toute chose un amoureux du langage ; il jongle avec les mots. Mais ce que Clive Fairweather préfère dans le métier de conteur, c'est l'interaction magique avec le public. Il compare sa nouvelle condition de conteur aux joies de l'enseignement sans la routine. Son but premier est de satisfaire le public. Le conteur doit s'effacer devant lui (« *he must be very humble* »)¹⁷ : c'est le conteur qui se met au service du public et non l'inverse. Le conteur accorde sa respiration avec celle de son public.

Le traducteur dispose d'une marge de manœuvre plus importante que face à un texte-source unique, mais cette liberté accrue engendre une possibilité d'erreurs accrue. Le traducteur peut en effet plus facilement aboutir à un texte présentant des incohérences, s'il s'éloigne trop de la trame narrative du récit. Ce genre de déconvenue est plus rare lorsque le traducteur se lance dans la traduction d'une œuvre classique, c'est-à-dire qui ne présente pas de variations, car c'est l'auteur qui a dû veiller à produire un écrit qui fait sens et qui forme un tout cohérent. Habituellement, le traducteur suit la logique de l'auteur du texte de départ. C'est pourquoi je préconise d'effectuer une analyse structurale des récits avant de les traduire,

¹⁴ Nous retrouvons ce problème de disparition de la tradition orale. Les conteurs doivent se référer à des sources folkloriques écrites, seules disponibles de nos jours.

¹⁵ Cette méthode est à rapprocher du concept de « remémoration générative » mis en évidence par Jack Goody. (1994 : 187-197). Une fois que le conteur a ce canevas en tête, il va pouvoir restituer le récit avec ses propres mots tout en ayant conscience qu'il le réinvente.

¹⁶ Traduction proposée : « Lorsqu'un chanteur de geste tente de mémoriser un texte publié, son entraînement à réciter transparait et lui permet ainsi de recomposer de nouveaux vers en fonction de ses propres habitudes créatrices, de les réarranger selon ce qu'il a appris. ».

¹⁷ Traduction proposée : « Il doit être très humble. ».

pour veiller à la cohérence et à la cohésion des récits traduits¹⁸. Nous verrons dans la partie suivante que l'informatique s'avère d'une grande utilité sur ce plan.

La méthode que je propose suppose un travail préalable plus important que si je me fondais sur une seule version, mais elle permet de redynamiser le matériau folklorique, de lui conférer une dimension qui s'apparente à de l'oralité, en prenant en considération la variabilité des récits populaires. Elle présuppose également que le traducteur possède des qualités de conteur : le récit que le traducteur va offrir au lecteur implique un travail d'imprégnation, de maturation (Hélias, 1990 : 205).

Le traducteur est toutefois un conteur d'une nature particulière : il doit prendre certaines précautions avant de proposer un récit traduit. Ce récit traduit doit répondre à certains critères objectifs de base : il doit être cohérent ; il doit être en accord avec la tradition ; il doit conserver la même forme que le récit de départ (par exemple, une légende doit rester une légende) ; il doit éveiller la même émotion chez le lecteur que celle éprouvée par le traducteur ; il doit être écrit dans une langue vivante et alerte qui reflète l'oralité du récit de départ. Dans mon approche alternative à la traduction du folklore, je rejette au maximum toute normalisation, toute littérisation, du récit d'arrivée ; je souhaite au contraire maintenir la vie du récit à fleur de texte. Cette vitalité doit être immédiatement accessible au lecteur. Cette idée est merveilleusement traduite par Heinrich Zimmer (1972 : 1), éminent indianiste allemand :

Ce sont elles [les histoires] qui, pareilles à des semences emportées par le vent, s'envolent à travers les générations, propageant de nouvelles histoires et dispensant à de nombreux peuples la nourriture spirituelle. [...] Chaque nouveau poète y ajoute quelque chose de la substance de sa propre imagination, et d'être ainsi alimentées elles se remettent à vivre. Leur faculté germinative est éternellement vivace, attendant seulement un contact pour s'éveiller.

Puisque mon corpus est constitué de nombreux récits écrits, cette dimension orale est déjà presque absente. Ainsi, au lieu de transposer à proprement parler l'oralité des récits, je tente d'insuffler cette oralité dans les récits traduits, de lui redonner une part prééminente, au lieu de vouloir à tout prix gommer son appartenance à la littérature orale.

Dans un souci d'adaptation au lecteur du texte d'arrivée, le traducteur doit lever le voile sur divers éléments qui sont sources d'opacité pour le lecteur étranger (réalités géographiques différentes, termes dialectaux, expressions figées¹⁹, etc.). Ces aspects demandent un traitement spécifique de la part du traducteur. Ce sera à lui de déterminer de quels moyens il dispose pour combler ce déficit d'informations, pour dissiper l'opacité des récits.

¹⁸ La *cohérence* concerne la configuration des concepts qui organise l'univers textuel, garantissant ainsi la continuité et l'intégration progressive des significations autour d'un thème. En revanche, la *cohésion* correspond aux moyens proprement verbaux qui assurent les relations interphrastiques et transphrastiques et qui maintiennent l'identité de référence (substitutions, parallélismes, récurrences, paraphrases, etc.). (Ducrot et Schaeffer, 1995 : 603–604)

¹⁹ Pour une étude détaillée à ce sujet, se reporter à mon article (Barbin, 2005) sur le figement dans lequel j'ai mis en évidence une nouvelle typologie rendant compte du degré de figement folklorique qui peut être aisément utilisée à des fins traductologiques : d'un côté, la littérature populaire fixée transparente et la littérature populaire fixée opaque ; de l'autre, la littérature populaire mouvante transparente et la littérature populaire mouvante opaque.

Une analyse structurale informatisée

Comment effectuer une analyse structurale des récits avant de les traduire afin de pouvoir déterminer les variants et les invariants de chaque récit ? A cette fin, j'ai fait appel au logiciel de statistique textuelle *Lexico 3*²⁰. Je vais examiner brièvement²¹ les fonctionnalités qui m'apparaissent comme les plus pertinentes pour la traductologie. Tous les exemples sont tirés d'un ensemble de dix-sept versions différentes de la légende du prêtre et de son vicaire (« *The Parson and the Clerk* »), soit un corpus de 12 649 occurrences. Quatorze versions sont tirées de sources écrites et trois sont des transcriptions écrites de séances de contage auxquelles j'ai assisté.

L'outil le plus judicieux pour le traducteur est le concordancier. Il permet de visualiser les concordances d'un ou de plusieurs mots sélectionnés dans le dictionnaire et de les trier par version. Ce regroupement par source n'est pas si anodin que cela ; il permet de connaître la distribution du ou des mots en question au sein du corpus. Il prend notamment tout son sens dans l'exemple suivant. Prenons les substantifs *leech* et *doctor*, qui désignent tous deux un « médecin ». Selon son nombre d'occurrences total (9), obtenu par une utilisation classique du concordancier, on pourrait vraisemblablement en déduire que ce motif est important pour la légende.

Toutefois, en opérant un regroupement des occurrences par version, on constate que le thème du médecin n'est pas central dans cette légende :

Partie : 1848-LegendsDevon, Nombre de contextes : 5

disorder took a turn last night , and the leech , whom your worship will see at supper , a few weeks longer is all that worthy doctor Lamort will allow our poor friend . weeks , did you say interrupted the leech , thrusting in his long , treacherous - the guests , one by one , departed . the leech remained alone in the apartment , recorded , but the last words were from leech , eight grains of opium ? aye , aye ,

Partie : 1874-Whitcombe, Nombre de contextes : 3

disorder had taken a turn , and the leech whom the parson would see at supper the guests , one by one , departed ; the leech remained alone in the apartment . with him , and the last words of the leech were : eight grains of opium ? ay , ay

Partie : 1883-Gibbs, Nombre de contextes : 1

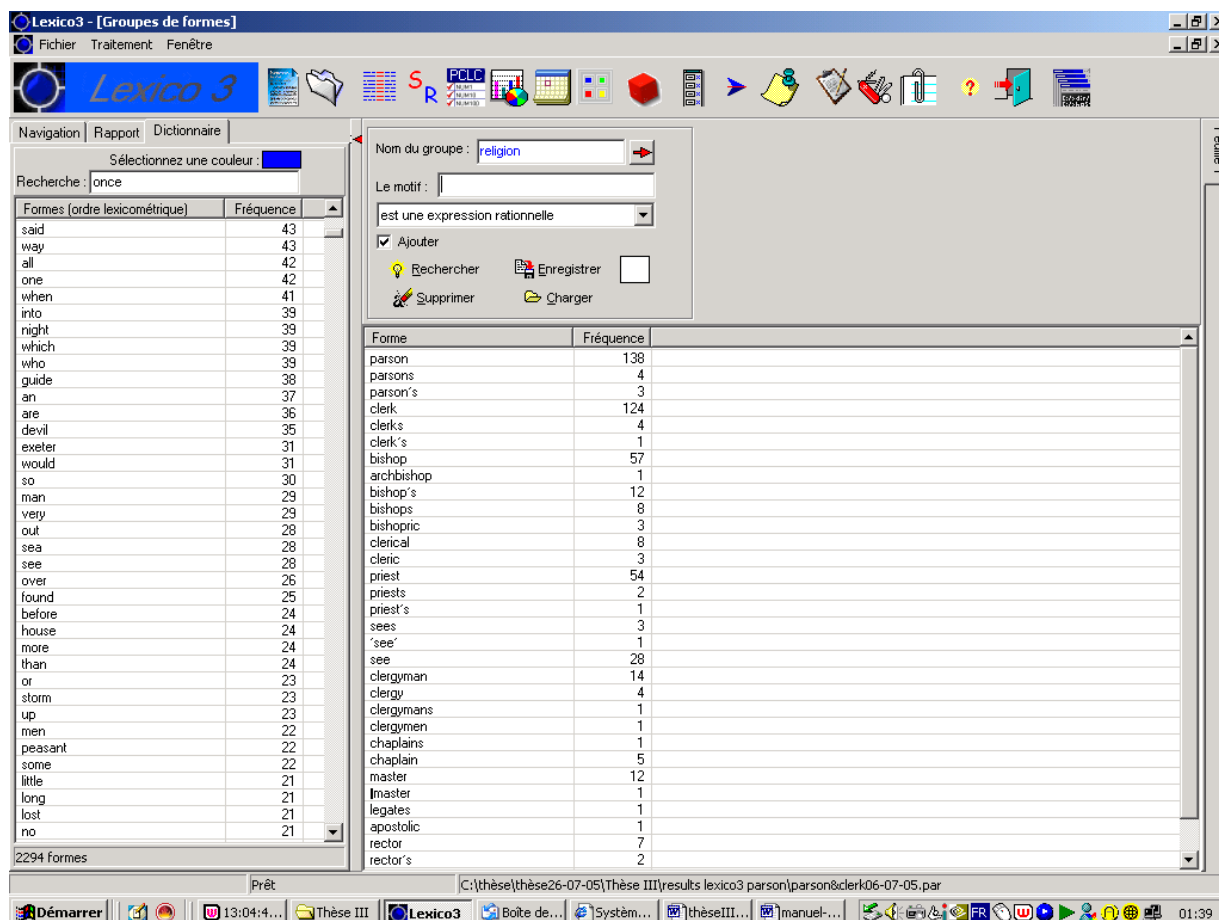
the thought of his passing . the best doctors were summoned from throughout

Il s'avère que ces deux noms apparaissent presque exclusivement dans les deux versions les plus anciennes dont nous disposons. Il est donc beaucoup moins significatif qu'il n'y paraît à première vue et pourra être plus facilement omis dans la traduction que s'ils étaient mieux distribués dans les diverses versions de la légende. Ce thème relève davantage d'un choix stylistique du narrateur que d'un invariant du récit en question.

²⁰ Même si son utilisation reste marginale dans le domaine de la traduction, ce logiciel qui émane du SYLED (Systèmes Linguistiques, Énonciation et Discours – Sorbonne Nouvelle) semble prometteur.

²¹ Pour obtenir de plus amples informations à ce sujet, voir Barbin, 2007.

L'utilisateur peut ensuite constituer des groupes à partir de formes non fléchies grâce à l'outil « Groupe de formes ». Voici par exemple ci-dessous un ensemble de termes relatifs à la religion :



Cette fonction est particulièrement utile au traducteur pour créer des champs sémantiques, permettant ainsi de structurer le lexique en microsystemes. Je rappelle que mon comptage regroupe, lorsque cela était possible, toutes les occurrences d'un même mot, sans distinguer les différentes classes grammaticales auxquelles il peut appartenir (substantif, adjectif, verbe, adverbe, etc.). Ce qui m'intéresse en tant que traducteur, c'est l'idée véhiculée par ces termes et non leur nature grammaticale.

Le cadre de cette étude ne me permet pas d'exposer dans le détail les champs sémantiques que j'ai mis en lumière dans cette légende. Je vais me contenter de présenter brièvement le champ sémantique de la religion²² et plus particulièrement les termes qui caractérisent le prêtre. Il va de soi que les associations d'idées et les hypothèses formulées ici ne sont pas étrangères à ma connaissance de la légende du prêtre et de son vicaire.

Le prêtre est désigné par les termes suivants : *parson* (145), *priest* (57), *clergyman* (16), *master* (13), *rector* (9 sur 10)²³, *chaplain* (6), *cleric* (3), *victim* (2).

Son caractère est défini par deux traits caractéristiques. Premièrement, il convoite de manière excessive le poste de l'évêque :

²² Comme le titre de cette légende le laisse présager (« *The Parson and the Clerk* »), le thème central tourne autour de la religion.

²³ J'indique entre parenthèses le nombre total d'occurrences de chaque forme (deuxième chiffre), en précisant celles qui sont en accord avec le thème choisi (premier chiffre).

ambition (16), eager (7), become (6 sur 18), covet (3), want (3), impatient (2), thirst (2), wait (2 sur 4), aim (1), attentive (1), badly (1), brood (1), claim (1), consume (1), cupidity (1), ghoulish (1), greed (1), hanker (1), keen (1), scheme (1), unwearied (1), wicked (1), zeal (1).

Il est prêt à tout pour arriver à ses fins, notamment à rendre fréquemment visite à l'évêque : *visit (14), hope (12), frequent (7 sur 10), promise (6), vacant (6), often (5 sur 6), succession (4 sur 5), chance (3), enquire (3), inquire (3), secure (3), concern (2), dignity (2), promotion (2), speed (2), importunity (1, dans le sens de sollicitation), periodical (1), remember (1 sur 2), remind (1), replace (1 sur 3).*

Ses réactions dépendent ainsi de l'état de santé de l'évêque. Si l'évêque se porte bien, le prêtre est d'humeur morose :

chagrined (1), discomfort (1), frustrated (1), mortification (1).

Si sa santé se dégrade, il s'en réjouit :

delight (3 sur 4), excite (1), overjoyed (1).

Le prêtre est enfin réputé pour ses accès de colère :

angry (9), exclaim (9), rage (6 sur 8), temper (6), cry (5 sur 9), shout (5 sur 6), evil (4 sur 5), violent (3 sur 4), curse (2), scold (2), blame (1), boil (1), passion (1), rant (1), rave (1), rebuke (1), savagely (1), testily (1, d'un ton irrité).

En définitive, son attitude est aux antipodes de celle qu'on attendrait de la part d'un homme d'église :

irreligiously (2), blasphemous (1), uncharitable (1), unchristian (1), unlawful (1).

En résumé, ce logiciel simplifie grandement l'analyse structurale des récits et permet de systématiser l'étude des variants et des invariants d'un corpus donné. Il apporte une justification à la fois quantitative et qualitative à certains choix opérés par le traducteur pour une traduction réalisée à partir de nombreux textes sources. Il faut néanmoins garder à l'esprit qu'il ne s'agit que d'un outil : même si *Lexico 3* permet de dégager un passage obligé pour le traducteur, ce n'est pas ainsi qu'il va aboutir à une traduction respectueuse du style du texte de départ.

Exemple d'une légende traduite

Il est temps maintenant d'offrir une version intégrale d'un récit afin d'apprécier la pertinence de mon approche. La traduction qui va suivre tente de donner la part belle à l'oralité (en s'inspirant tout particulièrement des paramètres extralinguistiques des trois versions que j'ai enregistrées). Elle représente l'une des potentialités du récit choisi en s'appuyant sur une analyse structurale de ce récit avec *Lexico 3*. Le traducteur-conteur tente d'en saisir l'esprit à partir de l'étude de multiples versions (dix-sept versions dans ce cas). Son but est de faire partager à un nouveau public sa propre vision du récit en question et de l'adapter en fonction de ses attentes. Dans le cas présent, nous avons choisi de proposer une version de la légende « *The Parson and the Clerk* » destinée à un large public français, plutôt assez jeune, car c'est le genre d'édition qui serait le plus susceptible d'accepter de publier des récits populaires.

Le Prêtre et son vicaire

Je vous emmène aujourd'hui dans le Devon, au Sud-Ouest de l'Angleterre. C'est une région idéale pour se promener dans la lande ou le long des falaises. On y trouve de curieux rochers, un peu comme en Bretagne. L'histoire que je vais vous raconter concerne justement deux rochers apparus mystérieusement un jour au large de Dawlish, charmant petit port de pêche.

Il y a longtemps vivait un évêque aimé de tous, mais il était gravement malade. Un prêtre ambitieux était prêt à tout pour prendre sa place et devenir le nouvel évêque d'Exeter.

Il lui rendait donc souvent visite dans sa résidence à Dawlish, car il voulait s'attirer ses bonnes grâces. Pour y aller, il devait traverser les collines arides de Haldon. C'était son vicaire qui le guidait et le menait à bon port.

Mais un jour, les deux hommes d'Eglise furent surpris par un orage épouvantable et se retrouvèrent perdus au milieu de nulle part. Le prêtre entra dans une colère noire :

— Sombre idiot, t'es même pas capable de trouver ton chemin ! Même le diable ferait un meilleur guide que toi !

A ces mots, comme par enchantement, un paysan apparut et se proposa de les guider jusqu'à Dawlish. Le prêtre ne fit ni une ni deux et accepta son offre. Les voilà partis avec l'étrange paysan.

Mais, la nuit était tombée et les deux religieux commençaient à avoir froid et à avoir faim. Le paysan les invita donc à passer la nuit chez lui :

— Venez dans mon humble demeure. Il y fait bon et chaud et il y a de quoi manger.

Le prêtre et son vicaire se laissèrent facilement convaincre. Ils arrivèrent à une maison illuminée et furent surpris de voir plein d'invités en train de festoyer. Le vin coulait à flot et la bande d'amis s'amusait comme de beaux p'tits diables. Ils se joignirent rapidement à la fête : et ils buvaient, et ils mangeaient, et ils riaient, et ils chantaient... Pas très catholique tout ça. Ils en oubliaient presque la raison de leur visite (c'est tout dire !), quand soudain on annonça la mort de l'évêque.

Le prêtre était aux anges ! Il se leva d'un bond et alla chercher son compagnon. Ils remercièrent leur hôte et se mirent tous deux en selle, mais les chevaux refusèrent de bouger. Ils avaient beau les fouetter, les cravacher, rien n'y faisait. C'est alors que, sous leurs yeux ébahis, la maison se volatilisa et que les invités se transformèrent en d'horribles diables. Pris de panique, les chevaux partirent au galop et tombèrent de la falaise.

Les deux religieux se retrouvèrent au milieu des poissons. Le prêtre ne réalisa pas que la mer les entourait de toutes parts, tellement il était perdu dans son délire :

— Je vais être évêque ; je vais être évêque ; je sens déjà que j'ai un pied d'dans !

— Moi, j'y suis jusqu'au cou !, s'écria le pauvre vicaire, conscient que sa dernière heure avait sonné.

Et une vague déferlante emporta les cavaliers et leur monture... Il était trop tard pour se repentir.

Le lendemain matin, on retrouva les chevaux sur le rivage, mais aucune trace des deux compères. A la place, les pêcheurs de Dawlish eurent la surprise de trouver deux nouveaux rochers, un gros et un petit. Il s'agit du prêtre et de son vicaire changés en pierre par le Diable. Si vous ne me croyez pas, allez vérifier sur place : les deux rochers en grès rouge sont toujours là. Mais, rappelez-vous : la convoitise est un vilain défaut ; vous en avez encore la preuve ici.

La version proposée ici ne constitue qu'une version parmi tant d'autres possibles. Telle celle d'un conteur, elle est tributaire de ses conditions d'élaboration, avec une dose de

subjectivité. Cela fait partie inhérente de la magie des récits populaires qui doivent captiver le public. Ma version de cette légende demande toutefois à être commentée.

Commentaires²⁴

J'ai calculé que la longueur moyenne des différentes versions de cette légende était de 744 mots. Avec ses 604 mots, la version que je propose ici présente une longueur acceptable. Un écart trop important témoignerait soit d'une volonté d'être exhaustif, soit d'une volonté d'être trop synthétique. De plus, les versions les plus contemporaines ont tendance à se raccourcir.

L'*incipit* doit être particulièrement soigné par le traducteur-conteur. Il a pour fonction d'inviter le lecteur à le suivre dans son voyage : « *Je vous emmène aujourd'hui* ». Le traducteur doit essayer de l'impliquer au maximum dans sa narration, de lui donner envie de continuer la route avec lui. En tant que guide, il doit être ses yeux et ses oreilles :

Ce qu'il y a d'enthousiasmant dans la narration d'un conte, d'une légende [...], c'est le fait de voir et de découvrir dans l'espace qui vous entoure la trace, la présence du héros dont vous écoutez l'histoire, et de ce qu'il représente. [...] C'est comme une invitation à prendre connaissance du monde où vous êtes. (Decourt & Raynaud, 1999 : 111)

Il ne faut pas oublier que le récit s'adresse *a priori* à un public qui ne connaît pas le comté du Devon. L'ancrage géographique ne doit donc pas être négligé ; il doit apporter quelques éléments-clefs pour la compréhension de la légende. Il est souhaitable de donner des repères au lecteur français (« *un peu comme en Bretagne* ») : il faut lui offrir du dépaysement sans le perdre en chemin.

De même, il ne faut pas noyer le lecteur sous les détails : nous lui racontons une histoire, nous ne sommes pas là pour lui vanter toutes les richesses touristiques du Devon. C'est pourquoi nous sommes volontairement imprécis au sujet de la localisation de ces deux rochers, qui sont plus exactement situés entre Dawlish et Teignmouth. Il suffit de donner assez d'informations au lecteur pour qu'il puisse, le cas échéant, trouver l'endroit en question (« *au large de Dawlish, charmant petit port de pêche* »).

Il faut ensuite présenter au lecteur les protagonistes de l'histoire : nous avons d'un côté un évêque malade et de l'autre un prêtre ambitieux. Le nœud de l'intrigue est posé : le second aspire au poste du premier et ne reculera devant rien pour l'obtenir (« *prêt à tout pour prendre sa place* »). Commence donc une opération de séduction (« *voulait s'attirer ses bonnes grâces* »), qui est le moteur du récit : pour réaliser son dessein, il va devoir régulièrement prendre la route de Dawlish (« *lui rendait donc souvent visite* ») pour surveiller l'état de santé de l'évêque. Le vicaire sert habituellement de guide au prêtre. Nous avons choisi l'expression « *mener à bon port* » pour rappeler au lecteur d'une manière détournée (relais isotopique) que Dawlish est une ville portuaire.

Un élément extérieur et inattendu vient troubler l'équilibre initial, qui est introduit par « *mais un jour* » : un orage éclate, désorientant ainsi le prêtre et son vicaire (« *furent surpris par un orage épouvantable et se retrouvèrent perdus au milieu de nulle part* »). Cet événement va compléter le tableau déjà peu flatteur du prêtre : il est non seulement cupide, mais aussi colérique (« *entra dans une colère noire* »). Il faut choisir une expression qui

²⁴ Pour des raisons évidentes de place, je ne puis détailler ici toutes les raisons qui ont guidé mes choix traductologiques, ce qui peut sembler frustrant. Il faudrait notamment avoir accès aux dix-sept versions écrites et orales de cette légende, à toutes les analyses réalisées à partir de *Lexico 3*, à mes discussions avec les conteurs du Devon autour de leur performance ainsi qu'à toutes les versions intermédiaires de ma traduction. J'espère que les quelques éléments de réponses indiqués ci-dessous pourront toutefois donner un aperçu (forcément très parcellaire) des questionnements qui ont été les miens au cours de la maturation de cette traduction.

montre le peu d'estime qu'a le prêtre envers son vicaire (c'est un bon à rien), mais qui indique en même temps que le prêtre est déjà âgé. D'où l'invective surannée « sombre idiot ».

Vu l'incompétence du vicaire, il en vient à commettre l'irréparable en demandant l'aide du Diable (« *Même le diable ferait un meilleur guide que toi !* »). C'est là que fait irruption le fantastique : il faut le marquer clairement au lecteur (« *comme par enchantement* »). Cela permet de noircir encore le portrait du prêtre en le décrivant comme une personne impulsive et intéressée (« *ne fit ni une ni deux et accepta son offre* »), autant de facteurs qui vont le mener à sa perte finale. Le traducteur-conteur va pouvoir relancer son histoire, lui donner une nouvelle impulsion : « *Les voilà partis avec l'étrange paysan* ».

Le Diable entre dans la partie et va jouer pleinement son rôle de tentateur : « *se proposa de les guider* », « *les invita* », « *humble demeure* ». Il met en avant des arguments auxquels les deux hommes d'Eglise ne peuvent résister (« *se laissèrent facilement convaincre* ») : « *chaud et sec* », « *manger* ». Le Diable profite de leurs faiblesses : on ne refuse pas la possibilité de se réchauffer près d'un feu et d'ingurgiter un repas gratuit lorsque l'on a voyagé des heures durant sous une pluie battante.

En arrivant dans la maison du Diable, ils se rendent compte qu'ils ne sont pas les seules personnes à avoir été conviées. Il faut donner dès à présent au lecteur des indices l'amenant à penser que tout n'est pas normal dans cette demeure, sans pour autant déflorer la suite de l'histoire : « *furent surpris* », « *s'amusait comme de beaux p'tits diables* ». Le terme vieilli « *festoyer* » donne l'idée de réjouissances païennes. Les deux religieux peuvent avoir un instant des doutes quant à la vraie nature des invités, mais ils ne doivent pas fuir les lieux : « *se joignirent rapidement à la fête* ».

Il faut essayer de rendre par le rythme de la prose à quel point la fête fait tourner la tête aux deux religieux et les amène à laisser libre cours à leurs instincts les plus vils. Une structure lancinante permet de donner ce sentiment d'étourdissement : « *et ils buvaient, et ils mangeaient, et ils riaient, et ils chantaient...* ». Leur débauche réussit presque à les détourner de leur objectif premier : « *Ils en oubliaient presque la raison de leur visite* ». C'est la preuve qu'ils sont dans un état d'ébriété avancé (« *C'est tout dire !* »). Ces libations sont une nouvelle occasion de montrer au lecteur que le prêtre et le vicaire ne sont pas des enfants de chœur : « *Pas très catholique tout ça* ». Cet aparté permet d'entretenir le lien unissant le traducteur au lecteur.

Le prêtre et le vicaire finissent par apprendre la mort de l'évêque (le lecteur attendait cette annonce depuis le départ). Cette nouvelle enthousiasme le prêtre, qui décide sur-le-champ de partir : « *Transporté de joie, le prêtre se leva précipitamment* ». Pour attirer l'attention du lecteur, il faut donc marquer la rupture entre ces deux moments du récit par un terme fort, « *quand soudain* ».

Mais les choses ne se passent pas comme le prêtre l'aurait souhaité. En dépit des maltraitances qu'il peut leur faire subir, il se trouve dans l'impossibilité de faire avancer les chevaux : « *Ils avaient beau les fouetter, rien n'y faisait* ». Le traducteur va à ce moment replonger le lecteur dans le fantastique. L'univers entourant les deux ecclésiastes va se trouver bouleversé : « *la maison se volatilisa* » et « *les invités se transformèrent en d'horribles diables* ». Les événements commencent à se précipiter : la fin des deux compères est proche.

Les chevaux sont pris de panique et entraînent leur cavalier respectif dans une chute prodigieuse du haut de la falaise : « *Pris de panique, les chevaux partirent au galop et tombèrent de la falaise* ». Le prêtre et le vicaire sont maintenant au beau milieu de la mer, comme l'atteste la présence d'animaux marins : « *se retrouvèrent au milieu des poissons* ».

Le choc est tel que le prêtre sombre dans la folie et s'imagine déjà occuper le poste d'évêque : « *Je vais être évêque ; je vais être évêque ; je sens déjà que j'ai un pied d'dans !* » En revanche, le vicaire est plus lucide (« *conscient que sa dernière heure avait sonné* ») et se lamente sur son sort : « *Moi, j'y suis jusqu'au cou !* ». La mort attend les deux religieux et leur destin funeste est finalement scellé par une vague déferlante.

La légende effectue un saut dans le temps (cette coupure temporelle est rendue par des points de suspension) et nous nous retrouvons le lendemain matin sur la côte de Dawlish. L'orage est passé et tout semble rentré dans l'ordre, mais il n'en est rien : on retrouve bien la carcasse des chevaux sur la plage, mais le corps des deux religieux est introuvable. Ils ont été changés en pierre par le Diable.

Les habitants de la région ont été fort étonnés à leur réveil de trouver deux nouveaux rochers dans leur environnement. Ce récit assure son statut de légende étiologique²⁵ en expliquant la présence de deux étranges rochers au large du port de Dawlish.

Il incombe finalement au traducteur de raccompagner le lecteur dans le monde réel. Il peut anticiper l'incrédulité du lecteur en lui apportant une preuve tangible de la véracité²⁶ de son histoire : « *Si vous ne croyez pas à mon histoire, vous pouvez aller vérifier sur place* ». Cette interpellation au lecteur le force à quitter le monde imaginaire dans lequel le traducteur l'a emmené, lui permettant ainsi de revenir sur terre.

Selon une tradition toute française (mais présente dans trois versions collectées), il est fréquent d'adjoindre à un récit une leçon de morale, destinée à marquer l'esprit du jeune public. La légende du prêtre et de son vicaire s'y prête aisément : « *La convoitise est un vilain défaut* ». Cet avertissement universel reprend le dixième commandement de la Bible : « *Tu ne convoiteras pas la maison de ton voisin* » (Exode 20, 16).

Orature et traduction

Je suis conscient que la traduction précédente d'un récit *in extenso* peut laisser sur sa faim et que les justifications apportées peuvent sembler parfois arbitraires en l'absence d'un contexte d'élaboration suffisant. Je vais ainsi prendre le temps de développer deux points qui me semblent primordiaux en matière de traduction de folklore en vue de clarifier la méthode adoptée pour rendre compte de l'oralité à l'écrit, à savoir la glose lexicale et le niveau extralinguistique.

Mais, avant de me lancer dans cette illustration détaillée, il convient d'explicitier la notion d'« orature ». Comme le rappelle à juste titre Claude Hagège (1985 : 84), il faut veiller à ne pas confondre le style oral et le style parlé :

La notion de style oral est à distinguer de celle du style parlé, cette dernière désignant l'usage ordinaire, plus ou moins éloigné de la langue écrite, qui est fait de la parole en situation d'interlocution. Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création du terme, orature, lequel deviendrait symétrique de celui d'écriture, entendue comme littérature (souvent à l'exclusion de la tradition orale, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d'une culture, mais ne laissant pas de trace matérielle).

L'*orature* renvoie donc aux lois qui régissent la parole rituellement proférée, par opposition à la parole librement proférée. Elle possède également l'avantage de ne pas

²⁵ Il s'agit d'une légende qui veut expliquer l'apparition d'un objet ou d'un phénomène. Elle matérialise les tentatives du peuple pour expliquer l'inconnu, les « pourquoi ».

²⁶ La notion de croyance est primordiale pour ce type de récit populaire.

renvoyer nécessairement aux civilisations de pure oralité. En d'autres termes, il est tout à fait légitime d'étudier l'*orature* de pays européens tels que la France ou le Royaume-Uni.

Il faut maintenant tirer de cette notion générale les enseignements utiles à la traduction des récits populaires du Devon. La tâche du traducteur est justement de conserver ces caractères propres à la littérature orale et de les transmettre au lecteur. Le problème du destinataire se pose donc au traducteur, tiraillé entre la fidélité au texte (au risque de l'illisibilité) et le souci de faire passer le texte (au risque de la trahison). Les difficultés rencontrées lors de la transposition sont également présentes à l'esprit de Jean Derive (1975 : 53) :

Transposer un énoncé parlé en un énoncé écrit ne signifie pas lui faire perdre sur le papier le charme particulier que lui conférait son oralité, en l'habillant et en le sophistiquant. Il nous paraît souhaitable au contraire de lui conserver certains caractères propres qui permettront au lecteur de reconnaître cette origine orale : style plus direct, plus familier, avec un foisonnement verbal plus dru, style plus vivant aussi, par l'abondance des dialogues, des interjections, des onomatopées. Mais cela ne dispense pas de faire des aménagements nécessaires.

Tout comme le conteur face à son auditoire, le traducteur doit s'adapter à son lectorat et faire preuve de simplicité syntaxique : un style direct et familier, seul vecteur possible pour un matériau aussi malléable, est de rigueur.

Il faut en effet ne pas perdre de vue que le texte traduit est destiné à être lu et non à être récité. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire d'aménager l'énoncé verbal effectivement entendu au cours d'une séance de contage afin d'éviter ce qui serait perçu à la lecture comme une gaucherie. Jean-Pierre Pichette (1980 : 17) préconise ainsi de supprimer « les tics verbaux du narrateur qui deviendraient ahurissants à la lecture » ; « les répétitions inutiles, causées non pas par un effet de style, mais par un oubli ou une erreur, ainsi que les hésitations, bégaiements ou interventions hors sujet » ; et « toute partie longue d'un récit où le narrateur répète exactement ce qu'il a dit auparavant ». Alors qu'à l'oral ce genre de correction sur le vif semble absolument naturel, il paraîtrait beaucoup plus étrange d'en trouver à l'écrit.

La lisibilité doit être le maître-mot, mais il est hors de question de broder autour du conte ou de le tronquer. C'est uniquement par un souci d'accessibilité au texte pour le lecteur qu'il faut opérer ce type de clarification. Néanmoins, il ne faut pas traiter tous ces éléments « indésirables » de la même manière. Certains méritent une attention toute particulière, notamment de la part du traducteur.

Glose lexicale

Nadine Decourt et Michelle Raynaud définissent ainsi la « glose lexicale » du conteur, propre à la poétique du contage : « la conteuse interrompt son conte parce qu'elle ne sait pas traduire un mot, une expression et tâtonne, sollicite l'aide de l'auditoire » (Decourt & Raynaud, 1999 : 50).

Je vais illustrer ce phénomène par la légende « *The Witch of Membury* » telle que Peter Davis, conteur demeurant à Exeter, l'a narrée le 28 février 1999 :

The white witch told them to give him six bullock's hearts. He hung them in the fireplace. The two biggest ones were stuck with nails and the other four with pins. No, that's not right. Let me see. There were nails and something else... I can't remember exactly. H'm... Oh yes, that's it, pins! The two biggest ones were stuck with nails and the other four with pins.

Dans le cas présent, le conteur s'est rendu compte que quelque chose clochait dans sa narration. Il a alors interrompu le cours de l'histoire pour retrouver son « erreur ». Même pendant cette période de doute, il maintient le contact avec l'auditoire ; il s'agit simplement

d'un intermède naturel, d'une parenthèse. Une fois que l'interprète de la tradition a retrouvé le terme qu'il cherchait, il reprend le récit comme si de rien n'était.

Le traducteur peut toutefois difficilement conserver en l'état cette partie dans une traduction écrite ; elle semblerait incongrue :

Le guérisseur leur demanda d'apporter six cœurs de bœuf. Il les accrocha à l'intérieur de la cheminée. Il planta des clous dans les deux plus gros et des clous dans les quatre autres. Non, c'est pas ça. Voyons voir. Il y avait des clous et autre chose... Je m'en souviens plus exactement. Euh... Ah oui, c'est ça, des épingles. Il planta des clous dans les deux plus gros et des épingles dans les quatre autres.

En effet, le dialogue instauré entre l'auteur/traducteur et le lecteur est d'une autre nature : le lecteur s'attend à ce que l'auteur ait pris le temps de travailler sa formulation et qu'il lui livre une version aboutie du récit.

Etant donné que je me fonde sur l'étude de toutes les versions connues d'un récit donné, je ne puis absolument pas rendre compte de toutes les variantes rencontrées. La plupart du temps, je trouve simplement une formulation du type :

He ordered six bullocks' hearts to be hung in the fireplace (one of those large ones, as in farm kitchens). Two in the centre were stuck with pins, and the other four with new nails. (Coxhead, 1954 : 160)

The wizard ordered six bullocks' hearts to be hung in the fireplace. Two in the centre were stuck with pins, and the other four with new nails. (Whitlock, 1977 : 47)

Dans ce cas, la traduction ne pose pas de problème de lisibilité à l'écrit :

Le sorcier donna l'ordre de placer six cœurs de bœuf dans la cheminée : deux au centre transpercés avec des épingles et les quatre autres avec des clous neufs. »

Si je reviens à mon exemple de départ (la légende racontée par Peter Davies), le traducteur occultera la phase de recherche du mot juste par le conteur et se contentera de dire :

Le guérisseur leur demanda d'apporter six cœurs de bœuf. Il les accrocha à l'intérieur de la cheminée. Il planta des clous dans les deux plus gros et des épingles dans les quatre autres.

Pourtant, tout le monde ne partage pas l'idée que le traducteur ou le transcripteur puisse s'arroger le droit de faire des coupes franches dans le récit du conteur. Des chercheurs comme Gerald Thomas (1987 : 44) s'insurgeraient contre un tel « travail d'épuration ». Ils s'attachent au respect de ce qui a été dit par le conteur en performance, y compris les répétitions et les retours en arrière.

Mais, une fois de plus, il faut bien garder à l'esprit que le traducteur ne peut pas adopter la même perspective dans le texte d'arrivée. Elizabeth Fine (1984 : 107) abonde dans ce sens en affirmant qu'il faut opérer une synthèse des éléments signifiants de la performance orale :

One can hardly be expected to appreciate the spirit and manner of the original performance through a text which mechanically records minute particles of behavior, but fails to synthesize them into meaningful, sensuous action. »²⁷

²⁷ Traduction proposée : « Nous pouvons très difficilement espérer apprécier l'esprit et le déroulement de la performance d'origine si le texte répercute de façon mécanique et décousue des bribes de comportement et qu'il manque de les synthétiser en des actions signifiantes et expressives. ».

Le traducteur doit adapter le matériau brut du conte afin de communiquer au lecteur le même plaisir qu'il a ressenti pendant la récitation de la légende. Néanmoins, il faut à mon avis conserver en partie cette présence du conteur dans le récit écrit. Le lecteur espère trouver ce qui enracine l'histoire dans sa culture d'origine, tant que le récit ne perd pas en lisibilité, tant qu'il reste accessible à tous :

*The original text is normative, yet one wants it to speak to places and people not its own. One wants to establish a connection between different languages and settings, without reducing either to the other. In ethnopoetics we must do almost everything ourselves and with little support. Still, regardless of the compromises in presentation that are required, the goal of full accessibility to original texts can be kept as a standard.*²⁸
(Hymes, 2003 : 47)

Se profile alors toute une esthétique du métissage qui permet au traducteur de faire passer au lecteur une part de la vie du conte, ce qui m'amène à aborder le traitement qu'il faut réserver au niveau extralinguistique.

Niveau extralinguistique

Les éléments non verbaux sont symptomatiques du style oral et ils méritent à ce titre un traitement tout particulier de la part du traducteur. Comme le fait remarquer Camille Lacoste-Dujardin (1970 : 26), nous ne pouvons les comparer à des ajouts qui viendraient embellir l'énoncé verbal ; ils ont leur raison d'être :

L'art de la conteuse tient à sa mémoire, certes, mais c'est dans le ton que peut s'épanouir son aptitude créatrice. Il y a, dans l'art du conte, toute une partie de mime, de comédie extrêmement importante dont la fonction est éminemment esthétique et destinée à transmettre les émotions. Si nous en sommes réduits, le plus souvent, à étudier des textes écrits, il semble bien hâtif de juger sévèrement de la platitude ou de la pauvreté de leur style : c'est oublier l'élément sonore, toutes les nuances de la diction.

Ce témoignage montre à quel point va être délicate la transposition du texte oral à l'écrit. Pourtant, l'enjeu de ce « déficit de charge esthétique » ou *underloading* (Fine, 1984 : 108) se révèle être beaucoup plus fondamental : cette transformation remet en cause l'intégrité du matériel folklorique, son essence même. En littérature orale, l'énoncé linguistique ne représente qu'une composante de la création, qui ne peut en aucun cas faire abstraction de tous les éléments extralinguistiques :

*All the variegated aspects we think of as contributing to the effectiveness of performance [...] may also play their part in delivery of unwritten pieces – expressiveness of tone, gesture, facial expression, dramatic use of pause and rhythm [...]. Such devices are not more embellishments superadded to the already existent literary work – as we think of them in regard to written literature – but an integral as well as flexible part of its full realisation as a work of art.*²⁹ (Finnegan, 1970 : 3)

²⁸ Traduction proposée : « Bien que le texte original soit normatif, nous souhaitons qu'il soit compris par des contrées et des personnes étrangères à notre culture. Nous souhaitons établir un lien entre les différentes langues et les différents décors, sans privilégier l'un aux dépens de l'autre. En ethnopoétique, nous devons presque tout faire nous-mêmes, avec très peu de moyens. Cependant, en dépit des concessions nécessairement consenties dans la présentation, nous devons conserver intact notre critère affiché d'accessibilité totale des textes originaux. ».

²⁹ Traduction proposée : « Tous les différents aspects qui, à notre avis, contribuent au succès de la représentation [...] semblent également influencer sur la manière dont les récits oraux sont racontés - expressivité du ton, gestes, expressions du visage, utilisation dramatique des pauses et des intonations [...]. Ces éléments ne sont pas de simples ornements ajoutés après coup à une œuvre littéraire préexistante – comme la littérature écrite nous incite

Ils doivent par-là même absolument être pris en compte lors de la traduction du récit : le traducteur doit donc donner au lecteur des éléments contextuels afin qu'il retrouve la partie performancielle du récit qui lui manque.

Une fois cette constatation faite, le problème reste cependant entier : comment rendre dans une traduction écrite ces codes extralinguistiques ?

Prenons un exemple, celui de la représentation donnée par Clive Fairweather le 2 mars 1999 devant un feu de cheminée. J'indiquerai les didascalies en français entre parenthèses. Voici donc comment « Old Fairweather »³⁰ raconta l'histoire d'un fantôme qui hante le château de Berry Pomeroy :

The boy was anxious to visit the castle. He entered by the gatehouse and... [« Old fairweather » bondit soudain de sa chaise et se dresse devant l'auditoire : il a pris la position que l'on prête aux spectres et se met à hurler à la mort.] He was so frightened that he couldn't move.

Si je m'en tiens aux seuls termes employés par le conteur, j'obtiens une traduction voisine de celle-ci : « Le garçon était impatient de visiter le château. Il entra par la loge de garde et alors... Il était paralysé par la peur. » Nous voyons bien que nous ne pouvons pas réduire une légende à son simple message verbal. L'espace d'un instant, les éléments extralinguistiques remplacent totalement la sémiosis purement verbale.

Pour bien traduire ce passage, il faut reprendre la légende dans sa dimension performancielle. En d'autres termes, cela revient à se poser la question suivante : quelles réactions « Old Fairweather » attendait-il de son public ? Il souhaitait rompre avec la normalité de la situation en basculant brutalement dans le merveilleux. Le conteur, qui tient en haleine son auditoire, a la volonté de le surprendre en lui montrant l'inattendu. Le traducteur, en tant que nouvel interprète de la tradition, doit susciter chez son lecteur la même émotion, le même étonnement qu'il a ressentis.

Dans son modèle ethnolinguistique de la traduction, Eugene Nida (1964 : 149) accorde une importance toute particulière à la nature de la réponse attendue chez le lecteur étranger :

The receptor in the circle³¹ culture should be able, within his own culture, to respond to the message as given in his language, in substantially the same manner as the receptor in the triangle culture responded, within the context of his own culture, to the message as communicated to him in his own language.³²

L'obstacle de l'écrit ne semble pas non plus incommensurable pour Sabarimuthu Carlos (2000 : 58) ; le traducteur peut combler l'absence de l'interaction conteur/auditeur :

à les considérer – mais ils forment une partie intégrante et flexible de la pleine réalisation du récit oral en tant qu'œuvre d'art. ».

