

UNIVERSITE PARIS IV – SORBONNE
ECOLE DOCTORALE IV Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés

(N° d'enregistrement attribué par la bibliothèque)

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS IV

Discipline : Etudes anglophones

présentée et soutenue publiquement

par

Myrtille SAUNIER

le 31 janvier 2009

Titre :

*La représentation du substrat dialectal et étranger
dans la littérature française et anglo-américaine,
et sa traduction.*

Directeur de thèse : Michel VIEL

JURY

M. Pascal AQUIEN, Professeur à l'Université Paris IV

M. Jacques DURAND, Professeur à l'Université Toulouse II

M^{me} Claudie GOURG, Professeure à l'Université des Antilles et de la Guyane

M. Michel VIEL, Professeur à l'Université Paris IV

Quelque mille mercis à...

Monsieur Michel Viel, directeur de cette thèse, qui fit preuve de patience et de grande confiance.

Madame Claudie Gourg et Messieurs Jacques Durand et Pascal Aquien, qui firent le déplacement pour assister à la présentation de ce travail.

Eric Cardinali, Jérôme Cuenot, Elyane Dauphin, Michel Gagnon, Marie-France Girod, Florent Goursaud, Nathalie Hubert, Paul Jimenes, Arthur de Keyzer, Nathalie Lionnet, Tom McMurtry, Marie-France Pulnin, Damien Ramage, Louise Roussel, Jean-Pierre Saunier, Marie-Claire Saunier, Bérénice Vincent – qui surent me donner de leur temps et répondre à mes interrogations.

Table des Matières

Introduction	p. 9
I) Identifier l'effet de la transcription sur le lecteur	p. 13
I-1) Souci de réalisme : Barbey d'Aurevilly, Crane, Steinbeck, Synge	p. 13
I-2) La transcription socioculturelle : quand le milieu social ou les origines délient les langues	p. 21
I-2-a) Le milieu social : Shaw, Forster, Kipling, Queneau, Molière, Maupassant, Lawrence, Hardy, Dickens, Sillitoe	p. 22
I-2-b) Les origines : Balzac, Maupassant, Crane, Kipling, Corbière, Mitchell, Scott	p. 49
I-3) Affirmer son appartenance : la quête d'identité : <i>Harlem Renaissance</i> avec Wright et Hurston ; <i>Black Talk</i> chez d'autres auteurs noirs : Walker, Kempadoo ; ou blancs : Faulkner, Mitchell, Twain, Melville	p. 63
I-4) Faire rire	p. 91
I-4-a) Amuser le lecteur : éditions jeunesse : J. K. Rowling, Roald Dahl, Goscinny & Uderzo	p. 91
I-4-b) Comique et pittoresque : Molière, Dickens, Balzac, Twain	p. 116
I-5) Ironie et moquerie : Fitzgerald, Maupassant, Boyle, Weisberger, Berman, Rowling, Salinger, Twain, Orwell	p. 133
I-6) Humour et stylistique : Queneau, Molnár	p. 154
II) Comment écrire l'oralité ?	p. 166
II-1) La Norme	p. 166
II-1-a) Norme et prononciation	p. 166
II-1-b) Norme et bon usage : incorrigible écriture	p. 172
II-1-b-i) Une vision manichéenne de l'écriture	p. 173
• Le choix du littéraire comme norme de l'écriture	p. 177
• Écrit <i>versus</i> parlé	p. 179
II-1-b-ii) Réformer l'orthographe	p. 184
• Causes : Pourquoi la réforme ? – difficulté, illogisme, étymologie et histoire de la langue	p. 186
• Outils : Comment réformer ? – propositions anglaise et française d'une orthographe nouvelle : <i>New Spelling</i> , <i>NuEnglish</i> , <i>Cut Spelling</i> , <i>Saaspel</i> , <i>Nooalf</i> , <i>Soundspel</i> , Réforme de 1990 (Académie française), Ortograf, et Néo-français quenien	p. 195
II-1-b-iii) Les limites d'une telle entreprise	p. 202
• Contre-arguments : déficience, complexification, paradoxe de la création d'un nouveau système, changement radical, bilinguisme, étymologie, homographes, allomorphes, accent régional	p. 203
• Plaisir et transgression : souci stylistico-ludique et non-systématisation – Dubuffet, Molnár	p. 218
II-1-c) Norme et narrateur, la place du sociolecte dans la narration : Huck Finn (Twain), Celie (Alice Walker), le narrateur (de <i>Zazie</i>)	p. 221

II-2) En quoi ces langages sont-ils reconnaissables ?	p. 225
II-2-a) Existe-t-il des caractéristiques de forme intrinsèques à chaque type sociolectal ? : comparaison des transcriptions d'un même sociolecte par différents auteurs	p. 226
II-2-b) Existe-t-il des traits communs à toutes les transcriptions ?	p. 229
II-3) Authenticité de la représentation littéraire : les rapports du sociolecte à sa réalité extratextuelle	p. 233
II-4) Comment se construit l'accent ? Existe-t-il une méthode systématique ?	p. 244
II-4-a) Contractions, mots élidés, et prononciations stigmatisantes	p. 252
II-4-a-i) Contractions courantes témoignant d'une prononciation relâchée	p. 252
II-4-a-ii) Contractions typiques d'un certain parler	p. 254
II-4-a-iii) Prononciations stigmatisantes	p. 257
II-4-b) Création de graphies surprenantes à la lecture imitant la prononciation	p. 258
II-4-b-i) Echange de lettres	p. 258
II-4-b-ii) Inversion de deux sonorités	p. 261
II-4-b-iii) Matérialisation d'un son particulier	p. 263
II-4-b-iv) Création de nouveaux mots	p. 276
II-4-b-v) <i>Eye dialect</i>	p. 284
II-4-b-vi) Naturalisation des mots d'origine étrangère	p. 285
II-4-b-vii) Amalgame syntaxique	p. 286
II-4-c) Indices grammaticaux et morphosyntaxiques divers, témoignant d'un usage vernaculaire de la langue	p. 288
II-4-c-i) Verbes irréguliers et irrégularités de conjugaison	p. 288
II-4-c-ii) Double passé composé	p. 295
II-4-c-iii) Double négation	p. 296
II-4-c-iv) Conjonctions excédentaires	p. 297
II-4-c-v) Dislocation syntaxique	p. 298
II-4-c-vi) Liaisons et terminaisons stigmatisantes	p. 300
II-4-d) Intrusion stylistique dans les modifications de surface	p. 304
II-4-d-i) La répétition dans le récit	p. 304
II-4-d-ii) La question rhétorique	p. 315
II-4-d-iii) Le vernaculaire comme outil dramatique	p. 318
II-4-d-iv) Créations poétiques involontaires : le néologisme savant	p. 331
III) Comment traduire ?	p. 334
III-1) Paramètres situationnels intra- et paratextuels	p. 334
III-1-a) Indices intratextuels	p. 334
III-1-a-i) Le Commentaire et la Note du Traducteur	p. 334
III-1-a-ii) L'œuvre du traducteur ? – les deux exemples de Claire Laury et William- Little Hughes	p. 344
III-1-b) Place du sociolecte dans la topologie dialogale de l'œuvre – l'exemple de <i>Huck Finn</i> : à qui répond Jim ?	p. 363
III-1-b-i) Identité de la voix traduite	p. 363
III-1-b-ii) Voix du narrateur	p. 366
III-1-b-iii) Titres de civilité	p. 370

III-1-b-iv) Le massa et son nègre	p. 373
III-1-b-v) Pap Finn & Miss Watson	p. 378
III-1-c) Paratextes	p. 380
III-2) Incohérences	p. 384
III-3) L'équivalence régionale	p. 394
III-4) Une méthode s'impose-t-elle en réponse à la traduction sociolectale ?	p. 432
III-4-a) Agir au niveau morphologique, en utilisant les méthodes déjà présentes dans le texte source	p. 436
III-4-a-i) Elisions	p. 436
• <i>e</i> muet	p. 436
• Elision d'autres lettres	p. 437
• Elision de <i>r</i>	p. 441
III-4-a-ii) Substitution de lettres ou sonorités	p. 445
III-4-a-iii) Matérialisation d'un son particulier	p. 452
III-4-a-iv) Création de graphies surprenantes	p. 455
III-4-b) Agir sur le registre de langue, en jouant des niveaux lexical et morphosyntaxique	p. 457
III-4-b-i) Adapter le vocabulaire au milieu social du locuteur	p. 457
III-4-b-ii) Préférer les pronoms <i>on</i> ou <i>ils</i> à <i>nous</i>	p. 461
III-4-b-iii) Introduire des constructions incorrectes	p. 463
III-4-b-iv) Introduire des tournures ou connexions typiques de l'oral	p. 468
III-4-b-v) Introduire certaines liaisons ou prononciations stigmatisantes	p. 471
III-4-b-vi) Introduire des vocables étrangers	p. 477
III-4-c) Agir au niveau grammatical	p. 480
III-4-c-i) Supprimer <i>ne</i> dans la négation	p. 481
III-4-c-ii) Agir sur les pronoms relatifs anglais	p. 481
III-4-c-iii) Elider le sujet	p. 482
III-4-c-iv) Utiliser un auxiliaire pour un autre	p. 483
III-4-c-v) Malmener la conjugaison	p. 485
Conclusion	p. 495
Bibliographie	p. 501
Annexe 1	p. 517
Annexe 2	p. 524

Introduction

On trouve « chez les primitifs l'idée que la langue est une habitude, une coutume analogue à celle du costume ou de l'armement » (Saussure, 1968, p. 261). Or n'est-ce pas encore aujourd'hui le cas, n'endossons-nous pas chaque matin le code linguistique dont nous sommes le résultat ? Plus qu'une habitude toutefois, les locuteurs que nos textes donnent à lire, c'est pour eux l'accoutrement de la truculence, l'arme revendicatrice, que la langue incarnera. Car lorsque l'écrit se met à *bruissier*, et que ce bruissement devient politique, la langue se fait vivante alors même qu'on l'avait seulement couchée sur le papier.

La représentation du substrat dialectal ou étranger bouleverse ainsi les « exigences séculaires de l'écriture » (Glissant, 1994, p. 26), pour littéralement *inscrire* les langues sociolectales au rang de parlers littéraires.

Il nous faut ici préciser le sens de certains mots que nous aurons à employer au cours de notre étude, et qui dans un premier temps, tenteront de clairement définir son objet. Commençons par ce qu'il n'est pas. Et revenons sur l'acception de *dialecte* :

Ce qu'il faut, en tout cas, bien noter, c'est qu'appliqué à l'Italie, à l'Allemagne et à d'autres pays d'Europe, le terme de **dialecte** implique dans l'usage courant un jugement de valeur. Certes, ce jugement est moins sévère que celui que suppose l'emploi de « patois ». Mais, quels que soient les sentiments qu'un Allemand ou un Italien éprouve pour son dialecte, il ne penserait pas à le placer au même rang que la langue nationale. [Martinet, 1980, pp. 154-155]
Poursuivons.

Il existe, du mot « dialecte », un emploi tout différent, celui qui en est fait aux Etats-Unis par exemple où le terme désigne toute forme locale de l'anglais sans qu'il soit question d'opposer aux dialectes une forme de langue plus recommandable. Tout Américain parle un dialecte, celui de Boston, celui de New York, celui de Chicago, ou, s'il a beaucoup voyagé, quelque dialecte hybride, sans avoir le sentiment qu'il parle jamais autre chose que l'anglais d'Amérique sous une forme parfaitement acceptable. [Martinet, 1980, p. 146]

Nous avons choisi au cœur de notre commentaire de marquer la distinction sémantique en utilisant le terme français « dialecte » d'une part, et d'autre, en anglais et italique dans le texte, « *dialect* », puisque la signification qui s'y rattache concerne essentiellement les langues anglo-saxonnes.

Reprenons :

Le terme « dialecte » est employé, le plus souvent, en référence à des variétés linguistiques comportant une localisation géographique particulière. Mais rien n'empêche de l'utiliser aussi

pour désigner le comportement linguistique divergent de certaines classes sociales. [Martinet, 1980, p. 158]

Outre la classe sociale à proprement parler, c'est le groupe d'appartenance qui avant tout nous semblait pertinent, d'où la fréquente dénomination de « sociolecte », ou celle plus rare de « parlure », en référence aux parlers de nos protagonistes.

La **parlure** permet de caractériser le parler d'une classe sociale (langue propre à un groupe). Par extension, le terme désigne les particularités d'expression d'un personnage. [Études littéraires, réf. du 21 mai 2007]

Le **sociolecte** désigne une variété linguistique qui dépend du contexte social (l'âge, le sexe, le niveau d'instruction, entre autres choses). Ainsi, on constate que les jeunes ne parlent pas comme leurs grands-parents, et qu'il existe, par exemple des variétés linguistiques qu'on n'entend pas parmi les gens instruits. [Lessard, réf. du 21 mai 2007]

A toutes ces définitions, ajoutons encore celle-ci :

un « **accent** » serait quelque chose d'assez marginal qui se surajoute à l'articulation normale des sons du langage et qu'il serait un peu ridicule et presque indécent d'essayer d'imiter lorsqu'on apprend une langue autre que la sienne. [Martinet, 1980, p. 11]

La distinction est avérée, toutefois :

Where distinctions are limited to phonology, the term *accent* is often used instead of *dialect*. [Wikipedia, réf. du 10 juillet 2007]

In linguistics, an *accent* is a pronunciation characteristic of a particular group of people relative to another group. Accent should not be confused with *dialect* (*q.v.*), which is a variety of language differing in vocabulary and syntax as well as pronunciation. Dialects are usually spoken by a group united by geography or class. [Wikipedia, réf. du 9 juillet 2007]

La question ne se posera qu'en situation patoisante (puisque la notion d'accent *étranger* n'introduit pas de difficulté), et ce que l'on aurait tendance à nommer « accent » ne sera en réalité que la première *impression*, ou la seule saisie phonologique du sociolecte.

Ceci posé, il nous fallait encore

faire la différence entre des textes qui sont exclusivement en dialecte et les textes qui ont une *coloration* dialectale plus ou moins prononcée. [Besson, 1998, p. 116]

Notre choix nécessitait de porter sur les textes donnant à lire dans leur *graphie* une *prononciation* donnée. Si premièrement les manifestations phonomorphologiques devaient efficacement circonscrire un corpus inexhaustible, d'autres phénomènes interdépendants se sont révélés incontournables, tels que les transformations lexicale, morphosyntaxique et

grammaticale : au-delà des seuls indices phonologiques de surface, il nous fallait inclure la notion d'un *substrat* englobant la structure profonde du sociolecte.

Ainsi, diverses sont les parures ici présentées, des variations patoisantes du français ou de l'anglais, aux multiples accents étrangers. Divers sont les auteurs aussi, à s'adonner à la représentation sociolectale.

Nous mettrons au jour les raisons qui ont incités ces derniers à écrire l'oralité et bouleverser le code de l'écriture. Et les motivations sont nombreuses, qui s'offrent à nous : réalisme, quête d'identité sociale ou culturelle, comique par la caricature ou l'ironie etc. Bien sûr, un auteur n'obéit rarement qu'à un seul motif, aussi avons-nous chaque fois mis en valeur ce que nous pensions être l'aspect prédominant d'un texte.

Trait commun à tous cependant : l'*ex-centricité* par rapport à la norme de l'écriture. Nous tenterons d'élucider comme la Norme façonne ces créations qui pourtant lui échappent.

La retranscription peut apparaître ponctuellement, dans la bouche d'un personnage secondaire dont la présence n'est qu'épisodique ; ou elle peut devenir définitoire de l'un des protagonistes principaux ou du moins, récurrents. Nous nous interrogerons quant à la genèse de ces langages façonnés, découvrirons s'ils naissent d'une méthode rigoureuse de transcription, ou de la plume spontanée de l'écrivain.

De là, se posera la question de l'authenticité de la représentation sociolectale en littérature : quel rôle la réalité extratextuelle joue-t-elle dans la matérialisation du sociolecte ?

Matérialisation que nous aborderons enfin à divers niveaux d'analyse, par l'étude énumérative des outils choisis par les auteurs.

Notre but sera donc de comprendre la démarche de l'écrivain, pour ensuite mieux appréhender celle du traducteur. Nous verrons comme le texte cible ne peut échapper à l'idéologie du sujet traduisant :

[...] la traduction n'est jamais une transformation nulle. Elle ajoute toujours de la valeur, crée inévitablement des distorsions (bruit), des décalages ou des sollicitations (modulation) qui permettent de toucher du doigt à la ré-énonciation, de mesurer le décalage énonciatif qui se creuse entre la voix de l'instance de ré-énonciation et celle de l'instance d'énonciation, d'appréhender le dire du traducteur en flagrant délit de conflit avec celui de l'auteur. De ce conflit d'énonciations témoignent les indices de ré-énonciation dont est entaché tout système traductionnel [...]. ([Folkart,] 1991, p. 127 [in Lavoie, 2002, p. 64])

Nous étairons notre propos par la mise en avant du rôle des paramètres situationnels, qui font autant pour le texte cible que la seule marque de surface. Et nous tâcherons de comprendre malgré cette « nature essentiellement transformatrice et critique du traduire » (Lavoie,

2002, p. 212), comment ou s'il est possible au traducteur d'effectuer le « travail de passeur précis et fidèle » (Schwarzinger, 1998, p. 107) qui lui incombe.

Puisque certains sociolectes sont apparentés à une zone géographique particulière, la question de l'équivalence régionale en réponse à la traduction sociolectale, sera posée. En outre, nombreuses sont les trouvailles traductologiques mises en œuvre dans les textes cible, dont nous ferons l'examen détaillé.

Avant de commencer toutefois : quelques mots sur la présentation de cet ouvrage.

Les textes source seront fréquemment cités avec leur traduction en regard (toujours à droite). Pour des raisons pratiques, nous identifierons les textes source en précisant la langue dans laquelle ils sont écrits, par l'abréviation suivante : TS-ang ou TS-fr. Et de même pour les textes cible : TC-fr et TC-ang. Lorsqu'un même texte aura plusieurs traductions, il arrivera qu'elles soient alors désignées par TC-fr1, TC-fr2 etc. (ce sera le cas de Twain). Pour plus de clarté toutefois, nous spécifierons toujours en indice bibliographique, le nom du traducteur à droite de l'auteur (par exemple, la traduction anglaise de Barbara Wright des œuvres de Raymond Queneau sera ainsi notée : Queneau / Wright, p.).

Certains passages seront commentés de façon plus globale, lors de la présentation qui en est faite dans la première partie traitant des motivations des auteurs. Pour éviter toute redondance, certains exemples ne méritaient pas que l'on s'y appesantisse, cités dans le seul but de donner une idée générale d'une certaine parlure, et plus amplement analysés tout au long de l'étude (ce sera le cas du parler de Rémonencq, caricature du patois auvergnat, ou le sabir allemand de Schmucke [Balzac, 1974] ; ou l'accent truqué de Scapin [Molière, 1991]).

Ne chercher les réponses que dans le texte même, pouvait parfois nous mener à l'impasse, et le manque de recul face à certaines de nos sources nous a incités à requérir l'avis de lecteurs lambda – puisqu'avant tout, les livres sont écrits pour être lus, et par tout un chacun. En vue de tester l'« efficacité » des textes source et cible sur ce lectorat neutre et sans *a priori*, nos questions – principalement axées sur une identification de l'origine des locuteurs –, furent donc posées à un échantillon de seize personnes d'âges, d'horizons et de parcours divers (parfois, pas même familiers de l'anglais). Nous référerons au cours de cette étude aux divers avis donnés, et constaterons qu'ils ont su brillamment répondre à nos interrogations.

Nous citons tels quels les textes choisis, sans changer la ponctuation des dialogues, qui n'est pas toujours adaptée en français. Enfin, on ne s'attardera pas à commenter les divers contresens, oublis, erreurs de traduction sans rapport avec notre propos.

I) Identifier l'effet de la transcription sur le lecteur

Comprendre les raisons qui ont poussé un auteur à retranscrire le(s) parlure(s) de son choix est essentiel si on l'envisage dans une optique traductologique. Voici donc un aperçu des diverses motivations pouvant inciter un écrivain à recourir à cette démarche linguistique.

I-1) Souci de réalisme : Barbey d'Aurevilly, Crane, Steinbeck, Synge

« Je veux être Normand comme Scott et Burns furent Ecossais. » Il n'hésite pas. Le patois ? Il le revendique (mais on murmure qu'il y commet cent erreurs) [...]. Le patois ? Mais c'est la façon que les souvenirs ont de parler au fond de l'âme. Une rumeur indécise, particulière, marginale, qui a pour grand mérite de toucher à ce qu'il y a de plus réel dans les profondeurs de la réalité : « La poésie pour moi n'existe qu'au fin fond de la réalité et la réalité parle patois. » Ce serait une erreur cependant de croire que Barbey se contente de la réalité immobile, un peu froide, lointaine, étale. [*in* Barbey d'Aurevilly, 1977, p. 14]

Voici ce que Hubert Juin nous donne à lire dans sa préface à *L'Enfermée* de J. A. Barbey d'Aurevilly. Il faut croire que le vœu de l'auteur fut exaucé, car selon l'introduction de Ernest Boyd, dans la version anglaise (Barbey d'Aurevilly / Collier Willcox, 1928), Barbey d'Aurevilly était surnommé « the Walter Scott of Normandy ».

Mais laissons Jacques Petit nous éclairer, dans son paragraphe sur « Le patois normand », sur les motivations de Barbey d'Aurevilly à transcrire ce langage qu'il aimait tant :

Ce roman pose le problème du patois. [...] Il s'en explique volontiers, se justifie au nom de la vérité d'abord : « Vous verrez que je n'y parlerai pas normand du bout des lèvres [...], mais hardiment, sans bégaiement, comme un homme qui n'a pas désappris la langue du Terroir dans les salons de Paris [...]. J'ai déjà dit deux mots de ma vieille Normandie. La côte de la Manche est peinte à grands traits dans le second volume de *Vellini*, et les Poissonniers y parlent comme des poissonniers véritables. [...] » (*Lettres à Trebutien*.) Il est très fier de cette idée : « Vous verrez quelle langue c'est et quel patois ! » Trebutien, lui, a quelques craintes qui contraignent Barbey à se justifier de nouveau :

« J'ai pesé, dans ma misérable sagesse, ce que vous me dites sur l'emploi du patois, et la balance, qui n'a point tremblé, n'a pas penché du côté de l'opinion que vous m'exprimez. J'ai pour moi *Walter Scott*, mais c'est un Anglais ; j'ai *Burns*, mon favori *Burns*, même objection, c'est un Ecossais ! – J'ai *Balzac*, un maître et un grand maître. Mais laissons les noms ! La poésie pour moi n'existe qu'au fin fond de la réalité et la réalité parle patois. Les langues sont le clavier des Artistes, ils les animent, ils les idéalisent, ils en doublent, triplent,

multiplient le jeu, les fonctions, la portée, et, qui le croirait, le sens et même le son. Il ne s'agit que d'être intelligible. » [...]

A tort ou à raison, d'Aurevilly s'obstina. Il est intéressant de remarquer qu'ici encore il se fie surtout à ses souvenirs ; les mots qu'il donne comme normands ne le sont pas tous, il commet des erreurs de sens. Il s'agit moins, quoi qu'en ait dit – ou cru – le romancier, d'un souci de « réalisme » que du besoin d'expressivité si sensible dans toute son œuvre [...]. La langue commune ne lui suffit pas. [« Notice » in Barbey d'Aurevilly, 1977, pp. 280-282]

L'auteur écrit donc la réalité comme il l'entend, se basant sur sa propre expérience de la langue, fiable ou non : « il se fie surtout à ses **souvenirs** ». Pour livrer dans toute sa véracité, ce « *patois normand* qui est une langue, et même une très belle langue » dit-il, Barbey d'Aurevilly n'hésite pas à bouleverser les règles de l'écriture, tout en tâchant de ne pas verser dans l'inintelligible. Et Jacques Petit d'annoter plusieurs mots retranscrits : « Nous l'écrivons comme on le prononce dans le pays. »

Il fait de cet accent l'un des traits essentiels de ses protagonistes :

[...] cet accent donnait à ce qu'il disait un goût relevé de terroir, et il allait si bien à tout l'ensemble de sa vie et de sa personne que, s'il ne l'avait pas eu, il lui aurait manqué quelque chose. [Barbey d'Aurevilly, 1977, p. 46]

Mais citons plutôt un extrait du roman :

– [...] Est-ce vous pensez nous épeurer ?

– Que nenni – dit le pâtre, – faites ce qui vous plaira, mais je vous dis, mé, que si vous trempez votre linge ichin, i' sentira la charogne, et même quand il sera séquié !

– V'là de vilains propos si matin [...]. »

« Vère, – reprit le berger, [...] l'iau est belle comme bien des choses au regard, mais au fond... mauvaise ! Quand tout à l'heure, j'affilais mon coutet sur c'te pierre, je m'disais : « V'là de l'iau qui sent la mort et qui gâtera mon pain », et v'là pourquoi vous m'avez veu l'essuyer si fort dans les herbes et le piquer dans la terre, car la terre est bienfaisante, quand vous avez dévalé le pré. Créyez-mè si vou v'lez, mère Ingou, [...] mais je suis sûr comme de ma vie qu'il y a quéque chose de mort, bête ou personne, qui commence de rouir dans cette iau. [...]

– Allons donc ! – dit la mère Ingou, – c'est ta main qui sent à mà, pâtre, ce n'est pas l'iau. [...] Eh, bien ! – dit-elle à Simone et à sa fillette, – v'zêtes donc figées ? A l'ouvrage, Petiote ! Sur mon salut, mère Mahé, j'vous créyais pus d'cœur que cha. » [Barbey d'Aurevilly, 1977, p. 202]

Le patois normand que l'auteur tient à représenter naît de diverses modifications phonomorphologiques. Il opère plusieurs élisions : « sur **c'te** pierre, je **m'** disais » « si vou **v'lez** » ; ou matérialise certaines prononciations propres à ce patois : « épeurer » « vous m'avez **veu** » « j'vous créyais pus d'cœur que **cha** ». Beaucoup des mots patois que l'auteur utilise sont eux-mêmes des transformations de prononciation : « l'iau » « pourquoi » « Créyez-mè ». Nous verrons ultérieurement comment, ou si, un traducteur peut faire face à ce genre de transcription régionaliste.

Mais prenons pour l'instant l'exemple de Stephen Crane et son roman *Maggie: a girl of the streets* (1993). Voici pour introduire cet ouvrage, ce qu'en dit Françoise Grellet dans *An introduction to American Literature* :

Believing that “environment is a tremendous thing in the world and frequently shapes lives regardless,” he shows how man is influenced by the cruelty and indifference of society, as well as by heredity. Stephen Crane’s aim is therefore to record life as faithfully as possible, without commenting or moralizing, curtly and laconically showing people “as they seemed to him,” transcribing the characteristics of their language and speech.

Maggie, [is] the first naturalistic American novel [...]. [Grellet, 1993, p. 127]

Et la traductrice Jeanne-Marie Santraud, de corroborer cette quête de réalisme dans la préface de sa traduction, décrivant Crane comme reflétant « l'engagement explicite dans la réalité sociale du temps et l'insertion active d'un groupe d'écrivains “réalistes” » et comme un « grand admirateur de Howells, théoricien du Réalisme, auquel il exprime sa “vénération” et sa “gratitude” pour l'avoir aidé à saisir l'homme dans sa réalité prosaïque [...] » (Crane / Santraud, 1993, pp. 10-12).

Voici tel que nous le donne à lire la quatrième de couverture, l'univers de *Maggie* :

Crane est par tempérament du côté des écrivains qui dérangent. Réaliste et protestataire, il s'attaque à la réalité vulgaire, grise et meurtrière de la société américaine. Situé à New York, *Maggie* retrace l'histoire et la déchéance d'une jeune fille, victime de son milieu et de l'énorme machine à broyer l'individu qu'est la métropole. [*in* Crane, 1993]

Crane dresse le portrait de la masse prolétarienne qui « s'entasse dans des immeubles sordides et décrépits » de New York (p. 13) dans une critique sociale manifeste à la fois dans le fond et la forme du roman. Citons un extrait de *Maggie* illustrant le parler populaire new-yorkais des protagonistes :

“Here now”, said her son. “Go fall on yerself, an' quit dat.”	« Oh ! doucement ! lui dit son fils. Arrête ça et laisse tomber ! »
---------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------

<p>The mother raised lamenting eyes to the ceiling. “She’s d’devil’s own chil’, Jimmie”, she whispered. “Ah, who would tink such a bad girl could grow up in our fambly, Jimmie, me son. Many d’hour I’ve spent in talk wid dat girl an’ told her if she ever went on d’streets I’d see her damned. An’ after all her bringin’ up an’ what I tol’ her and talked wid her, she goes teh d’bad, like a duck teh water.”</p> <p>The tears rolled down her furrowed face. Her hands trembled. “An’ den when dat Sadie Mac Mallister next door to us was sent teh d’devil by dat feller what worked in d’soap factory, didn’t I tell our Mag dat if she—”</p> <p>“Ah, dat’s anudder story”, interrupted the brother. “Of course, dat Sadie was nice an’ all dat—but—see?—it an’t dessame as if—well, Maggie was diff’ent—see?—she was diff’ent.” He was trying to formulate a theory that he had always unconsciously held, that all sisters excepting his own could, advisedly, be ruined.</p> <p>He suddenly broke out again. “I’ll go t’ump d’mug what done her d’harm. I’ll kill ’im! He tinks he kin scrap, but when he gits me a-chasin’ ’im he’ll fin’ out where he’s wrong, d’big stuff! I’ll wipe up d’sreet wid ’im.” In a fury he plunged out the doorway. [Crane, 1993, p. 126]</p>	<p>La mère leva au plafond des yeux de martyre. « C’tte fille, c’est la fille du diable, Jimmie, murmura-t-elle. Et qui aurait cru qu’on aurait une aussi mauvais’ fille dans not’ famille, Jimmie, mon p’tit gars ? Tant d’heures que j’ai passées avec c’tte fille pour y dir’ qu’ si jamais ell’ s’mettait à traîner j’ la maudirais. Et après l’avoir él’vée comm’ j’ai fait, lui avoir dit c’que j’y ai dit et lui avoir parlé, la v’là qui court au vice et qu’y est à l’aise comm’ un poisson dans l’eau. »</p> <p>Les larmes coulaient dans les sillons de son visage. Ses mains tremblaient. « Et puis, quand la Sadie Mac Mallister d’à côté a fauté avec c’type qui travaillait à la fabriqu’ de savon, est-ce j’y ai pas dit à not’ Maggie qu’si... »</p> <p>« Ah ! c’est pas la mêm’ chose ! interrompit Jimmie. Bien sûr, la Sadie était gentille et tout, mais – tu vois ? – c’était pas pareil que si... – quoi, Maggie elle était différente – tu vois ? – elle était différente. » Il tentait de formuler une théorie qui avait toujours inconsciemment été la sienne, selon laquelle toutes les sœurs, sauf la sienne, pouvaient, tout compte fait, se perdre de réputation.</p> <p>Tout d’un coup, il éclata à nouveau. « J’foutrai un’ raclée au salaud qu’y a fait du tort ! Je l’tuerai ! Y s’figure qu’y sait cogner, mais quand y m’aura à ses trouses y verra qu’y s’trompe, le zigie ! Je l’crèverai ! » En furie, il s’engouffra dans l’escalier. [Crane / Santraud, 1993, p. 127]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

On étudiera plus en détail les caractéristiques de ce type de parler, mais ce qui prédomine ici est évidemment le relâchement. De syntaxe et de grammaire : « Jimmie, me son » « I’ll go t’ump d’mug what done her d’harm » ; mais aussi de prononciation : « An’ after all her bringin’ up an’ what I tol’ her and talked wid her, she goes teh d’bad, like a duck teh water. » La tâche du traducteur sera ici de comprendre l’enjeu du texte, et de révéler au lecteur l’univers que veut lui faire découvrir l’auteur, sans verser dans la caricature, et gardant toujours le bon ton pour raconter cette histoire. Le traducteur a divers procédés à sa

disposition que nous aurons l'occasion de détailler davantage ultérieurement. Mais déjà dans cet extrait, on voit comme la traductrice a cherché à introduire des marques d'oralité, avec la dislocation « C'te fille, c'est la fille du diable, Jimmie » et les multiples élisions.

Visitons à présent l'univers de l'auteur de théâtre et poète irlandais, John Millington Synge. Le langage particulier des personnages de Synge est empreint d'un réalisme qu'il revendique dans sa préface à l'une de ses pièces, « *The Playboy of the Western World* » :

When I was writing *The Shadow of the Glen*, some years ago, I got more aid than any learning could have given me from a chink in the floor of the old Wicklow house where I was staying, that let me hear what was being said by the servant girls in the kitchen. This matter, I think, is of importance, for in countries where the imagination of the people, and the language they use, is rich and living, it is possible for a writer to be rich and copious in his words, and at the same time to give the reality, which is the root of all poetry, in a comprehensive and natural form. [1932, p. 174]

Il réitère d'ailleurs le souci d'authentique qui guide sa démarche :

In writing *THE PLAYBOY OF THE WESTERN WORLD*, as in my other plays, I have used one or two words only that I have not heard among the country people of Ireland, or spoken in my own nursery before I could read the newspapers. A certain number of the phrases I employ I have heard also from herds and fishermen along the coast from Kerry to Mayo or from beggar-women and ballad-singers nearer Dublin; and I am glad to acknowledge how much I owe to the folk-imagination of these fine people. Anyone who has lived in real intimacy with the Irish peasantry will know that the wildest sayings and ideas in this play are tame indeed, compared with the fancies one may hear in any little hillside cabin in Geesala, or Carraroe, or Dingle Bay. [1932, p. 173]

La source d'inspiration provient d'un réel qui doit être transcrit. Mais le réalisme doit rester compatible avec la *poésie* : pour Synge, il n'existe pas deux catégories distinctes.

In the modern literature of towns, [...] richness is found only in sonnets, or prose poems, or in one or two elaborate books that are far away from the profound and common interests of life. One has, on one side, Mallarmé and Huysmans producing this literature; and on the other, Ibsen and Zola dealing with the reality of life in joyless and pallid words. [1932, p. 174]

Or, poursuit-il,

On the stage one must have reality, and one must have joy; and that is why the intellectual modern drama has failed, and people have grown sick of the false joy of the musical comedy,

that has been given them in place of the rich joy found only in what is superb and wild in reality. In a good play every speech should be as fully flavoured as a nut or apple, and such speeches cannot be written by anyone who works among people who have shut their lips on poetry. In Ireland, for a few years more, we have a popular imagination that is fiery, and magnificent, and tender; so that those of us who wish to write start with a chance that is not given to writers in places where the spring-time of the local life has been forgotten, and the harvest is a memory only, and the straw has been turned into bricks. [1932, pp. 174-175]

Et celle de Synge, – nous dit Françoise Morvan dans l'introduction à sa traduction du « Playboy » – est

[u]ne poésie cassée, entravée par une langue qui est aussi ce qui la porte, rongée par ce qui lui est contraire et qui l'enrichit curieusement par le sarcasme, [...] – et c'est ce qui peut expliquer aussi ce qui l'a brutalement placé face à un monde à dire, au lieu de soi, un monde soudain révélé par l'intermédiaire d'une langue qui rendait certaines choses dicibles et rendait tout le reste caduc, non advenu. Sans doute avait-il fallu cette longue expérience d'errance en Europe et de recherche d'une langue autre pour en arriver à cette expérience extrême à laquelle l'exil reconnu, attendu, a pu servir de préparation. Quoi qu'il en soit, le théâtre de Synge est né d'une langue, et d'une langue donnée pour élément de résistance pure au vide du monde, à son énorme solitude. [Morvan, 1996, pp. 17-18]

Cette notion de résistance semble corroborée par

[...] Yeats [qui] a souligné ce que pouvait avoir de transgressif, et de courageux, de la part de Synge, le fait d'utiliser un parler paysan comme langue de théâtre et langue de poésie. L'une des raisons du scandale provoqué par le *Baladin du monde occidental* tient à cette langue. [Morvan, 1996, p. 19]

En effet, poursuit Françoise Morvan,

Yeats [...] reconnut là une tentative sans exemple en Europe, une intrusion du parler des paysans, des mendiants et des vagabonds dans la plus grande poésie : une manière de la faire mettre à l'épreuve des îles de l'Ouest à son tour, de la confronter à l'expérience de la solitude – non pas une solitude exclusive mais une solitude absolue, aussi simple que la poésie, celle du pêcheur qui s'avance vers le large, celle du paysan qu'on chasse pour dettes et qui se retrouve à mendier, celle des milliers d'hommes jetés sur les routes après la grande famine et devenus rétameurs, cette vérité nue que l'on peut chercher à tout prix à fuir, ou à chasser, ou à dissimuler – et la grandeur de Synge est de l'avoir donnée brute, avec cette langue arrachée aux parlers interdits à l'écrit qu'était l'anglo-irlandais. Cette langue [...] est sa trouvaille inaugurale, ce à partir de quoi il a pu écrire, voire traduire – [...] [1996, p. 16]

Laissons la traductrice nous présenter les caractéristiques de l'anglo-irlandais de Synge :

L'anglo-irlandais se caractérise par diverses particularités syntaxiques qui résultent d'une transposition de la syntaxe du gaélique. Les traits les plus remarquables sont l'omission du pronom relatif (*the wet south wind does be blowing upon us*), l'usage très fréquent de la forme progressive (notamment dans l'expression *I'm thinking – je pense –* qui revient souvent), l'expression du passé immédiat par la tournure *to be after + ing* (*and the people are after passing to the fair of Clash*), la forme d'insistance avec *it's* en tête de phrase (*if it's fine to look on you are itself*: mot à mot, *si c'est belle à regarder que tu es même : même si tu es belle*), cette forme en *itself* que l'on trouve dans ce dernier exemple pour marquer l'opposition du type *même si* (on rencontre encore cette tournure dans l'expression *if it's late autumn itself*) et la tournure introduite par *and* et le pronom personnel sujet, qui sert à marquer des nuances d'opposition très fines (*and they with a litter of pigs*, mot à mot *et eux ayant une portée de cochons*, c'est-à-dire *alors qu'ils ont une portée de cochons –* qui les empêche de donner l'aumône – mais l'opposition peut porter sur des temps et exprimer leur simultanéité). [1996, pp. 20-21]

Voyons comme plusieurs de ces caractéristiques s'incarnent dans les deux textes suivants, respectivement extraits de « The Well of the Saints » et « The Playboy of the Western World » :

MOLLY BYRNE (*on TIMMY's left*). I'll be telling him **it's destroyed I am** with the sight of you and the sound of your voice. Go off now after your wife, and if she beats you again, let you go after **the tinker girls is** above running the hills, or down among the sluts of the town, and you'll learn one day, maybe, the way a man should speak with a well-reared, civil girl **the like of me**. (*She takes TIMMY by the arm.*) Come up now into the forge till he'll be gone down a bit on the road, for **it's near afeard I am** of the wild look he has come in his eyes. [« The Well of the Saints », Synge, 1932, Act II p. 145]

PEGEEN (*snapping at him*). Whisht, I am saying; we'll take no fooling from your like at all. (*To CHRISTY with a honeyed voice.*) And you, young fellow, you'd have a right to stop, **I'm thinking**, for we'd do our all and utmost to content your needs.

CHRISTY (*overcome with wonder*). And I'd be safe **this place** from the searching law?

MICHAEL. You would, surely. If they're not fearing you, **itself**, the peelers in this place is decent, drouthy poor fellows, **wouldn't touch** a cur dog and not giving warning in the dead of night.

PEGEEN (*very kindly and persuasively*). Let you stop a short while anyhow. Aren't you destroyed walking with your feet in bleeding blisters, and your whole skin needing washing like a Wicklow sheep.

CHRISTY (*looking round with satisfaction*). It's a nice room, and **if it's not humbugging me you are**, I'm thinking that I'll surely stay. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I pp. 180]

Il existe des degrés différents, selon le but recherché, de matérialisation de cette oralité. Dans sa traduction française de *Of Mice and Men* de John Steinbeck, Maurice-Edgar Coindreau opère des élisions classiques, que l'on remarque de moins en moins fréquentes à mesure que le récit avance, car comme dans le texte source, une fois la voix de chacun des personnages clairement identifiée, et le ton donné, le lecteur ressent moins le besoin de *voir* ce qu'il parvient désormais à *entendre*.

« Ce livre est écrit avec rudesse et souvent avec grossièreté », peut-on lire dans la préface de Joseph Kessel (Steinbeck / Coindreau, 1980, pp. 7-8). « L'écrivain s'est borné à reproduire les contours les plus simples, à répéter des paroles banales et vulgaires. Et à travers cette indigence, cette négligence barbares, il accomplit le miracle. » Steinbeck « répète », « reproduit », offrant une réalité épurée et vraie.

Citons deux passages de ce livre :

<p>“Awright, cover 'im up if ya wanta. Whatta I care? You bindle bums think you're so damn good. Whatta ya think I am, a kid? I tell ya I could of went with shows. Not jus' one, neither. An' a guy tol' me he could put me in pitchers. ...” She was breathless with indignation. “-Sat'iday night. Ever'body out doin' som'pin'. Ever'body! An what am I doin'? Standing' here talkin' to a bunch of bindle stiffs—a nigger an' a dum-dum and a lousy ol' sheep—an' likin' it because they ain't nobody else.” [Steinbeck, 1937, pp. 137-138]</p>	<p>– Ça va [...]. Défendez-le si ça vous fait plaisir. Qu'est-ce que vous voulez que ça me foute ? Regardez-moi ce tas de clochards, et ça se croit supérieur. Qu'est-ce que vous croyez que je suis, une môme ? Je vous le dis, j'aurais pu faire du théâtre si j'avais voulu. Et pas que dans un seul. Et un type m'a dit qu'il pourrait me faire faire du cinéma...</p> <p>Elle suffoquait d'indignation :</p> <p>– Le samedi soir, tout le monde fait quelque chose. Tout le monde ! Et moi, qu'est-ce que je fais ? J'suis là à causer avec un tas de clochards... un nègre, un piqué, et un vieux pouilleux de berger... et le comble, c'est que ça me plaît, parce qu'il n'y a personne d'autre. [Steinbeck / Coindreau, 1980, pp. 144-145]</p>
<p>“Le's see your hands,” he asked. Lennie stuck out his hands. “Christ awmighty, I hate to have you mad at me,” Slim said.</p>	<p>– Fais voir tes mains, demanda-t-il. Lennie tendit ses mains. – Nom de Dieu, j'aimerais pas que tu te foutes en rogne après moi.</p>

<p>George broke in, "Lennie was jus' scairt," he explained. "He didn't know what to do. I told you nobody ought never to fight him. No, I guess it was Candy I told."</p> <p>Candy nodded solemnly. "That's jus' what you done," he said. "Right this morning when Curley first lit intil your fren', you says, 'He better not fool with Lennie if he knows what's good for 'um.' That's jus' what you says to me." [Steinbeck, 1937, pp. 114-115]</p>	<p>George intervint :</p> <p>– C'est simplement que Lennie a pris peur, expliqua-t-il. Il n' savait pas quoi faire. J' te l'avais bien dit qu'il n' fallait pas se battre avec lui. Non, j' crois que c'est à Candy que je l'avais dit.</p> <p>Candy approuva gravement.</p> <p>– Exactement, dit-il. Pas plus tard que ce matin, la première fois que Curley s'en est pris à ton ami, t'as dit : « Il fera aussi bien d' pas se froter à Lennie s'il sait ce qui est bon pour sa santé. » C'est ça exactement que tu m'as dit. [Steinbeck / Coindreau, 1980, pp. 122-123]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les élisions sont nombreuses, ainsi que les modifications orthographiques transcrivant la prononciation, mais nous reviendrons sur les procédés qu'utilise le texte source.

C'est avant tout le niveau de langue des locuteurs que devra prendre en compte le traducteur, pour tenter de le rendre, sans verser ni dans la caricature, ni dans le comique.

Lui aussi pourra user d'élisions, comme dans le premier extrait : « **J'**suis là à causer » ; ou d'un vocabulaire très familier : « Qu'est-ce que vous voulez que ça me **foute** ? » ; de tournures typiquement orales : « et ça se croit supérieur ». Mais, systématiser sa démarche ne sera pas forcément nécessaire : une distance pourrait s'instaurer entre les protagonistes et le lecteur, qui ne pourrait alors s'identifier à eux. C'est d'autant plus vrai dans le cas de Lenny qui au fil de l'histoire se révèle de plus en plus attachant. Le traducteur choisit donc dans le second passage d'opérer des élisions simples, essentiellement des *e* muets, afin de ne pas tomber dans l'exagération.

Ce type de procédés permet notamment d'identifier clairement le milieu social ou les origines, qui très souvent déterminent le langage dont usera le locuteur.

I-2) La transcription socioculturelle : quand le milieu social ou les origines délient les langues

Jephté rassembla tous les hommes de Galaad et livra bataille à Ephraïm. Les hommes de Galaad s'emparèrent des gués du Jourdain à Ephraïm et quand un des fuyards d'Ephraïm disait : « Laissez-moi passer », les gens de Galaad lui demandaient : « Es-tu éphraïmite ? » S'il répondait : « Non », alors ils lui disaient : « Eh bien, dis Shabbolet ! » S'il disait :

I-2) La transcription socioculturelle

« Sibbolet », car il ne pouvait pas prononcer le mot correctement, on le saisissait et on l'égorgeait près des gués du Jourdain. Il périt ainsi quarante-deux mille hommes d'Ephraïm. Juges, 12, 4-6. [Danticat / Chabert, 1999]

Cette épigraphe introduit le roman *La récolte douce des larmes* d'Edwidge Danticat, auteure née en Haïti en 1969. Dans son livre, elle dépeint notamment les tensions sur « l'île d'Hispaniola, partagée entre Haïti l'Africaine et Saint-Domingue l'Européenne. Terrible confrontation qui s'achèvera, cette année [de 1937], par le massacre de vingt mille Haïtiens, coupeurs de canne et domestiques » (quatrième de couverture). Le suivant passage peut à son tour servir d'épigraphe à notre sous-partie :

p. 326 : « [...] Dans le blé, il criait “twigo” pour trigo. Et dans le persil il disait “pewegil” au lieu de perejil. Le Generalissimo l'avait parfaitement en vue et aurait pu l'abattre dans le persil, mais il ne l'a pas fait, parce qu'il s'est rendu compte d'une chose. Votre peuple ne roule pas les *r* comme nous le faisons et il ne prononce pas la jota. “Tu ne pourras jamais te cacher tant qu'il y aura du persil dans le coin”, voilà ce que le Generalissimo aurait dit. Sur cette île, si vous allez assez loin, vous trouverez des gens qui parlent une langue différente. **Ce sont les mots qu'ils utilisent qui révèlent leur origine.** »

Que la prononciation trahisse l'origine, et serve les pires crimes au nom de la supériorité des uns, ou qu'au contraire elle porte en elle la meilleure réponse à cette intolérance, elle révèle avant tout que les mots vivent aussi ailleurs que sur le papier.

I-2-a) Le milieu social : Shaw, Forster, Kipling, Queneau, Molière, Maupassant, Lawrence, Hardy, Dickens, Sillitoe

Un accent ou une prononciation particulière peuvent ainsi trahir le locuteur sur ses origines ou son milieu social. Au début de *Pygmalion* de George Bernard Shaw ([1913] 2003), Higgins s'amuse d'ailleurs, en flânant dans l'un des faubourgs populaires de Londres, à reconnaître les divers accents des passants. Et c'est finalement sur un spécimen étonnant d'accent cockney, que le phonéticien expérimentera ses talents.

