HAL
open science

Traduire l'art du conteur : une autre forme de rhétorique

Franck Barbin

To cite this version:

Franck Barbin. Traduire l'art du conteur : une autre forme de rhétorique. SEPTET, Des mots aux actes, 2013, 5, pp.413-434. hal-02089350

HAL Id: hal-02089350

https://hal.science/hal-02089350v1

Submitted on 3 Apr 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.

« Traduire l'art du conteur : une autre forme de rhétorique »

Résumé

La traductologie n'est pas seulement un logos ; c'est aussi une manière de penser la traduction en tant qu'acte à la fois intellectuel et créatif. Elle présuppose donc toute une rhétorique et une poétique. Nous proposons ici d'établir une triple analogie conteur/orateur/traducteur, idée qui s'est imposée à nous lors de notre collecte de récits populaires du Devon. A l'instar du conteur et de l'orateur qui servent d'intermédiaire entre la tradition *orale* et leur auditoire, le traducteur sert de relais entre la tradition *écrite* et le lecteur. Même si ces trois experts de la communication suivent un cheminement mental similaire, ils n'ont pas à leur disposition les mêmes moyens pour véhiculer le même message (mots, voix, gestuelle, silences). Le traducteur doit tenter de rendre à l'écrit ses éléments extralinguistiques et ainsi de faire partager au lecteur l'émotion ressentie par les spectateurs.

Abstract

Translation studies are not only a *logos*, but also a way to think translation as an intellectual and creative act, which accordingly implies a whole rhetoric and poetics. We shall endeavour to prove that it is legitimate to draw a parallel between the roles played by the translator, the orator and the storyteller. This idea gradually took solid shape as we were working on our corpus of Devon folktales. Just as the storyteller and the orator mediate between *oral* traditions and their audience, so the translator acts as an agent between *written* traditions and his readers. These three experts in communication basically follow the same mental processes, but they do not have access to the same props to convey a similar message (words, voice, body movements, silences). The translator's task is to compensate for these extra-linguistic codes by finding a wording that triggers the same emotion in the reader as that felt by the audience.

1. Introduction

La traductologie n'est pas seulement un logos, à savoir un discours rationnel sur une pratique ; c'est aussi une manière de penser la traduction en tant qu'acte à la fois intellectuel et créatif. Elle implique une double subjectivité : subjectivité de l'interprétation du texte-source et subjectivité de sa réécriture dans la mesure où elle est re-création de ce texte. Elle présuppose donc toute une rhétorique et une poétique que le traducteur ne peut occulter dans son travail. L'art du conteur ou de l'orateur ne peut être considéré comme un simple ajout au récit de départ, mais constitue au contraire une esthétique seconde qui fait partie intégrante du discours à traduire. Il est bien connu que la dimension extralinguistique (mimiques, gestuelles, intonations, pauses, etc.) ne représente pas une simple ornementation au discours par lui-même. Cette part de l'art du conteur ou de l'orateur est primordiale pour nouer contact avec le public et sert à mieux appréhender le discours dans toute sa complexité.

Nous proposons ici d'établir une triple analogie conteur/orateur/traducteur : le conteur peut être considéré comme un orateur moderne dont le traducteur doit se faire le chantre. Le traducteur doit en effet s'imprégner de toutes les dimensions d'un texte (a fortiori lorsqu'il s'agit de traduire la rhétorique et la poéticité d'un conte) pour mieux en rendre les richesses et les subtilités. Les dimensions classiques de la rhétorique que sont l'ethos et le pathos sont évidemment prégnantes dans un récit oral et légitiment par là-même le parallèle précédemment établi. Il reste à savoir dans quelle mesure le traducteur doit et peut tenir compte de l'art du conteur à l'écrit, de quelles manières il doit s'efforcer de tenir compte de cette dimension orale dans sa traduction écrite. Pour étayer notre propos, notre corpus sera constitué de récits populaires du Devon, puisque nous avons personnellement collecté les contes et légendes de ce comté anglais.

Pour ce faire, il convient tout d'abord de revenir aux sources de la rhétorique pour mieux apprécier le rapprochement que nous proposons entre le travail du conteur, de l'orateur et du traducteur. Quels points communs pouvons-nous établir entre ces trois experts de la communication ? En quoi leur approche respective peut-elle être considérée comme similaire ? Quelles sont les différences de moyen d'expression entre ces trois acteurs ? Le traducteur doit-il tenir compte de l'art du conteur et de l'orateur à l'écrit ? Autant de questions qui méritent une analyse rigoureuse et auxquelles nous allons tenter d'apporter une réponse, quoique parcellaire.