³⁰ Nous rappelons simplement ici qu'il s'agit d'un nom de scène choisi par Clive Fairweather. Pour de plus amples détails, se reporter à la section consacrée aux conteurs du Devon.

³¹ Eugene Nida utilise plusieurs formes géométriques pour représenter les différences culturelles qui existent entre les peuples.

³² Traduction proposée : « Le récepteur de la culture cercle doit être capable, à l'intérieur de sa propre culture, de réagir au message que lui propose sa langue, globalement de la manière que le récepteur de la culture triangle a réagi, dans son propre contexte culturel, au message qu'on lui a communiqué dans sa propre langue. ».

*Even when the teller is absent, and a tale is available in print, we can presume the voice of the teller and the reaction of the hearer, through the style and other oral techniques.*³³

Il existe d'après lui une relation de communication implicite entre le conteur et l'auditeur, car le conteur doit supposer la présence d'un auditeur potentiel pour pouvoir créer sa propre narration. Le traducteur peut réaliser une démarche similaire.

Fort de ces divers éléments, je peux formuler la traduction suivante qui ne constitue qu'une traduction parmi tant d'autres, mais qui est le plus en accord avec ma propre perception de la scène :

Le garçon était impatient de visiter le château. Il entra par la loge de garde quand soudain il se retrouva nez à nez avec un fantôme qui lui glaça le sang. Ses cris sinistres le paralysèrent sur place. Il ne pouvait plus faire le moindre mouvement.

La tâche du traducteur est de réussir à signifier au lecteur que le texte qu'il a devant les yeux était à l'origine un récit raconté oralement. Le traducteur doit alors avoir recours à ce que Jeanne Demers (1987 : 76) appelle *surécriture* :

Le texte englobe le récit fait et son hors-texte, les circonstances d'énonciation – moment de la parole, gestuelle, mimique, musique – avec comme résultat qu'il y a réduction chaque fois que la transcription se limite au texte dit.

Plus concrètement, Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (1995 : 619) offrent une piste de *surécriture* pour résoudre les problèmes de transcription des récits oraux : les *renvois structurels*. Comme, dans la performance orale, la structuration signifiante est répartie entre plusieurs systèmes de signes, sa transcription à l'écrit a du mal à rendre compte de ces différents vecteurs de communication :

La richesse des renvois structurels du texte écrit a partiellement pour fonction de compenser l'absence des facteurs de la voix, des mimiques, etc., qui dans l'œuvre orale sont des vecteurs sémantiques centraux.

Conscients de l'insuffisance de ces renvois structurels, certains chercheurs (Jousse, 1981 ; Hagège, 1985) proposent une autre voie pour noter à l'écrit les marques intonatives, mais les systèmes proposés se heurtent le plus souvent à des problèmes de lisibilité. Tel est notamment le cas avec le système élaboré par Elizabeth Fine (Fine, 1984, 166-203) qui propose une présentation typographique originale pour des récits destinés à être lus à haute voix et qui se fonde sur des conventions musicales et linguistiques préexistantes (silences, longueurs de voyelle, accentuation, etc.). Toutefois, ce genre de notation s'adresse surtout aux chercheurs, car il nécessite un apprentissage du code et un effort de concentration que le grand public n'est pas prêt à réaliser pour lire un récit annoté de la sorte.

Pour ma part, je souhaite privilégier l'accessibilité du texte au grand public et lui épargner tout matériel critique ou explicatif lourd qui coupe littéralement la lecture du récit et vient alors parasiter sa compréhension. La méthode de transcription employée par Russel Kaschula (1991), privilégiant l'exhaustivité de l'analyse, en est un parfait exemple : un texte de quinze lignes au départ finit par occuper trois pages. Le chercheur sera ravi par la richesse et par la finesse de son analyse, mais le lecteur moyen sera vite rebuté par cette transcription.

³³ Traduction proposée : « Même lorsque le conteur n'est pas présent et que le récit n'est disponible que sous une forme écrite, il est possible d'imaginer la voix du conteur et la réaction de l'auditeur par le truchement du style et de diverses techniques orales. ».

Il est donc temps d'inventer un nouveau langage afin de dépasser ce clivage écriture/oralité, ainsi que le proclame Patrick Chamoiseau (1994 : 157-158) :

Depuis le temps que je m'y applique, j'ai acquis le sentiment que le passage de l'oral à l'écrit exige une zone de mystère créatif. Car il ne s'agit pas, en fait, de passer de l'oral à l'écrit, comme on passe d'un pays à l'autre ; il ne s'agit pas non plus d'écrire la parole ou d'écrire sur un mode parlé, ce qui serait sans intérêt majeur ; il s'agit d'envisager une création artistique capable de mobiliser la totalité qui nous est offerte, tant du point de vue de l'oralité que de celui de l'écriture. [...] Sur cette tracée opaque située entre l'oral et l'écrit, il [l'écrivain] doit abandonner une bonne part de sa raison, non pour déraisonner, mais pour se faire voyant, inventeur de langages, annonciateur d'un autre monde. Je veux dire qu'il doit se faire Poète.

En attendant ce moment, je propose de nous tourner vers Elizabeth Fine (1984 : 96), qui crée un pont entre le travail du folkloriste qui transcrit un texte oral à l'écrit et celui du traducteur :

Since speech and writing employ two different kinds of symbolic systems, the former using not only acoustic signals but gestural signals as well, and the latter using only a sequence of visual signals arranged on paper, I define any movement of speech into writing, or vice versa, as an intersemiotic translation. Thus, a folklorist transcribing a performance, a linguist notating the phonemes of a speech, or an oral interpreter performing a written text are all engaged in forms of intersemiotic translation.³⁴

Considérer le texte folklorique comme une traduction intersémiotique met bien en avant la nécessité de restituer à l'écrit les qualités performanciennes du récit. C'est dans cette voie que je désire m'orienter avec le concept de traducteur-conteur.

Préceptes et conclusion

Mon approche de la traduction folklorique est résolument communicationnelle et interculturelle : il s'agit de faire partager au lecteur étranger la même émotion que celle ressentie par le public d'origine. Le traducteur-conteur doit en fait façonner un nouveau récit qui soit à la fois même et autre : la traduction d'un récit affiche sa continuité avec la tradition du Devon tout en présentant la marque spécifique du traducteur.

Mon approche en vue de traduire un matériel folklorique comprend dix préceptes que le traducteur de folklore doit garder à l'esprit afin de restituer en partie à l'écrit l'oralité des récits populaires :

1. Le traducteur doit s'imprégner des différentes versions d'un récit dont il dispose afin qu'un travail de maturation puisse s'opérer dans son esprit. Cette étape d'appropriation des récits s'avère indispensable s'il veut parvenir à créer une nouvelle version du récit en question.
2. Il n'est pas soumis en soi à une fidélité au texte-source (impossible avec des sources multiples) ; il doit plutôt veiller à la cohérence et la cohésion des récits qu'il propose au lecteur : les épisodes du récit s'enchaînent-ils naturellement ? Le traducteur doit effectuer un réel travail de réécriture.

³⁴ Traduction proposée : « Puisque l'oral et l'écrit utilisent deux types de systèmes symboliques différents, le premier utilisant non seulement des signaux acoustiques, mais aussi des signaux gestuels, le second n'utilisant qu'une séquence de signaux visuels disposés sur le papier, je définis la traduction intersémiotique comme toute translation de l'oral vers l'écrit, ou vice versa. Ainsi, le folkloriste qui transcrit une performance orale, le linguiste qui note les phonèmes d'un discours et l'interprète qui donne une représentation orale d'un texte écrit sont tous trois engagés dans un type de traduction intersémiotique. ».

3. L'analyse structurale doit lui permettre de déterminer les éléments qu'il faut conserver (les invariants) et ceux qu'il peut agencer à sa guise (les variants). La répartition entre invariants et variants ne doit pas être suivie de manière implacable. Les récits populaires constituent un matériau vivant ; ils ne peuvent se résumer à une simple juxtaposition d'éléments déterminés. Ce découpage peut être rapproché d'un indicateur de tendances : il met en évidence les motifs caractéristiques d'un récit donné, ceux que l'on retrouve d'une version à l'autre et qui font son identité, mais quelques motifs peuvent se trouver modifiés ou supprimés dès l'instant que le récit de départ ne devient pas autre.
4. Ce n'est pas le cas des figements qui sont les marques de fabrique d'un récit et méritent par conséquent un traitement à part. Ils permettent la reconnaissance immédiate d'un récit, car leur côté inhabituel, archaïsant, frappe l'esprit du lecteur. Ils doivent absolument être conservés dans le récit d'arrivée : ils sont le gage de la couleur locale, de l'étrangeté du récit, qui éveille tout l'intérêt du public. Cependant, le traducteur doit rendre cet exotisme accessible et compréhensible au lecteur français.
5. Le récit doit être rédigé dans une langue alerte et vivante, mais le style utilisé ne doit pas s'apparenter à un style parlé. Le récit proposé est destiné avant tout à être lu pour soi-même ; il doit laisser la place à l'imagination du lecteur pour créer son propre récit. En définitive, il doit « donner à entendre » sans forcer le trait. Il va de soi que le texte peut être repris et lu à un tiers, mais ce n'est pas sa fonction première.
6. Le traducteur doit s'efforcer de ne pas pécher par excès de zèle. C'est-à-dire qu'il ne doit pas chercher à créer une version exhaustive, parfaite, à partir des diverses versions qu'il a collectées, ce qui réduirait le récit à un archétype désincarné³⁵.
7. Même si la normalisation des récits est incontournable à l'écrit, le traducteur-conteur doit insuffler de nouvelles images qui soient acceptables pour le lectorat français.
8. Toutefois, il ne dispose pas entièrement de la même latitude que le conteur, dans la mesure où il est plus restreint par les versions existantes d'un récit que le conteur qui peut se permettre d'apporter plus d'éléments nouveaux.
9. Le traducteur doit compenser le décalage culturel qui existe entre le public de départ et le public d'arrivée. Il est aidé dans cette tâche par la glose du conteur : comme il s'adresse de plus en plus à un public étranger (à la région ou au pays), le conteur partage dans une moindre mesure la même culture que son auditoire et doit donc rattraper en partie cet écart de connaissances. Le traducteur peut se servir avec profit de ces clefs explicatives et y adjoindre celles qu'il jugera bon d'apporter au public ciblé.
10. Le traducteur doit éclaircir les opacités du récit d'origine, mais ne pas pratiquer l'explicitation à outrance (dans le corps du texte et par des appels de notes) pour conserver la lisibilité du récit. Il doit évaluer au plus près les connaissances et les besoins du lecteur-cible : le contexte est-il suffisamment clair pour éviter une surcharge explicative ?

Ces dix préceptes ne sont nullement limitatifs ni totalement novateurs ; ils ne constituent qu'un point de départ pour la recherche en traduction du folklore. Ils demandent à être développés et nuancés à bien des égards. Cette perspective est une alternative aux méthodes couramment utilisées (Fine, 1984 ; Misri, 1986). Le tout est de cerner au préalable l'objectif que cherche à atteindre le récit traduit : est-il censé incarner l'état d'un récit populaire à un temps *t*, chez tel ou tel conteur, ou doit-il au contraire chercher à susciter chez un nouveau public la même émotion que celle ressentie par le public de départ ? Le traducteur-conteur

³⁵ Je pense par exemple à Anti Aarne et Kaarle Krohn qui ont développé une théorie selon laquelle pour chaque conte aurait existé une *Urform*, ou « forme primordiale », qui se serait par la suite dégradée, donnant ainsi naissance à de multiples variantes. Cette vision se situe aux antipodes des théories actuelles qui se recentrent sur l'art du contage (Zumthor, 1983 ; Gay-Para, 1991 ; Carlos, 2000).

devient ainsi le nouveau dépositaire du répertoire folklorique d'une région. Comme Walter Ong (1982 : 11) l'exprime avec justesse, « *when an often-told oral story is not being told, all that exists of it is the potential in certain human beings to tell it* »³⁶.

Corpus

- ANONYME, 1848, *Legends of Devon*, Leonard Aust Wescott, Dawlish.
- BARBER C., CHARD J., 1990, *Tales of the Teign*, Obelisk Publications, Exeter.
- CHARD J., 1979, *Devon Mysteries*, Bossiney Books, Bodmin.
- COXHEAD J. R. W., 1954, *Legends of Devon*, Western Press, Westward Ho!.
- DACRE M., journée de contage au château de Okehampton le 6 juillet 2001.
- DAVIES P., séance de contage à Exeter le 28 février 1999.
- FAIRWEATHER C., séance de contage à Harbertonford le 2 mars 1999 et rencontres en juillet 2002.
- FARQUHARSON-COE A., 1976, *Devon: Mostly Ghostly but the Rest is Folklore*, Baron Jay, Plymouth.
- GIBBS C. E., 1983, *Tales of Devon*, Flying Basset Publications, Dawlish.
- HEWETT S., 1976, *Nummits and Crummits: Devonshire Customs, Characteristics and Folklore*, EP Publishing, East Ardsley.
- HUNT R., 1865, *Popular Romances of the West of England; or the Drolls, Traditions, and Superstitions of Old Cornwall*, 2 vols, John Camden Hotten, Londres.
- JONES S., 1981, *Legends of Devon*, Bossiney Books, Bodmin.
- LEGER-GORDON R. E. St., 1972, *The Witchcraft and Folklore of Dartmoor*, E. P. Publishing, Wakefield.
- LYONESSE G. B. B., 1922, *Legend Land*, vol. 2, Great Western Railway, Londres.
- MADDOCK L. W., 1965, *West Country Folk Tales*, James Brodie, Bath.
- PAGE J. L. W., 1893, *The Rivers of Devon, from Source to Sea*, Seeley, Londres.
- RUTLEY C. M., 1942, *Legends and Folk-Lore of Devonshire*, Collin Clear Type Press, Londres.
- SHARMAN V. D., 1952, *Folk Tales of Devon*, Thomas Nelson, Londres et Edimbourg.
- WHINRAY J., 1996, *Devon Legends*, Tor Mark Press, Penryn.
- WHITCOMBE Mrs H. P., 1874, *Bygone Days in Devonshire and Cornwall, with Notes of Existing Superstitions and Customs*, Richard Bentley, Londres.
- WHITLOCK R., 1977, *The Folklore of Devon*, Batsford, Londres.

Bibliographie

- AARNE A., THOMPSON S., 1981, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Suomalainen Tiedekatemia, Folklore Fellows Communications 184, Helsinki.
- BALLARD M. (dir.), 2001, *Oralité et traduction*, Presses de l'Université d'Artois, Arras.
- BARBIN F., 2001, « Les Récits populaires du Devon : problèmes de méthode et de traduction » dans M. Ballard (dir.), *Oralité et traduction*, Presses de l'Université d'Artois, Arras, pp. 291-319.

³⁶ « Lorsque l'on n'est pas en train de raconter une histoire orale maintes fois racontée, elle n'existe que sous une forme latente chez quelques individus qui peuvent la raconter. »

- BARBIN F., 2004, « Translating and Storytelling. », dans J. Drevillon, J. Vivier et A. Salinas (dirs.), *Psycholinguistics, A Multidisciplinary Science: What Implications? What Applications?*, Editions Europa, pp. 221-225.
- BARBIN F., 2005, « Folklore et traduction : quels types de figement ? », dans C. Durieux (dir.), *La Traduction : identités et altérités*, Cahiers de la Maison de la Recherche et des Sciences de l'Homme, n° 44, Caen, pp. 161-188.
- BARBIN F., 2007, « Statistique textuelle et traduction : quelles pertinences ? », dans M. Ballard, C. Pineira-Tresmontant (dirs.), *Les Corpus en linguistique et en traductologie*, Presses de l'Université d'Artois, Arras, pp. 245-259.
- BARTHES R., 1991, *L'Aventure sémiologique*, Editions du Seuil, Points Essais, Paris.
- CARLOS S., 2000, « Grimms' Tales in the Indian Narrative Situation », dans *Fabula*, n° 41, pp. 52-75.
- CHAMOISEAU P., 1994, « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », dans Ralph Ludwig (dir.), *Ecrire la « parole la nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Gallimard, Folio Essais, pp. 151-158.
- DECOURT N., RAYNAUD M., 1999, *Contes et diversité des cultures : le jeu du même et de l'autre*, C.R.D.P. de Lyon, Argos Démarches, Lyon.
- DEMERS J., 1987, « Jehan de Paris, roy de France ou le conte écrit, une forme fixe ? », dans Pierre Léon, Paul Perron (dirs.), *Le Conte. Actes du Colloque de l'Université de Toronto, 26-27 septembre 1986*, Didier Erudition, Paris, pp. 71-87.
- DERIVE J., 1975, *Collecte et traduction des littératures orales. Un Exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de R.C.A.*, Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France, Paris.
- DUCROT O., SCHAEFFER J.-M., 1995, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique du langage*, Editions du Seuil, Points Essais, Paris.
- DURIEUX C., 1991, « Liberté et créativité en traduction technique, » dans M. Lederer, F. Israël (dirs.), *La Liberté en traduction*, Traductologie 7, Didier Erudition, pp. 169-179.
- FINE E. C., 1984, *The Folklore Text: From Performance to Print*, Indiana University Press, Bloomington.
- GAY-PARA P., 1991, « Le Répertoire du conteur », dans Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Le Renouveau du conte*, Editions du C.N.R.S., Paris, pp. 115-122.
- GOODY J., 1994, *Entre l'oralité et l'écriture*, Traduit de l'anglais *The Interface between the written and the oral* (1987), PUF, Paris.
- HAGEGE C., 1985, *L'Homme de paroles : contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, Paris.
- HELIAS P. J., 1990, *Le Quêteur de mémoire : quarante ans de recherche sur les mythes et la civilisation bretonne*, Plon, Terre Humaine, Paris.
- HYMES D. H., 2003, *Now I Know Only So Far: Essays in Ethnopoetic*, University of Nebraska Press, Lincoln et Londres.
- LACOSTE-DUJARDIN C., 1970, *Le Conte kabyle : étude ethnologique*, François Maspéro, Paris.
- LAPLACE C., 1991, *Théorie du langage et théorie de la traduction : les concepts-clefs de trois auteurs : Kade (Leipzig), Coseriu (Tübingen), Seleskovitch (Paris)*, thèse dirigée par Danica Seleskovitch, Paris 3.
- MESCHONNIC H., 1973, *Pour la Poétique II*, Gallimard, Le Chemin, Paris.
- MISRI G., 1986, *La traduction des figements et des modèles dans les Mille et une nuits*, thèse dirigée par Danica Seleskovitch, Paris 3.
- MUHAWI I., 2000, « Between Translation and the Canon: The Arabic Folktale as Transcultural Signifier », dans *Fabula* n° 41, pp. 105-118.

- MUHAWI I., KANAANA S., 1997, *Il était plusieurs fois... Contes populaires palestiniens*, Arcantères, Unesco, Paris.
- NIDA E. A., 1964, *Toward a Science of Translating*, E. J. Brill, Leiden.
- ONG W., 1982, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, Londres et New York.
- PICHETTE J.-P., 1980, « Notre transcription », dans Conrad Laforte (dir.), *Menteries drôles et merveilleuses : contes traditionnels du Saguenay*, Quinze, Mémoires d'hommes, Montréal.
- ROBEL L., 1973, « Translatives », dans *Change*, n° 14, pp. 5-12.
- SELBERG T., 2003, « Taking superstitions seriously », dans *Folklore*, n° 114, pp. 297-306.
- SELESKOVITCH D., LEDERER M., 1986, *Interpréter pour traduire*, Traductologie 1, Didier Erudition, Paris.
- TENEZE M.-L., 1969, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », dans *Annales*, n° 24, 5, pp. 1104-1120.
- YAI O. B. J., 1989, « Issues in oral poetry : Criticism teaching and translation », dans Karin Barber, P.F. de Moraes Farias (dirs.), *Discourse and its Disguises : The Interpretation of African Oral Texts*, Centre of West African Studies, University of Birmingham, Birmingham University African Studies Series 1, pp. 51-72.
- ZIMMER H., 1972, *Le roi et le cadavre : les mythes essentiels pour la reconquête de l'intégrité humaine*, Fayard, Documents Spirituels 7, Paris.
- ZUMTHOR P., 1983, *Introduction à la poésie orale*, Editions du Seuil, Poétique, Paris.

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 sœurlette ! », 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.

Cependant, 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 critique 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 théâtralistent 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-translation 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'ai fait* » 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* » (Lensch, 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-Veimars. 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., OESTERREICH 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.

THE VOICE ET SES TRADUCTIONS : ENTENDRE DES VOIX OU LIRE UN *ETHOS* ?

Myriam Suchet

Universités Lille 3 (France) et Concordia (Montréal, Québec)

The Voice, unique roman du poète nigérian Gabriel Okara, invite dès son titre le lecteur à *entendre des voix*. Le principal protagoniste de cette quête existentielle, Okolo, a lui-même un nom qui signifie « la voix », en ijo. Mais quelle peut bien être la signification de cette « voix » qui se ferait entendre dans un texte écrit ? Ne s'agit-il que d'une métaphore ? Dans ce roman, qui peut se lire comme une restitution en anglais de paroles prononcées en ijo, la transcription d'une « voix » est indissociable d'un travail de traduction. Il y aurait donc simultanément passage de l'oral à l'écrit et de l'ijo à l'anglais. Pour le dire autrement : c'est par une illusion de traduction interne au texte original qu'est produit l'effet d'oralité.

Après avoir répertorié les procédés de cette écriture doublement illusionniste, je proposerai de considérer cette oralité fictive comme une « vocalité spécifique » permettant la construction d'un *ethos*. Mon hypothèse est qu'en passant d'un code à l'autre la voix narratrice se met en scène de la même manière que l'orateur, selon Aristote, fait montre d'un caractère. Cette perspective rhétorique, revisitée par les développements contemporains de l'analyse de discours, invite à penser la traduction comme une forme spécifique de ré-énonciation – et non plus seulement comme un transfert linguistique. Envisagée comme un rapport de discours, la traduction donne nécessairement à entendre une voix nouvelle, celle du rapporteur – qui peut lui aussi être caractérisé en termes d'*ethos*.

Entendre des voix

De nombreux travaux ont été consacrés à la question de la paradoxale restitution de l'oralité sur un support écrit. La question de la voix dans *The Voice* invite un troisième terme dans ce rapport oral/écrit : le transfert linguistique. C'est en laissant transparaître une strate de langue ijo sous son anglais d'écriture qu'Okara fait entendre « une voix ». Ce sont donc les procédés de cette étrange traduction qu'il faut analyser pour comprendre le mécanisme de production de l'oralité.

Dans un article souvent cité, Okara assimile explicitement son travail d'écrivain à la tâche d'un traducteur (Okara, 1963 : 15-16) :

As a writer who believes in the utilisation of African ideas, African philosophy and African folklore and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion that the

only way to use them effectively is to translate them almost literally from the African language native to the writer into whatever European language he is using as his medium of expression.

[En tant qu'écrivain qui entend tirer profit des idées, de la philosophie, du folklore et du langage imagé de l'Afrique au maximum de leurs possibilités, je pense que la seule façon de les utiliser efficacement est de les traduire presque littéralement de la langue maternelle de l'auteur africain à la langue européenne, quelle qu'elle soit, qui est sa langue d'expression¹.]

Cette revendication d'un travail interne à l'ancienne langue coloniale pour y inscrire une langue africaine « maternelle » (l'ijo dans le cas d'Okara) ne va pas de soi. La déclaration d'Okara prend place, en effet, dans le dixième numéro de la revue *Transition* paru en 1963, en regard du virulent « The Dead End of African Literature ? » d'Obiajunwa Wali. Dans ce compte rendu de la conférence des écrivains africains de langue anglaise tenue en juin 1962 à Makerere, Wali affirme que les écrivains africains mèneront la littérature dans une impasse tant qu'ils n'auront pas abandonné les langues européennes. Il n'en fallait pas plus pour déclencher une vaste polémique (Chinweizu, Onwuchekwa, Ihechukwu, 1998 : 262) d'autant qu'Okara clôt son propos en affirmant : « Some may regard this form of writing in English as a desecration of the language. This is of course not true ». La traduction est néanmoins devenue une métaphore ou encore une analogie fréquemment employée par les critiques pour décrire la mise en relation des langues dans la littérature postcoloniale. Maria Tymoczko, notamment, dans un article significativement intitulé « Post-colonial writing and literary translation », explique (Tymoczko, 1999 : 19-20) :

Translation as metaphor for post-colonial writing, for example, invokes the sort of activity associated with the etymological meaning of the word: translation as the activity of carrying across [...]. However that might be, in this enquiry I am not using translation as a metaphor of transportation across (physical, cultural or linguistic) space or boundaries: instead, interlingual literary translation provides an analogue for post-colonial writing.

[La traduction comme métaphore de l'écriture postcoloniale évoque, par exemple, le type d'activité associé avec le sens étymologique du mot : la traduction comme activité de transporter à travers [...]. Quoi qu'il en soit, dans cette étude, je n'emploie pas la traduction comme une métaphore du transport à travers des espaces ou des frontières (physiques, culturelles ou linguistiques). En revanche, la traduction littéraire interlinguistique fournit un analogon à l'écriture postcoloniale.]

Tymoczko souligne elle-même les limites du rapprochement en énumérant trois différences majeures entre la traduction et la création littéraire, même située à la croisée des langues. D'abord, contrairement aux traducteurs, les écrivains postcoloniaux ne transposent pas un texte mais une culture. Ensuite, les paramètres de contraintes ne sont pas les mêmes – l'auteur est plus libre, n'étant astreint à aucune « fidélité ». Enfin, Tymoczko considère que le traducteur peut faire usage du paratexte alors que l'auteur de l'original ne disposerait pas de cet espace. Paul Bandia (1993 ; 2006) est beaucoup plus précis dans la description formelle des procédés. Mais est-il bien certain que cette analogie selon laquelle l'écriture plurilingue serait une sorte de traduction constitue le bon point de départ ?

Laissant le recours à la métaphore explicative de côté, efforçons-nous de comprendre comment procède *The Voice* pour donner l'impression d'être écrit *ijo en anglais*. Il semble dans un premier temps légitime de distinguer trois classes de procédés : lexicaux, morphologiques et syntaxiques. Cette distinction, fort utile pour la clarté du relevé non

¹ Toutes les citations de cet article sont traduites par l'auteure.

exhaustif présenté ci-dessous, présente néanmoins l'inconvénient majeur de ne pas restituer la densité de ces différents procédés. Avant toute analyse, et pour le plaisir du texte, voici donc les toutes premières lignes du roman :

Some of the townsmen said Okolo's eyes were not right, his head was not correct. This say said was the result of his knowing too much book, walking too much in the bush, and others said it was due to his staying too long alone by the river.

So the town of Amatu talked and whispered. Okolo had no chest, they said. His chest was not strong and he had no shadow.

Lexique

Sur le plan lexical, on note l'emploi d'un certain nombre d'emprunts comme par exemple « *foo foo* » qui désigne un plat à base d'igname ainsi que d'un vocabulaire spécialisé dans la désignation de *realia* africaines comme « *compound* » ou « *hut* ».

Le lexique anglais s'enrichit en outre d'un certain nombre d'idéophones transcrivant des émotions comme l'indignation et la colère « *Apo ! Apo ! Apo !* » et d'onomatopées comme ce bruit de respiration « *whoosh, whoosh, whoosh* ».

Okara use volontiers du redoublement lexical, qu'il s'agisse d'adjectifs attributs « *your hair was black black be* » ou même de substantifs compléments : « *with smile smile in his mouth* ». Ce procédé, qui vise à produire un effet d'accentuation, correspond à l'une des manières dont la langue ijo construit l'expression de l'intensité.

C'est, de fait, en calquant la langue anglaise sur des expressions ijo qu'Okara réalise un travail autrement plus spectaculaire que ces innovations ponctuelles. De nombreux idiomes ijo inscrivent ainsi dans la langue anglaise leur frappe particulière comme, par exemple, l'expression « *Okolo had no chest* » pour signifier qu'il manque de courage, « *May we live to see tomorrow* », pour souhaiter une bonne nuit, « *eyes on our occiput* » pour dénoter une vigilance extrême, etc. Le substantif qui a le plus retenu la critique est le substantif « *inside* », employé pour désigner le siège des émotions. L'ethnologue Amaury Talbot (1967) explique qu'« *inside* » est un calque du substantif ijo « *biri* », qui indique un organe situé dans l'abdomen, là où s'éprouvent les plus fortes émotions. Pour mesurer l'effet d'étrangeté suscité par ce calque, on peut se reporter à la page 31 du livre :

Inside the hut Okolo stood, hearing all the spoken words outside and speaking with his inside. He spoke with his inside to find out why this woman there behaved thus.

Morphologie

Du point de vue morphologique, on notera l'indistinction des formes pronominales de la première personne du singulier : « *me* » se rencontre à la place de « *I* » en position de sujet : « *Me know nothing?* ». On remarque en outre la création de nombreux mots composés : « *knowing-nothing* », « *man-killing* », « *black-coat-wearing* », « *fear-and-surprise-mixed* », « *said-thing* », « *coming-in people* » pour n'en citer que quelques-uns. Les participes passés ainsi que les gérondifs deviennent des formes adjectivales privilégiées, comme dans « *spoken words* » ou « *coming thing* ».

Syntaxe

Okara emploie de manière concurrente la négation standard, avec verbe modal ou auxiliaire suivi de l'adverbe « *not* » sous une forme contractée ou non et une formulation avec le seul adverbe « *not* » placé après le verbe, que la phrase soit une principale assertive « *You know not this man* », interrogative « *You know not?* », injonctive « *listen not to him* », ou encore une subordonnée hypothétique « *This canoe moves not if you say not* ».

L'ordre des mots place les compléments d'objet comme les circonstanciels avant le verbe : « *It was the day's ending and Okolo by a window stood. [...] Okolo at the palm trees looked* » et insère le COD entre l'auxiliaire modal et le verbe : « *a person can his inside change* ».

L'emploi du démonstratif « *this* » peut redoubler un autre actualisateur du nom : « *And you this man* », « *come back to this our town* ».

Le trait le plus remarquable de la syntaxe de *The Voice* reste sans doute la reduplication de la copule « *be* », placée en fin de proposition : « *Now we are free people be, free to breathe* », « *who are you people be?* », « *I am a witch be* », « *All of you my witness be* », « *you are a new man be* ». Ce redoublement du verbe semble calquer l'un des traits syntaxiques caractéristiques de l'ijo comme d'un grand nombre de langues africaines : la sérialisation. La construction sérielle juxtapose deux ou plusieurs verbes ayant un même sujet. Ces verbes ne sont reliés par aucun morphème et n'entretiennent entre eux ni relation de complémentarité ni rapport d'auxiliaire ou de modalisateur.

Tout se passe comme si l'écart qui sépare le standard de la langue anglaise des formulations déviantes du texte était dans le même temps une brèche ouverte dans l'écriture, le lieu d'inscription d'une voix. L'opacité qui résulte de la mise en tension de langues étrangères attire l'attention sur le fait que « ça parle ». Mais est-ce vraiment l'ijo qui vient court-circuiter l'anglais ?

Chantal Zabus (2004 : 124) s'est proposé, avec l'aide d'un linguiste, Kay Williamson, et d'Okara lui-même, d'exhumer la strate d'ijo présente sous l'anglais d'écriture. Dans l'extrait ci-dessous sont juxtaposées, dans l'ordre : une citation du texte d'Okara suivie du numéro de la page, une transcription de l'expression ijo correspondante marquée par les italiques et un astérisque final et enfin une traduction littérale :

"To every person's said thing listen not" (Voice, p. 7)
*Kémé gbá yémò sè pòù kúmò**
 Man said things all listen not

"He always of change speaks" (Voice, p. 66);
*Yémò dèìmini bárá sèrimòsè èrí èrèmini**
 things changing how always he (is) speaking

"Shuffling feet turned Okolo's head to the door" (Voice, p. 26)
*Sísírí sisírí wèribudàmò Òkòlò tẹ̀bẹ̀ wàimò wàribùdò dīamē**
 Shuffling moving-feet Okolo's head turned door faced

"... when everybody surface-water-things tell"
 (Voice, p. 34)
*ògòndò bènì yèámò kí kēmēmòsè mó gbàminí**
 up water things that everybody is telling

"The engine-man Okolo's said-things heard" (Voice, p. 70)
*ìnzìnú-owèi bẹ̀ Òkòlò gbàyèmò nàmè**
 Engineer the Okolo said-things heard

"How can you a spoiled girl marry at this your young age?"
 (Voice, p. 103)
*Tèbàràkò árí bée kàlàtùbòu mú sèi-fàdò u érábòu kẹ̀ nàràngà ó**
 Why you this small-boy go spoiled-lost girl marry

La superposition de trois strates montre assez bien que le procédé ne peut pas être assimilé à un simple transfert de langue source à langue cible. Tout l'enjeu, en effet, consiste à ne pas faire disparaître la langue source ou, plus précisément encore, à faire exister la langue source à l'intérieur de la langue cible. En réalité, sur les trois strates exposées par Chantal Zabus, seule la première possède véritablement une existence. L'ijo prétendument exhumé sous l'anglais d'écriture n'est qu'une construction *a posteriori* qui, dans bien des cas, n'explique

pas vraiment la formulation du roman. On se met à soupçonner l'existence de cette langue qui n'est peut-être, finalement, qu'une fiction linguistique ou, selon les termes de Michel Charles (1995 : 177), un « énoncé fantôme ». Paradoxalement, c'est ce caractère fantomatique de l'ijo qui crée l'illusion de sa présence : quel lecteur de *The Voice* serait à même de réellement comprendre le texte s'il avait été écrit dans la langue maternelle de l'auteur ? Seul un anglais hanté peut faire entendre l'ijo à un lecteur anglophone européen qui n'a pas la moindre idée de cette langue africaine.

Il est révélateur qu'Okara se refuse obstinément à nommer la langue de ce roman, quand on sait l'importance que revêt la nomination des langues dans la pratique des locuteurs (Tabouret-Keller, 1997 ; Canut, 2000). Contrairement au narrateur de *Soleils des Indépendances* qui se targue dès les premières lignes du roman d'écrire malinké en français², le narrateur de *The Voice* ne revendique aucune langue d'écriture. De fait, la seule langue mentionnée est l'anglais. Ces rares mentions métalinguistiques encadrent certains passages de discours direct qui sont le fait du narrateur ou d'un protagoniste (Okara, 1975a : 42-44) :

Abadi began to speak in English, as he usually did on similar occasions.

"This is an honourable gathering led by an honourable leader," Abadi began and paused. [...] I have been to England, America and Germany and attended the best universities in these places and have my M.A., Ph.D..."

"You have your M.A., Ph.D., but you have not got it", Okolo interrupted him, also speaking in English. [...]"

Le retour à la langue de la narration se fait à partir de la mention du « vernaculaire » et se trouve marqué par rapport à l'anglais standard du discours direct (Okara, 1975a : 45) :

Then with his [Chief Izongo] voice quavering with emotion he began to speak in the vernacular.

"You have first heard the spoken words of Abadi and they have entered your ears. He spoke in English and many words missed our years while many entered our ears. We will not blame him for that for, who among us will not speak thus with such big book learning. [...]"

Une dernière occurrence est repérable vers la fin du roman, alors qu'Okolo est interrogé par un « homme blanc » dont la première question sera : « *You speak English of course ?* ». Le passage d'un code à l'autre est manifestement un enjeu de pouvoir : Abadi associe à l'emploi de la langue anglaise le prestige de ses diplômes européens, le chef Izongo souligne le caractère relativement incompréhensible de cette langue, qui tire sa valeur d'autorité de cet hermétisme. Enfin, la situation d'interrogatoire est à l'évidence une situation de rapport de forces, ici augmentée par une tension raciale.

Rappelons que le roman s'articule autour d'une quête dont l'objet, « it », ne reçoit volontairement pas de nom. Le refus de nommer est thématisé comme tel : « *What is he himself trying to reach ? For him it has no name. Names bring divisions, strife. So let it be without a name; let it be nameless...* » (Okara, 1975a : 112).

Mais il y a plus encore : les particularités linguistiques du roman d'Okara s'avèrent ne devoir que bien peu à sa langue maternelle. Certains procédés stylistiques évoquent en fait avant tout la tradition littéraire britannique (Venuti, 1998 : 177). L'ordre des mots, qui confère

² « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume... » (Kourouma, 1970 : 9).

à la syntaxe de *The Voice* un rythme singulier, rappelle moins le système tonal de l'ijo que le « sprung rhythm » de Manley Hopkins – et les mots composés rappellent un procédé fréquemment employé par le même poète. Okara revendique d'ailleurs lui-même cet héritage littéraire (Zabus, 1991 : 104). La parabole de la page 25 : « *the old order changeth* » n'est autre qu'une citation tronquée d'un poème de Lord Tennyson, *The Passing of King Arthur*, dans lequel ces paroles sont attribuées au roi Arthur : « *The old order changeth, yielding place to new* ». Pour certains, dont l'écrivain J.P. Clark-Bekederemo (1970 : 36), il ne saurait par conséquent être question de considérer l'anglais dans *The Voice* comme un équivalent de l'ijo. Violamment critique, il affirme que le résultat est la production d'une langue artificielle qui tient plus de l'allemand que de l'ijo. On peut donc craindre que ce ne soit par méconnaissance que les critiques – occidentaux pour la plupart – croient entendre des voix en ijo³. Faut-il pour autant vouloir faire taire ces voix ?

Avant d'envisager cette question, on peut d'ores et déjà mettre en garde contre toute classification des procédés de mise en rapport des langues qui part d'emblée du principe de l'existence de deux codes distincts. L'erreur, ici, venait de la présupposition qu'il fallait exhumer l'ijo latent sous l'anglais, alors que l'écriture d'Okara produit simultanément un énoncé anglais et une impression d'ijo. On retrouve donc empiriquement les recommandations formulées par Peter Auer (1998 : 13) dans l'introduction à l'ouvrage *Code-switching in Conversation* :

while most approaches to the pragmatics of code-switching have started from the presupposition that there are two languages which are used alternately, and proceeded to ask what function switch between them might have, it may well be advisable to ask the question in the opposite way: that is, to start from the observation that there are two sets of co-occurring variables between which participants alternate in an interactionally meaningful way, and then proceed to seeing them as belonging to or constituting two "codes".

[tandis que la plupart des approches de la pragmatique du code-switching partait du présupposé qu'il y a deux langues utilisées alternativement et procédait en se demandant quelle pouvait bien être la fonction de leur alternance, il serait sans doute opportun de poser la question en sens inverse, c'est-à-dire de partir de l'observation du fait qu'il y a deux ensembles de variables en cooccurrence entre lesquels les locuteurs alternent de manière significative pour l'interlocution et ensuite envisager de les considérer comme appartenant à deux "codes" ou les constituant.]

Le néologisme « hétérolinguisme », inventé par Rainier Grutman peut s'avérer fort utile pour effectuer cette bascule. D'après son inventeur, le terme désigne « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (1997 : 37). Tandis que les notions de « bilinguisme » et de « diglossie » sont liées respectivement au répertoire de l'individu et au contexte sociolinguistique, l'« hétérolinguisme » désigne un phénomène strictement textuel. Surtout, le choix du préfixe – « hétéro- » et non « pluri- », comme dans « plurilinguisme » – permet de mettre l'accent non sur la pluralité mais sur la *différence*. C'est donc la fonction démarcative du changement de langue qu'invite à considérer l'hétérolinguisme. Cette approche différentielle est cohérente avec la représentation de la langue défendue par Grutman, pour qui « il n'y a pas de Langue saussurienne une et indivisible, il n'y a que des variétés *diatopiques* (les dialectes), *diastratiques* (les sociolectes), *diaphasiques* (les registres) et *diachroniques* (les états de langue) » (1990 : 199). Si l'on s'interdit de présupposer

³ Dans son introduction à la ré-édition du roman (Okara, 1975 : 15) chez Heinemann dans la collection « African Writers Series », Arthur Ravenscroft admet : « *I do not know Ijaw, but I would infer that Okara draws upon some of the linguistic characteristics of Ijaw when he hammers out this unusual English of his* ».

l'identité des codes en présence pour chercher à en inférer l'existence à partir du texte, entend-on toujours une voix parler ijo ?

« Vocalité spécifique » et *ethos*

L'impression d'oralité entre automatiquement dans l'ère du soupçon à la suite de la fiction linguistique. Dès que la présence de l'ijo s'avère discutable, fantomatique sinon fantasmagorique, l'illusion de la voix se dissipe. Faut-il pour autant l'abandonner ? La métaphore vocale, prégnante jusque dans le titre du roman, est-elle un leurre ou une fiction heuristique ? Il faut dire que la métaphore de la voix, employée dans le cadre d'un texte littéraire, comporte une part de risque.

La tentation est grande, en effet, d'idéaliser la « voix » comme un point d'origine dont le texte s'éloignerait à mesure qu'il s'écrit. Il existe ainsi une très longue tradition philosophique occidentale qui considère la voix avec nostalgie et regarde le texte écrit avec méfiance quand ce n'est pas avec mépris, n'y voyant alors qu'une dégradation de cette vocalité originaire. Derrida a fait l'archéologie de cette idéalisation de la voix et mis en garde contre la tentation phonocentrique (1967 : 379-445 ; 1972 : 77-214). Il est néanmoins possible et sans doute même nécessaire de trouver le moyen de faire un usage légitime, encore que métaphorique, de la notion de « voix » dans le cadre du texte littéraire écrit. C'est la condition, en effet, pour remédier à une trop longue surdité qui a refusé d'entendre le texte comme discours, c'est-à-dire comme produit d'un acte d'énonciation. De tous les travaux d'Henri Meschonnic, l'article intitulé « Qu'entendez-vous par oralité ? » (1982) est sans doute le plus synthétique quant à la distinction oralité/parlé d'une part et au rapport écrit-rythme-sujet-vocalité de l'autre. Une véritable poétique, explique en substance Meschonnic – qui élabore par ailleurs une « poétique du traduire » (1999) – doit s'intéresser à tout ce qui, dans un texte, témoigne de l'inscription du sujet responsable de l'énonciation. C'est en reprenant les analyses de Meschonnic que Dominique Maingueneau propose d'attribuer au texte littéraire une « vocalité spécifique » ou encore un « ton » (1999 : 78-80) :

Tout discours écrit, même s'il la dénie, possède une vocalité spécifique qui permet de le rapporter à une source énonciative, à travers un ton qui atteste ce qui est dit ; le terme de « ton » présente l'avantage de valoir aussi bien à l'écrit qu'à l'oral : on peut parler du « ton » d'un livre. [...] Loin d'être en amont du texte, souffle initiateur rapporté à l'intention d'une conscience, le ton spécifique que rend possible la vocalité constitue pour nous une dimension à part entière de l'identité d'un positionnement discursif.

Ce « positionnement discursif » correspond à ce que d'autres théories de l'énonciation appellent la « présence de la subjectivité dans le langage ». Mais tandis que cette dernière n'est, le plus souvent, repérée qu'en fonction d'une liste relativement restreinte de marqueurs grammaticalisés : tiroirs ou temps verbaux, pronoms personnels, embrayeurs, déictiques, modalisateurs (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 32), la « vocalité spécifique » autorise des repérages plus souples. Comme le remarquent les auteurs de l'ouvrage *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique* (Détrie, Siblot, Verine, 2001 : 330) :

en limitant la réflexion sur la subjectivité aux marques de la personne (pronoms personnels de première et de deuxième personne), aux déterminants et pronoms possessifs (cet arbre, mon arbre, ça, le mien...), aux adverbes déictiques (ici/là/là-bas, hier/aujourd'hui/demain), on se prive de la possibilité de relier le sujet égotique, pleinement individualisé, aux autres formes d'apparition de la subjectivité, beaucoup plus discrètes et diffuses, mais effectives. Ici se trouve sans doute la limite des approches énonciatives en termes de marques. Car les plus claires (les embrayeurs, par exemple)

deviennent aussi les arbres cachant la forêt, où se trouvent tous les autres modes de positionnement linguistique de la subjectivité.