Shaw était lui-même un fin observateur de la diction de ses compatriotes. Voici ce que l'on peut lire de l'introduction de Nicholas Grene :

Reviewing Sardou's *Fedora* in 1895, Shaw reproved the youthful Mrs Patrick Campbell for her diction:

In order to secure refinement of tone, she articulates with the tip of her tongue against her front teeth as much as possible [like] the snobbish Irishman who uses it as a cheap recipe for speaking genteel English.

The writer knew what he was talking about. The authoritative-sounding reviewer of the 1890s was the [...] tongue-tied Irishman who had arrived in London in 1876 at the age of twenty, self-consciously aware of the Dublin accent on that tongue if he were to unloose it. His interest in phonetics went back to that time, and that self-conscious awareness of the stigma of the voice. He elected in the end to keep his Irish accent [...]. [in Shaw, [1913] 2003, p. xiii]

Et Nicholas Grene de poursuivre, nous rappelant l'enjeu de la pièce :

[...] the capacity of the human being completely to refashion him/herself, to expose the shibboleths of class and voice as the mere costume drama of an arbitrary social system. The flower girl *could* pass for a duchess; the Dublin ex-clerk of no fixed profession *could* become the most famous English writer in the world. [in Shaw, [1913] 2003, p. xiv]

Dans *Pygmalion*, Shaw prend en effet cette revanche sur les autres. Mais l'auteur, qui tout de même a dû souffrir du rejet social, connaît bien la nature humaine. Dans sa préface « A Professor of Phonetics », il écrit :

[...] it is impossible for an Englishman to open his mouth without making some other Englishman despise him. [Shaw, [1913] 2003, p. 3]

Et avec beaucoup d'humour, il clôt sa préface par un avertissement :

Ambitious flower-girls who read this play must not imagine that they can pass themselves off as fine ladies by untutored imitation. They must learn their alphabet over again, and different, from a phonetic expert. Imitation will only make them ridiculous.

Voici donc un exemple de l'apprentissage nécessaire, avec la première leçon d'Eliza chez Higgins :

<p>There seems to be some curiosity as to what Higgins's lessons to Eliza were like. Well, here is a sample: the first one. [...]</p> <p>HIGGINS. Say your alphabet. [...]</p> <p>LIZA. [...] Ahyee, bəyee, cəyee, dəyee –</p> <p>HIGGINS [with the roar of a wounded lion] Stop. [...]</p> <p>[...] Say A, B, C, D.</p> <p>LIZA [almost in tears] But I'm saying it. Ahyee, Bə-yee, Cə-yee –</p> <p>HIGGINS. Stop. Say a cup of tea.</p>	<p>Certains sont curieux, semble-t-il, de savoir à quoi ressemblaient les leçons que donnait Higgins à Eliza. Eh bien, en voici un exemple : le premier. [...]</p> <p>HIGGINS : Dites votre alphabet. [...]</p> <p>LIZA : [...] Aâââ, Bêêê, Cêêê, Dêêê...</p> <p>HIGGINS, dans un rugissement de lion blessé : Arrêtez ! [...] Dites A, B, C, D.</p> <p>LIZA, au bord des larmes : Mais c'est ce que je dis : Aâââ, Bêêê, Cêêê...</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

LIZA. A cappətə-ee. [Shaw, [1913] 2003, Act II-p. 51]	HIGGINS : Arrêtez. Dites : une tasse de thé. LIZA : Eun' taiss' ed'taie... [Shaw / Habart, [1983] 2002, Acte II-pp. 56-57]
-------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notons au passage l'*e* prothétique typique de la prononciation vulgaire, dans la dernière réplique cible de Liza : « Eun' taiss' ed'taie »¹.

Cette scène de la leçon est essentielle dans la pièce, le spectateur aime avoir conscience de chaque étape de la métamorphose d'Eliza, de son progrès. Outre son enjeu comique, cette scène confirme l'avertissement de Shaw dans sa préface : rien ne s'acquiert sans effort.

Higgins est un fin observateur, et s'avère un imitateur doué. A plusieurs reprises, il aime à reproduire l'accent d'Eliza :

THE NOTE TAKER. [...] [<i>Reads, reproducing her pronunciation exactly</i>] 'Cheer ap, Keptin; n' baw ya flahr orf a pore gel.' [Shaw, [1913] 2003, Act I-p. 14]	LE PRENEUR DE NOTES : [...] (<i>Il lit, en reproduisant exactement sa prononciation :</i>) Alo-ons, coeu-rache, min cap'tane, et achi-ite eune flar à eun' pov' fil. [Shaw / Habart, [1983] 2002, Premier Acte II-p. 12]
HIGGINS. Commercial principles, Eliza. Like [<i>reproducing her Covent Garden pronunciation with professional exactness</i>] s'yollin voylets [<i>selling violets</i>], isnt it? [Shaw, [1913] 2003, Act V-p. 100]	HIGGINS : Comportement commercial, Eliza. Tout comme (<i>reproduisant son parler de Covent Garden avec une précision professionnelle :</i>) « Allon-ons, allon-ons, pour qui-i, pour qui-i, les bâ-âles, les jau-aulies violai-aïttes »... n'est-ce pas ? [Shaw / Habart, [1983] 2002, Acte V-p. 116]

(Notons que l'auteur par souci de lisibilité indique l'orthographe normale entre crochets.)

Par ces imitations, le personnage affirme sa supériorité sur les autres. Lors du premier épisode de l'acte I, il montre aux passants sa faculté à reconnaître leurs divers accents, et à lire l'alphabet bien étrange qu'il écrit sur son carnet. Dans la seconde imitation, il raille Eliza avec une certaine méchanceté. L'accent devient insultant dans la bouche du phonéticien.

La traduction semble ne pas pouvoir conserver la concision du texte source. Dans l'original, Higgins prononce certains mots de son discours avec l'accent d'Eliza, alors que le TC-fr choisit de passer au style direct pour inscrire l'imitation dans une réalité situationnelle. Le lecteur peut-être parvient-il ainsi à s'imaginer, et à entendre davantage la voix du personnage ? Higgins dans la traduction ne semble pas seulement singer la voix, mais aussi le

¹ Saussure nous éclaire sur la présence de cet *e* prothétique :

C'est [...] lui qu'on retrouve dans cette prononciation vulgaire de la préposition *de*, que l'on transcrit par *ed* : *un œil ed tanche*. Par syncope, *de tanche* est devenu *d'tanche* ; mais pour se faire sentir dans cette position, le *d* doit être implusif [...] et une voyelle se développe devant lui [...]. [Saussure, 1968, p. 95]

comportement d'Eliza. En anglais, cette remarque est tout aussi condescendante et révèle l'indifférence cruelle d'Higgins, mais la concision amoindrit l'humiliation qui tend à durer dans le TC-fr.

Citons à présent un nouvel extrait de la pièce :

<p>THE FLOWER GIRL. Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah.</p>	<p>LA VENDEUSE DE FLEURS : Eh ! Dis un peu, le Freddy. Regarde où tu t'tailles, vieux.</p>
<p>FREDDY. Sorry [<i>he rushes off</i>].</p>	<p>FREDDY : Désolé.</p>
<p>THE FLOWER GIRL. [<i>picking up her scattered flowers and replacing them in the basket</i>] There's menners f' yer! Tə-oo banches o voylets trod into the mad. [<i>She sits down on the plinth of the column, sorting her flowers, on the lady's right</i>] [...].</p>	<p><i>Il disparaît précipitamment.</i> LA VENDEUSE DE FLEURS, ramassant ses fleurs pour les replacer dans le panier : En v'là des façons, dis donc ! Eun' paire d'bouquets d'violette fichues dans la boue. <i>Elle s'assied à droite de la dame, sur le socle de la colonne, pour trier ses fleurs. [...]</i></p>
<p>THE MOTHER. How do you know that my son's name is Freddy, pray?</p>	<p>LA MERE : Comment savez-vous que mon fils s'appelle Freddy, je vous prie ?</p>
<p>THE FLOWER GIRL. Ow, eez, yə-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' d-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy athaht pyin. Will ye-oo py me f'them? [<i>Here with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London</i>]. [Shaw, [1913] 2003, Act I-pp. 10-11]</p>	<p>LA VENDEUSE DE FLEURS : Non ! c'est-y pas vrai ? C'est vot' gars ? Eh ben ; si qu'vous faisiez vot-devoir, qu'eune mère ell' devrait, i s'rait-i assez bêta pour m'fiche en l'air les fleurs d'eune pov' fille et filer au lieu de les cracher. Vous allez t'y les payer, vous, hein, oui ou non ? <i>Ici et avec nos excuses, il nous faut renoncer à cette tentative désespérée de reproduire son idiome sans le secours d'un alphabet phonétique, car il serait incompréhensible en dehors de Londres. [Shaw / Habart, [1983] 2002, Premier Acte-pp. 8-9]</i></p>

C'est l'accent cockney qui est donc ici retranscrit. Voici la définition du mot *cockney* que nous livre le dictionnaire bilingue *Robert & Collins* :

Les véritables cockneys sont les personnes nées à portée du son des Bow Bells, c'est-à-dire des cloches de l'église de St Mary-le-Bow dans la City, mais on y inclut tous les habitants de l'est londonien. Le mot désigne aussi le parler des habitants de ces quartiers et, par extension, n'importe quel accent, argot ou parler populaire londonien. [Atkins, et al, 2000]

L'une des caractéristiques du parler populaire anglais consiste à supprimer les *h* aspirés, mais comment rendre cette particularité en français ? Voyons comment le traducteur parvient à contourner cette difficulté :

<p>LIZA [...] [<i>Purposely dropping her aitches to annoy him</i>] Thats done you, Enry Iggins, it az. Now I dont care that [<i>snapping her fingers</i>] for your bullying and your big talk. [...] [Shaw, [1913] 2003, Act V-p. 104]</p>	<p>LIZA [...] (<i>S'amusant à des fautes de langage pour le narguer</i> :) Le v'là r'fait, l'Enry Iggins, et b'in r'fait. Et à c't'heure, j'em' fiche (<i>elle fait claquer ses doigts</i>) d vos airs d'bravache et vos grands mots... [Shaw / Habart, [1983] 2002, Acte V-p. 121]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La traduction compense par un autre procédé qui s'adapte au français, l'élosion des *h*. Il est toutefois intéressant de noter que le traducteur a conservé le nom du protagoniste masculin tel qu'il est orthographié dans le texte source, sans les *h* initiaux ; bien que sans effet sur la prononciation française, cela renforce l'impression déjà conférée par les diverses « fautes de langage ».

Pour comprendre ce phénomène de disparition des *h* aspirés, citons André Martinet :

On entend dire parfois que les Anglais du peuple, les Cockneys, ne prononcent pas les *h*. Pour eux, la prononciation de [h] ne présente en soi aucune difficulté, mais la fonction qu'ils attribuent à [h] n'est pas celle que connaissent les autres anglophones. Pour ces derniers, il s'agit d'un phonème : *hill* n'est pas homonyme de *ill*. Pour les Cockneys, [h] fait partie de l'arsenal des moyens expressifs, comme en français ce qu'on appelle l'accent d'insistance, celui qui entraîne une prononciation allongée et renforcée du [t] de *terrible* ou du [p] d'*impossible*. Le [h] du Cockney et celui du bourgeois anglais ou de l'Américain peuvent fort bien être phonétiquement identiques. Ils n'en représentent pas moins deux réalités linguistiques tout à fait distinctes. L'ascension sociale ne se réalise en Angleterre qu'au prix d'une rééducation phonologique fort difficile. [Martinet, 1956, pp. 34-35]

Mais le phénomène inverse peut également se rencontrer : il arrive que le locuteur introduise des *h* aspirés à mauvais escient. Citons l'exemple de *A room with a view* de E. M. Forster.

Deux jeunes dames de l'aristocratie anglaise font leur *Grand tour* d'Europe, et croient trouver le dépaysement qu'elles espèrent lors d'un voyage en Italie. Or la « Signora » de la *pensione* a un accent cockney... Une fois encore, l'accent cockney est vu négativement.

La note que donne le traducteur pour définir le mot « cockney » s'avère d'ailleurs intéressante : c'est pour lui un « équivalent londonien de Parigotte » (*in* Forster / Mauron,

1957, p. 7). Et plus loin, il choisit d'éclairer son texte par une autre note, ressentant le besoin d'identifier clairement pour le lecteur la nature de l'accent du texte source :

Au-delà se tenait la Signora félonne, flanquée de son petit Henri et de sa fille Victoria ⁽¹⁾, qui saluait chacun de ses hôtes d'un bonsoir, avec révérence. Bien curieuse, cette tentative cockney de mimer la grâce et la cordialité du Midi. Plus curieux encore les efforts du salon pour égaler le confort d'une pension de Bloomsbury. Vraiment, était-ce là l'Italie ? [...]

⁽¹⁾ NdT : *Energy* et *Victorier* dans le texte, pour souligner l'accent faubourien de la Signora. [in Forster / Mauron, 1957, p. 14]

Et voici une imitation de la même Signora par l'un des personnages du livre :

<p>How right is Signora Bertolini, who exclaimed to me the other day: "Ho, Mr Beebe, if you knew what I suffer over the children's edjucaishion! Hi won't 'ave my little Victorier taught by a hignorant Italian what can't explain nothink!" [Forster, 1990, p. 54]</p>	<p>La Signora Bertolini avait bien raison, l'autre jour, quand elle me confiait : « Oh ! Mr Beebe, si vous saviez l'mauvais sang que je m'fais avec l'éducation des enfants ! Pas moyen d'laisser ma petite Victoria enseignée par un âne d'Italien qui n'sait rien de rien ! » [Forster / Mauron, 1957, p. 55]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le *h* est donc introduit de façon erronée. On constate que le traducteur a choisi de rendre l'accent « faubourien » de la Signora par l'élision de quelques *e* muets.

Joseph Dobrinsky, le traducteur de *Stalky and Co.* de Rudyard Kipling explique ce phénomène (Kipling / Dobrinsky, 1997, p. 207) : « le "h" aspiré à mauvais escient est la marque d'une surcorrection populaire ». C'est un phénomène courant, que l'on retrouvait déjà chez Shaw dans une pièce antérieure à *Pygmalion* (1916) : *Candida* (1898).

BURGESS. [...] Oh, well, if you're detormined to be **hun**friendly, I spose I'd better go. [...] I didnt **hex**pect to find a **hun**forgivin spirit in you, James. [...] We **hus**eter git on well enough, spite of our different **hop**inions. Woy are you so changed to me? I give you my word I come here in peeorr [pure] frenliness, not wishin to be **hon** bad terms with my **hown** daughrter's usban. Come, James: be a Kerischin, and shake ands. [...] [Shaw, 1958, pp. 104-105]

BURGESS. [...] Yes: times 'as changed mor'n I could a believed. Five yorr [year] ago, no sensible man would a thought o takin **hup** with your **hide**ars. I **hused** to wonder you was let preach at all. Why, I know a clorgyman what 'as bin kep **hout** of his job for yorrs by the Bishop of London, although the pore feller's not a bit more religious than you are. But today, if **hennyone** was to **hor**ffer to bet me a thousan poun that youll **hend** by being a bishop yourself, I dussent take the bet. [...] [Shaw, 1958, p. 106]

Ces deux extraits sont riches en exemples, mais on peut noter que l'un des procédés n'empêchent pas l'autre, « usban » et « ands » du premier passage, ou « 'as » dans le second, voient leur *h* initial disparaître.

Ces passages confirment également que le souci de lisibilité est primordial. Shaw, comme d'autres auteurs, se sent contraint de se traduire lui-même, en indiquant entre crochets l'orthographe normale de « peeorr » et « yorr ».

Shaw introduit plus haut ce personnage (1958, p. 101), le seul de la pièce dont les propos soient retranscrits :

The door opens; and Mr Burgess enters unannounced. He is a man of sixty, made coarse and sordid by the compulsory selfishness of petty commerce [...]. A vulgar ignorant guzzling man, offensive and contemptuous to people whose labor is cheap, respectful to wealth and rank [...]. But [...] a man who in private is easygoing, affectionate, and humorously convivial to a fault. Corporeally he is podgy, with a snoutish nose in the centre of a flat square face [...], and small watery blue eyes with a plaintively sentimental expression, which he transfers easily to his voice by his habit of pompously intoning his sentences.

Il est souvent efficace de présenter le personnage qui prendra ensuite la parole, d'autant plus qu'il s'agit ici d'une pièce de théâtre. (Orwell en use également, cf. p. 153.) Cela permet au lecteur de donner corps aux protagonistes, et par cette préfiguration visuelle, de souvent de mieux les *entendre*.

De même, la présentation générale de la pièce aide à situer le genre des personnages auxquels on sera confronté. Ainsi commence le premier acte de *Candida* :

A fine morning in October 1894 in the north east quarter of London, a vast district miles away from the London of Mayfair and St-James's, and much less narrow, squalid, fetid and airless in its slums. It is strong in unfashionable middle class life: wide-streeted, myriad-populated [...]. [Shaw, 1958, p. 93]

Ce sont aussi ces indices qui guident le traducteur, et l'aident à opter pour le registre de langue approprié :

<p>BURGESS. [...] I spose I must, since you notice it. At all events, I git my contrax assepted by the County Council. [...] They dussent ave nothink to do with me unless I paid fair wages: curse em for a parcel o meddlin fools! [Shaw, 1958, p. 104]</p>	<p>BURGESS : [...] J'suppose qu'c'est vrai, puisque vous l'avez r'marqué. En tout cas, l'Conseil, il l'a acceptée, mon offre. [...] Y voulaient pas avoir affaire à moi tant qu'j'payais pas des salaires justes. Un fichu tas d'imbéciles qui se mêlent de tout ! [Shaw / Dubost, 1974, p. 113]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Certains mots sont prononcés de façon simplement relâchée comme « em » pour *them*, « o » pour *of*, d'autres ont une forme stigmatisante tels que dans « I git my contrax assepted ». Quant à la graphie un peu surprenante de « They **dussent** ave », elle correspond à la fois à une prononciation familière de *doesn't* et à un marquage particulier de conjugaison, où le verbe ne s'accorde pas avec son sujet pluriel, mais reste au singulier. Le traducteur recourt essentiellement à de classiques élisions qui connotent le milieu social du locuteur.

Burgess est le seul dont les propos soient retranscrits, nous l'avons dit précédemment. Mais dans le passage qui suit, la secrétaire Proserpine veut faire avouer au révérend Alexander Mill qu'il cherche à imiter le pasteur Morell, pour qui il a une grande admiration, et qui s'exprime avec un certain « Oxford refinement » (p. 97 du TS-ang) :

<p>PROSERPINE. [...] Why do you always say 'knoledge' in church, though you always say 'knolledge' in private conversation! [...] [Shaw, 1958, p. 101]</p>	<p>PROSERPINE. [...] Ou pourquoi dites-vous « science » à l'église alors que vous dites toujours « science » dans la conversation courante ? [...] [Shaw / Dubost, 1974, p. 109]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

C'est ici la préciosité et non plus la familiarité qui est symbolisée par ce *â*. L'affectation des locuteurs reste cependant plus rarement imitée, les retranscriptions phonétiques concernant principalement les parlers populaires.

Abordons maintenant quelques extraits des *soldiers stories* de Rudyard Kipling.

Page viii de la « General preface » à *The Man who would be King and other stories*, Andrew Rutherford définit « [Kipling's] sociolinguistic experiments with proletarian speech as an artistic medium [...] » (in Cornell, 1999). Les retranscriptions de Kipling deviennent presque une langue à part entière tant il bouleverse les règles de l'orthographe et refaçonne les mots à sa convenance.

Mais ces transcriptions sont également de riches éléments comiques. Dans ses « Explanatory Notes » (1999, pp. 288-289), Louis L. Cornell commente l'origine de l'épigraphe introduisant « With the Main Guard », « the tenth story to feature Privates Terence, Mulvaney, Stanley Ortheris, and Jock Learoyd: they had been introduced in 'the Three musketeers', published [...] [in] 1887 as one of the 'Plain Tales of the Hills' series in the *Civil and Military Gazette* ». L'épigraphe est en effet extraite de « Breitmann in Bivouac » de Charles Godfrey Leland (1824-1903). Et Cornell de préciser que « Kipling was an admirer and imitator of this American humorist's dialect verses ».

Dans ses *stories*, Kipling recourt presque intégralement aux dialogues. Les extraits que nous allons étudier sont tirés de « The Three Musketeers » (1888). C'est donc dans ce récit que le lecteur fait la connaissance des trois soldats, Mulvaney, Ortheris et Learoyd, dont les aventures seront déclinées à travers l'œuvre de Kipling en diverses *soldiers stories*.

<p>'We 'ad read the papers, an' we put hup a faked decoity, a—a sedukshun.'</p> <p>'Abdukshin, ye cockney,' said Mulvaney.</p> <p>'Abdukshun or sedukshun—no great odds. Any'ow, we arranged to taik an' put Mister Benhira out o' the way till Thursday was hover, or 'e too busy to rux 'isself about p'raids. <i>Hi</i> was the man wot said, "We'll make a few rupees off o' the business.'" [Kipling, 1916, p. 71]</p>	<p>– Nous avons lu les journaux, et nous avons monté une fameuse blague, une... un plateau.</p> <p>– Un bateau, idiot, dit Mulvaney.</p> <p>– Bateau, plateau ; ça ne fait rien. Bref, nous nous sommes arrangés pour faire battre la campagne à maître Benira jusqu'à ce que le jeudi fût passé, ou de façon qu'il soit trop occupé pour venir nous assommer avec ses revues. C'est celui-là qu'a dit : Nous tirerons quelques roupies de l'affaire. [Kipling / Savine, 1954, p. 195]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

De nouveau, la plupart des *h* aspirés disparaissent dans la transcription : « Any'ow » ; « 'isself ». Joseph Dobrinsky, traducteur de *Stalky and Co.* qualifie de « vulgaires », dans une note p. 185 de l'un des récits de l'ouvrage sus-mentionné (« Un petit devoir surveillé » / « A Little Prep. »), ces multiples élisions (Kipling / Dobrinsky, 1997). Cependant, l'on constate également que d'autres mots font apparaître un *h* alors que l'orthographe ou la prononciation n'en requièrent pas : « put **h**up » ; « **h**over ». Et rappelons la note de Joseph Dobrinsky précédemment citée (« Le Drapeau de la patrie » / « The Flag of their Country » p. 207) où il commente le mot *honly* employé pour *only* : « le "h" aspiré à mauvais escient est la marque d'une surcorrection populaire ».

Il est intéressant de noter ici que « cockney » a été traduit « idiot », une interprétation qui révèle le manque d'éducation et de culture sous-jacent derrière ce qualificatif. La traduction, qui semble avoir cerner les locuteurs, montre cependant quelques incohérences dans le choix de son registre de langue. Le traducteur recourt par exemple à l'élision simple, associée à une tournure oralisée : « C'est celui-là **qu'a** dit » ; puis, emploie un temps peu usité tel que le subjonctif imparfait : « jusqu'à ce que le jeudi **fût** passé ». Il y a de plus contresens, là où le texte cible comprend *he* dans « **Hi** was the man wot said » au lieu du pronom *I* (*he* se voyant ailleurs transcrit « 'e »).

Mais citons un nouvel extrait :

<p>'But the rale dimonstrashin,' said Mulvaney, 'was in B Comp'ny barrick; we three headin' it. [...] Whin the row was at ut's foinest an' B</p>	<p>– Mais la vraie démonstration, dit Mulvaney, c'est nous trois qui l'avons dirigée dans le quartier de la seconde compagnie. [...] Quand le chahut</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Comp'ny was fur goin' out to murther this man Thrigg on the p'rade-groun', Learoyd here takes up his helmut an' sez—fwhat was ut ye said?' 'Ah said, said Learoyd, 'gie us t' brass. Tak oop a subscripshun, lads, for to put off t' p'rade, an' if t' p'rade's not put off, ah'll gie t' brass back agean. Thot's wot ah said. All B Coomp'ny knawed me. Ah took oop a big subscripshun—fower rupees eight annas 'twas—an' ah went oot to turn t' job over. Mulvaney an' Orth'ris coom with me.' 'We three raises the Divil in couples gin'rally,' explained Mulvaney. [Kipling, 1916, p. 70]</p>	<p>fut à son comble, et que la seconde compagnie eut voté qu'on massacrerait cet individu, ce Trig, sur le champ de manœuvre, – alors voilà Learoyd qui coiffe son casque, et qui dit... Quoi donc que t'as dit ? – V'là ce que j'ai dit, fait Learoyd : « Aboulez-nous le pognon, que j'ai dit. Les amis, faites une souscription pour esquiver la parade et si l'on n'esquive pas la parade, on rendra la braise. » V'là ce que j'ai dit. Toute la seconde compagnie me connaissait. Alors on a fait une belle souscription. On a récolté quatre roupies huit annas, et il ne s'agissait plus que de faire l'affaire. Mulvaney et Ortheris étaient de mèche avec moi. – Nous sommes généralement trois pour évoquer le diable, en tête à tête, expliqua Mulvaney. [Kipling / Savine, 1954, p. 194]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cet extrait révèle une fois encore le manque de cohérence dans le choix du registre. En effet, un même locuteur, ici Mulvaney, a recours à plusieurs niveaux de langue dans la même réplique : « Quand le chahut fut à son comble, et que la seconde compagnie eut voté qu'on massacrerait cet individu [...] » / « Quoi donc que t'as dit ? » Il en va de même pour Learoyd, qui utilise des élisions (« V'là ») et un vocabulaire argotique : « **Aboulez-nous le pognon**, que j'ai dit », mais semble par la suite utiliser un langage plus châtié : « si l'on n'esquive pas la parade [...] », respectant notamment la négation et introduisant un « l' » explétif.

Nous avons cité précédemment divers exemples de *h* introduits à mauvais escient à l'initiale des mots. Dans le passage suivant, le *h* parasite s'intercale au cœur de certains verbes ou noms :

'[...] 'Twas **dh**ravin' dusk thin, an' we stud watchin' the little man hoppin' in an' out av the shops, **th**ryin' to injuce the naygurs to *mallum* his *bat*. Prisintly he **sth**rols up, his arrums full av **th**ruck, an' he sez in a consiquinshal way, **sh**ticking out his little belly, "Me good men," sez he, "have ye seen the Kernel's b'roosh?" [...]' [Kipling, 1916, p. 71]

On peut s'interroger quant à la raison de ces ajouts, s'agit-il du même usage que précédemment ? Ici, il semble que cela connote surtout une articulation négligée, tel que l'indiquait déjà p. 70 « **f**what was ut ye said? ».

Queneau retranscrit également dans ses *Exercices de style* les parlars populaires, ou « vulgaires » :

Vulgaire

L'était un peu plus dmidi quand j'ai pu monter dans l'esse. Jmonte donc, jpaye ma place comme de bien entendu et voilàtipas qu'alors jremarque un zozo l'air pied, avec un cou qu'on aurait dit un télescope et une sorte de ficelle autour du galurin. Je lregarde passequ jlui trouve l'air pied quand le voilàtipas qu'ismet à interpellier son voisin. Dites donc, qu'il lui fait, vous pourriez pas faire attention, qu'il ajoute, on dirait, qu'i pleurniche, quvous lfaites essprais, qu'i bafouille, deummarcher toutltemps sullé panards, qu'i dit. Là-dssus, tout fier de lui, i va s'asseoir. Comme un pied.

Jrepasse plus tard Cour de Rome et jl'aperçois qui discute le bout de gras avec un autre zozo de son espèce. Dis donc, qu'i lui faisait l'autre, tu dvrais, qu'i lui disait, mettre un ottbouton, qu'il ajoutait, à ton pardingue, qu'i concluait. [Queneau, [1947] 2003, p. 64]

Queneau recourt à l'élision de certaines lettres et à un vocabulaire familier parfois argotique, avec « zozo », « panards », « pardingue ». On retrouve également une prononciation stigmatisante du mot « essprais », ou certaines constructions incorrectes de type « un cou **qu'on aurait dit** un télescope ». Le locuteur se plaît aussi à truffer son discours des mêmes connections : « voilàtipas », « qu'il lui fait », « qu'i lui disait » etc. Il est intéressant de lire la traduction de cet *Exercice*, que Barbara Wright a choisi de remplacer par *Cockney* :

Cockney (replacing *Vulgaire*)

So A'm stand'n n' ahtsoider vis frog bus when A sees vis young Froggy bloke, caw bloimey, A finks, 'f'at ain't ve most funniest look'n' geezer wot ever A claps eyes on. Bleed'n' great neck, jus' loike a tellyscope, strai' up i' was, an' ve tiffer 'e go' on 'is bonce, caw, A fought A'd 'a died. Six foot o' skin an' grief, A ses to meself, when awlver sud'n 'e starts to come ve ol' acid, an': "Gaw bloimey," 'e ses, "wot ver ber-lee-din' ow yeh fink yeh adeouin' of?" 'E's tawkin' to annuver bleed'n' fawrner vere on ve bus pla'form; ses 'e keeps a-tradin' on 'is plites awler toime, real narky 'e gets, till vis uvver Frog bloke turns roun' an' ses: " 'Ere," 'e ses, "oo yeh fink yeh git'n' a'? Garn," 'e ses, "A'll give yeh a pro'r mahrfful na minute," 'e ses, "gi' ah a vit." So 'e does, pore bastard, 'e does a bunk real quick deahn ve bus wivaht anuvver word.

Cup lowers la'r, guess wo'? A sees ve fust young bleeder agin walkin' up'n deahn ahtsoider ve Garsn Lazzer, arkin' to annuver young Froggy a-jorein' 'im abeaht a bleedin' bu'en. [Queneau / Wright, 1998, pp. 88-89]

La traductrice réduit au maximum les pronoms personnels *I* et *you* en « A » et « yeh », et outre les élisions multiples, introduit certaines formes contractées assez comiques qu'il est

souvent nécessaire de lire à haute voix pour clairement les identifier, telles que « awlver sud'n », « ow yeh fink yeh **adeouin'** of? » ou « Cup lowers la'r ». On retrouve de nouveau la caractéristique du parler cockney qui supprime les *h* aspirés : « “ ‘**Ere,**” ’e ses, “**oo** yeh fink yeh git'n' a'? [...]” ».

Passons désormais à un autre type de parler qui pourtant continue de révéler les origines sociales de nos locuteurs. Et restons avec Queneau pour aborder le parler paysan.

Paysan

J'avions pas de ptits bouts de papiers avec un numéro dssus, mais jsommes tout dmême monté dans steu carriole. Une fois que j'm'y trouvons sus steu plattform de steu carriole qui z'appellent comm' ça eux zautres un autobus, jeum'sentons tout serré, tout gueurdi et tout racornissou. Enfin après qu'j'euyns paillé, je j'tons un coup d'œil tout alentour de nott peursonne et qu'est-ceu queu jeu voyons-ti pas ? un grand flandrin avec un d'ces cous et un d'ces couv-la-tête pas ordinaires. Le cou, l'était trop long. L'chapiau, l'avait dla tresse autour, dame oui. Et pis, tout à coup, le voilà-ti pas qui s'met en colère ? Il a dit des paroles de la plus grande méchanceté à un pauv' meussieu qu'en pouvait mais et pis après ça l'est allé s'asseoir, le grand flandrin.

Bin, c'est des choses qu'arrivent comme ça que dans une grande ville. Vous vous figurerez-vous-ti pas qu' l'avons dnouveau rvu, ce grand flandrin. Pas plus tard que deux heures après, dvant une grande bâtisse qui pouvait ben être queuqu'chose comme le palais dl'évêque de Pantruche, comme i disent eux zautres pour appeler leur ville par son petit nom. L'était là lgrand flandrin, qu'i sbaladait dlong en large avec un autt feignant dson espèce et qu'est-ce qu'i lui disait l'autt feignant dson espèce ? Li disait, l'autt feignant dson espèce, l'i disait : « Tu dvrais tfaire mett sbouton-là un ti peu plus haut, ça srait ben pluss chouette. » Voilà cqu'i lui disait au grand flandrin, l'autt feignant dson espèce. [Queneau, [1947] 2003, pp. 147-148]

De nombreuses caractéristiques sont propres à ce parler, comme la conjugaison de la première personne du singulier avec un verbe à la première personne du pluriel. Les autres procédés connotent essentiellement un langage familier manquant d'éducation, comme la contraction « steu », la liaison exagérée « eux **z**autres » et « qui **z'**appellent », les expressions « voilà-ti pas² » et « dame oui », ou encore la prononciation des mots « feignant » et

² Jean-Yves Pouilloux commente le phénomène, que l'on trouve encore dans « qu'est-ceu queu jeu voyons-ti pas ? » :

« pluss », et les dislocations à gauche, élidant le sujet : « Le cou, l'était trop long. L'chapiou, l'avait dla tresse autour ».

Cet extrait rappelle le patois picard que l'on parle dans la « Sicile » de Molière.

Afin de nous éclairer quant à la « Présence des humbles » dans *Dom Juan* (Molière, 1985), Jacques Morel (p. 121 de ses « Commentaires »), revient sur les influences de Molière :

‘Chez Tirso de Molina et ses successeurs, les pêcheurs et les paysans restaient très proches des héros de romans pastoraux ou de ceux des œuvres dramatiques inspirées par l'*Aminte* du Tasse. Pierrot, Charlotte et Mathurine ressemblent plus que leurs prédécesseurs à de « vrais » paysans. Plus qu'aux personnages de bergeries ils font songer au Gareau du *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac (1654) ou aux paysans des livrets populaires de l'époque. Il est sûr qu'ils n'ont rien d'espagnol et que leur langage est à peu près celui des milieux ruraux de l'Ile-de-France au temps de Molière.

Morel semble toutefois préciser dans sa « Note sur le langage paysan à l'acte II » (p. 148) qu'on nous donne à lire, par souci d'intelligibilité, une version plus ou moins édulcorée des patois qui furent sources d'inspiration.

Le langage de Pierrot et Charlotte est directement inspiré par les *Agréables Conférences de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency* (1649-1651) et par *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac (1654). Pierrot et Janin, qui dialoguent dans le premier de ces ouvrages, et Gareau [...] de la comédie de Cyrano, tiennent des propos dont la densité pourraient décourager le lecteur moderne. Ceux des paysans de Molière sont suffisamment aérés pour n'être jamais énigmatiques. [...]

Or, outre une forme, c'est bien une fonction qu'incarne la retranscription dans *Dom Juan* – qui est d'autant plus intéressante et drôle qu'elle doit être dite. « La scène affectionne les personnages patoisants, le mélange des dialectes », affirme Jean-Michel Déprats (1998, p. 100). Une pièce de théâtre, avant d'être lue est en effet, surtout écrite pour être jouée. Jean-Jacques Gautier commente justement, p. 8 de sa préface, l'une des performances de Jovet :

Vendryes [dans *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*] note l'évolution de la forme interrogative « Pierre aime-t-il ? » vers *-i* sans prononciation du *l* (comme dans *fusil*), d'où la constitution d'une forme *-ti* qui joue le rôle d'une particule interrogative valable non seulement pour la troisième personne, mais pour les autres (« j'aime-ti », cite Vendryes, « j'y vas-ti, j'y vas-ti pas », dit l'expression populaire). [Pouilloux, 1991, p. 33]

Vous vous rappelez les scènes patoisantes entre Charlotte, Pierrot et Mathurine. Plusieurs de mes confrères ont reproché alors à Jouvot d'avoir parfumé d'ail ce patois. [...] Et pourquoi pas l'accent du Midi ? Après tout, la scène se déroule en Sicile ! Il importe bien que le patois employé soit linguistiquement celui du Morvan, celui de Vendée ou celui de la Provence ! Une chose est sûre : on considère d'habitude la scène comme difficilement intelligible. Or, pour la première fois, nous l'avons « entendue » d'un bout à l'autre. [*in* Molière, 1985]

L'enjeu de la scène reste essentiellement comique, mais le texte doit *parler* au spectateur ou lecteur. Jean-Jacques Gautier n'accorde finalement qu'une importance secondaire à l'origine exacte du parler choisi par la mise en scène, tant que l'intention est là.

Un avis que partage Heinz Schwarzinger, qui lit au-delà du comique les visées politiques du patois :

Au théâtre, aujourd'hui, cette confrontation entre deux langues n'est plus perceptible pour ce qu'elle est : une lutte culturelle. Car le patois que pratiquent ces curieux « Siciliens » n'est plus vivant, on l'a étouffé, éradiqué depuis des siècles comme tant d'autres dialectes au profit d'une « haute langue » ; en tout cas, il n'est plus perçu comme un élément constituant de la langue française. Bien au contraire, ces passages en patois chez Molière (et d'autres) sont dits comme une langue artificielle pour laquelle s'est formé une sorte de code théâtral désigné comme « parler paysan », risible la plupart du temps. Or, je me rappelle une représentation de *Dom Juan* il y a bien des années à Paris, où les « Siciliens » interprétaient ce passage en un parler qui ressemblait à du québécois ; ça a fait tilt dans ma tête, car ce patois **vivant et « résistant »** au sens propre du terme donnait à cet acte toute la dimension politique sans doute voulue par Molière. [Schwarzinger, 1998, pp. 107-108]

Selon Schwarzinger, cette lutte a lieu en ce sens que

Pierrot n'entend pas se laisser faire et résiste aux assauts en s'appuyant sur son identité, c'est-à-dire sur son dialecte paysan auquel l'homme de cour [*Dom Juan*] n'entend goutte. Charlotte, qui au début de l'acte parle patois, fait montre de soumission en adoptant le « bon français » face au séducteur, puis, pour le faire taire et le rabaisser face à son amoureux Pierrot. [1998, p. 107]

Jean-Jacques Gautier décrivait la scène « difficilement intelligible », Jacques Morel répète (*in* Molière, 1985, p. 129) que ce langage « a l'avantage [...] de rester toujours immédiatement compréhensible ». C'est en premier lieu un décalage revendicateur que propose la patois : « [Pierrot] va se défendre, lui, son terr(it)oir(e) et sa culture, en enfourchant son patois comme un cheval de bataille », poursuit Heinz Schwarzinger (1998, p. 111). Et la première

incompréhension (de Dom Juan, du spectateur) fait partie du « choc linguistique fondamental » de ce drame (Déprats, 1998, p. 100).

Le fait est cependant que les passages en picard restent plus accessibles au lecteur qu'à l'auditeur. A l'écrit, on peut se raccrocher aux ressemblances orthographiques, revenir sur un mot, sans oublier les notes et commentaires divers.

Citons un premier extrait de l'acte II, scène 1 :

PIERROT. Aga, guien, Charlotte, je m'en vas te conter tout fin draït comme cela est venu ; car, comme dit l'autre, je les ai le premier avisés, avisés le premier je les ai. Enfin donc j'estions sur le bord de la mar, moi et le gros Lucas, et je nous amusions à batifoler avec des mottes de tarre que je nous jesquions à la tête ; car, comme tu sais bian, le gros Lucas aime à batifoler, et moi par fouas je batifole itou. En batifolant donc, pisque batifoler y a, j'ai aparçu de tout loin queuque chose qui grouilloit dans gliau, et qui venoit comme envars nous par secousse. Je voyois cela fixiblement, et pis tout d'un coup je voyois que je ne voyois plus rien. « Eh ! Lucas, ç'ai-je fait, je pense que vlà des hommes qui nageant là-bas. [...] » [Molière, 1985, p. 31]

Effectivement il est facile pour le lecteur de reconnaître la plupart des mots. Les quelques graphies un peu surprenantes restent lisibles, comme « par fouas ». Le procédé essentiel de déformation de prononciation, est la substitution de la lettre *e* par *a* : « la mar », « tu sais bian », « des mottes de tarre », « j'ai aparçu ». Françoise Spiess confirme ce fait dans ses « Notes explicatives », p. 22 du *Médecin malgré lui* (Molière, 1991b) : « le patois transforme souvent les “e” en “a” ».

Donnons ici un autre exemple de modification phonomorphologique, tiré de cette dernière pièce (Acte II, scène 1) :

JACQUELINE. Enfin, j'ai toujours ouï dire qu'en mariage, comme ailleurs, contentement passe richesse. Les bères et les mères ant cette maudite coutume de demander toujours : « Qu'a-t-il ? » et : « Qu'a-t-elle ? » et le compère Biarre a marié sa fille Simonette au gros Thomas pour un quarquié de vaigne qu'il avait davantage que le jeune Robin, où alle avait bouté son amiquié ; et velà que la pauvre créiature en est devenue jaune comme un coing, et n'a point profité tout depuis ce temps-là. C'est un bel exemple pour vous, Monsieur. On n'a que son plaisir en ce monde ; et j'aimerais mieux bailler à ma fille un bon mari qui li fût agriable que toutes les rentes de la Biauce. [Molière, 1991b, p. 37]

Le son [e] devient [i] dans le mot « agriable », ou à l'inverse, [i] devient [ɛ] dans « un quarquié de vaigne » pour un *quartier de vigne*. Et dans « créiature », la locutrice crée une triptongue par l'insertion de la voyelle *i*.

Revenons toutefois à notre premier extrait : la conjugaison vieillie reste compréhensible, avec notamment la terminaison de l'imparfait *-oit* (« grouilloit » « venoit » « je voyois ») ou l'accord d'un sujet à la première personne du singulier, avec un verbe à la première personne du pluriel (« j'estions » « je nous amusions »). Voici dans ce second passage, d'autres exemples de cette conjugaison voulue « paysanne » :

CHARLOTTE. Est-il encore cheux toi tout nu, Piarrot ?

PIERROT. Nannain : **ils l'avont** rhabillé tout devant nous. Mon quieu, je n'en avois jamais vu s'habiller. Que d'histoires et d'angicorniaux boutont ces Messieurs-là les courtisans ! Je me pardrois là dedans, pour moi, et j'étois tout ébobi de voir ça. Quien, Charlotte, **ils avont** des cheveux qui ne **tenont** point à leu tête ; et ils boutont ça après tout, comme un gros bonnet de filace. **Ils ant** des chemises qui ant des manches où j'entrerions tout brandis, toi et moi. [Molière, 1985, p. 33]

Citons maintenant les textes de Guy de Maupassant qui emprunta lui aussi au parler des gens du peuple. Voici ce que l'on peut lire, dans « Quid de Maupassant » imaginé et dirigé par Dominique Frémy, avec la collaboration de Brigitte Monglond et Bernard Benech, sur la petite enfance de Maupassant, né à Etretat :

Familier avec les « gens » du village, il sait aussi les observer et pourra ainsi, plus tard, manifester une connaissance profonde du peuple, des gens simples, du terroir. A cette époque, il apprend le patois cauchois [...]. [in Maupassant, 2000, p. 20]

Ou concernant l'œuvre, et plus précisément les thèmes exploités dans le recueil des *Contes de la Bécasse* publiés en 1883 :

Pour beaucoup, récits de chasse se déroulant en Normandie. Certains se signalent par leur comique (*Farce Normande, Saint Antoine*) [...]. [in Maupassant, 2000, p. 122]

Et voici un extrait de l'introduction de J. H. Matthews dans un second recueil rassemblant certains textes de Maupassant :

It was only natural that, knowing Normandy so well, Maupassant should have evoked the life of its people in so many remarkable stories, ranging from the cruel to the farcical. Of these *Le Gueux, Pierrot, En Mer* and *Toine*, are representative examples, giving some indication of the variety of subject and treatment Maupassant's insight inspired. [...] This story [*La Mère Sauvage*] conveys Maupassant's love for his native soil, 'une tendresse instinctive et presque sensuelle' (*La Patrie*), and is characteristic of his perpetual concern with unimportant, ordinary people, whose actions become significant only under the influence of circumstance. [in Maupassant, 1973, p. 11]

Il va jusqu'à consacrer l'un de ses contes, « L'Accent », à la dimension sociale qu'il implique. Une mère interdit à sa fille de parler aux domestiques de peur que son accent bourgeois ne soit influencé par le patois de ses gens, jusqu'au jour où la mère surprend sa fille en train de susurrer à l'oreille de l'un des serviteurs des mots d'amour en patois.

Car toujours le comique sous-tend l'action et les drames de la vie rurale.

Voici un court extrait de « Toine » :

Les farceurs du pays lui demandaient :

« Pourquoi que tu ne bé point la mé, pé Toine ? »

Il répondait :

« Y a deux choses qui m'opposent, primo qu'a l'est salée, et deusio qu'i faudrait la mettre en bouteille, vu que mon abdomen n'est point pliable pour bé à c'te tasse-là ! » [Maupassant, 1973, p. 67]

Le langage de Toine se caractérise par les élisions et la prononciation particulière au patois. Citons un second exemple :

« Hé, la mé, la soupe est-**il** cuite ? »

La vieille cria de sa cuisine :

« Y a point de soupe pour té, gros **faignant**. » [Maupassant, 1973, p. 71]

La prononciation stigmatisante du mot « faignant » et l'usage du pronom masculin *il* pour faire référence à la soupe, connotent un usage populaire de la langue.

Dans la nouvelle « Aux champs », on retrouve le parler paysan :

– J't'ai pas vendu, mé, j't'ai pas vendu, mon p'tiot. J'vends pas m's éfants, mé. J'sieus pas riche, mais vend pas m's éfants.

[...] Et ceux qui parlaient d'elle disaient :

– J'sais ben que c'était engageant ; c'est égal, elle s'a conduite comme une bonne mère. [Maupassant, 2000, p. 495]

De nouveau, les élisions sont très présentes et plus ou moins importantes : « p'tiot » / « J'vends pas **m's** éfants ». Le système grammatical subit quelques bouleversements, la conjugaison est vieillie « **J'sieus** pas riche », l'auxiliaire *être* est remplacé par *avoir* dans « elle **s'a** conduite », le pronom sujet est parfois omis dans « mais **vends** pas m's éfants ».

Voici enfin un extrait de « Un normand », qui rappelle que souvent la voix est plus qu'un indice dans la caractérisation :

– J'vas vous dire. J'n'ai rien trouvé, l'an dernier, qu'vingt rasières d'pommes d'abricot. Y n'y en a pu ; mais pour faire du cidre y n'y a qu'ça. Donc, j'en fis une pièce qu'je mis hier en perce. Pour du nectar, c'est du nectar ; vous m'en direz des nouvelles. J'avais ici Polyte ; j'nous mettons à boire un coup, et puis encore un coup, sans s'rassasier (on en boirait jusqu'à

d'main), si bien que, d'coup en coup, je m'sens une fraîcheur dans l'estomac. J'dis à Polyte : « Si on buvait un verre de fine pour se réchauffer ! » Y consent. Mais c'te fine, ça vous met l'feu dans l'corps, si bien qu'il a fallu r'venir au cidre. Mais v'là que d'fraîcheur en chaleur et d'chaleur en fraîcheur, j'm'aperçois que j'suis dans les quatre-vingt-dix. Polyte était pas loin du mètre. [Maupassant, 2000, p. 486]

On le voit, la conjugaison est ici aussi très connotée : « **J'vas** vous dire » « **j'nous mettons** à boire un coup ». La prononciation est relâchée, avec « **Y** n'y en a **pu** » et les élisions nombreuses.

Etudions ici un passage de *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence, où de nouveau les origines sociales du locuteur se retrouvent à travers son langage. Mais cédon la place à Mellors et Constance :

' 'Appen ye'd better 'ave this key, an' Ah min fend for t' bods some other road.' [...]

'What do you mean?' she asked.

'I mean as 'appen Ah can find anuther pleece as'll du for rearin' th' pheasants. If yer want ter be 'ere, yo'll non want me messin' abaht a' th' time.'

She looked at him, getting his meaning through the fog of the dialect.

'Why don't you speak ordinary English?' she said coldly.

'Me! Ah thowt it *wor* ordinary.'

She was silent for a few moments in anger.