2. De quelle rhétorique parle-t-on ?

Avant toute chose, nous devons faire un rapide détour par la rhétorique des Anciens afin de mieux percevoir le bien-fondé de notre analogie entre orateur, conteur et traducteur. Cette idée n'est pas entièrement novatrice car Roland Barthes voyait déjà une parenté entre la rhétorique et l'analyse structurale des récits. Il estimait qu'à sa manière la rhétorique assigne au discours au moins deux plans de description : la *dispositio* et l'*elocutio*. (Barthes, 1991 : 173) Nous n'avons fait qu'y adjoindre la dimension traductive.

Aristote définit la rhétorique comme « la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader ». (Aristote, 1991 : 82) Il distingue trois grandes parties de la rhétorique : l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*.

L'*inventio* est une recherche des éléments favorables pour gagner l'adhésion. En approfondissant ce domaine, Aristote en profite pour introduire une distinction supplémentaire : la valeur persuasive du discours dépend de « la disposition de l'auditoire » (*pathos*), du « caractère moral de l'orateur » (*ethos*) et de l'argument utilisé. (Aristote, 1991 : 83)

La *dispositio* met en ordre les idées du discours et les structure selon un espace plausible. Elle s'appuie pour cela sur les faits autant que sur les passions. Cet agencement doit être effectué de façon à capter l'attention du public.

L'*elocutio* a pour vocation de transformer les idées en mots suivant le style de l'orateur. Il désigne donc un champ qui porte sur tout le langage. Aristote en traite moins abondamment que du reste de la rhétorique. L'*elocutio* se développe surtout avec Cicéron, qui la décline en trois aspects : le *style*, la *mémoire* et l'*action oratoire*. Cicéron définit brièvement ces termes :

> Le style adapte à ce que l'invention fournit des mots et des phrases appropriés. La mémoire consiste à bien retenir les idées et les mots. L'action oratoire consiste à discipliner la voix et les gestes du corps en fonction de la valeur des idées et des mots. (Cicéron, 1994 : 64)

Nous pouvons préciser que le *style* règle le geste et la voix et les met en harmonie avec le sujet et le langage alors que l'*action oratoire* ponctue la voix par des gestes et des mimiques, ce qui confère à l'argumentation des effets d'amplification ou d'atténuation.

Nous pouvons retrouver dans cette définition de la rhétorique toute l'esthétique de la *performance*, prise dans son acception anglo-saxonne :

> La performance, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les représente ou non) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables. Dans la performance se recoupent deux axes de la communication sociale : celui qui joint le locuteur à l'auteur ; et celui sur quoi s'unissent situation et tradition. (Zumthor, 1983 : 32)

Paul Zumthor opère un distinguo entre la *tradition* (la mémoire collective qui perdure à travers les âges) et la *transmission* (le moment de la *performance* en tant que tel). Cette première dichotomie en appelle une autre, celle entre le *texte* (réduit aux seuls signes écrits) et l'*œuvre* ou *texte performé* (texte proféré, mis en geste et en espace par le conteur). Il dégage ainsi les caractéristiques d'une « littérature de la voix », d'une « corporalité de la performance », d'une littérature qui ne prend corps qu'en présence du conteur et de son auditoire :

> L'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix. Expansion du corps, celle-ci ne l'épuise pas. L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fût-ce un geste muet, un regard. (Zumthor, 1983 : 193)

Paul Zumthor parle dans ce cas d'*intervocalité*, sorte d'intertextualité prise sous son aspect d'échange de paroles et de connivence sonore, mais qui laisse la place à une « intervention circonstancielle » de l'écrit (autre moyen de véhiculer la parole). Il a raison de vouloir se départir de cette notion d'intertextualité, notion trompeuse en littérature orale, puisqu'elle postule l'antériorité d'un texte par rapport à un autre alors que nous avons affaire dans ce cas à de nombreuses variations d'un même récit. (Zumthor, 1983 : 253)

Afin de mieux percevoir par la suite les rapprochements possibles entre l'orateur, le conteur et le traducteur, nous allons revenir un instant sur cette relation qui unit l'orateur et l'auditoire via un langage, ce qu'Aristote symbolise par le rapport *ethos*/*pathos* par le biais d'un *logos*. (Meyer, 1993 : 23-24) L'orateur est représenté par l'*ethos* : sa crédibilité repose sur son caractère, son honorabilité, bref sur la confiance que lui accorde l'auditoire. L'*ethos* consacre les attributs, les vertus de l'orateur : l'orateur suggère un message auquel il croit et doit donc régler ses passions sur celles du public pour faire passer ce message.