L'hétérolinguisme me semble constituer l'une de ces autres formes, discursives et non grammaticalisées, de manifestation de la subjectivité. Pour en revenir à *The Voice*, je lis dans le travail pour rendre l'anglais moins familier non pas une tentative de mystification linguistique, mais l'indice d'un positionnement discursif. Le narrateur, en creusant un écart d'apparence linguistique, invite le lecteur à se faire une image de sa personne. Le changement de code peut, bien entendu, avoir une multitude de fonctions (effet de réel, comique etc.⁴), mais ces dernières apparaissent comme secondaires par rapport à une fonction fondamentale qui est de mettre la voix en scène ou, en termes rhétoriques, de produire un *ethos*.

La notion d'*ethos*, qui semble fort lointaine et reléguée dans l'art oratoire de l'antique rhétorique, s'avère fort proche et opératoire dès que le texte est envisagé dans la perspective d'une « vocalité spécifique ». Chez Aristote, l'*ethos* figure, aux côtés du *logos* et du *pathos*, parmi les ressources de l'orateur pour assurer le succès de son entreprise de persuasion. Il s'agit pour l'orateur d'établir sa crédibilité par la mise en scène de qualités morales qui correspondent à des traits de caractère comme le bon sens, la vertu, la bienveillance ou la magnanimité. Contrairement à ses prédécesseurs, Isocrate et l'auteur de la *Rhétorique à Alexandre*, qui considèrent que l'*ethos* est fonction de la personne réelle de l'orateur, Aristote y voit une construction du discours (Woerther, 2007 : 206-208). On distinguera donc, d'une part, une approche dite « prédiscursive » de l'*ethos*, qui intéresse davantage les sociologues dans la lignée de Bourdieu et, d'autre part, un *ethos* « discursif » ou « non-référentiel ». C'est exclusivement à cette seconde acception que je m'intéresserai ici⁵. L'*ethos* n'est pas produit par le contenu du discours (le dit), mais par la manière dont celui-ci est tenu (le dire). En d'autres termes, on peut dire que l'*ethos* relève de l'énonciation davantage que de l'énoncé (Amossy, 1999 : 11). C'est en ce sens que l'*ethos* rejoint la problématique de l'inscription du locuteur et la construction de la subjectivité dans la langue.

Il s'agit donc de se demander quelle image l'énonciateur (le narrateur en l'occurrence) produit de lui-même par la manière dont il opère la mise en tension des langues. Au lieu de chercher à débusquer les traces d'une voix ou la strate d'ivoire sous la surface scripturale du roman, on considérera le travail de différenciation linguistique comme le lieu d'expression d'une « vocalité spécifique » permettant la construction d'un *ethos*. Cet *ethos* est susceptible de varier au cours du texte, mais je m'en tiendrai à l'analyse du tout début du roman.

L'innovation linguistique d'Okara est tempérée du fait de la délégation énonciative qui rappelle des modes de narration conventionnels (Patrick Scott, 1990 : 79). L'incipit attribue en effet l'essentiel des formes déviantes à des personnages secondaires et le lecteur ne peut manquer d'être frappé par l'effacement du narrateur. Tout au long du premier chapitre, les passages de discours indirect et de discours indirect libre alternent avec des dialogues qui relèvent de l'écriture dramaturgique davantage que de la fiction romanesque. Reprenons et poursuivons donc la lecture du tout début du roman :

Some of the townsmen said Okolo's eyes were not right, his head was not correct. This say said was the result of his knowing too much book, walking too much in the bush, and others said it was due to his staying too long alone by the river.

So the town of Amatu talked and whispered. Okolo had no chest, they said. His chest was not strong and he had no shadow. Everything in this world that spoiled a man's name they said of

⁴ On trouve cette même affirmation dans Mondada, 2007 : 173 ; pour une illustration, cf. Horn, 1981 : 225-241.

⁵ Cette perspective est, on le voit, fort différente de celle de Jean-Marc Gouanvic lorsqu'il se penche sur l'*ethos* défini comme « conditions sociales pratiques de l'éthique du traducteur » (Gouanvic, 2001 : 32).

him, all because he dared to search for it. He was in search for it with all his inside and all his shadow. Okolo started his search when he came out of school and returned home to his people. When he returned home to his people, words of the coming thing, rumours of the coming thing, were in the air flying like birds, swimming like fishes in the river. [...]

First messenger: "My right foot has hit against a stone."

Second messenger: "Is it good or bad?"

First messenger (Solemnly): "It's bad"

Second messenger: "Bad? My right foot is good to me."

Third messenger: "Your nonsense word stop. These things have meaning no more. So stop talking words that create nothing."

Les expressions calquées de l'ijo ne sont aucunement expliquées : ni contextualisation, ni glose, à peine un italique pour baliser l'indéfini « *it* ». Les sources énonciatives s'entremêlent : les voix typifiées des messagers, la voix collective du village et jusqu'à l'évocation de la rumeur (« rumours »), restituée de manière imagée sous la forme d'oiseaux et de poissons en mouvement. La référence à la rumeur évoque un procédé de création caractéristique de toute une partie de la littérature africaine, depuis la forme populaire de l'« Onitsha Market Literature » jusqu'à des romans comme *Les Méduses* de Tchikaya U Tam'si, *Les écailles du ciel* de Tierno Monénembo ou encore *Matigari* de Ngugi wa Thiong'o (Garnier, 2001a : 14-19). Xavier Garnier, qui a étudié le motif de la rumeur dans nombre de romans africains, conclut que celui-ci constitue un mode de narration dont la particularité est de pouvoir se passer de la stabilité d'un narrateur identifiable (Garnier, 2001b : 17).

Cette apparente déprise du narrateur n'est pas sans évoquer les analyses de Bakhtine sur l'écriture de Dostoïevski (Bakhtine, 1970a) et le carnivalesque de Rabelais (Bakhtine, 1970b). La notion de « polyphonie », développée dans le cadre de sa translinguistique, est l'un des développements les plus fructueux de la notion de voix du côté de la narratologie. Lorsque l'hétérolinguisme accompagne la différenciation des voix et fonctionne comme un indice de polyphonie, il est possible de parler d'un « *ethos* polyphonique ». Reste à préciser de quel type de polyphonie il s'agit. Bakhtine distinguait les cas où les voix sont isolées de manière stricte selon un style linéaire des cas où elles sont agencées le long de frontières floues selon un style pictural (Bakhtine/Volochinov, 1977 : 166-169). Le cas présent semble plus complexe encore, qui vient étoiler la voix de l'instance narrative. La polyphonie envahit le théâtre intérieur d'un sujet d'énonciation en non-coïncidence avec lui-même et, du même coup, insituable aux yeux du lecteur. On peut suivre le développement de la notion bakhtinienne de « polyphonie » vers celle d'« hétérogénéité constitutive » de l'instance d'énonciation chez Jacqueline Authier-Revuz (1995) et Oswald Ducrot où se retrouve en outre la notion d'*ethos* (1984 : 201).

Le lecteur est ainsi invité à imaginer non un personnage-narrateur aux traits bien définis mais une caisse de résonance traversée de voix diverses et à peine orchestrées. Le narrateur produit donc de lui-même une image diffractée si bien que l'on peut parler ici d'un « *ethos* polyphonique [d'autodialogisme inhérent à l'énonciation] ».

Traductions et *ethos*

La traduction est une métaphore fort imparfaite pour rendre compte de l'écriture postcoloniale hétérolingue. Quoi qu'Okara en dise, sa technique d'écriture ne consiste pas à transférer l'ijo en anglais. Mais l'analogie peut s'avérer plus intéressante une fois inversée :

pourrait-on repenser la tâche du traducteur selon les termes du travail de différenciation linguistique opéré au sein de l'original ?

Pour être reconductible, la notion d'*ethos* suppose, on l'a vu, de postuler une « vocalité spécifique » (Maingueneau, 1999 : 78). Dans la prolongation des travaux de Brian Mossop (1983), Barbara Folkart pose comme hypothèse que la traduction est une forme de discours rapporté. Il faut bien alors supposer qu'il s'y fait entendre une voix nouvelle, celle du rapporteur (Folkart, 1991 : 17) :

Comme la traduction, le discours rapporté est la reprise, dans un cadre qui diffère plus ou moins notablement du cadre d'énonciation originale, d'un énoncé qui a été produit par une énonciation antérieure. Le système qui en résulte est marqué par cette ré-énonciation, d'où notre hypothèse de base : tout comme l'énonciation d'origine s'inscrit dans l'énoncé qu'elle produit, de même, la ré-énonciation se manifeste, dans cette entité hybride qu'est l'énoncé rapporteur, par une série de démarcatifs.

Alors que le modèle du transfert linguistique faisait abstraction de l'agent du transfert, l'approche énonciative impose d'admettre la présence d'un *énonciateur de la traduction*, distinct du narrateur de l'original (Schiavi, 1996 ; Hermans, 1996). La représentation de la traduction comme discours rapporté permet, de ce fait, de rendre compte des rapports de force discursifs qui se produisent au cours du processus de traduction. De même que Bakhtine distinguait des cas véritablement dialogiques de polyphonie et des cas sans dialogisme réel, il est possible d'inventorier différents modes de relation entre la voix du rapporteur et celle de l'énonciateur de l'original. C'est donc tout un éventail de positionnements discursifs qui se déploie entre les deux stratégies inverses de l'annexion (*domesticating translation*) et de l'étrangéité (*foreignizing translation*). Et puisqu'il a été établi que la traduction est dotée d'un énonciateur spécifique, c'est-à-dire d'une voix, il est possible de rendre compte de ces positionnements en termes d'*ethos*. J'envisagerai brièvement les deux versions française et allemande du roman d'Okara et tout particulièrement l'incipit dont voici un extrait dans les deux traductions :

Traduction de Jean Sévry, « Monde Noir poche », Hatier, Paris, 1985, p. 11 :

En ville, il y avait des hommes qui disaient que les yeux d'Okolo n'y voyaient pas bien, que sa tête n'était pas normale. Cela venait, disaient-ils, de ce qu'il avait trop lu dans les livres, et qu'il s'était trop promené dans la brousse ; et d'autres disaient que cela venait de ce qu'il était resté trop longtemps tout seul au bord de la rivière.

Voilà ce qui se disait et se murmurait dans la ville d'Amatu ; voilà ce que le monde disait et murmurait. Okolo n'avait pas de coffre, disaient-ils. Son coffre n'était pas solide et il n'avait pas d'ombre.

Traduction d'Erich et Olga Fetter, « Neue Texte », Aufbau, Berlin, 1975, p. 5 :

Einige Leute sagten, Okolos Augen sind nicht in Ordnung, er ist nicht richtig im Kopf. Das liegt daran, sagten sie, weil er zu viele Bücher liest, zu viel im Busch umherläuft, und andere sagten wieder, das kommt daher, weil er immer zu lange am Fluss bleibt.

So redete und flüsterte der Ort Amatu, so redete und flüsterte die Welt. Okolo hat keine Brust, sagten sie. Seine Brust ist nicht stark, und er hat keinen Schatten.

L'emploi de l'imparfait de l'indicatif dans la version française n'est pas marqué : il correspond à la fois au prétérit de l'original et à la concordance des temps attendue dans la langue cible. Le choix fait, dans la version allemande, du présent de l'indicatif à la place du subjonctif est, en revanche, signifiant. Commentant le choix du mode, Heinz Bouillon

remarque qu'« en allemand, on emploie le subjonctif pour indiquer qu'on rapporte les paroles (ou les pensées) d'autrui sans prendre position [...] L'emploi de l'indicatif (mode réel) implique qu'on ne met pas en doute les affirmations rapportées » (Bouillon, 2001 : 95). Il est possible que le narrateur de la version allemande impose son point de vue de rapporteur au discours rapporté. Surtout, la différence entre le temps passé de la narration et le présent du discours rapporté accentue la distinction des voix. On observe donc un glissement du discours indirect libre vers le discours direct libre (Vuillaume, 1996), ce qui vérifie l'hypothèse de Rachel May selon laquelle le traducteur tend à désambigüiser le rapport entre les voix, « *out of fear of being lost among the various voices in the text* » (May, 1994 : 87).

L'étude du rapport entre les langues concorde avec celle de la gestion de la relation entre les voix. La traduction allemande se caractérise par une tendance extrême à la rationalisation, à l'explicitation et à la réduction de l'hétérogénéité linguistique. Le recours aux notes en bas de page est le signe le plus évident de la volonté de clarification du texte original. Le lecteur germanophone se voit ainsi informé par des notes infrapaginales que « Fufu » désigne un plat de « *Gekochter und gestampfter Yam* » (p. 69, « *de l'igname cuit et pilé* »), « Moimoi » et « Akara » sont « *beides sind in Öl gebackene Bohnenkuchen* » (p. 74, « *l'un et l'autre des espèces de gâteaux cuits dans l'huile* »); « Compound » un « *Umzäuntes Grundstück, Gehöft* » (p. 62, « *terrain clôturé, habitation* ») mais aussi que « PhD » désigne un « *Englische akademische Grade* » (p. 29, « *un diplôme anglais* »). Plus discrètes mais tout aussi systématiques sont les normalisations des répétitions d'adjectifs ou de substantifs, transformées en une adjectivation intensive classique (l'étrange « *with smile smile in his mouth* » devient « *mit unverholenem Lächeln* », « *avec un sourire non dissimulé* ») ainsi que des expressions translittérées (« *Okolo had no chest* » est tantôt calquée en allemand « *Okolo hat keine Brust* » tantôt glosée, devenant alors « *ohne Mut* », « *sans courage* »). Le substantif « Inside » (de l'ijo « Biri »), pourtant parfois traduit par l'équivalent exact « *Innere* » disparaît dans d'autres passages pour laisser place à des formulations verbales. Dans le passage suivant qu'il faut citer un peu longuement, cette absence de cohérence dans les choix de traduction entraîne la disparition de l'opposition structurelle entre les adverbes « outside » / « inside » dans le passage à l'allemand (je souligne) :

Inside the hut Okolo stood, hearing all the spoken words outside and speaking with his inside. He spoke with his inside to find out why this woman there behaved thus. [...] So it was in the insides of everyone that perhaps she had not the parts of a woman [...] His inside then smelled bad for the town's people and for himself for not being fit to do anything on her behalf. But this feeling in his inside had slowly, slowly died [...]

In der Hütte stand Okolo, hörte jedes der draußen gesprochenen Worte und dachte tief nach. Er dachte tief nach, um dahinter zu kommen, warum diese Frau sich so verhielt. [...] Also dachte schließlich jeder: Vielleicht ist sie keine richtige Frau [...] Er hatte sich damals geekelt, vor den Leuten und vor sich selber, weil er es nicht fertigbrachte, etwas für sie zu tun. Aber dieses Gefühl des Ekels war langsam gestorben [...].

Sur le plan syntaxique, la négation comme l'ordre des mots sont toujours conformes à l'allemand standard et la répétition de la copule « be » n'est plus perceptible. Le narrateur de la version allemande réorchestre d'une main de maître ce qui était fluide et mêlé dans l'original. La voix des traducteurs s'impose d'autant plus que le travail de traduction est passé sous silence. La version allemande se garde bien, comme l'analyse Barbara Folkart, d'afficher son statut de discours rapporté. Le nom des traducteurs n'apparaît ni sur la première de couverture, ni sur la page de titre. Olga et Erich Fetter ne sont mentionnés qu'au dos de la page de titre, dans une petite police. Le paratexte, qui joue un rôle déterminant dans la mise

en évidence de l'appareil de ré-énonciation traductionnelle, ne comporte que la postface de Joachim Fiebach. En réalité, la postface est très largement une traduction de l'introduction d'Arthur Ravenscroft, agrémentée d'un net infléchissement politique. Les premières lignes évoquent ainsi les forces sociales (« soziale Kräfte »), l'essor de la démocratie et la prise d'indépendance politique du Nigeria (« politischen Unabhängigkeit »). La comparaison du roman d'Okara au livre *A Man of the People* d'Achebe, elle aussi empruntée à Arthur Ravenscroft, est stratégiquement placée à la toute fin de la postface, comme pour accentuer l'invitation à une lecture engagée (Fiebach dans Okara, 1975b : 135) :

Chinua Achebe beschrieb zwei Jahre später in seinem Roman A Man of the People die nigerianischen Verhältnisse in ihren sozialen Implikationen und politischen Konturen weitaus deutlicher, und zwar in den konfliktreichen Beziehungen eines Okolo-Typs, hier eines jungen Lehrers, zu einem Minister, „seinem“ Grossen Boss. Zugleich hat Achebes Buch aber bestätigt, dass Okara in der Symbolik und dem Eingebundensein seiner Erzählstruktur in die traditionelle Seh- und Ausdruckweise wesentliche soziale und auch politische Konstellationen richtig bezeichnet hat.

[Chinua Achebe a décrit avec bien plus de précision dans son roman A Man of the People, écrit deux ans plus tard, les implications sociales et les contours politiques de la situation au Nigeria, sous la forme des relations conflictuelles entretenues par un personnage du type d'Okolo, ici un jeune enseignant, avec un ministre, « son » grand chef. Mais le livre d'Achebe a dans le même temps confirmé qu'Okara avait représenté avec acuité des constellations sociales mais aussi politiques essentielles par le choix des symboles et l'inclusion de la structure narrative dans une vision et une forme d'expression traditionnelles.]

Il faut dire que l'édition Aufbau, créée en Allemagne de l'Est en 1945, avait pour vocation première la diffusion d'œuvres communistes et, plus généralement, de la littérature engagée contre le fascisme⁶.

L'écrasement des strates linguistiques de l'original, de même que l'atténuation de la polyphonie initiale, coïncide donc avec un projet discursif qui fait prédominer la lisibilité du discours rapporté sur la complexité de la relation interdiscursive avec le texte de départ. Je pense qu'il est possible de lire ici un « *ethos* de sur-énonciation », la sur-énonciation étant définie, dans la topique énonciative de Rabatel (2003 : 35-36), comme :

un phénomène interactionnel intervenant dans des interactions inégales, dissensuelles (sur les plans du statut des locuteurs, sur les plans cognitifs, pragmatiques), dans lesquelles le locuteur citant déforme à son avantage le dire du locuteur cité en estompant l'origine énonciative et la visée des propos rapportés.

Le narrateur de la version française ressemble davantage à son homologue original. La polyphonie de l'incipit, on l'a vu, reste semblable à celle du texte source. Sont aussi conservés les emprunts, l'emploi non standard des pronoms, les répétitions (« *Un sourire le sourire à la bouche* »), même si certaines séquences nominales sont normalisées : (« *tes cheveux étaient noirs très noirs* ») ainsi que l'ordre des mots. La difficulté tient au choix des équivalents choisis qui relèvent, le plus souvent, soit du registre familier (« *chest* » est traduit par « *coffre* ») soit par des archaïsmes dont les connotations ne correspondent pas au ton de l'original. Jacky Martin remarque, par exemple, que la traduction d'« *inside* » par « *for intérieur* » « évoque une topique à la fois légaliste (le « *for* » – du latin *forum* – était une juridiction religieuse) et moraliste (il est fait allusion au tribunal intime de la conscience) »

⁶ Rappelons le contexte : Tania Peitzker raconte que la traduction réalisée par les Fetter de *The Sun is not enough* de Dymphna Cusack n'a finalement pas été publiée par la revue *Für dich* qui l'avait commandée pour des motifs politiques, Cf. Peitzker, 2005 : 61.

(Martin, 2001 : 210). La discussion relative à la pertinence de ces choix de traduction est cependant secondaire par rapport au constat du fait qu'il s'agit de choix de traduction explicitement assumés comme tels. La version française, publiée dans la collection « Monde noir poche » d'Hatier, s'ouvre en effet sur un conséquent « Avertissement » de six pages. Tout y indique une position de maîtrise discursive : le titre, la signature (« Jean Sévry, Université de Montpellier ») et jusqu'au ton, marqué par l'insistance du pronom de première personne et l'adresse directe au lecteur. Plusieurs solutions de traduction y sont évoquées, justifiées et rapportées à une stratégie surplombante, le refus de l'exotisation :

Ce que le romancier appelle « Inside » (le for intérieur) vient de l'Ijaw « Biri », qui est localisé dans l'abdomen et est le lieu des émotions. Celles-ci vont s'emparer de toute la personne jusqu'à lui donner la parole, de sorte que le dialogue avec l'esprit, siège de la symbolisation indispensable, est permanent. Il faut nous garder, à cet égard, de tout exotisme facile. (Sévry, dans Okara 1985 : 8)

La traduction est présentée à la fois comme une poursuite du geste créateur de l'écrivain et comme une prise de risque qui ne laisse pas le public hors d'atteinte :

Ici, Okara fait aussi œuvre de traducteur : il s'agit pour lui de transférer dans un langage imaginaire une culture qui autrement n'aurait jamais été que l'invitée de la langue anglaise. [...] Traduire ce roman représente une gageure. Le risque est considérable. Nous espérons que le lecteur est prêt à le partager. (Sévry, dans Okara 1985 : 6 et 10)

La quatrième de couverture chante les louanges de la traduction en affirmant : « grâce à la ferveur et au talent de son traducteur, Jean Sévry, *La Voix* est enfin accessible aux lecteurs francophones ». Cette traduction française assume donc pleinement son statut de discours rapporté. Loin de chercher à masquer sa propre voix, le traducteur-réénonciateur se présente comme un garant de la parole contenue dans l'original. On peut donc parler ici d'un « *ethos* d'attestation ». Tandis que la notion de « fidélité » ne désignait que la restitution scrupuleuse de la lettre de l'original, l'« *ethos* d'attestation » caractérise une stratégie par laquelle le rapporteur joue le rôle d'un garant dont la voix est audible comme telle. Cette appellation permet donc à la fois de caractériser un éventail plus large de procédés et de ne pas préjuger de leur valeur, étant plus neutre du point de vue connotatif que le terme de « fidélité ».

En guise de conclusion

Pour établir un diagnostic en guise de conclusion, il semble n'y avoir rien de pathologique à entendre des voix en lisant *The Voice*. L'écriture d'Okara repose, selon les déclarations de l'auteur, sur un double procédé de traduction qui permet de passer de l'ijo à l'anglais et, dans le même temps, de l'oral à l'écrit. J'ai proposé de prendre ces affirmations « à rebrousse poil » en considérant l'ijo et l'oralité comme des effets du texte au lieu de présupposer leur existence antérieurement au travail d'écriture. La « voix » qui se fait entendre dans le texte n'est donc pas la trace d'une oralité primordiale mais l'indice, ténu et non grammaticalisé, de la présence de l'énonciateur-narrateur dans son discours. C'est cette « vocalité spécifique » qui permet d'envisager le texte en termes d'*ethos* et d'interpréter l'hétérolinguisme comme une mise en scène du locuteur dans son rapport avec l'altérité des langues et des discours étrangers. Le narrateur de *The Voice*, loin de donner l'image d'un chef d'orchestre en position de maîtrise, ressemble au narrateur polyphonique décrit par Bakhtine ou, plus encore, au locuteur traversé par l'interdiscours de Jacqueline Authier-Revuz et de Ducrot. J'ai, pour le caractériser, proposé de parler d'un « *ethos* polyphonique [d'autodialogisme inhérent à l'énonciation] ». La traduction, qui n'est plus réduite à une métaphore pour décrire la poétique

postcoloniale ni à un simple transfert linguistique, prend une dimension nouvelle. Envisagée dans cette perspective énonciative, la traduction se définit comme un acte de ré-énonciation qui implique une nouvelle voix, celle du rapporteur. Ce dernier doit, dans le cas d'un texte hétérolingue, négocier à son tour avec la différence des langues et présente, de ce fait, un *ethos* qui peut différer sensiblement de celui du narrateur du texte de départ. Volontairement effacée dans la version allemande d'Olga et Erich Fetter, qui présente un « *ethos* de sur-énonciation », la voix du rapporteur de la traduction est clairement audible dans la version française de Jean Sévry où l'on peut déceler un « *ethos* d'attestation ». La notion d'*ethos* me semble ainsi permettre non seulement d'articuler différemment la dichotomie oral/écrit mais aussi de repenser le statut de la traduction en y voyant, sur le modèle de l'écriture hétérolingue, le lieu d'une stratégie discursive où se négocient les frontières entre le soi et l'autre.

Bibliographie

- AMOSSY R., 1999, « La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse de discours », dans R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne.
- AUER P. (ed.), 1998, *Code-switching in Conversation. Language, Interaction and Identity*, Routledge, Londres et New York.
- AUTHIER-REVUZ J., 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, Sciences du langage, Paris.
- BAKHTINE M., 1970a, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction du russe par Isabelle Kolitcheff, Seuil, Paris.
- BAKHTINE M., 1970b, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduction du russe par Andrée Robel, Gallimard, Bibliothèque des Idées, Paris.
- BAKHTINE/VOLOCHINOV, 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduction du russe par M. Yaguello, Minuit, Paris.
- BANDIA P., 1993, « Translation as culture transfer: Evidence from African creative writing », dans *Traduction, mixité, politique, TTR (Traduction Terminologie Rédaction)*, vol. VI, n° 2, Association canadienne de traductologie, pp. 55-78.
- BANDIA P., 2006, « African Europhone Literature and Writing as Translation: Some Ethical Issues », dans T. Hermans (ed.), *Translating Others 2*, St Jérôme, Manchester, pp. 349-361.
- BOUILLON H., 2001, *Grammaire pratique de l'allemand*, De Boeck Université, Louvain et Paris.
- CANUT C., 2000, « Le nom des langues ou les métaphores de la frontière », <http://recherche.univ-montp3.fr/cercee/r1/c.c.htm>, consulté le 18 mars 2010.
- CHARLES M., 1995, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, Paris.
- CHINWEIZU, ONWUCHEKWA J., IHECHUKWU M., 1998, *Toward the Decolonization of African Literature*, Kegan Paul International, Washington.
- CLARK-BEKEDEREMO J.P., 1970, *The Example of Shakespeare*, Northwestern University Press, Evanston.
- DERRIDA J., 1967, *De la grammatologie*, Minuit, Paris.
- DERRIDA J., 1972, *La dissémination*, Seuil, Tel quel, Paris.
- DETRIE C., SIBLOT P., VERINE B. (eds.), 2001, *Termes et concepts pour l'analyse du discours : une approche praxématique*, Honoré Champion, Paris.

- DUCROT O., 1984, *Le Dire et le dit*, Editions de Minuit, Paris.
- FOLKART B., 1991, *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Balzac, Univers des discours, Québec.
- GARNIER X., 2001a, « Usages littéraires de la rumeur en Afrique », dans *Notre librairie*, n° 144, pp. 14-19.
- GARNIER X., 2001b, *L'éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Peter Lang, Bruxelles.
- GOUANVIC J.M., 2001, « Ethos, éthique et traduction : vers une communauté de destin dans les cultures », dans *TTR (Traduction Terminologie Rédaction)*, vol. 14, n° 2, Association canadienne de traductologie, pp. 31-47.
- GRUTMAN R., 1990, « Le bilinguisme comme relation intersémiotique », dans *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. XVII, n° 3-4, pp. 198-212.
- GRUTMAN R., 1997, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^{ème} siècle québécois*, Fides, Québec.
- GYASI K. A., 1999, « Writing as Translation : African Literature and the Challenges of Translation », dans *Research in African Literatures*, vol. 30, n° 2, pp. 75-87.
- HERMANS T., 1996, « The Translator's Voice in Translated Narrative », dans *Target*, vol. 8, n° 1, pp. 23-48.
- HORN A., 1981, « Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur », dans *Arcadia, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, n° 16, pp. 225-241.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris.
- KOUROUMA A., 1970, *Les Soleils des Indépendances*, Seuil, Paris.
- MAINGUENEAU D., 1993, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris.
- MAINGUENEAU D., 1999, « Ethos, scénographie, incorporation », dans R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, pp. 75-100.
- MARTIN J., 2001, « Le concept de "décentrement" dans l'écriture et la traduction de *The Voice* de Gabriel Okara », dans *Anglophonia*, n° 9, pp. 205-214.
- MAY R., 1994, *The translator in the text: on reading Russian literature in English*, Northwestern University Press, Evanston.
- MESCHONNIC H., 1982, « Qu'entendez-vous par oralité ? », dans *Langue française, Le rythme et le discours*, n° 56, Larousse, Paris, pp. 6-23.
- MESCHONNIC H., 1999, *Pour une éthique du traduire*, Verdier, Lagrasse.
- MONDADA L., 2007, « Le code-switching comme ressource pour l'organisation de la parole en interaction », dans *Journal of Language Contact*, n° 1, pp. 168-197.
- MOSSOP B., 1983, « The Translator as Rapporteur: A Concept for Training and Self-Improvement », dans *Meta*, vol. 28, n° 3, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 244-278.
- OKARA G., 1963, « African Speech... English Words », dans *Transition*, n° 10, pp. 15-16.
- OKARA G., 1975a [1964], *The Voice*, avec une introduction d'Arthur Ravenscroft, Africana, New York.
- OKARA G., 1975b, *Die Stimme*, traduction de l'anglais par Erich et Olga Fetter et « Nachbemerkung » de Joachim Fiebach, Aufbau, Neue Texte, Berlin.
- OKARA G., 1985, *La Voix*, traduction de l'anglais et « Avertissement » par Jean Sévry, « Monde noir Poche », Hatier, Paris.
- PEITZKER T., 2005, *Dymphna Cusack (1902-1981) : a Feminist Analysis of Gender in her Romantic Realistic Texts*, thèse soutenue dans le département de philosophie de

- l'Université de Potsdam, www.gradnet.de/papers/pomo01.paper/Peitzker01.pdf, consulté le 18 mars 2010.
- RABATEL A., 2003, « L'effacement énonciatif dans les discours représentés et ses effets pragmatiques de sous- et de sur-énonciation », dans *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, n° 14, pp. 33-61.
- RICŒUR P., 1990, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Points Essais Paris.
- SCHIAVI G., 1996, « There is Always a Teller in a Tale », dans *Target*, vol. 8, n° 1, pp. 1-21.
- SCOTT P., 1990, « Gabriel Okara's *The Voice*, The Non-Ijo Reader and the Pragmatics of Translingualism », dans *Research in African Literature*, vol. 21, n° 3, pp. 75-88.
- SEVRY J., 1993, « Traduire une œuvre africaine : quels instruments ? », dans *Palimpsestes*, n° 8, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, pp. 135-148.
- TABOURET-KELLER A. (ed.), 1997, *Le nom des langues I, les enjeux de la nomination des langues*, Peeters, « Bibliothèque des cahiers de l'institut de linguistique de Louvain », Lausanne.
- TALBOT A., 1967, *Tribes of the Niger Delta*, Cass&Cy, Londres.
- TYMOCZKO M., 1999, « Post-colonial writing and literary translation », dans Susan Bassnett, Harish Trivedi (eds.), *Postcolonial Translation Theory and Practice*, Routledge, London, pp. 19-40.
- VENUTI L., 1998, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, New York.
- VUILLAUME, 1996, « Le discours rapporté », dans *Nouveaux cahiers d'allemand*, vol. 14, n° 4, pp. 467-471.
- WOERTHER F., 2007, *L'ethos aristotélicien : genèse d'une notion rhétorique*, Vrin, Textes et traditions, Paris.
- ZABUS C., 1989, « Under the Palimpsest and Beyond: The "Original" in the West African Europhone Novel », dans Geoffrey Davis, Hena Maes-Jelinek (eds.), *Crisis and Creativity in the New Literatures in English*, Rodopi, Amsterdam, pp. 103-121.
- ZABUS C., 1991, « Of Tortoise, Man and Language. An Interview with Gabriel Okara », dans Holger G. Ehling (ed.), *Critical approaches to Anthills of the Savannah*, Rodopi, Londres.
- ZABUS C., 2004, *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Cross/Cultures 4, Rodopi, Amsterdam et Atlanta.

REPRESENTER ET TRADUIRE L'ORALITE – L'EXEMPLE DE *ENTRE LES MURS* (F. BEGAUDEAU)

Lorella Sini, Silvia Bruti, Elena Carpi¹

Scuola dottorale *Cratilo*-Università di Pisa

Le roman de François Bégaudeau *Entre les murs* (2006) nous a paru à bien des égards exemplaire dans le traitement des marques d'oralité que l'auteur tente de représenter dans son écriture par des procédés parfois audacieux. Cette écriture entend coller de près à une réalité concrète, elle est en quelque sorte immanente à celle-ci, ce qui peut dérouter la lecture et, en conséquence les traducteurs. Nous allons, dans un premier temps, déterminer les caractéristiques linguistiques que l'auteur met en œuvre pour représenter cette oralité et qui constituent la véritable originalité stylistique du roman. Ainsi, nous relèverons les marques énonciatives à tous les paliers de l'analyse linguistique qui différencient les variations exhibées dans la mise en scène des séquences dialoguées ; en effet, ces interactions verbales, qui constituent l'un des principaux intérêts linguistiques du roman, sont opportunément contextualisées dans un cadre physique où évoluent des personnages dont on perçoit les voix multiples, les postures, les émotions, que nous tenterons également d'identifier.

Dans un second temps nous examinerons les stratégies linguistiques adoptées dans les traductions du roman (en italien, en anglais et en espagnol) pour rendre compte de ces marques d'oralité.

Les marques non segmentales et les plans énonciatifs

La ponctuation aiguille ordinairement le sens de la lecture d'un texte, entendu dans la double acception de direction et de signification. Elle indique les pauses, le rythme, le débit ou la courbe mélodique selon lesquels le texte doit être lu et instaure une organisation textuelle hiérarchique qui permet la construction interprétative du récit.

Tout d'abord, l'architecture du roman se veut mimétique de la succession temporelle réellement vécue tout au long d'une année scolaire. Le rythme de la narration est scandé par une macro-ponctuation : le titre de chaque chapitre renvoie aux nombres de jours de cours des tranches scolaires, séparées par une période de vacances. Chaque chapitre compte autant de tableaux – de « syntagmes narratifs » pourrait-on dire – que de jours scolaires dont la représentation quotidienne constitue en quelque sorte un plan-séquence, séparé par un blanc.

¹ L. Sini a rédigé les sections consacrées à l'analyse sociolinguistique et à la traduction italienne, S. Bruti celle sur la traduction anglaise et E. Carpi celle sur la traduction espagnole.

C'est tout d'abord par la faible présence des marques de ponctuation que le style de Bégaudeau se distingue ; l'auteur utilise parcimonieusement les virgules, les points, les guillemets et semble éviter intentionnellement les deux points, le point virgule et les points de suspension. Cette particularité a pour conséquence une ambiguïisation du texte qui n'acquiert son sens qu'au moment de la lecture à voix haute, celle-ci pouvant l'interpréter différemment à chaque nouvelle énonciation². C'est, en partie, en cela que la lecture de ce texte impose son oralité : par le refus d'un figement inhérent à la linéarité syntagmatique et par la mise en place d'une interaction entre lecteur-déclamateur et texte écrit. L'identification des unités prosodiques, des foyers contrastifs, les accents démarcatifs qui hiérarchisent la construction phrastique sont déléguées à l'oralisation.

1. *J'marchais dans la cour, y'a Idrissa qui s'approche et qui m'fait eh madame vous êtes trop jolie. J'lui fais beh dis-donc Idrissa qu'est-ce qui t'arrive? On parle pas comme ça à sa prof quand même. Il m'fait ouais mais là madame vous êtes trop jolie avec votre nouvelle coiffure, maquillée et tout. (p. 94)*

La simultanéité de l'interaction et le chevauchement des interventions sont représentés par le compactage des échanges à bâtons rompus, si bien que les prises de parole se succèdent les unes aux autres sans marquage distinctif :

2. [...] *Ouais mais quand même ils sont trop beaux. L'Angleterre ils sont plus beaux c'est pour ça moi j'suis pour eux. L'autre elle m'fait golri c'est tous des cheums avec des vieilles têtes, on dirait ils ont été ratés dans le ventre de leur mère. Bekham il a été raté dans le ventre de sa mère ? Si Bekham il a été raté mais toi c'est même pas la peine t'es née. [...](p. 269-270)*

L'auteur s'efforce également de rendre la synchronicité des composantes verbales et non-verbales des échanges : dans 3 entre le bruit de la porte qui claque et l'articulation du mot « kebab » :

3. – *J'aime pas les kebabs.*
La porte a claqué sur le kebab. (p. 178)

La subversion de l'usage des marques suprasegmentales a pour effet de brouiller les distinctions entre les voix énonciatives et d'entretenir ainsi une confusion entre le style direct et le style indirect (en particulier dans 5). L'absence délibérée de signaux typographiques introducteurs conventionnels, comme par exemple les deux points et la majuscule en début de réplique, se veut mimétique de l'irruption subite d'une intervention (cf. 4 et 5) :

4. *Sylvie a dit*
– *t'as l'air fatigué. (p. 33)*
5. *Bastien lui a demandé s'il voulait un*
– *gâteau sec avec ? (p. 34)*

La ponctuation n'a pas seulement pour fonction d'ajouter une modalité intonative pour une lecture à haute voix, elle peut également, dans les écritures imagées (comme les bandes dessinées), assumer le rôle d'un activateur iconique. Dans 6 et 7, la répétition du point d'exclamation ou du point d'interrogation en lieu et place d'un énoncé a pour effet d'éveiller

² « La lecture d'un texte sans ponctuation marquée [...] combine un caractère haletant et précipité avec l'hésitation et l'aléatoire. Cette curieuse ambiguïté fabrique un texte interprétable et nouveau à chaque lecture, le texte non ponctué fonctionnant en somme comme un canevas. » (Popin, 1998 : 10)

l'image mentale d'une expression physique particulière, comme la mimique du visage des allocutés (surprise interloquée dans 6 et incompréhension mêlée de déni dans 7) :

6. – *M'sieur c'est quoi une DS ?*

– *!!!*

– *Une DS tout le monde sait ce que c'est [...]* (p. 129)

7. – *C'est joli Véronique, comme prénom. Non ? Véronique Jeannot elle était jolie.*

– *???* (p. 219)

Nous notons également une incursion de traits néographiques dans l'écriture du roman, comme l'usage de la barre oblique (logogramme dont le signifié est un « ou » inclusif dans 8) et celui de l'écriture en lettres capitales (dans 9), qui indique la fréquence élevée de la voix, comme dans les écritures médiées par ordinateur³ :

8. *J'ai pensé / souhaité qu'ils me demandaient de les reprendre l'an prochain en troisième* (p. 212)

9. *Moi je prends votre agenda ? **NON !*** (p. 69)

L'absence de décrochement énonciatif, marqué ordinairement par une césure textuelle (deux points, alinéas) et par l'ouverture d'un passage dialogué (tiret et/ou guillemets), déstabilise également la lecture – et, comme nous le verrons, les traducteurs des différentes langues –, tout particulièrement lorsque l'énonciateur glisse de manière inopinée d'une construction monologique à une construction dialogique (ou dialogale)⁴, entremêlant les deux plans du discours et du récit, démultipliant les instances énonciatives (10) :

10. [...] *On les appelle des stylistes. C'est-à-dire que vouloir être beau niveau vêtements, c'est faire attention au style, **Ndeyé tais-toi**. En gros, le style c'est tout ce qui n'est pas strictement utile.* [...] (p. 210)

De même, nous constatons l'émergence, dans le récit, d'éléments linguistiques qui relèvent exclusivement du discours oral, telles que les expressions idiomatiques ironiquement défigurées par une citation autonymique (11 et 12), l'usage aléatoire d'embrayeurs directs et indirects (13) ou celui des marqueurs de structuration de la conversation ici enchâssés (14)⁵ ; de même, l'emploi « décalé » de routines conversationnelles ou d'expressions figées, comme les clichés (15) dans un discours indirect, redynamise le plan du récit :

11. – *Tu sais pas, mais en faisant un peu tourner ton cerveau, tu pourrais peut-être savoir. Et les autres pareil. Ça vient pas comme ça.*

Ça ne venait ni comme ça ni autrement. (p. 230)

12. – *Non, pas le père. Alors qu'il est exactement dans la même situation. Enfin tu vois le genre.*

Tout le monde voyait le genre. (p. 238)

13. – *Sandra branchée sur le secteur court-circuité par une centrale a dit que **sa** grande sœur était puéricultrice. Hakim a dit qu'on s'en foutait de **ta** sœur, et Sandra a dit que **tu** ferais mieux de **t'**occuper de la **tienne** parce que tous les soirs elle traîne avec des maquereaux.* (p. 224)

³ Voir les nombreux travaux de Jacques Anis dans ce domaine.

⁴ Tout discours est en effet intrinsèquement dialogique mais nous notons dans le monologue (10) une intrusion explicite d'une structure proprement dialogale.

⁵ Alors que l'enchâssement pour cette catégorie d'unités linguistiques est en principe inacceptable.

14. – *Le médecin scolaire a tenu à préciser que l'arcade était une partie connue pour être fragile, et que la quantité de sang écoulé n'induisait pas un coup violent. Danièle a dit que trois points de suture **quand même**.* (p. 215)

15. *Gobelets dans la poubelle, nous nous sommes transportés vers la salle de permanence où le principal **a espéré que les vacances s'étaient bien passées**.* (p. 12)

Ce foisonnement polyphonique est particulièrement insaisissable lorsque l'énonciateur introduit non pas un discours articulé mais le coq-à-l'âne de ses propres pensées. Car, mettre en scène l'oralité c'est aussi faire état de l'apparition purement fortuite d'associations d'idées, d'humeurs particulières, dont la pulsion est ordinairement inhibée par l'écriture. L'auteur essaie de transcender l'intrinsèque contradiction de cette démarche : en effet, comment l'énonciateur peut-il porter à notre connaissance ses propres dispositions psychiques sans passer par la communication langagière ? Ainsi, le personnage principal – l'auteur-énonciateur lui-même – rend-il compte (à trois reprises dans le roman : p. 51, p. 135, p. 280) de chansons qui font irruption à sa conscience mais sans les introduire par un commentaire ou une rupture diégétique qui aurait stabilisé leur signifié ou leur fonction narrative : dans 16, il s'agit d'une célèbre chanson de Michel Delpech :

16. – *La sonnerie a interrompu ses vociférations en même temps que le chahut de seize heures, qui s'est multiplié par trois puis évaporé dans les couloirs comme un vol de canards dans le lointain. **Par-dessus l'étang, soudain j'ai vu passer les oies sauvages. Elles s'en allaient vers le Midi, la Méditerranée. Un vol de perdreaux par-dessus l'étang montait dans les...*** (p. 51)

Ces épisodes ont pour effet « performatif » de charger le lecteur d'accompagner la lecture de ces paroles d'une structure mélodique figée (celle de l'air d'une chanson appartenant au patrimoine culturel partagé), et d'introduire ainsi « par la force » la dimension auditive de la prosodie.

Les décours de nos pensées et de nos dires, leurs saisies, ne sont pas linéaires : ceux-ci sont dépendants de différentes modalités sensorielles – visuelles, auditives ou motrices – que sous-tend notre activité perceptive. Il s'agit, en l'occurrence, ici, de rendre compte d'une élaboration cognitive précédant la mise en mots de nos pensées, une mise en mot effectuée au moyen de procédés syntaxiques et sémantiques récurrents : ainsi, l'emploi d'incises appositives descriptives évoquent elliptiquement des référents d'objets présents sur la scène énonciative :

17. ***Adidas 3**, Djibril a arbitré le contentieux en la tipant.* (p. 178)

18. *Mohammed, **District 500**, a répondu à sa place.* (p. 184)

Dans les énoncés 17 et 18, la mention de la marque, que l'on suppose inscrite sur les tee-shirts des adolescents (ou en tout cas sur la partie visée par le regard de l'énonciateur), est signifiée dans une structure appositive détachée à gauche ou à droite prédisquant le sujet ; malgré son niveau de saillance élevé, elle constitue pour le lecteur un référent opaque. Cet artifice stylistique – une condensation syntactico-sémantique autrement appelée en rhétorique « anacoluthie » – rend compte d'une prégnance visuelle « envahissante » dont l'évocation se satisfait mal d'une réduction au dicible : les personnages ne sont pas *représentés* au moyen d'attributs, ils *sont* ces attributs mêmes⁶. Le regard subjectif de l'énonciateur balaye l'espace « entre les murs » de sa classe (balayage oculaire horizontal dans 19 et vertical dans 20) et l'auteur s'efforce de saisir ce laps de temps infinitésimal (de l'ordre de l'influx nerveux dirait

⁶ La marque est un référent, montrée à travers le *leit-motiv* de cette figure qui apparaît lors des interventions des collégiens, et qui constitue, dans tous les sens du terme, un « attribut du sujet ».