'So if yer want t' key, yer'd better ta'e it. Or 'appen Ah'd better gi'e 't yer termorrer, an' clear all t' stuff aht fust. Would that du for yer?' [Lawrence, 1961, p. 141]

Nombre de ces graphies sont difficilement identifiables, sans une lecture à haute voix. Il est nécessaire de décomposer le système interne des sonorités pour déduire logiquement la signification de certains mots. D'ailleurs, le garde-chasse doit retraduire ses propos pour être compris de Constance, lorsqu'il dit tout d'abord « **Ah min fend** for t' **bods** some other road » (ou *I may find for the birds etc.*), puis, « I mean as 'appen Ah can find anuther pleece ».

Les élisions restent compréhensibles. Pour la plupart assez classiques, elles réduisent les auxiliaires ou suppriment les *h* aspirés dans « ye'**d** better '**ave** », ou la lettre finale de la conjonction de coordination « an' ». Les articles ont tendance à voir disparaître leur voyelle, comme dans « **th'** pheasants » ou à ne conserver qu'une forme très réduite, « **t'** key ». D'autres élisions moins habituelles sont rendues évidentes par le contexte. C'est le cas de l'adjectif *all* de « **a'** th' time », ou des verbes *take* et *give* dans « yer'd better **ta'e** it. Or 'appen Ah'd better **gi'e** 't yer termorrer ».

Ce sont surtout les modifications orthographiques qui se révèlent parfois obscures. Certaines sont toutefois courantes, comme la matérialisation du son [ə] par les lettres *er* dans « If **yer** want **ter** be 'ere » ou « **termorrer** ». Quelques-unes, sans être habituelles, ne contraignent pas la lisibilité du mot. Ainsi le verbe « Ah **thowt** » dont la voyelle [o:] est parfois entendue [o:^r] et ici modifiée par *ow* ; ou dans « anuther **pleece** as'll **du** » la réduction vocalique de [u:] à [ʊ] pour « du », ou de [ɛɪ] en [i:] dans « **pleece** ».

Mais d'autres nécessitent que l'on identifie avec soin ce qu'elles représentent. Le pronom personnel *I* devient ici « Ah », mais ces deux lettres ne figurent pas toujours la diphtongue [aɪ] : dans « messin' **abaht** » et « clear all t' stuff **aht** », elle symbolisent la diphtongue [aʊ]. Une même sonorité peut également être matérialisée de différentes façons. La voyelle longue [ɜ:] des mots *bird* et *first* se transforme en *o* ou *u* dans « t' **bods** » et « **fust** ». Une modification surprenante est celle de la diphtongue [aɪ] du verbe *find* dans « Ah min **fend** ».

Comme Constance, le lecteur doit en fait s'efforcer de saisir « his meaning through the fog of the dialect ».

Passons à un autre auteur qui figure le langage des gens humbles, avec *The Woodlanders* de Thomas Hardy. Dans sa préface (1981, p. 3), l'auteur présente le lieu où il a choisi de voir se dérouler l'action de ses nouvelles :

The stretch of country visible from the heights adjoining the nook herein described, under the name of Little Hintock, cannot be regarded as inferior to any inland scenery of the sort in the west of England, or perhaps anywhere in the kingdom.

Ses histoires ont lieu près de « High-Stoy » et « Bubb-Down Hill », nous précise-t-il, mais p. 4, il avoue :

I do not know myself where that hamlet is more precisely than as explained above and in the pages of the narratives.

L'important est que le milieu qu'il dépeint est un milieu rural. Page 2 de l'introduction, Dale Kramer dans son paragraphe « Preliminary arrangements », écrit :

[...] he might have recognized sooner the importance to his imagination of rural settings populated with unsophisticated people. [1981]

Parmi ceux-là, Robert Creedle, « [Giles's] trusty and familiar man » (p. 70), dont voici quelques mots :

<p>“Forgive me, but I can’t rule my mourning nohow as a man should, Mr. Melbury,” he said. “I ha’n’t seen him since Thursday se’night, and have wondered for days and days where he’s been keeping. There was I expecting him to come and tell me to wash out the cider-barrels against the making, and here was he.... Well, I’ve knowed him from table-high; I knowed his father—used to bide about upon two sticks in the sun afore he died!—and now I’ve seen the end of the family, which we can ill afford to lose, wi’ such a scanty lot of good folk in Hintock as we’ve got. And now Robert Creedle will be nailed up in parish boards ’a b’lieve; and nobody will glutch down a sigh for he!” [Hardy, 1981, p. 302]</p>	<p>« Excusez-moi, M. Melbury, dit-il, mais ça m’ fait deuil, et j’ peux pas m’ retenir comme doit le faire un homme. Je n’ l’avais pas r’vu depuis il y a eu jeudi huit jours, et je me demandais tout l’ temps où y pouvait bien être. J’attendais toujours qu’y vienne me dire d’ laver ces tonneaux avant qu’on s’ mette à faire le cidre ; et dire qu’il était ici !... Je l’ai connu qu’y était pas plus haut qu’ cet’ table. J’ai bien connu son père, avant sa mort, il allait tous les jours faire son tour au soleil en s’appuyant sur ses deux bâtons – et v’là que j’ vois la fin de cette famille, et qu’ c’est ben malheureux, car y a pas tant d’ braves gens qu’ ça à Hintock. Et pour maintenant c’est la paroisse qui s’ chargera d’ clouer Robert Creedle entre quat’ planches, et y aura pus personne pour verser une larme sur ses vieux os. » [Hardy / Six, 1980, p. 353]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le parler de Creedle est évidemment relâché (« wi’ » pour *with*, « I ha’n’t seen », « afore » etc.), il introduit également quelques graphies moins habituelles, comme « se’night », et sa grammaire reste mal maîtrisée. La traduction rend essentiellement ce style familier par de nombreuses élisions.

Tous les personnages n’ont pas, dans le TC-fr, leurs propos retranscrits, – par exemple Mr. Melbury parle un français très correct. Dans le TS-ang, les marques de vernaculaire restent en réalité peu présentes, et peut-être la traductrice a-t-elle préféré s’en tenir au seul personnage de Creedle, qui endosse déjà le rôle du « valet » – comme Sam Weller pour Mr. Pickwick (Dickens, 2000) –, et ainsi ne pas surcharger le texte français.

Un autre de ces personnages humbles, dont parle Kramer est Grammer Oliver, « Mr. Melbury’s servant », « [an] old woman [...] so dapper and stirring » (1981, p. 29) :

<p>“I’ve spent some of the money—more’n two pounds o’t. It do wherrit me terribly; and I shall die o’ the thought of that paper I signed with my holy cross, as South died of his trouble.”</p> <p>“If you ask him to burn the paper he will I’m sure, and think no more of it.”</p> <p>“ ’Ch have done it once already, miss. But er laughed cruel-like. [...] ‘A lonely person like you</p>	<p>– J’ai dépensé une partie de l’argent, plus de deux livres déjà. Et je m’ fais du mauvais sang ! Et vous verrai, je mourrai à cause de ce papier que j’ai signé de la Sainte Croix, tout comme South est mort de son souci.</p> <p>– Si vous lui demandez de brûler le papier, il le fera, j’en suis sûre, et tout sera dit.</p> <p>– J’ lui ai déjà d’mandé, et il a ri c’mauvais !</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Grammer,' er woll say, 'what difference is it to you what becomes of 'ee when the breath's out of your body'... Oh it do trouble me! If you only knew how he do chevy me round the chimmer in my dreams you'd pity me. How I could do it I can't think! But 'Ch war always so rackless!... If I only had anybody to plead for me! [Hardy, 1981, pp. 116-117]</p>	<p>[...] "Allons donc ! mère Olivier, qu'y m' dira, vous qui ne laissez personne après vous, qu'est-ce que ça peut bien vous faire ce que deviendra votre corps quand vous ne serez plus de ce monde ?" Ah ! ça m' fait du souci ! Si vous saviez seulement comme y' m' poursuit dans mes rêves, vous auriez pitié d' moi ! J' peux pas comprendre c' qui a pu m' pousser à faire ça. J'ai toujours été si imprudente ! Si seulement j'avais quelqu'un qui aille plaider pour moi ! [Hardy / Six, 1980, pp. 133-134]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Comme on peut le constater, les propos de Grammer Oliver sont parfois retranscrits de façon surprenante, avec « wherrit » pour *worry*, « chimmer » pour *chamber*, ou « 'ee » et « er » pour les pronoms *you* et *he*. De même, l'emploi de « woll » pour *will* est inhabituel, ou dans l'exclamation « But 'Ch war always so rackless! », si l'on a déjà rencontré pareille transcription de *was*, on est peu habitué à celle de la première personne du singulier en « 'Ch ».

La traduction compense cela majoritairement en élisions et vocabulaire adapté, et introduit surtout une forme de conjugaison également étonnante « vous verrai », qui rappelle l'exemple de Molière (cf. p. 292), où la prononciation engendre une transformation orthographique d'autant plus choquante à la lecture que la forme obtenue existe déjà dans la conjugaison française.

Etudions à présent une autre œuvre de Thomas Hardy, *Wessex Tales*. Voici comment F. B. Pinion introduit ce recueil, p. 7 de son introduction :

[H]is stories are rooted in Wessex. They derive as much from local history, traditions, folklore and newspapers as from invention. [*in* Hardy, 1953]

Ce que confirme dans sa présentation, Antoine Jaccottet, l'un des traducteurs des *Contes* : [C]es nouvelles peuvent apparaître [...] comme la description quasi ethnologique d'un pays qui leur confère son unité, avec ses habitants, son histoire [...], ses coutumes et traditions [...]. Mais s'il souhaite décrire cet univers rural, et les personnages variés qui le peuplent [...] ce n'est certes pas dans la seule intention de rectifier l'image caricaturale que pouvaient se faire de ce pays les habitants de Londres (image dont lui-même, en raison de ses origines modestes, avait sans doute souffert). C'est aussi qu'il s'agissait pour Hardy de préserver de l'oubli ou même de la disparition un univers qui [...] avait dû lui apparaître comme un paradis perdu. [*in* Hardy / Leyris. Jaccotet, 1995, pp. 10-11]

Citons une note de Jaccottet sur l'influence traditionnelle des *Contes* :

Donald Davidson, dans un article intitulé « The Traditional Basis of Thomas Hardy's Fiction » dans *The Southern Review* [...], a soutenu la thèse selon laquelle le roman de Hardy est presque toujours conçu comme une histoire dite, ou chantée, proche en cela des ballades et des contes traditionnels qu'il a connus dans son enfance. J'espère que les quelques pages qui suivent montreront que ce recours à des formes de récit proches en effet de ces genres traditionnels, loin d'être inconscient chez Hardy, résulte d'un choix esthétique parfaitement assumé. [*in Hardy / Leyris. Jaccotet, 1995, p. 33*]

Et Pinion de corroborer cette idée, sur l'influence de l'oralité traditionnelle dans les contes :

It is doubtful whether some of his tales, especially the less 'literary', could be told with more life [...] and a greater air of verisimilitude. Oral methods of narration sometimes contribute effectively towards the latter end [...]. [*in Hardy, 1953, p. 8*]

Le traducteur fait ensuite dans le TC-fr un très intéressant parallèle avec Shakespeare : [I]l est vrai qu'au moment de l'enfance de Hardy, et donc plus encore au moment où se déroulent les nouvelles [...], toutes situées avant sa naissance, vers 183-, le Dorset était encore sur bien des plans très proche de l'Angleterre qu'avait connu Shakespeare. [...]

En 1876, dans un article paru sous le titre « Le Paysan du Wessex », le révérend Charles Kegan Paul [...] confirme que, plus que toute autre région de l'Angleterre, le pays natal de Hardy est resté à l'écart du progrès. Il écrit : « Le temps s'est arrêté dans le Dorset [...] et les clowns de *Hamlet* n'ont rien d'anachronique si on les situe dans un village du Sud-Ouest de l'Angleterre d'aujourd'hui. » Les « clowns » auxquels il est fait allusion, ce sont bien sûr les rustres, les gens du peuple [...].

Mais plus encore, ce sont, dans ces contes, toutes les scènes de comédie où interviennent paysans ou artisans, que ce soit dans « Les Trois Inconnus » ou à la fin du « Prédicateur éperdu », qui nous montrent combien Hardy était resté proche lui-même de la fraîcheur et de la bonhomie shakespeariennes. [*in Hardy / Leyris. Jaccotet, 1995, pp. 12-13*]

Jaccottet, qui rappelle que « les *Contes* sont bien un recueil de croquis de la vie rurale » (p. 8). Citons tout d'abord « The Three Strangers » :

'You are a sworn constable?'	« Vous êtes un constable assermenté ?
'I be, sir.'	– Oui, m'sieur.
'Then pursue the criminal at once [...].'	– Alors, poursuivez aussitôt le criminel [...].
'I will, sir, I will—when I've got my staff. I'll go home and get it, and come sharp here, and start in a body.'	– Oui, m'sieur, oui, m'sieur – quand j'aurai pris mon bâton. Je vais aller l'chercher chez moi, je r'viendrai ici vivement et j'partirai en force.

<p>‘Staff!–never mind your staff ; the man’ll be gone!’</p> <p>‘But I can’t do nothing without my staff–can I, William, and John, and Charles Jake? No; for there’s the king’s royal crown a painted on en in yaller and gold, and the lion and the unicorn, so as when I raise en up and hit my prisoner, ’tis made a lawful blow thereby. I wouldn’t ’tempt to take up a man without my staff–no, not I. If I hadn’t the law to gie me courage, why, instead o’ my taking up him he might take up me!’ [Hardy, 1953, pp. 29-30]</p>	<p>– Votre bâton ! Ne vous occupez pas de votre bâton ! L’homme sera déjà loin !</p> <p>– Mais j’peux rien faire sans mon bâton ! Est-ce-pas, William, est-ce-pas, John, est-ce-pas Charley Jake ? Y’a la couronne du roi peinte dessus en jaune, avec le lion et la licorne, si bien que quand j’le lève et que j’frappe mon prisonnier avec, j’lui porte par là un coup légal. J’voudrais pas m’risquer à arrêter un homme sans mon bâton, que non ! Si j’avais pas la loi pour me donner du courage, au lieu que ce soye moi qui l’arrête, c’est lui qui pourrait m’arrêter ! [Hardy / Leyris. Jaccotet, 1995, p. 73]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La transcription du parler révèle le comique du personnage. Sa prononciation est très relâchée, comme dans « ’tempt » ou « gie » pour *give*. De même, avec cette proposition « there’s the king’s royal crown **a** painted on **en** in **yaller** and gold ». La retranscription est pour ces derniers cas plus importante mais toujours compréhensible grâce au contexte, – surtout pour « en » signifiant *it*.

De nouveau, en français ce sont les classiques élisions qui sont choisies pour rendre le ton familier du locuteur, notamment « Est-ce-pas ». Le traducteur introduit aussi l’exclamation « que non ! » et une hypercorrection du mode subjonctif « au lieu que ce soye moi ».

Voyons un autre de ses *Contes*, « The Withered Arm » ou « Le Bras flétri » :

<p>‘More like forty,’ broke in an old milkman near [...]. ‘ ’A was born before our Great Weir was builded, and I hadn’t man’s wages when I laved water there.’ [...]</p> <p>‘Now, then, what the Turk do it matter to us about Farmer Lodge’s age, Farmer Lodge’s new mis’ess? I shall have to pay him nine pound a year for the rent of every one of these milchers, whatever his age or hers. Get on with your work, or ’twill be dark afore we have done. The evening is pinking in a’ready.’ [Hardy, 1953, pp. 65-66]</p>	<p>– Dites plutôt quarante, intervint un vieux garçon de laiterie qui se trouvait à côté [...]. Il est né avant qu’on ait construit not’ Grand Barrage, et j’gagnais pas encore autant qu’un homme que j’puisais de l’eau là. » [...]</p> <p>« Allons, quéque qu’ça peut nous faire, l’âge du Grand Turc ou l’âge du fermier Lodge ou de sa nouvelle conjointe ? Il faudra toujours que je lui paye neuf livres l’an pour louer chacune de ses vaches laitières. Allons, mettez-en un coup, sans quoi il fera noir avant qu’on ait fini. Le jour commence déjà à rosir. » [Hardy / Leyris. Jaccotet, 1995, p. 132]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Hardy peut parfois recourir à des graphies particulières, comme ici « 'A » pour le pronom personnel *he*. Les indices d'une langue vernaculaire dans le texte source sont souvent plus importants que ceux que l'on pourrait attendre dans la traduction : « was builded », « what the Turk **do it** matter ». En français, la moindre modification apportée à la conjugaison connote très fortement le texte, et il serait ici exagéré d'opter pour une telle solution.

Cet extrait vient confirmer qu'il suffit d'un mot ou d'une expression oralisée pour donner le ton propre à un personnage.

Nous l'avons vu, notamment par le comique, les transcriptions ont en commun de redonner une identité à des catégories souvent pensées inférieures par les classes dominantes. Pensons ici à l'œuvre de Dickens, *The adventures of Oliver Twist*.

Dans l'introduction du TS-ang, est citée la préface de la troisième édition de 1841. Certains passages nous éclairent quant au souci de réalisme de Dickens dans cette œuvre :

It is useless to discuss whether the conduct and character of the girl seems natural or unnatural, probable or improbable, right or wrong. IT IS TRUE. [Dickens, 1955, p. xx]

It involves the best and worst shades of our common nature; much of its ugliest hues, and something of its most beautiful, it is a contradiction, an anomaly, an apparent impossibility, but it is a truth. I am glad to have had it doubted, for in that circumstance I find a sufficient assurance that it needed to be told. [1955, pp. xx-xxi]

L'auteur a pour but de dire la vérité sociale de son époque et ouvrir les yeux de sa société :

[...] to show them as they really are [...], it appeared to me that to do this, would be to attempt a something which was greatly needed, and which would be a service to society. [1955, p. xviii]

Dans la préface de la version française, Jean-Louis Curtis rappelle l'influence pour Dickens de la ville de Londres, que l'on retrouve dans tous ses livres. Puis il commente :

Londres existe surtout depuis que Dickens l'a inventée ; ou plus exactement Londres s'est mise à ressembler à l'image que Dickens en a donnée, mais que personne n'avait su dégager avant lui. Ainsi Dickens accomplit-il ce qui est, selon Proust, la mission fondamentale de l'artiste : créer le monde une nouvelle fois. [*in* Dickens / Ledoux, 1986, p. 15]

Cette quête omniprésente de réalité est certainement l'un des moteurs de la retranscription. Bien sûr, les passages figurant une façon de parler particulière sont les plus comi-

ques, pensons par exemple à Barney (cf. annexe 2). Mais c'est bien la réalité dans toute sa bassesse qui sous-tend le texte.

Voici un premier extrait :

“This here boy, Sir, wot the parish wants to 'prentis,” said Mr. Gamfield.

“Ay, my man,” said the gentleman in the white waistcoat, with a condescending smile.

“What of him?”

“If the parish would like him to learn a light pleasant trade, in a good 'spectable chimbley-sweepin' bisness,” said Mr. Gamfield, “I wants a 'prentis, and I am ready to take him.” [...]

“Young boys have been smothered in chimneys before now,” said another gentleman.

“That's acause they damped the straw afore they lit it in the chimbley to make 'em come down agin,” said Gamfield; “that's all smoke, and no blaze; vereas smoke ain't o' no use at all in making a boy come down, for it only sinds him to sleep, and that's wot he likes. Boys is wery obstinit, and wery lazy, gen'lmen, and there's nothink like a good hot blaze to make 'em come down vith a run. It's humane too, gen'lmen, acause, even if they've stuck in the chimbley, roasting their feet makes 'em struggle to hextricate theirselves.” [Dickens, 1955, pp. 15-16]

Le gentleman écoute donc la requête de Mr. Gamfield avec un sourire « condescendant ». On retrouve dans le discours de Gamfield certaines caractéristiques du parler de Sam Weller qui remplace les *w* en *v* (et que nous rencontrerons plus tard), comme ici dans « would like ». Les élisions sont de rigueur (« a good 'spectable »), la prononciation altère l'orthographe de mots tels que « bisness » ou « sinds ». Certaines graphies paraissent tout de même quelque peu surprenantes, par exemple « chimbley » ; mot qu'il revient à un second gentleman de rendre dans son orthographe normale « chimneys ».

On notera également le *h* ajouté à mauvais escient au début du verbe « hextricate », et l'usage incorrect du pronom relatif dans la phrase « This here boy, Sir, wot the parish wants ».

(Voici pour information la traduction, que nous aurons par la suite l'occasion d'étudier plus en détail :

« Ç' gars-là, M'sieur, çui qu' la paroisse elle veut mettre en apprentissage...

– Oui, mon ami, dit le monsieur au gilet blanc avec un sourire de condescendance. Eh bien ?

– Si que la paroisse voudrait qu'il apprenne un bon métier, ben agréable, dans une respectable affaire de ramonage, dit M. Gamfield, j'ai besoin d'un apprenti : j'veux bien le prendre. [...]

– On a déjà vu de jeunes garçons étouffés dans des cheminées, dit un autre.

– Ça, c'était pasqu'on avait mouillé la paille avant d'l'allumer dans la ch'minée pour les faire redescendre, expliqua le ramoneur ; ça fait que d' la fumée et pas d' flamme ; mais la fumée, ça sert à rien pour faire redescendre le garçon, ça fait que l' faire dormir et c'est tout ç' qu'y veut. Y sont tout ostinés, ces gamins, et pis paresseux, Messieurs ; y a rien comme une bonne flambée bien chaude pour les faire sauter et redescendre en vitesse. C'è humain aussi, Messieurs, pasque, même s'y sont coincés dans la ch'minée, sentir leurs pieds qui rôtissent, ça les fait s' tortiller pour s'extirper. [Dickens / Ledoux, 1986, pp. 43-44])

Voyons un second passage de cet ouvrage :

<p>“We'll see wot the Secretary of State for the Home Affairs has got to say to the beaks, if I don't,” replied Mr. Dawkins. “Now then! Wot is this here business? I shall thank the madg'strates to dispose of this here little affair, and not to keep me while they read the paper, for I've got an appointment with a genelman in the City, and as I'm a man of my word and wery punctual in business matters, he'll go away if I ain't there to my time, and then pr'aps there won't be an action for damage against them as kep me away. Oh no, certainly not!” [Dickens, 1955, pp. 316-317]</p>	<p>– On verra c' que le Minisse de l'Intérieur y leur z'y dira aux curieux, si on m' les donne pas, reprit M. Dawkins. Et alors ! Qu'est-ce que c'est qu'ça veut dire ? J' serais bien obligé aux magistrats de régler c'te p'tite affaire et d' pas m' tenir là pendant qu'y lisent leur journal pasque j'ai un rendez-vous avec un monsieur d' la Cité ; comme j' suis un homme de parole et très exact en affaires, y s'en ira si j' suis pas à l'heure, et alors y aura-t-y pas une plainte en dommages-intérêts contre les ceusses qui m'auront empêché d'y être ? Mais non, voyons, vous n'y pensez pas ! » [Dickens / Ledoux, 1986, p. 421]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

L'auteur joue cette fois sur le comique de la transcription, introduisant de plus des mots d'argot (« the beaks ») et usant de l'ironie de son personnage. Le traducteur semble avoir saisi l'intention de l'auteur et n'hésite pas à agir dans cette optique. On trouve dans le texte français toutes sortes de fautes de langage que nous citerons de nouveau au cours de cette étude.

Mais revenons à l'aspect plus social de cette sous-partie, avec *Saturday Night and Sunday Morning* de Sillitoe. Est ici retranscrit le « working-class dialect » des Midlands en Angleterre. L'auteur cherche ici à produire un effet de réel. Et il y parvient grâce à l'accumulation de marques d'oralité, qui même lorsqu'elles ne sont pas nécessaires, sont alors un indice visuel pour le lecteur.

Les indices phonétiques ne sont cependant pas tous matérialisés par souci de lisibilité. Le lecteur pourrait se sentir excessivement éloigné du personnage, ou les propos de ce dernier pourraient involontairement créer un effet comique.

En voici un passage :

<p>“Well,” Arthur said, [...] “if they don’t like it, they can lump it.”</p>	<p>– Eh ben, dit Arthur, [...] si ça ne leur plaît pas, ils n’ont qu’à se l’ foutre quelque part.</p>
<p>“That’s because you’ve got nowt to do wi’ ’em.”</p>	<p>– C’est parce que t’as rien de commun avec eux. – J’ai déjà dit qu’ j’en valais n’importe quel</p>
<p>“I said I was as good as anybody else in the world, din’t I?” Arthur demanded. “And I mean it. Do you think if I won the football pools I’d gi’ yo’ a penny on it? Or gi’ anybody else owt? Not likely. I’d keep it all mysen, except for seeing my family right. I’d buy ’em a house and set ’em up for life, but anybody else could whistle for it. I’ve ’eard that blokes as win football pools get thousands o’ beggin’ letters, but yer know what I’d do if I got ’em? I’ll tell yer what I’d do: I’d mek a bonfire on ’em. Because I don’t believe in share and share alike, Jack. Tek them blokes as spout on boxes outside the factory sometimes. [...]” [Sillitoe, 1960, p. 28]</p>	<p>autre. J’ai pas dit ça ? interrogea Arthur. Et je l’ crois. T’ figures-tu qu’ si j’ gagnais la poule du football, j’irais t’en donner un penny ? Ou à n’importe qui ? Courez toujours. J’ garderais tout pour moi, sauf pour ce qui est d’aider mes vieux. Je leur ferais construire une maison et j’ les installerais pour leurs vieux jours, mais à part eux, les autres pourraient toujours siffler ! Il paraît que des gars qui gagnent aux poules de foot reçoivent des milliers de lettres de tapeurs, mais sais-tu ce que j’ ferais, si c’était à moi qu’ ça arriverait ? Eh ben, j’ vais t’ le dire : j’ les foutrais au feu, ces lettres. Parce que d’ partager avec tout l’ monde, j’y crois pas, moi. Vois-tu bien, les gars grimpés sur des caisses qu’y a quelquefois à la sortie de l’usine [...]. [Sillitoe / Delgove, 1961, p. 41]</p>

On note tout d’abord le registre de langue familier par l’usage de termes comme « lump », « blokes » et « spout », ou d’expressions orales telles que « could whistle for it ». Le traducteur doit donc veiller à des choix lexicaux cohérents, ce qu’il fait en adaptant le vocabulaire au locuteur : « ils n’ont qu’à se l’ foutre quelque part », « Courez toujours », « mes vieux », « des gars ».

Le texte source introduit nombre d’élisions, dont certaines témoignent de la prononciation relâchée d’Arthur et son interlocuteur : « you’ve got **nowt** to do **wi’ ’em** » ou « **din’t** I? », « I’d **gi’ yo’** a penny on it? Or gi’ anybody else **owt?** » On retrouve également quelques transformations vocaliques dans les verbes « mek » et « tek » ; et dans « Tek **them** blokes **as** spout on boxes », l’usage du pronom personnel complément *them* à la place de l’adjectif démonstratif *those*, ou de *as* pour le pronom relatif *that*.

Le traducteur peut compenser en agissant lui aussi au niveau morphologique, et élider certaines lettres : « **T’** figures-tu **qu’** si **j’** gagnais la poule du football, j’irais t’en donner un

penny ? » Grammaticalement, il peut supprimer la première partie de la négation *ne*, « **J'ai pas** dit ça ? »

Tous ces indices participent à la création d'un parler populaire crédible.

Mais outre le milieu social, les origines géographiques savent également bouleverser la diction des personnages.

I-2-b) Les origines : Balzac, Maupassant, Crane, Kipling, Corbière, Mitchell, Scott

Dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, Balzac renouvelle sa transcription de l'accent allemand dans la bouche du baron de Nucingen ; transcription à peu de choses près identique à celle de Schmucke (Balzac, 1974), introduisant bien sûr quelques variantes parfois modulables en fonction de l'extravagance du personnage. (Peut-être ici est-elle encore plus exagérée ?)

— *C'esde frai*, répondit piteusement Nucingen. *Chai zoubire abbrest kèque chausse t'ingonni. [...] Hédre hâmueusse à mon hâche cheu zai piène que rienne n'ai blis ritiuille ; mai ké fouillez-vûs ? za y êde ! [...] Cheu neu la gonnès boind, répondit le baron. Et cheu buis fûs le tire buisque montame ti Nichingen ai tan lé salon. Chiskissi, cheu n'ai boin si ceu qu'edait l'amûre. L'amûre ?... jeu groid que c'esd de maicrir.* [Balzac, 1975, p. 72]

Parmi les caractéristiques nombreuses qui « rendent » ce texte germanique, notons le retour du *h* intrusif. On le retrouvera plus tard au fil de l'œuvre, et au cœur du mot surligné :

— *Ti has*, dit le baron qui écoutait Asie dans un profond silence et avec admiration, *le chéniete la gorrhibtion*, *gomme chai le chique te la Panque.* [Balzac, 1975, p. 170]

La transcription est telle qu'elle est souvent inintelligible :

— *Eine jabot de casse plange* [gaze blanche], *rope rosse*, *eine haigeharbe plange* [écharpe blanche], *foile planc...* *eine viguire fraiment piplique ! Tes yeix de veu, eine tain t'Oriend.* [Balzac, 1975, p. 72]

Cette illisibilité, Balzac la reconnaît volontiers. Lorsque Nucingen parle à Esther, c'est « dans son patois de juif polonais, dont les singulières désinences ne doivent pas donner moins de mal à ceux qui les lisent qu'à ceux qui les entendent » (1975, p. 199). Et voyons ce qu'il dit de Jacques Collin qui, lui, « est en Espagnol » (p. 278) :

Il faut faire observer ici que Jacques Collin parlait le français comme une vache espagnole, en baragouinant de manière à rendre ses réponses presque inintelligibles et à s'en faire demander

la répétition. Les germanismes de monsieur de Nucingen ont déjà trop émaillé cette scène pour y mettre d'autres phrases soulignées difficiles à lire, et qui nuiraient à la rapidité d'un dénouement. [Balzac, 1975, p. 292]

Notons la traduction anglaise de cet extrait du « false spaniard », qui nous révèle l'analyse du traducteur quant à la transcription phonétique de Balzac :

Here Jacques Collin must be envisaged as speaking French 'like a Spanish cow,' as we say, jabbering in such a way as to make his replies almost unintelligible, so that he had to be asked to repeat what he had said. The Germanisms of Monsieur de Nucingen have already been so much used for **decorative effect** in the course of this narrative that the reader shall be spared anything here so difficult to read, since it would hold up the speed with which these events reach their outcome. [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 352]

Et souvent l'Allemand se voit gentiment raillé à cause de son baragouin :

— *Che gomprents*, dit-il, *birquoi fus la nommez Acie : c'ed eine guizine aciadique.*

— Ah ! je commence à croire qu'il m'aime, dit Esther à Europe, il a dit quelque chose qui ressemble à un mot.

— *Il y en a blisieurs*, dit-il. [Balzac, 1975, p. 178]

Ceci est, entre autres choses, dû au fait qu'en réinventant un univers langagier propre à Nucingen, Balzac introduit des graphies déjà connues de l'œil francophone.

— *Chai godonné les sonneddes, mais n'avez poind **beurre**... chez fais m'en aller*, dit-il. [Balzac, 1975, p. 121]

— *Ile jhouait afec **tes gardes pissaudées**...* [des cartes biseautées] [Balzac, 1975, p. 156]

L'intelligibilité immédiate n'étant pas selon le traducteur anglais des *Splendeurs* le souci prioritaire de l'auteur, il s'adonnera à son tour (sciemment ?) à ces interférences langagières : le « *Cros élevant !* » (*gros éléphant*, p. 120) devient « *Pig elevant!* » (*big elephant*, p. 145) ou encore :

<p>— <i>Che ne vus ai rien tonné</i>, répondit le baron charmé, <i>che gomde fus abborder temain drande mil vrancs te rendes... c'ede mon gâteau te noces...</i> [Balzac, 1975, p. 234]</p>	<p>'I hef gif you nossing,' replied the baron, delighted, 'I vill tomorrow pring you dirty tausend vrancs ingome ... Dot iss my vedding bresent ...' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 282]</p>
<p>— <i>Che fus âme audant que ch'aime ma file...</i> dit-il, <i>et che sens lâ</i> ; reprit-il en mettant la main</p>	<p>'I lof you as I lof my daughder, ...' he said, 'and I feel it dere'; he continued placing his hand</p>

sur son cœur, <i>que che ne beaux bas fus foir audrement que hireise.</i> [Balzac, 1975, p. 160]	on his heart, ‘zet I con only pear to zee you hoppy.’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 193]
--------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ou le très beau :

— *Fus me prissez le cueir...* [Balzac, 1975, p. 201]

‘You are prepping my **hurt** ...’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 242]

Ou bien encore, lisons :

— <i>Ui, che le zais, mais si che suis amûreuse, che ne suis pas pède, izi, ti moins, gar quand che la fois, che lui tonnerais mon bordefeille...</i> [Balzac, 1975, p. 169]	‘Yo, yo, put if I em in luf I em not a vool, not in zis, at least, for vhen I zee her, I vould gif her pordvolio ...’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 202]
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La proximité d’éléments connus dans le nouveau paysage langagier parasite parfois la fluidité phonétique recherchée : « put » sera spontanément prononcé [pʊt] et non comme la transcription de *but* [pʌt].

On retrouve le même phénomène lorsque Schmucke prend la parole :

– [...] *Bons hâ paddi (battu) la gambagne bendant tidde la nouitte.* [Balzac, 1974, p. 196]

‘Hiss **mint** hass peen vanterink all ze night.’ [Balzac / Hunt, 1968, p. 201]

A la première lecture « mint » sera pensé [mɪnt] et non [maɪnt], prononciation germanisante de *mind*.

Et il est d’autant plus difficile d’identifier certaines répliques de l’Allemand lorsqu’elles sont concises et non imprégnées d’un réel contexte. Pensons au cri inachevé de Nucingen « *Non, pelle envant* [belle enfant] » (Balzac, 1975, p. 121).

L’auteur ensuite ne s’arrête pas là, et introduit le personnage de Peyrade qui aime à se faire passer pour un Anglais :

Peyrade se mettait si parfaitement en Anglais, et parlait si bien en français avec les gazouillements que les Anglais introduisent dans notre langage [...] qu’il soutint son rôle d’Anglais chez des ambassadeurs et à Londres, sans éveiller de soupçons. [Balzac, 1975, p. 183]

Une scène présente même l’Allemand et le faux Anglais ensemble, « les deux baragouins ensemble ». « Vous verrez qu’ils finiront par se comprendre » dit l’un des personnages qui assiste à la scène (p. 212).

Balzac complexifie légèrement les choses en mettant en place un véritable réseau d'imitateurs au sein de son œuvre. Lui-même sera le premier à travestir son écriture, pour recréer la parole allemande, puis anglaise.

C'est ensuite la locataire anglaise qui imite Nucingen, afin de mieux communiquer avec lui :

— Un peu, mon neveu, dit l'Anglaise qui parlait bien le français. *Mais ki ed-dû, doi ?* fit-elle en imitant le parler de Nucingen.

— *Ein ôme pien addrabé !...* répondit-il piteusement.

— *Esd-on addrabé bir afoir eine cholie phâme ?* demanda-t-elle en plaisantant.

— *Bermeddez-moi te fis envoyer temain eine barure, bir fus rabbeler le paron ti Nichinguenne.*

— *Gonnais bas !...* fit-elle en riant comme une folle ; mais la parure sera bien reçue, mon gros viol de domicile.

— *Fis le gonnaidrez ? Attié, montame. Fis êdes un morzo te roi ; mais je ne soui qu'ein bofre panquier té soizande ans bassés, et fi m'affez vaide combrentre gombien la phâme que ch'aime a te buissance, buisque fodre paudé sirhimaine n'a bas pi me la vaire ûplier...*

— *Tiens, ce êdre chentile ze que fis me tides là,* répondit l'Anglaise.

— *Ze n'esd pas si chentile que zelle qui me l'einsbire...* [Balzac, 1975, p. 121]

Puis, Asie imite Nucingen, pour mieux le railler :

— Je vais aller faire rire le créancier, lui dit Asie, et il me donnera de quoi m'amuser aujourd'hui. — *Zan rangune monnesier le paron...* ajouta la Saint-Estève en faisant une horrible révérence. [Balzac, 1975, p. 147]

Peyrade est, lui, Samuel Johnson, « le faux Anglais » (p. 206) / « the sham Englishman » (p. 248) :

— Ah ! ma chère, dit madame du Val-Noble en entrant dans la loge d'Esther avec Peyrade que le baron de Nucingen ne reconnut pas, je suis enchantée de te présenter monsieur Samuel Johnson ; il est admirateur des talents de monsieur de Nucingen.

— Vraiment, monsieur, dit Esther en souriant à Peyrade.

— *O, yes, bocop,* dit Peyrade.

— Eh ! bien, baron, voilà un français qui ressemble au vôtre, à peu près comme le bas-breton ressemble au bourguignon. Ça va bien m'amuser de vous entendre causer finances... Savez-vous ce que j'exige de vous, monsieur Nabab, pour faire connaissance avec mon baron ? dit-elle en souriant.

— *O !... jé... vôs mercie, vôs mé présenterez au sir berronet.* [Balzac, 1975, p. 72]

Ou un peu plus copieusement :

– *Sir Beronette, ie aye conciu eine litle spécouléchienne, ô ! very comfortable... bocob treiz profitable, ant ritche de bénéfices...* [Balzac, 1975, p. 212]

Et l'imitation est un succès : « Esther et Lucien rest[en]t stupéfaits devant cette perfection de costume, de langage et d'audace » (p. 212).

Mais Peyrade, à son tour, se voit singé, lorsque madame du Val-Noble le « cite » dans une parfaite imitation (en effet, quel que soit le locuteur – supposé natif ou imitateur, les transcriptions sont en tous points égales) :

— [...] Il me taonne avec le respect. Si j'essaie d'avoir mal aux nerfs et d'être mal disposée, il ne se fâche pas, il me dit : — *Je veuie qué milédy fesse sa petite voloir, por que rienne n'est pius détestabel, — no gentlemen — qué dé dire à ioune genti phâme : « Vos été ioune bellôt dé cottône, iune merchandise !... Hé ! hé ! vos étez à ein member of society de temprence, and anti-slavery. »* Et mon drôle reste pâle, sec, froid, en me faisant ainsi comprendre qu'il a du respect pour moi comme il en aurait pour un nègre, et que cela ne tient pas à son cœur, mais à ses opinions d'abolitionniste. [Balzac, 1975, pp. 208-209]

Il est intéressant de voir que la transcription répond à tous les clichés attendus d'un Anglais parlant français. Incapable de prononcer le [y] français, l'Anglais n'a d'autre choix que d'introduire des *ou* dans les mots « spécouléchienne », ou une diphtongue « conciu », ou les deux « ioune » ; notre [u] se voyant, comme par suite logique, réinterprété dans « bocob » « vôs ».

Le locuteur ajoute à plusieurs reprises certaines diphtongues : « *Je veuie* », « *ie aye* », « *treiz* ». Ou au contraire les gomme dans « *milédy* ».

Balzac introduit directement des mots anglais (ou presque) dans son discours : « *member of society de temprence, and anti-slavery* ». Enfin, un autre cliché consiste à se tromper dans le genre du déterminant : « *sa petite voloir* » – cliché dû à l'absence de genre en anglais, et qui semble plaire à nos auteurs français.

Molière lui aussi a recours à ce procédé dans *Les Fourberies de Scapin*, mais pour figurer un accent de nouveau plus germanisant. Contrairement à l'anglais, il existe bien des genres en allemand, mais les substantifs n'ont pas toujours le même genre d'une langue à l'autre :

[...] L'est seulement pou li donnair **un petite régale** sur le dos d'une douzaine de coups de bâtonne, et de trois ou quatre **petites coups** d'épée au trafers de **son poitrine**. [Molière, 1991, p. 83]

Et Maupassant fait de même avec son personnage anglais, dans « Miss Harriet » lorsqu'elle murmure « Je vòdré être **une petite oiseau** pour m'envolé dans le firmament » (2000, p. 861).

Attardons-nous d'ailleurs sur cet auteur, dont les textes sont très riches. Comme nous l'avons vu, Maupassant exploite dans de nombreux contes ou nouvelles les thèmes de la Normandie ou de la paysannerie. Mais il ne décline pas seulement dans son œuvre les variations du patois cauchois : il s'essaie aussi à l'accent allemand, dans les contes traitant notamment de la guerre franco-prussienne de 1870 (« Boule de Suif », « Mademoiselle Fifi »), à l'accent anglais (« Miss Harriet »), allant jusqu'à introduire quelques consonances espagnoles (« Marroca »).

Voici par exemple un extrait de sa nouvelle « Les Dimanches d'un Bourgeois à Paris », où il transcrit divers accents étrangers :

C'est alors que la cérémonie prit un caractère vraiment international. Les citoyennes déléguées par les puissances étrangères se levèrent l'une après l'autre, apportant l'adhésion de leurs patries. Une Allemande parla d'abord. Obèse, avec une végétation de filasse sur le crâne, elle bredouillait d'une voix pâteuse :

« Che feu tire toute la choie qu'on a ébrouvée dans la fieille Allemagne quand on a chu le grand moufement des femmes barisiennes. Nos boitrines (elle frappa la sienne, qui ne résista pas au choc), nos boitrines ont tréchailli, nos... nos... che ne barle pas très pïen, mais nous chommes avec vous. »

Une Italienne, une Espagnole, une Suédoise en dirent autant en des langages inattendus ; et pour finir, une Anglaise démesurée [...] s'exprima en ces termes :

« Je volé aussi apôté le participéchône de la libre Hangleterre à la manifestéchône si... si... pittoresque de la populéchône féminine de France pour l'émancipéchône de cette pätie féminine. Hip ! hip ! hurrah ! » [Maupassant, 2000, p. 123]

L'accent de l'Anglaise est exagéré (nous reviendrons ultérieurement sur le rapport de Maupassant aux Anglais). Mais ces retranscriptions sont toujours très drôles ; on pense de nouveau à Balzac qui plus haut retranscrit la terminaison anglaise typique [ʃn] « spécoulé-**chienne** », alors qu'ici, Maupassant interprète différemment ces sonorités : « manifesté-**chône** » « émancipé**chône** ». Il introduit également dans son discours les voyelles longues [o:] et [ɑ:] qu'il matérialise par ô et â dans les mots « apôté » et « pätie ». De même, il choisit de représenter par é, ce qui est interprété comme la diphtongue [ɛɪ] en anglais : « participéchône » « populéchône ». Le dernier cliché est bien sûr le *h* aspiré, qui n'existe pas

en français et incarne donc l'une des caractéristiques typiques de la langue anglaise : « la libre **H**angleterre ».

On notera ensuite que l'auteur qualifie de « pâteuse » la voix de l'Allemande ; on retrouvera d'autres occurrences de ce qualificatif pour évoquer le parler allemand. La caractérisation physique et les commentaires entre parenthèses, jouent le rôle de didascalies qui aident le lecteur à se figurer et cerner le personnage, donc en le voyant, à l'entendre aussi.

L'essentiel des caractéristiques de l'accent allemand sont ici présentes et recourent souvent, nous le verrons, celles de Balzac. Ainsi, le son [ʒ] devient [ʃ] avec « **choie** », le *f* vient se substituer au *v* dans « **fieille** Allemagne », le *t* au *d* dans « **tire** », et le *b* et le *p* s'intervertissent dans « **ébrouvée** » et « pas très **pien** ». Seule la modification du son [s] en [ʃ] dans « quand on a **chu** » « **tréchailli** » ou « nous **chommes** », n'est habituellement pas représentée et peut paraître discutable. On peut comprendre l'origine de certaines transformations stéréotypées, en se basant sur la réalité linguistique ; par exemple, la lettre *v* se prononce effectivement [f] en allemand. Mais la sonorité [s] existe, sans poser de difficulté de prononciation – sauf peut-être dans quelque région d'Allemagne en particulier ?

Continuons avec Crane qui cite l'un des personnages secondaires de *Maggie*. Voici les propos de ce « fat foreigner who owned the establishment » (1993, p. 104) :

<p>She thought of a collar-and-cuff manufactory and the eternal moan of the proprietor: "What een hale do you sink I pie fife dolla a week for? Play? No, py tamn!" [Crane, 1993, p. 146]</p>	<p>Elle pensait à la fabrique de cols et manchettes et à la sempiternelle plainte du propriétaire : « Pourquoi, tiable, fous croyez que j'fous paie zinq tollars la z'maine ? Pour fous amuser ? Pon Tieu non ! » [Crane / Santraud, 1993, p. 147]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

On a bien sûr tendance à identifier cet « étranger » à un locuteur germanique, les transcriptions étant très proches de celles des accents allemands que nous venons de voir. Les substitutions de lettres sont similaires : *v* devient *f* dans « **fife** » et « **fous** », *b* devient *p* et *t* se substitue au *d* dans « **py tamn** » et « **Pon Tieu** ». Une variante est ajoutée sur les sonorités [θ] en anglais et [s] en français qui sont modifiées dans les mots « **sink** » et « **zinq** ». L'anglais fait également apparaître certaines modifications vocaliques de la diphtongue [ɛɪ] qui devient [aɪ] dans « **pie** », ou la voyelle simple [ɛ] qui devient diphtongue dans « **hale** ».

Les caractéristiques forgeant un accent sont ainsi souvent similaires d'un auteur à l'autre, puisque correspondant à certains clichés, mais chacun peut choisir de mettre en relief certains phénomènes phonétiques et se fier à sa propre expérience de la langue étrangère.

Explorons à présent la littérature de Kipling dans « In Ambush », notamment avec l'un de ses personnages d'origine irlandaise. Dans sa préface, le traducteur nous présente donc M'Turk :

M'Turk est d'origine irlandaise, ce qui suppose, selon l'idée reçue outre-Manche, un idiome pittoresque, un tempérament coléreux et une belle faconde. [*in* Kipling / Dobrinsky, 1997, pp. 13-14]

Le « brogue » (p. 98) du jeune garçon est l'un des éléments comiques de cette courte histoire, dans laquelle, comme le précise Dobrinsky (p. 17), « l'intérêt de la forme – art des portraits et reproduction des parlers, sens de l'humour – l'emporte et donne toute sa vitalité au récit ».

Si le traducteur a compris l'enjeu qu'un tel accent implique, les difficultés à le rendre n'en sont pas moindres. Voyons un premier extrait de « In Ambush » / « A l'affût » :

'No, sorr, nor do I care if ye belonged to the Castle itself. Answer me now, as one gentleman to another. Do ye shoot foxes or do ye not?'

And four years before Stalky and Beetle had carefully kicked M'Turk out of his Irish dialect!
[Kipling, 1997, p. 44]

Les modifications sont légères, mais présentes : le son [3:] attendu est changé en [o:] dans « **Sorr** » et le pronom personnel *you* est retranscrit dans sa forme réduite « ye ».

Voici maintenant la traduction :

« Non, môssieur. Seriez-vous un proche du vice-roi, que ça n'y changerait rien. A présent, répondez-moi sur l'honneur. Tirez-vous le renard, oui ou non ? »

Et dire que, quatre ans plus tôt, grâce à un traitement méthodique de coups de pieds, Stalky et Beetle avaient guéri M'Turk de son idiome irlandais ! [Kipling / Dobrinsky, 1997, p. 45]

Sans le commentaire qui clôt ce passage, il serait difficile à un lecteur français d'identifier un quelconque idiome irlandais. Le traducteur avec « môssieur » tente néanmoins d'insérer une marque d'oralité dans la réplique du personnage.

Dans l'extrait suivant, c'est le « Broad Devon » qui est reproduit :

'Who'm they to combe-bottom for Lard's sake? Master'll be crazy,' [the keeper] said.

'Poachers simly,' Stalky replied in the **broad Devon** that was the boy's *langue de guerre*.

'I'll poach 'em to raights!' He dropped into the funnel-like combe, which presently began to fill with noises, notably King's voice crying, 'Go on, Sergeant! Leave him alone, you, sir. He is executing my orders.'