L'auditoire est quant à lui symbolisé par le *pathos* : pour le convaincre, il faut l'émouvoir, le séduire. Le *pathos* incarne la disposition du sujet, son état d'esprit ; c'est ce qui permet de faire accepter le discours. En résumé, le public doit s'impliquer dans le dire.

Reste enfin la troisième composante, le *logos,* qui fait le lien entre l'orateur et l'auditoire. Le discours, instrument de communication, constitue le moyen par lequel l'orateur va pouvoir influer sur son public. A cette fin, l'orateur dispose de toute une palette de figures de style.

Comme nous pouvons le voir dans ce rapide rappel de ce qu'est la rhétorique chez les Anciens et en le rapprochant de la notion de performance, nous nous rendons aisément compte de la parenté qui existe entre le travail de l'orateur, du conteur et du traducteur. Voyons de plus près ce qu'il en est.

3. Un processus mental similaire

Nous pouvons trouver chez ces trois spécialistes de la communication un processus mental similaire. Nous pouvons en premier lieu transposer le cadre de la rhétorique au contage. Les propos de Gaston Gross sur le figement discursif sont éclairants pour mieux cerner cette similitude :

> Ce sont des « produits finis » que l'on mémorise et qui ont une fonction sociale […] Ils sont connus des membres d'une collectivité donnée, dont ils constituent une partie de la culture. […] Pour que leur mémorisation soit plus facile, elles [ces phrases] ont des moules syntaxiques, un rythme et des procédés rhétoriques spécifiques. (Gross, 1996 : 143-144)

Ainsi, à l'instar de l'orateur, le conteur devient le symbole de l'*ethos* et l'auditoire conserve son statut de *pathos*. Le conteur doit transmettre la tradition à son auditoire par le biais des récits populaires. Il va adapter le récit populaire en fonction de la disposition de son public et le guider d'un bout à l'autre de la récitation. Le travail du traducteur est comparable, comme le rappelle à juste titre Christine Durieux :

> Le traducteur, qui occupe une position de relais entre l'auteur et le lecteur, doit avoir un savoir partagé avec l'un et l'autre : avec l'auteur pour comprendre son vouloir-dire et avec le lecteur pour lui faire comprendre ce vouloir-dire. (Durieux, 1995 : 20)

Mais, le conteur ne pourra jamais raconter une histoire deux fois de la même manière, à l'instar du traducteur qui ne pourra jamais traduire un texte deux fois de la même manière. Le contage, le discours oratoire et la traduction ne sont pas la simple transcription d'un modèle ; ils impliquent tous à leur façon une « remémoration générative » (Goody, 1994 : 189). L'objectif n'est pas tant de mémoriser mot à mot un récit ou un discours que de repérer les « structures événementielles » qui vont le rythmer :

> Il apparaît donc que le support de la remémoration ne se situe ni au niveau superficiel auquel opère la mémoire du mot à mot, ni au niveau des structures « profondes » que décèlent de nombreux mythologues et critiques littéraires. Il semble au contraire que le rôle important soit joué par la dimension narrative et par d'autres structures événementielles ; je considère la narration comme un type spécial de structure événementielle, c'est-à-dire une suite d'événements rapportés ou imaginés et reliés entre eux par des acteurs communs. (Goody, 1994 : 183)

La variabilité inhérente des récits populaires en est un parfait exemple. Prenons comme illustration différentes variantes de la légende du prêtre et de son vicaire et les traductions que nous en proposons :

> Of what use are you? I'd sooner have the devil for a guide (Sharman, 1952 : 2) ↔ Propre à rien ! J'aimerais mieux avoir le diable comme guide.
> I wish the Devil would show us a short cut to Dawlish (Coxhead, 1954 : 65) ↔ Si seulement le Diable pouvait nous montrer un raccourci pour nous rendre à Dawlish.
> *The devil would be a better guide than you* (Maddock, 1965 : 66) ↔ Le diable saurait bien mieux nous guider que toi.
> *I would rather have the Devil for a guide than you* (Whitlock, 1977 : 22) ↔ J'aimerais mieux être guidé par le Diable que par toi.
> You stupid fool, I'd rather have the Devil himself as a guide (Jones, 1981 : 93) ↔ Sombre idiot, même le Diable ferait un meilleur guide que toi.
> I would rather have the Devil for a guide than you (Whinray, 1996 : 20) ↔ J'aimerais mieux être guidé par le Diable que par toi.