Guillaume⁷) où les objets physiques (un vêtement, le poster d'un tableau impressionniste accroché au mur) et les personnes de la scène énonciative – avant même qu'elles ne se constituent en tant que participants à l'interaction – appartiennent encore à un décor flou et indifférencié. C'est particulièrement évident dans l'opération de cadrage de 21 où l'auteur-énonciateur cherche inconsciemment à cerner l'apparence physique d'une jeune élève en tentant un appariement entre deux visages par ressemblance de famille :

19. *Le surveillant Mohammed est apparu dans l'embrasure, avec à ses côtés un tee-shirt où bondissait un puma* (p. 262)

20. *Je me suis retourné, il était debout sous les nymphéas peints en bleu.* (p. 183)

21. *Elle ressemblait à je ne sais plus qui.*

– *Ça va au moins ?* (p. 209)

Dans le discours parlé, l'émetteur évoque ordinairement des référents dont la présence et l'actualité ne nécessitent pas d'ancrage explicitement marqué au niveau linguistique. Or, l'auteur du roman ne rend pas toujours ces référents accessibles à l'esprit du lecteur, comme si celui-ci était un acteur à part entière de l'échange communicatif *in praesentia*. L'interprétant est ainsi soumis à un travail inférentiel qui peut paraître coûteux mais qui doit être en fait jaugé à l'aune d'une communication *hic et nunc*, où les informations enfleignent parfois l'obligation de pertinence du contrat communicatif.

Analyse des interactions verbales⁸ et mimo-gestualité

Les interactions verbales

Représenter l'oralité, c'est aussi ne pas écarter ces bribes de conversations interceptées par l'énonciateur-auteur-observateur (dans 23 un « *bystander* »⁹), lequel est exclu parce qu'il n'a pas été impliqué dans la tâche conversationnelle. Ainsi, du point de vue de la cohérence dramatique, la reproduction de ces interventions semble anodine et insignifiante mais elle constitue en réalité une exhibition méta-discursive de l'oralité et des interactions verbales : dans des situations de la vie quotidienne, nous assistons en spectateurs passifs, à des échanges ou des interventions dont nous ne connaissons pas les enjeux ni les objectifs et qui sont donc partiellement décontextualisés, puisque nous n'assistons pas à l'interaction à proprement parler¹⁰ :

23. *Le gros de la troupe attendait devant la salle de physique. Frida prodiguait un récit dont un demi-cercle de filles buvait le moindre mot.*

– *Il m'appelle il m'fait j'peux passer chez toi j'suis en galère. J'lui fais j'suis pas un bouche-trou, t'as qu'à*

– *allez, on rentre.* (p. 176)

Avant d'identifier l'éventail des interactions verbales que l'auteur a voulu nous représenter, il est important de relever combien le cadre physique dans lequel elles prennent

⁷ Cf. Guillaume, 1929.

⁸ Nous utilisons l'expression de C. Kerbrat-Orecchioni (1999 : 49) dont l'acception est plus large que celle de « analyse conversationnelle ».

⁹ dont le statut se situerait entre l'« *overhearer* » (en tant qu'énonciateur) et le « *eavesdropper* » (en tant qu'auteur) : cf. Goffman repris par Kerbrat-Orecchioni (1995, I : 86).

¹⁰ En quelque sorte, F. Bégaudeau annule le « paradoxe de l'observateur » mis en évidence par Labov (1997), selon lequel en s'immiscant dans une conversation, l'enquêteur introduit dans son analyse de l'interaction une tension « entropique » irréductible.

vie constitue un paramètre essentiel ; le titre même du roman et l'isotopie qu'il permet de déployer tout au long du récit¹¹ nous indique que ce cadre est rigide et certains faits linguistiques nous signalent que les participants à ces interactions sont en permanence contraints de s'y soumettre. En particulier, l'usage de la particule déictique spatio-temporelle « là », en fonction de modalisateur aspectuel du verbe, nous a semblé significative ; sa fonction pragmatique consiste à retenir ou à canaliser l'attention sur une action en train de se faire, à circonscrire un état de chose tout en scindant les espaces intersubjectifs. Cette particule, si spécifique à la langue orale, accompagne un reproche, un fait inattendu, une particularisation, voire le flagrant délit :

24. *Encore, là t'as de d'la chance.* (p. 63)

25. – *J'parlais pas, là.* (p. 101)

26. – *Djibril ça va le justicier, là. On a pas besoin de toi. Et les autres vous remontez, on est pas au théâtre là. Toi tu m'suis.* (p. 251)

27. – *Qu'est-ce que tu viens de dire, là ?* (p. 251)

28. – *Pourquoi on va dans le bureau là* (p. 265)

Chacun des types d'interactions identifiés dans le récit représente des exemples de variations sociales ou situationnelles qu'il est relativement aisé de classer suivant un axe diastratique, diaphasique, voire diamésique (Berruto, 1993). Si ces distinctions nous ont semblé pertinentes, c'est qu'elles donnent à voir une perception sociale et sans doute hégémonique de ces « niveaux » de langue dans la bouche des personnages ; en effet, la « variation inhérente » au sens de Labov, chez les jeunes collégiens, semble évacuée, tout au moins lors des interactions verbales¹², alors que l'auteur du roman a essayé d'établir, à juste titre, un certain continuum entre le « populaire » et le « familier » chez les enseignants.

Pour les deux premiers axes, nous pouvons noter que le discours oral est orthographié selon des stéréotypes et des aménagements graphiques bien connus : en particulier, la matérialisation de la disparition du e muet, essentiellement dans les monosyllabes, quasi systématique dans la transcription des dialogues¹³, les réductions syllabiques surtout en position inaccentuée (Gadet, 1996 : 78), ou les simplifications phonologiques et consonantiques qui veulent être des indicateurs de la rapidité du débit :

29. – *J'm'assois mais vous m'touchez pas* (p. 54)

30. – *Oh là là çui-là* (p. 258)

31. – *T'façon ça changera rien.* (p. 34)

32. – *Y'en a trois seulement qu'ont une idée* (p. 199)

Du point de vue syntaxique, les deux axes diastratique et diaphasique sont marqués par un usage prédominant de structures topicalisées et parataxiques :

33. [...] *Le rugby mon fils a essayé de m'expliquer mais c'est pas la peine* (p. 164)

34. *Tout le livre les phrases elles commencent par je me souviens ?* (p. 229)

Notons les constructions synthétiques au moyen d'ellipses de tous ces éléments clitiques ou non accentués : suppression de l'article (« *Mais pour l'instant, c'est contrôle de lecture et c'est silence.* » p. 81), des prépositions (« *M'sieur c'est possible changer de classe ?* » p.

¹¹ Voir entre autres pp. 12, 245, 268, 273.

¹² En effet, lorsque les collégiens s'expriment par écrit, leur langue apparaît plus « soignée ».

¹³ On peut relever les incohérences de transcription par exemple dans : « *C'est bon arrête de m'parler* » (p. 266) plutôt que le plus probable : « *C'est bon arrê't de m'parler* » ou « *C'est bon arrê't d'me parler* ».

125), de la particule polyvalente « que » (« *tu crois ici c'est le paradis ?* » p. 166), du discordantiel « ne » (« *déprime pas comme ça, Gégé.* » p. 64, « *ça vous dit rien ça ?* » p. 231) ; ainsi que les constructions syntaxiquement plus économiques qui établissent un contact plus direct et instantané : en particulier, les verbes transitifs employés intransitivement ou en construction absolue (« *je confisque* » p. 96, « *oui oui j'ai connu* » p. 141, « *oui oui j'ai cru remarquer aussi* », p. 183).

Nous noterons, en marge de ces formes, des constructions plus originales telles que des chiasmes syntaxiques (Delomier, 1991 : 90), sorte de rumination soliloque (ou *self talk*) comme dans 35 : dans le dernier segment de l'intervention (en postfixe « inerte » selon la terminologie de Blanche-Benveniste, 1991 : 143), on peut *entendre* la chute de l'intensité intonative signifiant l'achèvement du tour de parole, voire la clôture de l'échange ou de l'intervention. Ou encore, l'auteur n'hésite pas à retranscrire le redoublement de la question¹⁴ dans 36 ou 37 : dans cette figure de l'oralité, la reprise en écho par l'allocuté d'un segment de l'acte directeur dans l'acte subordonné suspend l'acte de parole et fait « patiner » l'interaction :

35. *En tant que prof principal, je crois que ça lui passera tout seul, nous on y peut rien, c'est tout seul que ça passera* (p. 119)

36. – *ça veut dire quoi, m'sieur ?*

– *ça veut dire quoi quoi ?* (p. 230)

37. – *C'est quoi le truc vous avez dit tout à l'heure ?*

– *quoi le truc ?* (p. 274)

La variation diastratique

Il s'agit d'une variation utilisée quasi exclusivement par les jeunes collégiens entre eux, à l'intérieur de la salle de classe en présence de leur professeur principal et malgré celle-ci, ou en marge des cours. Les formes exhibées sont stigmatisantes : elles entendent démontrer l'extraction sociale ou démographique de leurs usagers. Ainsi, ces élèves du 19^{ème} arrondissement qui ont donc entre 12 et 15 ans, sont dans une phase d'acquisition de la variation stylistique et de sensibilisation à la variation sociale (Gadet, 1999) : autrement dit, ils ne savent pas (encore) moduler leur expression¹⁵ et nous ne relèverons, dans leur prise de parole, aucune variation diaphasique spontanée.

La prédominance de la parataxe et des segments phrastiques courts correspondant à des unités prosodiques, ainsi que les aphérèses (« *Par'emple* », p. 15 ; « *Scusez-moi m'sieur* », p. 210) et les apocopes (« *M'sieur vous laissez m'dire ça* », p. 178 ; « *T'manière* » p. 190), semblent vouloir refléter le débit haché, lui-même signe d'une forte réactivité émotionnelle : « *Khoumba s'est mise à avaler les syllabes comme à chaque fois qu'elle conteste [...]* » p. 58. L'aphérèse dans 38 (« *'or que* » au lieu de « *alors que* ») suscite notre intérêt car on pressent l'articulation constrictive et sourde du r, fortement stigmatisante¹⁶ :

38. – [...] *L'autre il fait style c'est grâce à lui 'or que c'est sa grande sœur elle fait tout.* (p. 96)

Du point de vue syntaxique, cette variation est marquée par l'emploi de schémas formulaires tels que « *faire style* » introduisant un segment phrastique, et évoquant une

¹⁴ Ce cas de figure a été répertorié dans les études sur le français parlé (Blanche-Benveniste, 1991 : 32-33).

¹⁵ De même, la sensibilité aux différents registres qui ne s'opérerait qu'après l'âge de quatorze ans, selon Labov, est tout à fait cohérente avec la mise en scène de ces variations.

¹⁶ On pourrait peut-être se demander si « *or que* » n'est pas en réalité un connecteur argumentatif, dont la valeur pragmatique se situe à mi-chemin entre « *or* » et « *alors que* ».

modalité attitudinale par référence à une configuration prototypique (38)¹⁷, et par l'utilisation de « la relative à décumul » (39 et 40) également réprouvée par la norme :

39. – *Parce que les autres **qui z'ont pas fait**, c'est pas bien ?* (p. 56)

40. – *Ceux-là **qui z'ont dit ça** ils ont juré sur leur vie.* (p. 90)

Si l'on observe les formations lexicales, on pourra relever l'usage ponctuel du verlan : « *vous êtes vénère* » (p. 57), « *je m'en bats les yeuks* » (p. 54), « *renps* » (p. 255), « *truc de ouf* » (p. 255), « *cheums* »¹⁸ (p. 270), « *golri* » (p. 270).

Du point de vue pragmatique, les interventions sont marquées par de nombreux indices linguistiques qui dénotent l'appartenance à cette variation, en particulier les marqueurs de structuration de la conversation, agissant sur le plan de l'activité énonciative (et non sur le plan sémantique comme les connecteurs argumentatifs), révélateurs de « micro-émotions interactionnelles » (Cosnier, 1994 : 81 ; Bouchard, 2000 : 225). Certains de ces marqueurs n'en sont pas moins des ponctuels idiosyncrasiques (suivis ou précédés de pauses), des phatèmes, dont l'emploi semble être exclusivement populaire comme par exemple « *vas-y* » (41) et « *t'as vu* » (42) ; le premier, contrairement à ce que le sémantisme de l'expression laisserait entendre (une invitation), implicite un acte de rejet, par expulsion de l'interlocuté hors du champ énonciatif (c'est un synonyme de « *arrête !* »¹⁹) ; le second assume le rôle d'appui du discours en même temps qu'une fonction phatique ou conative équivalente à celle de la question assertorique « *n'est-ce-pas ?* » (beaucoup plus châtié) : par ailleurs nous pouvons relever le modalisateur énonciatif assurant la valeur de vérité de l'énoncé : « *sur ma vie* » dans 43 :

41. – ***Vas-y**, j't'ai pas tipée.* Tsss (p. 178)

42. – *Déjà, ça parle d'une fille, enfin non c'est son journal en fait, mais genre une fille comme nous tous, **t'as vu**, pareil, super-normale, style elle va à l'école, elle s'ennuie tout ça, elle s'est fait tuer par ses renps quand elle a une vieille note, enfin comme nous tous, **t'as vu**, et c'est pour ça on a trop peur, on s'dit ça pourrait nous arriver, **t'as vu**.* (p. 255)

43. – *Elle fait des gâteaux, m'sieur, **sur ma vie** c'est les meilleurs du maghreb* (p. 168)

En ouverture ou en clôture de la prise de parole sous injonction (le professeur intime à un élève de répondre ou de se justifier), « *j'sais pas* » / « *j'sais pas moi* » (44), peut être interprété comme une marque d'hétérogénéité affichée, que sous-tend l'inadéquation ostentatoirement irréductible de l'acte énonciatif d'un allocuté, en position basse, par rapport à la sommation de son interlocuteur, en position haute ; toute compréhension de l'objectif communicatif est ainsi déniée²⁰ :

44. – *Ah bon ? Johnny c'est ma génération ?*

– ***J'sais pas moi**, il est vieux.*

– *Il est vieux comment ?*

– ***J'sais pas**, cinquante.*

– *Et moi j'ai quoi ?*

¹⁷ Ce tic de langage pourrait être apparenté à l'activité cognitive de saisie dénomminative illustrée par Blanche-Benveniste, 1991 : 25.

¹⁸ de « *moche* » → « *chemo* » → « *chem* » ou « *cheum* » par aphérèse.

¹⁹ Il serait intéressant d'analyser l'évolution sémantique de « *allez* » à « *vas-y* », de « *vous voyez* » à « *t'as vu* ». Par ailleurs la valeur énantiosémique de certains connecteurs et autres marqueurs (par ex. « *justement* », en fonction absolue) semble être due au fait qu'ils réfèrent plutôt à la réversibilité de la relation interpersonnelle qu'à de véritables sens ou fonctions pragmatiques opposées ou contradictoires.

²⁰ Les interactions entre le professeur et ses élèves sont toujours traversées « à un degré quelconque » par « la non identité des compétences des interactants » (Authier-Revuz, 1995, I : 174). Par cette expression nous assistons à un cas particulier de « représentation réflexive de l'écart interlocutif » (*ibid.* : chap. V).

– *J’sais pas, mais si vous savez c’est quoi son âge ça veut dire vous étiez né.* (p. 231)

D’autres indices verbaux régulent l’activité interlocutive sur cet axe : « *ou quoi que ce soit* », indiquant l’alternative possible, synonyme de « *ou quoi* » dont il semble être une forme d’insistance ; « *et tout* », équivalent à « *tu vois ce que je veux dire* », en clôture d’intervention, consiste en un appel à contribuer à la construction dialogale :

45. – [...] *Une fois moi dans l’bus j’ai demandé à Jie si elle va sortir avec Alexandre ou quoi qu’elle soit, parce qu’on avait vu ils se parlaient tous les deux.* (p. 217)

46. – *Tu as compris au moins ce que c’était ?*

– *c’est quand ils racontent leur vie et tout* (p. 225)

Dans cette catégorie variationnelle, nous noterons l’emploi compulsif, également ressenti comme stigmatisant, du marqueur « *en fait* » en amorce d’intervention (répété six fois par le même personnage, p. 120)²¹.

La variation diaphasique

Le face à face professeur-élèves, généralement dans la salle de cours, instaure un type de communication hiérarchique et donne lieu à l’expression d’une variation diaphasique de la part de l’énonciateur-auteur, personnage principal du roman, une variation proche d’un français « branché » (Verdelhan-Bourgade, 1991) : ainsi, nous relevons le confirmatif « *c’est clair* » (p. 90, p. 260), le connecteur « *en même temps* » (p. 183, variante euphémique du concessif « *pourtant* »), certaines expressions figées ou patrons formulaires : « *tu vas juste te mettre encore plus à l’ouest que d’habitude* » (p. 69), « *ça va pas le faire* » (p. 73), « *ils sont tous partis en vrille* » (p. 133), « *rien de chez rien* » (p. 110). Cependant, à plusieurs reprises au cours de la narration, et exclusivement dans les interactions entre pairs, les enseignants du collège font usage, en dehors des cours, d’un lexique argotique et trivial, symptomatique d’une intensité expressive ponctuellement plus vive : « *j’suis con* » (p. 44), « *on paye les conneries de l’an dernier* » (p. 46), « *ça t’emmerde de revenir là ?* » (p. 67), « *Putain c’est inadmissible de supporter ça.* » (p. 21), « *Les chieurs, je vais commencer par les calmer* » (p. 271), « *les types qui foutent la merde* » (p. 46), « *c’est comportement caillera typique* » (p. 46), « *c’est qu’en plus ils sont contents ces connards* » (p. 213). La monstration de cette variation s’effectue presque toujours dans des situations de connivence ou des contextes de tension dramatique qui culmine dans la scène centrale du roman (pp. 82-83). Le professeur admoneste deux collégiennes en utilisant le terme « *pétasses* » dont la signification contextuelle peut être « *aguicheuses qui se donnent des airs* » : l’usage de ce terme est en fait symptomatique d’un débordement ou d’un basculement, non toléré par les règles sociales admises « *entre les murs* », de l’axe diaphasique vers l’axe diastratique. A l’oreille des jeunes collégiennes, ce vocable sonne comme une injure – de surcroît sexiste – dont l’obscénité est inacceptable²².

Dans les échanges entre pairs, la variation diaphasique peut s’actualiser par l’usage d’un sociolecte – qui affecte donc essentiellement le lexique – dans des collocations ou des locutions figées prenant la forme de clichés : « *nous demandons que Ndeyé bénéficie d’un suivi psychologique* » (p. 145).

Ce style est caractérisé par :

²¹ Il s’agit ici d’un échange entre une mère d’élève et l’enseignant : cette mère s’exprime également selon cette variation.

²² D’après le commentaire de l’auteur, rapporté par L. Rosier (2006 : 55), « le terme même [...] n’est pas compris au sens où il aurait voulu qu’on le comprenne. L’assimilation de “pétasse” à “pute”, et son dérivé “putasse” montre que le réglage de sens n’a pas lieu à partir des mêmes référents ni des mêmes mots ».

- l’usage de litotes et d’euphémismes, dont la valeur pragmatique peut également relever de l’énantiosémie (c’est-à-dire dont le sémantisme révèle intrinsèquement une valeur opposée) :

47. – *Les troisième l ils m’ont encore mise à bout.*

– **Tu m’étonnes** (p. 105) [pour : « Rien d’étonnant »]

48. – *J’ai pas envie que ça recommence, merci* (p. 34) [pour : « Non merci ! »]

- l’usage fréquent de certains connecteurs, en particulier « *quand même* » et « *en fait* ». Le premier (49) est une sorte de régulateur agonal à fonction homéostatique dans la mesure où l’énonciateur cherche à impliquer son interlocuteur dans son propre acte énonciatif en l’entraînant avec lui : il entérine un mouvement empathique et signale une volonté d’intégration de l’autre dans sa propre sphère énonciative ; au contraire, le second (50) peut être analysé comme une sorte de distanciatif dialogal : en effet, en opérant une différenciation conceptuelle, l’acte énonciatif signale du même coup un clivage interpersonnel ou la rupture d’un consensus. Les modalisateurs qui assurent la valeur de vérité de la phrase assertive dans ce registre sont : « *je t’assure* », « *j’te jure* » mais en clôture d’intervention et prononcé de manière atone (51) :

49. – *M’sieur, la phrase elle commence où ?*

– Ben **quand même**, Mezut. *La phrase c’est tout ce que j’ai écrit au tableau. Ça commence par la majuscule et ça termine par le point. Quand même.* (p. 98)

50. – *Voilà, c’est un écrivain français. Euh, en fait non, c’est un belge [...]*

– *Ça veut dire c’est une traduction ? [...]*

– Ben **en fait non**, parce que tu sais les Belges en général ils parlent français. (p. 177)

51. – *C’est des dingues, j’te jure.* (p. 34)

Le méta-discours sur la norme

Le discours didactique de l’énonciateur principal peut être interprété comme un méta-discours sur la norme et sur les contradictions que la référence à un français standard virtuel peut engendrer. C’est le cas lors de tentatives d’explication selon des règles prescriptives qui ne sont pas en adéquation avec la réalité de l’observation des faits linguistiques : « *après “après que” on met l’indicatif. Pourquoi ? Parce que le subjonctif exprime des choses hypothétiques* » (p. 25), une règle aussitôt déjouée par un élève perspicace et, sans doute, futur linguiste. Certaines des réflexions de l’énonciateur principal constituent une véritable mise en abyme : à travers lui, l’auteur adopte une position de surplomb par rapport à son propre exercice de style à l’œuvre dans le roman, en particulier dans ses réflexions relatives à la langue orale (52-54) :

52. – *[à propos des expressions orales] on est pas habitués à les voir écrites, on les connaît que d’oreille, et l’oreille ça trompe* (p. 168)

53. – *c’est pas parce qu’on vous demande d’écrire un dialogue qu’il faut écrire comme on parle, vous voyez ? D’ailleurs, on arrive jamais à écrire comme on parle, c’est impossible, tout ce qu’on peut faire c’est donner une impression d’oralité [...]* (p. 257)

54. – *[...] à l’oral on dit toujours « y’a » plutôt que « il y a », mais à l’écrit, même quand c’est un dialogue, on écrit « il y a », c’est comme ça, il suffit d’y penser et si vous y pensez pas, eh bien on peut pas dire que ça retire des points mais ça vous aide pas, et là vous voyez je viens de dire « vous y pensez pas, et ça vous aide pas », eh bien à chaque fois j’ai négligé de mettre le « ne » de négation. Pourquoi ? Parce que je parle, parce que c’est de l’oral [...]* (p. 258).

D'autres considérations sur l'enseignement de la langue (orale/écrite) émaillent le récit qui interrogent directement les pratiques linguistiques de l'usager de la langue française contemporaine « ordinaire » : comment se conjuguent les verbes « croître » ou « émouvoir » ? Comment peut-on définir une phrase, un verbe ? Quand utilise-t-on le point-virgule ? Quelle est la différence entre un mode et un temps ? Qu'est-ce que l'intuition linguistique ? etc.

Habitus, indices mimo-gestuels et émotions

Comme nous l'avons vu, le jeu particulier des signes de ponctuation invoque certains *habitus* corporels des personnages – une série d'actes suggérés par l'isotopie du courant électrique tout au long du roman – que l'on peut qualifier de particulièrement dynamiques, tantôt brutals tantôt imprévisibles. Les personnages prennent vie par leur présence physique, leur posture, révélatrices d'appartenance culturelle, historique et sociale, siège d'émotions irrépressibles bien que ritualisées au travers d'indices verbaux ou mimo-gestuels²³.

La tenue vestimentaire en tant qu'attribut culturel parant le corps, le cachant ou le dévoilant, témoigne de l'être en société, fortement différencié sexuellement, de ces adolescents (voir la mimo-gestualité particulière de 55 et 56), dont l'apparence oscille entre exubérance non contrôlée et pudeur introvertie (dictée parfois, semble-t-il, par une tradition religieuse ou familiale pour les filles dans 57) :

55. [...] Sandra, venue appuyer au bureau son bourrelet découvert. Cent mille volts divisés par sa contrition.

[...] – Eh, on voit ton slip toi!

Une bande de coton effectivement débordait du pantalon taille basse. (p. 138)

56. – La capuche, Souleymane, s'il te plaît. Et le bonnet, aussi.

Il a fait glisser l'une d'un coup de tête, et retiré l'autre en passant la main par-devant comme pour une cagoule. (p. 75)

57. Faiza, écharpe noire en fichu. (p. 146)

Les jeunes adolescents sont dépeints au travers de gestes coverbaux (Calbris, 2001 : 130) à la fois involontaires, compulsifs et néanmoins brimés ou stigmatisés car reconnus comme appartenant à des pratiques sociales subalternes ; certains d'entre eux sont potentiellement agressifs pour la face de l'interlocuteur, surtout si ces gestes émanent d'une personne jeune de sexe féminin (58 et 59) :

58. Ses mains rappeuses, à plat dans l'air, appuyaient chaque segment de la phrase (p. 173)

59. Elle s'est tournée vers Jiajia et a pris des postures de rappeuse avant-bras mobiles, tranches des mains à plat fendant l'air, mépris hostile tirant les commissures vers le bras (p. 216)

D'autres kinèmes, se substituant au langage, peuvent être répertoriés parmi les emblèmes (qui remplacent un message verbal et sont interprétables dans une culture donnée même hors contexte) ; dans 60 et 61, ces attitudes sont fortement marquées par une connotation identitaire :

60. Hossein l'a salué en martelant son poing droit avec le sien gauche (p. 89)

61. Imane a murmuré je ne sais quoi qui a fait exulter d'approbation Sandra et elle se sont tapé dans la main (p. 137)

²³ Ces indices sont significatifs du positionnement des participants dans l'échange et sont également appelés relationèmes verticaux dans les analyses conversationnelles.

Assimilable à une interjection outrageante, certains adolescents adoptent un comportement singulier que l'on peut définir comme « néo-kinème », car récemment emprunté à des langues africaines ; celui-ci, le « tipage »²⁴, semble être désormais en voie d'intégration dans la typologie gestuelle de culture française puisqu'il est reconnu comme geste insultant répréhensible (62) :

62. – *Vous avez vu m'sieur comment il m'a tipée ?*

– *Vas-y j't'ai pas tipée. Tsss. (p. 178)*

Une hiérarchie sociale mais aussi une différenciation entre les sexes s'établissent au travers des attitudes particulières dont l'interprétation sociale dynamise le récit. Ainsi, le rire irrépressible entre deux collégiennes au cours d'une réunion de Conseil d'Administration (p. 78) donnera lieu à une altercation violente et un règlement de compte avec leur professeur qui leur reprochera de s'être comportées comme des « pétasses » (voir plus haut). Le rire et la connivence exclusive établie entre deux jeunes filles sont perçus comme déplacés dans cette situation formelle ; cette manifestation émotive de complicité typiquement féminine est dérangeante, ou en tout cas, menaçante pour la préservation des faces du groupe.

Les dialogues transcrits témoignent de la qualité des relations interpersonnelles entre le professeur-énonciateur-auteur et ses élèves-collégiens-adolescents qui sont dissymétriques : le premier s'évertue, parfois maladroitement, à maintenir cette relation verticale par l'institution de places fixes – dans tous les sens du terme – « entre les murs », dans le cadre d'une salle de classe ou d'un établissement scolaire (voir plus haut l'usage de la particule « là »). Malgré l'établissement de ces règles plus ou moins implicitement admises ou imposées dans une culture-société donnée, celles-ci font l'objet d'une remise en cause provocatrice ou ludique, alors même qu'elles ne devraient en aucune manière être sujettes à négociation. En particulier, il s'agit de :

- l'imposition du vouvoiement des élèves envers leur supérieur hiérarchique quelles que soient les circonstances (alors que le professeur les tutoie dans 63) :

63. [l'élève] – *Pourquoi tu m'as poussé ?*

[le prof] – *Arrête d'me tutoyer. (p. 114)*

- le respect des tours de parole et le respect du contrat communicatif (la maxime de pertinence, en cohérence avec l'objectif pédagogique établi par l'enseignant) : par exemple, dans 64, le professeur explique une relative mais il est dérouté de sa tâche par les questions de ses élèves qui portent en réalité sur le signifiant et non pas sur le « contrat didactique » :

64. *La DS dont il est le propriétaire est tombée en panne.*

[...] – *M'sieur c'est quoi une DS ?*

[...] – *On en voit dans les films, des fois. [...] Les films noirs par exemple.*

[...] – *C'est quoi les films noirs ?*

[...] – *Pourquoi on dit noir et pas, j'sais pas, bleu ? (pp. 128-129)*

- l'observance de règles proxémiques par une mise à distance entre l'enseignant et ses élèves ; l'évitement oculaire de l'élève dans un contact personnel à une distance que l'on imagine rapprochée dans 65, est réprochée ; de même, dans 66, la distance sociale qui a été transgressée par le professeur est intolérable pour son élève :

²⁴ Autrement attesté sous la forme « tchip » (substantif) ; il s'agit d'une succion produisant un bruit de bouche plus ou moins prolongé ; accompagné d'un regard méprisant, il signifie la désapprobation ou le dédain (Collectif d'Evry, 2007). Voir également l'illustration sonore sur http://www.lemonde.fr/societe/panorama/2007/09/28/les-mots-des-cites-racontes-par-cinq-auteurs-du-lexik_960597_3224_8197.html (consulté le 23 mars 2010).

65. – *regarde-moi quand j'te parle (p. 34)*

66. – *Vous m'touchez pas, pourquoi vous m'touchez ? (p. 195)*

Enfreindre ces règles peut engendrer des conflits qu'il est difficile de contenir ; mais certains kinèmes figuratifs ou gestes métaphoriques²⁵ (Calbris, 2001) peuvent tenir lieu d'expression euphémique en remplacement des mots tabous, tels que les gros mots et autres imprécations, objets de censure dans la communication « familière » (dans 67, il peut s'agir du mot : « gonfler ») :

67. – *C'est les quatrièmes. Ils commencent à me...*

Pour compléter, il s'est pincé deux fois la pomme d'Adam entre le pouce et l'index. (p. 34)

Analyse des stratégies traductives

La version italienne

L'une des difficultés majeures qui se présente à la tâche du traducteur italien (en l'occurrence ici deux traductrices) est de restituer les variations diaphasiques et diastratiques tout en excluant la variation diatopique, quasi inexistante en français mais qui reste prégnante en Italie, malgré une rapide et récente standardisation nationale. Comme dans d'autres pays, c'est grâce au pouvoir d'uniformisation des *mass media* que l'élaboration identitaire du langage des jeunes Italiens se construit. Les traits diastratiques et diaphasiques du « *gergo giovanile* », empruntés à un dialecte italianisé (essentiellement le romain et le milanais prédominant dans les médias), façonnant leurs inflexions et leurs expressions familières, sont amplement attestés (Ambrogio & Casalegno, 2004 ; Ferro & Sardo, 2008). Certains de ces traits auraient pu être exploités, surtout dans des situations où l'engagement émotif des participants se montre plus évident.

Pour ce qui est de la ponctuation, les traductrices n'ont pas « osé » maintenir les choix graphiques du texte source : l'usage des deux points et/ou de la majuscule en début d'intervention est rétabli alors qu'il avait été banni par Bégaudeau (68) ; on a donc préféré en italien une construction plus polissée et moins cahoteuse dans les phrases de style indirect (69) ; de même, on a généralement choisi de distinguer graphiquement et syntaxiquement les différentes sources énonciatives (70), ce qui réhabilite un certain ordre dans la hiérarchie discursive et favorise la lecture intériorisée. Il est, par exemple, significatif que le remplacement de l'acte énonciatif par des signes suprasegmentaux, comme la répétition du point d'exclamation ou du point d'interrogation, ait été partiellement ignorée (71), car probablement considérée comme redondante²⁶. Pourtant, en accomplissant un rapprochement entre les cultures graphiques des différentes langues-cultures, ces tendances néographiques (sans double encodage) héritées du langage iconique des bandes dessinées (repris par les techniques d'écriture médiée par ordinateur) ont l'avantage d'être translinguistiques et donc de pallier le risque d'entropie :

68. *Sylvie ha detto : – Hai l'aria stanca [cf. 4]*

69. *Bastien gli ha chiesto se insieme ci voleva un biscottino. [cf. 5]*

70. *Hakim ha detto chi se ne fotte di sua sorella, e Sandra ha detto : Faresti meglio a occuparti della tua perché tutte le sere va in giro coi magnaccia. [cf. 13]*

²⁵ Dans 67, l'interprétation métaphorique par le geste de cette expression argotique n'est pas directe : il s'agit peut-être de la traduction kinésique de l'expression : « j'ai les boules » dont le signifié est proche.

²⁶ La répétition du point d'interrogation de l'énoncé 7 a été maintenue dans la traduction italienne, ce qui témoigne d'une certaine incohérence.

71. – *Prof che cos'è una DS ?*
 – *Lo sanno tutti che cos'è una DS [...]. [cf. 6]*

Ce qui peut paraître plus surprenant, c'est le choix de rétablir un ordre canonique de la phrase alors même que les topicalisations avec dislocations à droite ou à gauche sont stylistiquement beaucoup moins marquées en italien qu'en français puisqu'elles relèvent de la langue italienne standard :

72. – [...] *Mio figlio ha cercato di spiegarmi il rugby ma non è servito a niente* (p. 125)
 [littéralement : « Mon fils a essayé de m'expliquer le rugby mais ça n'a servi à rien »]

73. – *Ma le frasi cominciano con mi ricordo in tutto il libro* (p. 176) / [littéralement : « Mais les phrases commencent par je me souviens dans tout le livre ? »]

De même, la construction parataxique, autre fait linguistique attesté dans la langue orale, a souvent été transformée en subordonnée :

74. – *credi **che** qui sia il paradiso ?* (p. 127) / [pour : « tu crois ici c'est le paradis ? » p. 166]

En revanche, la précipitation du flux de la parole est ponctuellement rendue (dans des expressions idiomatiques figées) par la suppression de la particule négative « *non* » en amorce de réplique : « *fatto niente* » (p. 40), « *frega niente* » (p. 114), « *serve a niente* » (p. 108).

La traduction du titre du roman (et du film) par « *La classe* » semble être une décision de stratégie éditoriale qui empêche la « lecture traductive » de percevoir le réseau des termes et des expressions isotopiques relatives à l'espace confiné de la scène énonciative. Ceci conduit à une renonciation, celle de « révéler la systématité du texte » (Berman, 1984) : en particulier la particule déictique spatio-temporelle « *là* » n'a pas été traduite, par exemple, par un présent progressif en italien ou par d'autres périphrases aspectuelles, dont la fonction est de forcer l'ancrage de l'instance énonciative²⁷ :

75. – *Che hai detto ?* (p. 193) [au lieu de : « Che stai dicendo ? »]

76. – *Contro chi giochiamo ?* (p. 222) [au lieu de : « Contro chi stiamo giocando ? »]

Du point de vue lexical, on aurait pu s'attendre à l'usage de certains régionalismes romains ou milanais, désormais fréquents dans la langue italienne « ordinaire » (« *di uso medio* »), essentiellement en vertu de leur valeur ludique, voire ironique ou citative, particulièrement expressive²⁸ ; une seule occurrence a été relevée :

77. – *Ti va un'arancia ?*

- *Di Spagna ?*

- *Di Francia o di Spagna purché se magna.* (p. 62)

- [Ça te dit une orange ?
- D'Espagne ?
- Je veux mon neveu. (p. 84)]

Quelques acceptions puisées çà et là dans le registre de l'italien familier (« *colloquiale* ») sont néanmoins à signaler. Il s'agit, en particulier, des occurrences grossières ou outrageantes dites « dysphémiques »²⁹ : le verbe « *rompere* » en emploi transitif, absolu ou réfléchi (cf. « *rompere le palle* » que l'on peut rétro-traduire par « casser les bonbons », avec son parasyndrome « *sbattersene i coglioni* »), les substantifs polysémiques « *cazzo* », « *cazzata* » (« putain », « connerie ») :

²⁷ Berruto (1993) répertorie par exemple les formes orales : « *ero lì che dormivo* », « *stiamo a fare un gioco* ».

²⁸ Cette valeur semble provenir du fait d'un emploi citatif de ces formes.

²⁹ que Berruto oppose aux occurrences « euphémiques » (*ibid.*).

78. – *Nelle lezioni di sostegno rompe* [pour : « En ATP, il est chiant », p. 205]

79. – *me ne sbatto i coglioni* [pour : « je m'en bats les couilles moi », p. 167]

80. – *Non ti dico che palle* [pour : « je te raconte pas la galère », p. 133]

81. – [...] *cazzo non li posso più vedere [...] oltretutto sono pure contenti di restarci questi buffoni* [pour : « putain j'peux plus les voir [...] c'est qu'en plus ils sont contents ces connards », p. 213]

82. – *Be', è una gran cazzata* [pour : « Eh ben c'est une belle connerie », p. 137]

Cependant, la fréquence de ces occurrences semble avoir gêné les traductrices qui aplanissent la force illocutoire de nombreux énoncés en amenuisant l'engagement émotif de l'énonciateur, surtout dans les échanges entre enseignants, autrement dit ceux que nous avons identifiés comme relevant d'une variation diaphasique³⁰ :

83. – *mi scoccia stare qua* [littéralement : « ça m'embête d'être là » pour : « ça me fait chier d'être là », p. 233]

84. – *Che idiota [...] troppo idiota* [littéralement : « Quel idiot, [...] trop idiot » pour « C'est con... c'est trop con » p. 84]

Au niveau pragmatique, la traduction des marqueurs de structuration de la conversation s'avère particulièrement délicate, tant ces unités linguistiques s'apparentent plus à une manière d'être – avec la valeur performative qui en découle – qu'à une manière de dire : dans 85, « *almeno* » (= « *au moins* », « *du moins* ») est un connecteur mais pas un marqueur de structuration de la conversation et il ne restitue pas la fonction à la fois conative et homéostatique du « *quand même* »³¹ dans le texte source :

85. – *Prof, la frase dove comincia ?*

– **Almeno** questo dovresti saperlo, Mezut. La frase è tutto quello che ho scritto alla lavagna. Comincia con la maiuscola e finisce con il punto. **Almeno**. (p. 73) [cf. 49]

Quant à l'équivalent de « *en fait* » (p. 120), la traduction opte pour « *difatti* » qui revêt une véritable fonction connective et qui n'assume pas celle d'un marqueur de structuration de la conversation. Il nous semble que l'italien « *cioè* » (= « *c'est-à-dire* »), ponctuant idiosyncrasique, dont la fréquence au cours d'un même échange est aussi stigmatisée en italien, aurait pu traduire l'effet irritant induit chez le récepteur. L'autre phatème, « *t'as vu* », est traduit – seulement deux fois, au lieu de trois dans le texte original – par la particule interrogative « *no ?* » (= « *n'est-ce-pas ?* ») qui est empathique mais qui n'est pas spécifique à la langue des jeunes.

En ce qui concerne les aspects mimo-gestuels, seuls les kinèmes déictiques sont univoquement transposables dans une autre langue ; les gestes coverbaux ou les gestes métaphoriques peuvent être, quant à eux, objets de malentendus, puisqu'ils sont conventionnels : ces kinèmes ne sont donc pas directement compréhensibles lorsqu'ils sont reproduits dans d'autres langues-cultures. Le signifié du geste décrit dans 67 est opaque pour un Italien mais l'intervention qui l'accompagne : « *Mi stanno cominciando a...* » (sous entendu : « *girare* ») sert de relais et peut compenser le défaut de compréhension.

Les traductrices italiennes ne semblent pas avoir reconnu certaines expressions familières ou celles appartenant à un interdiscours : ainsi « *c'est comportement caillera typique* » est

³⁰ Dans les études menées sur les sous-titrages des films américains en italien, il semblerait que la charge transgressive de cette langue, « plus rapidement saturée que le texte original anglais », soit atteinte avec un moindre nombre de termes vulgaires. (cf. Pavese & Malinverno, 1999 : 82)

³¹ Cette fonction est plus aisée à traduire en italien dans les constructions négatives avec la particule forclusive « *mica* » (fr. : « *tout de même pas* »), marqueur empathique comme dans « *Mica parlavo, uffa* » (p. 75) [cf.25].

traduit par « *questi comportamenti fanno presa e diventano abitudini* » (p. 32 ; littéralement : « *ces comportements font de l'effet et ils deviennent des habitudes* ») ; ou encore, « *trois fois un quart d'heure de célébrité* » (p. 138) ne nous semble pas équivalent à « *tre quarti d'ora di celebrità* » (littéralement : « *trois quarts d'heure de célébrité* »), car l'énoncé italien annule le renvoi ironique à la fameuse citation imputée à Andy Warhol. Quant à l'injure « *pétasses* », l'équivalent proposé est « *galline* » (p. 61), dont le signifié serait plutôt « aguicheuses écervelées ». Ce vocable appartient à un registre familier et non populaire : délesté de la charge émotive et blessante véhiculée par le lexème de départ, il peut compromettre la cohérence des ressorts dramatiques de la narration.

La version anglaise

Pour ce qui est de la version anglaise, nous pouvons réitérer en grande partie les remarques avancées pour la langue italienne relatives aux variations sociolinguistiques. La traductrice opte pour un anglo-américain qu'elle a sans doute considéré comme étant plus proche de la situation sociale exhibée dans la version originale³² : celui-ci transparait dans le choix du lexique, des expressions idiomatiques : *gotta* dans « *gotta say that fast* » (p. 10), ou encore les acceptions *vacation* et *colored* au lieu des correspondants britanniques *holiday* et *coloured*. Cependant, il n'est pas question pour la traductrice de transposer les situations décrites dans le roman original dans un contexte non-français, tant les problématiques sous-tendues semblent ancrées dans un espace singulier, celui d'une salle de classe *française*, et de ses quatre *murs*. Ainsi, les remarques d'ordre métalinguistique, faites en classe par le professeur dans le cadre de son cours de français, sont laissées prudemment et, à juste titre selon nous, dans leur langue originale ; elles sont signalées par le décrochage énonciatif des italiques :

86. “*Oh, like sometimes on television they say, I dunno, they're going to visit someone, they say chez des particuliers*” (p. 65)

De même, certaines occurrences redondantes, sociolinguistiquement marquées dans le texte français, considérées comme appartenant typiquement au contexte situationnel d'une classe française, sont restituées dans leur signifiant original comme dans 87 ou 88, au risque d'imposer au lecteur une forme néologique, d'ailleurs dûment signalée par l'usage des italiques. Cette stratégie apparaît également dans le maintien systématique de l'usage de l'appellatif français « *M'sieur* » au lieu des vocatifs anglais « *teacher* » ou « *Mr* » suivi du nom.

87. “*Wesh, I got my big brothers*” (p. 86)

88. “*Why'dju push me ?*”

“*Quit tutoying me.*” (p. 102) [cf. 63]

Pour ce qui est des variations diaphasiques et diastratiques, en particulier lorsqu'il s'agit de traduire les énoncés des jeunes locuteurs, les modalités de traduction dont dispose potentiellement la traductrice sont variées et le texte anglais semble en effet bénéficier de cette richesse à tous les seuils de l'analyse linguistique : aussi bien au niveau suprasegmental qu'au niveau morphologique, lexical, syntaxique ou pragmatique.

Tout d'abord, c'est la typographie adoptée par la version anglaise – sans que l'on sache si ce choix est imputable à la ligne éditoriale ou à la traductrice elle-même – qui accroche le regard du lecteur. Nous notons un effort évident de « baliser » le texte par un jeu de polices de caractères très différencié : caractères gras en début de maxi-séquence, italiques pour les

³² La traductrice est certes américaine mais elle reprend en fait ici une tradition culturelle, en particulier celle des créations cinématographiques où l'usage du *slang* anglo-américain est volontiers mis en scène dans les interactions entre adolescents ou entre jeunes urbains.

citations, certains pérégrénismes ou, pour accentuer certaines unités linguistiques, lettres capitales pour la mention des marques sur les vêtements des adolescents, paragraphes en retrait pour certaines séquences monologiques. Ces traits « para-segmentaux » sont destinés à aiguiller la lecture, à la redynamiser, à lui insuffler un rythme plus « vivifiant » comme si le cahot du mouvement de l'écriture se proposait en tant que traduction du cahot du mouvement prosodique du texte de départ.