‘Who’ m yeou to give arders here, ginky whiskers? Yeou come up to the master. Come out o’ that wuzzy! (This to the Sergeant.) Yiss, I reckon us knows the boys yeou’ m after. They’ ve tu long ears an’ vuzzy bellies, an’ you nippies they in yeour pockets when they’ m dead. Come on up to master! He’ ll boy yeou all you’ m a mind to. Yeou other folk bide your side fence.’ [Kipling, 1997, pp. 74-76]

Le locuteur modifie certaines sonorités, par exemple [o:¹] en [ɑ:¹] dans « give arders » ou « for Lard’s sake ». Certaines voyelles longues tendent à se raccourcir : « Poachers simly », « They’ ve tu long ears » pour *two*. Ou à l’inverse il introduit une diphtongue, comme pour le pronom personnel « yeou ». Le locuteur emploie également le pronom personnel complément d’objet comme pronom personnel sujet dans « I reckon us knows the boys yeou’ m after ». Mais surtout, c’est l’étrange système de conjugaison qui peut dérouter : « Who’ m they to combe-bottom » « Who’ m yeou to give arders here ».

Comment le traducteur peut-il traduire un accent propre à une région ?

« Nom de Dieu, qui qu’ c’est-y qui descend dans la combe ? disait [le garde-chasse]. Not’ maît’ va êt’ fou furieux.

– Des braconniers, p’t-êt’ ben », répondit Stalky en prenant l’**accent du terroir**, qu’il adoptait en guise de *langue de guerre*.

« J’ m’en va leur apprend’ à braconner ! » Le garde plongea dans la combe en forme d’entonnoir qui ne tarda pas à s’emplir de clameurs. On distinguait singulièrement la voix de King en train de crier :

« Continuez, sergent ! Vous, monsieur, laissez-le tranquille. Il exécute mes ordres !

– Et pour qui qu’ tu t’prends, Barberousse, à commander ici ? Toi » – ceci à l’intention du sergent –, « t’ vas venir voir not’ maît’. Sors de c’te brousse. Ouais, j’ crois que j’savons l’genre d’ collégiens qu’ vous êtes après : y z’ont deux longues oreilles et du poil frisé sous l’ ventr’. Une fois morts, tu les fourres, vit’ fait, dans tes poches. Monte voir not’ maît’ ! Y va t’en donner du collégien, autant qu’ tu voudras ! Vous, les aut’, vous restez d’ vot’ côté d’ la clôture. [Kipling / Dobrinsky, 1997, pp. 75-77]

Le traducteur choisit d’expliciter le sens du sociolecte, à ce moment-là du récit, et l’identifie comme un « accent du terroir » qu’il s’applique ensuite à rendre. Il modifie à la fois la prononciation en élidant certaines lettres à la fin des mots, surtout des *e* muets, et introduit quelques expressions incorrectes du type « Et **pour qui qu’** tu t’prends », met l’accent sur la liaison « y z’ont deux longues oreilles », et introduit une connotation paysanne en maltraitant la conjugaison dans « **J’ m’en va** leur apprend’ ».

Edouard Corbière se livre, dans *Le Négrier* (1832), à une très riche démonstration linguistique. Dans les extraits suivants, plusieurs marins prennent la parole pour relater leurs aventures les plus cocasses au reste de l'équipage en partance pour les Antilles. « Six ans durant, [nous dit Edmond Pognon p. 2 de son introduction] [l'auteur] va naviguer à bord d'un vaisseau marchand entre les Antilles et la France » (*in* Corbière, 1953). Selon Edmond Pognon, Corbière, ayant connu la vie en mer, serait donc un fidèle témoin de son époque et un écrivain incontournable :

Ses scènes de la vie à bord, ses dialogues en argot des matelots – précieux documents pour l'histoire linguistique – [...] sont sans équivalent dans la littérature française de l'époque. [*in* Corbière, 1953, p. 4]

Les dialogues sont en effet d'un grand intérêt. Successivement s'expriment divers accents, et plus le marin se sent porté par son récit, plus l'écrivain se bouleverse et s'exagère :

Le Capitaine Lebihan commença [...] à narrer ainsi, dans son **jargon moitié mauvais français, moitié bas-breton**, son aventure avec la frégate anglaise *La Blanche*.

'Confession du capitaine Lebihan'

Ma foi de Dieu [...] jé n'ai pas à vous dire grand'chose qui soit digne de vous être récité, si ce n'est qué j'ai fait venir à la côte un frégate anglais, oui anglais, et un belle frégate, pour le sûr.

C'est avec une bonne brise, autant qué jé peux mé lé rappeler. Jé revenais avec mon corsaire, mon pitit lougre, pour relâcher-z-à Portsal. La frégate me chassait avec le jour tombant. Ma foi de Dieu qué jé dis à nos gens : si celle-là veut mé suivre dans les cailloux, jé lé ferai sé jeter dans les berniques et dans les omards. Jé fis pitite oile pour mé faire chasser tout proche de la côte de Plouguerneau... Quand la nuit fut venue, mé voilà-z-à relâcher dans un pitit port où ce qu'il y avait des douaniers. [...] [Corbière, 1953, pp. 86-87]

« La petite *bamboche*, il est bien *bonne* », s'écria le capitaine Ribaldar, **Portugais à l'accent plus que gascon** [...]. « Jé veux, dit-il, vous *en raconter une aventure* [...]. »

'Confession du capitaine Ribaldar'

J'étais tombé la nouit, avec ma goélette *la Revance*, dans un counvoi de bâtiments qui vénaient dé la Zamaique, comme on dirait un loupe dans une vergérie. Les frigates qui escourtaient le counvoi mé prirent pour un bâtiment anglais, par la raison qué jé faisais coume les austres, les signals qu'il fallait répétitionner. Vers lé soir, j'abourde un grand trois-mâts qué j'avais choisi bien gros et bien sargé. « Vous m'abourdez », qué mé dit le capitaine anglais : [...] « Oui, canaille, qué zé t'abourde », qué zé loui dis. Il vut faire lou meçant ; zé lé fais zeter par-dessus lou bord, por nous pas faire do bruit. [...] [Corbière, 1953, pp. 89-90]

« A votre tour, capitaine Polletais ! » Le vieux marin **dieppois** [...], assez embarrassé de commencer sa narration, [...] s'exprima cependant ainsi :

'Confession du capitaine Polletais'

[...] Je vous dirai donc, pour vous dire queuque chose, que les Anglais n'ont pas touzours beau zeu à s' risquè avec nos corsaires ed' la Mance et du Pas-d'Câlais.

Une corvette voulut me chasser sur l'grand lougre [...]. La corvette n' pouvant point m'approchè, armit trouais embarcâtions pour veni m'abordé dans la nuit. Z'fis faire à bord mes filets d'abordâze, et puis z'avais dès doubles filets. V' savez biè ce que c'est qu' des doubles filets, ze pense ? C'est-z-une manière d' grands filêts qu'on tend en dehors du navire, comme si c'étaient d' séventails qu'auraient des boulets au bout pour les faire tombé comme des pièzes à attraper des renârd. [...] [Corbière, 1953, pp. 90-91]

Chaque marin selon son origine modifie de façon différente les mots qu'il emploie. Le Capitaine Lebihan prononce par exemple le son [ø], [e] : « Ma foi de Dieu **qué jé** dis à nos gens : si celle-là veut **mé** suivre dans les cailloux, **jé lé** ferai **sé** jeter dans les berniques et dans les omards. » Il transforme ce même son [ø] en [i] : « j'ai fait **vinir** », « mon **pitit** lougre », « **Jé** fis **pitite** oile ». La voyelle de la première syllabe est transformée par contamination de la voyelle qui suit.

Chez le capitaine Ribaldar qui, lui aussi, transforme souvent [ø] en [e], comme dans « Oui, canaille, **qué zé** t'abourde », les modifications orthographiques sont plus poussées, certaines consonnes étant également remplacées tel qu'ici le *j* de *je* devient *z*. La lettre *v* se substitue parfois à *b* : « un loupe dans une **vergérie** ».

D'autres sonorités sont censées représenter l'accent portugais : « Il **vut** faire **lou** meçant ; **zé lé** fais zeter par-dessus lou bord, **por** nous pas faire **do** bruit. » L'auteur se plaît à insérer le son [u] dans ses mots : « J'étais **toumbé** la **nouit**, avec ma goélette *la Revance*, dans un **counvoi** de bâtiments qui vénaient dé la Zamaique ».

Chez le capitaine dieppois, certaines retranscriptions sont également typiques du parler que le marin est censé représenter : « Je vous dirai donc, pour vous dire **queuque** chose, que les Anglais n'ont pas touzours beau zeu à s' risquè avec nos corsaires **ed'** la Mance et du Pas-d'Câlais », « **trouais** embarcâtions », « V' savez **biè** ce que c'est ».

Ces marins introduisent également certains tours incorrects. Voici une phrase de Lebihan : « Quand la nuit fut venue, mé voilà-z-à relâcher dans un pitit port **où ce qu'il** y avait des douaniers. »

Et l'on retrouve diverses erreurs grammaticales : chez le capitaine Lebihan, avec « **un frégate** anglais, [...] et **un belle** frégate » ; chez le capitaine Ribaldar : « **les signals** qu'il fallait répétitionner ».

Edouard Corbière n'était pas le seul à aimer varier les locuteurs et les parlars. On retient surtout dans *Gone with the Wind* de Margaret Mitchell, sa retranscription du *Black Talk* de Jeems et Mammy. Mais, l'auteur s'essaie également à d'autres transcriptions :

<p>Always, faceless soldiers stood on the dark porch and from the darkness many different voices spoke to her. Sometimes a cultured voice came from the shadows: "Madam, my abject apologies for disturbing you, but could I have water for myself and my horse?" Sometimes it was the hard burring of a mountain voice, sometimes the odd nasals of the flat Wiregrass country to the far south, occasionally the lulling drawl of the Coast that caught at her heart, reminding her of Ellen's voice.</p> <p>"Missy, I got a pardner here who I wuz aimin' ter git ter the horsepittle but looks like he ain't goin' ter last that fer. Kin you take him in?"</p> <p>"Lady, I shore could do with some vittles. I'd shore relish a corn pone if it didn't deprive you none."</p> <p>"Madam, forgive my intrusion but—could I spend the night on your porch? I saw the roses and smelled the honeysuckle and it was so much like home that I was emboldened—" [Mitchell, 1993, p. 325]</p>	<p>C'étaient toujours des soldats dont on ne pouvait distinguer le visage. Ils se postaient sous la véranda et leurs voix épousaient les accents les plus divers. Parfois montait de l'ombre une voix distinguée : « Madame, je vous fais mille excuses pour vous déranger à pareille heure, mais pourrais-je avoir de l'eau pour moi-même et pour mon cheval ? » Parfois c'était le parler dur et confus d'un montagnard, parfois le timbre étrange d'un homme de l'extrême Sud qui semblait parler du nez, parfois la voix chantante du littoral qui rappelait celle d'Ellen et faisait battre le cœur de Scarlett.</p> <p>« Mam'zelle, j'ai un copain qui disait comme ça qui voulait aller à l'hôpital, mais j pense bien qui pourra pas aller jusque-là. Vous pouvez pas l'prendre chez vous ? »</p> <p>« M'dame, sûr que j'boufferais bien queque chose. Sûr que j'm'arrangerais bien d'un bout d'maïs si ça vous fait pas faute. »</p> <p>« Madame, excusez mon intrusion, mais... pourrais-je passer la nuit sous votre véranda ? J'ai vu les roses, j'ai senti l'odeur du chèvrefeuille et ça m'a tellement rappelé la maison, que j'ai eu la hardiesse... » [Mitchell / Caillé, 1984, p. 317]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cet extrait très intéressant met en scène des locuteurs, cités selon leur milieu et leur provenance. Le traducteur prévient son lecteur en ajoutant une phrase d'introduction au passage : « leurs voix épousaient les accents les plus divers ». En effet, le français a davantage de difficultés à rendre les subtiles nuances de l'anglais. La traduction respecte toutefois la variation des registres de langue, passant d'un locuteur au langage châtié, à un second simplement familier (« **Mam'zelle**, j'ai un copain qui disait comme ça **qui** voulait aller à l'hôpital »), à un autre plus rustre (« M'dame, sûr que **j'boufferais** bien **queque** chose. ») etc.

Abordons un dernier auteur dont les propres origines ont dicté son usage de la retranscription, avec *Waverley* de Walter Scott. Voici la présentation que Michel Crouzet fait de l'œuvre sur la quatrième de couverture de la version française :

Ces romans se déroulent dans le décor enchanté des Highlands, parmi les clans en armes et leurs mœurs féodales, sur fond de la vieille culture gaélique, et du drame d'une nation qui a failli mourir. [1981]

On apprend dans le « Dossier critique » que Walter Scott voyage beaucoup, il visite les Highlands à l'âge de quinze ans et dans les années 1789-92, il « s'initie à tous les aspects du folklore écossais et à tous les vestiges de son histoire nationale » (p. 923). Michel Crouzet écrit d'ailleurs dans sa préface que « [s]on roman est plus *national* qu'*historique* : la quête de l'histoire est celle d'une identité nationale en péril » (1981, p. 12). Et cette quête d'identité personnelle est selon lui « liée dramatiquement et thématiquement à celle de l'identité collective » (p. 24).

Il continue sur cette recherche d'identité :

Retrouver, c'est se trouver : l'identité culturelle, et l'Ecosse de son temps se pose le problème de son identité avec une acuité dramatique, est le thème profond des romans de Scott, qui n'opposent pas des « classes », mais des nations et des cultures [...].

Ecrivain anglais-écossais, Scott [...] accepte le double héritage, accomplit son patriotisme d'Écossais dans son patriotisme d'Anglais, sauve l'Ecosse de l'Angleterre et l'Angleterre par l'Ecosse [...]. Fusion des nationalités, parachèvement de l'une par l'autre, et par l'*œuvre*, qui sont facilités par la nature humoristique du nationalisme de Scott [...]. [Crouzet, 1981, pp. 23-24]

En effet, continue-t-il, « [...] plus un personnage de Scott est écossais, plus il est comique. Exalter la nationalité suppose la qualité de l'œuvre littéraire : la nationalité n'existe qu'en acte, en œuvres ».

Le langage auquel recourt Scott est le fruit de cette quête à la fois d'identité et d'humour. Humour dont il ne manque pas, ce simple extrait en témoigne :

“[W]hat business have they to come where people wear breeches and speak an intelligible language—I mean intelligible in comparison to their gibberish, for even the Lowlanders talk a kind of English little better than the Negroes in Jamaica. [...]” [Scott, 1981, pp. 262-263]

Il introduit même une scène aux dialogues mi-français, mi-anglais. Et il peut être intéressant de rappeler ici que Scott était tombé amoureux de Charlotte Charpentier, une Française qui « ne parlera jamais un anglais très pur » (1981, p. 923).

Mais revenons au parler écossais retranscrit dans *Waverley*. Claire Lamont dans son introduction du texte source commente :

The speech of Highlanders in *Waverley* is most readily distinguished by frequent use of proverbial phrases which give the impression of another language and culture. [*in* Scott, 1981, p. xxi]

Bien plus que cela, la forme même de ce parler semblerait étrangère à un anglophone. Voyons par exemple ce premier extrait :

“[...] [T]hey tell ower a clash of terror and a clatter of comfort in their sermons, without ony sense or life—Ye’ve been fed in siccan a fauld, belike?”

“No; I am of the Church of England.”

“And they’re just neighbour-like, and nae wonder they gree sae weel. Wha wad hae thought the goodly structure of the Kirk of Scotland, built up by our fathers in 1642, wad hae been defaced by carnal ends and the corruptions of the time;—ay, wha would hae thought the carved work of the sanctuary would hae been sae soon cut down!” [Scott, 1981, p. 174]

Les transformations les plus simples restent tout à fait compréhensibles, comme « ower » ou « ony » pour *over* et *any*. Mais la signification de la phrase « Ye’ve been fed in siccan a fauld, belike? » peut paraître au premier abord un peu obscure. L’expression « siccan a fauld » correspondrait à *such a fold*, si l’on se base sur la traduction de A. J. B. Defauconpret :

– [...] Vous avez été nourri dans un semblable bercail probablement ? [1981, p. 209]

On peut ensuite facilement déduire le sens du reste du texte, une fois les modifications orthographiques analysées. Voyons par exemple cet extrait de phrase : « And they’re just neighbour-like, and nae wonder they gree sae weel. Wha wad hae thought the goodly structure of the Kirk of Scotland, [...] wad hae been defaced by carnal ends and the corruptions of the time [...] ».

Notons en premier lieu, les réductions vocaliques de « **Wha wad hae thought** » (*who would have thought*), que l’on retrouve à plusieurs reprises dans le passage. L’illisibilité peut aussi provenir du fait qu’une combinaison de lettres ne matérialise pas toujours une même sonorité. Dans « **nae wonder they gree sae weel** », l’association *ae* correspond à une déformation de la diphtongue [əʊ] : comprenez donc *no wonder they agree so well*. Or, on retrouve *ae* dans « hae », simple réduction de l’auxiliaire *have*.

Voici un second passage, où la locutrice est une vieille femme, Jeannette :

“I wot weel, Mr Wauverley, and that was she e’en; but sair, sair angry and affronted wad she hae been, puir thing, if she had thought ye had been ever to ken a word about the matter; for

she gard me speak aye Gaelic when ye was in hearing, to make ye trow we were in the Hielands. I can speak it weil eneugh, for my mother was a Hieland woman.” [Scott, 1981, p. 305]

La diphtongue [əʊ] est ici représentée différemment, bien que d’une façon tout aussi étrange à la première lecture, dans « but **sair**, **sair** angry ». Toutes les voyelles sont remaniées par le parler de la vieille femme. Ainsi, la diphtongue [ɛɪ] de *Waverley* devient « **Wauver**-ley ». Le [ʊə] de *poor*, est modifié en [ʊɪ] dans « **puir** thing ». Quant aux voyelles brèves [ɛ] et [ʌ], elles sont rendues par les diphtongues [ɛɪ] et [əʊ] dans « I can speak it **weil eneugh** ». Parfois même, la transcription n’altère pas réellement la prononciation : « the **Hielands** ».

Avec ce dernier exemple, nous comprenons que la retranscription peut donc être revendicatrice d’une identité. Animés par la même fierté que Walter Scott envers ses origines écossaises, les auteurs du mouvement littéraire de la *Harlem Renaissance* ont recherché par le truchement du *dialect* à réaffirmer leur appartenance à la société noire.

I-3) Affirmer son appartenance : la quête d’identité : *Harlem Renaissance* avec Wright et Hurston ; *Black Talk* chez d’autres auteurs noirs : Walker, Kempadoo ; ou blancs : Faulkner, Mitchell, Twain, Melville

The most important stylistic developments of the period were the attempt to use Afro-American folk culture as a basis for creating distinctive black contributions to serious or “high” culture, and the attempt to repudiate the false and degrading stereotypes promulgated in Anglo-American popular (and high) culture by exploring the individual consciousness hidden behind the enveloping Sambo mask. [Williams, [1937] 2003, p. 287]

Voici comment Sherley Anne Williams présente la *Harlem Renaissance*, dans sa postface au livre de Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*.

Apparu dans les années trente, le mouvement littéraire de la *Harlem Renaissance* incarnait « the nationalistic aspirations of the urban Blacks who looked back to Africa to assert their own identity while attacking the values and prejudices of white America » (Grellet, 1993). Comptant parmi ses leaders W. E. B. Dubois et Langston Hughes, le mouvement regroupait également d’importants écrivains dont Zora Neale Hurston, Richard Wright, Claude McKay, revendiquant au cœur même de leur écriture leur « individual dark-skinned

selves without fear or shame » et leur double allégeance à l'Afrique et à l'Amérique. C'est un univers pétri de ses origines qui engendre ce langage empreint de négritude.

De même que pour les autres sociolectes, les retranscriptions de *Black English* s'accorderont selon le milieu social du locuteur. Les modifications de surface sont par exemple nombreuses dans cet extrait, un récit basé sur l'interview de Hector Godbold, ancien esclave de 87 ans :

“Wha’ yuh gwinna do wid me? I sho’ been heah in slavery time. Talk to dem sodjurs when dey wuz ’treatin’ dey way back home. My ole Missus wuz Miss Mary Godbold en den she marry uh Haselden. Dey buy my mamma from da ole man Frank Miles right o’er yonner. Harry en Cindy Godbold wuz my parents. We lib in uh one room house in de slave quarter dere on de white folks plantation. My Gawd, sleep right dere on de floor. Hab granparants dat come haeh o’er de water from Af’ica. Dey tell me dat whey dey come from dey don’ ne’er ’low no man en he wife to sleep togedder cause dey is scared uv katchin disease from one annuder. Dat sho’ uh good t’ing, yuh know dat. I t’ink dat sho’ uh good ting.” [Davis (Interviewer), réf. du 19 janvier 2003]

Et les phrases suivantes extraites de *Their Eyes Were Watching God* de Hurston confirment que selon le locuteur, le style est plus ou moins relâché. Ainsi, certains mots transcrits phonétiquement dans la bouche du premier mari de Janie : « Mah **fust** wife never bothered me ’bout choppin’ no wood nohow » ([1937] 2003, p. 45) ou le simple mot « den » (p. 127), ne le seront pas lorsque c'est Janie qui parle : « Ah don't mean to chop de **first** chip. » (p. 45), « then » retrouvant sa forme normale page 186.

Le *Black English* a de plus la particularité d'être influencé par la religion. Observons le suivant exemple tiré d'un sermon d'avant la guerre de Sécession, extrait de *The Complete Poems of Paul Laurence Dunbar* : seule la citation de la Bible ne subit aucune modification. Ces mots sacrés seraient-ils trop précieux, qu'on ne puisse les modifier sur le papier ?

An ante-bellum sermon

But when Moses wif his powah
Comes an' sets us chillun free,
We will praise de gracious Mastah
Dat has gin us liberty;
An' we'll shout halleluyahs,
On dat mighty reck'nin day,
When we'se reco'nised ez citiz'—

Huh uh! Chillun, let us pray!

[...]

But dey calls de Scriptuah liar,

Fu' **de Bible says a “a servant**

Is a-worthy of his hire.”

[Dunbar, réf. du 19 janvier 2003]

Le caractère sacré vient-il s'associer au standard de la langue, ou a-t-on trop appris à voir Dieu comme un Blanc, et à répéter telles quelles ses paroles ?... Encore, dans ce court passage d'une *novella* de Nella Larsen *Quicksand*, la citation biblique se voit épargnée presque toute modification morphologique :

At this the short brown man on the platform raised a placating hand and sanctimoniously delivered himself of the words: “Remembah de words of our Mastah: ‘**Let him that is without sin cast de first stone.**’ Let us pray for our errin’ sistah.” [Larsen, 2001, p. 141]

Le *Black English* s'adapte particulièrement au mode discursif du *sermon*, qui joue des rythmes et couleurs sonores de la langue pour haranguer et captiver. Citons ici un extrait de *Native Son* de Richard Wright :

The preacher knelt upon the concrete floor and closed his eyes. Bigger clamped his teeth and flexed his muscles; he knew what was coming.

“Lawd Jesus, turn Yo’ eyes ’n’ look inter the heart of this po’ sinner! Yuh said mercy wuz awways Yo’s ’n’ ef we ast fer it on bended knee Yuh’d po’ it out inter our hearts ’n’ make our cups run over! We’s astin’ Yuh t’ po’ out Yo’ mercy now, Lawd! Po’ it out fer this po’ sinner boy who stan’s in deep need of it! Ef his sins be as scarlet, Lawd, wash ’em white as snow! Fergive ’im fer whutever he’s done, Lawd! Let the light of Yo’ love guide ’im th’u these dark days! ’N’ he’p them who’s a-tryin’ to he’p ’im, Lawd! Enter inter they hearts ’n’ breathe compassion on they sperits! We ast this in the nama Yo’ son Jesus who died on the cross ’n’ gave us the mercy of Yo’ love! Ahmen...” [Wright, 1970, pp. 262-263]

Continuons avec ce même ouvrage.

Bigger, le chauffeur noir des Dalton, est recherché pour avoir assassiné la fille de ses patrons, Mary. Un soir, cette dernière s'enivre au point qu'il est contraint de la porter jusqu'à sa chambre. Elle fait du bruit et de peur qu'elle n'alerte toute la maisonnée, Bigger tente de la faire taire, en couvrant sa bouche d'un oreiller... Le jeune homme meurtri, meurtrier par mégarde, s'enfonce alors dans une spirale infernale de fuite et de tuerie.

Citons un premier extrait :

<p>“Suppose you wake up some morning and find your sister dead? What would you think then? [...] Suppose those rats cut our veins at night when we sleep? Naw! Nothing like that ever bothers you! All you care about is your own pleasure! Even when the relief offers you a job you won't take it till they threaten to cut off your food and starve you! Bigger, honest, you the most no-countest man I ever seen in all my life!”</p> <p>“You done told me that a thousand times,” he said, not looking round.</p> <p>“Well, I'm telling you agin! And mark my word, some of these days you going to set down and <i>cry</i>. Some of these days you going to wish you had made something out of yourself, instead of just a tramp. But it'll be too late then.” [Wright, 1970, pp. 12-13]</p>	<p>« Suppose que tu t'éveilles un beau matin et qu'tu trouves ta sœur morte ? Qu'est-ce que tu dirais, hein ? [...] Suppose que les rats viennent nous trancher les veines pendant la nuit ? Non, bien sûr, c'est pas ça qui t'dérangerait ! Tu n'penses qu'à t'amuser ! Et quand l'Bureau d'Bienfaisance te propose une place tu n'la prends que sy t'menacent de t'couper les vivres et de t'laisser mourir de faim ! J't'assure, Bigger, t'es l'plus grand prop' à rien qu'j'aie jamais vu ! »</p> <p>« T'es pas encore fatiguée de me le dire ? » fit Bigger sans se retourner.</p> <p>« Non, et j'm'en fatiguerai pas ! Et note bien c'que j'te dis : Un d'ces jours, tu vas t'asseoir, et vas pleurer toutes les larmes de ton corps. Un d'ces jours tu r'gretteras de n'pas être aut'chose qu'un va-nu-pieds. Mais ça s'ra trop tard. » [Wright / Bokanowski, Duhamel, [1988] 1991, pp. 16-17]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Certains indices sont distillés au début du livre anglais : « awright » (p. 7), « I don't see 'im » (p. 8), plusieurs occurrences de « Yessuh » et « Nawsuh » pour *Yes Sir* et *No Sir*. Ceux-ci tracent le cadre au sein duquel le lecteur verra évoluer les protagonistes, et dès les premières lignes du roman, il est important de lui faire savoir que le héros est noir : (p. 9 de la traduction) « la lumière inonda la pièce, révélant un adolescent noir [...] ».

Dans le texte cible, certains mots, comme « Seigneur' » que l'on retrouve souvent dans les traductions de *Black Talk*, connotent un accent noir censé avaler les *r* – bien que les premières répliques des personnages dans le roman témoignaient d'un usage simplement vernaculaire de la langue. D'ailleurs dans notre extrait source, mis à part « agin » – seule modification phonétique, ce sont les impropriétés grammaticales qui paraissent les plus flagrantes : omission de l'auxiliaire dans les propositions suivantes : « **you the** most no-countest man **I ever** seen » et « some of these days **you going** to set down and *cry* » ; ou encore utilisation du « double passé composé » tel que le nomme Françoise Brodsky, la traductrice de Zora Neale Hurston (Brodsky, 2000) : « You **done told** me that a thousand times ».

Les traducteurs prennent néanmoins le parti de se tenir dès le début à une transcription propre à chaque personnage. Lorsque c'est le pasteur qui parle, le texte français n'opère pas

d'importantes modifications de surface. On notera que dans le texte source ces variations sont plus manifestes ; comme nous l'avons dit précédemment, la prise de parole des pasteurs semble davantage marquée que pour un personnage lambda. La religion vient ici s'associer au facteur social pour déterminer le langage du protagoniste.

Voyons justement un second passage, où les indices de l'oralité sont plus nettement matérialisés, dans la bouche de locuteurs originaires d'un milieu social plus humble encore :

<p>“Jack, yuh mean t’ stan’ there ’n’ say yuh’d give tha’ nigger up t’ the white folks?”</p> <p>“Damn right Ah would!”</p> <p>“But, Jack, s’pose he ain’ guilty?”</p> <p>“Whut in hell he run off fer then?”</p> <p>“Mabbe he thought they wuz gonna blame the murder on <i>him!</i>”</p> <p>“Lissen, Jim. Ef he wuzn’t guilty, then he oughta stayed ’n’ faced it. Ef ah knowed where tha’ nigger wuz Ah’d turn im up ’n’ git these white folks off me.”</p> <p>“But, Jack, <i>ever</i>’ nigger looks guilty t’ white folks when somebody’s done a crime.”</p> <p>“Yeah; tha’s ’cause so many of us ack like Bigger Thomas; tha’s all. When yuh ack like Bigger Thomas yuh stir up trouble.”</p> <p>“But, Jack, who’s stirring up trouble now? The papers say they beatin’ us up all over the city. They don’ care whut black man they git. We’s all dogs in they sight! Yuh gotta stan’ up ’n’ fight these folks.”</p> <p>“ ’N’ git killed? Hell, naw! Ah gotta family. Ah gotta wife ’n’ baby. Ah ain’ startin’ no fool fight. Yuh can’t git no justice pertectin’ men who kill...”</p> <p>“We’s <i>all</i> murderers t’ them, Ah tell yuh!” [Wright, 1970, pp. 235-236]</p>	<p>« Non, sans blague, Jack ! T’as le front d’me dire que si tu le tenais, ce nègre, t’irais le dénoncer aux blancs ? »</p> <p>« Tu peux êt’ tranquille que je l’ferais. »</p> <p>« Mais enfin, Jack, imagine qu’y soit pas coupab’ ? »</p> <p>« Pourquoi qu’il s’est sauvé, alors ? »</p> <p>« Il avait p’têt’ peur qu’on lui mett’ le crime su’ l’dos. »</p> <p>« Ecoute donc, Jim. S’il était pas coupab’, il n’avait qu’à rester là et encaisser le coup. Si j’savais où qu’il est, c’nèg’ de malheur, je l’donnerais aux blancs pour plus les avoir à mes trousses. »</p> <p>« Mais enfin, Jack, t’sais bien que chaque fois qu’il y a un crime, quéq’part, <i>tous les noirs</i> sont coupables, pour les blancs. »</p> <p>« Ouais ; ça vient de c’qu’y en a trop qui se conduisent comme Bigger Thomas ; c’est pas aut’ chose. Quand on agit comme Bigger Thomas, on ne fait que créer des histoi’ . »</p> <p>« Mais qui est-ce qui crée des histoires, en ce moment, Jack ? Les journaux annoncent qu’on nous pourchasse comme des chiens enragés aux quat’ coins de la ville. Ils se foutent pas mal d’attraper le vrai coupable ou non, pourvu que ce soit un des nô’. On est tous des bêtes malfaisantes pour eux ! Faut avoir du cran et leur tenir tête à ces gens-là. »</p> <p>« Et se faire tuer ? Non, merci ! J’suis père de famille, moi. J’ai une femme et un gosse. J’suis</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>pas assez fou pour aller chercher de la bagarre avec eux. C'est pas en abritant des assassins qu'on s'fera rend' justice... »</p> <p>« Mais nous sommes <i>tous</i> des assassins pour eux, j'te dis ! » [Wright / Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991, pp. 312-314]</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Non seulement les marques d'oralité sont plus présentes dans le texte source – les élisions simples sont nombreuses, comme dans « Jack, yuh mean **t' stan'** there '**n'** say yuh'**d** give **tha'** nigger up **t'** the white folks? » et on peut noter la régularisation du verbe « Ef ah **knowed** » – mais l'orthographe de certains mots dénote davantage une prononciation censée représenter la parole noire : « **Mabbe** he thought they **wuz** gonna blame the murder on *him!* », « When **yuh ack** like Bigger Thomas yuh stir up trouble ».

La traduction choisit par exemple d'introduire des constructions grammaticalement incorrectes « **Pourquoi qu'il** s'est sauvé » « Si j'savais **où qu'il** est », et certaines élisions « imagine qu'y soit pas **coupab'** ? » « mett' le crime **su' l'dos** ». Ces modifications phonomorphologiques pourraient correspondre à tout autre parler simplement familier. Seule l'élision du *r* final du mot « histoi' » semble connoter un parler noir.

Dans sa postface, Richard Wright rappelle le souci de réalisme qui a guidé son écriture :

[...] il fallait faire sentir ces impulsions politiques au lecteur, les exprimer dans le vocabulaire des faits et gestes quotidiens de Bigger [...]. [Wright / Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991]

Le mouvement de la *Harlem Renaissance* revendiquait à travers ces transcriptions un aspect tangible de l'identité trop souvent niée à laquelle les Noirs avaient pourtant droit.

L'auteur que nous allons maintenant aborder eut à subir les critiques de ses contemporains, tels que « Langston Hughes et Richard Wright entre autres, [qui] prônaient le roman social et la littérature contestataire » (écrit la traductrice Françoise Brodsky dans sa préface à *Une Femme noire*, 2000, p. 11).

Et la traductrice de continuer :

Refusant de s'aligner sur ce qu'elle appelait « l'école sanglotante de la négritude », elle soutenait que la libération des Noirs passe par la célébration de leur propre culture et de leurs propres institutions. [Brodsky, 2000, p. 15]

Selon Sherley Anne Williams, Zora Neale Hurston « [was] a woman who spoke and wrote her own mind » ([1937] 2003, p. 292). On retrouve chez elle, « la première Noire anthropologue » nous dit Françoise Brodsky (2000, p. 11), les idéaux chers à la *Harlem Renaissance*. Mais Zora Neale Hurston n'est pas seulement noire, elle est avant tout une femme :

[Les femmes de la littérature féminine noire contemporaine] revendiquent leur culture propre face aux critères esthétiques blancs, leur identité face à l'oppression masculine. [...]

Une femme noire [traduction française de *Their Eyes Were Watching God*] est le premier roman explicitement féministe de la littérature afro-américaine. [Brodsky, 2000, p. 7]

Sherley Anne Williams évoque dans sa postface les figures noires de la littérature, qui incarnent tout ce que l'héroïne de Hurston n'est pas :

Black women had been portrayed as characters in numerous novels by blacks and non-blacks. But these portraits were limited by the stereotypical images of, on the one hand, the ham-fisted matriarch, strong and loyal in the defense of the white family she serves (but unable to control or protect her own family without the guidance of some white person), and, on the other, the amoral, instinctual slut. Between these two stereotypes stood the tragic mulatto: too refined and sensitive to live under the repressive conditions endured by ordinary blacks and too colored to enter the white world. [Williams, [1937] 2003, p. 289]

On reconnaît ici Mammy de *Gone with the wind*, « the ham-fisted matriarch, strong and loyal in the defense of the white family she serves », et Helga Crane « the tragic mulatto » de la *novella* de Nella Larsen, *Quicksand*.

L'écriture de Hurston reflète un peu de sa propre existence. Il en est de même du cadre de son roman. Holly Eley présente Eatonville dans son introduction, source des influences de l'auteur :

This was Eatonville, an incorporated town entirely inhabited by Blacks in rural south Florida, where Hurston herself was born and lived until she was nine. [...] Because she spent her childhood surrounded by self-respecting and self-governing Blacks [...] and because, later in life, it was clear to her how exceptional this experience was, she determined to write about Black "wholeness" as she had known it. Racial health, what Alice Walker has called "a sense of Black people as complete, complex, *undiminished* human beings", pervades *Their Eyes Were Watching God* [...]. [in Hurston, [1937] 2003, p. viii]

Le sociolecte joue un rôle essentiel dans cette quête d'identité et d'aboutissement personnel. Sherley Anne Williams revient sur l'oralité et le parler noir dans le roman :

The gatherings on the front porch of the town's general store came to symbolize for Hurston the richness of Afro-American oral culture, and she struggled for much of her career to give

literary renderings of that oral richness and to portray the complex individuality of its unlettered, “*uncultured*” folk creators. [...] Her ear for speech must have been remarkable. Most importantly, she had the literary intelligence and developed the literary skill to convey the power and beauty of this heard speech and lived experience on the printed page.

[...] To stress the ruralness of Hurston’s settings or to characterize her diction solely in terms of exotic “dialect” spellings is to miss her deftness with language. In the speech of her characters, black voices—whether rural or urban, northern or southern—come alive. Her fidelity to diction, metaphor, and syntax [...] rings, even across forty years, with an aching familiarity that is a testament to Hurston’s skill and to the durability of black speech. [Williams, [1937] 2003, p. 290]

La traductrice, Françoise Brodsky, commente elle aussi ce langage qu’elle devra adapter au français :

En recourant à l’écriture phonétique, la romancière a su rendre avec fidélité le rythme traînant et les allitérations du « *black speech* », créant des personnages authentiques et établissant une tension dramatique entre une narration classique d’un très grand lyrisme et la richesse imaginée des dialectes du Sud. Elle a su rendre la grammaire particulière du « *black English* », ses redondances, ses mots pseudo-savants autant que les nuances entre le parler des villes et le patois de la campagne, le jargon des ouvriers du rail et les exclamations d’un commerçant prospère. [2000, pp. 15-16]

Pour Françoise Brodsky, le *Black Talk* incarne « la résistance à l’oppression blanche » et le traducteur doit « rendre visuellement le rythme, les accents et les inventions verbales du “Black English” ». Sa tâche est d’appréhender cette construction linguistique culturelle comme un véritable système où sonorités, syntaxe et grammaire, n’obéissent qu’à leurs propres règles ; un système ayant intégré tout un univers social, racial et identitaire. La traduction française se doit de remplir la même mission que le texte anglais, celle de donner corps à ces mots, de faire entendre cette voix de la négritude.

Et les critiques que nous livre la quatrième de couverture, semblent unanimes :

« [...] Bravo à la traductrice qui a su adapter ce roman en respectant toutes les subtilités de la langue. Un beau voyage. » Valérie Le Du, *Charlie Hebdo*.

« C’est comme un accent chantant, un livre qu’il fait presque bon lire à voix haute. C’est un livre qui sonne juste. Un livre qui vit. » Christophe Henning, *La Voix du Nord*. [in Hurston / Brodsky, 2000]

Citons un premier extrait de dialogue, qui met en scène Janie et son premier mari :

<p>“If Ah kin haul de wood heah and chop it fuh yuh, look lak you oughta be able tuh tote it inside. Mah fust wife never bothered me 'bout choppin' no wood nohow. She'd grab dat ax and sling chips lak uh man. You done been spoilt rotten.”</p> <p>So Janie had told him, “Ah'm just as stiff as you is stout. If you can stand not to chop and tote wood Ah reckon you can stand not to git no dinner. 'Scuse mah freezoly, Mist' Killicks, but Ah don't mean to chop de first chip.” [Hurston, [1937] 2003, p. 45]</p>	<p>« Si j'peux traîner le bois jusqu'ici et l'fend' pour toi, y m'semb' qu'tu peux l'coltiner à l'intérieur. Ma première femme m'enquiquinait jamais à réclamer qu'jui coupe son bois. Elle t'empoignait c'te hache et tfaisait voler les copeaux comme un homme. Toi, t'as été pourrie gâtée. »</p> <p>Et Janie avait répondu : « Jsuis aussi raide que toi t'es robuste. Si tu peux supporter de pas couper lbois et de pas lretrer, m'est avis qu'tu peux supporter de pas rcevoir à dîner. 'Scusez ma frisolité, Mist' Killicks, mais j'ai pas dans l'intention de fend' le premier bout dbois. [...] » [Hurston / Brodsky, 2000, pp. 61-62]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

On ne peut effectivement ignorer la force de caractère de l'héroïne. Il est également intéressant de noter, comme nous le faisons remarquer plus haut, que le mari de Janie a un parler plus rude et davantage matérialisé. Nombre de mots et sonorités se retrouveront chez d'autres auteurs, nous pourrions le voir ultérieurement.

Dans ce second extrait, c'est Tea Cake qui fait la cour à Janie :

<p>“Ah tell you lak you told me—you'se mighty hard tuh satisfy. Ah betcha dem lips don't satisfy yuh neither.”</p> <p>“Dat's right, Tea Cake. They's dere and Ah make use of 'em whenever it's necessary, but nothin' special tuh me.”</p> <p>“Umph! umph! umph! Ah betcha you don't never go tuh de lookin' glass and enjoy yo' eyes yo'self. You lets other folks git all de enjoyment out of 'em 'thout takin' in any of it yo'self.”</p> <p>“Naw, Ah never gazes at 'em in de lookin' glass. If anybody else gits any pleasure out of 'em Ah ain't been told about it.”</p> <p>“See dat? You'se got de world in uh jug and make out you don't know it. But Ah'm glad tuh be de one tuh tell yuh.” [Hurston, [1937] 2003, pp. 156-157]</p>	<p>– Jm'en vais vous dire c-que vous m'avez dit : z'êtes drôlement difficile à contenter. Jparie quvos lèv' vous plaisent pas non plus.</p> <p>– Z'avez raison, Ptit-Four. Elles sont là et j'en fais usage chaque fois qu'est nécessaire mais z'ont rien de spécial.</p> <p>– Homph ! Homph ! Homph ! Jparie quvous allez jamais jusqu'au miroir pour admirer vos yeux. Vous laissez d'aut' gens en tirer tout lplaisir sans en prend' aucun vous-même.</p> <p>– Naan, jles contemp' jamais dans lmiroir. Si y en a d'aut' qu'en tirent du plaisir, on ml'a pas dit.</p> <p>– Vous voyez ? Vous possédez le monde au fond d'une carafe et vous faites semblant quvous en savez rien. Mais jsuis bien content d'êt' çui qui vous l'apprend. [Hurston / Brodsky, 2000, pp. 188-189]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ces extraits reflètent parfaitement ce qu'est le *Black English*. Cette scène de séduction est d'autant plus poétique et touchante que le langage des protagonistes est vivant et vrai ; car c'est cela aussi de retranscrire ces langages, faire *vivre* les mots dans la bouche des locuteurs.

Notre prochain auteur n'a pas appartenu au mouvement de la *Harlem Renaissance*, mais fut très fortement inspirée par les écrivains (notamment les femmes) qui en firent partie. On retrouve dans son écriture les thèmes et la langue propres à ses prédécesseurs :

In her novels and stories, Alice Walker is particularly good at rendering dialect and at describing the lives of black people in the rural South, especially poor and uneducated women, dominated and oppressed by their husbands. *The Color Purple* is an epistolary novel written in musical "black folk English". [Grellet, 1993, p. 355]

Alice Walker est née en 1944 dans le Sud des Etats-Unis, dans l'Etat de Georgie. *The Color Purple*, « ce roman poignant, mais dont l'humour n'est pas absent, [peut-on lire sur la quatrième de couverture du TC-fr, Walker / Perrin, 1984] se rattache à la grande tradition de la littérature sudiste. Il a rencontré un succès remarquable aux Etats-Unis où il a obtenu à la fois la faveur du grand public et celle des critiques, obtenant coup sur coup, en 1993, les deux principales distinctions littéraires américaines, le prix Pulitzer du roman et l'American Book Award. » Et rappelons que le livre fut adapté au cinéma par Steven Spielberg en 1985.

L'accueil semble donc unanimement positif, or on peut lire dans un paragraphe de Judith Baxter intitulé « Banning The Color Purple » :

Since *The Color Purple* was first published in 1983, it has been a controversial book. In her essay ['Coming in from the Cold', essay by Alice walker, 1984], Alice Walker recalls how she heard on radio that her novel was 'up for banning' in local schools. The main grounds for objection (at this time, and later on) were that:

- > the language is offensive, particularly in the first five pages
- > 'black people don't speak like that': Celie's language is an unfair parody of black folk language [...]
- > there is very poor use of English, which also sets young people a bad example. [in Walker, 2000, p. 262]

La langue retranscrite contient en effet de nombreuses « incorrections ». Quant à la matérialisation du *Black English*, peut-être semblera-t-elle moins manifeste que dans les textes jusqu'alors cités, mais certaines prononciations restent communes (par exemple dans l'extrait suivant « ast » pour le verbe *ask*) et le système grammatical revêt nombre des caractéristiques du sociolecte.

Ce passage s'avère particulièrement intéressant, car la locutrice Celie prend conscience de ses fautes de langage :

<p>Plus, Darlene trying to teach me how to talk. She say US not so hot. A dead country give-away. You say US where most folks say WE, she say, and peoples think you dumb. Colored peoples think you a hick and white folks be amuse.</p> <p>What I care? I ast. I'm happy.</p> <p>But she say I feel more happier talking like she talk. [...] Every time I say something the way I say it, she correct me until I say it some other way. [...]</p> <p>Darlene keep trying. Think how much better Shug feel with you educated, she say. She won't be shame to take you anywhere.</p> <p>Shug not shame no how, I say. But she don't believe this the truth. Sugar, she say one day when Shug home, don't you think it be nice if Celie could talk proper?</p> <p>Shug say, She can talk in sign language for all I care. [...]</p> <p>But I let Darlene worry on. Sometimes I think bout [it], sometimes I don't. Look like to me only a fool would want you to talk in a way that feel peculiar to your mind. [Walker, 2000, pp. 183-184]</p>	<p>En plus, Darlene veut m'apprendre à parler mieux. Elle dit que : t'as pas, y a pas, faut pas, c'est vraiment pas bon. Quand je dis : comme si que, ou j'm'ai assise, ça sent la cambrousse. Et plein d'autres trucs comme ça, qui font que des Noirs avec de l'instruction te prennent pour un plouc, et que les Blancs rigolent.</p> <p>– Moi, ça m'est bien égal, je lui dis, vu que je suis heureuse comme ça.</p> <p>Mais elle dit que je serai encore plus heureuse si je parle comme elle. [...] Chaque fois que je cause à ma manière, Darlene me corrige pour que ça soye correct. [...]</p> <p>Darlene ne perd pas courage.</p> <p>– Pense que Shug sera plus à l'aise quand tu seras instruite, elle me répète. Elle n'aura plus honte de t'emmener partout où elle va.</p> <p>Moi je pense que Shug elle n'a pas honte de moi, toute façon. Mais Darlene me croit pas. Pardon, ne me croit pas.</p> <p>– Sugar, elle dit un jour à Shug qui revient de tournée, tu ne penses pas que ce serait bien si Celie parlait comme il faut ?</p> <p>– Moi, je m'en fous, Shug a fait. Elle pourrait bien parler par gestes que ça serait pareil. [...]</p> <p>Mais je laisse quand même Darlene continuer sur son idée, et me corriger. Des fois moi j'y pense, mais pas tout le temps. Toute façon je trouve pas très malin de vous faire parler d'une manière que ça vous fait bizarre dans la tête. [Walker / Perrin, 1984, pp. 190-191]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ce sont essentiellement les incorrections grammaticales qui s'avèrent remarquables dans le texte anglais : les diverses omissions d'auxiliaires, ou de sujet, la conjugaison particulière qui ne marque pas la troisième personne du singulier, la construction pléonastique du comparatif « more happier » etc. Ces « erreurs » sont ensuite adaptées à la langue d'arrivée.

Notons que la traductrice ajoute une notion de progrès chez Celie, en introduisant l'autocorrection : « Darlene me croit pas. Pardon, **ne** me croit pas. »

Effectivement, plus le récit avance, moins on trouve dans le discours de Celie ces fautes de langage : la négation réapparaît, le vocabulaire est plus élaboré, la syntaxe moins relâchée. Peut-être le lecteur ne s'en rend-il pas nécessairement compte, car les lettres de la seconde narratrice Nettie, qui s'exprime très bien, viennent alterner avec celles de Celie. Plus le récit se construit, plus les deux sœurs se ressemblent, et la progression dans le langage de Celie est un réel pas vers sa sœur, une véritable preuve de maturité.