Comme le montre cet exemple, le contage dans les pays européens s'accompagne d'un figement croissant des récits populaires, ce qui rapproche le contage d'une oralité de *performance*, du théâtre, et donc de la rhétorique. En effet, ce nouveau type de contage présuppose l'écrit, ce qui est confirmé par notre enquête auprès des conteurs du Devon. Ils partent systématiquement de sources écrites d'un récit avant de le jeter sur le papier avec leurs propres mots. Cette phase de réécriture les aide à mémoriser l'histoire. Les textes leur servent simplement de tremplin pour mieux rebondir avec eux. Ils entament ensuite tout un travail sur la voix : ils se racontent l'histoire à eux-mêmes afin de mieux s'en imprégner. (Dacre, 2001 ; Fairweather, 2001) Il s'agit pour eux de travailler leurs récits afin de trouver la bonne formule qui fera réagir le public : Clive Fairweather emploie lui-même le terme d'« *ethos* » à ce sujet. (Fairweather, 2001) Des chercheurs comme Praline Gay-Para revendiquent clairement ce nouveau rôle d'orateur au conteur :

> Le conteur, de par sa nouvelle fonction d'homme de spectacle, jongle avec différentes inconnues qu'il doit réussir à combiner dans une certaine harmonie pour que sa parole s'installe. (Gay-Para, 1991 : 115)

Le traducteur doit lui aussi s'atteler à cette même tâche d'équilibriste des mots et doit sans cesse composer entre ce que Roland Barthes appelle les *expansions* et les *noyaux*. Les *expansions*, en principe infinies, se rattachent à une armature, les *noyaux*, qui forment un ensemble borné. (Barthes, 1991 : 183) En d'autres termes, les *noyaux*, ou invariants du texte, s'apparentent au patrimoine traditionnel qui se retrouve dans chaque version d'un récit populaire, tandis que l'infinité d'*expansions* possibles, ou variants, renvoie à l'inventivité dont fait preuve le conteur à chaque représentation. Ce découpage en *noyaux* et en *expansions* permet ainsi de déterminer la part du récit héritée du patrimoine culturel (l'histoire) et la part d'invention du conteur (le discours). D'un côté, nous trouvons les constantes qui dégagent les pertinences du texte ; de l'autre, les variantes qui portent sur les détails et sur la façon de raconter une histoire identique.
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.[1] (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.[2] (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.[3] (Whitlock, 1977 : 46)
> Hannah wasn't altogether bad. She was a good housewife and a good cook.[4] (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 de Hannah. A l'inverse, chaque conteur dépeint la sorcière d'une manière qui lui est propre, ce qui témoigne de la diversité de préoccupations et de sources des conteurs. 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.

Camille Lacoste-Dujardin précise avec justesse que ces éléments invariants, ces « noyaux de résistance à la variation », sont plus que de simples motifs récurrents ; ils constituent un véhicule essentiel à la culture :

> Les motifs, dans les contes, seraient de la sorte le lieu privilégié où les universaux structurels, fonctionnels, laissent le plus de place au « particulier ethnique » […] Il semble que tout se passe en effet comme si chaque culture disposait d'un répertoire de ces mini-récits que sont les motifs, en des formes, des places et des enchaînements variables d'une culture à l'autre. Les motifs fonctionneraient comme des métaphores établies, dont le répertoire forme, dans son ensemble, un tableau de l'imaginaire d'une culture. (Lacoste-Dujardin, 1970 : 10)

Le traducteur devra ainsi absolument conserver les *noyaux* des contes et légendes du Devon dans le texte d'arrivée alors qu'il se contentera d'y faire figurer que les *expansions* récurrentes. Il devra toutefois, tout comme le conteur, veiller à conserver une unité de l'œuvre et une cohésion de style : tout récit est construit par strates successives, chacune ayant besoin des précédentes pour assise. En effet, les *noyaux* ne peuvent pas être omis sans que soit altéré le lien de causalité qui unit les événements alors que les *expansions* peuvent l'être sans pour autant détruire la succession de la narration. Pierre Hélias indique clairement comment le conteur doit avoir à l'esprit cette idée de cohérence interne du récit :

