



Le concept de traducteur-conteur

Franck Barbin

► **To cite this version:**

Franck Barbin. Le concept de traducteur-conteur. Glottopol, Université de Rouen, Laboratoire Dylis, 2010, Oralité et écrit en traduction, Juillet (15), pp.55-79. hal-02182294

HAL Id: hal-02182294

<https://hal.univ-rennes2.fr/hal-02182294>

Submitted on 12 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

n° 15 – juillet 2010

Oralité et écrit en traduction

SOMMAIRE

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

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

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

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

Franck Barbin : *Le concept de traducteur-conteur*

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

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

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

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

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

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 transcripteurs 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. A 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 : 1983-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 :

The screenshot shows the Lexico3 software interface. The main window is titled 'Lexico3 - [Groupes de formes]'. The search bar contains 'religion'. Below the search bar, there is a table of search results. The table has two columns: 'Forme' and 'Fréquence'. The results are as follows:

| Forme | Fréquence |
|------------|-----------|
| parson | 138 |
| parsons | 4 |
| parson's | 3 |
| clerk | 124 |
| clerks | 4 |
| clerk's | 1 |
| bishop | 57 |
| archbishop | 1 |
| bishop's | 12 |
| bishops | 8 |
| bishopric | 3 |
| clerical | 8 |
| cleric | 3 |
| priest | 54 |
| priests | 2 |
| priest's | 1 |
| sees | 3 |
| 'see' | 1 |
| see | 28 |
| clergyman | 14 |
| clergy | 4 |
| clergymans | 1 |
| clergymen | 1 |
| chaplains | 1 |
| chaplain | 5 |
| master | 12 |
| lmaster | 1 |
| legates | 1 |
| apostolic | 1 |
| rector | 7 |
| rector's | 2 |

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 transcriteur 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 sémiologie 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 performancielles 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 Antti 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 Tiedeakatemia, 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.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

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

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

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

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

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

ISSN : 1769-7425