Nettie, la sœur de Celie, est missionnaire en Afrique. Là-bas, elle est confrontée aux divers accents des autochtones. Dans le texte source on peut par exemple lire (2000, p. 126) que l'un d'eux, Joseph « speaks a little English, what they call pidgin English. It is very different from the way we speak English, but somehow familiar. » Extrait dont voici la traduction :

Il parle un peu anglais, enfin, ce qu'ils appellent du pidgin. C'est très loin de notre langue, mais avec des points communs, et ça sonne familier. **C'est drôle parce qu'il y a des gens qui appellent cela parler petit-nègre !** [Walker / Perrin, 1984, p. 129]

La traductrice résout par un ajout, le problème que pourrait poser l'expression « pidgin English ». Mais elle introduit des connotations absentes du texte original.

Citons un court extrait, concernant le même locuteur :

<p>He spoke in English, which our chief tried to speak also.</p>	<p>Il parlait anglais, bien entendu, et notre chef a été obligé de se débrouiller de son mieux. La</p>
<p>It must have been a pathetic exchange. Our chief never learned English beyond an occasional odd phrase he picked up from Joseph, who pronounces "English" "Yanqlush." [Walker, 2000, p. 144]</p>	<p>scène a dû être pitoyable car notre chef n'a jamais vraiment appris l'anglais en dehors de quelques phrases enseignées par Joseph, qui prononce « anglais » « yanqlé » ! [Walker / Perrin, 1984, pp. 149-150]</p>

Nettie se trouve dans un village olinka. Si la transcription « Yanqlush » est censée fidèlement incarner la prononciation olinka d'un mot anglais, comment agir en français ? Le TC-fr se base sur l'original pour modifier la prononciation : il garde le y initial, et change la sonorité [ɛ] en [e], plus fermé. Notons également le point d'exclamation dans la traduction, qui vient matérialiser le comique de la rencontre.

Il reste toutefois intéressant de remarquer qu'une telle situation implique de la part du lecteur, la reconnaissance du fait qu'il est en train de lire une traduction. Ainsi, lorsque Nettie parle de « notre langue », il est implicitement admis qu'il ne s'agit pas de la langue effective à

laquelle la locutrice du livre français recourt, mais de la langue d'un texte original que le lecteur n'a pas sous les yeux. Il est ici question d'une prononciation altérée de la langue anglaise, créant un éventuel conflit de compréhension entre les locuteurs ; or, dans le TC-fr le mot même désignant la langue écorchée (et qui traduit « Yanglush »), s'il reste comme dans la version originale phonétiquement modifié (et devient « yanglé »), représente une modification d'un terme *français* (« anglais ») et non plus d'un terme *anglais* (« English »). D'autres textes nous permettront de revenir sur ce phénomène ambigu. Oserons-nous toutefois suggérer dans ce dernier cas de laisser le texte original : *Notre chef n'a jamais vraiment appris l'anglais en dehors de quelques phrases enseignées par Joseph, qui prononce « English » « Yanglush » !*

Ces derniers exemples ont la particularité de figurer un parler noir non spécifique aux locuteurs noirs américains.

Continuons dans cette idée, avec *Buxton Spice* de Oonya Kempadoo. Cet auteur d'une trentaine d'années est née en Angleterre et vit aujourd'hui à Grenade ; selon la quatrième de couverture du TC-fr, elle incarne « un mélange de toutes les races qui vivent en Guyana – indienne, africaine, européenne, chinoise et amérindienne » (Kempadoo / Girod, 2000). Dans son livre, Lula, une jeune adolescente, découvre « en même temps que la sexualité, les secrets de la société dans laquelle elle vit ». En fond, le Guyana des années soixante-dix, pays en dictature, où « la pauvreté exacerbe les conflits raciaux ».

Le cadre est donc totalement différent, mais le sociolecte noir est très fortement similaire à celui rencontré jusqu'alors :

'Oh me Lawd! What dem fellars do?' Mrs DeAbro was tirading to Mums next morning. 'Since de Pastor wife get rape and murder—you see what t'ings reach to, Rose? You 'ave to stay in you house. You can't even go outside. Wait till I see dat Adams! People ain do nuthing, an' police just locking dem up! Is money dey want! Tomorrow is court day. Dat's what Mrs Sampson say—she son get ketch by Mainroad last night. An' if you don' pay dem, you have to go to court. Get charge fuh *idling*! You ever see anyt'ing so? [...]' [Kempadoo, 1998, p. 142]

Plusieurs éléments rappellent en effet certains textes que nous avons déjà lus : « Lawd », « fuh » etc. Pour rendre ce parler, la traductrice aura recours à l'élision du *r*, choix que d'autres traductions adoptent également :

« Oh **Seigneur'**, qu'est-ce qu'y z'ont donc fait, ces jeunes ? » Le lendemain, Mrs DeAbro a entrepris Mams. « Depuis que la femme du **pasteu'**, elle s'est fait violer et assassiner, la malheureuse, tu vois où on en est arrivé, Rose ? On peut plus **sorti'** de chez soi. Impossible de

mettre le pied **deho'**. Attends un peu que je le rencont', cet Adams ! Les gens y font rien et la police elle les flanque en prison. C'est de l'argent qu'y veulent ! Demain y a audience, d'après Mrs Sampson – son fils y s'est fait prendre hier soir près de Mainroad. Si tu leur donnes pas de l'argent, tu passes au tribunal. **Pou' flânerie**, tu te rends compte ! Jamais vu une chose pareille. [...] » [Kempadoo / Girod, 2000, p. 209]

Kempadoo, comme Alice Walker et les auteurs de la *Harlem Renaissance*, est noire. Introduire le dialecte dans leur texte est un hommage à leur identité. Il s'agit de redonner un statut littéraire au *Black English* – démarche d'autant plus cruciale que les premières représentations en ont fait un véhicule stigmatisant pour le personnage noir romanesque. Qu'en est-il alors du dessein des auteurs blancs qui transcrivent la parole noire dans leurs écrits ?

Une phrase suffit au lecteur pour être plongé dans l'ambiance de la nouvelle « That evening sun » de William Faulkner :

[F]ifteen years ago, on Monday morning the quiet, dusty, shady streets would be full of Negro women with, balanced on their steady, turbaned heads, bundles of clothes [...], carried so without touch of hand between the kitchen door of the white house and the blackened washpot beside a cabin door in Negro Hollow. [Faulkner, [1996] 2001, pp. 56-57]

Si la langue du récit est un anglais élégant et littéraire, les dialogues semblent figurer deux *dialects* (il y a parfois transcription lorsque le locuteur est blanc). Chez les enfants, il semble que par mimétisme, ils mêlent à la leur la langue des adultes noirs qui leur sont proches, comme leur nourrice par exemple. Mais il reste possible que le *dialect* des protagonistes blancs soit celui du Mississippi. Il est intéressant de constater à quel point les transcriptions peuvent être proches. Nombre de linguistes abordent la question que soulève cet exemple de contamination interidiolectale.

Ouvrons une brève parenthèse et citons William Labov, qui revient sur les similarités interdialectales du Sud des Etats-Unis :

Dans le Sud, le chevauchement est [...] important. Il y a de bonnes raisons de penser que la plupart des traits qui définissent le parler noir tirent leur origine de dialectes parlés à la fois par les Noirs et par les Blancs dans certaines régions du Sud. [Labov, [1978] 1993, p. 33]

Et dans l'introduction à un second recueil de *stories* (*Stories of New Orleans*), et qui identifie le « upcountry Louisiana black » comme l'un des sociolectes auxquels Faulkner

recourt, on a la confirmation que « [t]his speech sounds a little like its white counterpart » (Faulkner, 1989, p. 16).

Mais citons un court extrait de dialogue dans « That Evening Sun », faisant intervenir plusieurs locuteurs blancs et noirs :

<p>“Whyn’t you let Mr Jason telefoam the marshal?”</p> <p>[...] “I aint a nigger,” Jason said. “Am I, Dilsey?”</p> <p>“I reckon not,” Dilsey said. She looked at Nancy. “I dont reckon so. What you going to do, then?”</p> <p>Nancy looked at us. Her eyes went fast, like she was afraid there wasn’t time to look, without hardly moving at all. She looked at us, at all three of us at one time. “You member that night I stayed in yawls’ room?” she said. [Faulkner, [1996] 2001, p. 80]</p>	<p>« Pourquoi que tu n’laisses pas Mr Jason téléphoner à la police ? »</p> <p>[...] – Moi, j’suis pas nègre, dit Jason. Pas vrai, Dilsey ?</p> <p>– M’est avis que non », dit Dilsey. Elle regarda Nancy. « M’est avis que non. Alors, qu’est-ce que tu vas faire ? »</p> <p>Nancy nous regarda. Ses yeux allaient vite, comme si elle avait eu peur de n’avoir pas le temps de regarder, et, cependant, ils semblaient à peine se mouvoir. Elle nous regarda tous les trois à la fois. « Vous vous rappelez cette nuit que j’ai couché dans vot’ chambre » dit-elle. [Faulkner / Coindreau, [1996] 2001, p. 81]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Jason est un jeune garçon blanc, nous l’aurons compris. Sa courte réplique suffit à rendre compte du relâchement de son langage : « **I aint** a nigger, » Jason said. » Familiarité simplement traduite par l’élision du *e* muet de « Moi, **j’suis** pas nègre ».

Dilsey et Nancy sont noires. Dans la première réplique de Dilsey, on retrouve une élision simple, mais surtout la graphie particulière « telefoam ». Cette prononciation est rendue en français par une construction incorrecte « **Pourquoi que** tu n’laisses pas ». On retrouve ce même procédé traductologique pour compenser les modifications orthographiques dans le discours de Nancy « You **member** that night I stayed in **yawls’** room? » / « Vous vous rappelez cette nuit **que** j’ai couché dans vot’ chambre ».

Que les deux sociolectes s’entremêlent pour ne plus si bien se distinguer, nous laisse penser que Faulkner n’inscrit pas la représentation du *Black English* dans une dynamique stigmatisante. Revenons sur « [t]he “black desperado” of “Sunset” [or] Faulkner’s first negro character » (*in* Faulkner, 1989, p. 115) :

<p>“Ah wants to go to Af’ica, cap’n,” he protested, “when I holp dem niggers loadin’ yestiddy Ah thought us was all goin’ on dis boat.”</p>	<p>« J’veux aller en Af’ique, chef, fit-il pour s’expliquer ; hier, quand j’ai aidé ces nègres à charger, j’croyais qu’on allait tous partir sur ce ba-</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>The white man bore him down with tides of profanity.</p> <p>“God in heaven, you niggers will drive me crazy. Don’t you know where this boat is going? It’s going to Natchez.”</p> <p>“Dat suit me all right, jes’ so she pass Af’ica. You jes’ tell me when we gits dar and if she don’t stop I kin jump off and swim to de bank.”</p> <p>The man looked at him for a long minute quite in amazement.</p> <p>“En don’t worry about de fare neither, suh,” his passenger hastened to reassure him. “I got money: I kin pay it.”</p> <p>“How much you got?”</p> <p>“Plenty, cap’n,” he replied grandly, digging in his overalls. His outthrust hand held four silver dollars, and some smaller coins. The white man took the four dollars.</p> <p>“Well, I’ll take you as far as Africa for this. And you get on up there and help them niggers shift cargo until we get there.”</p> <p>“Yas, suh!” he said with alacrity. He paused again. “But you’ll sho’ tell me at de right station, won’t you, cap’n?”</p> <p>“Yeh, sure. But beat it now, and help them other boys. G’on, now.” [Faulkner, 1989, pp. 122-124]</p>	<p>teau. »</p> <p>Le blanc lui déversa des tombereaux d’injures.</p> <p>« Nom de Dieu, vous allez me rendre fou, vous les nègres. Tu n’sais donc pas où va ce bateau ? Il va à Natchez.</p> <p>– Ça me va tout à fait, du moment qu’il va en Af’ique. Vous n’aurez qu’à me dire quand on sera rendus, et s’il s’arrête pas, j’sauterai et j’nagerai jusqu’à la berge. »</p> <p>Pendant une longue minute, l’homme le regarda, ahuri.</p> <p>« Et vous en faites pas pour le prix de la traversée, se hâta d’ajouter le passager pour le rassurer. J’ai de l’argent, j’peux payer.</p> <p>– T’as combien ?</p> <p>– J’ai plein d’argent, chef », répondit fièrement l’autre en fouillant dans sa combinaison de travail. Il en extirpa quatre dollars d’argent et de la petite monnaie. Le blanc prit les quatre dollars.</p> <p>« Ça va. A ce prix-là, je t’emmène jusqu’en Afrique. Monte là-haut aider les autres à ranger la cargaison jusqu’à ce qu’on arrive.</p> <p>– Bien, m’sieur », dit-il vivement. Il s’arrêta de nouveau. « Mais vous me direz où il faut que je descende, n’est-ce pas, chef ?</p> <p>– Oui, t’en fais pas. Mais maintenant fiche le camp, va aider les autres. Allez, vas-y. » [Faulkner / Gresset, 1988, pp. 147-148]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Derrière le dessein dénonciateur, se profile toutefois la figure naïve de la créature empreinte d’absolu qui toujours, se fait flouer par le Blanc.

William Faulkner ne fut pas le seul auteur blanc à avoir choisi de représenter le parler noir. Prenons cet autre exemple, d’un autre temps et de contexte différent : *Gone with the Wind* de Margaret Mitchell.

Commençons par citer une note de l'éditeur français :

[...] Toute l'enfance de l'auteur avait été bercée des récits de la guerre de Sécession dont bien des traces sont encore visibles en Géorgie ; mais ce n'est qu'à l'âge de dix ans que la petite fille comprit que les Sudistes avaient été vaincus et cette découverte la bouleversa. Ce fait et quelques autres incidents de son enfance déterminèrent tout naturellement Margaret Mitchell à placer dans un cadre et à une époque qui lui étaient familiers, un roman dont la profondeur et la tendresse ont bouleversé l'Amérique. [*in* Mitchell / Caillé, 1984]

Quelques passages du roman peuvent choquer le lecteur moderne quant à ce qu'il était normal à l'époque, de penser de l'esclavagisme et des Noirs. On peut lire ainsi (Mitchell, 1993, p. 402) une exclamation telle que « How stupid negroes were! They never thought of anything unless they were told. And the Yankees wanted to free them. » Ou plus loin, cet extrait révélant le sentiment paternaliste des Blancs envers « leurs » Noirs :

Negroes were provoking sometimes and stupid and lazy, but there was loyalty in them that money couldn't buy, a feeling of oneness with their white folks which made them risk their lives to keep food on the table. [...]

“Always remember, dear,” Ellen had said, “you are responsible for the moral as well as the physical welfare of the darkies God has intrusted to your care. You must realize that they are like children and must be guarded from themselves like children, and you must always set them a good example.” [Mitchell, 1993, p. 465]

Bien sûr, l'héroïne a parfois conscience d'être dure envers les Noirs :

“You're a fool nigger [...]” said Scarlett [...]. “And if I ever get the use of my arm again, I'll wear this whip out on you.”

There, she thought, I've said “nigger” and Mother wouldn't like that at all. [Mitchell, 1993, p. 395]

Scarlett les aime, mais ces Noirs ne seront malgré tout, jamais que ses serviteurs. Peut-être est-ce pour cela que, jamais vraiment, ils n'apparaissent en tant qu'entité humaine, même dans ce passage très démonstratif :

“Miss Scarlett! Miss Scarlett!” he cried.

Scarlett caught him by the arms. Pork, part and parcel of Tara, as dear as the bricks and the cool corridors! She felt his tears stream down on her hands as he patted her clumsily, crying: “Sho is glad you back! Sho is—” [Mitchell, 1993, p. 399]

Mais ces citations viennent également éclairer la transcription, et surtout la traduction qui en résultera. Citons un premier extrait tout à fait représentatif du *Black English*. C'est ici Jeems le locuteur :

“No, **Ah ain'**!” cried Jeems in alarm. “No, Ah ain'! Ah **doan** git no mo' fun outer havin' Miss Beetriss lay me out dan y'all does. **Fust** place she'll **ast** me **huccome** Ah let y'all git expelled **agin**. An' nex' thing, huccome Ah din' bring y'all home ternight so she could lay you out. An' den she'll light on me **lak** a duck on a June bug, an' fust thing Ah know Ah'll be ter blame **fer** it all. **Ef** y'all doan **tek** me ter Mist' Wynder's, Ah'll lay out in de woods all night an' maybe de patterollers **git** me, 'cause Ah heap ruther de patterollers git me dan Miss Beetriss when she in a state.” [Mitchell, 1993, p. 23]

Nous retrouverons tous les mots surlignés dans la plupart des autres textes ; ainsi que le système de marquage « y'all does » et l'omission de la copule (« when she in a state »).

Présentons maintenant notre prochain locuteur :

Mammy emerged from the hall, a huge old woman with the small shrewd eyes of an elephant. She was shining black, pure African, devoted to her last drop of blood to the O'Haras [...]. Mammy was black, but her code of conduct and her sense of pride were as high as or higher than those of her owners. [...] [Mitchell, 1993, p. 25]

On est tout proche de la « ham-fisted matriarch » stéréotypée dont parle Sherley Anne Williams (cf. p. 69). Mais écoutons-la plutôt :

<p>“Is de gempmum gone? Huccome you din' ast dem ter stay fer supper, Miss Scarlett? Ah done tole Poke ter lay two extry plates fer dem. Whar's yo' manners?”</p> <p>“Oh, I was so tired of hearing them talk about the war that I couldn't have endured it through supper, especially with Pa joining in and shouting about Mr. Lincoln.”</p> <p>“You ain' got no mo' manners dan a fe'el han', an' affer miss Ellen an' me done labored wid you. An' hyah you is widout yo' shawl! An' de night air fixin' ter set in! Ah done tole you an' tole you 'bout gittin' fever frum settin' in de night air wid nuthin' on yo' shoulders. Come on in de house, Miss Scarlett.” [Mitchell, 1993, p. 25]</p>	<p>« Les missiés ils sont pa'tis ? Pou'quoi ne leu' avez-vous pas demandé de 'ester dîner, mam'zelle Sca'lett ? J'ai dit à Po'k de met' deux couvè'ts de plus. Qu'est-ce que c'est que ces maniè' ?</p> <p>– Oh ! j'en avais tellement assez de les entendre parler de la guerre que je n'aurais pas pu y tenir pendant le dîner, surtout que papa aurait fait chorus avec eux et se serait mis à crier contre M. Lincoln.</p> <p>– Vous n'avez pas plus de maniè' qu'un paysan, et, ap'ès tout li mal que Ma'ame Ellen et moi on s'est donné pou' vous. Et vous n'avez pas vot' châte ! Et la nuit qu'est f'oide ! Ji vous ai dit mille fois qu'on att'apait la fièv' quand on 'estait deho' le soi' sans 'ien su' les épaules... 'entrez, mam'zelle Scarlett ! » [Mitchell / Caillé, 1984, p. 31]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Son parler est fortement retranscrit, les graphies sont surprenantes, parfois difficiles à identifier. Le texte français introduit ce qui aujourd'hui ressemble à de mauvais clichés : le terme « missiés », la modification du son [ø] en [i] dans « ap'ès tout **li** mal » ou « **Ji** vous ai dit mille fois », et l'élision de tous les *r*. Elision qui pose parfois problème, comme dans le mot « couvè'ts » : par souci de lisibilité, le traducteur est contraint de matérialiser le son [ɛ] en ajoutant l'accent grave è.

Dans le passage qui suit, c'est Dilcey qui prend la parole :

<p>When she spoke, her voice was not so slurred as most negroes' and she chose her words more carefully.</p> <p>“Good evenin', young Misses. Mist' Gerald, I is sorry to 'sturb you, but I wanted to come here and thank you agin fo' buyin' me and my chile. Lots of gentlemens might a' bought me but they wouldn't a' bought my Prissy, too, jes' to keep me frum grievin' and I thanks you. I'm gwine do my bes' fo' you and show you I ain't forgettin'.”</p> <p>[Mitchell, 1993, p. 65]</p>	<p>Lorsqu'elle parlait, sa voix n'était pas aussi confuse que celle de la plupart des noirs et elle s'exprimait avec plus de recherche.</p> <p>« Bonsoi', mes jeunes demoiselles. Missié Gé'ald, moi je suis t'iste de vous dé'anger, mais je voulais veni' vous 'eme'cier de m'avoi' achetée avec l'enfant. Des tas de missiés ils voulaient m'acheter mais ils voulaient pas acheter ma P'issy pou' m'empêcher d'avoi' du chag'in et je vous 'eme'cie. Moi, je fe'ai tout ce que je pou'ai pou' vous et pou' vous mont'er que moi j'oublie pas.</p> <p>[Mitchell / Caillé, 1984, p. 69]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Son parler semble effectivement plus clair, mais on retrouve dans son discours plusieurs élisions et une grammaire défailante : « **Mist' Gerald, I is sorry to 'sturb** you » ou des graphies reflétant une prononciation relâchée : « thank you **agin** fo' buyin' me and my **chile** », ou censée représenter la prononciation noire : « I'm **gwine** do my bes' ». Mais si l'on compare la transcription du mot *gentlemen*, chez Mammy puis Dilcey, il est vrai que « gentlemen » est moins *slurred* que « gempmum ».

Dans la traduction en revanche, les caractéristiques semblent les mêmes, quel que soit le locuteur noir, on retrouve l'élision presque systématique de la lettre *r*.

Le texte de Margaret Mitchell semble asseoir le personnage noir dans un rôle traditionnellement caricatural ; or, chez Faulkner notre premier auteur blanc cité, la démarche de la transcription ne trouvait pas cet écho stéréotypé. On le voit, si les auteurs noirs sont unanimes quant à leur motivation à écrire la parole noire, il reste que les auteurs blancs voient leur travail teinté d'une lecture idéologique souvent ambiguë. La représentation graphique du

Black English ne s'est en effet pas toujours faite dans le but de glorifier la parole noire, mais au contraire d'avilir l'homme noir des romans.

Voyons comme Judith Lavoie analyse ce qu'était alors le *plantation novel* :

Chez des auteurs comme Hugh Henry Brackenridge (*Modern Chivalry*, 1792), James Fenimore Cooper (*The Spy*, 1821), William Gilmore Simms (*The Yemassee*, 1835), John Pendleton Kennedy (*Swallow Barn*, 1832) et Thomas Nelson Page (*In Ole Virginia*, « *Marse Chan* », 1887), le personnage noir incarnait la figure de l'esclave heureux, docile et souvent imbécile. L'histoire était généralement narrée par un Blanc qui parlait un anglais châtié, ce qui instaurait du même coup un rapport de place visant à inférioriser le personnage noir, dont les répliques faisaient état d'une transcription phonétique ridicule. Ainsi, dans la très grande majorité des cas, les auteurs blancs parodiaient le personnage noir, provoquant ainsi une attitude condescendante de la part du lecteur. [Lavoie, 2002, p. 18]

Continuons d'explorer notre corpus pour nous attarder un instant sur Mark Twain.

L'auteur fut, à l'époque où il écrivit *Huckleberry Finn*, au cœur de la controverse :

Adolescent, Clemens était rempli de préjugés. L'esclavage avait fait partie de sa vie, de ses mœurs. En 1853 (à l'âge de 17 ans), il écrit une lettre à sa famille dans laquelle il affirme qu'il devrait peut-être se peindre la figure en noir, car dans ces Etats de l'Est (il se trouve alors à New York) les Noirs sont mieux traités que les Blancs. [Lavoie, 2002, p. 13]

Nous verrons que Twain révèle pourtant par sa transcription du parler noir de Jim toute l'humanité du personnage et parvient à dénoncer l'esclavage. Bien que Judith Lavoie reconnaisse que

Si l'ironie est ici présente, elle n'est pas nécessairement accessible dès la première lecture : en surface, le passage est raciste, sous cette surface, le racisme est dénoncé. [Lavoie, 2002, p. 83]

Nous basant principalement sur l'étude plus qu'exhaustive de cette dernière : *Mark Twain et la parole noire* (2002), nous étudierons *Huckleberry Finn* complétant, à l'occasion, ses commentaires par notre propre analyse.

Paru aux Etats-Unis en février 1885 (il était sorti en Angleterre et au Canada en décembre 1884), [nous rappelle Lavoie,] le roman de Mark Twain sera traduit l'année suivante en France par William-Little Hughes et, au cours des ans, les lecteurs francophones auront droit à sept retraductions du livre : Suzanne Nétillard (1948), Yolande et René Surleau (1950), André Bay (1961), Lucienne Molitor (1963), Claire Laury (1979), Jean La Gravière (1979) et Hélène Costes (1980). [Lavoie, 2002, p. 15]

Elle choisit dans son livre de s'attarder principalement sur les traductions de Hughes et Nétillard. Traductrice sur laquelle nos choix de textes se sont également portés (Twain / Nétillard, 1995), ainsi que sur la traduction d'André Bay (1994), que nous indiquerons respectivement pour plus de clarté par TC-fr2 et TC-fr1.

Le TS-ang précise sur la page de titre, le lieu et la date de l'action :

Scene: The Mississippi Valley

Time: Forty to fifty years ago

C'est-à-dire, comme le rappelle l'éditeur du TC-fr1 dans une note, que « [l]e livre ayant été publié en 1885, l'action se situe donc entre 1835 et 1845, avant l'abolition de l'esclavage » (*in* Twain / Bay, 1994, p. 37).

Le personnage qui attire plus que les autres notre attention est Jim, le « Noir de Miss Watson », qui devant la menace d'être « vendu au Sud » décide de gagner un Etat libre. En réalité, le livre fut sujet à controverse dans les années 80-90. Certains lecteurs se plaignirent par exemple de trouver plus de deux cents fois le mot « nigger », qui pour ne plus blesser les plus sensibles fut remplacé par « Black » ; l'on dit même que « [p]lus jamais, dans ses écrits personnels non fictifs (correspondance, articles), Twain n'utilisera le mot *nigger* » (Lavoie, 2002, p. 13). Pourtant :

Twain n'avait-il pas écrit un article incendiaire en 1869 dénonçant la bestialité de Yankees qui avaient pendu un Noir accusé de viol. Le lendemain du châtement, le vrai coupable, un Blanc, était arrêté. Twain, en colère et avec son cynisme habituel, écrira que la chose n'est pas bien grave, que ce n'est qu'un *nigger* qui a été tué pour rien après tout. Il s'agit là, vraisemblablement, d'une préfiguration de la célèbre réplique de Huck Finn à la tante Sally, « Only a nigger killed ». Le mot *nigger* était nécessaire, tant dans le roman que dans l'article, car il agit comme un révélateur de la suprématie que s'accordent les Blancs. Pour les attaquer, Twain utilise leurs armes, il les place devant leurs propres préjugés, leurs propres faiblesses. [Lavoie, 2002, p. 13]

Ainsi, confirme Claude Grimal dans l'introduction du TC-fr1 (1994, p. 14) en citant l'extrait du chapitre 32, la satire se révèle très ironique entre Tante Sally et Huck :

- C'est pas un banc de sable qui nous a arrêtés. C'est un cylindre qui a éclaté.
- Grand Dieu ! Il n'y a pas eu de blessés ?
- Non, seulement un nègre de tué.
- Allons, tant mieux ; quelquefois il y a des gens qui sont touchés.

Et Grimal de continuer :

Oui, le roman a horreur du racisme, de son versant haineux comme de son versant d'indifférence imbécile, mais écrit au XIX^e siècle, il utilise parfois les conventions de son époque pour parler des personnages noirs [...]. Le romancier Ralph Ellison, par exemple, n'a pas attendu

John Wallace [pasteur qui a lancé la polémique dans les années 80] pour signaler ce problème, indiquer ce que Jim doit à la tradition du « minstrel show ³ » et constater qu'il est néanmoins le premier grand personnage noir de toute la littérature américaine. [1994, p. 15]

Et bien sûr, le statut de Jim est ambigu, ce personnage « purement comique au début » redevient soudain, chez les Phelps, « le “négro” de comédie, crédule et obéissant » (p. 26). Ceci rejoint l'idée de Michael Egan selon laquelle Jim conclue le roman « reverting once again to stage-niggerdom » (1977, p. 31 in Lavoie, 2002, p. 21).

Revenons avec Judith Lavoie sur l'opinion générale :

La plupart des critiques s'entendent pour dire que la caractérisation du personnage de Jim traverse trois étapes : au début du roman, Jim est présenté de façon ridiculisante, au milieu du livre, il s'élève au-dessus de cette image nivelée pour afficher les qualités d'un homme, et non d'un bouffon ou d'un enfant, pour enfin revêtir le costume du *darky* à la fin du roman lorsqu'il devient le jouet de Tom Sawyer. [Lavoie, 2002, p. 21]

Entendons par *darky* « la figure du bouffon naïf » que définit Lavoie (2002, p. 20) qui s'interroge quant au statut de « bouffon grotesque » de Jim.

Ainsi se justifierait le point de vue de ces critiques :

[...] Jim est superstitieux, il raconte que des sorcières l'ont enlevé après que Tom lui a tendu un piège ; il se fait jouer un tour par Huck [...] ; il ne comprend pas la logique du roi Salomon ; Jim ne comprend pas que des individus puissent parler des langues différentes ; et Huck fait croire à Jim qu'ils ne se sont pas perdus dans le brouillard. [Lavoie, 2002, p. 21]

Lavoie considère toutefois que cette appréhension du texte ne reflète qu'une « lecture essentiellement littérale » (p. 22) occultant l'ironie à l'œuvre dans *Huckleberry Finn*. Mais nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

Mark Twain commença le livre en 1876 après la Reconstruction du Sud, « après les tentatives du Nord pour garantir dans le Sud la participation des Noirs à la vie politique et économique » (Grimal, 1994, p. 16) :

[...] les jeux odieux que font subir Huck et Tom à Jim, les mauvais traitements des villageois, reproduiront la situation politique et économique des Noirs dans les années 1880 : ces derniers n'avaient aucune possibilité de déterminer leur destin, aucun pouvoir de décision, ils étaient entièrement soumis au bon vouloir des Blancs, de ceux qui siégeaient au gouvernement au Nord, comme de ceux qui vivaient à leurs côtés dans les mêmes Etats. [Grimal, 1994, p. 16]

³ Définition par Lavoie (2002, pp. 20-21) du *negro minstrel show* : « type de spectacle, populaire au XIX^e siècle [...] dans lequel des acteurs blancs se maquillaient le visage de noir et, par le biais de chansons et de blagues se moquaient des Noirs ».

Le fait est que pour Twain, dont la propre famille avait participé à l'esclavage, « parler de l'esclavage était une manière de s'indigner de la situation contemporaine des Noirs ». *Huckleberry Finn* lui a servi à « racheter le péché d'indifférence de toute la famille Clemens » (Grimal, 1994, p. 20).

Cela implique que toute raillerie, moquerie doit être écartée de la démarche de retranscription du sociolecte par Twain, qui, on le verra, fut méticuleux et très soucieux de la réalité.

Le parler qui nous intéresse ici est identifié par Twain lui-même dans l' « Explanatory » qui précède *The Adventures of Huckleberry Finn* comme « the Missouri negro dialect ». Plusieurs personnages l'utilisent, dont Jim et quatre autres locuteurs noirs (Jack, Lize, Nat, et « the young “wench” at Phelps farm »).

<p>“I tuck out en shin down de hill en 'spec to steal a skift 'long de sho' som'ers 'bove de town, but dey wuz people a-stirrin' yit, so I hid in de ole tumble-down cooper shop on de bank to wait for everybody to go 'way. Well, I wuz dah all night. Dey wuz somebody roun' all de time. 'Long 'bout six in de mawnin', skifts begin to go by, en 'bout eight er nine every skift dat went 'long wuz talkin' 'bout how yo' pap come over to de town en say you's killed. Dese las' skifts wuz full o' ladies en genlmen agoin' over for to see de place. Sometimes dey'd pull up at de sho' en take a res' b'fo' dey started acrost, so by de talk I got to know all 'bout de killin'. I 'uz powerful sorry you's killed, Huck, but I ain' no mo', now. [...]” [Twain, 1988, p. 53]</p>	<p>« Je cours au fleuve dans l'espoir de trouver une barque et de l'emprunter : mais il y avait tout le temps des gens qui passaient. Et le matin, voilà votre pa qu'arrive et qui raconte qu'on vous a assassiné. Les gens l'ont suivi en bateau pour aller voir dans l'île l'endroit où le meurtre avait eu lieu. Moi, caché dans les roseaux, j'avais bien de la peine, à cause de vous ; mais j'en ai plus, maintenant. [Twain / Bay, 1994, pp. 86-87, TC-fr1]</p>	<p>– [...] J'ai filé, et au galop. J'ai couru jusqu'au bas de la colline, car j'avais idée de voler un canot quéque part, sur le bord de l'eau, en dehors de la ville ; mais y avait du monde qui n'était pas encore au lit, aussi je m'ai caché dans la vieille boutique du tonnelier, près de la rivière, pour attend' que tous les gens rent'ent chez eux. Toute la nuit que je suis resté là ! Tout le temps, il y avait quelqu'un. Vers les six heures du matin, les bateaux ont commencé à sortir, et, sur les huit ou neuf heures, tous ceux qui passaient causaient de ton Pap, qui était venu dire en ville qu'on t'avait tué. C'était plein de missiés et de dames qui traversaient pour aller voir l'endroit. Des fois, ils se reposaient un peu sur le bord avant de passer de l'aut' côté, et c'est de les entend' que j'ai su. J'avais</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		du chagrin de savoir que t'étais mort, Huck, mais c'est fini, maintenant. [Twain / Nétillard, 1995, p. 65, TC-fr2]
--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A voir la première phrase « I tuck out en shin down de hill en 'spec to steal a skift 'long de sho' som'ers 'bove de town [...] », la tentation serait de se dire que le parler de Jim est pour le moins obscur, car il introduit des graphies inhabituelles qui, mêlées aux élisions et à une grammaire peu conventionnelle, rendent le tout difficilement identifiable. Mais une fois la dynamique du texte comprise, on ne voit plus tant la forme que pour en ressentir le sens. Et les « mawnin' », « skifts », « I 'uz » et autres « b'fo' », ne sont plus un obstacle, mais la raison même qui pousse à lire et comprendre le texte.

On est donc forcément un peu déçus de la traduction d'André Bay, qui non seulement raccourcit le passage, mais en gomme toute la truculence originale.

Le TC-fr2, s'il est aujourd'hui publié dans un format pour enfants, semblait à l'origine appartenir à un registre autre. Citons Judith Lavoie :

[La traduction de Nétillard] sera la première à être destinée à un public adulte. Deux indices nous portent à le croire : la longueur de la préface (elle fait plus de six pages) ; et le commentaire suivant de Kanapa [auteur de la préface] : « Dans la mesure où cette nouvelle collection des éditions *Hier et Aujourd'hui* a pour objet de faire connaître les “classiques” peu connus, oubliés ou défigurés [...], les “classiques” du patrimoine progressiste universel, on ne peut que se féliciter de la voir inaugurée par une œuvre importante de ce “gêneur” de Sam Clemens » (Kanapa, 1948, p[p]. VI-VII). Kanapa s'adressait, visiblement, à un public averti, donc adulte. [...] [Lavoie, 2002, pp. 149-150]

Alors que nous pensions l'édition jeunesse (notre source appartenant à la collection Folio Junior de Gallimard Jeunesse) à l'origine des audaces traductologiques de Nétillard, il nous fallut en déduire qu'au contraire ses stratégies accompagnaient peut-être un message plus profondément subversif. Nous notâmes alors l'importance de ce fait : la version de Suzanne Nétillard était en 1948 la première re-traduction du roman, 62 ans après celle de William-Little Hughes (1886) dans laquelle la parole noire se fait difficilement *entendre* – nous y reviendrons.

Ainsi, le texte de Nétillard se devait d'introduire ces éléments familiers, tels que l'élision « y avait du monde » ou la tournure typiquement oralisée « Toute la nuit que je suis resté là ! », l'incorrection grammaticale « je m'ai caché » etc. De plus ici, la traductrice choisit de connoter le langage qu'elle emploie. Elle traduit donc « genlmen » par « missiés », que l'on retrouvait par exemple dans la traduction de *Gone with the wind* (Mitchell / Caillé, 1984).

Le temps d'une parenthèse, et puisque nous évoquons ce roman, souvenons-nous d'ailleurs en quels termes Pork accueillait le retour de Scarlett :

“Miss Scarlett! Miss Scarlett!” he cried.

Scarlett caught him by the arms. Pork, part and parcel of Tara, as dear as the bricks and the cool corridors! She felt his tears stream down on her hands as he patted her clumsily, crying: “Sho is glad you back! Sho is—” [Mitchell, 1993, p. 399]

On ne peut s'empêcher de rapprocher cet extrait de l'épisode du brouillard chez Twain lorsque Jim retrouve Huck en vie alors qu'il le croyait perdu :

“Goodness gracious, is dat you, Huck ? En you ain' dead — you ain' drowned — you's back agin? It's too good for true, honey, it's too good for true. Lemme look at you, chile, lemme feel o' you. No, you ain' dead! you's back agin, 'live en soun', jis de same ole Huck — de same ole Huck, thanks to goodness!” [Twain, [1885] 1977, p. 70 in Lavoie, 2002, p. 176]

Ces passages semblent tous deux conforter le Noir dans son rôle de serviteur dévoué et fortement attaché à son maître blanc, mais contrairement à Margaret Mitchell nous verrons que Twain se sert de cette image conformiste pour mieux en révéler la portée subversive. Ce message original nous apparaît pertinent en ce que notre étude cherche à comprendre la logique traductive qui suivra l'analyse du texte source. « [L]a traduction de Nétillard [nous dit Lavoie (2002, p. 16),] réitère, à l'aide de moyens linguistiques dans certains cas plutôt conservateurs, dans d'autres, novateurs, un contenu idéologique contestataire. » Précisons donc qu'un même marqueur, ici « missié » chez Suzanne Nétillard et Pierre-françois Caillé, n'aura pas le même impact selon le cadre discursif dans lequel il vient s'insérer. Mais il sera ultérieurement question de ces paramètres situationnels qui donnent à l'œuvre traduite sa véritable tonalité.

Dans l'extrait qui suit, le locuteur n'est plus Jim mais Nat, un autre personnage noir de *Huck Finn* :

“Mars Sid, you'll say I's a fool, but if I didn't b'lieve I see most a million dogs, er devils, er some'n, I wisht I may die right heah in dese tracks. I did, mos' sholy. Mars Sid, I <i>felt</i> um—I <i>felt</i> um, sah; dey was all over me. Dad fetch it, I jis' wisht I could	– M'sieur Sid, vous allez me prendre pour un imbécile, mais j'ai vu un million de chiens, ou plutôt de diables ; et j'aimerais mieux mourir que de me retrouver en face d'eux. Je les ais sentis, m'sieur, je vous le dis, je les ai <i>sentis</i> . Ils étaient tout par-	– Missié Sid, tu vas dire que j'y suis fou, mais si j'ai pas cru voir cent mille chiens ou cent mille diab' de l'enfer, j'y suis p'êt à mourir tout de suite. Je mens pas, missié Sid. Je les ai sentis courir tout partout sur moi, missié. Malheur, ce que je
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>git my han's on one er dem witches jis' wunst-on'y jis' wunst-it's all I'd ast. But mos'ly I wisht dey'd lemme 'lone, I does." [Twain, 1988, pp. 310-311]</p>	<p>out autour de moi. Je donnerais bien ma main droite pour pou- voir tenir un de ces démons ou une de ces sorcières, ne serait-ce qu'une seule fois ; j'en demande pas plus. Mais ce que je vou- drais, surtout, c'est que les sor- cières elles me laissent en paix ; voilà ce que je voudrais. [Twain / Bay, 1994, pp. 282, TC-fr1]</p>	<p>serais content de mett' la main sur une de ces sorcières rien qu'une fois. Mais ce que j'vou- drais surtout, c'est qu'elles me laissent la paix. [Twain / Nétil- lard, 1995, p. 327, TC-fr2]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

De nouveau, certaines graphies peuvent dérouter légèrement le lecteur : « **Mars Sid** » pour *Master*, « **-on'y jis' wunst-** » pour *only just once*, mais la plupart des élisions ou transformations restent identifiables : « some'n » « it's all I'd ast » etc.

De nouveau, on note la ressemblance de la seconde traduction avec celle de *Gone with the Wind* : « Missié » (le TC-fr1 fuyant toute connotation opte pour la simple élision « M'sieur »), la réinterprétation de la prononciation du pronom personnel *je* en [zi] ici orthographié « j'y », et l'élision du *r* dans « j'y suis **p'êt** à mourir tout de suite » ; autant d'éléments que le TC-fr1 n'inclut pas dans sa traduction, préférant conserver la familiarité du langage de Nat, tout en faisant preuve d'une certaine neutralité.

Déjà, semble nous dire Lavoie dans son introduction, Twain avait su développer cette sensibilité à la parole noire et sa richesse dans « "A True Story", [nouvelle] parue en 1874, soit deux ans avant que Twain ne commence à écrire *Huckleberry Finn* ».

« A True Story » donne la parole à une esclave, Aunt Rachel, qui raconte ses retrouvailles avec un de ses fils après la guerre civile. Mary Ann Cord, une ancienne esclave qui travaillait comme servante à la maison d'été des Clemens (Quarry Farm), a raconté à Mark Twain l'histoire qui est devenue « A True Story ». [...] Le parler noir utilisé par le personnage montre que ce sociolecte revêtait déjà une grande importance pour Twain. On voit, à travers cette nouvelle émouvante, que Twain était préoccupé par le parler des Noirs, qu'il reconnaissait une richesse et un potentiel créateur à ce sociolecte. De plus, dans « A True Story », il apparaît clairement que le parler noir ne sert pas à ridiculiser le personnage d'Aunt Rachel, au contraire, il est un véhicule dramatique fort, rôle que ce sociolecte assumera aussi dans *Huckleberry Finn* [...]. La nouvelle « A True Story » fait ressortir le caractère inhumain de l'esclavage, ainsi le parler noir, porteur de ce message, contenait déjà une charge de revendication idéologique identitaire. [Lavoie, 2002, pp. 13-14]

Après avoir vu ses audaces morphologiques servir les déformations idéologiques des premiers auteurs enclins à la retranscription sociolectale, le *Black English* redevient dans *Huckleberry Finn* un atout littéraire, un « pur parler romanesque » (Lavoie, 2002, p. 44) : « [L]a langue [de Jim], autrefois raillée dans le romanesque, est **réhabilitée** au sein de l'œuvre de Twain » (2002, p. 18).

L'une des [fonctions les] plus importantes est sans conteste celle qui attribue un **statut littéraire** à cette langue qui avait traditionnellement servi à créer un effet de réel (telle était d'ailleurs l'intention initiale de Twain) ou à faire rire. [Lavoie, 2002, p. 209]

Cette notion de parler littéraire réapparaîtra dans notre étude, notamment avec la comparaison du roman avec celui de Herman Melville. Un parallèle qu'évoque également Fishkin :

I agree with William Andrews's interesting suggestion that Fleece's famous sermon to sharks in *Moby Dick* [...] may "[anticipate] some of the important changes that Mark Twain brings to the depiction of dialectal speakers and black dialect as well" (William Andrews, personal communication) » (1993, p. 195, n. 33). [*in* Lavoie, 2002, p. 58, Note 7]

Citons alors cet ouvrage – qualifié par *The Athenaeum* comme « in places disfigured by mad (rather than bad) English » (Mansfield. Vincent, 1952, p. xx). Et écoutons la « mumbling voice » (p. 293) de ce locuteur « bougon », qui ne sait que « gloomily mutt[er] » et « grow[l] » (p. 295) :

Sullenly taking the offered lantern, old Fleece limped across the deck to the bulwarks; and then, with one hand dropping his light low over the sea, so as to get a good view of his congregation, with the other hand he solemnly flourished his tongs, and leaning far over the side in a mumbling voice began addressing the sharks, while Stubb, softly crawling behind, overheard all that was said.

“Fellow-critters: I'se ordered here to say dat you must stop dat dam noise dare. You hear? Stop dat dam smackin' ob de lip! Massa Stubb say dat you can fill your dam bellies up to de hatchings, but by Gor! you must stop dat dam racket!

[...] Do you is all sharks, and by natur wery voracious, yet I zay to you fellow-critters, dat dat voraciousness–'top dat dam slappin' ob de tail! How you tink to hear, 'spose you keep up such a dam slappin' and bitin' dare?

[...] Your voraciousness, fellow-critters, I don't blame ye so much for; dat is natur, and can't be helped; but to govern dat wicked natur, dat is de pint. You is sharks, sartin; but if you govern de shark in you, why den you be angel; for all angel is not'ing more dan de shark

well governed. Now, look here, bred'ren, just try wonst to be cibil, a helping yourse[lb]s from dat whale. Don't be tearin' de blubber out your neighbour's mout, I say. Is not one shark dood right as toder to dat whale? And, by Gor, none on you has de right to dat whale; dat whale belong to some one else. I know some o' you has berry brig mout, brigger dan oders; but den de brig mouts sometimes has de small bellies; so dat de brigness ob de mout is not to swallar wid, but to bite off de blubber for de small fry ob sharks, dat can't get into de scrouge to help demselves.

[...] No use goin' on; de dam willains will keep a scrougin' and slappin' each oder, Massa Stubb; dey don't hear one word; no use a-preachin' to such dam g'uttons as you call 'em, till dare bellies is full, and dare bellies is bottomless; and when dey do get em full, dey wont hear you den; for den dey sink in de sea, go fast to sleep on de coral, and can't hear not'ing at all, no more, for eber and eber.

[...] Cussed fellow-critters! Kick up de damndest row as ever you can; fill your dam' bellies 'till dey bust—and den die.” [Melville, 1952, pp. 293-294]

Nous pourrions encore citer Melville, et son personnage Pip, « a free Northern negro » (Mansfield. Vincent, 1952, p. 795).

PIP (shrinking under the windglass)

Jollies? Lord help such jollies! Crish, crash! There goes the jib-stay! Blang-whang! God! Duck lower, Pip, here comes the royal yard! It's worse than being in the whirled woods, the last day of the year; Who'd go climbing after chestnuts now? But there they go, all cursing, and here I don't. Fine prospects to 'em; they're on the road to heaven. Hold on hard! Jimmini, what a squall! But those chaps there are worse yet—they are your white squalls, they. White squalls? white whale, shirr! shirr! Here have I heard all their chat just now, and the white whale—shirr! shirr!—but spoken of once! and only this evening—it makes me jingle all over like my tambourine—that anaconda of an old man swore 'em in to hunt him! Oh, thou big white God aloft there somewhere in yon darkness, have mercy on this small black boy down here; preserve him from all men that have no bowels to feel fear! [Melville, 1952, pp. 174-175]

Ces deux discours ne sont, quant à la manifestation sociolectale des locuteurs, en rien comparables. Nous aborderons cependant les points de rencontre de ces deux textes et verrons comment les traducteurs ont choisi de rendre ce qu'ils ont analysé comme un nuancé de la parole noire.

Chercher une reconnaissance, affirmer son identité, sont, nous venons de le voir, un moteur essentiel chez nos auteurs. La transcription du sociolecte cependant, ne sert pas uniquement la cause des auteurs. Voyons maintenant en quoi elle peut contribuer au plaisir du lecteur.

I-4) Faire rire

La retranscription phonétique n'est pas toujours engendrée par un souci premier d'expressivité réaliste, mais comme on a pu le voir dans certains des précédents textes, elle peut incarner un élément comique dans l'œuvre. Nous avons choisi d'aborder cet aspect de notre étude selon deux points : les éditions jeunesse, qui souvent privilégient le plaisir de lecture et par conséquent prennent parfois le parti d'exagérer les transcriptions, ou qui comptent avec les astuces de la bande dessinée pour exprimer le ludique ; le comique et le pittoresque, qui multiplient les parlers dans l'œuvre littéraire.