> Ces finesses-là, c'était au conteur de les enregistrer, de les intégrer dans la trame de ses récits, de les y fondre de telle façon qu'elles n'apparaissent pas comme des pièces rapportées, sinon les contes se désarticulaient jusqu'à risquer la cassure et ne plus être que des fragments sans grand rapport les uns avec les autres, dissociés et au risque de se perdre par faiblesse de structure, livrés aux caprices de la mémoire. Au conteur de tenir la synthèse. (Hélias, 1990 : 210)

Il est vrai cependant que ce parallèle noyau/invariant et expansion/variant peut sembler trop réducteur : ce qui apparaît comme un noyau dans une version d'un récit donné peut devenir une simple expansion dans une autre. Il faut se poser la question suivante : jusqu'à quel point les noyaux d'un récit peuvent-ils être modifiés avant qu'il soit considéré, non pas comme une variante de ce récit, mais comme un récit différent ?

Nous avons jusqu'ici établi les points de convergence entre le travail de l'orateur, du conteur et du traducteur, mais il est temps à présent d'en indiquer les divergences.

4. Différents moyens d'expression

Chacun de ses professionnels de la communication dispose toutefois de moyens d'expression spécifiques pour véhiculer des émotions à leur public. Nous allons plus spécifiquement aborder ici les moyens qui sont à la disposition du traducteur, en tant qu'orateur et nouveau conteur, pour faire passer dans la traduction écrite une part de cette rhétorique orale (celle du conteur et de l'orateur).

Le conteur dispose notamment d'une plus grande latitude que le traducteur et même que l'orateur, qui sont plus tributaires du discours initial. Il peut plus aisément s'écarter de son idée de départ en fonction des circonstances et obtenir de l'aide de la part de son auditoire.

Néanmoins, bien que l'interprète des récits populaires devienne le pivot de la tradition orale, il n'impose nullement sa vision du monde à son public :

> La recréation est une loi esthétique de l'oralité. Chaque énonciation d'un conte est une recréation suivant le contexte de production. La pensée du conteur se fait l'écho poétisé de la culture et des préoccupations de son auditoire. (Runte, 1991 : 82)

Le conteur doit tenir compte du public avec lequel il partage un lieu et un moment identiques. Michel Hindenoch exprime clairement comment les conditions de contage influent sur l'art du conteur :

> On ne peut raconter deux fois de la même manière ; à chaque fois, je me dis : « comment vais-je faire (re)venir cette histoire ici et maintenant ? » Je dois tenir compte de la réalité du lieu, de l'instant, de l'auditeur, et de mon propre état. (Hindenoch, 1997 : 7)

Nous avons pu constater par nous-même que l'interaction avec le public peut influencer la performance du conteur : elle affecte ce que le conteur raconte et comment il le raconte. Nous avons été témoin de ce phénomène lors d'une journée de contage orchestrée par Michael Dacre le 6 juillet 2001 au château de Launceston. Il avait axé la dernière session du matin sur les légendes du Dartmoor relatives au Diable. Constatant qu'il lui reste plus de temps que prévu, il réfléchit à voix haute pour trouver la dernière histoire qu'il va pouvoir leur raconter. C'est finalement un des élèves qui lui souffle l'histoire du rocher du Diable ou *Dewerstone*[5]. Voilà le conteur relancé dans sa narration.

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 appelle *surécriture*, notion qui n'est certainement pas étrangère au concept d'*hypercodage* créé par Umberto Eco qui désigne un procédé par l'intermédiaire duquel on est en mesure de prendre des décisions difficiles. (Eco, 1992 : 249) L'*abduction hypercodée* requiert un travail d'inférence, de recherche de la meilleure interprétation possible d'après le contexte. Umberto Eco constate que la traduction applique une règle d'*hypercodage rhétorique* :

> Elle « ajoute » quelque chose au texte original : elle introduit sous forme de lexèmes dans la surface linéaire du texte ce que l'original anglais laissait à l'actualisation du lecteur. Procédé typique de toutes traductions, qui représentent en effet, quand elles sont réussies, un exemple de coopération interprétative rendue publique. (Eco, 1995 : 243-44)

Pour en revenir à Jeanne Demers, elle insiste sur la nécessité de faire usage de la *surécriture* dans le cas du conte oral pris dans sa dimension performancielle :

> 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. (Demers, 1987 : 76)

Le concept de *surécriture* prend tout son sens lorsque l'on souhaite comme nous redonner sa dimension orale au récit traduit. Plus concrètement, Jean-Marie Schaeffert offre 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. (Ducrot et Schaeffert, 1995 : 619)