Cependant, la traductrice choisit de rétablir ponctuellement les conventions graphiques comme, par exemple, dans l'énoncé 89 où l'effet de mixtion entre discours direct et indirect est partiellement annulé par l'usage des guillemets et la césure linéaire :

89. *Bastien asked him if he wanted*
 "... a cookie with that?" (p. 29) [cf. 5]

De même, dans 90, les tours de paroles de Hakim et Sandra sont signalés par une majuscule qui indique le début de l'intervention, ce qui réduit en partie l'effet de brouillage entre les plans énonciatifs, voulu par Bégaudeau :

90. [...] *Hakim said Nobody gives a damn about your sister, and Sandra said You better keep an eye on yours cause she hangs out with pimps every night.* (p. 204-205) [cf. 13]

Pour ce qui est des signes suprasegmentaux empruntés au langage médié par ordinateur, tels que la reduplication des signes de ponctuation ou l'usage des lettres capitales pour signifier le ton « hurlé » (cf. 9), ceux-ci n'ont pas systématiquement été reproduits dans la version anglaise (les points d'interrogations dans la traduction de 7 ont été supprimés). En revanche, la traductrice prend la liberté d'accompagner visuellement un sème emphatique par l'usage de lettres capitales (qui se veulent mimétiques de l'intensité) dans 92, ce qui témoigne d'une compréhension-interprétation de la systématité du texte :

91. "M'sieur, what's a DS?"

!!!

"Everybody knows what a DS is, I mean really..." (p. 117) [cf. 6]

92. That hit **TILT** for Bastien. (p. 148) / Ça a fait tilt dans Bastien. (p. 163)

Nous remarquons, par ailleurs, dans 91, un rétablissement de la structure canonique de l'ordre des constituants phrastiques par rapport au texte de départ. Les topicalisations et les dislocations, très fréquentes dans le texte original français, ainsi que d'autres manifestations relatives à la saisie cognitive de la parole en train de se dire, comme les redondances, les faux départs ou ce que l'on appelle les « ratés » d'élocution sont aussi des éléments caractéristiques de l'anglais parlé (voir entre autres Biber *et al.*, 1999) ; on peut peut-être regretter que la traductrice n'ait pas systématiquement maintenu les fortes tensions stylistiques qui imprègnent l'écriture du roman original. Ainsi, contrairement à 98, dans 97, l'ordre thématique avec dislocation du texte français n'est pas maintenu :

93. "My son tried to explain rugby to me but it's not worth the trouble" (p. 149) [cf. 33]

94. "The whole book, every sentence starts with 'I remember'" (p. 209) [cf. 34]

Dans 95, la traduction recompose les constituants par rapport à l'original mais compense l'effet de style par l'usage d'expressions idiomatiques familières comme « *how come* » ou la forme non standard en *-ing* non précédée du verbe « *to be* ».

95. "M'sieur how come teachers always trying to get revenge" (p. 168) / M'sieur pourquoi toujours les profs ils veulent s'venger? (p. 185)

On observe par ailleurs d'autres phénomènes de compensation traductive : dans 96, l'absence de la particule négative en français est contre-balancée en anglais par des lexèmes axiologiques tel que « *dumb* » (« idiot ») :

96. *That's dumb, class discussion* (p. 130) / Ça sert à rien la vie de classe (p. 142)

Comme pour les autres langues, la parataxe et la juxtaposition des segments phrastiques servent les processus de hiérarchisation thématique. Dans 97, l'oralité est rendue par l'usage de l'interjection « *like* » ainsi que par l'anacoluthie dans des énoncés aussitôt corrigés en langue standard par le professeur : la traduction de cette dernière intervention fait apparaître la variation diastatique d'une langue formalisée qui n'existait pas dans le texte de départ :

97. "**Like**, if sometimes you did something you feel ashamed **about it**" / Par'emple des fois on a fait des choses on a honte.

"[...] *We've all done something we're ashamed of*" (p. 182) / Très bien. C'est intéressant la honte. (p. 200)

Sur le plan lexical, l'usage des jurons, des termes vulgaires ou irrévérencieux, est une caractéristique partagée par les langues contemporaines des jeunes urbains quelle que soit leur culture. Le langage grossier ou obscène est en principe objet d'interdiction, surtout dans la sphère publique et ce, à cause du trouble que son irruption provoque dans les règles conversationnelles. Toutefois, cet interdit social doit être modulé en fonction de la spécificité de chaque culture : il est évident, par exemple, que les imprécations et les blasphèmes (touchant le domaine religieux) sont plus sanctionnés dans la culture anglo-saxonne que dans d'autres langues-cultures, comme le démontre l'étude de Pavesi & Malinverno (1999 : 82). Comme pour les versions italienne et espagnole, l'exclusion de certains termes vulgaires implique une réduction de la force illocutoire de l'énoncé : dans 98 et 99, les connotations du signifié français « *con* » et celles associées à « *conneries* » sont effectivement amoindries par les équivalents : « *stupid* », « *dumb* » et « *stupid tricks* »³³. Cette réduction de la charge agressive et l'atténuation de l'engagement émotif se réalisent en particulier dans les passages identifiés comme spécifiques à la variation diaphasique utilisée par les enseignants :

98. "*This is **stupid**.*"

And again.

"*This is really **dumb**.*"

"*What's really **dumb**?*" (p. 76)

99. "*No it's not fine. Three months from now you'll be saying to yourself why I was so stupid, you'll be saying why did I waste my time with **my stupid tricks***" (p. 43)

Les injures et autres invectives sont inégalement rendues en anglais, la valeur sémantique étant dans l'ensemble moins outragante dans la traduction : à côté de « *shit* » et « *those assholes* » (p. 195, pour « *putain* » et « *ces connards* »), ou encore « *I don't give a fuck* » (p. 151, pour « *je m'en bats les couilles* »), on trouve les acceptions plus euphémiques : « *complete garbage* » (p. 125, pour : « *belle connerie* »), « *he's a drag* » (p. 187, pour : « *il est chiant* »).³⁴

Au niveau pragmatique, dans la traduction des connecteurs et des marqueurs de la structuration de la conversation, le choix de l'équivalent « *please* » pour « *quand même* »

³³ voir p. 85 (« - C'est con [...] - C'est trop con ») et p. 49 (« j'ai perdu mon temps avec mes conneries ») du roman français.

³⁴ Comme dans le cas des sous-titrages et des doublages, il semblerait que la traduction de ce type de texte, où l'expression orale tient une large place, tende à « édulcorer » les jurons plus choquants, et ce pour des « raisons éthiques » (Serban, 2008 : 93).

privilégie la valeur conative mais elle est renforcée par la modalité empathique de « *really* », ce qui rétablit selon nous la valeur pragmatique de départ :

100. “*M’sieur the sentence where does it start.*”

“*Please, really, Mezut. The sentence is the whole thing I’ve written on the board. It begins with the capital letter and it ends with the period. Please.*” (p. 89) [cf. 49]

Les marqueurs discursifs peuvent devenir de véritables tics verbaux ou appuis du discours dans certains idiolectes. L’équivalent proposé pour « *en fait* » (p. 120) dont le cumul en français a pour effet indirect d’agacer le récepteur, est « *actually* » mais la traductrice a préféré l’utiliser quatre fois au lieu de six (p. 109). De même, l’emploi récurrent et compulsif de « *t’as vu* » (42) est traduit par le marqueur « *y’know* » dont la fonction phatique nous semble équivalente même si l’occurrence française apparaît comme plus spécifique au français contemporain des cités. Dans la langue orale non-surveillée, le marqueur « *innit* » (de « *isn’t it* ») relève d’un registre qui nous semble plus approprié au texte de départ :

101. *So it’s about this girl – well, actually it’s her diary, but she’s kind of like all of us, y’know, same as us, super-regular, like she goes to school, it’s boring, her parents murder her when she gets a crummy grade, I mean like us all, y’know, and that’s why it’s so scary you think omigod that could happen to us, y’know.* (p. 233)

Quant au signifié du kinème métaphorique de 71, il reste opaque en anglais mais le commentaire qui l’accompagne : « *They’re starting to give me...* » (sous-entendu : « *hell* » ou « *trouble* ») pallie le défaut de compréhension. La citation de Andy Warhol est signalée par la soudure des traits d’union qui en indique le figement : « *three times fifteen-minutes-of-fame* ». Quant à l’équivalent anglais de l’injure « *pétasses* » : « *skanks* » (p. 74), celui-ci contient les sèmes de dénigrement ainsi que ceux de « *écervelée* » qui motivent le déroulement dramatique du récit, et nous semble donc pertinent. Comme pour les autres versions, l’intrusion subreptice de la chanson française de M. Delpech (16) dans les interstices de la narration ne semble pas avoir été perçue.

La version espagnole

La traduction espagnole est affectée des mêmes caractéristiques générales relevées pour les versions italienne et anglaise, en particulier elle tend à réduire les variations sociolinguistiques mises en évidence dans le texte source. Le texte d’arrivée souffre, en effet, indubitablement, de l’atténuation des modulations de styles et de registres qui faisaient tout l’intérêt linguistique et dramatique de la version originale.

La ponctuation si ostentatoirement provocatrice du texte de départ semble dérouter le travail de traduction. Même si les indications logogrammiques des points d’exclamations (dans la traduction de 6) et des points d’interrogations (dans la traduction de 7) ont été maintenues dans cette version, la traductrice semble hésiter dans les transcriptions des séquences dialoguées où elle tend à rétablir l’alternance des voix par un marquage suprasegmental, tels que signaux d’ouverture et de fermeture d’interrogation, majuscules, virgules, points :

102. – *tienes pinta de cansado.*

– *Sí no sé.* (p. 26) [cf. 4]

103. *Bastien le preguntó si quería*

– *¿una galleta para acompañar?* (p. 26) [cf. 5]

Les ellipses et les topicalisations, qui constituent l’un des traits pertinents de la représentation de l’oralité que nous avons relevés, sont reformulées, explicitées, recomposées.

La traductrice va jusqu'à rétablir, sans réel bénéfice stylistique, un ordre des constituants canonique, dans une langue formelle et neutralisée, y compris dans les passages narratifs comme dans 106 :

104. *Mi hijo ha intentado explicarme el rugby pero no ha sevido de nada.* (p. 127) [cf. 33]

105. **Tiramos los vasos a la basura y nos dirigimos hacia el aula de estudio donde el director dijo que esperaba que las vacaciones hayan ido bien [...]** (p. 10) [cf. 15]

106. *Bastien había dejado un paquete de galletas para todos sobre la mesa baja del rincón salón.* (p. 12) / Sur la table basse du coin salon, Bastien avait laissé un paquet de gâteaux sec destiné à tous (p. 16)

Au niveau syntaxique, les énoncés nominaux en apposition et autres anacoluthes sont presque systématiquement « colmatés » par des verbes (par exemple pour introduire un discours indirect dans 105) et des connecteurs qui ont pour effet de ralentir le fil du discours en le lestant artificiellement d'un poids informatif :

107. *La puerta se abrió pero nadie había llamado* (p. 21) / La porte s'est ouverte sans frapper (p. 27)

La structure temporelle de la phrase est très fréquemment modifiée. Dans 108, le gérondif français en proposition participiale absolue, dont la fonction textuelle est de condenser l'acte énonciatif, est rendu par une proposition temporelle au passé simple ; alors que le passé composé, quant à lui, est rendu par le *pretérito indefinido* espagnol (109) au lieu du *pretérito perfecto* – véritable « *pasado en el presente* » (Matte Bon, 1995 : II-163) –, qui aurait sans doute été plus approprié dans le contexte socioculturel mis en évidence dans le roman original :

108. **Dejó que los carraspeos de voz realzaran el eufemismo antes de invitarnos a que nos presentásemos** (p. 10) / Ayant laissé les raclements de gorge relever l'euphémisme, il a invité chacun à se présenter. (p. 13)

109. *La lluvia empezó a golpear los cristales* (p. 40) / La pluie a commencé à battre les vitres (p. 52)

Au niveau lexical, nous remarquons, comme pour les autres versions, une tendance à un écrasement des valeurs sémantiques intensives et une réduction des sèmes connotatifs relatifs à la grossièreté, ce qui a pour effet une uniformisation des écarts variationnels : « le paquet éventré » (p. 16) devient par exemple « *el paquete abierto* » (p. 13), « sympa » : « *agradable* » (p. 40). En particulier, la force péjorative des injures et autres gros mots a été, dans l'ensemble, atténuée. Nous constatons les mêmes réticences que dans les autres versions, et plus précisément lorsqu'il s'agit de rendre l'écart de la variation diaphasique que nous avons identifiée dans les échanges entre enseignants : « *une belle connerie* » : « *una auténtica tontería* » (p. 106), « *mes conneries* » : « *mis estupideces* » (p. 38), « *je te raconte pas la galère* » : « *no sabes la que se ha armado* » (p. 133). Dans toutes ces expressions, l'engagement émotif des énonciateurs apparaît plus émoussé. En revanche, l'emploi des expressions « *me la pela* » (p. 129) ou « *me la suda* » (p. 42, pour « *je m'en bats les couilles/les yeux* ») dans la bouche des collégiens paraît congruent avec la variation diastratique que nous avons mise en évidence.

Au niveau pragmatique, la traductrice a essayé, contrairement à la version anglaise, d'adapter le texte original à la culture espagnole, ce qui entraîne parfois des stratégies d'évitement dans le texte d'arrivée. En effet, en Espagne, les élèves ne vouvoient généralement pas leur professeur (Rodríguez, 2002), ce qui témoigne de la diffusion massive du tutoiement dans la société espagnole. C'est pourquoi, la traductrice s'abstient, la plupart du temps, de traduire l'appellatif « *M'sieur* » en début d'intervention, mais certains échanges

problématisant les tensions proxémiques à l'intérieur de la classe doivent être supprimés, comme les répliques: « –On se tutoie ? –Non, c'est l'aphorisme. –J'préfère » (p. 30). Et, pour la traduction de 66, on choisit un hyperonyme, « *hablar* » (au lieu de « *tutear* »), ce qui biaise l'enjeu de l'affrontement entre les deux interlocuteurs :

110 –¿Por qué me has empujado?

– Que **no me hables así** (p. 89) [cf. 66]

De même, les remarques métalinguistiques faites en classe par le professeur, constituent un véritable écueil au regard de la stratégie adoptée, celle d'une traduction cibliste. Dans 111, on recontextualise un référent pour en faciliter l'accès cognitif :

111 – *El Citroën DS, que se conoce como tiburón, se les averió a medio camino* (p. 99)/ La DS dont il est le propriétaire est tombée en panne. (p. 128)

Parmi les valeurs pragmatiques des marqueurs de structuration de la conversation que nous avons choisis d'analyser, la valeur homéostatique de « *quand même* » a été rendue par « *bueno* » et « *ya está bien* » (p. 77 ; cf. énoncé 49) : cette dernière lexie indique bien le dépassement d'une frontière de bienséance sous-tendue par le marqueur français et rend compte, selon nous, de la dimension interactive voire empathique de l'intervention. La traduction des six occurrences de « *en fait* » dans la bouche d'une mère d'élève (p. 120), alterne entre l'équivalent littéral « *de hecho* » et la paraphrase lexicale « *lo que pasa* » (pp. 92-93) ; l'effet lancinant du texte français dû à cet automatisme incontrôlable a sans doute été ressenti comme excessif et donc remodulé (comme pour les autres versions). De manière identique, les trois occurrences répétées de « *t'as vu* » (42) apparaissent deux fois seulement sous la traduction de « ¿sabes? », la dernière étant omise : l'équivalent espagnol proposé respecte la fonction phatique de départ mais pas la spécificité variationnelle du marqueur français :

116. *Habla de una chica, bueno no, en realidad es su diario, pero es una chica como nosotros, ¿sabes? supernormal, en plan que va al cole, se aburre, sus padres le meten la bronca cuando suspende, o sea como nosotros, ¿sabes?, y por eso te da mogollón de miedo, porque piensas que te podría pasar.* (p. 198) [cf. 42]

Comme pour les autres versions, le commentaire qui accompagne le kinème cité dans 67 prend le relais de la description de celui-ci et assure son signifié : « *Ya me están empezando a...* » dont le sous-entendu possible est « *cansar* ». Si la chanson de M. Delpech n'a pas été décodée, l'expression de Andy Warhol est en revanche bien perçue (« *un cuarto de hora de fama multiplicado por tres* », p. 107). L'équivalent choisi de « *pétasses* » : « *zorras* », dont l'énonciation déclenche la scène centrale du roman, nous semble aussi appropriée, puisqu'elle contient les sèmes péjoratifs et vexatoires du vocable français.

Conclusion

Seule une fine analyse sociolinguistique du roman de F. Bégaudeau permet de mettre au jour les contrastes entre les différents tiroirs variationnels, dont les nuances – et l'enjeu dramatique qui en découle – n'ont pas été systématiquement illustrées par les traductrices. Le principal intérêt du roman réside dans la restitution d'une langue orale qui se veut la plus spontanée possible, la plus mimétique d'une réalité socioculturelle française, contextualisée dans un espace confiné, les « murs » d'un collège du 19^{ème} arrondissement de Paris. Les caractères constitutifs de la langue contemporaine des jeunes urbains se construisent, dans les pays développés, sous l'influence de la langue « globalisée » des chansons populaires, des

slogans publicitaires, des séries télévisées, des films, et autres émissions de « télé-réalité » que les traductions auraient sans doute pu exploiter de manière plus fructueuse. Pour *sonner juste*, la langue incarnée de l'oralité doit être *entendue*. Si on dit parfois que le traducteur doit habiter la langue de laquelle et pour laquelle il traduit, c'est parce qu'il se met à l'écoute de son rythme et de sa prosodie, il suit l'organisation subjective du discours produit, « le mouvement de la parole dans l'écriture » disait Meschonnic³⁵ (1973). Un écrivain italien, Pier Vittorio Tondelli, promoteur de la « littérature émotive », saisit avec pertinence, dans son œuvre littéraire, les traits stylistiques d'une langue de la vie, dans ce qu'il appelle le « *sound* » de la langue orale, son code sonore, le rythme de la chaîne phonique³⁶. Il nous a semblé que l'entreprise traductive de ce genre textuel n'est pas très éloignée du travail effectué dans les doublages et les sous-titrages de films, justement en vertu de cette vérité linguistique présente dans le texte de Bégaudeau qui a sans doute suggéré l'adaptation filmique de Laurent Cantet. Nous y retrouvons le même type d'actualisations entropiques analysées entre autres par Gambier (2008) : restitution d'un texte au caractère « atone », plus respectueux d'une norme voire d'une sur-norme, laissant transparaître une certaine idéalisation de la langue parlée, ainsi que des phénomènes de compensations, d'omissions ou d'adaptations à tous les seuils de l'analyse linguistique qu'ils soient graphiques, syntaxiques, sémantiques ou pragmatiques.

Bibliographie

Sources primaires

- BEGAUDEAU F., 2006, *Entre les murs*, Folio, Paris.
 BEGAUDEAU F., 2008, *La classe*, trad. Tiziana Lo Porto e Lorenza Pieri, Einaudi, Torino.
 BEGAUDEAU F., 2008, *La clase*, trad. Julieta Carmona Lombardo, El Aleph Editores, Barcelona.
 BEGAUDEAU F., 2009, *The Class*, trad. Linda Asher, Seven Stories, New York.

Sources secondaires

- ANIS J. (dir.), 1999, *Internet, Communication, Langue française*, Hermès, Paris.
 AMBROGIO R., CASALEGNO G., 1994, *Scrostati gaggio- Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, UTET, Torino.
 AUTHIEZ-REVUZ J., 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, 2 tomes, Larousse, Paris.
 BALLARD M., 2001, *Le nom propre en traduction –anglais-français*, Ophrys, Gap.
 BERMAN A., 1984, *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris.
 BERRUTO G., 1993, « Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche », dans Sobrero (ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo – La variazione e gli usi*, Laterza, Roma.
 BIBER D., JOHANSSON S., LEECH G., CONRAD S., FINEGAN E., 1999, *The Longman Grammar of Spoken and Written English*, Longman, Harlow.
 BLANCHE-BENVENISTE C. et al., 1991, *Le français parlé- Etudes grammaticales*, éditions du CNRS, Paris.
 BOUCHARD R., 2000, « M'enfin !!!- Des “petits mots” pour les “petites” émotions ? » dans M. Doury, V. Traverso (dirs.), *Les émotions dans les interactions*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, pp. 223-237.

³⁵ citant G.M. Hopkins.

³⁶ « La letteratura emotiva esprime le intensità intime ed emozionali del linguaggio [...]. Il lavoro più giusto e più difficile che si possa fare oggi con la nostra lingua è proprio quello di inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato. » (Tondelli, 1993 : 7)

- CALBRIS G., 2001, « Principes méthodologiques pour une analyse du geste accompagnant la parole », dans *Mots*, ENS éditions, Lyon, n° 67, pp. 129-148.
- CALBRIS G., 2003, « The semantic structure of gestures » dans *Proceedings of first Congress of the International Society of Gesture Studies : Gesture – The living medium*, University of Texas, Austin [disponible en ligne : http://www.utexas.edu/coc/cms/International_House_of_Gestures/Conferences/Proceedings/Contributions/Calbris/Calbris.html].
- COLLECTIF D'EVRY, 2007, *Le Lexik des cités*, Le Fleuve noir, Paris.
- COSNIER J., 1994, *Psychologie des émotions et des sentiments*, Retz, Paris.
- DELOMIER D., 1991, « L'écrit dans le sillage de l'oral, mais encore ? », dans *Langue française*, n° 89, Larousse, Paris, pp. 86-98.
- FERRO P., SARDO R., 2008, « La TV per bambini e per ragazzi », dans G. Alfieri, I. Bonomi (dirs.), *Gli italiani del piccolo schermo*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 379-450.
- GADET F., 1996, *Le français ordinaire*, Armand Colin, Paris.
- GADET F., 1999, « La variation diaphasique en syntaxe », dans J.-M. Barbéris (dir.), *Le français parlé – Variété et discours*, Praxiling, Publications de l'Université de Montpellier III, pp. 211-228.
- GADET F., 2003, *La variation sociale en français*, Ophrys, Paris.
- GAMBIER Y., 2008, « Traduire l'autre - Une sub-version », dans *E.L.A.*, Klincksieck, Paris, n° 150, pp. 177-194.
- GUILLAUME G., 1929 (1984), *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* suivi de *L'architecture du temps dans les langues classiques*, Honoré Champion, Paris.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1995, *Les interactions verbales*, 3 tomes, Armand Colin, Paris.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1999, « Gestion des conflits et constitution de coalitions dans les polylogues », dans J.-M. Barbéris (dir.), *Le français parlé – Variété et discours*, Praxiling, Publications de l'Université de Montpellier III, pp. 49-68.
- LABOV W., 1997, « Some Further Steps in Narrative Analysis », dans *Journal of Narrative and Life History*, n° 7, pp. 395-415.
- MATTE BON F., 1995, *Gramática comunicativa del español*, Edelsa, Madrid.
- MESCHONNIC H., 1973, *Pour la poétique III*, Gallimard, Paris.
- PAVESI M., MALINVERNO A., 1999, « Usi del turpiloquio nella traduzione filmica », dans C. Taylor (dir.), *Tradurre il cinema*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 75-89.
- POPIN J., 1998, *La ponctuation*, Nathan, Paris.
- RODRÍGUEZ F., 2002, *El lenguaje de los jóvenes*, Ariel, Madrid.
- ROSIER L., 2006, *Petit traité de l'insulte*, Editions Labor, Loverval.
- SERBAN A., 2008, « Les aspects linguistiques du sous-titrage », dans J.-M. Lavour, A. Serban (dirs.), *La traduction audiovisuelle – Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, De Boeck, Louvain-La-Neuve, pp. 85-99.
- TONDELLI P.V., 1993, *L'abbandono*, Bompiani, Milano.
- VERDELHAN-BOURGADE M., 1991, « Procédés sémantiques et lexicaux en français branché », dans *Langue française*, n° 90, Larousse, Paris, pp. 65-79.

(M)ORALITE ET TRADUCTION : LES VOIX DE HUCK

Karen BRUNEAUD-WHEAL

Université d'Artois, Centre de Recherche « Textes et Cultures »

Préambule

En 1885 paraissait sur le sol américain *The Adventures of Huckleberry Finn*. En 2009, suite à l'élection de Barack Obama, John Foley, un enseignant de Ridgefield (Washington) et chroniqueur occasionnel du *Seattle Post Intelligencer* prônait le retrait pur et simple du roman des programmes scolaires. Le plus étonnant n'est pas tant la demande de retrait (d'après l'ALA *Huckleberry Finn* est le roman le plus régulièrement contesté de la littérature américaine¹) mais à la fois la motivation de la démarche, qu'elle provienne d'un enseignant², et le fait qu'elle soit faite au nom de Barack Obama. Les raisons invoquées par John Foley sont l'utilisation répétée du « *n-word* » (*nigger*) qui n'a plus lieu d'être dans une ère où « *les Américains sont prêts pour le changement* » et l'utilisation d'un dialecte du Sud « *plus difficile à déchiffrer que le vieil anglais de Shakespeare* »³. L'enseignant explique encore qu'il ne veut plus jamais avoir à justifier la lecture de *Huck Finn* à une mère afro-américaine indignée...

Cet éditorial a suscité une grande indignation chez le public⁴, preuve que la controverse autour de *Huck Finn* n'est pas éteinte. *Huck Finn* est toujours d'actualité, comme en témoigne Chadwick-Joshua, ne serait-ce que par devoir de mémoire : « *[we cannot] forget the cost society has paid in the past for the destruction of ideas* » (1998 : xiii-xiv)⁵.

¹ L'American Library Association (ALA) publie régulièrement les listes des livres faisant l'objet de demandes de retrait, de censure ou d'interdiction aux Etats-Unis. *Huck Finn* a fait l'objet de demandes de retrait dans plusieurs écoles (retrait du programme ou des bibliothèques scolaires) en 2008 et 2009; 5^{ème} de la liste des 100 ouvrages les plus souvent contestés pendant la décennie de 1990 à 1999, il est encore dans les 10 ouvrages les plus souvent contestés en 2002 et en 2006 (source ALA, données accessibles en ligne, source électronique : http://www.ala.org/ala/issuesadvocacy/banned/frequentlychallenged/challengedbydecade/1990_1999/index.cfm)

² Traditionnellement, les tentatives pour censurer ou bannir les romans des listes de lecture, des bibliothèques locales, etc. émanent pour la majorité de parents (51 %), des conseils d'administration et de gestion des écoles (17 %), ou de groupes de pression divers (3 %), plus rarement d'enseignants.

³ Propos repris de l'éditorial publié par John Foley (2009). Sauf mention contraire, les citations traduites de l'anglais dans le corps de texte l'ont été par nos soins.

⁴ Une indignation manifestée à travers les commentaires postés directement sur le site du journal (source électronique : <http://www.seattlepi.com/soundoff/comment.asp?articleID=394832>), mais également dans l'abondant courrier reçu par le *Seattle PI* à la suite de la publication de l'article (Cf. Murphy, 2009 et Flood, 2009).

⁵ « On ne doit jamais oublier le tribut que la société a payé par le passé pour la destruction des idées » (notre traduction).

Depuis sa première publication en 1884⁶, l'intérêt académique pour *Huckleberry Finn* ne s'est jamais démenti, témoin les nombreuses études sur le sujet, que les approches soient socio-stylistiques (McKay, 1976, 1984, 1982 ; Fulton, 1997 ; Fishkin, 1993 ; Pettersson, 1999), linguistiques (Pederson, 1967 ; Carkeet, 1979 ; Sewell, 1987), ou plus récemment, traductologiques (Lavoie, 2002 ; Gouanvic, 2004 ; Jenn, 2003, 2006).

Tout dans *Huckleberry Finn* est sujet à controverse : la langue utilisée, longtemps considérée comme « *substandard* », les stéréotypes raciaux, l'utilisation de mots comme « *nigger* », l'anti-norme et le subtil renversement des codes moraux⁷. Pour Chadwick-Joshua, c'est là que réside la richesse du roman et sa modernité : il reste ouvert et polémique car il ne propose pas de réponses faciles, pas de lecture univoque ni de conclusions définitives (1998 : 6-7).

Objectifs de l'article

Le préambule qui précède montre à quel point ce classique de la littérature américaine est loin d'être un chef d'œuvre poussiéreux ou obsolète ; l'innovation stylistique magistrale de Twain en 1884 garde la même puissance d'évocation dans la société actuelle, comme le montrent les vives réactions qu'il suscite.

Dans le cadre de nos recherches sur les « tendances déformantes » à l'œuvre dans les traductions de discours non standard, et suite à la parution en 2008 d'une nouvelle traduction française de *Huck Finn*, nous souhaitons revenir sur la traduction de la langue vernaculaire du roman comme vecteur d'oralité et de moralité⁸. Notre travail s'inscrit dans le prolongement de l'ouvrage de Judith Lavoie (tiré de sa thèse de doctorat, 2002), qui a abondamment commenté les traductions plus anciennes de *Huck Finn*, en concentrant plus particulièrement ses efforts sur la traduction de la parole noire (en particulier celle de Jim). Notre approche adopte une perspective différente : en abordant le traitement global du vernaculaire dans l'œuvre, nous nous proposons d'analyser le traitement du dialecte de Huck et sa restitution en fonction du discours socio-idéologique et de l'oralité qu'il véhicule, les deux angles d'approche étant complémentaires. Notre objet d'étude sera donc principalement la dernière traduction française parue (Bernard Hoepffner, 2008), ponctuellement mise en parallèle avec les traductions précédentes encore en circulation⁹. Nous tenterons, à travers une étude détaillée, d'évaluer la réponse apportée par Hoepffner au traitement de la vernacularité.

Nous avons articulé notre étude comme suit : dans un premier temps nous allons présenter le roman de Mark Twain et ses particularités stylistiques à la lumière des études sociolinguistiques sur la nature et le rôle des langages non standard ; puis nous reviendrons sur les diverses stratégies traductives possibles pour son transfert interlinguistique, avant d'aborder notre ancrage théorique. Enfin, à travers une étude sur corpus d'extraits de la

⁶ Le roman est d'abord paru en 1884 au Canada et en Angleterre, l'édition américaine, retardée suite à la dégradation de l'une des illustrations (qu'un mauvais plaisantin avait transformée en image obscène), ne parut aux Etats-Unis qu'en 1885.

⁷ Ce renversement des « normes » reflète la position de Twain sur un esclavage soutenu par la religion, ce qui donne à penser à Pettersson (à la suite la parution de l'ouvrage de Fishkin *Was Huck Black ?*), que les attaques en justice à l'encontre du roman ont peut-être des motivations bien moins avouables que les raisons officiellement invoquées (1999 : 102).

⁸ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question un peu plus loin.

⁹ Depuis le 1^{er} janvier 2004, il s'est vendu 4 559 exemplaires de réédition chez Flammarion (1994) de la traduction de Bay (dont 82 pour le mois précédent l'analyse), 12 670 de Bernard Hoepffner (dont 142 pour le mois précédent), et 9 246 pour la version de Nétillard (dont 30 pour le mois précédent). Statistiques arrêtées au 31 mai 2009, source Edistat (Service d'informations et de statistiques pour l'édition. Edistat propose les suivis hebdomadaires des ventes de livres à partir des relevés de caisses issus d'un panel de près de 1200 magasins en France métropolitaine (hors Corse), panel représentatif du poids des différents circuits de distribution dans la vente de livres neufs aux particuliers – hors Club et vente par correspondance.).

nouvelle traduction de *Huck Finn* mise en regard des traductions précédentes, nous nous efforcerons de répondre aux questions suivantes :

- à la fin de son ouvrage *Mark Twain et la parole noire*, Judith Lavoie faisait le vœu d'une traduction française qui rendrait enfin compte de la parole noire (appel que nous étendons à la parole vernaculaire) : est-ce que la stratégie de Bernard Hoepffner va dans ce sens ?
- dans le paratexte à notre disposition, Bernard Hoepffner fait état d'une stratégie de traduction, qu'en advient-il dans sa réalisation ?
- la traduction du vernaculaire et de sa portée socio-idéologique est-elle possible ?

Oralité et moralité : *Huck Finn* et le réalisme éthique

Il ne fait pas de doute aujourd'hui qu'*Huckleberry Finn* est bien le chef d'œuvre de Twain (Eliot, 1950), mais également le chef d'œuvre de la littérature américaine que Mencken avait pressenti dès 1913, lui qui voyait en Twain le père de la littérature américaine et le premier artiste véritablement américain : « I believe that he [Twain] was the true father of our national literature, the first genuinely American artist of the blood royal » (Mencken cité dans Fishkin, 1993 : 149). Devenu un classique de la littérature américaine, son iconicité n'est pas seulement attribuable aux thèmes évoqués, mais tient surtout à l'innovation stylistique radicale employée pour les aborder.

Le récit des aventures de Huckleberry Finn est narré à la première personne par le principal intéressé (orphelin de mère, fils de l'ivrogne local et paria de la ville), un point de vue idéal selon Lefevre pour dénoncer la corruption d'un système sociopolitique (1999 : 79). Le récit de Huck, empreint de verve et de spontanéité, s'apparente au *skaz*, un type de narration à la première personne dont le style s'apparente plus à de l'oral qu'à de l'écrit (« type of first-person narration that has the characteristics of the spoken rather than the written word », Lodge, 1992 : 18).

Cependant, Twain a poussé plus loin le procédé stylistique du récit oral non préparé (« oral everyday narration ») (définition du *skaz* donnée par Bakhtine, 1981 : 262), en proposant un récit entièrement narré dans un anglais non standard : « the vernacular spokesman takes over the narrative entirely » (Smith, 1978 : 108). Il n'était pas le premier auteur américain à utiliser des formes dialectales, mais ce fut le premier à recréer une langue véritablement vernaculaire.

Nature et fonction du sociolecte (dialecte) littéraire¹⁰

Les auteurs qui ont recours au *literary dialect* témoignent ainsi d'une conscience élevée de la différence entre la parole entendue et sa représentation sur le papier (Kohn, 1999 : 351), ils cherchent à évoquer une « vérité plus littérale que celle qu'ils auraient pu représenter en se limitant aux formes orthographiques et grammaticales standard » (Ives, 1950 : 138). Le discours ainsi stylisé permet l'identification socio-idéologique du héros (son langage exprime sa vision du monde), mais il exprime également une forte position socio-idéologique de l'œuvre et de l'écrivain.

Différentes formes de discours non standard émaillent la littérature anglophone depuis Chaucer (Blake, 1981), mais sa représentation la plus aboutie est sans nul doute la (re)création d'un « dialecte littéraire ». Dans son article de 1950, Ives définit la notion de *literary dialect* comme la démarche d'un auteur visant à représenter à l'écrit un parler restreint

¹⁰ Ives a entériné le terme de « *literary dialect* » (dialecte littéraire), mais dans la littérature sur le sujet, on le retrouve aussi sous le terme de « sociolecte littéraire » (Chapdelaine & Lane-Mercier, 1994), de « vernaculaire » (« vernacular », Cf. McKay, 1976/1984), ou langue non standard (Pettersson, 1999). Ces diverses appellations seront utilisées comme synonymes dans cet article et renvoient à la même définition inspirée de Ives, 1950 que nous donnons un peu plus loin.

régionalement, socialement, ou les deux : « an author's attempt to represent in writing a speech that is restricted regionally, socially, or both » (p. 137). Il est souvent question de « représentation » ou « récréation » car il n'est pas question pour les auteurs de rechercher l'exactitude linguistique, mais de recréer l'illusion d'un dialecte existant. La notion de « dialecte littéraire » ne concerne que des tentatives sérieuses de représentation (Ives, 1950 : 140). Il ne s'agit pas pour les auteurs de parsemer le texte de quelques emprunts ou de quelques lexies non standard, mais de proposer un dialecte qui donne l'illusion du réel, par des combinaisons de marqueurs choisis avec soin pour leur représentativité.

D'ailleurs en exergue de son roman, Twain appose l'« *explanatory* » suivant :

In this book a number of dialects are used, to wit: the Missouri negro dialect; the extremest form of the backwoods Southwestern dialect; the ordinary 'Pike County' dialect; and four modified varieties of this last. The shadings have not been done in a haphazard fashion, or by guesswork; but painstakingly, and with the trustworthy guidance and support of personal familiarity with these several forms of speech.

I make this explanation for the reason that without it many readers would suppose that all these characters were trying to talk alike and not succeeding.

THE AUTHOR¹¹

On voit ici l'insistance de Twain sur la fidélité de sa représentation vernaculaire, une restitution qui n'a pas été faite à la légère : selon ses propres mots, il les a reproduits à grand peine, en s'appuyant sur son expérience personnelle de ces formes de discours¹². En 1874, il écrivait à son ami et éditeur W. D. Howells : « I amend dialect stuff by talking and talking and talking it till it sounds right » (dans Paine, 1917 : 227)¹³.

Cette note liminaire a pourtant donné lieu à de nombreuses conjectures : faute d'explication satisfaisante, beaucoup l'ont assimilée à une simple anecdote amusante. Cela n'a pas empêché un certain nombre de chercheurs de se pencher sur les caractéristiques linguistiques des différentes voix ainsi recrées : Tidwell, 1942¹⁴ ; Pederson, 1967 ; Carkeet, 1979 ; Sewell, 1987 ; Cohen-Minnick, 2004 ; etc. L'une des plus approfondies est celle de David Carkeet (1979), qui a appliqué des méthodes d'analyse linguistique au texte et a effectivement dénombré sept dialectes différents (1979 : 330).

Le recours à l'écriture lectale permet une identification du discours forte, une fonction directement liée aux caractéristiques linguistiques des langues non standard. La langue non standard possède des propriétés déictiques inhérentes : elle suppose une distance énonciative plus faible et un recours au contexte situationnel et linguistique plus marqué (Cheshire, 1997 : 80). C'est le langage de l'implicite plutôt que de l'explicite, de l'affect, et en cela, tout discours non standard établit une interrelation entre le locuteur et le récepteur plus forte¹⁵. Il véhicule une charge émotionnelle plus intense que la langue standard, langue idéale, de l'explicite, de la neutralité, « impersonnelle et anonyme » (Bourdieu, 1982 : 31). Cette propriété linguistique du non-standard sert le rapprochement sociostylistique en impliquant plus fortement le lecteur. Là où le standard exprime une relation de type public, formel, etc., le dialecte, régional, social ou idiosyncratique peut être utilisé dynamiquement pour représenter une relation plus intime, familière, affective, etc. (Traugott, 1981 : 309). Le non-standard est donc l'instrument idéal pour accentuer l'identification (Burkett, 1978 : 7-8), le

¹¹ La traduction de cette note explicative est présentée dans la section « Projet de traduction de B. Hoepffner ».

¹² Voir à ce sujet l'étude de Fishkin, 1993.

¹³ « Pour améliorer ma représentation des passages en dialecte, je me les répète à haute voix, encore et encore, jusqu'à ce qu'ils sonnent juste » (notre traduction).

¹⁴ Cité dans Carkeet, 1979.

¹⁵ Cheshire (1997) parle d'un phénomène d'« involvement » (« implication énonciative »).

réalisme ou l'authenticité (Fowler, 1977 : 99 ; McKay, 1976/1984 : 201), et devenir outil de dénonciation sociale (Melchers, 1978 : 12). Mark Twain, en choisissant de faire parler Huck en dialecte, permet au lecteur de s'identifier à lui (Fulton, 1997 : 62), de pénétrer son « insideness » (*op. cit.* : 53), et, en l'ancrant fortement dans son contexte socio-historique, accroît le réalisme du roman.

Par ailleurs, la distance créée entre le non-standard de Huck et le standard utilisé par les représentants de la « bonne » société et les institutions (légales, religieuses, etc.) permet un « double-jeu » (Bakhtine, 1981 : 337) : en identifiant un narrateur qui échappe aux conventions de la société, celui-ci est libre d'exprimer une vision du monde détachée des discours conventionnels, qui permet une dénonciation des codes moraux et des valeurs de la société.

Through the consistent use of certain linguistic features Twain characterizes Huck and makes the reader believe in the reality of Huck's vision. Huck's style both because of its simplicity and because of the way it contrasts with the hypocrisy of acceptable language use comes to represent honesty in a dishonest world. (McKay, 1984 : 208)¹⁶

L'idiolecte de Huck, son « discours persuasif interne », est quasi-omniprésent dans le récit et devient la norme intratextuelle, mais il se voit parfois remis en cause par les intrusions du « discours de l'autorité » (Bakhtine, 1981 : 342), notamment à travers les tentatives pour le « siviliser »¹⁷, de la Veuve et de Miss Watson, et les valeurs de la société ambiante occasionnellement véhiculées par sa « conscience ». C'est ainsi que se crée une dialogique entre son bon cœur et une certaine forme de conscience pervertie (« a sound heart and a deformed conscience », Twain, cité par Smith, 1978 : 111). Outre les effets souvent humoristiques de cette stratégie stylistique, son intérêt principal réside dans le pouvoir qu'elle donne à chaque acte énonciatif d'être à double-tranchant et « d'exposer les failles dans les valeurs conventionnelles de la société » (Carkeet, 1979 : 331). Le vernaculaire de Huck devient le réceptacle de son sens moral (interne) et s'oppose à la « moralité théorique » (externe) que Twain méprisait (Fulton, 1997 : 54).

Enfin, nous souhaitons revenir sur une autre fonction du non-standard, particulièrement pertinente pour le présent article, sa qualité orale. Pour Bakhtine, le *skaz* concerne un type de récit à la première personne dans un style oral, spontané (1981 : 262). On retrouve le même rapprochement chez Kohn, pour qui l'utilisation du dialecte littéraire est avant tout un moyen de restituer l'oralité des discours de la réalité extratextuelle (1999). Cette même idée est reprise chez Folkart, pour qui l'écriture lectale est ni plus ni moins qu'une « écriture parlée » (Folkart, 1991 : 177)¹⁸. Les traces de cette oralité sont présentes dans la transcription de la parole de Huck, à travers les nombreux marqueurs phonologiques par exemple, mais pas seulement. Le socio-idiolecte de Huck a d'autres caractéristiques qui relèvent de l'oralité : la spontanéité, son discours « n'est pas préparé à l'avance » (Blanche-Benveniste, 1991 : 17), il comporte parfois les traces de sa production (*ibid.*, par exemple des reprises, répétitions, phrases composées d'indépendantes juxtaposées, commentaires réflexifs), et une syntaxe et une grammaire déviantes (double-négations, relatives déviantes, marquage aspecto-temporel non standard, etc.).

¹⁶ « L'emploi récurrent de certaines tournures linguistiques contribue à caractériser le personnage de Huck et à amener le lecteur à croire à la réalité de son expérience. La simplicité du style de Huck et la manière dont il contraste avec l'hypocrisie de la langue « acceptable » permet de contraster sa probité dans un monde corrompu ».

¹⁷ Twain a eu recours à ce procédé ironique pour marquer la distance entre les préoccupations de Huck et celles de sa tutrice : « The Widow Douglas, she took me for a son, and allowed she would sivilize me » (Twain, 1884 : 11, soulignement par nos soins), procédé qu'a préservé Hoepffner : « La veuve Douglas, elle m'a pris chez elle comme son fils et elle se disait qu'elle allait me siviliser » (Hoepffner, 2008 : 11).

¹⁸ Demanuelli va plus loin en envisageant la possible « oralisation » de ce type de discours (1993 : 85).

Le(s) Vernaculaire(s) de *Huck Finn* : quelle(s) stratégie(s) pour la traduction française ?

Comme nous l'avons souligné dans notre première partie, l'hétéroglossie du roman, soit sa caractéristique stylistique première selon Bakhtine (1981 : 332)¹⁹, est poussée à son paroxysme dans *Huck Finn*, obligeant l'auteur à devenir lui-même « polyglotte » (1981 : 324), pour exprimer des positions idéologiques différentes et distinctes de ses « intentions propres » (Bakhtine, 1981 : 262)²⁰. Composée de discours hétérogènes provenant de sources différentes, cette hétéroglossie ne peut donc être ramenée à une vision unique et totalisante (Lodge, 1990 : 90) que serait une traduction rationalisante, ennoblissante, soit une traduction-destruction des réseaux langagiers vernaculaires (Berman, 1999 : 52-63).