I-4-a) Amuser le lecteur : éditions jeunesse : J. K. Rowling, Roald Dahl, Gosciny & Uderzo

Commençons, donc, par étudier quelques œuvres principalement adressées aux enfants. Nos premiers exemples seront tirés du livre de J. K. Rowling *Harry Potter and the Goblet of Fire* et sa traduction.

Alors que dans le TS-ang, la directrice de l'école Beauxbâtons, M^{me} Maxime, et son élève la plus brillante, Fleur, voient leur accent français retranscrit, le traducteur choisit de ne marquer que les propos de la directrice – ceux de Fleur étant seulement commentés : il est dit par exemple que Fleur s'adresse à son interlocuteur « d'un ton supérieur » (Rowling / Ménard, 2000, p. 247). Le cliché qu'incarne ici la transcription de l'accent français en anglais, devient une intonation snob dans la traduction. C'est avant tout l'attitude du personnage qu'il est important de rendre ici, le traducteur peut donc se permettre une légère sur-traduction afin d'accentuer la préciosité et l'affectation de Fleur :

<p>'Zis is nothing,' she said dismissively, looking round at the sparkling walls of the Great Hall. 'At ze Palace of Beauxbatons, we 'ave ice sculptures all around ze dining Chamber at Chreestmas. Zey</p>	<p>– Enfin, regardez-moi ça, c'est insensé, disait-elle d'un ton dédaigneux en jetant un coup d'œil aux murs étincelants de la Grande Salle. Au palais de Beauxbâtons, à Noël, il y a des sculptures de</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>do not melt, of course... zey are like 'uge statues of diamond, glittering around ze place. And ze food is seemly superb. And we 'ave choirs of wood-nymphs, 'oo serenade us as we eat. We 'ave none of zis ugly armour in ze 'alls, and eef a poltergeist ever entaired into Beauxbatons, 'e would be expelled like <i>zat</i>.' She slapped onto the table impatiently. [Rowling, 2000, p. 364]</p>	<p>glace tout autour de la grande salle à manger. Bien entendu, elles ne fondent pas, cela va de soi... Ce sont... comment dirais-je ? d'immenses statues de diamant qui étincellent de tous leurs feux. Et la cuisine ! Ce qu'on nous sert là-bas est un véritable enchantement. Sans compter les chœurs de nymphes qui nous donnent la sérénade pendant le réveillon. Nous n'avons pas ces hoRRibles armures dans les couloirs et si jamais un esprit frappeur avait l'audace de pénétrer à Beauxbâtons, il serait expulsé comme... comme <i>ça</i> !</p> <p>Du plat de la main, elle donna une tape sur la table d'un geste impatient. [Rowling / Ménard, 2000, p. 374]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les clichés attendus sont ici matérialisés par le *z* remplaçant le *th-* que les Français sont censés avoir tant de mal à reproduire : « **Zis** is nothing » « **Zey** do not melt » ; la disparition du *h* aspiré : « we '**ave** ice sculptures » « zey are like '**uge** statues » « wood-nymphs, '**oo** serenade us » (dernier exemple en fait très logique : la suppression du *h* aspiré entraînant celle du *w* initial, le son [u] ne peut être matérialisé que par la combinaison des lettres *oo*) ; le prolongement de certaines voyelles courtes et la prononciation exagérée du son [ə] : « **Chreestmas** » « **eef** a poltergeist ever **entaired** ».

Nous avons surligné dans la version française, les ajouts et amplifications choisis par le traducteur.

Voici un second extrait où de nouveau le traducteur introduit un commentaire absent du texte source, sur l'accent de Fleur qui, donc, n'est pas représenté par le biais des marqueurs de surface :

<p>'We will see each uzzer again, I 'ope,' said Fleur, as she reached him, holding out her hand. 'I am 'oping to get a job 'ere, to improve my Eenglish.'</p> <p>'It's very good already,' said Ron, in a strangled voice. Fleur smiled at him; Hermione scowled. [Rowling, 2000, p. 628]</p>	<p>– J'espère que nous nous reverrons, dit Fleur en lui tendant la main. Je voudrais trouver un travail ici pour améliorer mon anglais.</p> <p>– Il est déjà très bon, assura Ron d'une voix un peu étranglée.</p> <p>– J'ai encore du mal avec les h aspirés... dit Fleur en lui adressant un grand sourire.</p> <p>Hermione fronça les sourcils. [Rowling / Ménard, 2000, p. 643]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ceci permet de faire savoir au jeune lecteur français que Fleur a un accent français prononcé, lorsqu'elle parle anglais. Le traducteur ne retranscrit pas l'accent, mais mentionne l'une des méthodes utilisées par l'auteur dans le texte original.

Imiter un accent français pour des lecteurs français n'aurait évidemment que peu de sens – nous approfondirons cette question –, c'est donc de nouveau l'*intention* de l'auteur qui est ici traduite, avec notre deuxième exemple d'accent français : Madame Maxime.

<p>'Dumbly-dorr,' said Madame Maxime, in a deep voice, 'I 'ope I find you well?'</p> <p>'On excellent form, I thank you,' said Dumble-dore.</p> <p>'My pupils,' said Madame Maxime, waving one of her enormous hands carelessly behind her. [...] 'As Karkaroff arrived yet?' [she] asked.</p> <p>'He should be here any moment,' said Dumble-dore. 'Would you like to wait here and greet him or would you prefer to step inside and warm up a trifle?'</p> <p>'Warm up, I think [...]. But ze 'orses--'</p> <p>'Our Care of Magical Creatures teacher will be delighted to take care of them,' said Dumbledore [...]. [Rowling, 2000, p. 215]</p>	<p>– Mon cheur Dambleudore, répondit Madame Maxime d'une voix grave, je suis ravie de constateu que vous aveu l'eur en parfeute santeu.</p> <p>– Ma santé est parfaite, en euffeut... heu, en effet, assura Dumbledore.</p> <p>– Je vous preusente meus euleuves, dit Madame Maxime en agitant d'un geste désinvolte l'une de ses énormes mains par-dessus son épaule. [...] A queul moment Karkaroff doit-il arriveu ? demanda[-t-elle].</p> <p>– Il ne devrait pas tardeu... heu... tarder, répondit Dumbledore. Souhaitez-vous l'attendre ici ou préférez-vous entrer à l'intérieur pour vous réchauffer un peu ?</p> <p>– Meu reuchauffeu queulqueu peu, queulle bonne ideu, mon cheur Dambleudore, approuva Madame Maxime. Meus qui va s'occupeu de meus cheveux ?</p> <p>– Vos cheveux sont coiffés à la perfection, assura galamment Dumbledore.</p> <p>– Dambleudore, queul pleusantin vous feutes ! s'exclama Madame Maxime en pouffant de rire. Je vouleus parleu deus cheveux de mon carrosse...</p> <p>– Ah, vos chevaux ! Oui, bien sûr, notre professeur de soins aux créatures magiques sera ravi de veiller à leur bien-être, déclara Dumbledore. [...] [Rowling / Ménard, 2000, pp. 221-222]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il est important de garder à l'esprit qu'il s'agit d'un livre destiné aux enfants, et que le but est en partie de faire rire le lecteur. C'est très certainement dans cette optique que le

traducteur se laisse une fois encore, aller à la sur-traduction : il transforme, exagère, ajoute. Peut-être aussi s'est-il simplement laissé prendre à sa propre méthode ? Peut-être en effet, qu'en choisissant d'introduire cette sonorité particulière à une prononciation affectée et matérialisée par *eu*, s'est-il trouvé confronté à la polysémie de certains termes (tel que *cheveux* pour *chevaux*) ; or sans occulter l'obstacle, il le contourne et crée un jeu de mots qui ajoute au comique de la scène. Et sa démarche est efficace, car sans jamais trahir le texte source, il parvient à amuser son lecteur.

Passons maintenant à un autre accent. Il n'est jamais clairement dit dans le livre où se trouve exactement l'école de Durmstrang, les élèves devant tenir secret le lieu qui l'abrite, mais il est certain qu'elle se situe en pays nordique. Krum, élève vedette de Durmstrang nous donne dans le suivant extrait un indice qui corrobore notre hypothèse, et explique l'origine de son accent :

<p>It now occurred to Harry that he had never actually heard Krum speak before, but he was certainly talking now, and very enthusiastically at that.</p> <p>'Vell, ve have a castle also, not as big as this, nor as comfortable, I am thinking,' he was telling Hermione. 'Ve have just four floors, and the fires are lit only for magical purposes. But ve have grounds larger even than these – though in vinter, ve have very little daylight, so ve are not enjoying them. But in summer ve are flying every day, over the lakes and the mountains –' [Rowling, 2000, p. 363]</p>	<p>[...]</p> <p>– Nous aussi, nous avons un château, mais pas aussi grrrand ni aussi conforrrtable, disait-il à Hermione. Nous avons seulement quattrre étages et on n'allume les feux dans les cheminées que pourr la prrratique de la magie. Mais nous avons un parrc plus grrrand que celui-ci. En hiverrr, il ne fait pas jourrr longtemps et nous ne pouvons pas beaucoup en prrrofer. Mais en été, nous volons toute la jourrrnée au-dessus des lacs et des montagnes... [Rowling / Ménard, 2000, p. 373]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La principale caractéristique des propos de Krum est qu'en anglais, la prononciation [v] se substitue au son [w] : « in vinter, ve have very little daylight ». Et en français, le traducteur matérialise le roulement de *r* en triplant la lettre à chaque occurrence. Une seconde modification change le son [v] en [f]. Et le son du [ɒ] est matérialisé par la lettre *o* :

<p>[...] Krum tapped Harry on the shoulder.</p> <p>'Could I haff a vord? [...] Vill you valk vith me?'</p> <p>'Ok,' said Harry curiously. [...] 'What're we going this way for?' [...]</p>	<p>– Harrrry, je pourrrrais te parrrier ? [...] Allons fairrrre un tourrr, tu veux bien ?</p> <p>– Ok, dit Harry avec curiosité. [...] Pourquoi on va par-là ? [...]</p> <p>– Je ne voudrrrrais pas qu'on surrrprrenne</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>‘Don’t want to be overheard,’ said Krum shortly. [...] ‘I want to know,’ he said, glowering, ‘vot there is between you and Hermy-own-ninny.’ [Rowling, 2000, p. 479]</p>	<p>notrre converrrsation, répliqua vivement Krum. [...] Je voudrrrais savoirrr, dit-il, le regard flamboyant, ce qu’il y a entrre toi et Herrr-mio-neû. [Rowling / Ménard, 2000, p. 493]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Abordons à présent un autre auteur ayant beaucoup écrit pour le jeune public, Roald Dahl, et commençons par étudier sa nouvelle « Man from the South ».

« I couldn’t tell if the accent were Italian or Spanish, but I felt fairly sure he was some sort of a South American » dit le narrateur (Dahl, 1988, p. 33), lorsqu’il rencontre notre homme. Nous sommes ainsi renseignés sur le type d’accent auquel Dahl a souhaité nous confronter :

<p>‘Listen to me. Now we have some fun. We make a bet. Den we got up to my room here in de hotel where iss no wind and I bet you you cannot light dis famous lighter of yours ten times running without missing once.’ [...]</p> <p>‘Sure, I’ll bet you a buck.’</p> <p>‘No, no. I make you a very good bet. I am rich man and I am sporting man also. Listen to me. Outside de hotel iss my car. Iss very fine car. American car from your country. Cadillac –’ [Dahl, 1988, p. 35]</p>	<p>– Ecoutez-moi. Nous allons convenir du pari. Puis nous allons monter dans ma chambre où il n’y a pas de vent. Et zé parie qué vous né pourrez pas allumer ce fameux briquet dix fois de suite sans rater un coup ! [...]</p> <p>– D’accord.</p> <p>– Ecoutez. Zé vais vous proposer quelque chose. Zé suis un homme riche. Et zé suis sport aussi. Ecoutez. Devant l’hôtel, il y a ma voiture. Trrès belle voiture. Américaine comme vous. Cadillac... [Dahl / Gaspar. Delahaye, 2000, pp. 66-67]</p>
<p>‘You will do something for me now, pless.’ He gave the maid the pound.</p> <p>‘You keep dat,’ he said. ‘And now we are going to play a little game in here and I want you to go off and find for me two–no tree tings. I want some nails, I want a hammer, and I want a chopping knife, a butcher’s chopping knife which you can borrow from de kitchen. You can get, yes?’ [Dahl, 1988, p. 38]</p>	<p>– Vous allez faire quelque chose pour moi, s’il vous plaît, dit-il à la servante en lui tendant le billet. Gardez-lé. Nous allons zouer au petit zeu ici et vous allez m’apporter deux çoses, non, trois çoses. Il me faut des clous. Il me faut un marteau. Et puis il me faut un couteau à dépécer, un bon couteau de boucher. Vous l’emprunterez à la cuisine. Vous m’apporterez tout ça, oui ? [Dahl / Gaspar. Delahaye, 2000, pp. 70-71]</p>

La langue anglaise étant plus flexible, les modifications qui peuvent y être opérées semblent moins choquantes à l’œil qu’elle ne peuvent l’être en français. Certes, l’on sait, car l’auteur nous l’a dit, que cet homme du Sud a un accent proche de l’espagnol ou l’italien. De plus, outre la prononciation, sa syntaxe défailante confirme qu’il ne maîtrise pas la langue dans laquelle il veut s’exprimer : il omet les articles, comme dans « I am [Ø] sporting man »,

ou le sujet avec « [Ø] Iss very fine car », ou ne respecte pas l'inversion sujet-verbe dans la question « You can get, yes? ». Mis à part le son [s] représenté de façon caricaturale par le redoublement de la consonne tel que dans « pleess », les autres manifestations de son accent semblent assez classiques et pourraient être attribuées à toute langue un peu relâchée : par exemple, lorsqu'il ne prononce pas [θ] mais [d] « You keep **d**at », ou [t] « tree **t**ings ».

Le traducteur en ferait-il donc un peu trop ? Peut-être certaines transcriptions paraissent-elles exagérées pour un lecteur français peu habitué à voir sa langue ainsi bouleversée ? De nouveau, rappelons que le traducteur a la grande chance de s'adresser à un public particulier. Sa mission est de faire rire les enfants grâce à ce petit personnage qui introduit des *z*, des *é* et roule ses *r*. L'exagération est ici permise.

Abordons un roman de l'auteur : *The Witches*. Et citons dès maintenant un premier extrait :

<p>And vot [...] is happening next in every school? [...] <i>Mouse-trrrraps is coming out!</i> [...] And cheese! [...] Teachers is all rrrushing and rrrunning out and getting mouse-trrrraps and baiting them vith cheese and putting them down all over school! Mice is nibbling cheese! Mouse-trrrraps is going off! All over school, mouse-trrrraps is going <i>snappety-snap</i> and mouse-heads is rrrolling across the floors like marbles! All over Inkland, in everry school in Inkland, noise of snapping mouse-trrrraps vill be heard!" [Dahl, 1988b, pp. 83-84]</p>	<p>Et ensuite, que se passera-t-il dans les zécoles ? [...] Ce serra <i>le temps des sourricières</i> ! [...] Et dou grrouyèrre ! [...] Les maîtres éparrpillerront des sourricières mounies de grrouyèrre dans toutes les classes et la courr de rrécrération ! Les souris grgrignoterront le grrouyèrre et... Clac ! Clac ! Les têtes rroulerront parr terre comme des billes. Et dans toutes les zécoles anglaises rrésonnera le bruit joyeux des sourricières ! Clac ! Clac ! Clac ! [Dahl / Farré, 1997, p. 82]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Voici comment l'auteur décrit la voix de la Grandissime Sorcière (Dahl, 1988b, p. 68) : « [Her voice] rasped. It grated. It snarled. It scraped. It shrieked. And it growled. » Et voici la traduction de Marie-Raymond Farré (Dahl / Farré, 1997, p. 68) : « [Sa voix] raclait, roulait, grinçait, crissait. » Le traducteur rend les assonances et allitérations du texte source, donnant déjà une idée au lecteur français de ce que peuvent être les roulements de *r* à répétitions de la Grandissime Sorcière.

L'auteur analyse pour nous l'accent de cette Grand High Witch :

She had a peculiar way of speaking. There was some sort of a foreign accent there, something harsh and guttural, and she seemed to have trouble pronouncing the letter w. As well as that,

she did something funny with the letter r. She would roll it round and round her mouth like a piece of hot pork-crackling before spitting it out. [Dahl, 1988b, p. 69]

De même, le traducteur nous donne sa méthode de travail :

Quelle étrange façon de parler ! Elle avait un accent étranger, disait « ou » au lieu de « u » et roulait terriblement les r. Elle les roulait, les roulait dans sa bouche comme on roule une pomme de terre brûlante avant de la recracher ! [Dahl / Farré, 1997, p. 70]

Notons d'ailleurs dans la traduction que, plus la locutrice est enthousiaste, plus elle roule les r, la représentation passant de *rr* à *rrr* : « Les têtes rroulerront parr **terrre** comme des billes. »

Citons le commentaire éclairé de l'un de nos interrogés, qui a lu la traduction de Marie-Raymond Farré :

L'accent porté à l'écrit donne une dimension terrifiante et ridicule au personnage. Le roulement des « r » impressionne, on imagine une femme très expansive et démonstrative mais les « u » devenant « ou » cassent cet effet en donnant une teinte plutôt sympathique voire grotesque au personnage.

Il est intéressant de voir qu'outre les préoccupations identitaires ou sociologiques, c'est ici la personnalité de la locutrice que semble révéler la transcription.

Une autre personne de notre échantillon évoque un aspect essentiel du texte :

On sent également que l'auteur a pris plaisir à transcrire les paroles de la locutrice de cette manière.

Ce *plaisir* généré par le fait d'écriture est ce qui engendre la réussite de ce comique outré. Par deux fois on a lu dans les réponses à notre questionnaire l'enthousiasme du lecteur : « Roald Dahl, j'adore ! » et « J'avais adoré le bouquin étant petite ». Dans le supplément réalisé par Marie-Raymond Farré, le traducteur propose à ses lecteurs un « Essai sur les voix » :

Essayez à l'intérieur d'un groupe, d'imiter la voix du petit garçon puis celle de la grand-mère. N'ayez pas peur de forcer la dose, tentez les aigus ou les graves, prenez des accents divers. [...] Puis tâchez de définir en cinq adjectifs les caractéristiques de chaque personnage au travers de sa voix. [in Dahl / Farré, 1997, p. 209]

Il veut faire parler le texte et le donne à entendre au public. Apprenons donc à écouter et suivons son ultime conseil : *ouvrrons grrand nos zorrreilles !*

Continuons maintenant avec une seconde nouvelle de Dahl, « Vengeance is Mine Inc. » (cf. TC-fr p. 449-450) :

“Plees plees plees you must hurry. It is life and teth. Plees plees take it kvick to Mr Pantaloon.” His Russian accent was not like any accent I had heard before, but all the same there was a quality of real despair in his voice.

Finally, gravely, proudly, the doorman said, “Give me the note.” George gave it to him and said, “Tank you, tank you, but say it is urgent [.]” [...] Three or four minutes elapsed. George wrung his hands and said, “Vere is he? Vere is he? Plees to go see if he is not coming!” [...]

A moment later the door opened and Pantaloon himself, small and dapper, stepped out. [...]

George said, “Plees, dis vay a leetle so as novone can hear [.]” [Dahl, 2003, pp. 186-188]

L’accent retranscrit ici est très proche de celui que nous venons de citer. George se fait passer pour un Russe, « a worker in Soviet Consulate » (p. 182) afin d’accomplir les méfaits que le narrateur et lui ont mis au point.

Il est en fait question de purs clichés, comme : « [Y]our moustache will make you look like a Russian. All Russians have big moustaches » (p. 182). Clichés que, peut-être, l’auteur redoute finalement un peu : « Oh my God we have overdone it. We have overdisguised him » (p. 184). Or, il s’agit là d’une scène comique, où l’exagération est de rigueur.

« George was acting well » peut-on lire dans le TS-ang (p. 186), phrase que le traducteur rend par « George se comportait en véritable acteur professionnel » (Dahl / Farré, 1997, p. 210). Le personnage en joue un autre, pour se jouer des autres. Toujours, le déguisement s’est révélé source de rire ; rappelons le personnage de Balzac, Peyrade, qui dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes* se plaît à incarner un Anglais (Balzac, 1975). Mais cet élément comique du déguisement – et cet extrait de Roald Dahl le confirme – importe également en ce sens qu’il est depuis toujours associé au théâtre et à la comédie. Nous reviendrons plus loin sur cette fonction dramatique de l’élément comique.

Dans l’immédiat, abordons la dynamique purement humoristique qui conduit la retranscription du sociolecte dans la bande dessinée.

A plusieurs reprises, les auteurs jouent sur la police des caractères pour matérialiser l’élocution particulière de leurs personnages. Légèrement éloignées de notre sujet, en ce que ces stratégies ne modifient pas le contenu morphologique des mots, mais seulement leur apparence, nous pensions toutefois intéressant de relier ce phénomène au nôtre : c’est

également l'indice graphique visuel qui donne à entendre une voix spécifique et incarne le substrat qui révèle l'origine.

Ainsi, systématiquement, au fil des albums, les Grecs parleront en ΣΨΜΒΟΛ (Symbol) ou du moins une police qui s'en inspire⁴, les Goths en **Cothique**⁵, les Egyptiens en hiéroglyphes⁶, les Vikings avec l'alphabet porteur de signes diacritiques⁷, etc.



4 [Gosciny. Uderzo, [1987] 2001, p. 21]



5 [Gosciny. Uderzo, [1963] 2004, p. 25]

⁶ On pourrait aller jusqu'à lire dans ce dessin approximatif d'un hiéroglyphe, la trace de l'accent mal assuré d'Obélix qui tente de s'exprimer en « égyptien » :



[Gosciny. Uderzo, [1965] 1995, p. 19]

7



[Gosciny. Uderzo, [1975] 1999, p. 44]

Notons « l'horrible accent » du Gaulois qui ne parvient pas à rendre exactement les Å : le ° devenant dans sa bouche □ ...

Voyons un exemple de ce qui ne s'apparente donc pas réellement à un accent, mais continue de catégoriser le langage du locuteur par une modification des signes orthographiques⁸ :



[Goscinny. Uderzo, [1975] 1999, pp. 36-37]

De l'incompréhension – et de l'absurdité de cette incompréhension, naît la situation comique. L'accent d'Astérix est retranscrit par des fautes d'orthographe par la suite explicitées : l'écriture s'insère dans l'oralité (jusqu'à alors il s'agissait plutôt de l'inverse).

Voyons en effet d'autres exemples plus « classiques » dans leur démarche transcriptive.

⁸ Nos « citations » des bandes dessinées doivent s'avouer parfois libres : la priorité ayant été donnée aux dialogues, l'image a parfois dû être tronquée ; les vignettes sont toutefois et toujours présentées dans l'ordre logique que l'original a voulu leur.

De même, lorsque dans *La galère d'Obélix*, un autre personnage noir voit ces propos figurés par le vocabulaire stéréotypé –



[Gosciny. Uderzo, 1996, p. 8] –

cela participe d'une transcription générale de sociolectes clichés :



(Nous reviendrons plus en détail sur ces dernières vignettes.)

Le racisme est mis à mal par l'humour, jusque dans ce jeu de mots du TC-ang :



[Gosciny. Uderzo, 1996, p. 27 ; Gosciny. Uderzo / Bell. Hockridge, [1996] 2004, p. 27]

Il est bien question de faire rire en jouant de clichés attendus. La traduction qui prend cependant le parti de ne se risquer à aucune transcription qui susciterait la controverse, opte pour les jeux de mots, souvent filés sur plusieurs vignettes, et joue efficacement son rôle de divertissement littéraire :



[Goscinnny. Uderzo, 1996, p. 31 ; Goscinnny. Uderzo / Bell. Hockridge, [1996] 2004, p. 31]



[Goscinnny. Uderzo, 1996, p. 34 ; Goscinnny. Uderzo / Bell. Hockridge, [1996] 2004, p. 34]

Une occurrence figure toutefois de très légères modifications de surface dans la traduction anglaise de ce même album :



[Goscinnny. Uderzo, 1996, p. 34]



[Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, [1996] 2004, p. 34]

Il y a un léger relâchement du registre de langue : « cap'n » « into 'em ».

Mais, de façon générale, la texte cible ne traduit pas littéralement et crée les jeux de mots qui viendront compenser par leur contenu l'humour original.

Car, comme il s'agit de faire rire, partout dans *Astérix et Obélix* les clichés linguistiques priment dans la représentation dialectale ou étrangère :



[Goscinny. Uderzo, [1970] 2001, p. 14]

On retrouve chez ces Belges mots et expressions typiques : « une fois » « Oué » ; « on ne savait plus supporter » ou « venir avec » ou « ça est pas » ou « ne te faut pas nous déranger » ; le jeu des vouvoiement et tutoiement (vignette 2 et 7).

Lorsqu’Astérix et Obélix se trouvent « chez les Bretons », de nouveau le langage des Anglais s’en remet à tous les clichés, comme s’il était traduit littéralement en français.



[Goscinny. Uderzo, [1966] 2000, p. 24 ; Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1973, p. 24]

Le TC-ang garde, lui, les expressions typiquement britanniques « what » « jolly good », ce qui, associé au vocabulaire, le peu de contractions et les *question tags*, donne un « accent » *british* aux propos du personnage.

De même, dans l’exemple qui suit, le *question tag* francisé « a-t-il ? » est remplacé dans le TC-ang par une accumulation de clichés du parler britannique : « I say » « has he got » « what? » :



[Goscinny. Uderzo, [1966] 2000, p. 27 ; Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1973, p. 27]

Ou la syntaxe particulière du « Breton » peut, comme dans la vignette cible suivante, être rendue par un jeu de mots :



[Goscinnny. Uderzo, [1966] 2000, p. 24 ; Goscinnny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1973, p. 24]

La reprise par l'auxiliaire *It is* devient le littéral « Il est ! » dans le TS-fr, ce que le TC-ang rend par le jeu de mots sur « melon » / « old fruit ».

Alors que le plus souvent les clichés restent lexicaux ou comme pour ce dernier exemple, des calques d'ordre syntaxique, il est également des occurrences de jeux phonomorphologiques :



[Goscinnny. Uderzo, 1996, p. 27 ; Goscinnny. Uderzo / Bell. Hockridge, [1996] 2004, p. 27]

On trouve l'interjection allemande typique « Ach! » ; l'oralité se manifeste dans la liaison explicitée « zembêdemments », mot qui analyse [t] par un *d* ; la paire *ss* devient *dz* dans « m'adzois » ou *tz* dans « detzus ».

Le TC-ang rend morphologiquement l'accent (un choix plus que rare chez les traducteurs) : le son [w] est réinterprété par la graphie *v* « sqvash » « vos », et dans ce dernier mot [ɒ] est matérialisé par *o*.

Puis encore, lors de son *Tour de Gaule*, Astérix nous fait rencontrer de nouveaux accents :



[Goscinny. Uderzo, [1965] 2000, p. 30]

Le relâchement de la langue « Où que vous allez, comme ça ? » ou les expressions plus connotées « Oh, l'homme ! », agrémentés de la légende qui veut que les Marseillais aiment exagérer « que l'éruption du Vésuve, en comparaison c'était de la rigolade ! », se font le cadre typique où viennent s'inscrire les clichés lexicaux « avé » « fadas » « bieng » « Lutéciengs ».

Voici un deuxième exemple :



[Goscinny. Uderzo, [1965] 2000, p. 32]



[Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1981, p. 32]

On retrouve l'accent marseillais rendu chantant avec *-ng* [ɛŋ] et qui s'insère dans la situation cliché du jeu de pétanque : « bouchon » « je tire ou je pointe ? », associé au vocabulaire régional : « fada » « avé », et à une tournure spécifique « Que je m'use la salive à vous le dire ! ».

Le TC-ang joue d'abord sur la référence culturelle de la « Marseillaise » et introduit des jeux de mots : *jack (cochonnet)* / « jacks-in-office » (*qui jouent les petits chefs*) ; « bias », qui est aussi le poids placé à l'intérieur de la boule pétanque.

Dans la vignette suivante, la tournure spécifique qui attire notre attention n'est pas réellement associée à un accent particulier mais cadre parfaitement dans le contexte : elle permet d'encore mieux *entendre* la locutrice – « Qu'ils sont tellement bons que c'est même un plaisir de s'asseoir dessus ! » (prononciation des dernières lettres du mot). Le TC-ang introduit également des tournures plus relâchées avec « Ma'am » et la dislocation « As for my urchins, they're good enough to stroke! » :



[Goscinnny. Uderzo, [1965] 2000, p. 32]



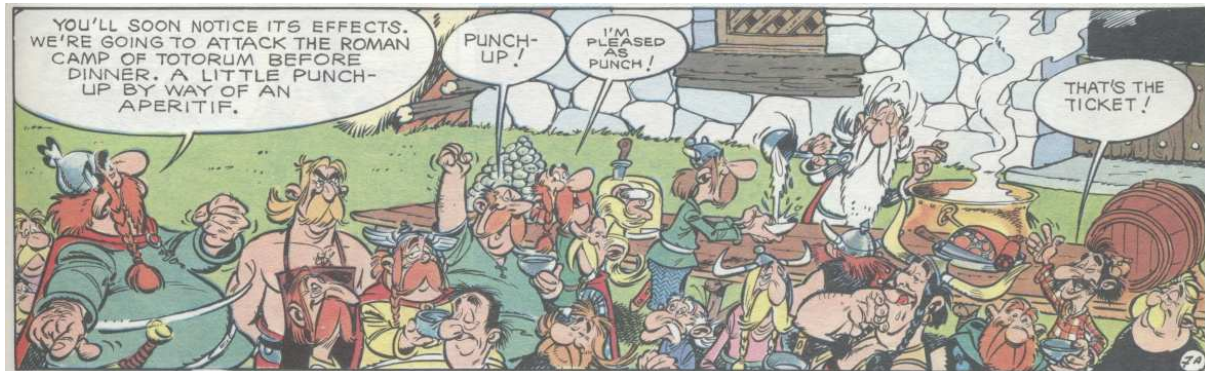
[Goscinnny. Uderzo : Bell. Hockridge, 1981, p. 32]

Comme Balzac faisait se rencontrer Nucingen et Peyrade (cf. p. 51), deux accents tentent ici de communiquer :



[Goscinny. Uderzo, [1973] 1995, p. 11]

Les auteurs jouent souvent la carte de l'incompréhension interdialectale pour susciter le rire. Le TC-ang doit compenser par de multiples jeux de mots, filés sur les vignettes qui précèdent :



[Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, [1980] 1987, p. 11]

La *fistfight* (« punch-up ») vient donner de l'allant à l'énoncé et fait écho au personnage de Punch & Judy (« pleased as Punch »), puis à la chute de la scène (« punch-line »). « That's the ticket » (*that's just what I need*) est repris par la référence à la comptine écossaise « Everything Is Tickety-Boo » (*everything's alright*), puis l'expression idiomatique « this is what makes us tick ».

Nombreux sont les exemples où le TC-ang ne rend pas le substrat dialectal ou étranger, mais respecte l'aspect humoristique en introduisant de multiples jeux de mots. Citons encore :

- Il **était** simplement délicieux, je dois **réellement** dire. [Anglais]
- **Chenchachionnel** !
- Et les **changliers** ! **Chucculents**, en toute **chinchérité** ! [couple auvergnat] [Goscinny. Uderzo, [1973] 1995, p. 16]

"I say, old fruit, you do a good **line** in **parties**!"

"Yes marvellous **party line**!"

"Such **liberality**! Our tastes are **conservative**, but you didn't **labour** in vain!" » [Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, [1980] 1987, p. 16]

Nous venons d'avoir un aperçu de l'accent auvergnat tel que représenté par Goscinny et Uderzo. Continuons avec le personnage d'Alambix :



[Goscinny. Uderzo, 1968, p. 15]

L'accent auvergnat est matérialisé par une substitution des sons [s] par *ch* et [z] par *j*. Voyons ce que deviennent les propos d'Alambix (Winesanspirix, en anglais) :



[Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1978, p. 15]

Le TC-ang traduit en compensant par un jeu de mots sur « Vapus » / « vapours ».

Comme nous l'avons précédemment évoqué, l'incompréhension participe du comique :



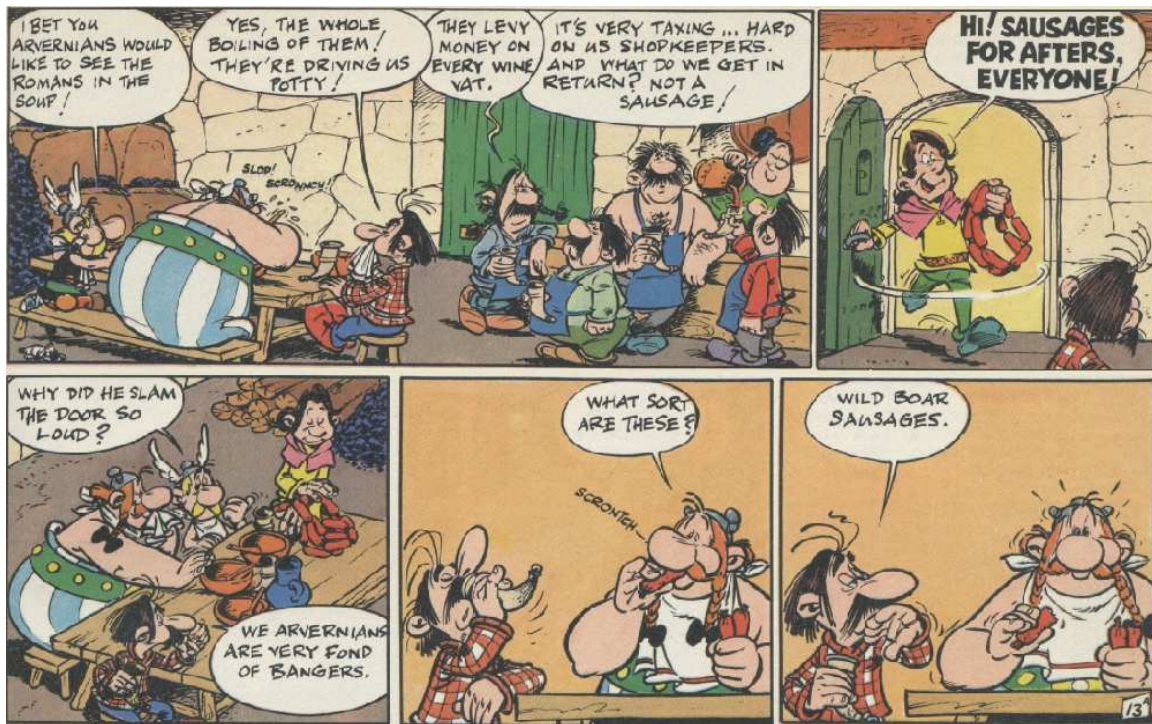
[Goscinny. Uderzo, 1968, p. 16 ; Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1978, p. 16]

Le TC-ang de nouveau, opte pour le jeu de mots, pour rendre le jeu de langue de l'original : « pot » « at a boar » « you bore! » « And take a pot luck » (*manger à la fortune du pot / s'en remettre au hasard*).

Voyons encore comme les auteurs parviennent à renverser leur propre cadre sociolinguistique (Goscinny. Uderzo, 1968, p. 17) :



Le texte cible, dans l'impossibilité de traduire les dialogues doit rendre le comique d'une situation qu'il est en charge de recréer.



Les traducteurs redoublent d'efforts pour compenser le texte français : « soup » / « driving us potty » ; « levy » / « taxing » ; « sausage » / « bangers » (*saucisse*) / « slam the door » (Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1978, p. 17).

La confusion qu'offre cet « autre langage » s'assortit parfois pour l'interlocuteur d'un mimétisme tentant. Voyons :



[Goscinny. Uderzo, 1968, p. 19]

Une fois encore le TC-ang ne pourra qu'agir par compensation :



[Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1978, p. 19]

Les jeux de mots se filent autour du thème charcutier : « boars » « bring home the bacon » ; « rasher » (*rash* : irréflecti / *rasher* : tranche de bacon) ; « ham-handed » (*mala-droit*) / « gammon » (*jambon fumé*).

Restons en Auvergne, et revenons un instant sur le thème du travestissement, avec cet espion romain qui prend pour nous l'accent local :





[Goscinny. Uderzo, 1968, p. 26]

Il tente de se corriger mais, plus il est soûl plus son imitation de l'accent auvergnat est approximative : « Vercingétorix », « Coquelus », « Nemessos », « souvenir », « César », « sur le bouclier », « hips », « cette moustache ». L'image se joint ensuite au son : il perd sa moustache et toute crédibilité d'imitateur.

Ce qu'il répète par la suite, mais dans le contexte inverse :



[Goscinny. Uderzo, 1968, p. 27]

C'est une matérialisation de l'ivresse uniquement, qui véhiculera l'aspect comique de la scène dans le TC-ang :



[Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1978, p. 26]

Le texte traduit joue sur les déformations de prononciation provoquées par l'ivresse, mais les principes utilisés semblent relativement proches de ceux du TS-fr : les sonorités [s] [z] [ʒ] sont retranscrites par *sh* « You **shee**, I **wash** at Aleshia, I wash! » et certaines consonnes sont avalées « Thash right ».

La suite de l'épisode est retranscrite de la même façon, en insistant sur la prononciation relâchée, puisqu'avinée, du locuteur : « by **Shupiter** » pour l'avalement de [dʒ] ; « **ushe** » pour *use*, « **besht** » pour *best* etc.



[Goscinnny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1978, p. 27]

Le personnage, qui s'invente un rôle pour flouer les autres, se voit pris au piège de sa négligence. Notre histrion, par sa performance ratée, offre au lecteur le grand plaisir associé au subterfuge révélé.

Restons, pour ouvrir notre point suivant, dans cette même veine dramatique.

I-4-b) Comique et pittoresque : Molière, Dickens, Balzac, Twain

Entamons cette sous-partie en citant une célèbre scène des *Fourberies de Scapin* de Molière :

SCAPIN. Cachez-vous, voici un spadassin qui vous cherche. (*En contrefaisant sa voix.*) « Quoi ! jé n'aurai pas l'abantage dé tuer cé Géronte et quelqu'un par charité né m'enseignera pas où il est ? » (*A Géronte, de sa voix ordinaire.*) Ne branlez pas. (*Reprenant son ton contrefait.*) « Cadédis, jé lé trouverai, sé cachât-il au centre dé la terre. » (*A Géronte, avec son ton naturel.*) Ne vous montrez pas. (*Tout le langage gascon est supposé de celui qu'il contrefait, et le reste de lui.*) « Oh, l'homme au sac ! [...] Jé té vaille un louis, et m'enseigne où put être Géronte. – Vous cherchez le seigneur Géronte ? – Oui, mordi ! jé lé cherche. – Et pour quelle affaire, monsieur ? – [...] Jé beux, cadédis ! lé faire mourir sous les coups de vaton. – Oh ! monsieur les coups de bâton ne se donnent point à des gens comme lui [...]. – Qui, cé fat dé Géronte, cé maraud, cé vélître ? – Le seigneur Géronte, monsieur, n'est ni fat, ni maraud, ni bélître, et vous devriez, s'il vous plaît, parler d'autre façon – Comment, tu mé traîtes, à moi, avec cette hauteur ? [...] Est-ce que tu es des amis dé cé Géronte ? – Oui, monsieur, j'en suis. – Ah ! cadédis, tu es dé ses amis, à la vonne hure ! (*Il donne plusieurs*

coups de bâton sur le sac.) Tiens, boilà cé que jé té vaille pour lui. [...] » Ah ! diable soit le Gascon ! Ah ! (*En se plaignant et remuant le dos, comme s'il avait reçu les coups de bâton.*)

GERONTE, *mettant la tête hors du sac.* Ah ! Scapin, je n'en puis plus. [...]

SCAPIN *lui remet la tête dans le sac.* Prenez garde. En voici un autre qui a la mine d'un étranger. (*Cet endroit est de même celui du Gascon pour le changement de langage, et le jeu de théâtre.*) « Parti ! moi courir comme une Basque, et moi ne pouvre point troufair de tout le jour sti tiable de Gironte ? » (*A Géronte, avec sa voix ordinaire.*) Cachez-vous bien. « Dites-moi un peu fous, monsir l'homme, s'il ve plaît, fous savoir point où l'est sti Gironte que moi cherchair ? – Non, monsieur [...]. – Dites-moi-le fous frenchement, moi li fouloir pas grande chose à lui. L'est seulement pou li donnair un petite régale sur le dos d'une douzaine de coups de bâtonne, et de trois ou quatre petites coups d'épée au trafers de son poitrine. – Je vous assure, monsieur, que je ne sais pas où il est. – Il me semble que j'y fois remuair quelque chose dans sti sac. [...] Li est assurément quelque histoire là-tetans. [...] – Ce sont hardes qui m'appartiennent. – Montre-moi fous, te dis-je. – Je n'en ferai rien. – [...] Ah ! toi faire le trole ! – (*Donnant des coups de bâton sur le sac et criant comme s'il les recevait.*) – Jusqu'au refoir. L'être là un petit leçon pour li apprendre à toi à parlair insolentement. » Ah ! peste soit du baragouineux ! Ah ! [Molière, 1991, Acte III-Scène 2 pp. 81-84]

Le thème du travestissement est intéressant en ce sens que l'imitation est avouée. Imaginée et mise en scène dans un but comique, cette parure linguistique se fait la complice du lecteur, qui peut rire de cette exagération. Il n'y a aucune raillerie dans ces transcriptions, mais une grande truculence.

Intéressant également de noter que l'origine du locuteur imité n'est en tant que telle que subsidiaire. Ainsi, pour nos interrogés, Scapin pourrait ici contrefaire une voix « simplement patoisante », « alsacienne », « belge », « flamande », « anglaise », « arabisante », « africaine » ; la majorité pensant reconnaître des fortes intonations germaniques, teintées de caractéristiques italiennes. Or, ce qui prévaut est en fait l'acte d'incarner ce « baragouineux », de quelque horizon fût-il.

Pensons maintenant à un auteur, dont l'un des personnages au charisme quasi dramatique, s'est rendu célèbre par son parler familier, et étudions quelques extraits des *Pickwick Papers* de Charles Dickens.

Sam Weller et son père Tony, nous confirme David Ellis dans son introduction, « [are] one of the most successful duos in the history of comedy » (*in Dickens, 2000, p. 8*). Il com-

mente la propension de Dickens à singer certains parlars (Sam et Tony Weller, bien sûr, mais aussi la diction hachée de Mr Jingle) :

The acuteness of ear which permits Dickens to make fun of so many different varieties of expression, [...] is also what allows him to furnish his more important characters with such strikingly distinctive ways of speaking. [*in Dickens, 2000, p. 7*]

Robert Kanters, dans la version française de l'ouvrage, évoque les influences qui ont poussé l'auteur à la retranscription :

Dickens n'est pas un écrivain sorti de la haute société, ou simplement passé par l'Université. Il a fait peu d'études et d'une manière décousue – s'il a des traditions, ce sont les traditions du peuple, celles que l'on respire dans la rue. [...] [I]l doit tout aux scènes de la rue, aux passants, aux cockneys, aux spectateurs des places les moins chères au théâtre, aux buveurs de bière des vieilles auberges [...] ; il doit tout au peuple. [...]

Si Dickens reste reporter, il a choisi d'être le reporter, non du sensationnel, mais du quotidien : son art pour le moment se borne à donner à ce quotidien une certaine valeur de types nationaux ou locaux. [...]

Dickens peut se lancer dans le récit des joyeuses mésaventures de M. Pickwick et de ses compagnons [...], il peut essayer de réunir les traits les plus savoureux d'un peuple qu'il aime dans la figure de Sam Weller. [*in Dickens / Dottin, 1966, pp. xi-xv*]

Et Dickens de conclure dans sa « Préface à la première édition » de novembre 1837 :

Le but de l'auteur, dans cet ouvrage, a été de placer sous les yeux de son lecteur une série de personnages et d'incidents, de les peindre avec les couleurs les plus vives qu'il avait à sa disposition, et de les rendre à la fois vivants et amusants. [*Dickens / Dottin, 1966, p. xxiii*]

Voyons comment l'auteur parvient à insuffler le comique et le pittoresque dans la bouche de ses protagonistes.

'Vy didn't you say so before?' said Sam, with great indignation [...]. 'For all I know'd he vas one o' the regular three-pennies. Private room! and a lady too! If he's anything of a gen'l'm'n, he's vorth a shillin' a day, let alone the arrands.' [*Dickens, 2000, p. 120*]

'I vos a carrier's boy, at startin': then a vagginer's, then a helper, then a boots. Now I'm a gen'l'm'n's servant. I shall be a gen'l'm'n myself one of these days [...].' [*Dickens, 2000, p. 202*]

Citons également le père de Sam, Tony Weller :

‘Wery glad to hear it, sir,’ replied the old man; ‘I took a good deal o’ pains with his eddication, sir; let him run in the streets when he was wery young, and shift for his-self. It’s the only way to make a boy sharp, sir.’ [Dickens, 2000, p. 258]

Les parlars du père et du fils utilisent en réalité des caractéristiques réciproques. Alors que Sam prononce la plupart des *w* [v] : « **V**y » « he **vas** » « he’s **v**orth a shillin’ a day » ou « **v**agginer » pour *wagoner* ; son père agit de façon inverse, substituant le *w* au *v* : « **W**ery glad to hear it ». Plusieurs autres sonorités sont interprétées différemment, par l’un et l’autre, comme [ɛ] devenant [æ] dans « **a**rrands », ou le [jʊ] de « **e**ddication ».

La première phrase de ce dernier passage est d’ailleurs délicieusement ironique, « I took a good deal o’ pains with his eddication, sir », tout dans la diction de Tony révélant le *manque* d’éducation. Puis, c’est dans la suite de son discours que le comique est révélé par l’absurde, au grand plaisir du lecteur.

Dans la plupart des cas que nous nous apprêtons à aborder, le lecteur lit ce que *dit* le personnage, et c’est souvent ce décalage entre l’exagération comique de la langue et la réalité parfois tragique dans l’œuvre, qui donne envie d’écouter ce qu’ont à dire ces protagonistes et non plus seulement comment ils le disent. Un personnage tel que Monsieur Schmucke, dans le *Cousin Pons*, fera rire par son langage fort pittoresque, mais il ne pourra qu’émouvoir le lecteur, dans ses moments d’affliction.

« Pourquoi Balzac eut-il l’idée de reprendre le vieil Allemand d’*Une fille d’Eve* pour en faire le compagnon de Pons [...] ? » s’interroge Anne-Marie Meininger dans son introduction du *Cousin Pons* :

Pour l’idée première, plusieurs incitations possibles.

Un incident minime. Par exemple, un mot de Delphine de Girardin imitant le jargon tudesque de Nucingen, qui était aussi celui de Schmucke : « *M^{lle} de Hagn une célèbre Allemande tira tes fers ghez moi marti brogeain, foulez-fous fenir l’endentre. Fous apantonnez moi ! inkrat !* » Balzac alla entendre la célèbre Allemande le mardi suivant [...], jour où il commençait l’histoire de Pons. Le jargon de Schmucke jouera sa partie dans le concert des « n » de la Cibot, du charabia de Rémonencq, et des « s » de Mme Poulain. Depuis longtemps, Balzac aimait les imitations d’accent : il s’était amusé à contrefaire Miss Birch se déclarant à Lamartine, Gall conversant avec Sanson ou, dans *Jean-Louis*, le sabir d’un suisse de l’hôtel de Parthenay. Et c’est à Delphine, justement qu’il disait de *La Comédie humaine*, au début de

1846 : « cette tour de Babel, car il y a bien des *patois* là-dedans ». Il y en aura, dans *Pons*, plus que dans tout autre morceau de sa tour de Babel.