Nous pouvons par exemple appliquer ce principe pour la traduction du terme de *pixy*, personnage récurrent dans les récits du Devon. Comme le lecteur français ne voit pas vraiment à quoi il fait référence, la meilleure solution semble en toute logique de proposer au cours du récit différentes transpositions pour rendre l'unique terme *pixy* et de donner progressivement au lecteur des indices qui lui permettront de reconstituer la véritable nature de ces lutins du Devon. Certaines versions de légendes mettant en scène des pixies (les plus récentes le plus souvent) procèdent déjà en partie de la sorte pour aider et guider le touriste. C'est notamment le cas pour le conte « *The Tulip Pixies* » (« Les Pixies et les tulipes ») dans lequel Valentine Sharman divulgue au fil du texte la personnalité des pixies et leur mode de vie :

> Her cottage was near a pixie field, where green rings stood in the grass. Now some folk say those fairy rings are caused by the elves catching colts. […]
> The pixie babies are fast asleep, and there go the pixie folk themselves to dance in the meadow grass. […]
> The new tenant cared nothing for pixie lore. […]
> "Piskies? Pah!" said the man. […]
> But so offended were the pixies that they caused it to wither away. […]
> Singing still came from the little folk who dwelt in the neighbourhood.
> (Sharman, 1952 : 19-22)

Ce récit donne déjà une idée assez nette de ce que sont réellement les pixies. Le traducteur copiera et développera avec profit cette technique de contextualisation par petites touches successives. Il semble en effet préférable d'éclairer davantage le lecteur français sur la vraie nature de ces petits lutins du Devon :

> Elle vivait dans une chaumière, située près d'un champ où l'on trouvait par endroits des touffes d'herbe plus vertes que les autres[7], œuvre des pixies. Certains habitants du Devon pensent que ces cercles magiques apparaissent lorsque ces lutins espiègles jouent à attraper des poulains. […]
> Une fois leurs bébés profondément endormis, toute la communauté des pixies s'en allait danser dans la prairie. […]
> Le nouvel occupant ne croyait pas en l'existence de ces êtres imaginaires. […]
> — Des piskies ? Et puis quoi encore !, dit l'homme. […]
> Mais, les pixies étaient si vexés que ses cultures dépérissaient à vue d'œil. […]
> Le petit peuple qui se terrait tout près d'ici continuait à chanter.

Comme nous venons de le voir, ce principe, qui s'apparente à la notion de *relais isotopiques*[6] ou d'*incrémentialisation différée*[8] est tout à fait pertinent et utile dans de nombreux cas, mais il a tendance à montrer ses limites dans les cas où l'extralinguistique remplace presque entièrement le verbal. Il est préférable, pour étudier ce problème, de passer par un exemple concret. Nous partirons de la représentation donnée par Clive Fairweather le 2 mars 1999 à Harbertonford et nous en indiquerons les didascalies en français et entre parenthèses. Nous cédons donc la parole à « Old Fairweather »[9] qui va nous parler un peu d'un des fantômes 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 nous : 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. (Fairweather, 1999)

Si nous nous en tenons aux seuls termes employés par le conteur, nous obtenons une traduction voisine de celle-ci : « Le garçon était impatient de visiter le château. Il entra par la loge de garde et… Il était paralysé par la peur. » Nous voyons bien que nous ne pouvons pas réduire une légende à son simple message verbal. Nous sommes ici confrontés, nous l'accordons, à un cas un peu spécial, puisque, l'espace d'un instant, les éléments extra-linguistiques remplacent totalement la sémiosis purement verbale ; toutefois, il illustre parfaitement notre propos.

Pour bien traduire ce passage, il faut replacer 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. Aristote nous indique déjà quelques pistes pour retrouver l'effet produit à l'oral dans la traduction lorsqu'il aborde « l'ampleur du style », caractéristique de l'oralité. (Aristote, 1991 : 317-18) L'orateur fait par exemple usage de circonlocutions pour maintenir son auditoire en haleine ; il prend des détours pour exprimer sa pensée. Il appartient alors au traducteur de garder cette part de mystère en dénommant autrement la réalité désignée, au lieu d'employer une formulation trop concise.

Fort de notre développement précédent sur la surécriture, nous arrivons à formuler la traduction suivante qui ne constitue, cela va sans dire, qu'*une* traduction parmi tant d'autres, mais qui a le mérite d'être le plus en accord avec notre 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.