La première traduction française de *Huck Finn*, par William-Little Hughes, remonte à 1886. Depuis, le roman a été régulièrement retraduit et adapté : Ronald Jenn (2006) dénombre pas moins de huit traductions françaises différentes (2006) et de cinq adaptations avouées (2003), quant à Gouanvic, il fait état de sept adaptations pour un public jeune et de trois traductions pour adultes (2004 : 155). A ces versions s'ajoute désormais celle de Bernard Hoepffner (2008). Les divergences de chiffres ne sont pas étonnantes, si l'on considère que certaines versions, données pour des traductions, sont en réalité des adaptations « larvées » (Hewson, 2004²¹). C'est sans équivoque possible le cas de celle de Hughes²². Toutes ces traductions ont donné matière à étude, et nous citerons en particulier l'ouvrage de Lavoie sur le traitement de la parole noire dans la traduction française (2002), ceux de Jenn (2003, 2006) et de Gouanvic (2004). Aucune des traductions n'a su, jusqu'à présent, éviter les pièges de l'« exotisation » (Berman, 1999 : 63), de la « rationalisation » (*op. cit.* : 53) ou de « l'appauvrissement qualitatif » (*op. cit.* : 58), et ainsi restituer les multiples voix du roman, dont la vernacularité de Huck ou la parole noire de Jim. A la fin de son ouvrage, Lavoie appelait de ses vœux une nouvelle traduction de *Huck Finn* qui permettrait enfin de « donner à lire, en traduction, toutes les voix du roman original », et « permettrait [...] de réactiver à sa pleine mesure la charge profondément revendicatrice qu'elle véhicule » (2002 : 213).

¹⁹ Une position que rejoint Berman, pour qui la polyglossie est « caractéristique de la *grande prose* » (1999 : 50).

²⁰ Lorsque nous faisons référence à la dimension « polyglossique » du discours, nous faisons allusion à la « superposition des langues » dont parle Berman : « des dialectes coexistent avec une koinè, [et/ou] plusieurs koinai coexistent » dans l'œuvre en prose (1999 : 66). Dans le cas de Twain, ce sont plusieurs dialectes qui coexistent. L'« hétéroglossie » au sens bakhtinien renvoie au fait que cette « polyglossie » permet de faire entendre des « voix » différentes, « hétérogènes ». La stratification des « langues » en présence, leur rapport les unes par rapport aux autres, ainsi que le rapport qu'entretient l'auteur vis-à-vis de la langue « de l'autre » (Bakhtine, 1981 : 67-69), tous ces facteurs contribuent à faire jaillir plusieurs voix distinctes en dialogique.

²¹ Hewson définit ainsi l'adaptation larvée : « elle s'annonce comme une traduction, les lecteurs la prennent pour une traduction, elle s'intègre dans la langue-cible comme une traduction, mais présente une absence de stratégie (traductive) combinée à un effet d'hétérogénéité. Les « symptômes » de l'adaptation larvée sont la traduction-rétrécissement (omission de passages), l'homogénéisation ou la destruction des caractéristiques stylistiques de l'original, et la traduction-dilatation (additions, explicitation, intrusion du traducteur, etc. (Hewson 2004 : 106-112).

²² Qualifiée à juste titre d'« anesthésiante » par Garbagnati (1984) : « [il] abandonne dans sa traduction tout ce que le texte peut avoir de trop dangereux pour l'ordre en place et l'idéologie qui le sous-tend » (1984 : 218). La version de Hughes est colonialiste et maintient Jim, l'esclave noir, dans une position subalterne et débilante par rapport à Huck qui se mue en blanc dominant et paternaliste. Il trahit totalement la vision de Twain, n'hésitant pas à retrancher, « remixer », transformer et réécrire des passages entiers pour qu'ils se conforment à sa vision du texte (lire à ce sujet l'article de Jenn (2006) sur la démarche de Hughes et le chapitre que lui consacre Lavoie (2002 : 60-148)).

Aux limites de l'intraduisible

La littérature sur la traduction des vernaculaires n'est pas abondante, mais depuis quelques années, certains groupes de chercheurs se sont formés autour de l'analyse des problèmes spécifiques posés par le transfert des sociolectes et dialectes littéraires. Citons notamment les travaux des chercheurs de l'Université McGill (Lavoie, 2002), du GRETI (groupement de chercheurs) au sein de cette même université (Vidal, 1991, 1994 ; Chapdelaine, 1994 ; Lane-Mercier, 1997), de Folkart (1991), Leppihalme (2000) et pour la France, quelques articles ça et là (Demanuelli, 1993, Carpentier, 1990), et l'ouvrage de Kriistina Taivalkoski-Shilov (2006).

Le non-standard est souvent considéré comme à la limite de l'intraduisible, de nombreux théoriciens ont postulé que seules les langues standard (Berman parle de « *koinai* », ou de « langues "cultivées" », 1999 : 64) pouvaient « s'entre-traduire ». Une limite que l'on retrouve chez Folkart : « la traduction se heurte [...] à la quasi-impossibilité de réactualiser les valeurs à la fois sémiotiques et pragmatiques de l'écriture lectale » (Folkart, 1991 : 178), parce que « l'"écriture parlée", que celle-ci mobilise un sociolecte ou un dialecte, pose le problème de l'homologation des univers sociolinguistiques » (1991 : 177). Une impossibilité théorique qui tient, pour Berman, à la plus grande « iconicité » ou « corporéité » des vernaculaires (1999 : 64). Jusqu'ici, les traductions d'*Huck Finn* en français semblent donner partiellement raison à cette objection préjudicielle, pourtant ce constat d'intraduisibilité ressemble à un constat d'échec.

Dans la pratique, les diverses stratégies mises en place par les traducteurs pour pallier cette difficulté s'établissent sur un continuum qui va de la « standardisation croissante » à l'« exotisation », en passant par la substitution d'un sociolecte pour un autre. Le phénomène de « standardisation croissante » (Toury, 1995 : 268 ; repris par Taivalkoski-Shilov, 2006 : 65) consiste à aller vers une relative neutralisation des phénomènes vernaculaires, quand ceux-ci ne disparaissent pas tout simplement (*gladkopis*). Ces conclusions concordent avec la plupart des études au cas par cas sur la traduction des vernaculaires (Cf. Lavoie, 2002 ; Leppihalme, 2000 ; Vidal, 1991, 1994 ; Lane-Mercier, 1997, etc.). L'exotisation consiste à exagérer dans le texte d'arrivée la distance entre vernaculaire et standard²³, avec pour corollaire le phénomène de vulgarisation, à travers une amplification des marqueurs sociolectaux (glissement d'une langue marquée à une langue très marquée, très connotée stylistiquement) ou vers une langue très familière voire vulgaire : dans certains cas, le glissement est « oblique », les marqueurs dialectaux, c'est-à-dire sociogéographiques, sont substitués par un changement de registre²⁴. Enfin, le remplacement d'un dialecte par un autre, soit le *dialect-for-dialect* (que Berman inclut dans les phénomènes de vulgarisation) consiste à effectuer un « décentrement », en utilisant un dialecte « endogène » censé reproduire le clivage entre le dialecte original et la langue source (voir à ce sujet les articles de Carpentier, 1990 ; Muller 1996 ; et l'expérience de retraduction du GRETI, Cf. Chapdelaine, 1994). Il est entendu que ces stratégies ne sont pas mutuellement exclusives et peuvent constituer des options alternatives au sein d'une même traduction.

Approche méthodologique

Afin de répondre aux questions soulevées plus haut, nous proposons une étude traductologique réaliste (Ballard, 2007 : 24) du texte traduit afin de mettre en avant les stratégies traductives adoptées.

²³ « On isole ce qui, dans l'original, ne l'est pas », « on en rajoute » (Berman, 1999 : 66).

²⁴ « [C'est] le recours aveugle à un pseudo-argot qui vulgarise l'original » (Berman, 1999 : 74).

Le panorama de la traductologie aujourd'hui présente une structure binaire. La multitude des approches s'articulent autour d'une traductologie interne et externe d'une part²⁵, et aux perspectives privilégiant une idéologie « sourcière » ou « cibliste » d'autre part. Les perspectives dites « sourcières » s'inscrivent dans la tradition des études philologiques et peuvent s'assortir d'une forme de sacralisation des textes (en particulier littéraires ou religieux), tandis que les « ciblistes » (dont l'un des défenseurs est Ladmiral, 2004), se sont particulièrement développées ces dernières décennies dans le courant dit des *(Descriptive) Translation Studies* et à travers la théorie du *skopos*. Ces approches s'intéressent plus à l'insertion du texte traduit dans le polysystème cible, plaçant les critères de « fonction » et d'« acceptabilité » au-dessus des rapports d'intertextualité (entre texte traduit et texte source). Certains, comme Ladmiral, souhaiteraient « enterrer » une fois pour toute le « fétichisme de la source » (Ladmiral, 2004 : 56), un courant trop souvent confondu avec un littéralisme aveugle ; cependant, tout en admettant l'intérêt des approches sociologiques, nous pensons qu'il est impossible d'analyser l'opération traduisante et les paramètres qui président à son effectuation en faisant l'économie du rapport entre celle-ci et le matériau sur lequel elle s'effectue (Ballard, 2006 : 10).

La traductologie « réaliste » que nous pratiquons est interdisciplinaire, elle trouve sa méthode « dans la nature et la pratique de la traduction » (2006 : 182). Pour rappel, voici la définition qu'en donne Michel Ballard (2007 : 47) :

La traductologie [...] définie comme étude scientifique de la traduction, [...] suppose d'étudier la traduction à partir des productions de traducteurs ; ceci signifie la pratique d'études sur corpus [...]. Cette démarche suppose [...] l'analyse textuelle comparée comme moyen d'accès aux décisions du traducteur [...] la prise en compte de traductions multiples et le redéploiement de l'acte par le traductologue lui-même [...]. Cette démarche devrait déboucher sur la mise en évidence de ce qui relève de l'individuel et du collectif ou de l'inconscient dans l'effectuation de l'acte de traduction.

Cette perspective s'intéresse avant tout à l'action (individuelle) du traducteur, en observant « des façons de faire pour essayer d'en décrire le fonctionnement et la raison d'être » (Ballard, 2006 : 189), mais elle intègre également des paramètres sociologiques de production, parmi lesquels nous pouvons citer le contexte sociohistorique, le projet de traduction/d'édition, l'habitus du traducteur, etc. Cette prise en compte de l'individuel, du collectif et de l'inconscient dans l'opération traduisante nous permet d'y intégrer, au-delà de la perspective fonctionnaliste, une perspective éthique du rapport entre la traduction du texte et l'original. La traduction ne peut être évaluée seulement par rapport à des critères fonctionnalistes car, pour paraphraser les propos de Benjamin, « si l'œuvre originale ne vaut pas pour le lecteur, comment la traduction pourrait-elle s'envisager sur la base de ce principe ? » (Benjamin, 2000, p. 16)²⁶, elle doit l'être dans sa « visée éthique » et son adéquation avec la visée de l'auteur.

Nous avons évoqué ci-dessus quelques-unes des « tendances déformantes » de la traduction (Berman, 1999), c'est dans son sillage que nous souhaitons examiner l'éthique des traductions proposées, et en particulier la plus récente. La perspective bermanienne est ici d'autant plus pertinente que, comme nous le verrons, l'approche d'Hoepffner présente des caractéristiques qui vont dans le sens du respect de la lettre originale, en directe contradiction avec les traductions-adaptations multiples qui l'ont précédée. Nous nous appuyons également sur les

²⁵ La traductologie interne s'intéressant plus particulièrement au processus de traduction, et la traductologie externe « à la traduction en tant que produit des facteurs politiques, historiques, sociologiques ou autres » (Guidère, 2008 : 10).

²⁶ « Le traducteur qui écrit pour le public est amené à trahir l'original, à lui préférer son public, qu'il ne trahit d'ailleurs pas moins, puisqu'il lui présente une œuvre "arrangée". » (Berman, 1999 : 71-72).

apports de la sociologie littéraire et notamment sur le concept d'*habitus* (du traducteur)²⁷ et celui de l'économie du champ littéraire (Bourdieu 1991) pour mieux comprendre dans quel contexte et avec quel objectif cette nouvelle traduction a été effectuée.

Le cadre imposé pour cette communication ne permettant pas une exploration exhaustive du texte et des choix opérés sur l'ensemble du roman, nous proposons une analyse qui s'articule sur trois axes : l'analyse du paratexte (auctorial et éditorial), en ce qu'il peut nous éclairer sur le projet du traducteur (Berman, 1995 : 77) et en ce qu'il entoure, prolonge, et « oriente » la lecture²⁸, puis l'analyse traductologique de deux extraits.

Nous avons sélectionné à cet effet deux passages du roman qui mettent en présence de la parole de Huck dans des contextes différents : l'un est peu chargé socio-idéologiquement et représente le discours « courant » du narrateur, l'autre est un passage-clé du roman et illustre le rôle du vernaculaire comme vecteur de moralité.

Le projet de traduction de Bernard Hoepffner

Le concept de *projet de traduction*, proposé par Antoine Berman pour la première fois en 1988 (1995 : 76), s'articule autour de la position à la fois individuelle et sociale du traducteur par rapport à la traduction, c'est-à-dire son positionnement par rapport au discours historique, social, littéraire et idéologique (la doxa) de la traduction et la manière dont il conçoit la tâche de la traduction en tant que sujet « pris par la pulsion de traduire » (1995 : 74). Le projet de traduction suppose également un compromis entre sa position en tant que sujet traduisant (*Cf.* le concept d'*habitus* évoqué plus haut) et les contraintes liées aux « conditions sociales de l'échange linguistique dans la traduction professionnelle » (Peeters, 1999 : 269). Le projet de traduction ou visée « déterminés à la fois par la position traductive et les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire » ne sont pas nécessairement énoncés ni théorisés (Berman, 1995 : 76). Cependant, Berman évoque les cas où ce projet est énoncé, voire théorisé, souvent par le biais de paratextes plus ou moins développés (préfaces, écrits biographiques, avant-propos, entretiens, etc.).

Dans le cas d'Hoepffner, le projet de traduction est énoncé à travers le péri-texte ainsi que les diverses communications du traducteur sur le sujet²⁹. Sa traduction se veut l'antithèse de celle de Hughes. Là où l'un a effacé tout ce qu'il y avait d'étranger, de vernaculaire, d'innovant, voire de subversif dans l'œuvre de Twain, l'autre affirme vouloir redonner au roman sa place dans la littérature pour adultes en restituant ce qu'il y a de plus inventif chez Twain. Cette nouvelle version est présentée comme novatrice, voire inédite, du jamais vu en français (trad. Hoepffner, 2008, 4^e de couverture) :

²⁷ L'*habitus* du traducteur résulte de la combinaison de son *habitus* primaire (trajectoire personnelle, éducation, apprentissage des langues, etc.) et de l'*habitus* spécifique de la profession, tel qu'il l'a intériorisé (Simeoni, 1998 ; Bourdieu, 1997). La perception sociologique de l'*habitus* du traducteur correspond peu ou prou à ce que Berman définit comme « l'horizon du traducteur » (Berman, 1995 : 79), qui se traduit concrètement par le « style du traducteur », dont on peut relever les traces dans la traduction : « style [...] involves [...] preferred or recurring patterns of linguistic behaviour » (Baker, 2000 : 245).

²⁸ Selon Genette, ce « paratexte » est une « zone intermédiaire » qui entoure et prolonge le texte, et aide à positionner le lecteur dans une optique de réception adéquate. Il est constitué du « péri-texte » et de « l'épitéxte ». Le « péri-texte » concerne les messages qui se situent « autour du texte, dans l'espace du même volume » et renvoient aux éléments comme le nom de l'auteur, le titre, la préface, les dédicaces, épigraphes, etc. L'« épitéxte » (nous y revenons plus loin), renvoie à « tout élément qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelques sorte à l'air libre [...] le lieu de l'épitéxte est donc *anywhere out of the book* [...]. N'importe où hors du livre, ce peut être par exemple journaux et revues, émissions de radio ou télévision, conférences et colloques, [...], correspondance [...]. » (Genette 1987 : 9-11, 316).

²⁹ Entretien avec Grégoire Leménager, 2008 ; Bernard Hoepffner, 2005, 2009.

Huckleberry Finn n'avait pas encore bénéficié en français d'une traduction qui rende justice à la saveur et à l'énergie incomparables du texte original. La version intégrale – augmentée de deux longs passages inédits – qu'en offre aujourd'hui Bernard Hoepffner procurera à toutes les générations de lecteurs le sentiment d'un livre neuf, jamais lu sous cette forme.

Hoepffner est partisan de faire comprendre au lecteur que ce qu'il lit est une traduction³⁰, que ça n'a pas été écrit directement en français (Hoepffner, entretien avec Leménager, dans Leménager, 2008) :

[...] c'est cela que j'ai cherché: le dépaysement. L'histoire se passe sur le Mississippi! Donc pas en France. Et cela engage bien des questions de langue. [...] On peut me dire que ce n'est pas très français, mais je m'en fous : ce que je veux, c'est « faire violence » au français.

Le titre ambitieux de l'entretien (« C'est Mark Twain qu'il ressuscite »), ainsi que les propos (vraisemblablement attribuables à l'éditeur) en 4^e de couverture semblent aller dans le sens des attentes que Lavoie avait exprimées. Entre la première traduction de *Huck Finn* en 1886, et la neuvième en 2008 (Hoepffner parle de douzième, mais il tient compte de « traductions » qui sont en réalité des adaptations déclarées), il n'est pas surprenant que l'approche ait quelque peu changé, par ailleurs, comme le souligne Hoepffner, « nos manières de traduire évoluent [...]. On prend beaucoup plus de risques aujourd'hui » (*ibid.*).

Dans le cas d'Hoepffner, la nouveauté de cette énième mouture française du roman de Twain n'est pas uniquement due à sa nouvelle traduction, il s'agit en réalité d'une nouvelle édition au plein sens du terme, puisque l'éditeur a décidé d'intégrer des chapitres jusqu'ici jamais publiés en France (*ibid.*)³¹.

Pour Jenn, les liens qu'entretenait l'éditeur de la traduction de Hughes (Hennuyer, collection Bibliothèque nouvelle de la jeunesse) et l'Etat français ne font aucun doute³², d'où, sans doute, certaines orientations de celle-ci. Les éditions Tristram, en revanche, fondées en 1987 par Jean-Hubert Gailliot, dont la devise est « La littérature c'est ce qui change la littérature », s'inscrivent dans une démarche idéologique d'ouverture. Il n'y a qu'à feuilleter leur catalogue pour y trouver nombre de traductions et re-traductions d'œuvres oubliées, négligées, censurées, ou inédites en France. Ils déclarent vouloir renouer avec « l'esprit et la lettre » d'auteurs comme Laurence Sterne (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*) et s'inscrivent en porte-à-faux des traductions « aplatissantes » (Sylvie Martigny & Jean-Hubert Gailliot, 2006). Le projet d'édition est donc résolument novateur et anticonformiste.

Il n'y a pas que les données du « péri-texte éditorial » et de l'« épitéxte » (pour reprendre la terminologie de Genette, 1987) évoquées ci-dessus qui mettent en parallèle le projet d'Hoepffner traducteur au projet esthétique et idéologique « avoué » de Twain (Lavoie, 1994 : 119), son projet apparaît également dans le péri-texte du roman. Sous la traduction de

³⁰ L'identification de l'œuvre comme traduction s'exprime d'ailleurs de manière très visible : sur la 1^{ère} de couverture est mentionné « Nouvelle traduction intégrale de Bernard Hoepffner » (le nom du traducteur n'apparaît même pas sur les couvertures de Nétillard ni de Molitor), présentation élogieuse de cette « nouvelle traduction » (inclus le nom du traducteur) en 4^e de couverture, et note « explicative » signée du traducteur en exergue du roman (p.10).

³¹ Dans ce sens, cette nouvelle traduction est une véritable *retraduction* : elle consiste en un « retour au texte-source » (qui se manifeste jusque dans le souci de restituer l'intégralité du texte original), une retraduction qui n'est possible que parce qu'il y a eu première traduction (Gambier, 1994 : 414).

³² Certaines couvertures de la collection Bibliothèque nouvelle de la jeunesse portent par exemple la mention « Liberté, Egalité, Fraternité » (Jenn, 2006 : 239). Par ailleurs, Claire Maniez (reprise par Jenn, 2006), dans son article sur « Les Traductions françaises de *The Adventures of Huckleberry Finn* », mentionne le fait que Hughes travaillait au Ministère de l'Intérieur (Maniez, 1998 : 75).

l'*explanatory* de Twain, souvent absente des traductions précédentes, se trouve une mention du traducteur :

EXPLICATION

Dans ce livre sont utilisés un certain nombre de dialectes, à savoir [...]

La raison pour laquelle je donne cette explication est que je ne voudrais pas que de nombreux lecteurs pensent que tous ces personnages essayent de parler de la même façon sans y parvenir. L'AUTEUR.

Un certain nombre de dialectes utilisés dans ce livre n'ont pas d'équivalent en français – en particulier le dialecte des nègres du Missouri. Leur transcription est donc moins minutieusement exacte que dans l'œuvre originale ; les nuances proviennent souvent de l'écoute des voyageurs dans les transports en commun.

La raison pour laquelle je donne cette explication est que je ne voudrais tout de même pas que de nombreux lecteurs pensent que tous ces personnages essaient de parler de la même façon sans y parvenir. LE TRADUCTEUR. (trad. Hoepffner, 2008 : 9)

On note ici l'allusion évidente à la note explicative apposée par Twain. Cette note explicative permet non seulement d'accentuer la visibilité du traducteur (et attire donc l'attention du lecteur sur le fait qu'il s'agit d'une traduction), mais également de montrer l'importance du vernaculaire dans le texte original et d'attirer l'attention du lecteur sur sa présence dans le texte traduit (Lavoie, 2002 : 199). On ne peut que louer cette tentative avouée de restituer, au moins partiellement, la visée de l'original. Cette volonté se rapproche d'un autre idéal bermanien, celui du travail sur la lettre et de la restitution de celle-ci, une volonté qu'Hoepffner-traducteur semble partager dans une certaine mesure : « la fidélité au texte d'origine demande que plus ou moins chaque mot soit traduit par plus ou moins un seul mot » (Hoepffner, 2005), un idéal mimétique qu'il a tenté d'atteindre avec Huck Finn : « au moment de la dernière lecture d'épreuves des *Aventures de Huckleberry Finn*, j'ai eu droit à un minuscule instant d'épiphanie : « collationnant une page de ma traduction avec l'original, j'ai cru une seconde qu'il s'agissait de la même chose » (Hoepffner, 2009).

La Lettre pour la lettre

Ce premier extrait du roman sert d'illustration au point que nous venons juste d'évoquer : le désir que la traduction se superpose à l'original dans une mimésis presque parfaite. Ce passage présente Huck au début de sa « tentative de sivilisation » par la veuve qui l'a recueilli chez elle.

Her sister, Miss Watson, a tolerable slim old maid, with goggles on, had just come to live with her, and took a set at me now with a spelling-book. She worked me middling hard for about an hour, and then the widow made her ease up. I couldn't stood it much longer. [...] Then she told me all about the bad place, and I said I wished I was there. She got mad then, but I didn't mean no harm. All I wanted was to go somewheres; all I wanted was a change, I warn't particular. (Twain, 1994 : 12)

Sa sœur, Miss Watson, une vieille fille plutôt maigre, avec des lunettes sur le nez, venait d'arriver pour vivre avec elle, et il a fallu qu'elle m'embête avec un livre d'orthographe. Elle m'a mis à l'ouvrage, pas trop dur, pendant environ une heure, et puis la veuve l'a un peu calmée. J'aurais pas pu en supporter plus. [...] Ensuite, elle m'a tout expliqué sur le mauvais endroit, et j'ai dit que j'aurais bien aimé y être. Elle est devenue folle, alors, mais je pensais pas à mal. Tout ce que je voulais, c'était aller quelque part; tout ce que je voulais c'était faire autre chose, n'importe quoi. (trad. Hoepffner, 2008 : 13)

On peut constater ici le respect du découpage du texte, quasi identique à l'original. Si l'on mettait le texte sur un calque, il se superposerait à la virgule près à celui de Twain. Lorsque c'est possible, Hoepffner effectue une traduction au plus près, il reproduit la syntaxe typique du parler de Huck autant que possible. Cette volonté s'éloigne de la conception traditionnelle du savoir traduire et de la « rationalité cibliste » de la traduction du sens, telle que prônée par Ladmiral (2004 : 58) entre autres. Nous allons voir ci-dessous un exemple qui illustre une limite de ce principe de littéralité, s'il n'est pas remis en question lorsque le texte le requiert : « Tout ce que je voulais, c'était aller quelque part ; tout ce que je voulais, c'était faire autre chose, n'importe quoi. ». Dans la dernière phrase, l'original fait clairement allusion à l'enfer (« the bad place »), Huck s'ennuie tellement que tout semble bon à prendre tant que ça lui permet d'échapper à cette situation, même aller en enfer. Pour conserver l'ironie du segment (et la critique sociale implicite), il est donc nécessaire de conserver la référence « spatiale ». En voulant être trop littéral avec « *all I wanted was a change* » / « tout ce que je voulais, c'était faire autre chose », Hoepffner se voit obligé de continuer avec « n'importe quoi » (au lieu de « n'importe où »). Il brise ainsi le ressort comique de la phrase, et en voulant faire ressortir la lettre de l'œuvre, aplatit en réalité son relief, ce que la lettre fait (l'ironie). Si l'on compare avec la version de Nétillard, on retrouve la référence à « l'endroit » et l'effet de répétition :

Sa sœur, Miss Watson, une vieille fille assez maigre et portant bésicles, qui habitait avec elle depuis quelque temps, s'attaqua alors à moi avec un abécédaire. Elle s'en donna pendant près d'une heure, jusqu'à ce que la Veuve se décidât à la calmer ; je n'aurais pu la supporter beaucoup plus longtemps. [...] Après ça elle se mit à me parler de l'enfer, et je lui dis que j'aurais bien voulu y être ; ça la rendit folle, et pourtant je n'y avais pas mis de mauvaise intention. Tout ce que je voulais, c'était partir, c'était aller ailleurs, n'importe où ! (trad. Nétillard, 1948 : 8, soulignement par nos soins)

Nétillard ne reprend pas la proposition dans son ensemble avec « tout ce que je voulais », mais opte pour un procédé de compensation : elle conserve l'effet de répétition à travers la reprise de l'objet : « c'était partir », « c'était aller ailleurs » et la référence au lieu avec « n'importe où ». Mais il y a une autre possibilité, illustrée dans la traduction de Bay qui réalise pleinement la visée ironique (et la dimension humoristique) de l'original :

Sa sœur, Miss Watson, une vieille fille sèche à bésicles, était venue habiter avec elle, et elle s'était mis en tête de m'apprendre à lire. Elle m'a mené la vie dure pendant un bon moment, puis la veuve lui a dit de me laisser un peu tranquille. J'aurais pas pu tenir beaucoup plus longtemps. [...] Puis, elle m'a expliqué comment c'était en enfer, et je lui ai répondu que je regrettais de pas y être. Alors elle s'est mise en colère. Moi, j'avais dit ça sans penser à mal. J'avais envie que d'une chose : être ailleurs ; j'étais pas trop difficile. » (trad. Bay, 1960 : 21, soulignement par nos soins)

Le « j'étais pas trop difficile » rend *stricto sensu* l'idiome de départ « *I warn't particular* », et le tour est parfaitement compatible avec le vernaculaire de Huck.

Ce segment présente un autre décalage, par rapport à l'oralité du texte de départ, causé là encore par une littéralité trop servile : « Elle est devenue folle, alors ». Dans une expression qui a toutes les caractéristiques de l'oral, ce « alors » en incise est incongru, on l'attendrait plutôt en position antéposée (« alors/là elle s'est mise à... »), comme l'a bien vu Bay « alors elle s'est mise en colère » (trad. Bay : 21). En voulant suivre pas à pas la lettre de Twain, Hoepffner en perd de vue son projet de traduction de vouloir rendre « sa » voix à Huck.

Nous avons choisi de montrer deux décalages, deux « accidents de parcours » (Folkart, 1991 : 353) liés à une trop grande littéralité, cependant, si l'on considère le segment dans son ensemble, les conclusions sont plus nuancées. La traduction d'Hoepffner s'offre le luxe de ne

pas négliger les potentialités d'une traduction « au plus près », tout en se permettant, lorsque c'est nécessaire d'être « infidèle au texte pour mieux lui être fidèle » (Hoepffner, entretien, dans Leménager, 2008), comme les extraits suivants vont le confirmer. Par ailleurs, notons que si dans ce passage la traduction de Bay est relativement fidèle pour ce qui est de la tonalité, elle est globalement la plus rationalisante des trois. Quant à celle de Nétillard, ce segment présente une série de passés simples, un subjonctif imparfait et une négation soutenue (« je n'aurais pu la supporter ») peu compatibles avec la vernacularité de l'original, mais sa traduction présente par ailleurs une véritable stratégie de prise en charge de la vernacularité³³.

Frayeurs nocturnes

Le segment suivant est extrait du chapitre huit : après s'être habilement fait passer pour mort, Huck se cache sur une île depuis quelques jours. Mais la solitude commence à lui peser, et la découverte des restes d'un feu de camp lui fait imaginer des présences peu amènes dans chaque tronc d'arbre et le fait sursauter au moindre craquement de branche. Peu à peu, la peur le gagne. Le passage est narré dans le style typique de Huck : son récit s'écoule au gré des événements et des sensations qui se présentent à lui, un impressionnisme qui se reflète dans l'agencement paratactique de son discours (Twain, 1994 : 47) :

When I got to camp, I warn't feeling very brash, there warn't much sand in my craw; but I says, this ain't no time to be fooling around.[...] So I got all my traps into my canoe again so as to have them out of sight, and I put out the fire and scattered the ashes around to look like an old last year's camp, and then clumb a tree.

I reckon I was up in the tree two hours; but I didn't see nothing, I didn't hear nothing – I only thought I heard and seen as much as a thousand things.[...]

I didn't sleep much. I couldn't, somehow, for thinking. And every time I waked up I thought somebody had me by the neck. So the sleep didn't do me no good. By and by I says to myself, I can't live this way; I'm a-going to find out who it is that's here on the island with me; I'll find it out or bust.

Les marqueurs du parler vernaculaire sont multiples dans le segment présenté : les doubles-négations (« I didn't see nothing », « [it] didn't do me no good », etc.), la préfixation du « a- » devant la forme « -ing », les formes verbales non standard (« warn't », « ain't », « clumb », « seen », etc.), le phénomène d'hypercorrection (« I says »), une tournure idiomatique « there warn't much sand in my craw », et le « by and by » typique de l'idiolecte de Huck (McKay, 1976/1984 : 207). L'oralité du discours se perçoit à travers la combinaison des modifications phonographologiques, la syntaxe typique de l'oral (l'articulation des séquences autour de la conjonction « and », la dislocation « I didn't sleep much. I couldn't somehow, for thinking. »), et la répétition « I didn't see nothing. », « I didn't hear nothing », le commentaire réflexif introduit par le tiret (–), et les italiques signalant un changement d'intonation.

Quand je suis arrivé au camp, j'étais pas bien fier de moi, pas de quoi me mirer dans mes plumes; mais je me dis, c'est pas le moment de faire l'imbécile. Alors j'ai mis toutes mes affaires dans le canoë pour qu'elles soient hors de vue, et j'ai éteint le feu et éparpillé les cendres tout autour, pour faire croire à un vieux campement de l'année précédente, et puis j'ai grippé dans un arbre.

³³ Même si elle a opté pour certains choix parfois conservateurs, Suzanne Nétillard a réalisé la première traduction qui montre une véritable tentative de restituer les particularités du discours non standard, une stratégie particulièrement visible dans son traitement du vernaculaire noir-américain de Jim. Nous renvoyons le lecteur à l'étude de Lavoie (2002 : 149-191), pour une description plus détaillée de la stratégie de la traductrice.

Je pense que je suis resté dans l'arbre deux heures; mais j'ai rien vu, j'ai rien entendu – j'ai juste cru entendre et voir au moins un millier de choses. [...]

J'ai pas beaucoup dormi. Je pouvais pas, je réfléchissais trop. Et chaque fois que je me réveillais je croyais que quelqu'un me tenait par le cou. Donc le sommeil ne m'a pas vraiment fait du bien. Au bout d'un moment je me dis, je veux pas vivre comme ça ; je m'en vais voir qui c'est qui est sur l'île avec moi, je dois savoir à tout prix. (trad. Hoepffner, 2008 : 65-66)

La version d'Hoepffner a abandonné la majorité des marqueurs phonographologiques de l'oral (les contractions par exemple), mais le style reste globalement le style d'un récit narré sans préparation, on y retrouve les mêmes séquences coordonnées par « et », et les « ligateurs discursifs » tels que « mais », « alors », « et puis », typiques de l'oral. Il a également retenu l'utilisation des italiques et du tiret, pourtant rare en français (Demanuelli, 1987 : 257). Les traces « orales » sont reprises dans les négations tronquées (« je pouvais pas », « j'étais pas bien... »), et enfin, à travers la modification de « grimpé » en « grippé » en écho au « *clumb* » anglais.

Dans cet extrait, la traduction de l'idiome fournit une première occasion intéressante d'étudier le travail et le positionnement du traducteur. La tournure idiomatique « *to have sand in one's craw* », typique des parlers régionaux du sud des Etats-Unis³⁴, signifie être « brave, courageux, déterminé ». On peut douter de l'effet que produirait une traduction littérale du type « je n'avais pas de sable dans mon gésier »³⁵, reste alors le choix de l'explicitation (sous forme de note du traducteur) ou de la démétaphorisation (Ballard 2003 : 83) : ce qu'ont fait Nétillard (« De retour au camp, je ne me sentais pas très fier », p. 46) et Bay (« J'étais pas fier en arrivant au camp », p. 66)³⁶. Hoepffner opte pour une équivalence « pragmatico-fonctionnelle » (Ballard 2003 : 84-85) : puisqu'il n'existe pas d'expression idiomatique substituable en français (équivalent préétabli)³⁷, il opère un déplacement sémantique afin de conserver la fonction « idiomatique » de l'expression (par delà, sa tonalité vernaculaire), en misant sur une vieille expression « se mirer dans ses plumes ». L'expression française signifie « faire paraître une grande complaisance pour sa beauté et sa parure » (*Dictionnaire de l'Académie Française* 2, 1835), en allusion au paon. Devant le décalage sémantique entre l'idiome original et l'équivalent choisi, ne reste comme dénominateur commun que la référence au volatile. Il y a un glissement du lexique du manque de courage (« not... very brash », « sand in my craw ») à celui de la fierté, voire de la vanité (« pas bien fier de moi », « me mirer dans mes plumes »). Il est de surcroît surprenant qu'Hoepffner, au lieu de jouer sur les connotations possibles du syntagme « pas fier », en réduise la polysémie en précisant « pas fier *de moi* » (soulignement par nos soins). Ce choix prête à Huck un sens de sa propre

³⁴ « Courage, tenacity, stamina – [...] Chiefly Sth, S Midl [Southern, South Midland] » (Dictionary of American regional English, vol.4).

³⁵ La référence littérale de cette expression dialectale est liée au processus de digestion des oiseaux : en ingérant du sable ou des petits graviers qui sont stockés dans leur gésier (*craw*). Il se trouve que les oiseaux et autres volailles qui ingèrent plus de sable sont plus vifs et alertes que les autres, l'expression a ainsi acquis le sens figuré d'« avoir du courage, du cran ». (Cf. Nancy M. Kendall, « Here's the scoop on sand », *The Christian Science Monitor*, 27 juin 2005). On retrouve d'ailleurs une version proche chez un autre personnage typique du sud, Sut Lovingwood : « I tell yu he hes lots ove san' in his gizzard; he is the bes' pluck I ever seed. », George W. Harris, *Sut Lovingwood's Yarns*, 1867, Dick & Fitzgerald, New-York, p.102).

³⁶ On notera par ailleurs que les deux ont éludé la reprise présente dans l'original.

³⁷ Il nous a été suggéré l'équivalent possible « être dans ses petits souliers », qui signifie « être mal-à-l'aise », « être dans l'embarras » (Petit Robert 2009). En effet l'expression pourrait être substituable à la tournure originale en principe et permettrait de conserver une sémantique assez proche. Cependant, il nous semble qu'elle ne possède pas le même ton « gouailleur » que l'on trouve dans l'expression choisie par Hoepffner, et que, bien que métaphorique, elle serait peut-être malvenue dans la bouche d'un enfant qui passe son temps pieds-nus.

personne (et de sa fierté) qu'il n'a pas, et le rendu est particularisant et légèrement archaïsant avec une expression française quelque peu précieuse, plus rare et vieillie³⁸ que la tournure idiomatique originale³⁹. Cependant, elle a le mérite de conserver la fonction identificatrice du vernaculaire au lieu d'opter pour un aplanissement en ayant recours à une expression familière du type « je faisais pas le fier » ou « j'étais pas trop rassuré ».

Une autre difficulté liée à l'élément dialectal concerne la traduction de « *clumb* », forme déviante du participe passé de « *climb* », répandue en particulier chez les locuteurs peu éduqués⁴⁰. Hoepffner la traduit par « grippé » dans une tentative, semble-t-il, de reproduire la variation phonologique. Il opte pour un procédé de compensation du phénomène grammatical sociolinguistique (phénomène d'hypercorrection) par un phénomène phonologique qui n'a pas de résonance en français. Ici encore, l'approche est créative, mais le résultat est quelque peu bizarre. Non seulement la variante phonologique qui consisterait à transformer le son [R] en [l] est peu plausible en français, mais par ailleurs, on peut se demander pourquoi la variation phonologique est orthographiée avec deux « p », qui amène une confusion malheureuse. Pour conserver le caractère sociolectal et grammatical de la variante, Hoepffner aurait pu recourir à une faute de conjugaison (« j'ai grimpu »⁴¹), une modification de la transitivité (« j'ai grimpé l'arbre »), quant à l'option de la variante phonologique, la plus évidente concernerait la confusion entre le son /in/ et /un/ qui n'est pas si rare en français (« j'ai grumpé »), ou une déformation purement visuelle en « j'ai greimpé ». Si on sort du contexte de l'extrait et que l'on considère le roman dans son intégralité, on note une récurrence assez forte de « *clumb* », une récurrence qu'Hoepffner a souhaité conserver, ce qui l'a sans doute poussé à éviter l'erreur de conjugaison (trop insolite), cependant, on peut penser que retrouver ce « grippé » toutes les quelques pages va paraître curieux au lecteur (jeune ou moins jeune).

A *contrario* de cette option qui peut paraître arbitraire, le traducteur a fait un choix éclairé en ce qui concerne la traduction de « *I'm a-going to* » en optant pour « je m'en vais voir », comme en témoigne cette étude de Sven Dörper sur les formes du futur périphrastique en français (Dörper, 1990 : 105-106) :

Aujourd'hui, s'en aller + Inf, en tant qu'auxiliaire du futur proche, est en voie de disparition. [...] Le Grand Robert, dans sa première édition de 1951, avait caractérisé s'en aller + Inf comme « plus familier qu'aller ». Or, dans la deuxième édition de 1985, on lit : « Cette construction est plus marquée (archaïque ou régionale) que aller » [...] s'en aller + Inf [...] se rencontre surtout à la 1^{ère} pers. du sing.

Selon Dörper, il s'agit d'une forme dialectale, rencontrée plus particulièrement dans certaines régions françaises (selon l'*Atlas Linguistique de France*⁴²). Adossé à la forme non standard « qui c'est qui », ce choix est à la fois cohérent avec le style oral de l'original et sa charge dialectale, et propose une re-motivation homologue de la variante dans la langue cible.

Entre cœur et raison

Notre deuxième extrait, tiré du chapitre 31, est destiné à montrer le conflit de voix qui se produit lorsque Huck est en proie au doute – pris entre la voix de son cœur et celle de sa

³⁸ Les mentions les plus récentes de cette expression apparaissent dans *Dictionnaire de l'Académie française* 2 (1835) et le *Littré* (dernière édition en 1877).

³⁹ Cet idiome a été l'objet de variation avec le temps, la référence au gésier en a disparu mais il subsiste sous la forme « to have sand » (avoir du cran) en anglais américain, et « to have grit » en anglais britannique.

⁴⁰ « widespread esp among speakers with little formal educ », *Dictionary of American Regional English*, vol.1. Également attestée par Atwood, 1953.

⁴¹ Cette solution aurait sans nul doute été plus appropriée sur un verbe du 2^e ou du 3^e groupe.

⁴² Jules Gilliéron & Edmond Edmont, *Atlas linguistique de la France* (8 vol.), 1902-1910, Champion, Paris (cité par Dörper).

conscience. C'est un passage clé dans le roman, car pour la deuxième fois⁴³, Huck se reproche d'avoir aidé un esclave à s'enfuir, et, par cet acte, d'avoir à la fois trompé la confiance de la veuve qui ne lui voulait que du bien et agi à l'encontre des règles de la morale sociale :

Once I said to myself it would be a thousand times better for Jim to be a slave at home [...], as long as he'd got to be a slave, and so I'd better write a letter to Tom Sawyer and tell him to tell Miss Watson where he was. But I soon give up that notion for two things: she'd be mad and disgusted at his rascality [...] and [...] everybody naturally despises an ungrateful nigger, and they'd make Jim feel [...] ornery and disgraced. And then think of me! [...] The more I studied about this the more my conscience went to grinding me, and the more wicked and low-down and ornery I got to feeling. And at last, when it hit me all of a sudden that here was the plain hand of Providence slapping me in the face and letting me know my wickedness was being watched all the time from up there in heaven, whilst I was stealing a poor old woman's nigger that hadn't ever done me no harm, and now was showing me there's One that's always on the lookout, and ain't a-going to allow no such miserable doings to go only just so fur and no further, I most dropped in my tracks I was so scared. (Twain, 1994 : 206-207)

Le texte révèle la divergence entre une voix censée être celle d'une conscience divine, d'une morale infaillible venue d'en haut, mais qui en réalité, se révèle être l'internalisation des mœurs d'une société corrompue par l'esclavage (Smith, 1978 : 111⁴⁴). A travers l'éclairage « naïf » de la perception de Huck sont mis en avant tous les préceptes corrompus de la morale sociétale, la morale « inversée » qui y est mise en scène est très drôle, et Mark Twain donne là une illustration magistrale de sa capacité à jouer de la langue et de la syntaxe pour faire jaillir deux « voix » en lutte dans la conscience de Huck (Pettersson, 1999 : 113).

En effet, si le passage reste typique du vernaculaire de Huck⁴⁵, on remarque tout de même l'intrusion d'éléments complexes : double subordination (« when it hit me that..., whilst I was... »), concaténation de formes en « -ing » (1999 : 113), et une phrase (très longue) qui commence par une subordonnée circonstancielle de temps : « when it hit me ». Or McKay relève que Huck a plutôt pour habitude de commencer ses phrases et ses propositions par leur sujet, parfois précédé d'un connecteur de type « et puis », « alors », « ensuite » etc. : « Huck generally begins his sentences and clauses with their subjects [...] occasionally prefacing those that begin new paragraphs with a simple transition like [...] 'well, by and by' » (1976/1984 : 207).

⁴³ La première fois se produit au chapitre 16, alors que Jim commence à se réjouir de sa liberté qu'il croit toute proche, occasionnant une crise de conscience chez Huck : « I couldn't get that out of my conscience, no how nor no way. It got to troubling me so I couldn't rest; I couldn't stay still in one place. It hadn't ever come home to me before, what this thing was that I was doing. [...] I tried to make out to myself that I warn't to blame, [...] but [...] conscience says to me, « What had poor Miss Watson done to you that you could see her nigger go off right under your eyes and never say one single word? What did that poor old woman do to you that you could treat her so mean? » (Twain, 1994, p. 91). Traduction Hoepffner : « Je ne pouvais pas sortir ça de ma conscience, d'aucune façon ni d'aucune manière. Ça a fini par me troubler au point que je parvenais plus à me reposer ; je pouvais plus rester tranquille nulle part. J'avais encore jamais bien saisi ce qu'était la chose que je faisais. [...] J'ai essayé de me faire croire que moi, j'étais pas responsable [...] mais [...] la conscience elle me dit : « Qu'est-ce qu'elle t'avait fait, la pauvre Miss Watson, pour que tu laisses filer un de ses nègres sous tes yeux sans dire quoi que ce soit ? Qu'est-ce qu'elle t'avait fait, la pauvre femme, pour que tu la traites si méchamment ? » (2008 : 154).

⁴⁴ « Conscience, which Mark Twain's audience in the 1880s believed to be the voice of God or an infallible moral sense, is revealed as merely the internalized mores of the community [...] corrupted by slavery, [...] the voice of evil rather than a divine monitor. » (Nash Smith, 1978 : 111).

⁴⁵ Ce passage contient un certain nombre de tournures vernaculaires, comme « most dropped in my tracks », et « low-down and ornery ». Par ailleurs, la confusion entre les antécédents des pronoms relatifs (laissant entendre, par exemple, que c'est Jim qui ne lui a jamais fait aucun mal et qui lui montre la « main de la Providence »), les doubles-négations, et l'omission de la conjonction de subordination entre les deux dernières propositions appartiennent sans doute possible au vernaculaire de Huck (Smith, 1978 : 110).