Balzac a pu donner à Pons un ami allemand en pensant à Georges Mniszech [le gendre de M^{me} Hanska], qui s'amuse souvent, lui aussi, à reproduire le jargon tudesque, comme le prouvent plusieurs de ses lettres à Balzac, notamment celle où il imitait un antiquaire de W[ie]sbaden parlant du Schwab de Mayence : « *Che gonnais Chwap, il ne vait pas de ponnes avaires, il ne cagne que 2 francs sur la bièce, moi, che zuis blus ampitieux que zela.* » Association d'idées ou désir d'amuser son compagnon des voyages d'Allemagne ? De toute façon, il est évident que les voyages de l'automne 1846 serviront lors de la rédaction du roman à ajouter, à partir de Schmucke, tous les épisodes allemands et leurs détails [...]. [in Balzac, 1974, pp. xxxix-xl]

Une autre influence nous informe-t-elle ensuite, a pu inspirer l'auteur dans sa démarche :

Des influences littéraires ont pu jouer aussi, et tout d'abord celle d'Hoffmann. [...] Le nom d'Hoffmann est, chez Balzac, systématiquement associé à la musique.

Et il est intéressant de rappeler que Pons et Schmucke sont définis avant tout comme « deux musiciens ». Citons le livre (p. 21), où l'auteur fait le portrait de Schmucke :

Ce véritable et noble Allemand était à la fois le spectacle et les spectateurs, il se faisait de la musique à lui-même. Il habitait Paris, comme un rossignol habite sa forêt, et il y chantait seul de son espèce, [...] jusqu'au moment où il rencontra dans Pons un autre lui-même.

Plus qu'un musicien, Schmucke est ici comparé à un rossignol, dépeint finalement comme l'instrument de musique dont lui-même sait le mieux jouer. Et comment ne pas y voir un parallèle entre cette mélodie qu'il incarne et qu'il engendre, et cet accent allemand avec lequel il chante ?

Dans l'introduction au roman, il est dit que certains critiques reprochaient à Balzac d'être parfois « plus dramaturge que romancier » :

Dans la seconde partie [...], dialogues et actions par scènes se succèdent de manière à former une véritable pièce de théâtre. Et, au fur et à mesure des révisions, Balzac accentua ce caractère, [...] multipliant [...] les procédés propres à la dramaturgie, [...] introduisant même des indications de jeux de scène et fixant le ton des voix, des mimiques ou des expressions des personnages. [in Balzac, 1974, pp. lxx-lxxi]

Et dans les « Dossiers de l'œuvre », il est de nouveau fait référence au théâtre :

[L]es personnages se mettent à parler leur langage propre, parfois un peu comme au théâtre, nous l'avons déjà dit. [in Balzac, 1974, p. 383]

Balzac rend tout simplement son texte vivant en le donnant à entendre au lecteur. C'est pourquoi cette notion de théâtralité importe ici, car toute remarque meta-textuelle sur les accents devient didascalie dans cet univers dramatique où se jouent les tiraillements de l'œuvre, entre le tragique de la trame et le comique qui sous-tend chaque scène.

Ainsi se mêlent dans le *Cousin Pons* plusieurs « patois », caractérisés par certains personnages. Il y a tout d'abord la Cibot, qui parle en *n* et prodigue un « effroyable bavardage où le sentiment paraissait être naïf comme il l'est chez les gens du peuple » (p. 152) :

S'ils ne possédaient rien, ils n'avaient *nune centime* à autrui, selon leur expression, car madame Cibot prodiguait les *N* dans son langage. Elle disait à son mari : « – Tu n'es n'un amour ! » Pourquoi ? Autant vaudrait demander la raison de son indifférence en matière de religion. [Balzac, 1974, p. 50]

Madame Poulain, personnage secondaire, a elle aussi sa place parmi les parlers patoisants de l'œuvre. Elle est la mère du docteur Poulain, et dans le TC-ang on parle de la « defective education of the mother » (Balzac / Kent, 1888, p. 154) :

Ainsi madame Poulain, qui se souvenait d'avoir été simple ouvrière, ne voulait pas nuire à son fils ou prêter à rire, au mépris, car la bonne femme parlait en *S* comme madame Cibot parlait en *N* [...]. [Balzac, 1974, p. 166]

Rémonencq, le « ferrailleur » parle lui dans un « patois d'Auvergne, dit *charabia* » (1974, p. 113), « that revolting *patois* » comme le traduit Kent (1888, p. 123) :

– *Ch'ai choliment allumé la Cibot*, dit le frère à la sœur en lui voyant reprendre sa place sur une chaise dépaillée. *Et doncques, che vais conchulleter le cheul qui s'y connaiche, nostre Chuif, un bon Chuif qui ne nouche a presté qu'à quinche pour chent !* [Balzac, 1974, p. 116]

A cela s'ajoute également un ou deux « *médème* » de Madame Sauvage (p. 181), mais surtout, le sabir allemand de monsieur Schmucke, un homme qui selon la Cibot, « ne sait pas coudre deux idées en français » (p. 173) et dont la diction s'en ressent :

– *Ile n'y ha qu'une hôme qui aid bleuré Bons afec moi... il a eine chentille bedide fille qui a tes geveux maniviques, chai gru foir dud à l'heire le chénie de ma baufre Allemagne que che n'aurais chamais tû guidder... Paris n'est bas pon bir les Allemands, on se mogue t'eux...* dit-il en faisant le petit geste de tête d'un homme qui croit voir clair dans les choses de ce bas monde. [Balzac, 1974, p. 322]

C'est avec tous ces éléments que doit composer le traducteur. Mais citons davantage d'extraits pour mieux identifier la démarche de Balzac et celle de Philip Kent.

Revenons à Madame Cibot et citons deux nouveaux passages :

– Hé ! vous pouvez vous n'en tirer, mais n'avec beaucoup de soins... Soyez tranquille, vous n'avez près de vous n'un bon ami, et, sans me vanter, n'une femme qui vous soignera comme n'une mère soigne son premier enfant. [...] N'allez, mon fiston, [...] monsieur Schmucke et moi, nous passerons les nuits, là, n'à votre chevet... [...] Je viens de m'arranger avec Cibot ; car, pauvre cher homme, qué qui ferait sans moi... Eh bien ! je lui n'ai fait entendre raison, et nous vous aimons tant tous les deux, qu'il a consenti à ce que je sois n'ici la nuit... [...] [Balzac, 1974, pp. 117-118]

– Bien, c'te femme, pour lors, n'a pas réussi, rapport à son homme qui buvait tout et qu'est mort d'une imbustion spontanée [...]. Donc, dans la débîne, elle s'a fait garde de femmes en couches, et n'alle demeure rue Barre-du-Bec... Elle n'a donc gardé comme ça n'un vieux monsieur, qui sous votre respect, avait une maladie des foies lurinaires [...]. C'est-y croyabe ces choses-là ! [...] Eh bien ! mon cher monsieur, elle a sauvé ce monsieur, et elle est devenue sa femme, et ils ont un enfant qu'est superbe, et que mame Bordevin, la bouchère de la rue Charlot qu'est parente à c'te dame, a été marraine... En voilà ed' la chance ! Moi, je suis mariée !... Mais, je n'ai pas d'enfant [...]. Quéque nous serions devenus avec de la famille, moi et mon Cibot, qui n'avons pas n'un sou vaillant, n'après trente ans de probité, mon cher monsieur ! [Balzac, 1974, pp. 145-146]

La Cibot, outre le fait qu'elle parle en *n*, introduit également d'autres modifications de prononciation, comme dans « pauvre cher homme, **qué qui** ferait sans moi... », « C'est-y **croyabe** ces choses-là ! », « **mame** Bordevin » ou encore « et **n'alle** demeure ». On retrouve également certaines fautes de français : « qu'est parente **à** c'te dame », « elle **s'a fait** garde » ; et des confusions dans les mots savants « imbustion » et « foies lurinaires », ou la locution « **sous** votre respect ». Et ce sont ces divers éléments qui devront transparaître dans la traduction, mais regardons comment s'y prend Philip Kent pour traduire ce dernier passage :

“Well, this woman then, didn't get on well, along of her husband, which he drank everything, and died of spuntaneous imbustion [...]. Well, as I was a-saying, when she came to grief, she took to monthly nursing; yes, sir and she lives in the *Rue Barre-du-Bec*. Well then, you must know, she went out to nurse an n'old gentleman, who'n no offence to you Sir, had something the matter with his lurinary liver [...]. Would you believe it now? [...] Well, my dear Sir, she saved that 'ere gentleman, and became his wife and they have a child now as is superb, and which Madame Bordevin, what keeps the butcher's shop in the *Rue Charlot*, which she's related to the lady, stood godmother. There's luck for you, now! As for me I'm married; but I

haven't got no child [...]. What on earth would have become of us, me and my Cibot, if we'd had a family, us as haven't a halfpenny that we can call our own, n'after thirty years' honesty, my dear Sir? [...]" [Balzac / Kent, 1888, pp. 134-135]

Il est intéressant de constater en premier lieu qu'il choisit de conserver les *n* de la Cibot, par exemple dans « nurse an **n**'old gentleman, who'**n** no offence to you Sir ». Il introduit également la construction familière « Well, as I was **a-saying** », joue sur l'usage des pronoms relatifs anglais (point sur lequel nous reviendrons plus en détail) et fait disparaître un *h* aspiré dans « that '**ere** gentleman ».

La diversité de ces parlers est très riche dans toute l'œuvre de Balzac. Il semble ainsi que lorsqu'un auteur choisit d'exploiter la retranscription phonétique comme outil littéraire, il soit vite tenté de le décliner à discrétion. C'est également le cas de Mark Twain.

En regard du texte source *The Adventures of Huckleberry Finn* : deux traductions françaises auxquelles nous ferons référence par TC-fr1 pour la traduction d'André Bay, et TC-fr2 pour celle de Suzanne Nétillard.

Dans l'introduction du TC-fr1 par Claude Grimal, on peut lire que « le livre fut sans doute acheté par ses premiers lecteurs pour ses qualités comiques » (1994, p. 12). Mark Twain, « cet homme, [nous dit-elle p. 10] qui en 1885 était déjà l'amuseur public de l'Amérique », avait la « réputation d'un humoriste de l'Ouest, une voix neuve, de celles qui signalaient à l'Amérique que sa vraie identité n'avait pas trouvé son expression dans la "littérature comme il faut", la "genteel tradition" de la côte nord-est » (p. 8). Une œuvre donc étonnante par son originalité et ses qualités comiques, qui plût au public.

Mais c'est un tout autre accueil que nous décrit Walter Blair (« first of editors »), dans son introduction du TS-ang :

Well into the twentieth century, protectors of juvenile virtue zealously fought to keep it out of children's hands for fear they might follow Huck's example and use faulty grammar, play hookey, steal, lie, and run away. In time, this fear somewhat dissipated, but another replaced it: school boards, teachers, librarians, and public officials decided that the book fostered racism, and removed it from library shelves and curricula countrywide. They were opposed, and quite often converted, by defenders who claim that instead of encouraging racial prejudice, the book fiercely advocates (as its author did) tolerance and civil rights. [*in* Twain, 1988, p. xlix]

Huck Finn devait être la suite de *Tom Sawyer*, selon l'auteur « un roman pour la jeunesse », « un nouveau livre pour jeunes garçons ». Mais en fait, Twain avoue plus tard que « le livre n'est fait que pour les adultes ». Si l'on en croit la note de Claude Grimal (1994, p. 13), ce livre n'est « ni tout à fait pour les jeunes, ni tout à fait pour les adultes ». Les thèmes qu'il aborde sont, on l'a vu plus haut, parfois sujets à controverse : « le Sud du temps de l'esclavage, la vie sur les vapeurs du Mississippi, la guerre de Sécession, la Frontière avec ses mines d'or et d'argent, la Reconstruction, les voyages et l'expatriation en Europe, la révolution industrielle et l'Age Doré » (p. 9).

Mais Walter Blair, dans le TS-ang, nous fait part de l'avis de T. S. Eliot :

In 1953, T. S. Eliot wrote that in *Huckleberry Finn*, Mark Twain “reveals himself to be one of those writers [...] who have discovered a new way of writing, valid not only for themselves but for others. I should place him [...] with Dryden and Swift, as one of those rare writers who have brought their language up to date, and in so doing, ‘purified the dialect of the tribe’.” [*in* Twain, 1988, p. 1]

Et Claude Grimal de commenter cette « Langue poétique autochtone » :

[L]’originalité de sa langue, moins perceptible de nos jours surtout en traduction, suffirait presque à expliquer la place du roman dans les lettres américaines. La langue de *Huckleberry Finn* est entièrement dépendante de celui qui est censé écrire le roman et de son mode de perception. Il s’agit d’un petit garçon sans éducation, jeune comme les Etats-Unis, dont la voix familière, gouailleuse, est capable de lyrisme lorsqu’il s’agit d’évoquer les scènes du sublime américain. C’est une innovation extraordinaire, venue du refus de Twain d’obéir à la « genteel tradition ». Depuis ses débuts d’écrivain, Twain détestait la langue des lettrés, dont il trouvait l’élégance et le raffinement creux et ridicule ; il voulait imaginer autre chose. Il pensait à deux modèles idéaux : la langue des **enfants** qu’il imaginait « intéressante », « simple », « naturelle » parce que dépourvue d’artifices, du désir de « faire des effets », et la langue de la **Frontière**. Curieusement le parler de l’Ouest lui plaisait pour des raisons complètement opposées à celle du langage de l’enfance. Il en aimait l’exagération, la bouffonnerie, il adorait ce qu’on considérait alors comme une forme typique de la Frontière, la « tall tale ». Mais il y a peut-être un moyen de réconcilier ces deux idéaux en apparence contradictoires : tous deux sont des **parlers « contre »**, qui tournent le dos à des manières de s’exprimer « majoritaires », celle des adultes, celle des gens de la côte Est. S’exprimer comme un garçonnet ou comme un chercheur d’or sont des façons de s’opposer et de ne pas s’inféoder. [Grimal, 1994, pp. 28-29]

« L’exagération, la bouffonnerie », voici donc quelques-uns des prétextes justifiant ces « parlers “contre” ». Et c’est très certainement le but général de toute retranscription, de redonner une voix vraie, à ceux qui ont choisi de ne pas se taire. Toute la richesse de l’œuvre de

Mark Twain réside en ce qu'elle révèle les personnages à eux-mêmes, avec une joie et une vivacité convaincante. Le lecteur pénètre dans un univers pittoresque où il fait la connaissance d'êtres sémillants et drôles, qui facilement le persuadent de les suivre dans leurs aventures.

Dans son « Explanatory », Mark Twain dit recourir à plusieurs types de parlers dialectaux, ensuite répertoriés par Victor Fischer dans ses « Explanatory Notes » (1988, p. 373) :

[...]

2. “the extremest form of the backwoods South-Western dialect”:

Arkansas gossips (Sister Hotchkiss and others, chapter 41);

3. “the ordinary ‘Pike-County’ dialect”:

Huck, Tom, Aunt Polly, Ben Rogers, Pap Finn, Judith Loftus, the duke, Buck Grangerford, the Wilks daughters, and the watchman of the *Walter Scott* passage;

4–7. “four modified varieties of this last”:

(a) thieves on the *Walter Scott*;

(b) the king, Tim Collins;

(c) the Bricksville loafers;

(d) Aunt Sally and Uncle Silas Phelps, the Pikesville boy.

Voici dans un premier temps quelques mots du narrateur, Huck Finn :

<p>Well, likely it was minutes and minutes that there warn't a sound, and we all there so close together. There was a place on my ankle that got to itching; but I dasn't scratch it [...]. [Twain, 1988, p. 6]</p>	<p>Pendant des minutes et des minutes, personne n'a pipé, et on était tout près les uns des autres. Ma cheville s'est mise à me démanger, mais je ne me suis pas gratté [...]. [Twain / Bay, 1994, p. 45, TC-fr1]</p>	<p>On resta là des minutes et des minutes, sûrement, sans un bruit et tous trois serrés les uns contre les autres ! Bientôt je sentis une démangeaison sur ma cheville, mais je n'osais pas me gratter [...]. [Twain / Nétillard, 1995, p. 12, TC-fr2]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les impropriétés de langage concernent aussi bien la prononciation dans « there **warn't** a sound » et « I **dasn't** scratch it », que la syntaxe avec « **we** all there so close » où le verbe est omis, et la grammaire où des erreurs sont introduites, comme dans « it **was minutes** ». Tant d'indices qui devraient inciter le traducteur à choisir un registre familier pour ce narrateur. Or, on remarque que le TC-fr2 préfère par exemple un passé simple « On **resta** là » au passé composé du TC-fr1 « personne n'**a pipé** ».

Citons aussi un passage où s'exprime le père de Huck :

<p>“The widow, hey?—and who told the widow she could put in her shovel about a thing that ain’t none of her business? [...] Well, I’ll learn her how to meddle. And looky here—you drop that school, you hear? I’ll learn people to bring up a boy to put on airs over his own father and let on to be better’n what <i>he</i> is. You lemme catch you fooling around that school again, you hear? Your mother couldn’t read, and she couldn’t write, nuther, before she died. None of the family couldn’t, before <i>they</i> died. <i>I</i> can’t; and here you’re a-swelling yourself up like this. I ain’t the man to stand it—you hear? Say—lemme hear you read.” [Twain, 1988, p. 23-24]</p>	<p>– La veuve ? Et qui qu’a soufflé à la veuve de se mêler de ce qui la regardait pas ? [...] [M]oi, je vais lui apprendre à rester à sa place. Et prends garde ! Pour l’école, c’est rideau : t’as compris ? Ah, je leur apprendrai, moi, à pousser un gosse à prendre des airs supérieurs avec son père et à lui donner des idées au-dessus de sa condition ! Que je te reprenne pas à rôder autour de l’école, t’entends ? Ta mère, jusqu’à sa mort, elle a pas su lire, ni écrire. Personne, dans la famille. Moi, pas plus que les autres. Et te voilà qui te gonfles comme si t’étais plus que nous tous ! Je suis pas homme à supporter ça, compris ? Dis donc, lis-moi quelque chose. [Twain / Bay, 1994, pp. 61-62]</p>	<p>– La Veuve, hein ? Et qui lui a dit à elle de fourrer son nez dans ce qui ne la regarde pas ? [...] [J]e lui apprendrai à se mêler de ses affaires. Et tu vas me laisser ton école tranquille, tu m’entends ? En voilà du monde, qui enseigne à un gosse à prendre de grands airs avec son propre père et à essayer de se faire passer pour ce qu’il n’est pas ! Que je t’y reprenne, à faire l’imbécile à ton école, et tu verras. Ta mère ne savait ni lire ni écrire de son vivant, ni personne de ta famille, moi pas plus que les autres ; et te voilà à faire le singe savant ! Mais je ne le supporterai pas, tu as compris ? Dis donc, lis-moi un coup, pour voir ! [Twain / Nétillard, 1995, p. 34]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le parler de pap Finn correspond à ce que Twain appelle « the ordinary ‘Pike-County’ dialect », manifestement caractérisé par de légères élisions comme « to be better’n what *he* is » ou contractions courantes dans « **looky** here » et « **lemme** catch you » ; ou une prononciation altérée dans le mot « **nuther** » ; enfin certaines constructions de registre familier, par exemple « you’re **a-swelling** yourself up ».

Les traductions se doivent donc de respecter le registre de langue du locuteur, chose qu’elles parviennent à faire à divers niveaux – bien que peut-être pas suffisamment pour Judith Lavoie selon laquelle les procédés du texte de Nétillard n’égale pas encore tout à fait l’audace sociolectale du TS-ang : « Bien entendu, le niveau de langue en français ne rejoint pas celui de l’original, les tournures non standard étant nettement moins nombreuses » (2002, p. 187). Dans la première phrase cependant, le TC-fr2 adapte le vocabulaire en choisissant une expression familière et imagée « Et qui lui a dit à elle de **fourrer son nez** dans ce qui ne la regarde pas ? ». Le TC-fr1 a, lui, recours à la construction grammaticalement incorrecte « **Et qui qu’a soufflé** à la veuve de se mêler de ce qui la regardait pas ? ».

Comparons plus loin les traductions des phrases « And looky here—you drop that school, you hear? [...] You lemme catch you fooling around that school again, you hear? ».

TC-fr1 : Pour l'école, **c'est rideau** : t'as compris ? [...] Que je te reprenne pas à rôder autour de l'école, t'entends ?

TC-fr2 : Et tu vas me laisser ton école tranquille, tu m'entends ? [...] Que je t'y reprenne, à **faire l'imbécile à ton** école, et tu verras.

Il est intéressant de rappeler ici que le TC-fr2 est devenue une version destinée au jeune public. Le vocabulaire, qui reste familier (« [Pap Finn] s'exprimera de façon plutôt orale » commente Lavoie, 2002, p. 186), n'est pas tant argotique que dans le TC-fr1. Et le locuteur de la première citation paraît plus agressif que le second, ce qui hélas pour Huck, semble être également le cas dans le TS-ang.

Parmi les quatre variétés composant « the ordinary 'Pike-County' dialect », Victor Fischer inclut « [the] thieves on the *Walter Scott* », dont nous allons maintenant étudier quelques répliques :

<p>“He’s said he’ll tell, and he will. If we was to give both our shares to him, <i>now</i>, it wouldn’t make no difference, after the row, and the way we’ve served him. Shore’s you’re born, he’ll turn State’s evidence, now you hear <i>me</i>. I’m for putting him out of his troubles.” [...]</p>	<p>– Il a dit qu’il nous dénoncerait, et il le fera. Maintenant, même si on lui donnait nos deux parts, ça ne changerait rien, après ce qui vient de se passer. Aussi sûr que j’existe, il va aller tout droit à la police. Moi, je suis pour qu’on l’empêche de nuire, une fois pour toutes. [...]</p>	<p>– Il a dit qu’il nous vendrait, et il le fera. Même si on lui donnait notre part, ça ne changerait plus rien après ce qu’on lui a fait. Aussi vrai que je m’appelle Bill, il viendra témoigner contre nous. Mon avis, c’est de mettre fin à ses tracas. [...]</p>
<p>“Hold on, a minute; I hain’t had my say, yit. You listen to me. Shooting’s good, but there’s quieter ways, if the thing’s <i>got</i> to be done. But what <i>I</i> say, is this: it ain’t good sense to go court’n around after a halter, if you can git at what you’re up to in some way that’s jist as good and at the same time don’t bring you into resks. Ain’t that so?” [Twain, 1988, pp. 83-84]</p>	<p>– Minute. J’ai pas dit ce que j’avais à dire. Ecoute un peu. Une balle dans la peau, c’est très bien, mais y a des moyens plus discrets. A quoi ça avancerait d’aller au-devant de la potence, alors qu’on peut avoir ce qu’on veut tout aussi bien et sans risque. Hein ? [Twain / Bay, 1994, pp. 110-111]</p>	<p>– Minute, j’ai pas fini. Ecoute un peu. Une balle, ça va vite, mais ça fait du bruit ; il ne manque pas d’autres moyens de faire la chose, puisqu’il faut la faire. Et j’estime que c’est pas la peine de courir après la corde si on peut se débrouiller autrement et sans risques, pas vrai ? [Twain / Nétillard, 1995, p. 98]</p>

On retrouve dans le parler de Bill et son compagnon Jake Packard, la plupart des caractéristiques précédemment citées pour le père de Huck. Les élisions et contractions sont nombreuses : « it **ain't** good sense to go **court'n** around after a halter » ; les incorrections grammaticales classiques : « there's quieter ways » ; les modifications orthographiques compréhensibles avec « **jist** » ou « **Shore's** you're born ».

Les traducteurs, face à de si subtiles nuances, rendent donc cet épisode dans le ton relâché qui convient : avec une élision simple dans le TC-fr1 « y a des moyens plus discrets » ; une négation partielle dans les deux traductions « Minute. J'ai pas dit ce que j'avais à dire » et « Minute, j'ai pas fini ».

Mark Twain accordait beaucoup d'importance aux nuances qui distinguent les sept parlers qu'il retranscrit. En français, il est d'autant plus difficile de faire part de ses distinctions qu'elles sont le reflet d'une population propre à une zone géographique ou à des milieux sociaux subtilement différents.

Voici par exemple, une seconde variété du parler de 'Pike-County', avec « the Bricks-ville loafers ». Mark Twain introduit ainsi ces « oisifs » :

[...] There was empty dry-goods boxes under the awnings, and loafers roosting on them all day long, whittling them with their Barlow knives; and chewing tobacco, and gaping and yawning and stretching—a mighty ornery lot. They generly had on yellow straw hats most as wide as an umbrella, but didn't wear no coats nor waistcoats; they called one another Bill, and Buck, and Hank, and Joe, and Andy, and talked lazy and drawly, and used considerable many cusswords. There was as many as one loafer leaning up against every awning-post, and he most always had his hands in his britchespockets, except when he fetched them out to lend a chaw of tobacco or scratch. What a body was hearing among them, all the time was— [Twain, 1988, p. 181]

Une fois les personnages présentés, on comprend d'autant plus le relâchement de leur langage. Et l'on s'attendrait à ce que les traducteurs, face à un très court dialogue, ne s'attardent pas outre mesure sur le cas de ces individus. Or, et peut-être justement parce que leur présence n'est qu'épisodique, Suzanne Nétillard dans le TC-fr2 décide de ne pas se contenter des classiques élisions ou contractions rencontrées jusqu'alors :

<p>“Gimme a chaw’v tobacker, Hank.”</p>	<p>– Passe-moi une chique, Hank ! – Je peux pas, j’en ai qu’une.</p>	<p>– Passe-nous une chi-i-que, Hank.</p>
<p>“Cain’t–I hain’t got but one chaw left. Ask Bill.” [Twain, 1988, p. 181]</p>	<p>Demandes-en une à Bill. [Twain / Bay, 1994, p. 180]</p>	<p>– J’peux pa-as, j’en ai plus qu’une. D’mande à Bill ! [Twain / Nétillard, 1995, p. 187]</p>

Nous l'avons dit précédemment, le langage des *loafers* témoigne d'une prononciation relâchée. Le TC-fr2 choisit certainement en multipliant les voyelles, de matérialiser ici une voix traînante. A la première lecture, ces modifications orthographiques peuvent paraître un peu étranges, bien que la démarche de la traductrice soit tout à fait compréhensible. Pensons aussi que cette édition s'adresse aujourd'hui à un public d'enfants, qui, s'ils ne voient pas immédiatement le propos de la traductrice, s'amuseront au moins de cette retranscription.

Etudions maintenant ce que Mark Twain appelle « the extremest form of the backwoods South-Western dialect » avec « [the] Arkansas gossips (Sister Hotchkiss and others, chapter 41) », en nous attardant surtout sur la traduction de Suzanne Nébillard :

<p>And the place was plumb full of farmers and farmers' wives, to dinner; and such another clack a body never heard. Old Mrs. Hotchkiss was the worst; her tongue was agoing all the time. She says:</p> <p>“Well, sister Phelps, I've ransacked that-air cabin over, an' I b'lieve the nigger was crazy. I says so to sister Damrell—didn't I, sister Damrell?—s'I, he's crazy, s'I—them's the very words I said. You all hearn me: he's crazy, s'I; everything shows it, s'I. Look at that-air grindstone, s'I: want to tell <i>me</i>' t any cretur 'ts in his right mind 's agoin' to scrabble all them crazy things onto a grindstone, s'I? Here sich 'n' sich a person busted his heart; 'n' here so 'n' so pegged along for thirty-seven year, 'n' all that—natcherl son o' Louis somebody, 'n' sich everlast'n rubbage. He's plumb crazy, s'I; it's what I says in the fust place, it's what I says in the middle, 'n' it's what I says last 'n' all the time—the nigger's crazy —crazy's Nebokood-neezer, s'I.”</p> <p>“An' look at that-air ladder made out'n rags, sister Hotchkiss,” says old Mrs. Damrell, “what in the name o' goodness <i>could</i> he ever want of—”</p> <p>“The very words I was a-sayin' no longer ago th'n this minute to sister Utterback, 'n' she'll tell you so herself. Sh-she, look at that-air rag ladder,</p>	<p>La maison était toute pleine de fermiers et de leurs femmes, qui étaient venus dîner : jamais je n'ai entendu un tel caquet ! Le pire, c'était la vieille Mme Hotchkiss ; elle n'arrêtait pas de faire marcher sa langue, avec l'accent traînant du Sud.</p> <p>– Eh bien ! Chère sœur Phelps, j'ai fouillé dans tous les coins d'ce ca-ase, et j' crois bien qu' vot' nègre était fou. J' l'ai dit à la chère sœur Damrell, pas vrai, sœur Damrell ? J' lui ai dit : « Il est fou, que j'ai dit comme ça – tout le monde m'a entendu[e] – il est fou, que j'ai dit. Regardez un peu cette meu-eule, que j'ai dit : vous allez pas m' dire qu'un sain d'esprit irait marquer toutes ces histoires-là sur un' meu-eule ? que j'ai dit : « Ici, çui-ci ou çui-là a eu le cœur bri-i-isé ; ici, un tel ou un aut' a languï pendant trente-sept ans », et des histoires de fils naturel de Louis Dieu sait quoi, et tout ! Fou à lier, que j'ai dit ; qu'on le prenne par un bout ou par un au-aut', le nègre est fou, aussi fou que Nabuchodono-osor », que j'ai dit.</p> <p>– Et r'gardez donc c't' é-échelle en étoffe, sœur Hotchkiss, dit la vieille Mrs. Damrell. Dieu sait à quoi elle pouvait bien...</p> <p>– Tout juste c' que j' viens d' dire y'a pas une minute à sœur Utterback, vous pouvez l' lui</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

sh-she; 'n' s'I, yes, <i>look</i> at it, s'I—what <i>could</i> he a wanted of it, s'I. Sh-she, sister Hotchkiss, sh-she—” [Twain, 1988, pp. 345-347]	d'man-ander. « Ah ! r'gardez-moi c't' échelle ! qu'elle dit. – Oui, que j' dis, r'gardez-la donc un peu. Qu'est-ce qu'il voulait donc en fai-ai-re ? » que j'ai dit. Alors, sœur Hotchkiss... [Twain / Nétillard, 1995, pp. 363-365]
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le parler de Sœur Hotchkiss et ses interlocuteurs est très dense, car rempli de répétitions et d'exagérations. Le procédé essentiellement utilisé est l'éllision, mais elle est ici parfois extrême : on pense notamment aux « s'e » et « s'I » pour *says he* et *says I* ; ou dans la phrase « want to tell *me*' t any cretur 'ts in his right mind 's agoin' to scrabble all them crazy things onto a grindstone, s'I? », le très réduit « 'ts » signifiant *that is*.

La traductrice se sent contrainte d'ajouter que ces fermiers parlent « avec l'accent traînant du Sud ». En fait, elle justifie les modifications orthographiques qu'elle introduit par la suite ; modifications similaires à celles rencontrées dans l'extrait des *loafers*. Et peut-être effectivement est-ce une idée judicieuse que d'identifier clairement quel type d'accent la traduction est censée représenter : l'effet d'étrangeté en est légèrement amoindri et il semble plus aisé d'imaginer la prononciation que figurent ces extensions vocaliques.

Judith Lavoie partage notre opinion.

Que ce soit en anglais ou en français, les deux passages sont comiques et très marqués. L'idée du tiret pour créer un effet d'étirement à la lecture est judicieuse et efficace ; mais elle n'aurait pas si bien fonctionné si Nétillard n'avait pas ajouté le segment où il est question de « l'accent traînant du Sud », mention absente du TD. Cet ajout fait partie de la stratégie de traduction du sociolecte source, il sert à préparer la lecture et ainsi augmente l'efficacité des procédés stylistiques mis en œuvre comme le tiret et le dédoublement d'une lettre ou d'un son. Nétillard souhaite ici signaler, sans jugement de valeur, les particularités sociolinguistiques déployées dans le texte de départ. [2002, p. 168]

Curieuse de connaître la réaction que suscitait un tel texte, nous supprimâmes la mention ajoutée par la traductrice et interrogeâmes nos lecteurs : que leur inspiraient ces modifications orthographiques et leur permettaient-elles de faire correspondre le locuteur à une origine particulière ?

Nos lecteurs dits lambdas n'eurent à lire que la traduction, les autres (familiers de l'anglais ou bilingues) d'abord le TC-fr, puis le texte anglais.

Certaines réponses furent étrangement similaires quant à l'identification du locuteur dans la version traduite (avec certes quelques variantes...) :

Je dirais que c'est un **Suisse** qui parle là : en effet, ces longues voyelles qui traînent m'y font penser.

Suisse, belge, québécois ?? Je n'en sais rien !!

Un coin d'Europe. **Suisse** ? Pas du Canada [précise cet interrogé né à Québec, comme pour répondre à la précédente citation].

Origine populaire, peut-être du Nord de la France (Roubaix Lille Tourcoing...)
ou **Suisse** francophone (le fait de l'accent traînant sur les voyelles)

Marque un accent traînant et lent genre « **Suisse** ». Malgré un contexte contradictoire.
- Quaker ?

Ça peut être l'accent **suisse** (laisser traîner les syllabes).
Ou alors un bègue.
Ou alors un paysan du Sud des Etats-Unis.
Ou alors un alcoolique qui bute sur les mots.

Les deux dernières réponses mettent en lumière la difficulté à localiser précisément l'accent. Le fait que l'extrait fut d'abord proposé en français aura-t-il influencé la réponse (nous avons pourtant précisé qu'il s'agissait d'une traduction) ? D'autres points de vue se recoupaient encore (en continuité avec la dernière personne citée) :

Le locuteur semble bégayer.

Est-il bègue ?

Elle est bègue.

Il me semble que le locuteur a une sorte de tic de langage (quelque chose qui ressemblerait à un léger bégaiement).

Je ne crois pas que la traductrice ait voulu marquer l'accent géographiquement.

Pourtant d'autres origines se sont ensuite dégagées :

Peut-être Europe de l'Est ? I have no idea.

Je pense que le locuteur est créole.

Je pense que la traductrice veut mettre en évidence la syllabe accentuée par la locutrice dans la langue parlée.

Aucune cependant ne semblaient réellement correspondre au sentiment qu'inspirait le texte de départ :

European English.

The speaker is English.

Lower class from England.

Dans cet extrait, il me semble que le locuteur est afro-américain. (« I says », « them's », « cretur »...)

Je dirais une personne d'origine noire avec peu d'éducation.

Accent noir de Harlem ?

Probablement Sud des Etats-Unis, peut-être un Noir aussi.

Puis, pour en revenir à la traduction, nous recueillîmes des impressions de lecture intéressantes :

Cette répétition de syllabe donne une impression de mépris et d'emphase. Le locuteur est un précieux, quelqu'un de la bourgeoisie, snob.

The speaker is placing dramatic emphasis by exaggerating certain words. Like she is trying to create a story.

Ou enfin :

Les mots surlignés indiquent la peur ou la nervosité.

Le bilan révéla tout de même les difficultés à figurer pour le lectorat français un accent efficace et correspondant à la réalité de l'œuvre source. Les nombreux doutes et hésitations qu'expriment les points d'interrogations multiples, entre autres, le confirment.

La modification orthographique est bonne car on entend bien l'accent exprimé mais d'ici à le reconnaître, c'est une autre avancée...

Je trouve que c'est un peu étrange à lire ces '- ' entre les syllabes, je ne comprends pas trop si ça marque une pause ou je ne sais pas... et pour l'origine je n'en ai sérieusement aucune idée !!!

Je ne sais pas quoi en penser. J'ai beaucoup de mal à imaginer la voix et l'accent du locuteur. Ça ne m'évoque rien.

C'est impossible à traduire, je ne comprends pas très bien les équivalences, je l'avoue.

Le texte français nous avait pourtant paru novateur et à travers le comique de la scène, communiquer cette oralité source qui fait toute la truculence de l'extrait. Ces témoignages n'enlèvent toutefois rien à la créativité dont a su faire preuve Nétillard, qui, nous l'avons déjà mentionné, contourne la difficulté de l'identification par un ajout approprié. Il restait toutefois intéressant, pensions-nous, de pouvoir juger la pure efficacité des marqueurs de surface.

I-5) Ironie et moquerie : Fitzgerald, Maupassant, Boyle, Rowling, Weisberger, Berman, Salinger, Twain, Orwell

Ecoutez un Américain imiter un Britannique. Il se plaira souvent à introduire dans ses phrases une intonation *fall-rise* exagérée. Ceci montre que la prononciation des mots en elle-même n'est pas la seule caractéristique définitoire d'un parler particulier, et que l'intonation connote tout autant les origines ou le milieu social d'un locuteur.

Citons tout de suite un exemple d'accent britannique singé avec ironie dans le suivant extrait, tiré de *Tender is the Night* de Francis Scott Fitzgerald. Luis Campion semble avoir une révélation à faire à Rosemary (un duel va avoir lieu), ils sont tous deux absorbés par leur conversation :

<p>A shutter opened suddenly in a room two stories above and an English voice spat distinctly:</p> <p>“Will you kaindlay stup tucking!”</p> <p>Rosemary and Luis Campion went humbly down the steps and to a bench beside the road to the beach. [...]</p> <p>“There’s going to be a duel.”</p> <p>“Wh-at?” [...]</p> <p>Again the iron shutter parted above and the same British voice said:</p> <p>“Rilly, this must stup immejetely.” [Fitzgerald, [1934] 2000, pp. 51-52]</p>	<p>Un volet s’ouvrit, au second étage, et une voix, à l’accent anglais très marqué, cria distinctement :</p> <p>– Auriez-vous l’obligeance de vous taire, <i>if you please</i> ?</p> <p>Rosemary et Campion quittèrent l’escalier, tout honteux, et allèrent s’asseoir sur un banc, près du chemin qui conduisait à la plage. [...]</p> <p>– Il va y avoir un duel.</p> <p>– Qu... quoi ? [...]</p> <p>Le volet s’ouvrit, pour la seconde fois, et la même voix à l’accent anglais cria :</p> <p>– <i>Really</i>, vous allez vous taire, oui ou non ? [Fitzgerald / Tournier, 1998, pp. 62-64]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En introduisant la remarque « à l’accent anglais très marqué », le traducteur informe le lecteur de l’origine étrangère du locuteur – un étranger qui, alors qu’il ne peut s’empêcher d’introduire des mots anglais dans son discours (« if you please ? » « Really »), s’exprime dans un langage relativement châtié : « Auriez-vous l’obligeance [...] ? ». Y aurait-il incohérence dans la stratégie traductive ? Ce que moque ici Fitzgerald est l’intonation par trop affectée que le cliché impute habituellement au Britannique. Il eût été possible de garder la même démarche en ajoutant un commentaire à la précédente remarque, sur le côté affecté et précieux de ce locuteur anglais. Par exemple : « Le volet s’ouvrit, pour la seconde fois, et le même *british* collet monté cria », qui explicite la moquerie de notre auteur américain. Ou peut-être le traducteur aurait-il pu aussi simplement prendre le parti, à son tour, de matérialiser pour le lecteur francophone, l’accent britannique.

Regardons par exemple comment s’y prend Maupassant, dans sa nouvelle « Miss Harriet ».

Elle murmura, extasiée, comique et attendrissante :

– Oh, monsieur, vô comprené le nature d’une façon palpitante. [...] Je vôdré être une petite oiseau pour m’envolé dans le firmament. [Maupassant, 2000, pp. 861-862]

En retranscrivant le pronom personnel *vous* « vô », l’auteur se base sur l’incapacité supposée d’un Anglais à prononcer le son français [u]. Il utilise la même démarche dans le verbe *voudrais* « Je vôdré », dont il transcrit la terminaison normalement prononcée [ɛ] en français, par un [e] fermé. Et pour figurer le [a] français plus ouvert que le [æ] anglais, il opte pour â, dans « d’une façon palpitante ».

Il recourt, comme nous l’avons vu chez Balzac et Molière (cf. p. 53) à une confusion volontaire des genres des déterminants français : ici, avec « Je vôdré être **une petite oiseau** », ou plus loin : « **Je** été très curieux » (p. 863).

Dans cet extrait, Miss Harriet est « comique et attendrissante », mais voici une note qui nous donne le fond réel de la pensée de Maupassant :

Les Anglais avaient souvent suscité l’ironie moqueuse de l’écrivain ; leur puritanisme, par exemple, ne pouvait que l’irriter. [in Maupassant, 2000, p. 1138]

Voyons à présent un exemple quelque peu différent, car il concerne un accent spécifique à une région des Etats-Unis. Tirés de *Drop City* de T. C. Boyle et sa traduction *D’amour et d’eau fraîche*, ces extraits sont censés transcrire un accent du Sud des Etats-Unis.

Dans ce roman, les membres d'une communauté hippie refusant le confort bourgeois et la vie conventionnelle de leurs parents, s'installent à Marginocity. Ensuite contraints de partir, ils se lancent à la conquête de l'Alaska. Ici, l'une des protagonistes, Merry, évoque le souvenir de l'une de ses anciennes rencontres :

<p>His name was Tommy Derwin and he was from down South, Mobile, and his accent just killed me. The way he would say things, like 'Ahm just honahed that you would con-sent to be mah date tonight, Miss Merrra Voight' [...]. He said let's go to San Francisco, that's where the scene is, and I went. [Boyle, 2003, pp. 239-240]</p>	<p>Il s'appelait Tommy Derwin et venait du Sud... Mobile... et son accent me faisait fondre. Il disait des choses comme : « Je suis honoré que vous acceptiez de sortir avec moi ce soir, Miss Merrra Voight » [...]. Il a dit : « Partons pour San Francisco c'est là que tout se passe », et je suis partie. [Boyle / Turle, 2003, p. 304]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En réalité, la locutrice n'imitait pas dans le but de se moquer, puisque pour elle l'accent confère une caractéristique méliorative à son ancien amant, cependant, on sent poindre derrière ce discours, l'ironie de l'auteur lui-même par rapport à sa protagoniste.

Il est très difficile de rendre compte de l'imitation d'un accent faisant état de différences intralinguistiques propres à un pays. Ici, comment faire comprendre à un lecteur français ce qu'est l'accent de Mobile ? Une équivalence régionale serait inadéquate, il s'agit plutôt d'établir la fonction, ce qu'évoque pour l'auteur l'emploi de cet accent à cet instant de son histoire.

Or, le traducteur n'identifie sa transcription que grâce à l'indice laissé par le texte source : « il venait du Sud... Mobile... et son accent [...] ». Ceci est l'un des rares cas où la traduction ne transcrit pas l'accent selon la stricte prononciation qu'il infère. Même lu à haute voix, l'accent garde un aspect d'étrangeté. Et comme si les modifications de la première phrase en anglais n'avaient pas suffi à rendre le caractère original de la transcription, le traducteur a ressenti le besoin de passer au style direct dans l'énoncé suivant.

Nous étions troublée par notre première lecture de l'extrait. La transcription française confère au locuteur imité une voix presque snob, où l'on ne peut s'empêcher d'entendre une certaine pointe de bourgeoisie. Or comment une hippie peut-elle « fondre » pour un homme aux accents bourgeois, sachant de plus, que les deux amants finissent ensuite par rejoindre une autre communauté hippie ? Sûrement est-ce là que réside toute l'ironie de l'auteur. Ou peut-être encore, ces â à répétition figuraient-ils cet accent traînant souvent associé au Sud des Etats-Unis ? La transcription n'était-elle ainsi pas clairement identifiable dans ce qu'elle apportait réellement au récit ?

Nous avons besoin d'un éclairage nouveau.

Nous avons choisi dans un premier temps, de ne soumettre à une partie de notre échantillon que la traduction française de l'extrait, en omettant de spécifier que Tommy « venait du Sud... Mobile... » A un second groupe, familier cette fois de la langue anglaise, nous avons demandé d'identifier le locuteur d'abord dans la version source, puis de commenter après lecture de la traduction l'(in)adéquation de leur première réponse.

Seuls quelques-uns ont su identifier distinctement le locuteur en version française : de nos anglophones l'un « avoue ne pas très bien comprendre... » ; « Le locuteur est peut-être Canadien !?! » nous dit-on encore.

La grande majorité des réponses obtenues rejoint pourtant notre sentiment :

Peut-être un bourgeois de grande ville ?

De la traduction française, je dirais simplement que Tommy était bien bourgeois !

C'est un bourgeois ! C'est plus facile en français, la traduction exagère beaucoup plus.

Un accent snob, emphase mise sur les syllabes (les débuts ou fins de mots).

Un style très affecté.

Accent snob, sophistiqué proche de la haute classe britannique.

Sorti en effet de tout contexte, certains ont cru voir en Tommy « sans doute un Anglais... », un « Britannique ? », en ce que cet élément reflète la préciosité attendue chez ce type de locuteurs.

Une réponse résumait finalement nos objections premières :

L'accent rendu par le traducteur est un accent snob : c'est plutôt un accent marqué socialement que géographiquement.

Ainsi, en définitive, le TS-ang voulait-il figurer un accent pour ses connotations géographiques ou sociales ?

Près de la moitié des interrogés s'est révélée incapable de déterminer l'origine du locuteur dans la version source. « Peut-être écossais ?! » s'est-on seulement risqué.

D'autres semblent lire dans le texte source une certaine cohérence avec ce que la traduction leur inspire :

« con-sent »

Ça fait assez élevé socialement, d'articuler ainsi. [...] C'est plutôt précieux.

British upper-class with a « posh » accent (emphase sur I am honoured ; sur my ; l'emploi de Miss Merry ; sur l'accent de mot bien détaché con-sent > le verbe « consent » au lieu de « accept »)

Et le style très élégant : anglais supérieur > emploi de « that » au lieu de l'omission ; l'auxiliaire en entier « would » au lieu de « 'd » ; la tournure au style indirect irréprochable > that's where the scene is.

La lecture subséquente de l'extrait en français aura-t-elle influencé a posteriori l'analyse du TS-ang ? D'autres réponses, données cette fois par trois anglophones (Irlandais, New-Yorkais et Canadien) :

American drawl – southern accent

L'accent du Sud des Etats-Unis telle la Louisiane, le Texas...

I do believe him to be originally from an area in the southern half of the United States.

décrivent la réalité de l'extrait source, sans induire les connotations sociales que nous croyons lire dans le choix des marqueurs cible.

L'une de nos sources anglophone précise toutefois que l'Alabama se voit aujourd'hui également associé à certaines valeurs bourgeoises victoriennes. Se justifieraient ainsi le recours à un anglais châtié tel que celui décrit plus haut (comme « posh » English) et les outils traductologiques dont use le TC.

Le risque d'incohérence ou de mauvaise interprétation était déjà contourné, en ce qu'un contexte explicite vient conforter la réplique. La première impression de lecture due à l'impact visuel des retranscriptions phonétiques reste néanmoins très forte, c'est elle qui d'instinct donne aux voix leur timbre. Or, la représentation dans le TC-fr de l'accent source est loin d'être aisée. Celui-ci peut pour un Français ne correspondre à rien de concret. Face à la difficulté, le traducteur a donc forcé le trait. Une autre explication justifie d'ailleurs l'exagération de la transcription :

Je trouve la traduction plus claire que l'original, parce qu'elle est plus forcée. Le traducteur a ajouté des accents là où l'auteur n'en avait pas mis (« il a dit : ... »).

Il y a peut-être beaucoup plus de force comique dans la traduction (y compris visuellement : « âââ »).

Certes, mais la lecture peut en perdre sa clarté. Comment alors traduire la nuance sociolectale ? Un anglophone nous propose de remplacer les « âââ » et « oioioi » :

La traduction française est trop complexe.

Je préfère, ‘hâceptiez’ et ‘moah’ et ‘pâhsse’ par exemple.