5. Conclusion

Nous avons pu apprécier dans la présente intervention qu'il était légitime de faire un parallèle entre le travail du conteur, de l'orateur et du traducteur. Le travail de ces trois spécialistes de la communication présente de nombreuses similitudes et des divergences que nous avons pu en partie analyser dans le temps qui nous était imparti. La dimension extralinguistique des récits ou des discours (mimiques, gestuelles, intonations, pauses, etc.) ne représente pas une simple ornementation au texte par lui-même. Cette part de l'art du conteur et de l'orateur est primordiale pour créer un lien avec le public et constitue à ce titre une esthétique seconde qui fait partie intégrante du discours à traduire. Si le traducteur ne s'en tenait qu'aux termes prononcés, il travaillerait sur un document tronqué et dénaturerait le récit de départ. Jean Derive est lui aussi bien conscient de ce phénomène et propose quelques pistes pour conserver le charme de l'oralité à l'écrit :

> 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. (Derive, 1975 : 53)

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.

Cela ne veut pas dire pour autant que transposer une langue orale à l'écrit ne nécessite aucun ajustement : ce qui est tolérable à l'oral peut vite devenir insupportable à l'écrit pour le lecteur (tics verbaux, erreurs manifestes, etc.). 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 est parfaitement conscient de ce problème : il préconise de supprimer « les tics verbaux du narrateur qui deviendraient ahurissants à la lecture » et « 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 ». (Pichette, 1980 : 17) Toutefois, certaines répétitions sont intégrées sciemment par le conteur ou par l'orateur dans son discours pour créer une atmosphère familière (impression de déjà-vu) ou pour donner plus de force à son propos et doivent être à ce titre conservées dans la traduction.

Bien d'autres questions mériteraient d'être traitées en profondeur : les phases de gestation du récit ou du discours par lesquelles passent respectivement le conteur et l'orateur doivent-elles être gommées par le traducteur ? Le principe de lisibilité doit-il toujours primer ? Sur quelles bases le traducteur peut-il décider ce qu'il doit conserver ou non à l'écrit ? C'est à notre tour de maintenir notre auditoire en haleine dans l'attente d'éclaircissements sur ces points.

Notes

1. 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. »
2. 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. »
3. 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. »
4. Traduction proposée : « Hannah n'était pas entièrement mauvaise. C'était une bonne ménagère et une bonne cuisinière. »

5. Ce rocher s'appelle ainsi parce qu'il s'agit de l'un des lieux de chasse privilégiés de Dewer, autre nom donné au Diable. (Barber, 1994 : 7)

6. Développée par Algirdas Greimas dans sa *Sémantique structurale*, « l'isotopie d'un énoncé ou d'un texte est une certaine répartition des sèmes associés aux différents mots, répartition qui assure, notamment par son caractère répétitif, la cohésion, voire la cohérence de l'énoncé ou du texte. » (Ducrot et Schaeffer, 1995 : 538)

7. La danse est l'activité favorite des pixies : motif F 261 *Pixies dance* (« les pixies dansent »). Leur goût pour les rondes explique la présence de « cercles magiques » (*fairy rings*) dans l'herbe. (Maddock, 1965 : 101) Ziba Wade précise que les pixies dansent au clair de lune et que l'herbe où ils dansent devient non seulement plus verte, mais aussi plus douce. (Wade, 1895 : 276)

8. Les *incrémentialisations* ou « ajouts-cible au plan du signifiant et/ou au plan du signifié » correspondent à une explicitation de l'implicite du texte-source afin de compenser un déficit d'informations. (Ladmiral, 1994 : 219) Plus précisément, l'*incrémentialisation différée* constitue un commentaire que l'on adjoint à chaque mention du référent. Ce procédé n'est pas limité à la traduction et peut apparaître dans tout texte assurant un contact interculturel (Ballard, 2001 : 111-112)

9. Il s'agit d'un nom de scène choisi par Clive Fairweather.

Références bibliographiques

1) Théorie

ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, Classiques de la philosophie, 1991.

BALLARD Michel, *Le nom propre en traduction*, Paris, Ophrys, 2001.

BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, Points Essais, 1991.

CICERON Marc Tullius Cicero, *De l'Invention*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

DEMERS Jeanne, « Jehan de Paris, roy de France ou le conte écrit, une *forme fixe* ? », dans *Le Conte. Actes du Colloque de l'Université de Toronto, 26-27 septembre 1986*, Pierre Léon et Paul Perron (eds.), Paris, Didier Érudition, 1987, pp. 71-87.