Cet écart est un signal important du conflit interne que Huck est en train de vivre, mais ne peut être interprété comme tel qu'en regard du contexte spécifique où il apparaît, un contexte qui est celui de la référence théologique ici (« Providence », « heaven », « One »), référence qui lui est étrangère, qu'il ne connaît que par ouï-dire⁴⁶. Sa maladresse, faute de connaissances dans ce domaine, se reflète donc dans la « maladresse » de sa syntaxe (subordination incongrue chez Huck, vocabulaire emprunté, etc.) : « this distortion of Huck's language registers the invasion of his mind by the environmental force of the dominant value system » (Smith, 1978 : 111). Le style illustre comment la logique « étrangère » (« authoritative word ») vient parasiter sa « logique interne » (« internally-persuasive word ») et rend le passage d'autant plus délicat à traduire. Voici la version d'Hoepffner (nous n'avons conservé que l'extrait relatif au combat intérieur que se livre Huck) :

Plus je travaillais là-dessus, plus ma conscience venait me mordiller, et plus je finissais par me sentir abject, méchant et honteux. Et pour finir, quand ça m'est tombé dessus tout à coup que ce pouvait être que la main de la Providence me frappant au visage et me faisant savoir que mes mauvaises actions étaient observées tout le temps depuis là-haut dans le ciel, alors que je volais le nègre d'une pauvre vieille femme qui m'avait jamais fait aucun mal, et qui maintenant me montrait qu'il y avait Quelqu'un qui nous observait toujours et qui allait pas nous laisser poursuivre nos misérables actions bien longtemps et en tout cas pas trop, j'ai failli tomber dans les pommes tellement j'avais peur. (trad. Hoepffner, 2008 : 328)

Les unités sémantico-syntaxiques du texte de Hoepffner correspondent quasiment au mot près aux unités sémantico-syntaxiques du texte de Twain, avec la reproduction de la subordonnée circonstancielle de temps en début de phrase : « quand ça m'est tombé dessus tout à coup ». Hoepffner topicalise la « Providence » et amplifie cet effet en modulant la proposition (forme négative tronquée : « ce pouvait être que la main de la Providence me frappant au visage »). Cependant, l'utilisation des participes présents « frappant » et « me faisant savoir » semble introduire un décalage avec l'oralité du texte : l'utilisation des participes présents semble peu compatible avec un passage empreint de vernacularité.

L'extraposition du sujet (« the plain hand of Providence ») après le verbe⁴⁷, combiné à « here was », « indice de données mal intégrées ou en cours d'interprétation » (Lapaire & Rotgé, 1999 : 250), sert à accentuer l'effet de surprise lorsque Huck se retrouve face à la providence qui « le gifle en pleine figure ». La forme « *slapping* » due au passé progressif, sert également à la mise en relief de la relation prédicative, à travers l'extension de la fonction de dilatation de la forme progressive : « le passage de la dilatation à la mise en valeur se conçoit aisément : en montrant le procès sous l'angle de la dilatation [...] l'énonciateur lui donne plus d'importance, plus de volume, et le met donc logiquement plus en valeur qu'à la forme simple » (Lapaire & Rotgé, 1991 : 424). Il est on ne peut plus clair que Huck a « mal intégré » ces données externes, la sémantique du début de la phrase est bien celle de la surprise (« when it hit me all of a sudden »). Etant donné que l'utilisation des participes présents en français ne correspond pas du tout à la même motivation, on s'interroge sur les

⁴⁶ D'ailleurs deux autres passages dans le roman illustrent le désarroi de Huck face à ce concept qui semble changer de visage selon la personne qui y fait référence (la veuve, Miss Watson, ou le faux duc et le faux roi). En une occasion, il lui prête même des qualités humaines « [I] reckoned I would belong to the widow's if he [Providence] wanted me, though I couldn't make out how he was a-going to be any better off then than what he was before, seeing I was so ignorant, and so kind of low-down and ornery. » (Twain, 1994, p. 20). Traduction Hoepffner : « J'y ai tout bien réfléchi, et je me suis dit que j'appartiendrai à la Providence de la veuve, si elle voulait de moi, et pourtant je voyais mal comment ça serait un avantage pour la Providence, puisque j'étais tellement ignorant et du genre méprisable et indécorable. » (2008 : 26).

⁴⁷ La « sous-détermination du sujet grammatical » – ici « *here* » – permet son « extraposition » (« le placement après le groupe verbal »). (Lapaire & Rotgé, 1991 : 251).

raisons qui ont pu amener à les conserver. La structure en « qui m’envoyait une gifle en pleine figure » de Nétillard ou le « qui me frappait en plein visage » de Molitor⁴⁸ (« qui me giflait ») semblent plus justes ici.

A première vue, le choix d’Hoepffner ne semble donc pas justifié par l’unité du texte de départ. Par ailleurs, il a pour effet de « casser » le style vernaculaire de Huck. Nous avons donc comparé cet extrait à un autre passage du roman présentant une structure similaire en « there was...+ing », et nous avons pu constater une stratégie très différente. Nous en concluons que le choix des participes présents dans cet extrait sont la réponse qu’apporte le traducteur à l’intrusion de la rhétorique théologique du texte original. Là où Bay opte pour une compensation sémantique, en insistant sur les concepts religieux (en plus du « ciel » et de la « Providence », il parle d’« indignité », du « bon Dieu », et fait de Huck « le plus perdu des pêcheurs »)⁴⁹, Hoepffner agit au niveau de la structure syntaxique du texte (phrase complexe avec subordonnées imbriquées « quand... que ce pouvait être que »), prosodique (succession de consonnes dures⁵⁰) et grammaticale, à travers l’emploi des participes présents qui suggère un changement de registre.

Nous pouvons peut-être aller plus loin en voyant dans la proposition suivante la confirmation de cette stratégie : « mes mauvaises actions étaient observées ». Le schéma de passivation « my wickedness was being watched all the time » est très courant en anglais en l’absence d’un sujet animé clairement identifié⁵¹, mais il l’est beaucoup moins en français, où on aura plutôt une tournure impersonnelle (comme c’est le cas chez Nétillard), un pronom indéfini ou un inanimé en position C₀ (Guillemin-Flescher, 1991 : 486). En conservant l’agencement anglais dans « mes mauvaises actions étaient observées tout le temps depuis là-haut », Hoepffner crée une phrase où la thématization se trouve diluée : difficile de voir quel élément est mis en valeur par cette tournure. Nétillard propose une compensation sémantique par le biais de la tournure idiomatique « on ne me quittait pas de l’œil là-haut » du procédé linguistique de mise en valeur, un procédé qui semble plus efficace que « mes mauvaises actions étaient observées » (lequel devient plat en français).

Là encore, en comparant cette occurrence avec d’autres extraits du texte où apparaissent une passivation en « was being+pp », nous avons retrouvé chez Hoepffner des choix différents. Dans un cas, il conserve bien le schéma passif, mais dans un but de redondance stylistique : « ils ont dit qu’ils avaient rien fait, et que c’était pour ça qu’ils étaient poursuivis » (trad. Hoepffner, 2008 : 199) pour « said they hadn’t been doing nothing, and was being chased for it » (p. 121) ; et dans l’autre « in the morning we was up at break of day, and down to the nigger cabins to [...] make friends with the nigger that fed Jim—if it was Jim that was being fed. » (p. 228), il traduit le segment par une topicalisation « si c’était bien Jim qu’il nourrissait » (trad. Hoepffner, 2008 : 360). Il est donc très possible que cette « maladresse » stylistique (étrangeté d’une forme passive qui heurte la fluidité du vernaculaire) soit un choix délibéré pour faire écho au conflit stylistique contenu dans le texte source.

⁴⁸ Traduction de 1963.

⁴⁹ « A la fin, je me suis dit que c’était clairement la main de la Providence qui me giflait et qui me faisait savoir que mon indignité était connue du ciel; je me suis dit que le bon Dieu savait bien que je volais le nègre d’une pauvre vieille qui ne m’avait jamais fait de mal, et qu’il ne permettrait pas que je continue à agir de cette façon. Je me sentis le plus perdu des pêcheurs. » (trad. Bay, 1960 : 245)

⁵⁰ La première phrase comporte une accumulation de consonnes labiales, dentales et vélaires sourdes ([k] [p] [t] [t] [k] [p]) qui impliquent un rythme particulier : « quand ça m’est tombé dessus tout à coup que ce pouvait être que la main de la Providence » (trad. Hoepffner, 2008 : 328).

⁵¹ L’anglais cherchera à « homogénéiser » le « schéma syntaxique comportant un C₀ inanimé + VB animé » et la passivation est une tournure fréquemment utilisée dans ce but (Guillemin-Flescher, 1981 : 204-208).

Nous avons évoqué dans notre titre la dialogique entre « oralité et moralité ». En effet, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, l'absence de sophistication du discours de Huck et son anticonformisme est ce qui le distingue de la société esclavagiste. Sa « moralité » (le *Petit Robert* donne l'équivalent « éthique ») est en fait très personnelle, il ne s'agit pas d'une « morale sociétale »⁵² inculquée, mais de principes et de valeurs qui lui sont propres et qu'il « conçoit » parfois au gré de ses pérégrinations. Ce dernier extrait nous a montré ce qui se produisait lorsque le discours social et religieux interférait avec son intégrité propre : il a failli dénoncer son ami, avant de se raviser en faisant taire cette voix étrangère. L'exercice était subtil, et le traducteur, à notre sens, a proposé une solution honorable afin de bien distinguer ces deux voix en luttant qui représentent des « morales » bien différentes.

Analyse des résultats et conclusion

Au vu des quelques extraits examinés ci-dessus, il ne fait pas de doute qu'Hoepffner a véritablement poursuivi une stratégie de traduction cohérente, en tentant de retranscrire la qualité vernaculaire du texte. Cette étude, bien que forcément parcellaire, nous a permis d'identifier des tendances de traduction, en d'autres mots, des stratégies privilégiées par le traducteur pour recréer l'illusion d'une parole qui vient d'ailleurs, de donner au lecteur à « lire quelque chose qui n'est pas exactement du français » (Hoepffner, entretien, dans Leménager, 2008). On a pu remarquer que même dans les cas particulièrement complexes (comme dans le cas du débat intérieur), il a su apporter des réponses intéressantes. En préservant le style idiosyncratique de cet anti-héros, il a également préservé l'expression de son « intégrité » et la distance qui le sépare de la société que Twain satirise. À travers les choix opérés se révèle l'habitus d'un traducteur qui va vers les solutions créatives lorsqu'il le peut, tout en adoptant une syntaxe très proche de la syntaxe originale. Ses solutions sont de véritables processus de ré-énonciation du texte, des processus de création motivés par la fidélité à la vernacularité de l'original.

Ces stratégies sont à la fois les traces de son projet de traduction et de son *habitus* de traducteur : décidé à faire revivre cette œuvre majeure, la sortir du carcan de la littérature jeunesse, à rendre hommage à l'innovation linguistique de son auteur, dans ce sens, il en propose une vraie retraduction⁵³, en prenant le parti de recréer une parole qui heurte, qui ne se laisse pas prendre pour du français « écrit en français ».

Les stratégies de ré-énonciation dénotent une véritable intellectualisation du processus de traduction (nous faisons allusion par exemple, à la tournure idiomatique « se mirer dans ses plumes » en réponse au « volatile » de l'original), avec d'authentiques trouvailles de traducteur, doublé d'un grand soin du détail⁵⁴. Il innove et « dérange » chaque fois qu'il le peut, avec une prédilection pour les expressions idiomatiques, archaïsantes ou argotiques : « they're in an awful peck of trouble » (p. 78) / « ils sont dans une mouscaille terrible » (trad. Hoepffner, 2008 : 131) ; « We've heard considerable about these goings on » (p. 62) / « on en a entendu une batelée sur tout ce qui s'est déroulé » (trad. Hoepffner : 92), un attachement au détail en ce qui concerne les références culturelles (comme en témoigne sa traduction de « mud-cat » par « barbotte brune », les deux précédents traducteurs ayant opté pour une

⁵² Nous renvoyons ici à la définition du *Petit Robert* 2009 : « moral(e) » : « Qui concerne les mœurs, les habitudes et surtout les règles de conduite admises et pratiquées dans une société », « doctrine morale ».

⁵³ « La retraduction n'est pas découverte au sens trivial du mot, elle l'est néanmoins dans son effort de rapprochement littéral : elle découvre une écriture recouverte par les normes et les conventions de la langue d'arrivée. » (Gambier, 1994 : 415).

⁵⁴ Hoepffner est également le premier traducteur à avoir véritablement tenté de restituer le technolècte du fleuve utilisé par Mark Twain.

métaphorisation en « chat de gouttière ») ou techniques (témoin le soin apporté au technolecte fluvial et aux références locales⁵⁵), etc.

Son style, savant mélange de truculence et d'érudition, est destiné à heurter le lecteur, à lui infliger de micro-électrochocs de temps à autre, pour rappeler que ce qu'il lit ce n'est pas l'original. En répondant à l'innovation stylistique de Twain par ses propres démarches innovantes, Hoepffner répond à la visée éthique de la traduction selon Berman, en manifestant « dans *sa* langue cette pure nouveauté en préservant son visage de nouveauté » (1999 : 76).

Pourtant, il est difficile de trouver dans le texte français la même unité de ton, la même cohésion interne au discours de Huck. Tous ces heurts heurtent justement. La lecture ne va pas de soi, et au lieu de l'identification, au lieu de se perdre dans l'illusion de vérité et d'authenticité du texte, ne risque-t-on pas de se retrouver au dehors, de s'arrêter à la surface des mots au lieu d'accéder au « lieu habité où résonne "l'être-en-langues" » (Berman, 1999 : 9) ? La traduction d'Hoepffner est à saluer, elle recrée un type de relation déictique entre le lecteur et le discours vernaculaire, elle recrée également, parfois, l'illusion de l'oralité, mais la charge sémiotique du sociolecte est perdue, comme le prévoyait Folkart (1991 : 178), et ce, en dépit des références culturelles restituées à grand soin. Déhistoricisé, le texte perd sa cohésion interne, la sémantique du continu est remplacée par le discontinu du signe (Meschonnic, 1999 : 130). Est-ce un nouveau constat de l'échec de la traduction de l'écriture lectale ? Au-delà de la question d'authenticité, qui imposerait à elle seule une autre étude, nous préférons parler de la nécessaire et inévitable marge traductionnelle :

Finalement, cette étrangeté cultivée dans le respect de l'altérité constitue la plus prégnante des marges de ré-énonciation : en faisant violence au système d'arrivée, le texte ainsi ré-énoncé se désigne du doigt comme n'ayant pu être énoncé qu'ailleurs.
(Folkart, 1991 : 196)

Si nous en revenons aux paroles d'Hoepffner concernant son projet de traduction, on peut estimer que, de ce point de vue au moins, le contrat est respecté.

Bibliographie

Sources primaires

- TWAIN Mark, 1994 (1884), *The Adventures of Huckleberry Finn*, Penguin Books, Londres.
 TWAIN Mark, 1948, *Les Aventures d'Huckleberry Finn*, traduction de Suzanne Nétillard, Editions Hier et Aujourd'hui, Paris.
 TWAIN Mark, 1980 (1960), *Les Aventures d'Huckleberry Finn*, traduction et préface d'André Bay, Stock, Paris.
 TWAIN Mark, 1963, *Les Aventures de Tom Sawyer et Huckleberry Finn*, traduction Paul Maury et Suzanne Molitor, collection Marabout Géant, Editions Gérard et Co., Verviers.
 TWAIN Mark, 2008, *Les Aventures d'Huckleberry Finn*, traduction de Bernard Hoepffner, Editions Tristram, Auch.

⁵⁵ Par exemple, lorsqu'il décrit Jackson Island, qui est en anglais un « tow-head », recouvert de « cottonwood » (p.69), Hoepffner traduit respectivement « javeau », et par « peuplier de Virginie » (p. 102). Nétillard a respectivement traduit par « banc de sable » et « cotonnier » (p. 70), et Bay a synthétisé la description originale, occultant ainsi une partie du problème, en conservant le terme générique « presque-île de sable » et « peuplier » (p. 90).

Sources secondaires

- ATWOOD Elmer Bagby, 1953, *A Survey of Verb Forms in the Eastern United States*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).
- BAKER Mona, 2000, « Towards a methodology for investigating the style of a literary translator », dans *Target*, vol. 12, n° 2, John Benjamins, Amsterdam, pp. 241-266.
- BAKHTINE Mikhail, 1981, *The Dialogic Imagination*, traduit du russe par Carol Emerson et Michael Holquist, The University of Texas Press, Austin (TX).
- BALLARD Michel, 2003, *Versus. Repérages et paramètres*, vol.1, Ophrys, Paris.
- BALLARD Michel, 2006, « Présentation » et « La traductologie, science d'observation », dans Michel Ballard (éd.), *Qu'est-ce-que la traductologie?*, Artois Presses Université, Arras, pp. 7-12 et 179-193.
- BALLARD Michel, 2007, « Eléments pour une méthodologie réaliste en traductologie », dans Nikolay Garbovskiy (ed.), *Science of Translation Today (Proceedings of the International Conference, 1-3 Oct. 2007)*, Moscow University Press, Moscou, pp. 47-60.
- BALLARD Michel, 2007, « Pour un rééquilibrage épistémologique en traduction », dans Gert Wotjak (ed.), *Quo vadis Translatologie?*, Frank & Timme, Berlin, pp. 17- 34.
- BENJAMIN Walter, 2000, "The task of the translator" ["Die Aufgabe des Übersetzers", 1923], introduction à la traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, traduction de Harry Zohn [1968], dans Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London - New York, pp. 17-23.
- BERMAN Antoine, 1999 (1985), *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris.
- BERMAN Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris.
- BLAKE Norman F., 1981, *Non-Standard Language in English Literature*, André Deutsch, Londres.
- BLANCHE-BENVENISTE Claire et al., 1991, *Le Français parlé, études grammaticales*, Editions du CNRS, Paris.
- BOURDIEU Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire*, Editions Fayard, Paris.
- BOURDIEU Pierre, 1991, « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 1, pp. 3-46.
- BOURDIEU Pierre, 1997, *Méditations Pascaliennes*, Seuil, Paris.
- BURKETT Eva M., 1978, *American English Dialects in Literature*, The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey.
- CARKEET David, 1979, « The Dialects in Huckleberry Finn », dans *American Literature*, vol. 51, n°3, Duke University Press, North Carolina, pp. 315-332.
- CARPENTIER Godeleine, 1990, « Traduire la forme, traduire la fonction », dans Michel Ballard (éd.), *La Traduction plurielle*, Presses Universitaires de Lille, pp. 71-92.
- CHADWICK-JOSHUA Jocelyn, 1998, *The Jim Dilemma: Reading race in Huckleberry Finn*, University Press of Mississippi, Jackson (MS).
- CHAPDELAINE Annick, 1994, « Transparence et retraduction des sociolectes dans *The Hamlet* de Faulkner », dans *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, vol.7, n° 2, pp. 11-33.
- CHAPDELAINE Annick, LANE-MERCIER Gillian, 1994, « Présentation : Traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux. », dans *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, vol. 7, n° 2, pp. 7-10.
- CHESHIRE Jenny, 1997, « Involvement in 'standard' and 'nonstandard' English », dans Jenny Cheshire et Dieter Stein (eds.), *Taming the Vernacular*, Longman, UK, pp. 68-82.

- COHEN MINNICK Lisa, 2004, *Dialect and Dichotomy: Literary Representations of African American Speech*, University of Alabama Press, Tuscaloosa (AL).
- DEMANUELLI Claude, 1987, *Points de repère : Approche interlinguistique de la ponctuation français – anglais*, CIEREC, Université de Saint-Etienne.
- DEMANUELLI Claude, 1993, « Glissements progressifs vers... le texte d'oralisation », dans Michel Ballard (ed.), *La Traduction à l'université*, Presses Universitaires de Lille, pp. 85-116.
- Dictionary of American Regional English*, vol.1, 1985, Frederic Gomes Cassidy (Ed.), Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Dictionary of American Regional English*, vol.4, 2002, Joan Houston Hall (Ed.), Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Dictionnaire de l'Académie Française* 2, 1835, Guillaume Libraire, Paris.
- DÖRPER Sven, 1990, « Recherches sur MA + Inf "Je vais" en français », dans *Revue québécoise de linguistique*, vol. 19, n° 1, pp. 101-127.
- ELIOT T.S., 1984 (1950), « Mark Twain's masterpiece », (réimpression d'une préface à *The Adventures of Huckleberry Finn*, 1950, The Cresset Press), dans Thomas Inge (ed.), *Huck Finn among the Critics: a centennial selection 1884-1984*, University Press of America, Frederick (MD), pp. 103-112.
- FISHKIN Shelley Fisher, 1993, *Was Huck Black? Mark Twain and African-American voices*, Oxford University Press, New York.
- FLOOD Alison, 2009, « Teacher proclaims Twain, Lee and Steinbeck irrelevant in Obama's age », *The Guardian*, 23 janvier 2009. Article accessible en ligne, source : <http://www.guardian.co.uk/books/2009/jan/23/teacher-proclaims-twain-lee-steinbeck-irrelevant>.
- FOLEY John, 2009, « Time to update schools' reading lists », *Seattle Post Intelligencer*, 5 janvier 2009. Article accessible en ligne, source électronique : http://www.seattlepi.com/opinion/394832_nword06.html.
- FOLKART Barbara, 1991, *Le Conflit des énonciations, traduction et discours rapporté*, Editions Balzac, Québec.
- FOWLER Roger, 1977, *Linguistics and the Novel*, Routledge, London.
- FULTON Joe B., 1997, *Mark Twain's Ethical Realism*, University of Missouri Press, Illinois.
- GAMBIER, Yves, 1994, « La retraduction, retour et détour », *Meta*, vol.34, n° 3, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 413-417.
- GARBAGNATI Lucile, 1984, « Une traduction anesthésiante pour un texte subversif : Mark Twain : *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) », *Actes du Congrès de Poitiers*, Didier Erudition, Paris, pp. 215-222.
- GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris.
- GOUANVIC Jean-Marc, 2004, « L'Adaptation et la traduction : analyse sociologique comparée des Aventures de Huckleberry Finn de Mark Twain (1948-1960) », *De la lettre à l'esprit : Traduction ou adaptation ?*, *Palimpsestes*, n°16, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 151-168.
- GOUANVIC Jean-Marc, 2007, *Pratique Sociale de la Traduction : le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*, Artois Presses Université, Arras.
- GUIDÈRE Mathieu, 2008, *Introduction à la traductologie*, De Boeck Université, Bruxelles.
- GUILLEMIN-FLESCHER Jacqueline, 1981, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais : problèmes de traduction*, Ophrys, Paris.
- HEWSON Lance, 2004, « L'adaptation larvée : trois cas de figure », dans *De la lettre à l'esprit : Traduction ou adaptation ?*, *Palimpsestes*, n° 16, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 105-116.

- HOEPFFNER Bernard, 2005, « Traduire les “Blue Devils” ou le *double-bind* du traducteur », *Transatlantica, Couleurs d’Amérique*, (revue en ligne, non paginé), accessible en ligne : <http://transatlantica.revues.org/document795.html>.
- HOEPFFNER Bernard, 2009, « Retraduire Mark Twain ? », dans *Tire-Lignes, La revue du Centre Régional des Lettres*, Midi-Pyrénées, n° 3, mars 2009, p. 21.
- IVES Sumner, 1950, « A Theory of literary dialect », *Tulane Studies of English*, vol. 2, pp. 137-182.
- JENN Ronald, 2003, « Transferring the Mississippi: Lexical, Literary and Cultural Aspects in Translations of Adventures of Huckleberry Finn », dans *Revue française d’études américaines*, vol. 98, pp. 57-68.
- JENN Ronald, 2006, « From American frontier to European borders », dans *Book History*, vol. 6, Penn State University Press, University Park (PA), pp. 235-260.
- KOHN James J., 1999, « Dialect Literature in America », dans George Leonard (ed.), *The Asian Pacific American Heritage: A Companion to Literature and Arts*, Routledge, New York, pp. 351-362.
- LADMIRAL Jean-René, 2006, « Littera enim occidit, Spiritus autem vivificat », dans Carmen Heine, Heidrun Gerzymisch-Arbogast, Klaus Schubert (eds.), *Text and translation: theory and methodology of translation*, actes du colloque “Theory and Methodology of Translation”, 6-8 mai 2004, tenu à Sarrebruck, Allemagne, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 41-62.
- LANE-MERCIER Gillian, 1997, « Translating the untranslatable: the translator’s aesthetic, ideological and political responsibility », dans *Target*, vol. 9, n° 1, John Benjamins, Amsterdam, pp. 43-68.
- LAPAIRE Jean-Rémi, ROTGE Wilfrid, 1991, *Linguistique et grammaire de l’anglais*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- LAVOIE Judith, 2002, *Mark Twain et la parole noire*, Les Presses de l’Université de Montréal.
- LEFEVERE André, 1999, « Composing the other », dans Susan Bassnett et Harish Trivedi (eds.), *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, 1999/2002, Routledge, London, pp. 75-94.
- LEMENAGER Grégoire, 2008, « C’est Mark Twain qu’il ressuscite » [entretien avec Bernard Hoepffner], *Le Nouvel Observateur*, 18 septembre 2008 [non paginé]. Accessible en ligne, référence du 30 octobre 2008 : <http://bibliobs.nouvelobs.com/2008/09/18/cestmark-twain-quil-ressuscite>.
- LEPPIHALME Ritva, 2000, « The Two Faces of Standardization: On the Translation of Regionalisms in Literary Dialogue », dans *The Translator*, vol. 6, n° 2, pp. 247-269.
- LODGE David, 1990, *After Bakhtin*, Routledge, London.
- LODGE David, 1992, *The Art of Fiction*, Penguin Books, London.
- MANIEZ Claire, 1998, « Les traductions françaises de *The Adventures of Huckleberry Finn* : production et réception », dans *AMA*, n° 7, pp. 71-82.
- MARTIGNY Sylvie, GAILLIOT Jean-Hubert, 2006, « Qui a peur de Tristram Shandy? », dans *Le Monde des livres*, 6 octobre 2006.
- McKAY Janet Holmgren, 1984 (1976), « Tears and flapdoodle : Point of view and style in Adventures of Huckleberry Finn », (1^{ière} ed. dans *Style*, n° 10, 1976, pp. 41-50), dans Thomas Inge (ed.), *Huck Finn among the Critics: a centennial selection 1884-1984*, pp. 201-210.
- McKAY Janet Holmgren, 1982, *Narration and discourse in American realistic fiction*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- MELCHERS Gunel, 1978, « Mrs Gaskell and dialect », dans Mats Ryden et Lennart A. Bjork (eds) *Studies in English Philology, Linguistics and Literature presented to Alaryk*

- Rynell, *Stockholm Studies in English*, 46, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, pp. 112-124.
- MULLER Marie-Sylvine, 1996, « Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *Saturday Night and Sunday Morning* d'Alan Sillitoe et sa traduction française », dans, *Palimpsestes n°10 : Niveaux de langue et registres de la traduction*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris.
- MURPHY Kim, 2009, « Teacher thinks Obama is proof that 'Huckleberry Finn' needs to leave the classroom », *Los Angeles Times*, 19 janvier 2009. Article accessible en ligne, source : <http://articles.latimes.com/2009/jan/19/nation/na-classics19>.
- PAINE Albert Bigelow (ed.), 1917, *Mark Twain's Letters*, vol.1, Harper & Brothers, New York & London.
- PEDERSON Lee A., 1967, « Mark Twain's Missouri dialects: Marion county phonemics », *American Speech*, vol. 42, Duke University Press, North Carolina, pp. 261-278.
- PEETERS Jean, 1999, *La Médiation de l'étranger : une sociolinguistique de la traduction*, Artois Presses Université, Arras.
- PETTERSSON Bo, 1999, « Who's 'sivilizing' who(m)? », dans Irma Taavitsainen et Gunnel Melchers (eds.), *Writing in Nonstandard English. Pragmatics and Beyond New Series*, vol. 67, John Benjamins, Amsterdam, pp. 101-122.
- SEWELL David R., 1987, *Mark Twain's Languages: Discourse, Dialogue, and Linguistic Variety*, University of California Press, Berkeley (CA).
- SIMEONI Daniel, 1998, « The Pivotal status of the translator's habitus », dans *Target*, vol. 10, n° 1, John Benjamins, Amsterdam, pp. 1-39.
- SMITH Henry Nash, 1978, *Democracy and the Novel: Popular Resistance to Classic American Writers*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- TAIVALKOSKI-SHILOV Kristiina, 2006, *La Tierce Main : le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII^e siècle*, Artois Presses Université, Arras.
- TIDWELL James Nathan, 1942, « Mark Twain's representation of Negro Speech », dans *American Speech*, XVII, Duke University Press, North Carolina, pp. 174-176.
- TRAUGOTT Elizabeth Closs, 1981, « The sociostylistics of minority dialect in literary prose », dans Danny K. Alford et al. (eds.), *Proceedings of the Seventh Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, University of California, Berkeley (CA), pp. 308-316.
- VIDAL Bernard, 1991, « Plurilinguisme et traduction – Le vernaculaire noir-américain : enjeux, réalité, réception à propos de *The Sound and the Fury* » *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, vol. 4, n° 2, pp. 151-188.
- VIDAL Bernard, 1994, « Le Vernaculaire noir américain : ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », dans *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, vol. 7, n° 2, pp. 165-207.

LA TRADUCTION DES MARQUES D'ORALITE DANS DEUX ROMANS D'IRVINE WELSH : *TRAINSPOTTING* (1993) ET *PORNO* (2002)

Cindy Lefebvre-Scodeller

Université Lille Nord de France, UArtois, EA 4028

Introduction

En 1993, Irvine Welsh défraie la chronique en publiant son roman *Trainspotting*, qui met en scène un groupe de jeunes gens vivant dans « la sombre Edimbourg des années 1990 » (quatrième de couverture). Neuf ans plus tard, en 2002, il en publie la suite, intitulée *Porno* : on y retrouve les mêmes personnages, dont la situation ne s'est guère améliorée.

Il est intéressant de comparer les traductions de ces deux romans (respectivement parues en 1996 et 2008), car elles n'ont pas été réalisées par le même traducteur : Eric Lindor Fall, traducteur du premier roman, est en effet décédé peu après la publication de sa traduction (Cartoni, 2000 : 10). Nous devons la traduction de *Porno* à Laura Derajinski.

L'oralité dans *Trainspotting* et *Porno*

La plus grande particularité de *Trainspotting* et *Porno* est que l'oralité y est omniprésente, sous des formes diverses et variées : elle réside notamment dans le fait que l'auteur a eu recours au dialecte écossais aussi bien pour faire s'exprimer ses personnages que dans les passages narratifs (surtout dans *Trainspotting*). Dans les deux romans, on constate que ce dialecte écossais est utilisé en alternance avec des passages rédigés en anglais standard. En effet, ainsi que le souligne Françoise Vreck (2004 : 41) dans son article consacré à l'étude de la traduction de *Trainspotting*,

En dehors de quelques termes traditionnellement repérés comme de l'écossais du type, ken, nay, bairn, wee, auld et de deux mots empruntés, selon l'auteur, au gitan, radge et gadge, (pour désigner un gars), leur lexique [celui des personnages de Trainspotting] est celui de l'anglais parlé standard, à cela près, jeunesse oblige, qu'ils ponctuent allègrement leurs propos de termes jadis considérés comme grossiers, cunt, arse, shit ainsi que du passe-partout éculé fuck qui apparaît dans toutes les fonctions syntaxiques possibles. L'emploi du prétérit tell pour told, l'accord en 's' de la première personne, I says, l'utilisation sporadique de they pour them et de us pour me semblent résumer les entorses à une syntaxe remarquablement correcte.

Outre le fait qu'il utilise un vocabulaire familier et/ou grossier, Irvine Welsh a recours à une retranscription phonétique du langage de ses personnages, et plus précisément de leur accent écossais. C'est à la manière dont chacun des deux traducteurs a procédé pour rendre l'oralité que confère cet accent aux romans que nous allons nous intéresser dans cet article.

Avant toute chose, précisons que la quantité de texte contenant une retranscription de cet accent n'est pas la même dans les deux romans, *Trainspotting* en contenant davantage que *Porno*, qui est plus « cloisonné » : tandis que la quasi-totalité de *Trainspotting* est rédigée avec les variations orthographiques visant à retranscrire l'accent écossais (dans les dialogues aussi bien que dans les passages narratifs), ces dernières sont restreintes à quelques chapitres dans *Porno*, ceux dont les narrateurs sont Spud ou Begbie (chapitres 10, 12, 17 à 19, 22, 25, 27, etc.). Les autres chapitres sont rédigés dans un anglais standard, à l'exception de quelques passages au discours direct. Notre étude se concentrera sur la première partie de chacun des deux romans.

Traduire l'oralité dans *Trainspotting* et *Porno*

Dans l'article qu'elle consacre à la traduction de *Trainspotting*, Françoise Vreck (*op. cit.* : 46-47) évoque l'éventualité de remplacer l'accent écossais de l'original par du picard dans la traduction. Si elle estime que remplacer un dialecte par un autre, une capitale par une autre, n'a pas beaucoup d'importance et s'avère même être d'une certaine logique dans le cas de *Trainspotting*, elle admet que l'utilisation du picard aurait restreint le nombre de lecteurs, et qu'il n'aurait pas été cohérent de le faire parler par des jeunes :

Qu'Amiens se substitue à Edimbourg, Paris à Londres, que le port de Leith n'ait pas d'équivalent, peu importe dans ce contexte. En revanche, il peut paraître discutable de prêter à des jeunes gens un accent que n'utilise spontanément qu'une petite minorité de Français, de Français âgés, voire très âgés de surcroît, comme c'est souvent le cas lorsqu'il s'agit de dialecte ou de langue en survie. Seuls nos grands-parents peuvent encore avoir appris le picard au sein de leur mère. L'accent picard que pourra avoir un jeune sera ou très dilué et donc trop peu hermétique pour susciter l'envie d'entrer dans Trainspotting ou il sera le fruit d'un apprentissage délibéré et risque de conférer aux personnages un parfum intempestif de militantisme ou de sectarisme.

Le second exercice de style qu'elle propose vise à traduire *Trainspotting* en orthographe SMS. Si l'option du picard aurait éventuellement pu être retenue par Eric Lindor Fall, il est peu probable que le « langage texto » eût pu être utilisé en 1996, puisque les téléphones portables se développaient à peine en France parmi les jeunes à cette époque. Il serait tout à fait envisageable, en revanche, qu'une nouvelle traduction soit réalisée sur ce mode.

L'étude des deux traductions fait toutefois apparaître qu'aucun des deux traducteurs n'a retenu cette option de traduction. Pour rendre l'oralité conférée aux textes de départ par l'accent écossais, ils n'ont ni l'un ni l'autre eu recours à quelque dialecte que ce soit. Ils ont, bien entendu, utilisé un vocabulaire familier, voire vulgaire, mais pas seulement. Ils ont également joué avec la syntaxe du texte, qu'ils ont plus ou moins malmenée dans le but évident de lui conférer un style « relâché » supposé propre à l'expression orale. Pour ce faire, ils ont tous deux eu recours à tous types de troncations : l'effacement de la négation, l'élision, la retranscription phonétique de la prononciation relâchée, allant même parfois jusqu'à utiliser des graphies fantaisistes ; Eric Lindor Fall va plus loin que cela encore en calquant des structures grammaticales typiquement anglaises ; sur le plan du vocabulaire, nous retiendrons qu'ils ont parfois inventé des termes, utilisé des termes anglais ou du « verlan », cet « argot codé dans lequel on inverse les syllabes des mots » (Larousse Lexis).

La troncation des négations

La troncation des négations est l'une des techniques utilisées par les deux traducteurs pour tenter de retranscrire la prononciation relâchée des personnages, bien que dans des proportions différentes. Nous allons voir qu'il n'est pas inutile, pour comparer les deux approches, de faire la distinction entre passages rédigés en dialecte écossais et passages rédigés en anglais standard.

Les passages rédigés en dialecte écossais

Les deux traducteurs (Eric Lindor Fall pour *Trainspotting* et Laura Derajinski pour *Porno*) utilisent des négations tronquées pour traduire des passages au discours direct rédigés en dialecte écossais dans l'original, et qui contiennent des négations :

- [1] — *Christ, ye didnae waste any time getting oot here in that auld van Davie, Boab said.* (Welsh, 2004 : 34)
— Dieu ! **T'as pas perdu de temps** pour arriver jusqu'ici avec ton vieux van, Davie, fit Boab. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 47)
- [2] *It's no fucking awright, I snap, — it's shite.* (Welsh, 2003 : 4)
Non, c'est pas cool, putain. C'est trop la merde. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 13)
- [3] — *If ye cannae fuckin well dae anything wi a fuckin good hert, then some cunt's gaunnae come along n make ye fuckin well dae it.* (Welsh, 2003 : 96)
— **Si tu peux rien faire de bon cœur,** putain, y aura toujours un enculé pour venir se servir tout seul. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 127)

Le procédé n'est pas réservé aux passages au discours direct – il est également appliqué aux passages narratifs :

- [4] *Lesley comes intae the room screaming. It's horrible. Ah wanted her tae stop. Ah couldnae handle this. Nane ay us could. No now. Ah never wanted anything mair in ma life than fir her tae stoap screamin.* (Welsh, 2004 : 51)
Lesley arrive en hurlant. C'est horrible. Je voudrais qu'elle arrête. Tout de suite. **Un truc pareil, je peux pas.** Personne ne peut, ici. Pas maintenant. De ma vie entière, je n'ai jamais rien tant voulu qu'elle arrête de hurler. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 66)
- [5] *N that Avril is a nice lassie, likes. And she's no that posh n aw. Ye wonder if she's been through it aw herself, or whether it's aw jist college stuff. No thit ah'm knockin college stuff, cause if ah'd goat masel an education ah might no be in this mess ah'm in now. But every gadge and gadgette has to, or will go through something big n bad in their life; it's a terminal illness which thir's nae escape fae. None at aw, man.* (Welsh, 2003 : 64)
Et cette Avril, c'est une fille, genre, sympa. Et **elle est pas bourge** et tout. On se demande si elle a traversé tout ça, elle aussi, ou si elle sort tout juste de la fac. Pas que je crache sur la fac, pasque si j'avais fait des études, **je serais pas** à ce point dans la merde. Mais chacun et chacune doivent passer, si c'est pas déjà fait, par de sales mauvais moments, **et y a pas d'échappatoire.** Pas une seule, mec. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 87)

Avec l'exemple [4], nous pouvons toutefois constater que le procédé n'a pas été appliqué de manière systématique par Eric Lindor Fall : alors que tout le passage narratif est rédigé en dialecte écossais dans l'original, il n'a effacé qu'une seule négation sur les trois qu'il a employées dans sa traduction (il a en effet écrit « Personne ne peut » et « je n'ai jamais rien tant voulu »).

Les deux traducteurs parviennent également, en ayant recours à la paraphrase antonymique (« une forme de définition relationnelle qui consiste à mettre en relation d'équivalence un mot

et la négation de son contraire »¹), à introduire des négations là où il n'y en a pas dans l'original, et ainsi compenser par l'effacement de l'adverbe « ne » la perte de l'oralité qui, dans les textes de départ, est transmise (en grande partie) par l'accent écossais :

- [6] *Despite ma discomfort at the feel ay water oan ma skin, it seems appropriate tae run ma airm under the cauld tap at the sink.* (Welsh, 2004 : 26)

Malgré le dégoût que m'inspire la sensation de l'eau sur ma peau, **il me semble pas inutile** de me passer le bras sous le robinet d'eau froide du lavabo. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 38)

- [7] *Ah'd rather see ma sister in a brothel than my brother in a Hearts scarf n that's fuckin true...* (Welsh, 2004 : 30)

Je préférerais avoir une sœur dans un bordel qu'un frère dans une écharpe Hearts et **c'est pas une blague**... (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 43)

- [8] — *Naw, Spud, yuv goat the wrong end ay the stick, man.* (Welsh, 2003 : 72-73)

— Spud, **t'as pas bien pigé**, mec. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 97)

L'analyse de la traduction de la première partie de *Porno* montre que l'effacement de l'adverbe « ne » dans les phrases négatives a été quasi-systématique dans les chapitres rédigés en dialecte écossais, mais également qu'elle a été utilisée – avec davantage de parcimonie – dans les chapitres rédigés en anglais standard, comme nous le verrons plus bas.

Dans la traduction du chapitre 10 par exemple (rédigé en écossais dans l'original), Laura Derajinski a utilisé trente-six tournures négatives², dont seule la suivante est complète (il s'agit d'un passage narratif) :

- [9] *N this feelin ay bliss disnae really last, as ah realise that it's a long time since ah made ma Alison smile like thon.* (Welsh, 2003 : 65)

Mais ce sentiment de délice **ne dure pas**, pasque je me rends compte que ça fait un bout de temps que j'ai pas fait sourire Alison comme ça. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 88).

Dans le chapitre 12, trois négations sur trente-trois³ sont complètes. Elles apparaissent dans les passages narratifs suivants :

- [10] *Thir's eywis a copy circulatin roond in the nick, but ah never bothered before, no bein much ay a reader, likes.* (Welsh, 2003 : 73)

Y a toujours un exemplaire qui circule en taule mais **avant, ça ne m'avait jamais intéressé** pasque chuis pas un grand lecteur, quoi. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 98).

- [11] *Now if ah wis tae top masel it wid pure be suicide, n they dinnae pey oot for that.* (Welsh, 2003 : 73)

Bon, si je me butais moi-même, ça serait du pur suicide pasque **l'assurance ne le rembourserait pas**. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 98).

- [12] *Thir's an auld fat boy wi silver hair n glesses n eh's pure keepin ehs mincers oan the boy Murphy here.* (Welsh, 2003 : 75)

Un vieil obèse à lunettes grisonnant **ne quitte pas des yeux** notre bon vieux Murphy. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 100).

Dans le chapitre 17, aucune des douze tournures négatives⁴ employées dans la traduction n'est complète. Ces chiffres font porter à 95 % le nombre de tournures négatives tronquées utilisées par Laura Derajinski dans la traduction des trois chapitres rédigés en écossais dans la première partie de l'original.

De ce point de vue, la traduction de *Trainspotting* ne présente pas les mêmes résultats. Afin de réaliser une comparaison équitable, nous avons relevé les quatre-vingt-une premières occurrences de tournures négatives dans la traduction (elles apparaissent entre les pages 11 et

¹ Ballard, 2004 : 109.

² Dont quatre seulement apparaissent dans du discours direct. Les autres se trouvent dans la narration.

³ Dont six seulement apparaissent dans du discours direct.

⁴ Deux apparaissent dans du discours direct, les dix autres dans des passages narratifs.

28). Vingt-trois apparaissent dans du discours direct, les cinquante-huit autres dans des passages narratifs. En tout, soixante-cinq de ces quatre-vingt-une négations sont complètes, soit 80, 2%. Onze de ces soixante-cinq négations complètes apparaissent dans des passages au discours direct (soit 16,9 %) ; les autres (83,1 %) dans des passages narratifs. A l'inverse, sur les seize négations tronquées utilisées, seules quatre apparaissent dans des passages narratifs (soit 25 %), les douze autres (75 %) sont réservées au discours direct. Voici quelques exemples :

[13]— *Too right. He's no goat the full AIDS likes, bit he's tested positive. Still, as ah sais tae um, it isnae the end ay the world* Goagsie. *Ye kin learn tae live wi the virus. Tons ay cunts dae it without any hassle at aw. Could be fuckin years before ye git sick, ah telt um. Any cunt withoot the virus could git run ower the morn. That's the wey ye huv tae look at it. Cannae jist cancel the gig. The show must go oan.* (Welsh, 2004 : 10)

— Exactement. **Il n'a pas encore tout le sida en entier** mais on l'a testé positif, c'est déjà ça. Mais comme je le lui ai dit : Goagsie, **c'est pas la fin du monde**. On peut apprendre à vivre avec le virus. Des troupes de cons y arrivent sans trop se casser le cul. Il peut s'écouler des siècles **avant que tu ne sois vraiment malade**, je lui ai dit. **Les blaireaux n'ont pas besoin du virus** pour se faire encamionner au saut du lit. Voilà comment tu dois voir les choses. **On ne peut pas décommander la mort**. Que le spectacle continue. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 19)

[14] *Kelly steys at the Inch, which is difficult tae git tae by bus, n ah'm now too skint fir a taxi. Mibbe ye kin git tae the Inch by bus fae here, bit ah dinnae ken which one goes.* (Welsh, 2004 : 13)

Kelly crèche à Inch. C'est chiant comme la chiasse de s'y lâcher en bus. Et **j'ai pas un flèche** pour un taxi. D'ici je pourrais rejoindre Inch en bus, mais **je ne sais pas** lequel y va. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 23)

Les deux tableaux ci-dessous présentent les résultats des deux études que nous venons de mener :

Tableau 1. Les négations dans la traduction française de passages rédigés en dialecte écossais dans *Trainspotting*

TRAINSPOTTING / dialecte écossais	Discours direct	Narration	TOTAL
Négations complètes	11	54	65
Négations tronquées	12	4	16
TOTAL	23	58	81

Tableau 2. Les négations dans la traduction française de passages rédigés en dialecte écossais dans *Porno*

PORNO / dialecte écossais	Discours direct	Narration	TOTAL
Négations complètes	0	4	4
Négations tronquées	12	65	77
TOTAL	12	69	81

Ces résultats laissent clairement apparaître que Laura Derajinski, la traductrice de *Porno*, a mis un point d'honneur à utiliser le moins de négations complètes possible dans sa traduction des chapitres rédigés en écossais (elles ne représentent que 4,9 % des tournures négatives utilisées), notamment dans les passages au discours direct qui n'en contiennent aucune. Sur

les quatre-vingt-une premières occurrences de tournures négatives dans la traduction de *Trainspotting* en revanche, 80,2 % sont des négations complètes. Cette différence, de taille, indique deux approches différentes du texte de départ. Si l'on isole maintenant les résultats qui apparaissent dans les colonnes « narration » de chaque tableau, une autre différence entre les deux approches des traducteurs se fait jour : dans les passages narratifs, Laura Derajinski n'a utilisé des négations complètes que dans 5,8 % des cas. Ce chiffre atteint 93,1 % dans la traduction de *Trainspotting* par Eric Lindor Fall. Tout cela peut suggérer que Laura Derajinski a basé l'essentiel du caractère oral de sa traduction sur la « troncation » des tournures négatives, mais que ce n'est pas le cas d'Eric Lindor Fall. Cette hypothèse est corroborée par le constat que Laura Derajinski n'a pas eu recours à ce procédé que dans les passages rédigés en dialecte écossais, comme nous allons le voir dans ce qui suit.

Les passages rédigés en anglais standard

« Growing Up In Public » et « Victory On New Year's Day » sont les deux premiers chapitres dont la narration est rédigée en anglais standard dans *Trainspotting*. Les dialogues, eux, sont rédigés en dialecte écossais à l'exception des répliques de Stella dans « Victory On New Year's Day ». Nous en tiendrons compte dans cette étude. La traduction par Eric Lindor Fall des passages rédigés en anglais standard contient soixante tournures négatives, dont cinquante-neuf (soit 98,3 %) sont complètes. Sur les cinquante-neuf négations complètes, cinquante-six (soit 94,9 %) apparaissent dans des passages narratifs. Une seule négation tronquée a été relevée, dans un passage narratif (que l'on pourrait éventuellement confondre avec du discours indirect au vu de sa formulation en français (voir [17])). Voici quelques exemples :

[15] *She hadn't phoned. Worse, she hadn't been in when he phoned. Not even at her mother's.* (Welsh, 2004 : 41)

Elle n'avait pas appelé. Pire, **elle n'avait pas été là** quand lui avait appelé. **Elle n'était même pas** chez sa mère. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 55)

[16] — *Fuck... the money's running out. Don't ever mess me about, Steve, this is no fucking game...* (Welsh, 2004 : 47-48)

— Merde... **je n'ai plus** de monnaie. Surtout, **ne me fais pas marcher**, Steve, c'est vachement sérieux... (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 63)

[17] *All she had been waiting for was an opportune moment to hit her mother for cash. She was supposed to be going to Edinburgh with Shona and Tracy to see this band at the Calton Studios. She didn't fancy going out when she was on her periods, as Shona had said that laddies can tell when you're on, they can just smell it, no matter what you do.* (Welsh, 2004 : 35)

Elle n'attendait que le moment opportun pour taper sa mère d'un peu de cash. Elle était censée aller à Edimbourg avec Shona et Tracy pour voir ce groupe des studios Calton. **C'était pas terrible** de sortir quand on avait ses règles, comme disait Shona, les garçons devinaient toujours quand on montait à kangourou. A l'odeur tout simplement et quoi qu'on fasse. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 48-49)

Afin de rendre la comparaison entre les stratégies des deux traducteurs plus équitable, nous avons restreint l'analyse des passages rédigés en anglais standard aux soixante premières occurrences de tournures négatives dans la traduction de *Porno*. Nous avons dénombré trente-cinq négations complètes (soit 58,3 % du total), et vingt-cinq tronquées (soit 41,7 % du total). Sur les trente-cinq négations complètes, vingt-cinq (71,4 %) apparaissent dans des passages narratifs, dix (28,6 %) dans des passages au discours direct. Sur les vingt-cinq négations tronquées, six (24 %) apparaissent dans des passages narratifs, et dix-neuf (76 %) dans des passages au discours direct. En voici quelques illustrations :

[18] *The room contains a built-in wardrobe with no doors, my bed, and just about space for two chairs and a table. I couldn't sit in here: prison would be better.* (Welsh, 2003 : 3)

Dans la pièce, une armoire encastrée sans portes, mon lit et juste assez de place pour une table et deux chaises. **Je pourrais même pas m'y asseoir** : pire que la prison. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 11)

[19] *We get up to Bernie's flat, me forgetting for a second which block on this miserable estate it's in, as it's very unusual to get here in the daylight hours.* (Welsh, 2003 : 7-8)

Pendant quelques instants, je n'arrive plus à me souvenir dans quel bâtiment misérable Bernie habite parce que **je me balade jamais ici pendant la journée**, mais on finit par arriver chez lui. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 17)

[20] — *There's no reasoning with you when you're like this. I'll call you later, he puffs, pulling on his jersey.*

— **Don't bother**, I say icily, pulling up the quilt to cover my tits. (Welsh, 2003 : 14)

— **On peut pas discuter avec toi** quand tu es dans cet état d'esprit. Je t'appelle plus tard, il souffle en passant son pull.

— **C'est pas la peine**, je réponds d'un ton glacial avant de remonter le drap sur mes seins. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 24)

Les deux tableaux ci-dessous présentent la synthèse de ces données (dans celui de *Trainspotting* nous faisons apparaître, entre crochets, les résultats obtenus pour les passages au discours direct rédigés en écossais, car nous les prendrons en compte dans le tableau récapitulatif que nous présenterons à la fin de notre étude sur les négations) :

Tableau 3. Les négations dans la traduction française de passages rédigés en anglais standard dans *Trainspotting*

TRAINSPOTTING / anglais standard	Discours direct	Narration	TOTAL
Négations complètes	3 [+ 8 (écossais)]	56	59
Négations tronquées	0 [+ 8 (écossais)]	1	1
TOTAL	3	57	60

Tableau 4. Les négations dans la traduction française de passages rédigés en anglais standard dans *Porno*

PORNO / anglais standard	Discours direct	Narration	TOTAL
Négations complètes	10	25	35
Négations tronquées	19	6	25
TOTAL	29	31	60

Pour un même nombre de négations étudiées dans les passages rédigés en anglais standard dans les traductions des deux romans, il apparaît clairement, une fois de plus, que Laura Derajinski a eu recours à l'effacement de l'adverbe « ne » dans les négations de manière bien plus fréquente qu'Eric Lindor Fall.

Conclusions

Le tableau ci-dessous illustre la fréquence d'utilisation de chaque type de négation (tous types de discours et toutes variétés d'anglais confondus) par les deux traducteurs :

Tableau 5. Fréquence d'utilisation de négations complètes et tronquées par Eric Lindor Fall et Laura Derajinski

	Eric Lindor Fall	Laura Derajinski
Négations complètes	124 (87,9 %)	39 (27,7 %)
Négations tronquées	17 (12,1 %)	102 (63,3 %)
TOTAL	141 (100 %)	141 (100 %)

Ces données confirment la différence d'approche des deux traducteurs : il est évident que le recours à la négation tronquée n'est pas le moyen qu'Eric Lindor Fall a privilégié pour donner à son texte un caractère oral. Cette technique semble en revanche occuper une place prépondérante dans la stratégie de traduction établie par Laura Derajinski.

Pour conclure cette partie sur l'effacement de la négation voici, sous forme de tableaux, la distribution en pourcentages des négations (complètes ou tronquées) telles qu'elles apparaissent dans les chapitres de *Trainspotting* et *Porno* étudiés, en fonction de la variété d'anglais utilisée dans le texte de départ (dialecte écossais ou anglais standard) et du type de discours (discours direct ou narration) :

Tableau 6. Pourcentage de négations utilisées par Eric Lindor Fall en fonction de la variété d'anglais et du type de discours dans *Trainspotting*

TRAINSPOTTING	Ecosais			Standard		
	Discours direct	Narration	TOTAL	Discours direct	Narration	TOTAL
Négations complètes	19,6 %	55,7 %	75,3 %	5 %	93,3 %	98,3 %
Négations tronquées	20,6 %	4,1 %	24,7 %	0 %	1,7 %	1,7 %

Tableau 7. Pourcentage de négations utilisées par Laura Derajinski en fonction de la variété d'anglais et du type de discours dans *Porno*

PORNO	Ecosais			Standard		
	Discours direct	Narration	TOTAL	Discours direct	Narration	TOTAL
Négations complètes	0 %	5 %	5 %	16,7 %	41,7 %	58,4 %
Négations tronquées	14,8 %	80,2 %	95 %	31,7 %	10 %	41,6 %

La lecture du premier tableau montre que dans la traduction de *Trainspotting*, le recours à la négation tronquée apparaît vraiment pour Eric Lindor Fall comme un moyen mineur d'introduire de l'oralité dans son texte, et qu'il a davantage tenu compte de la distinction entre les types de discours qu'entre les variétés d'anglais pour faire ses choix de traduction. Le second tableau met en relief le fait que pour Laura Derajinski, la distinction entre anglais standard et dialecte écossais s'est avérée plus importante dans ses décisions : on pourrait presque dire que toutes les négations qu'elle a utilisées dans la traduction des passages rédigés en écossais dans l'original sont tronquées. En ce qui concerne les passages rédigés en anglais standard, les résultats qui apparaissent dans le tableau ci-dessus montrent qu'elle a légèrement

favorisé l'utilisation des négations complètes, mais qu'elle n'a pas négligé celle des négations tronquées pour autant.

La question qui se pose maintenant est la suivante : quels autres moyens Laura Derajinski, et surtout Eric Lindor Fall, ont-ils mis en œuvre pour conférer à leurs textes un caractère oral ?

La retranscription phonétique de la prononciation relâchée propre à l'oral

Afin d'introduire de l'oralité dans leurs textes, les deux traducteurs ont eu recours à la retranscription phonétique de la prononciation relâchée propre à l'oral. Cette retranscription phonétique passe, entre autres choses, par l'élision de certaines voyelles ou syllabes ainsi que par l'utilisation de certaines graphies fantaisistes. Contrairement à la partie concernant les négations qui a pris un tour assez quantitatif, utile pour comparer l'approche des deux traducteurs, nous allons préférer ici mettre en avant leur créativité en illustrant chaque procédé de traduction utilisé par des exemples, tout en en tirant les conclusions qui s'imposent.

L'exemple le plus extrême de retranscription phonétique de la prononciation relâchée dans les chapitres que nous avons étudiés se trouve dans le passage suivant :

- [21] — *Let's huv a drink tae celebrate yir success. Fancy another dab at that speed?*
 — **Wouldnae say naw** man, would not say no, likes. (Welsh, 2004 : 67)
 — On va s'en jeter un pour fêter ton succès. Ça te dit, un autre bout de ce speed ?
 — **Jdir et panan**, man. Je dirais pas non, si t'aimes bien. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 85)

Dans cet exemple précis, Eric Lindor Fall a en quelque sorte inventé une nouvelle façon d'écrire « J'aurais pas nan » (qui serait la graphie « conventionnelle »), imprimant ainsi une marque d'oralité supplémentaire sur son texte : le lecteur comprend ce que le traducteur a écrit (d'autant que la prononciation correcte apparaît juste à la suite, comme elle apparaît en anglais standard dans le texte de départ), mais appréciera l'originalité dont le traducteur a fait preuve. En ce qui concerne les autres segments modifiés par les traducteurs, ils sont plus « classiques » :

« je suis » → « chuis » ou « chu »

- [22] *The stemp-peyin self-employed ur truly the lowest form ay vermin oan god's earth.*
 (Welsh, 2004 : 5)
 En vrai, **les chuis-à-mon-compte-et-j'**paye-mes-impôts sont la plus basse forme de vermine qui rampe sur cette terre bénie. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 13)
 [23] *Eh... sorry aboot aw the shite ah wis hittin ye wi back thair.* (Welsh, 2004 : 23)
 Euh... **Chu désolé** pour le cirque que j'ai fait, t'ta l'heure. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 35)
 [24] *Am I the only person that believes in standards...?* (Welsh, 2003 : 23)
Chuis la seule personne à croire au standing ou quoi... ? (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 35)

« je sais pas » → « chais pas »

- [25] — *Is Raymie thair? It's Mark here. [...]*
 — *Raymie's away, she says. - London.*
 — *London? Fuck... when's he due back?*
 — **Dinnae ken.** (Welsh, 2004 : 27)
 — Raymie est là ? C'est Mark. [...]
 — Raymie est parti, qu'elle dit. Londres.
 — Londres ? Putain... il revient quand ?

— **Chais pas**. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 35)

Les exemples [23] à [25] apparaissent dans des passages au discours direct, et l'utilisation de ces graphies particulières y est plus que bienvenue : elle donne de l'authenticité aux dialogues.

« *parce que* » → « *pasque* »

[26] *It's like when the Avril lassie says tae us what brings ye doon, and ah think, well, Hibs and rain, likesay. Then ah think, well, naw, **cause** when Hibs are daein well ah'm still doon sometimes so it disnae always match up. Obviously but, I'd rather see the cats in emerald green daein the biz, likes. But it's an excuse really, well, maybe no rain, **cause** rain eywis gies me the blues.* (Welsh, 2003 : 62)

C'est comme quand la nana, Avril, nous demande ce qui nous démotive, et que moi je pense, ben, les Hibs et la pluie, genre. Et puis je pense, ben nan, **pasque** quand les Hibs jouent bien, ben je me sens encore démotivé parfois, alors c'est pas toujours logique. Evidemment, je préfère voir les mecs en vert émeraude assurer, genre. Mais c'est qu'une excuse, en fait, enfin, peut-être pas la pluie, **pasque** la pluie, elle, elle me donne toujours le cafard. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 84)
(Voir aussi [11])

Nous n'avons pas relevé d'extrait contenant cette transformation orthographique dans les chapitres de *Trainspotting* étudiés. La quasi-totalité de ceux que nous avons relevés dans *Porno* apparaissent dans les chapitres 10 et 12, rédigés en dialecte écossais. Cette particularité vient donc s'ajouter à l'utilisation des négations tronquées que nous avons identifiée comme étant l'un des piliers de la stratégie de traduction adoptée par Laura Derajinski dans les passages rédigés en écossais.

« *il faut que* » → « *faut que* »

[27] — *Actually, man, **ah've goat tae** come clean here.* (Welsh, 2004 : 65)

— En fait, man, **faut que** je sois honnête. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 82)

[28] — *This is London, **you've got to** have some fuckin standards.* (Welsh, 2003 : 23)

— On est à Londres, là, **faut que** t'aies un certain standing, putain. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 35)

Il est évident que la troncation de la locution « il faut que » en « faut que » permet elle aussi de conférer davantage d'authenticité aux dialogues. C'est également le cas avec la transformation du pronom personnel « il(s) » en un simple « y » ou, inversement, en un simple « l' », ainsi qu'avec l'élision du « -e » dans le pronom personnel « je » devant des consonnes, comme nous pouvons le constater grâce aux exemples des deux sections suivantes.

« *il(s)* » → « *y* » (« *il y a* » → « *y a* », « *il me* » → « *y me* », etc.)

[29] — ***There's** a slim chicky!* (Welsh, 2004 : 28)

— T'as vu, **y a** Cuisse de mouche ! (Welsh trad. Lindor Fall, 1996 : 40)

[30] *It's jist when cats see 'Craigroyston' oan the form, they likesay think, well **everybody thit went tae Craigie's a waster**, right?* (Welsh, 2004 : 66)

C'est que dès que les matous lisent « Craigroyston » sur une fiche, ils se disent genre : bon, **y a que les poubelles qui vont à Craigie**. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 83)

[31] *That cunt Donelly... **he makes us** dead jumpy. A **fuckin heidbanger** ay the first order.* (Welsh, 2004 : 23)

C'est ce con de Donelly... **Y me rend** nerveux. **Y me prend** la tête, le casque intégral. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 35)

[32] — *But **ee** frew me aht, she moans,* — Colville. (Welsh, 2003 : 23)

- Mais **y m'a** virée. Colville. Putain, **y m'a** virée. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 35)
- [33] — **Thoa** *we'd git a stey-back*, another insolent young pup smiles. (Welsh, 2003 : 84)
- **On pensait qu'y aurait un after**, lance un autre insolent. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 113)

« il » (devant une voyelle) → « l' »

Nous avons relevé cette modification orthographique dans la traduction de *Porno* uniquement :

- [34] **Hud tae slap** that cunt Donald awake a couple ay times whin the rude fucker drifted oaf. (Welsh, 2003 : 95)
- L'a fallu que je balance** quelques baffes à ce connard de Donald pour qu'il s'endorme pas, parce que ce sale impoli s'assoupissait. (Welsh trad. Derajinski, 2008 : 126)
- [35] **Eh's no goat** what it takes tae git back in prison. (Welsh, 2003 : 96)
- L'a pas** ce qu'il faut pour survivre en taule. (Welsh trad. Derajinski, 2008 : 127)
- [36] — [...] **did ye batter yir fish** the day?. (Welsh, 2003 : 80)
- [...] **Le poisson, l'est en beignets**, aujourd'hui ? (Welsh trad. Derajinski, 2008 : 107)
- [37] — **The batter, is it crispy?** Ah mean, **it's no that mushy wey**, is it? (Welsh, 2003 : 80)
- La pâte des beignets, **l'est croustillante** ? Je veux dire, **l'est pas toute spongieuse**, hein? (Welsh trad. Derajinski, 2008 : 108)

« je » (devant une consonne) → « j' »

- [38] **The stemp-peyin** self-employed ur truly the lowest form ay vermin oan god's earth. (Welsh, 2004 : 5)
- En vrai, les chuis-à-mon-compte-et-**j'paye-mes-impôts** sont la plus basse forme de vermine qui rampe sur cette terre bénie. (Welsh trad. Lindor Fall, 1996 : 13)

« celui » → « çui »

- [39] **Ronnie...** could pump fir Scotland **that boy**... (Welsh, 2003 : 51)
- Ronnie... il pourrait pomper pour l'Ecosse, **çui-là**. (Welsh trad. Derajinski, 2008 : 70)

« quelque chose » → « quekchose »

- [40] — [...] *It's aboot time the government were daein something aboot that instead ay just throwin people in jail aw the time.* (Welsh, 2003 : 72)
- [...] Il est temps que le gouvernement fasse **quekchose** à ce niveau-là, au lieu de jeter les mecs en taule sans arrêt. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 97)

Nous remarquons que les exemples [39] et [40] sont des passages au discours direct, rédigés en dialecte écossais, ce qui explique très certainement la créativité mise en œuvre par Laura Derajinski pour accentuer le caractère oral de leur traduction en ayant recours à ces modifications orthographiques.

Ajoutons qu'à plusieurs reprises, dans les deux traductions, on retrouve également l'élision de la voyelle dans le pronom personnel « tu » (« tu es » et « tu as » devenant donc « t'es » et « t'as » — [28], par exemple, illustre la modification de « que tu aies » en « que t'aies »), ainsi que la graphie « nan », prononciation relâchée de « non » (voir [26]) et « ouais », qui remplace « oui ». Ces transformations sont généralement assez courantes dans la traduction de passages au discours direct notamment, elles ne surprennent pas le lecteur.

Les quelques exemples que nous avons cités montrent que les procédés utilisés sont communs à Eric Lindor Fall et Laura Derajinski. Le premier se distingue toutefois de la seconde par l'utilisation assez fréquente de graphies fantaisistes qui visent à retranscrire de manière davantage phonétique encore la prononciation relâchée des personnages.

Utilisation de graphies fantaisistes

Nous appelons « graphie fantaisiste » toute graphie déviant de celle que l'on emploierait normalement pour écrire les termes dont il est question. Par exemple, nous avons vu ci-dessus que les traducteurs avaient transformé la locution « il faut que » en « faut que », qui est en quelque sorte la graphie conventionnellement utilisée pour en retranscrire la prononciation relâchée. Eric Lindor Fall va un cran plus loin dans l'originalité en l'orthographiant assez souvent « fauk », ou encore « fauque » :

[41] — *Rents. Ah've goat tae see Mother Superior, Sick Boy gasped, shaking his heid.* (Welsh, 2004 : 3)

— Rents, a gargouillé Sick Boy en secouant la tête, **fauk** jaille chez Mère Supérieure. (Welsh trad. Lindor Fall, 1996 : 11)

[42] — *Whoah. Likesay, gaunnae huv tae stoap ye thair, catboy* » (Welsh, 2004 : 66)

— Waaah. Là, si vous voulez, **fauque** jvous arrête, mon p'tit. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 83)

De même, il transforme la graphie conventionnelle « foot » en « foute », qu'il s'agisse de traduire 'football' ou sa retranscription phonétique de la prononciation écossaise 'fitba' :

[43] — *I fucking detest televised football. It's like shagging wi a durex oan. Safe fuckin sex, safe fuckin fitba, safe fuckin everything.* (Welsh, 2004 : 42)

— Putain, mais je hais ce télé**foute** ! C'est comme fourrer une durex. Foutu sexe sans risque, foutu **foute** sans risque, foutu tout sans risque. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 56)

Dans le même ordre d'idée, « qu'est-ce » devient « caisse » :

[44] — *Hey-ey good lookin, whaaat-cha got cookin...* (Welsh, 2004 : 7)

— Ho-oo, belle frangine, **caisse tu cuisines**... (Welsh trad. Lindor Fall, 1996 : 16)

[45] — *What's wrong Si? What's the funckin score?* (Welsh, 2004 : 52)

— **Caisse** kivapa, Si ? **Caisse** kiss passe, putain ? (Welsh trad. Lindor Fall, 1996 : 67)

Dans ce dernier exemple, nous observons également la transformation de « qui se » en « kiss », et de « qui va pas » en « kivapa ». Cette technique d'« assemblage » des syllabes prononcées est elle aussi assez fréquemment utilisée par Lindor Fall, comme l'illustrent les exemples suivants :

[46] — *Fancy gittin oot ay here? Ah mean, can ye get intae pubs?* (Welsh, 2004 : 39)

— Et si on allait faire un tour ? **Jveux dire**, dans les pubs, on te laisse entrer ? (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 52)

Dans cet exemple, le traducteur a procédé à l'effacement de l'apostrophe entre le pronom personnel et le verbe – apostrophe qui était déjà la marque de l'élision du *e final* de « je ». Dans les exemples [47] et [48] il procède à l'assemblage de plusieurs mots, comme dans « kivapa » :

[47] *So he finally sais: — Goat the poppy?* (Welsh, 2004 : 21)

Alors il finit par dire : « **Taleblé ?** » (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 33)

[48] — *You're a fuckin arse... thirs Alice here... Geoff stammered, enraged, [...]* (Welsh, 2004 : 40)

— T'es vraiment un **trouducu**... devant Alice..., martela Geoff, comme enragé. (Welsh trad. Lindor Fall, 1996 : 54)

Nous n'avons relevé qu'un seul exemple du même acabit dans la traduction de *Porno* :

[49] *She confesses to me that that shit-broker Matt Colville threw her out the bar the other night.* (Welsh, 2003 : 23)

Elle m'avoue que ce **macdemerde** de Matt Colville l'a virée du bar l'autre nuit. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 35)

Nous pouvons noter que dans la traduction de *Trainspotting*, certaines de ces graphies fantaisistes sont en concurrence avec les graphies conventionnelles, que le traducteur utilise parfois. Nous l'avons vu un peu plus haut pour la locution « faut que » ; c'est également vrai pour « je veux », « qu'est-ce » et « trou du cul » :

[50]— *Yeah, likesay, cot death man... ken what ah mean? Spud agreed.* (Welsh, 2004 : 55)

— Ouais, si tu veux, mort subite, quoi... tu vois **ce que je veux dire** ? ajoute Spud. (Welsh trad. Lindor Fall, 1996 : 54)

[51]— *Surely, he thought, they could do better than 'Hibby bastard' or 'fenian cunt'.* (Welsh, 2004 : 49)

Ils sont certainement capables de trouver mieux que « Hibby, enculé ! » ou « Fenian, **trou du cul** ! » [...]. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 64-65)

Dans l'exemple [51], le recours à la graphie conventionnelle semble normal, puisque ce n'est pas l'un des personnages de *Trainspotting* qui s'exprime (il s'agit des insultes qu'ont lancées à Stevie des supporters de l'équipe de football adverse). En [50] en revanche, la graphie conventionnelle paraît presque trop « guindée » dans la phrase dans laquelle elle s'insère.

Inventions

L'oralité des traductions passe également par l'invention de termes. Dans les chapitres étudiés de la traduction de *Trainspotting*, nous avons relevé les exemples suivants :

[52] *Although her tone's no really judgemental, she talks as if ah hud something tae dae wi Kelly's pregnancy n its subsequent termination.* (Welsh, 2004 : 11)

Si son ton n'est pas tout à fait celui d'un juge, elle parle quand même comme si j'avais quelque chose à voir avec **l'enceintage** de Kelly et avec sa fatale phase finale. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 21)

Ici, plutôt que d'utiliser le terme « grossesse », auquel on se serait attendu, le traducteur a pris comme base l'adjectif « enceinte » et l'a transformé en nom grâce à l'ajout du suffixe « age », créant ainsi un mot qui n'existe pas mais que l'on comprend tout à fait.

[53] *Mikey grows bored wi his humiliation game. For a sadist, it must huv aw the interest ay sticking pins intae a plastic doll.* (Welsh, 2004 : 21)

Mikey se lasse de son jeu d'humiliation. Pour un sadique, ça doit avoir le même sucre que **l'épinglement** d'une poupée de cellulo. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 33)

Dans cet exemple, le traducteur est certainement parti de la correspondance entre les deux formes verbales 'to stick pins' et « épingle », puis il a transformé le verbe français en un nom en lui accolant le suffixe « -ation ». L'effet d'étrangeté, de distance avec la norme, est le même que dans l'exemple précédent.

[54] *Lynsey's got the right idea though, far too sussed ever to be a victim hanging around in a place like this after her fuck-by date.* (Welsh, 2003 : 30)

C'est Lynsey qui a su le mieux tirer son épingle du jeu, bien trop astucieuse pour jouer les victimes et traîner dans un bouge comme celui-ci après **sa date de baisement**. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 45)

La structure utilisée dans le texte de départ est directement calquée sur la structure 'use-by date', qui signifie « date de péremption ». C'est donc sur le remplacement du terme « péremption » par un terme contenant le sens de 'fuck' que la traductrice a joué, et qu'elle a inventé le terme « baisement ».

En procédant à des inventions lexicales de ce genre, les traducteurs offrent aux personnages une manière particulière de s'exprimer qui contribue à renforcer l'oralité du texte.

Calque de structures grammaticales anglaises

Outre l'utilisation de graphies fantaisistes et l'invention de termes, qui sont des traits davantage caractéristiques de la traduction de *Trainspotting* que de celle de *Porno*, une technique semble être l'apanage d'Eric Lindor Fall : il s'agit du calque de structures grammaticales anglaises, et plus précisément celles qui consistent en la reprise du sujet et de l'auxiliaire (mais ce ne sont pas les seules, comme nous serons amenés à le voir).

Les reprises « sujet-auxiliaire »

La reprise « sujet + auxiliaire » est une structure généralement utilisée en anglais pour répondre affirmativement ou négativement à une question, ou pour confirmer quelque chose (et sont alors l'équivalent de « c'est vrai », « en effet »). On la forme grâce à la reprise du sujet et de l'auxiliaire, et éventuellement de la négation s'il y a lieu : par exemple, 'Are you happy?' 'I am.' / 'I am not.' = « Es-tu heureux ? » « Oui. » / « Non. » (et non pas « Je suis. » / « Je ne suis pas. », qui serait un calque). Eric Lindor Fall n'a pas hésité à faire usage de ces structures, comme l'illustrent les passages suivants :

[55]— *Old Fotheringham still doing his rounds?*

Fuck. Select from one of two possibilities; one: he is, two: he's retired. Naw. Too risky. (Welsh, 2004 : 64)

— Ce vieux Fotheringham fait toujours ses rondes ?

Eh merde. Cochez une de ces deux réponses, au choix. Un : **il fait**. Deux : il a pris sa retraite. Nan. Trop risqué. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 81)

[56]— *Yir no feart ay they wee fuckin saps ur ye? [...]*

— *Aye! Aye **ah fuckin am**, [...].* (Welsh, 2004 : 5)

— T'as quand même pas peur de ces bouts de pines, non ? [...]

— **Si, justement, j'ai !** (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 14)

N'importe quel locuteur natif aurait répondu « Si, justement ! », mais n'aurait jamais effectué la reprise du sujet et du verbe. Il en va de même pour l'exemple précédent, où l'on se serait davantage attendu à un simple « oui ».

[57] *Johnny n Ali laughed loudly. **Ah wid huv** n aw had ah no felt that each bone in ma body wis simultaneously being crushed in a vice n set aboot wi a blunt hacksaw.* (Welsh, 2004 : 8)

Johnny et Ali se sont mis à beugler de rire. **J'aurais moi aussi** si je ne sentais pas chaque os de mon squelette à la fois écrasé dans un étau et découpé à la scie rouillée. (Welsh trad. Lindor Fall, 1996 : 17)

De même que la précédente, cette tournure interpelle le locuteur francophone, qui aurait peut-être lui-même dit « J'aurais fait pareil », par exemple.

[58] *The fuckers dinnae exist fir us. **Nae cunt does**.* (Welsh, 2004 : 16)

Pour moi, ces trous de bites n'existent pas. **Personne ne**, d'ailleurs. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 26)

Le calque de la structure anglaise est encore plus flagrant dans ce dernier exemple, avec la reprise de la négation. Elle ne manquera pas d'étonner le lecteur francophone, qui s'interrogera certainement longtemps sur le sens de cette « phrase », à moins que ses compétences linguistiques ne lui permettent de reconnaître la structure anglaise.

Grâce aux deux derniers exemples, nous pouvons voir que le traducteur ne s'est pas contenté de calquer les structures présentes dans le texte de départ, mais qu'il en a utilisées là où il n'y en avait pas dans l'original. Il s'est en quelque sorte approprié le procédé, et le met dans la bouche des personnages afin d'introduire de l'excentricité dans son texte, ce qui peut fonctionner comme compensation au phénomène d'entropie lié au passage d'une langue géographiquement marquée à une autre qui ne l'est pas :

[59] *Matty and Spud look around uncomprehendingly, but even through thir junk haze, they ken thit something really bad's happened. Ah kent. Christ, ah fuckin knew awright.* (Welsh, 2004 : 51)

Matty et Spud regardent autour d'eux sans comprendre mais même à travers leur brouillard de neige, ils comprennent qu'un truc vraiment moche est arrivé. **J'avais, moi aussi.** Bon Dieu, **j'avais parfaitement.** (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 67)

[60] — *Thank you very much Mr Murphy. We'll let you know.*

— *Naw man, the pleasure wis mine. Best interview ah've been at, ken?* (Welsh, 2004 : 67)

— Merci beaucoup, M. Murphy. Nous reprendrons contact avec vous.

— Nan, **c'est moi qui.** C'est le meilleur entretien que j'ai fait, tu vois ? (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 84)

Le passif

[61] *Whin ye feel like he did, ye dinnae want tae talk or be talked at.* (Welsh, 2004 : 7)

Quand on est comme il l'était, on n'a ni envie de parler, ni envie **d'être parlé.** (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 15)

Le passif est une structure très utilisée en anglais, bien plus qu'en français où l'on préfère généralement les tournures actives ou impersonnelles. Dans ce passage, par exemple, on se serait attendu à « on n'a ni envie de parler, ni envie qu'on nous parle ». Une fois de plus, en calquant la structure anglaise, Eric Lindor Fall donne à son écriture un ton décalé dont l'effet est proche de celui de l'original.

La tmèse

La tmèse est une figure de style qui consiste en « la division d'un mot composé ou d'un groupe de mots indissociables dans un usage courant, au milieu desquels on intercale un ou plusieurs mots » (Beth & Marpeau, 2005 : 72). Elle est très fréquente en anglais, à l'oral, construite notamment à l'aide du terme '*fuckin*' qui vient s'intercaler (ce qui exprime souvent la colère). C'est une figure de style qui est également utilisée en français (le manuel consulté nous donne en guise d'exemple un extrait de *Venceslas* de Jean de Rotrou : « Apprenons l'art, mon cœur, d'aimer sans espérance »), mais très rarement de la même manière, comme nous pouvons le voir à travers ces exemples :

[62] *I am in overdrive, over-fuckin-drive.* (Welsh, 2004 : 28)

Oh, putain, je suis en surmultipliée... sur une **multi putain pliée**... (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 39)

[63] *Rents cannae make it. Booh-fucking-hoo. Ah'll cry masel tae sleep.* (Welsh, 2004 : 30)

Rents, il peut pas. **Booh-putain-oo.** Je vais en chialer jusqu'à pioncer. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 42)

La tournure « une putain de multipliée » est celle qu'un francophone utiliserait naturellement plutôt que « une multi putain pliée », qui est clairement un calque de la tmèse anglaise.

Utilisation de termes étrangers (anglais, espagnols)

Toujours dans le but de conférer à leur texte un caractère oral, les deux traducteurs ont ponctué le discours des personnages de termes étrangers (anglais et espagnols notamment). C'est ainsi, par exemple, que le terme « man », typiquement employé dans le « parler jeune », est utilisé dans la traduction de *Trainspotting* :

[64] — *Yeah... me n aw, man.* (Welsh, 2004 : 63)

— Ouais... moi aussi, **man.** (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 79)

[65] — *[...] Ah really want the job, man.* (Welsh, 2004 : 66)

— [...] Je le veux vraiment ce boulot, **man**. (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 83)

Toutes les occurrences de « man » dans la traduction correspondent à l'emploi de '*man*' dans le texte de départ (voir [21] pour un exemple supplémentaire). L'inverse n'est toutefois pas vrai ('*man*' est également très souvent traduit par « mec », et une fois par « msieur »).

Dans la traduction de *Porno*, Laura Derajinski a préféré traduire « *it's no my scene* », expression qui correspond à « c'est pas mon truc », par « c'est pas mon trip » :

[66]—*Well, Rab begins cautiously, — he's got this shag club. They make stag videos and all that kind of thing. I mean, it's no my scene, but that's Terry.* (Welsh, 2003 : 42)

— Eh ben... il gère un groupe de baise. Ils font, genre, des films pour adultes. Enfin, perso, **c'est pas mon trip**, c'est celui de Terry. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 59)

L'emploi du terme anglais « trip » dans cette phrase peut être considéré comme une compensation de la perte subie au niveau de l'oralité par la distance qui existe entre le registre des expressions '*stag videos*' et « films pour adultes » : la première est familière (elle correspondrait davantage à « films porno »), la seconde plus soutenue.

Toujours dans la traduction de *Porno*, Laura Derajinski a utilisé des termes anglais : « loseuse » (p. 90) pour traduire « loser » (p. 67), « deal » (p. 96) pour « deal » (p. 71), « clean » (p. 97) pour « straight » (p. 73), « losers » (p. 107) pour « losers » (p. 80) et « spliff » (l'anglais pour « pétard », « joint ») (p. 123) pour « spliff » (p. 91).

Dans le chapitre 12, Spud s'exprime dans un mélange de français et d'anglais. La traductrice a conservé ce mélange, en remplaçant les termes français par leur traduction en anglais :

[67]— [...] *Moi's opinion, ma petite chats, moi's opinion.* (Welsh, 2003 : 42)

— [...] C'est juste **my opinion, mes little cats**, rien que **my opinion**. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 97)

A un autre endroit, elle a dû faire preuve de davantage de créativité, car remplacer le terme français utilisé dans l'original par le terme anglais correspondant n'aurait pas été satisfaisant :

[68] *Wee Parkie, ma best mate here, but some boy. Nae brakes, man, even worth thin moi.* (Welsh, 2003 : 64)

Le petit Parkie c'est mon meilleur pote, ici, mais c'est un ouf malade. Impossible à freiner, mec, **pire que yo**. (Welsh trad. Derajinski, 2008 : 87)

Si elle avait procédé comme dans l'exemple précédent et remplacé le terme français par son équivalent anglais (« me »), il est peu probable que le lecteur eût été capable de comprendre ce « me » comme étant le pronom personnel indirect anglais, mais aurait plutôt eu tendance à le considérer comme le pronom personnel français. En utilisant « yo », l'origine étrangère du terme est évidente, sans confusion possible, et la traductrice parvient ainsi à conserver la part d'exotisme que Spud s'efforce à introduire dans son discours.

Utilisation du « verlan »

Nous terminerons notre liste (non exhaustive) des procédés utilisés par les traducteurs pour introduire de l'oralité dans leur traduction par l'évocation de l'utilisation du « verlan ». Dans les chapitres étudiés, Eric Lindor Fall n'a recours au « verlan » qu'une seule fois, dans l'extrait suivant :

[69] *The most important item hus already been procured from a visit tae the parental home;* (Welsh, 2004: 15)

Grâce à un saut chez **mes renps**, j'avais déjà en main le plus essentiel élément : [...] (Welsh, trad. Lindor Fall, 1996 : 25)

Ce procédé, très isolé dans sa traduction, vient néanmoins s'ajouter à la liste de ceux auxquels il a eu recours afin d'accentuer le caractère oral de sa traduction. Laura Derajinski y a davantage eu recours : dans les chapitres étudiés, nous avons relevé dix termes en « verlan » : « teuf(s) » (p. 12 et 95), « meuf(s) » (pp. 12, 19, 21, 126, 128), « chelou » (p. 56),

« ouf »⁵ (p. 87) et « keum » (p. 98). Les exemples ci-dessous illustrent l'utilisation de « meuf(s) », le verlan pour « femme(s) » :

- [70] *How can you give a class bit of fanny in a Soho bar an E8 address?* (Welsh, 2003 : 4)
Comment tu veux te lever une **meuf** dans un bar de Soho ou n'importe où dans le E8 ?
(Welsh trad. Derajinski, 2008 : 12)
- [71] — *That's you, Scotsman, you see a new girl around on the street, you want to know what she's about, who her boyfriend is.* (Welsh, 2003 : 9)
— C'est toi tout craché, l'Écossais, tu vois une nouvelle **meuf** dans la rue et tu veux tout savoir d'elle, qui c'est son copain. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 19)
- [72] *This Val lassie's stumbled back in, looking like a refugee that's just been turfed out of a fucking camp.* (Welsh, 2003 : 10)
La **meuf** Val chancelle dans la pièce, elle ressemble à un réfugié à peine viré d'un putain de camp. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 21)
- [73] *Ah tell um the fuckin loat: aboot aw the birds ah'll be ridin n aw they wide cunts thit'll be fuckin well grittin it.* (Welsh, 2003 : 95)
Je lui raconte tout : les **meufs** que je vais sauter, les connards qui vont s'en manger plein la gueule. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 126)
- [74] — *Ah'm oan the outside now. Same place as your missus.* (Welsh, 2003 : 97)
— Je suis dehors, maintenant. Du même côté que ta **meuf**. (Welsh, trad. Derajinski, 2008 : 128)

La traductrice a utilisé le verlan « meuf(s) » pour traduire *fanny*, *girl*, *lassie*, *birds* et *missus*. *Fanny* est un terme très vulgaire qui désigne le sexe de la femme ; *girl* est un terme neutre pour désigner une jeune fille ; *lassie* est un terme écossais, marqué géographiquement donc, qui est l'équivalent de « gamine » ou « gosse », d'après le *Robert & Collins Super Senior*. *Bird* est un terme familier synonyme de *girl*. Enfin, *missus* est la transcription phonétique de la manière dont Begbie prononce 'Mrs.'. Ces différents exemples montrent bien que le recours au verlan a représenté pour Laura Derajinski un moyen assez régulier pour conférer à sa traduction un caractère oral, quel que soit le registre auquel appartient le terme qu'il traduit, et quelle que soit la variété d'anglais dans laquelle le passage en question a été rédigé.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons affirmer qu'est très large l'éventail de procédés auxquels Eric Lindor Fall et Laura Derajinski ont eu recours pour conférer à leur texte un caractère oral, d'autant que notre étude est loin d'être exhaustive. La traduction de *Trainspotting* par Eric Lindor Fall, très créative et originale en certains endroits, rend de façon très satisfaisante l'atmosphère du texte de départ. L'inventivité du traducteur parvient à déstabiliser le lecteur français tout comme, à n'en point douter, celle de l'auteur déstabilise le lecteur anglais. Nous avons toutefois pu remarquer, de manière ponctuelle, que tous les procédés n'étaient peut-être pas utilisés de façon assez systématique : c'est en effet lorsque l'on perçoit toute la créativité dont Eric Lindor Fall a fait preuve dans sa traduction que l'on regrette qu'il n'en ait pas usé davantage. C'est ainsi, par exemple, que le très grand nombre de négations complètes qu'il utilise sape en quelque sorte l'énorme travail de création qu'il a réalisé. La traduction de *Porno* par Laura Derajinski paraît moins « spectaculaire » que celle de *Trainspotting* par Eric Lindor Fall car la traductrice n'est pas allée aussi loin que lui dans les procédés utilisés (du moins dans les passages étudiés). Elle semble cependant plus rigoureuse, car Laura Derajinski s'est efforcée de laisser transparaître dans son texte les différences qui existent dans le texte

⁵ Voir l'exemple [68].

de départ entre les passages rédigés en anglais standard et ceux rédigés en dialecte écossais. Il est toutefois évident qu'elle a veillé à ce que des marques d'oralité apparaissent régulièrement tout au long de sa traduction. Pour résumer, nous pourrions dire que toute la différence d'approche entre les deux traducteurs est affaire de « dose ».

Bibliographie

- BALLARD M., 2004, *Versus : la version réfléchie anglais-français. Volume 2. Des signes au texte*, Ophrys, Paris.
- BETH A., MARPEAU E., 2005, *Figures de style*, Librio, Paris.
- CARTONI B., 2000, « Critique de la traduction française de *Trainspotting* de Irvin [sic.] Welsh. Traduire l'oralité », Mémoire de licence présenté à l'Ecole de traduction et d'interprétation pour l'obtention du diplôme de traducteur, sous la direction de Jean-Claude Gémard, Université de Genève. Disponible sur : <http://www.issco.unige.ch/en/staff/bruno/licence.htm> [référence du 15 septembre 2009].
- Dictionnaire de la langue française Lexis*, 1993, Larousse, Paris.
- Robert & Collins Super Senior anglais-français*, 2000, Dictionnaires Le Robert, Paris.
- VRECK F., 2004, « Traduire *Trainspotting* : du goutte à goutte en français standard à la douche picarde ou SMS, exercices de style » dans Fabrice Antoine (éd.), *Argots, langue familière et accents en traduction*, « Ateliers » 31/2004, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles de Gaulle – Lille 3, Elextra, Etudes sur le lexique et la traduction, pp. 41-49.
- WELSH I., 2004 (1993), *Trainspotting*, Vintage, London.
- WELSH I., 1996, *Trainspotting*, traduit de l'anglais par Eric Lindor Fall, éditions de l'Olivier.
- WELSH I., 2003 (2002), *Porno*, Vintage, London.
- WELSH I., 2008, *Porno*, roman traduit de l'anglais par Laura Derajinski, Au diable vauvert, Vauvert.

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, 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 Nicolaï, 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