DERIVE Jean, *Collecte et traduction des littératures orales. Un Exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de R.C.A.*, Paris, Société d'Études Linguistiques et Anthropologiques de France, 1975.

DUCROT Oswald et SCHAEFFERT Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique du langage*, Paris, Éditions du Seuil, Points Essais, 1995.

DURIEUX Christine et DURIEUX Florence, *Apprendre à traduire : prérequis et tests*, Paris, La Maison du Dictionnaire, 1995.

ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Bernard Grasset, 1992.

———, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1995.

GAY-PARA Praline, « Le Répertoire du conteur », dans *Le Renouveau du conte*, Geneviève Calame-Griaule (ed.), Paris, Éditions du C.N.R.S., 1991, pp. 115-22.

GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

GROSS Gaston, *Les Expressions figées en français*, Paris, Ophrys, 1996.

HELIAS Pierre Jakez, *Le Quêteur de mémoire : quarante ans de recherche sur les mythes et la civilisation bretonne*, Paris, Plon, Terre Humaine, 1990.

HINDENOCH Michel, *Conter un art ? Propos sur l'art du conteur 1990-1995*, Le Poiré-sur-Vie, La Loupiote, Tapage de conteurs, Écrit et crac 1, 1997.

LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le Conte kabyle : étude ethnologique*, Paris, François Maspéro, 1970.

LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, Tel, 1994.

MEYER Michel, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1993.

PICHETTE Jean-Pierre, « Notre transcription », In *Menteries drôles et merveilleuses : contes traditionnels du Saguenay*, Conrad Laforte (ed.), Montréal, Quinze, Mémoires d'hommes, 1980.

RUNTE Hans R. et RUNTE Roseann, *Oralité et littérature. Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, août 1985)*, New York, Paris, Peter Lang Publishing, 1991.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, Poétique, 1983.

2) Corpus

BARBER Chips et BARBER Sally, *Dark and Dastardly Dartmoor*, Exeter, Obelisk Publications, 1994.

COXHEAD John Ralph Winter, *Legends of Devon*, Westward Ho !, Western Press, 1954.

DACRE Michael, entretien privé lors d'une journée de contage, destinée aux élèves de cinquième du Launceston Community College, qui s'est tenue au château de Okehampton le 6 juillet 2001.

DAVIS Peter, séance de contage à Exeter le 28 février 1999.

FAIRWEATHER Clive, séance de contage à Harbertonford le 2 mars 1999.

———, entretien privé lors du 10e festival *Ways with Words* qui s'est tenu à Dartington Hall le 10 juillet 2001.

FARQUHARSON-COE A., *Devon's Witchcraft*, St. Ives, James Pike, 1975.

JONES Sally, *Legends of Devon*, Bodmin, Bossiney Books, 1981.

MADDOCK Llywelyn W., *West Country Folk Tales*, Bath, James Brodie, 1965.

SHARMAN Valentine Day, *Folk Tales of Devon*, Londres et Édimbourg, Thomas Nelson, 1952.

WADE Ziba E. A. *Pixy-Led in North Devon: Old Facts and New Fancies*, Londres, Marshall Brothers, 1895.

WHINRAY James, *Devon Legends*, Penryn, Tor Mark Press, 1996.

WHITLOCK Ralph, *The Folklore of Devon*, Londres, Batsford, 1977.

Franck BARBIN
Université Hanyang, Corée du Sud

Bio-bibliographie

Franck Barbin est maître de conférences (*assistant professor*) à l'Université Hanyang, Corée du Sud. Titulaire d'un doctorat en traductologie à l'Université de Caen et traducteur professionnel, ses thèmes de recherche comprennent notamment la traduction de folklore et la construction du sens. Nous pouvons trouver parmi ses derniers articles « La traductologie, une réflexion sur une pratique », *Revue d'Études Françaises* 76, novembre 2011 ; « L'expérimentation en traductologie », *Études de la Culture Française et des Arts en France 35*, février 2011 ; « Le concept de traducteur-conteur », *Glottopol* 15, juillet 2010 ; et « The Translator as a new Storyteller », *Fairy Tales and Translation 19*, juin 2010. Il a notamment prononcé en novembre 2011 à Séoul deux communications intitulées « Les expressions figées du visage et leurs problèmes de traduction » (Université Sookmyung) et « Orature et traduction » (Université Korea) ainsi qu'en juin 2010 « Jean-René Ladmiral ou l'irréductible parcellisation de la traductologie » (Université Paris-Sorbonne).