Le texte gagne il est vrai, en sobriété et l’effet d’étrangeté est atténuée. Le style garde ses inflexions pompeuses.

Poursuivons avec l’exemple d’une locutrice à l’« upper-crust British accent » (Weisberger, 2003, p. 22). Miranda, la tyrannique patronne du roman de Lauren Weisberger *The Devil Wears Prada*, n’a pourtant pas toujours usé des intonations ampoulées de la haute société britannique.

Her rough, cockney-girl British accent was soon replaced by a carefully cultivated, educated one, and by her late twenties, Miriam’s transformation from Jewish peasant to secular socialite was complete. [Weisberger, 2003, p. 40]

Écoutons-la :

<p>And there it was, almost unexpected but not quite, that dreaded British accent ringing in my ears. ‘Ahn-dre-ah. It’s Mir-ahnda. It’s nine in the morning on Sunday in Pah-ris and the girls have not yet received their books. Call me at the Ritz to assure me that they will arrive shortly. That’s all.’ Click. [Weisberger, 2003, p. 94]</p>	<p>Et puis, presque inattendu, mais pas vraiment non plus, ce message, et cet atroce accent anglais qui me transperçait les tympans :</p> <p>– An-dre-âââ. C’est Mi-ran-dâââ. Il est neuf heures du matin, nous sommes à Pâââ-ris et les filles n’ont toujours pas reçu leurs livres. Appelez-moi au Ritz pour me confirmer qu’ils vont bien arriver ce matin. C’est tout. [Weisberger / Barbaste, 2004, p. 134]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le sarcasme est parfaitement exprimé dans les deux versions : le commentaire assumé « that dreaded British accent » / « cet atroce accent anglais » s’associe aux marqueurs *ah* et *âââ*, pour figurer l’affectation outrée. Certes, le lecteur français n’aura pas l’accès immédiat à la nuance sociolectale originale : anglais des Etats-Unis / anglais d’Angleterre – l’« atroce accent anglais » ne précisant pas la distinction –, mais la traductrice a joué le jeu de l’ironie et su rester fidèle aux motivations fonctionnelles de l’énoncé source.

Ce même ouvrage choisit ensuite de mettre en scène un locuteur australien :

<p>‘Yo,’ he said, waving his cigarette toward me. ‘You mind shuttin’ the door there, m’friend?’</p> <p>What? ‘M’friend’? Was this sleazy-looking Aussie actually giving <i>me</i> attitude? [...]</p>	<p>– Salut. Tu voudrais pas fermer la porte, l’amie ? a-t-il dit avec un accent australien.</p> <p>« L’amie » ? Cette espèce de minable était en train de se la jouer et de me prendre de haut ? [...]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>‘Who the hell do you think you are? This is <i>my</i> apartment, and I’d like you to leave. Now!’ [...]</p> <p>‘<i>Duuuuuuuuude</i>. Chill out [...]. It doesn’t look like your friend here wants me to leave... [...]</p> <p><i>Duuuuuuuuude</i>, no issues here. Just havin’ a little fun with Lily is all. She was all over me last night at Au Bar – ask anyone, they’ll tell you. Fuckin’ begged me to come back with her. [...] Dude, no problem whatsoever. I’ll just take a quick shower and give m’little Lily here a proper good-bye, and then I’ll be on m’way. [...] Dude, no worries. I’m outta here [...]. Just get m’self dressed and out the door.’ [Weisberger, 2003, pp. 280-282]</p>	<p>– Pour qui vous prenez-vous ? Vous êtes chez moi ! Je veux que vous partiez. Tout de suite !</p> <p>– Calme-toi, poulette [...]. Je n’ai pas l’impression que ta copine ait envie que je me casse... [...] Hé, les mecs, y a pas de lézard. Lily et moi, on prend juste un peu de bon temps. Elle m’a pas lâché de toute la nuit au Bar – vous pouvez demander à tout le monde, ils vous le diront. Elle m’a supplié de rentrer avec elle. [...] Pas de problème, l’ami. Je prends rapido une douche, je dis au revoir comme il faut à ma petite Lily et je me casse. [...] T’inquiète, l’ami. Je me casse [...]. Je m’habille et je m’en vais. [Weisberger / Barbaste, 2004, pp. 368-370]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Dans cet extrait, le « sleazy-looking Aussie » est tout élisions et vocabulaire relâché : « I’m outta here [...]. Just get m’self dressed and out the door. » Les constructions grammaticales voient les sujets disparaître : « Fuckin’ begged me to come back with her » « Just havin’ a little fun with Lily is all ». Le terme *dude* s’incarne dans le stéréotype d’une prononciation nonchalante.

La traduction, elle, compense les altérations phonétiques par un vocabulaire relâché ou argotique, des élisions classiques, une absence de négation, mais surtout elle précise en début de passage la nature de l’accent.

Si les anglophones se taquent entre eux, ils aiment également s’en prendre aux étrangers qui s’efforcent de s’exprimer dans leur langue.

(Reading hints: You are on the phone. The other party is also in the hotel.)

“Morny, rune sore-bees.”

“Oh sorry, I thought I dialed room service.”

“Rye. Rune sore-bees. Morny. Jewish to odor sunteen?”

“Yes, order something. This is room thirteen-oh-five. I want...”

“Okay, torino-fie. Yes plea?”

“I’d like some bacon and eggs.”

“Ow July then?”

“What?”

“Aches. Ow July then? Pry, boy, pooch...?”

“Oh, the eggs! How do I like them? Sorry. Scrambled, please.”

“Ow July thee baycome? Crease?”

“Crisp will be fine.”

“Okay. An Santos?”

“What?”

“Santos. July Santos?”

“Uh... I don't know... I don't think so.”

“No? Judo one toes?”

“Look. I really feel bad about this, but I just don't know what judo-one-toes means. I'm sorry...”

“Toes! Toes! Why Jew Don Juan toes? Ow bow eenlish mopping we bother?”

“English muffin! I've got it! You were saying toast! Fine. An English muffin will be fine.”

“We bother?”

“No. Just put the bother on the side.”

“Wad?”

“I'm sorry. I meant butter. Butter on the side.”

“Copy?”

“I feel terrible about this but...”

“Copy. Copy, tea, mill...”

“Coffee!! Yes, coffee please. And that's all.”

“One Minnie. Ass rune torino-fie, strangle-aches, crease baycome, tossy eenlish mopping we bother honey sigh, and copy. Rye?”

“Whatever you say.”

“Okay. Tenjewberrymud.”

“You're welcome.” [Berman, réf. du 7 mai 2008]

Une part de l'aspect comique découle de l'incompréhension que crée la prononciation de l'interlocuteur indien. Le fait que certaines graphies soient identifiables comme des mots déjà existants dans la langue « standard », participe de la perplexité du client : « odor » « pry » « boy » « crease » « July » « Judo one toes » « Don Juan » « bow » « mopping » « we bother? » « copy » « mill » « Minnie » « ass » « strangle-aches » « honey sigh » « rye ». Le mimétisme involontaire du client « “Just put the **bother** on the side.” / “Wad?” / “I meant butter. Butter on the side.” » surajoute au burlesque de la situation.

Intraduisible de par sa constante référence linguistico-culturelle, ce texte pourrait néanmoins faire l'objet d'une *adaptation*, puisqu'il ne s'inclut dans aucun cadre romanesque contraignant, et que le seul héros véritable de l'extrait est la langue elle-même, confrontée à

ses contradictions de communicabilité – donc d’universalité – et d’incarnation phonologique particulière à chaque individu.

Dans l’extrait suivant, où il n’est plus question d’incompréhension, le cliché reste de mise. Les jumeaux Weasley (Rowling, 2003) exagèrent l’accent de la jeune française Fleur Delacour :

<p>‘Remember old Fleur Delacour?’ said George. ‘She’s got a job at Gringotts to <i>eeemprove</i> ’er <i>Eeenglish</i>–’ [Rowling, 2003, p. 67]</p>	<p>– Tu te souviens de cette bonne vieille Fleur Delacour ? répondit George. Elle a trouvé un travail chez Gringotts pour <i>speaker un betteur English...</i> [Rowling / Ménard, 2003, p. 85]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il est judicieux d’avoir introduit dans la traduction des mots anglais pour ensuite les déformer, en ajoutant la terminaison *-er* des verbes français à *speaking*, en allongeant le son [ə] de *better* en [ø] matérialisé par *eu*, et, pour compenser l’allongement excessif de la voyelle longue [i:] de « **Eeenglish** », en conservant le son typiquement français [ã].

Voici un autre passage, tiré cette fois de *The Catcher in the Rye* de Salinger, où l’accent français est de nouveau imité.

<p>[...] It’s one of those places that are supposed to be very sophisticated and all, and the phonies are coming in the window. They used to have these two French babes, Tina and Janine, come out and play the piano and sing about three times every night [...] –and most of the songs were either pretty dirty or in French. The one that sang, old Janine, was always whispering into the goddam microphone before she sang. She’d say, ‘And now we like to geeve you our impression of Vooly Voo Fransay. Eet ees the story of a leetle Fransh girl who comes to a beeg ceety, just like New York, and falls een love</p>	<p>C’est un de ces endroits réputés très sophistiqués et tout, et on y voit parader tous les types à la flan. Y avait deux Françaises, Tina et Janine, qui venaient jouer du piano et chanter trois fois par soirée [...] – et les paroles [des] chansons c’était des cochonneries ou bien c’était en français. Celle qui chantait, la môme Janine, elle commençait toujours par chuchoter des trucs dans le foutu micro. Elle disait « Et maintenant nous aimerions vous dire une love story à la française. C’est l’histoire d’une petite Française qui arrive dans une grande ville comme New York et qui tombe in love with un petit gars de</p>	<p>C’est un de ces endroits soi-disant très sophistiqués et tout, et les andouilles y sont en étalage. En général, ils avaient ces deux gosses françaises, Tina et Janine, qui venaient chanter et jouer du piano deux ou trois fois par soirée [...] – et la plupart des chansons étaient ou passablement mauvaises, ou en français. Celle qui chantait, Vieille Janine, murmurait toujours quelque chose dans la saleté de micro avant de chanter. Elle disait : « Et maintenant, nous allons vous donner notre avis sur la “Séduction Française”. Voici l’histoire d’une petite Française qui arrive dans une grande cité, juste comme</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

wees a leetle boy from Brooklyn. We hope you like eet. [Salinger, 1994, p. 128]	Brooklyn. J'espère que vous aimerez very much. » [Salinger / Rossi, [1953] 1980, p. 173, TC-fr1]	New York, et tombe amoureuse d'un petit gars de Brooklyn. Nous espérons que cela vous plaira. » [Salinger / Saumont, [1986] 1994, pp. 257-258, TC-fr2]
-------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Alors que le TS-ang taquine la prononciation à la française de certaines voyelles anglaises courtes ([ɪ] devient [i:] dans « geeve » « een » « eet ees » « leetle » « beeg ceety »), et du classique *th* (dans « wees » pour *with*), la première traduction préfère introduire certains mots anglais, et conserver un français standard pour le reste du discours ; la seconde traduction ne laissant rien paraître de l'accent du TS-ang. En effet, il est délicat d'imiter un accent français dans un texte français. Peut-être la première traduction a-t-elle donc trouvé une solution intermédiaire relativement efficace, puisqu'elle respecte l'intention première du texte original ?

Les deux traductions citées n'ont pas toujours su convaincre notre échantillon – bien qu'une nette tendance semble s'affirmer en faveur du TC-fr1.

On aimera l'insertion des mots en anglais, « c'est très mignon, very cute ». « Nice touch – gives a special *touch* to the story », nous dit-on encore. Il est intéressant de retrouver chez diverses personnes les mêmes critères d'appréciation de l'énoncé :

C'est une originalité de rendre l'accent français en anglais des « [ɪ] » brefs en « [i:] » longs, par des expressions anglaises très utilisées en français courant qui truffent ainsi la présentation de l'anecdote, mais alors on glisse de l'accent marquant à l'expression – a touch of English –

Il est en effet question dans le TS-ang d'un clin d'œil, il n'est pas nécessaire de lire dans cette transcription ponctuelle la fonction identificatrice ou revendicatrice que l'on retrouve ailleurs.

Notre interrogé complète ensuite sa réponse :

C'est une trouvaille, c'est original, mais moins convaincant qu'une transcription phonétique seule de l'accent le plus marquant [...].

La traduction de Jean-Baptiste Rossi ne fait ainsi pas l'unanimité. Pas réellement séduit, ou simplement réfractaire ?

La tentative de rendre l'accent français dans une traduction française n'est pas satisfaisante dans la traduction 1 où on mélange anglais et français.

Bonne idée mais attention parfois au ridicule.

Je ne vois pas pourquoi certains mots sont en anglais ! Cela n'a rien à voir avec l'accent qui est drôle à lire dans l'original.

Mais on reconnaîtra toutefois l'*effort* du traducteur qui « donne au moins la faculté à la locutrice d'être une étrangère qui tente de s'intégrer, comme dans l'original ».

La seconde traduction n'en est pas davantage préférée. On lui reprochera son côté trop « littéraire » ou « Trop "parfait". On ne peut pas "lire" l'accent. » L'absence de marqueurs de surface matérialisant l'accent n'étant pas compensée par un indice autre, les lecteurs sont déçus : ils le font savoir.

Dans la deuxième traduction : rien du tout. Ce n'est pas très bon.

La traduction 2 ne fait même pas l'effort de déformer le phrasé. Nul !

[L]a traduction n° 2 occulte totalement l'accent français de Janine. Il n'y a même pas de note du traducteur précisant que Janine a un fort accent français.

De plus la première traduction sera, sinon entièrement approuvée, à plusieurs reprises jugée « plus proche de l'esprit du texte original ».

En effet dans le texte original, l'auteur a voulu reproduire l'accent de cette Française s'exprimant en anglais, il y a donc une interaction entre les deux langues. Ceci disparaît totalement dans la deuxième traduction, alors que dans la première le traducteur y a introduit des expressions anglaises pour garder ce renvoi à l'autre langue, je trouve cela plus intelligent et plus dans l'esprit du texte original.

Ce que confirme encore l'un de nos interrogés qui propose toutefois une alternative :

« Lovf Stuurie » et « Veeri mooch » est peut-être mieux !!

C'est ici l'analyse phonétique d'un anglophone britannique. Un autre de nos sondés relève d'ailleurs que « le lecteur français se place du point de vue anglais ». Traduire l'accent français dans un texte de langue cible française reste en effet problématique.

Avant cependant d'aborder plus en détail cette question, voici un dernier exemple d'accent français, tiré d'une scène particulièrement drôle où s'expriment les talents rhétoriques de Jim (Twain, 1988) ; nous n'avons pu nous empêcher de la rendre dans sa quasi-totalité :

“Den he cain't git no situation. What he gwyne to do?”

“Well, I don't know. Some of them gets on the police, and some of them learns people how to talk French.”

“Why, Huck, doan de French people talk de same way we does?”

“No, Jim; you couldn’t understand a word they said—not a single word. [...] I got some of their **jabber** out of a book. Spose a man was to come to you and say *Polly-voov-franzy*—what would you think?”

“I wouldn’t think nuff’n; I’d take en bust him over de head. Dat is, ef he warn’t white. I wouldn’t ’low no nigger to call me dat.”

“Shucks, it ain’t calling you anything. It’s only saying, do you know how to talk French.”

“Well, den, why couldn’t he *say* it?”

“Why, he *is* a-saying it. That’s a Frenchman’s *way* of saying it.”

“Well, it’s a blame’ ridicklous way, en I doan want to hear no mo’ ’bout it. Dey ain’t no sense in it.”

“Looky here, Jim, does a cat talk like we do?”

“No, a cat don’t.”

“Well, does a cow?”

“No, a cow don’t, nuther.”

“Does a cat talk like a cow, or a cow like a cat? [...] It’s natural and right for ’em to talk different from each other, ain’t it?”

“ ’Course.”

“And ain’t it natural and right for a cat and a cow to talk different from *us*?”

“Why, mos’ sholy it is.”

“Well, then, why ain’t it natural and right for a *Frenchman* to talk different from us?—you answer me that.”

“Is a cat a man, Huck?”

“No.”

“Well, den, dey ain’t no sense in a cat talkin’ like a man. Is a cow a man?—er is a cow a cat?”

“No, she ain’t either of them.”

“Well, den, she ain’ got no business to talk like either one er the yuther of ’em. Is a Frenchman a man?”

“Yes.”

“Well, den! Dad blame it, why doan he *talk* like a man?—you answer me *dat*!” [Twain, 1988, pp. 97-98]

« [C]e passage original pose des problèmes de taille à la traduction : que faire avec le très comique et astucieux “*Polly-voov-franzy*” de Twain ? » interroge Lavoie (2002, p. 95). Voyons comment deux des traducteurs ont choisi de rendre cette imitation :

<p>– Mais, Huck, les Français parlent donc pas comme nous ?</p>	<p>– Qu’est-ce que tu me dis là, Huck ? Les Français parlent pas comme nous ?</p>
<p>– Non, Jim, tu pourrais pas comprendre un mot de ce qu’ils disent. [...] J’ai vu un peu ce que c’est que leur jargon dans un livre. Suppose</p>	<p>– Non, Jim, tu comprendrais rien de ce qu’ils racontent, pas un mot. [...] Dans un livre, j’ai vu leur baragouin. Si un type te disait, tout d’un</p>

qu'un homme vienne vers toi et te dise : <i>Pârlez-vous francè</i> ? Qu'est-ce que tu dirais ? [Twain / Bay, 1994, p. 120]	coup : polly voo frangy ? qu'est-ce que tu penserais ? [Twain / Nétillard, 1995, p. 110]
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------

Qu'en a pensé notre échantillon ? Les deux précédentes traductions leur ont été soumises sans le texte original : il s'agissait de faire émerger l'efficacité des procédés choisis en recréant une situation de lecture ordinaire.

Il semble que la traduction de Nétillard ait remporté les suffrages.

Seul un quart des interrogés dit préférer le TC-fr1. Le traducteur y caricature par *â* le son français [a] plus ouvert, et par *è* le son [ɛ] absent de la langue anglaise. Plus axé sur la réalité phonétique de la prononciation, peut-être l'énoncé perd-il de sa qualité de langue étrangère et l'effet comique est-il légèrement amoindri ? Il a pourtant l'avantage d'être plus facilement identifiable (contrairement au second extrait qui pour l'un de nos sondés traducteurs, n'a « rien de reconnaissable »). Intéressant aussi, ce commentaire qui vient compléter la précédente parenthèse :

Je préfère la première traduction, plus représentative de la réalité, elle traduit un accent un peu bourgeois et hautain que peut avoir un Français à l'égard d'un étranger.

Ainsi trouvera-t-on cette première traduction « clear – more realistic » du côté de notre traductrice-enseignante anglophone, ou on y lira une « meilleure transposition de l'accent pour le mot “français” : en effet, “frangy” ne semble pas du tout traduire l'accent voulu (accent anglais, non ?) ». A noter chez ce dernier enquêté familier de l'anglais, la parenthèse hésitante quant à l'identification de l'accent imité. Echantillon qui finalement réserve son avis, complétant ainsi son opinion :

En revanche, le « polly voo » n'est pas mal du tout et même mieux trouvé que le « Pârlez-vous » qui n'innove pas vraiment et reste très proche de notre langue.

C'est en effet essentiellement ce que nos interrogés retiennent de la traduction de Bay : elle apparaît « facile à lire mais on ne voit pas le problème que les personnages de ce texte rencontrent », ou « facilement identifiable, et moins drôle. Peu de décalage. » Le texte, « tout à fait compréhensible, pour quiconque, même non-francophone » suscitera encore ces commentaires :

« Pârlez-vous francè » est plus transparent même si emphatique et ne rend pas l'incompréhension voulue par le jargon ciblé dans le livre référence de Huck.

Huck ne parle pas français (« Dans un livre, j'ai vu leur baragouin » / « leur jargon »). Je ne pense pas qu'il serait capable de dire « Pârlez-vous francè ? » sans accent (ou avec si peu d'accent).

Entre en cause dans cette dernière opinion la pusillanimité de Bay à retranscrire pleinement les altérations de l'accent étranger.

Le texte de Nétillard on le voit, garde presque intacte la retranscription du TS-ang, ce qui crée l'effet d'étrangeté recherché dans la version originale. Mais peut-être lui reprocherait-on justement d'être un peu trop étrange ? Il est apparu à l'un de nos lecteurs lambdas que le « polly voo frangy ? » n'était pas très convaincant : la transcription ressemblant trop à de l'anglais, elle semblait n'avoir que peu de sens. Un second la jugera sans appel : « Trop, faire plus simple. »

Ces mêmes critères suscitent pourtant chez les autres un enthousiasme certain : « La prononciation est bien plus déformée ! C'est mieux ! ». Quelqu'un a su y lire une version plus astucieuse qui « s'adresserait plutôt à des enfants ». Intéressante remarque que Judith Lavoie contesterait peut-être (cf. p. 86) mais qui n'est pas incohérente avec l'édition jeunesse qui publie aujourd'hui la traduction de Nétillard.

L'incompréhension reprochée plus haut à la « transcription ô combien phonétique ! » nous dit-on, de la traductrice, est citée en faveur de cette traduction :

plus dans le ton du « baragouin » que veut souligner Huck, et en effet il faut « s'y reprendre à deux fois » pour dégager le sens du « Polly voo frangy ? »

Car il est bien question dans le TS-ang d'altérité et de perplexité : « *No, Jim; you couldn't understand a word they said—not a single word.* » Nos réponses s'accordent en majorité : l'incompréhension faisant partie du jeu dialogique source, l'énoncé plus obscur est préféré à un autre plus accessible, en ce qu'il rend l'humour original et reste cohérent avec la problématique relevée par le texte de base. « [P]lus drôle et plus fidèle à l'œuvre originale » résumera l'un de nos sondés.

Puis l'on en vient au cœur du sujet :

La traduction 2 rend bien compte de l'étrangeté de l'expression pour des Anglais. Elle met le lecteur dans la position des Anglais qui n'arrivent pas à comprendre.

Remarque pertinente en effet. Un autre personne de l'échantillon complète :

Le deuxième traducteur opère un renversement : il restitue le contexte anglais de la conversation.

Notre interrogé irlandais vivant en milieu francophone depuis de nombreuses et longues années, propose une alternative au TC-fr2 avec « Pally voo françay » – pourrait-on se risquer à y lire une transcription plus britannique qu'américaine (la diphtongaison en *ay* du son [ɛ]) ?

C'est une suggestion ingénieuse, mais qui continue de révéler le seul point de vue de l'anglophone face à un interlocuteur français.

Il est quelque peu paradoxal pour un lecteur français de voir prononcer cette phrase-ci (*Parlez-vous français ?*) avec un accent anglais, car ici la retranscription résulte de ce que croit entendre un anglophone face à un Français s'exprimant dans sa langue natale. Ainsi,

[p]our ne pas s'étonner de voir Jim se demander pourquoi un Français ne parle pas comme lui, il faut admettre qu'on est en train de lire une traduction. Si ce contrat de lecture n'est pas respecté, le passage traduit n'a presque aucun sens. [Lavoie, 2002, p. 94]

« Jim ne comprend pas que des individus puissent parler des langues différentes » (2002, p. 21). C'est cela même que le texte cible devra transmettre. Or, choisir de modifier un énoncé français annihile d'emblée la distanciation qui permettait au segment source de jouir de toute sa signification.

L'épisode cible sera donc moins percutant et aussi moins drôle en français étant donné les déplacements qu'il contient, déplacements qui résultent du choc même de la traduction. [Lavoie, 2002, p. 95]

Judith Lavoie s'attarde ensuite sur la traduction de Suzanne Nétillard :

La discussion sur le français, telle que traduite par Nétillard, comporte peu d'éléments à signaler. La traductrice a choisi de maintenir le sujet de discussion sur la langue française, créant de la sorte une légère « entropie » [...]. En effet, des personnages s'exprimant en français se demandent comment il est possible que des Français ne parlent pas comme eux. Le passage vers la traduction crée cette incohérence, passage qui a eu pour effet, donc, de « neutraliser une tension porteuse de sens » (Folkart, 1991, p. 139). La tension dans le TD se manifestait au niveau des langues : surgissait une phrase en français dans un texte en anglais. La traduction abolit la distance. Pour que le texte français soit compréhensible, le lecteur doit admettre qu'il lit une traduction (ce qui est bien peu demander, au fond). [Lavoie, 2002, p. 183]

La solution de William Little Hughes, autre traducteur de *Huckleberry Finn*, semblait alors idéale :

Hughes opte pour l'**allemand**, il fait dire à Huck, « Si un colporteur se campait devant toi et te disait : *Sprechen Sie Deutsch ?* que dirais-tu ? » (Hughes, chap. X, p. 90). Sans retranscrire phonétiquement la question allemande comme Twain l'avait fait avec le français (il aurait alors fallu écrire quelque chose du genre *spréchenne zi dohitche*, ce qui, tout en conservant l'orthographe française, reproduit — le mot est fort — les sons allemands), Hughes reprend tout de même l'écart entre la langue traduisante et une langue étrangère. [Lavoie, 2002, p. 95]

Notons au passage la brillante proposition de Judith Lavoie, qui par la suite met le doigt sur une incohérence dans la démarche de Hughes :

Il s'agit toutefois d'une reproduction partielle puisque, à la fin de la discussion, Jim ne parlera plus d'un Allemand mais d'un Français. L'incohérence créée par l'alternance entre le français et l'allemand était à prévoir. Hughes ne voulait probablement pas déraciner l'ancrage culturel du TD, il a donc conservé la référence française là où elle se manifestait, même si, d'emblée, un tel choix ne fonctionne pas dans un texte français. [2002, p. 95]

Interrogeons notre échantillon : que pense-t-il, de façon plus globale, du fait de traduire un accent français dans un texte français ?

Certains jugent l'entreprise irréalisable :

Impossible de rendre l'accent français en français.

Cela me paraît impossible de traduire une prise de parole comme celle de Janine en changeant de langue et en transcrivant l'accent.

Il faut alors avoir recours à d'autres procédés.

D'autres encore, n'adhèrent simplement pas :

Mieux vaut lire l'original !

Je préfère [...] le français correct. Maybe because I have already learned how to pronounce French.

Cette opinion est celle d'une anglophone vivant en France, traductrice et professeur d'anglais. Sa dernière remarque réfère à une réalité qui n'est plus la sienne, elle n'est alors plus réceptive à l'imitation d'un accent qu'elle-même a pu avoir lors de ses prémices linguistiques.

La question a continué de susciter la réflexion :

C'est délicat. On ne peut pas inverser (donne un accent anglais à la place). Donc il faut jouer avec autre chose que les sons (> le lexique).

La traduction 2 [-l'interrogé fait ici référence aux extraits de Salinger -] aurait pu passer si on avait lu : « elle avait un accent français très prononcé... »

L'idée de transposer l'imitation d'un accent français en celle d'un accent anglais est judicieuse, bien qu'ici consciente qu'un renversement des références culturelles reste très rarement exploitable. Les textes de Queneau par exemple peuvent recourir à ce subterfuge, en ce qu'ils sont des *Exercices de Style* et ne réfèrent pas à un cadre sociolinguistique déterminant pour la trame et la caractérisation.

Voyons la seconde suggestion citée. Insérer dans le corps du texte des paramètres situationnels faisant exister l'accent alors absent des marqueurs de surface, peut s'avérer une solution – en réalité celle élue par de nombreux traducteurs. Egalement, on pouvait lire plus haut (cf. p. 143) le souhait de voir apparaître une note du traducteur. On constate toutefois un certain désarroi chez notre dernier interrogé qui conclut :

C'est le même problème que les « en français dans le texte » : tel quel, on perd l'effet.

Voici une nouvelle réaction à notre interrogation :

Ce n'est pas une mauvaise idée, à condition que l'on fasse ressortir les accents régionaux. Cela rendrait le récit intéressant !

Certes, mais une fois encore les repères socioculturels seraient bouleversés et le message tout autre.

Certains, finalement convaincus par la traduction de Rossi pensent qu'il est peut être plus judicieux de procéder comme ci-dessus dans la traduction 1 [de nos extraits de Salinger] en intégrant des expressions étrangères dans la traduction française de sorte qu'on garde le jeu et la connexion entre les deux langues.

D'autres préconisent enfin de conserver la langue source :

Je pense qu'il vaudrait mieux laisser la version originale [...], l'anglais est une langue tellement répandue maintenant que ça poserait peu de problème.

Ça ne marche pas !! Il vaudrait mieux le laisser en anglais car le texte n'est pas difficile à comprendre même si le lecteur francophone n'a aucune compréhension de l'anglais.

Une fois tacitement reconnu le fait que le lecteur a sous les yeux une traduction, cette idée semble une solution imaginable. Elle a l'avantage de ne pas bousculer les références socioculturelles du récit. Nous sommes cependant conscients que si l'anglais permet cette éventualité, une autre langue source pourrait en entraver la réalisation. La transcription doit de plus rester ponctuelle et non définitoire de la caractérisation.

Allons encore un peu plus loin :

Il serait même possible [...] de modifier l'orthographe des mots, pour exprimer non plus l'impression qu'a un Américain quand il entend un Français parler anglais, mais l'impression qu'a un Français quand il essaye de parler américain.

Et que penser d'une éventuelle insertion – à l'inverse de la traduction de Jean-Baptiste Rossi (cf. pp. 141-142) – de mots ou indices lexicaux français dans un énoncé anglais ? En

renversant le point de vue, nous rendons au lecteur français un regard peut-être plus juste sur le texte. Essayons.

« Et naw we laik to give you our impression of ze sedukchen à la française. It is ze story of a littel Fransh girl 'oo comes to a big city, juste laik Niu-York, et falls in love wiz a littel boy from Brooklyn. We 'ope you laik it. »

La problématique inverse existe. Un accent anglais reproduit dans un texte source français rencontrera les mêmes obstacles à la traduction.

Nous avons déjà eu l'occasion de nous familiariser avec l'accent imité des prochains extraits. Balzac taquine la prononciation anglaise en matérialisant les propos de Peyrade qui se met dans la peau d'un Anglais. Nous avons vu plus haut que ce dernier se doit d'être crédible, donc, d'incarner une certaine réalité langagière. Ce pseudo-réalisme censé faire illusion dans le texte original et rendre la supercherie indécélable, qu'en a fait le traducteur ?

— <i>O !... jé... vòs mercie, vòs mé présenterez au sir berronet.</i> [Balzac, 1975, p. 207]	'Aoh, thanks, I shell be delighted, I'm sure, to make the baronet's acquaintance.' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 250]
----------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il y a modification morphologique de quelques éléments « thanks » « shell », l'interjection affectée « Aoh ». Le traducteur ne peut hélas que difficilement agir.

Peyrade devient ensuite lui-même l'objet d'une imitation par madame du Val-Noble. Chez Balzac, la retranscription de l'accent anglais reste la même, qu'il s'agisse de Peyrade ou de madame du Val-Noble, et bien que les motivations de l'imitation diffèrent : ici madame du Val-Noble parodie un Peyrade coupable de tous ses griefs. Elle se plaint de la trop grande délicatesse de l'Anglais qui lui témoigne trop de respect là où elle souhaiterait parfois être davantage malmenée...

— [...] Il me taonne avec le respect. Si j'essaie d'avoir mal aux nerfs et d'être mal disposée, il ne se fâche pas, il me dit : — <i>Je veuie qué milédy fesse sa petite voloir, por que rienne n'est pius détestabel, — no gentlemen — qué dé dire à ioune genti phâme : « Vos été ioune bellôt dé cottône, iune merchandise !... Hé ! hé ! vos étez à ein member of society de temprence, and anti-slavery. »</i> Et mon drôle reste pâle, sec, froid, en me faisant ainsi comprendre qu'il a du respect	«[...] He maddens me with his respect. If I'm at all nervy and ill-disposed, he doesn't get annoyed, he says: " I <u>a</u>only wish my lady <u>too doo</u> as she <u>chooooses</u>, for I'm sure nothing is more detestable, no gentleman would thinka vitfra [think of it for a] moment, than to say to a nice filly she was just a bale of cotton to be paid for! ... Haw, haw, the buyer is a member of the Society for Temperance and No Slavery!" And the scoundrel remains pale, dry, cold, giving
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

pour moi comme il en aurait pour un nègre, et que cela ne tient pas à son cœur, mais à ses opinions d'abolitionniste. [Balzac, 1975, pp. 208-209]	me to understand that he respects me as he would a negro, and that this doesn't come from the heart, but because of his abolitionist opinions.' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 250]
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le traducteur parvient à matérialiser par l'exagération du locuteur l'exaspération de l'imitatrice.

Une stratégie que le traducteur réitère, et qu'il assortit de modifications légères, plus proches de l'indice purement visuel que de la manifestation d'une démarche traductive consciemment définie.

— Tu l'essayerais, tu es bien fine... eh ! bien, malgré ta gentillesse, il te tuerait avec ses sourires glacés. Il te répondrait : « <i>Yeu souis anti-slavery, et vos étés libre...</i> » Tu lui dirais les choses les plus drôles, il te regarderait et dirait : « <i>Véry good !</i> » et tu t'apercevrais que tu n'es pas autre chose, à ses yeux, qu'un polichinelle. [Balzac, 1975, p. 209]	'You'd try, I know, and you're clever, ... but, well, however nice you were to him, he'd kill you with his frozen smiles. He'd say to you: " You <u>knaow</u>, I <u>em</u> anti-slavery, and you are free ... " You'd tell him the most amusing things, he'd look at you and say: " Very good! " and you'd see that, in his eyes, you were nothing but a punch-and-judy show.' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 252]
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En effet, par moments, les marqueurs de surface sont inexistants :

— Le ruiner ? dit madame du Val-Noble, il faudrait qu'il m'aimât !... Mais toi-même, tu ne voudrais pas lui demander deux liards. Il t'écouterait gravement, et te dirait, avec ces formes britanniques qui font trouver les <i>gifles</i> aimables, qu'il te paie assez cher, <i>por le petit chose qu'été lé amor dans son paour existence</i> . [Balzac, 1975, p. 209]	'Ruin him?' said Madame du Val-Noble, 'he'd have to love me first! ... But even you wouldn't dare ask him for two farthings. He would listen to you solemnly, and then he would say, in that British manner which makes you feel you'd rather have your face slapped, that he pays you quite enough for the <i>trifling thing love is in his poor life</i> .' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 251]
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Peut-être le commentaire « in that British manner which makes you feel you'd rather have your face slapped » suffit-il selon le traducteur à communiquer le sentiment de madame du Val-Noble, que ce dernier ne joue plus des modifications opérées ailleurs. Pourtant, comme pour combler l'entropie, le traducteur conserve l'italique de la dernière proposition.

Chez Balzac, chaque retranscription phonétique apparaît en italique. Le TC-ang n'opte pas pour ce choix typographique : ses italiques deviennent par conséquent sémantiquement chargés. Dans l'extrait suivant, le traducteur semble encore hésiter :

<p>— [...] Quand il est gris, il s'en va, <i>por ne pas été displaisante</i>, dit-il à Adèle, et ne pas être à deux <i>pouissances</i> à la fois : la femme et le vin. [Balzac, 1975, p. 210]</p>	<p>‘[...] When he’s drunk, he goes away, so as not to upset the little lady, he says to Adèle, and not to be under two <i>influences</i> at the same time : wine and woman. [...]’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 253]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La première proposition imitée ne fait pas l’objet d’une altération phonomorphologique du texte cible et n’est pas composée en italique ; « pouissances » est traduit par l’italique mais standard « influences ».

Peut-être fatigué d’avoir eu à travestir les propos de Nucingen depuis le début du livre, le traducteur ne systématise pas sa démarche et prête à Peyrade un anglais souvent standard. Evidemment confronté aux problèmes évoqués plus haut, qui sont de rendre en anglais un accent anglais, le traducteur peut de la sorte contourner la difficulté, car il bénéficie d’un contexte suffisamment clair, où la fausse identité de Peyrade est tôt ancrée dans l’esprit du lecteur.

La moquerie peut ainsi consister à transformer sa voix pour exprimer quelque raillerie à l’adresse de son interlocuteur. Les exemples qui vont suivre ne relèvent pas à proprement parler de l’accent étranger ni même dialectal, mais incarnent une modification volontaire de la prononciation, qui catégorise alors le discours comme reflet d’une communauté à part. Par exemple, dans cet extrait de *Harry Potter and the Order of the Phoenix* de J. K. Rowling, c’est ici le langage d’un bébé que la locutrice utilise pour ironiser sur son interlocuteur :

<p>‘I want to know where Sirius is!’ ‘I want to know where Sirius is!’ mimicked the woman to his left. [...] ‘He’s here. I know he is.’ ‘The little baby woke up <i>fwightened</i> and <i>fort</i> what it <i>dweamed</i> was <i>twoo</i>,’ said the woman in a horrible, mock baby voice. [Rowling, 2003, p. 689]</p>	<p>– Je veux savoir où est Sirius ! – <i>Je veux savoir où est Sirius !</i> répéta la femme en l’imitant. [...] – Il est ici, je le sais. – Le petit bébé f’est réveillé en furfaut et a cru que fon rêve était vrai, dit la femme en imitant une horrible voix d’enfant. [Rowling / Ménard, 2003, pp. 876-877]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les procédés sont équivalents aux autres types de retranscription : la lettre *w* en anglais supplée le *r*, comme dans certains mots surlignés, ou le son [θ] devient [f] dans « fort » pour *thought*, afin d’illustrer une articulation encore imparfaite. En français, le texte recourt à une substitution correspondante à celle de l’anglais, en changeant les *s* en *f*.

Voici maintenant un passage de *Keep the Aspidistra flying* de George Orwell :

<p>A youth of twenty, cherry-lipped, with gilded hair, tripped Nancifully in. Moneyed, obviously. He had the golden aura of money. [...]</p> <p>‘Good afternoon. Can I do anything for you? Are you looking for any particular book?’</p> <p>‘Oh, no, not weally.’ An R-less Nancy voice. ‘May I just <i>bwowse</i>? I simply couldn’t wesist your fwont window. I have such a tewwible weakness for bookshops! So I just floated in–tee-hee!’</p> <p>Float out again, then, Nancy. Gordon smiled a cultured smile, as booklover to booklover.</p> <p>‘Oh, please do. We like people to look around. Are you interested in poetry, by any chance?’</p> <p>‘Oh, of course! I <i>adore</i> poetry!’</p> <p>Of course! Mangy little snob. [Orwell, 1997, p. 12]</p>	<p>Un jeune homme de vingt ans, les lèvres vermeilles, les cheveux dorés, entra d’un pas léger, ayant toute l’allure d’une « tante ». Un richard, de toute évidence. L’aura dorée de l’argent l’enveloppait. [...]</p> <p>« Bon après-midi. Qu’y a-t-il pour votre service ? Cherchez-vous un livre en particulier ?</p> <p>– Oh, non, à <i>vrai</i> dire, non ! (Cette voix de “tante” !) Puis-je simplement <i>bou-quinier</i> ? Je n’ai tout simplement pas <i>pu</i> résister à la <i>ten-tation</i> de votre <i>vi-trine</i>. J’ai un <i>tel</i> faible pour les livres que c’en est <i>affo-lant</i> ! Et voilà ! Je me suis laissé aller à entrer... c’était <i>ir-résistible</i> ! »</p> <p>Eh bien, laisse-toi donc aller à sortir, à présent, espèce de « tante » ! Gordon arbora un sourire cultivé, comme d’un bouquinier à un bouquinier.</p> <p>« Oh ! faites, je vous en prie. Nous aimons que les gens jettent un coup d’œil. Vous intéressez-vous à la poésie, par hasard ?</p> <p>– Oh, <i>na-turellement</i> ! <i>J’a-dore</i> la p[oé]sie ! »</p> <p>Naturellement ! Sale petit snob ! [Orwell / Davet, 1982, p. 23]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Orwell aime à présenter ses personnages avant de les faire parler. L’auteur en retranscrivant cette prononciation particulière, comble l’attente qu’il a auparavant créée chez le lecteur : he « tripped Nancifully in », therefore he will *talk* Nancifully. Le locuteur du TS-ang s’exprime avec « An **R-less** Nancy voice », effectivement tous les *r* se voient changés en *w* : « *bwowse* » « *wesist* » « *tewwible* » « *poetwy* ». Le traducteur joue lui sur l’intonation, en matérialisant par un trait d’union et l’italique, l’accentuation excessive de certaines syllabes. Cette méthode semble efficace pour figurer le snobisme et la préciosité du locuteur.

Mais passons à un autre extrait de ce même roman :

<p>From the front room came the voices of the two upper-middle-class ladies, the one fruity, the other curried, disputing about dogs. They had taken out one of the dog-books and were examining the photographs. Fruity-voice enthused over the pho-</p>	<p>De la pièce sur le devant parvenaient les voix des deux dames de la haute bourgeoisie, l’une « en fruit », l’autre au teint cari, discutant de chiens. Elles avaient pris un livre sur les chiens et regardaient les photographies. Voix-en-fruit s’enthou-</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>tograph of a Peke, the ickle angel pet, wiv his gweat big Souful eyes and his ickle black nosie—oh, so ducky-duck! [Orwell, 1997, p. 18]</p>	<p>siasmait à propos de la photographie d'un chien pékinois, cet <i>amour</i> de petit sien-sien, avec ses <i>gans</i> yeux noirs si pleins d'âme, et ce zoli, zoli petit nez noir ! oh ! si chou ! [Orwell / Davet, 1982, pp. 30-31]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La transcription matérialise l'articulation volontairement défailante des locutrices, « two upper-middle-class ladies », manifestement attendries par ce qu'elles regardent. Ainsi, le son [r] se fond en [w] dans « gweat », [ð] en [v] dans « wiv ». Comme dans l'extrait de *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (cf. p. 152), elles s'adressent à un interlocuteur supposé n'être pas doué de parole, et utilisent donc la troisième personne du singulier.

En français, la transcription paraît assez réussie. Le TC-fr recourt aux procédés équivalents, remplaçant le son [ʃ] par [s] dans « sien-sien », ou [ʒ] par [z] dans « et ce zoli, zoli petit nez noir ! ». Et l'adjectif « gans » pour *grands* rend très bien l'articulation imparfaite qui caractérisait le TS-ang.

Certes, ces trois derniers passages diffèrent un peu des autres extraits, mais il est intéressant de constater que ces langages sont clairement apparentés à des ensembles de personnes ici stigmatisés (les enfants, les homosexuels etc.). Que ce soit l'accent britannique ou français, ou ce dernier type de langages, la moquerie s'inspire ici d'une différence dans le mode d'expression des locuteurs. Les personnes raillées ont en commun d'appartenir à une certaine communauté, qui ne parle *pas* comme une certaine autre. On est en plein dans le cliché, mais le cliché revendiqué, qui va jusqu'à assimiler homosexualité et préciosité. Evidemment exagérée, et sans méchanceté aucune (?), l'imitation est destinée à forcer le trait comique de l'œuvre.

I-6) Humour et stylistique : Queneau, Molnár

Nous abordons maintenant un aspect particulier de la retranscription phonétique : la caricature. Alors que précédemment, il fallait ménager le lecteur et sa lisibilité, ici, plus le récit avance, plus la transcription paraît inaccessible, plus elle est efficace. Queneau s'amuse en effet, dans certains de ses *Exercices de style* ([1947] 2003), à singer toutes sortes de parlures, et aime à perdre le lecteur dans ses expérimentations linguistiques effrénées.

Queneau souhaitait vivement faire traduire ce livre. Voici ce que l'on peut lire sur l'intérieur de la couverture de la version anglaise *Exercises in Style* :

[...] The late Raymond Queneau, novelist, poet, mathematician, and editor, once told Barbara Wright that of all his books, this was the one he most wished to see translated. He rendered her his “heartiest congratulations,” adding: “I have always thought that nothing is untranslatable. Here is a new proof. And it is accomplished with all the intended humor. It has not only linguistic knowledge and ingenuity, it also has *that*.” [in Queneau / Wright, 1998]

Ce qui a dû ravir la traductrice, qui avant de se lancer dans un tel travail, n'était pas sans appréhension, comme en témoignent ces quelques lignes tirées de la préface de ce même ouvrage :

Queneau told me that the *Exercises* was one of his books which he would like to be translated—he didn't suggest by whom). At the time I thought he was crazy. I thought that the book was an experiment with the French language as such, and therefore as untranslatable as the smell of garlic in the Paris metro. But I was wrong. In the same way as the story *as such* doesn't matter, the particular language it is written in doesn't matter as such. Perhaps the book is an exercise in communication patterns, whatever their linguistic sounds. [Wright, 1998]

Dans sa préface, la traductrice cite également l'auteur, qui dans *Bâtons, Chiffres et Lettres*, écrivait :

“I consider spoken French to be a different language, a very different language, from written French. [...] I came to realise that modern written French must free itself from the conventions which still hem it in, (conventions of style, spelling and vocabulary) [...]”

[Et Barbara Wright de poursuivre :]

His purpose here, in the *Exercises*, is, I think, a profound exploration into the possibilities of language. It is an experiment in the philosophy of language. He pushes language around in a multiplicity of directions to see what will happen. As he is a virtuoso of language and likes to amuse himself and his readers, he pushes it a bit further than might appear necessary—he exaggerates the various styles into a *reductio ad absurdum*—ad lib., ad inf., and sometimes,—the final joke—ad nauseam. [Wright, 1998, p. 12]

Citons l'un de ses *Exercices* :

<i>Anglicismes</i>	<i>Gallicisms</i> (replacing <i>Anglicisms</i>)
Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec une grète nèque et un hatte avec une quainnde de lèsse tressés. Soudainement ce jeugne manne bi-queumze crézé et acquiouse	One zhour about meedee I pree the ohtobuyusse and I vee a zhern omm with a daymoorzuray neck and a shappoh with a sorrt of plaited galorng. Suddenly this zhern omm durvyva loofock and

<p>un respectable seur de lui trider sur les toses. Puis il reunna vers un site eunoccupé.</p> <p>A une lète aoure je le sie égaine ; il vouoquait eupe et daoune devant la Ceinte Lazare stécheunne. Un beau lui guivait un advice à propos de beutone. [Queneau, [1947] 2003, p. 112]</p>	<p>praytongs that an onnate moossyur is marshing on his pyaises. Then he jetéed himself on to a leebr plahss.</p> <p>Two hours tarder I saw lur angcore; he was se balarding de lorngue ang larzhe in front of the gare Saint-Lazare. A dahndy was donning him some cornsayes à propos of a button. [Queneau / Wright, 1998, p. 145]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il s'agit là plus d'une transposition que d'une traduction, comme l'indique entre parenthèses Barbara Wright, car la traductrice doit s'adapter au public pour lequel elle traduit.

Il serait inutile d'énumérer toutes les substitutions, ou modifications orthographiques de ces textes, où l'absence de règle est de rigueur. Toutefois, il est intéressant d'observer comment s'y prend l'auteur pour créer pareil texte.

Le TS-fr mêle les langues, conservant majoritairement un vocabulaire anglais, qu'il réécrit avec une orthographe française : « middai » « tèque » « beusse » « stécheunne » « grète » etc. ; démarche que reprend le TC-ang « meedee » « pree » « ohtobyusse » « day-moorzuray ». Les deux textes jouent avec beaucoup d'humour sur leurs grammaires respectives, en ajoutant la terminaison *-a* du passé simple à « il reunna » ou *-ed* du prétérit à « he jetéed himself » ; le *-er* du comparatif « Two hours tarder » ; *-ait* pour l'imparfait « Un beau lui guivait un advice » ou *-ing* pour la forme progressive « A dahndy was donning him some cornsayes ».

Queneau renouvelle d'ailleurs cet *Exercice* en s'essayant à l'Italien :

Italianismes

Oune giorne en pleiné merigge, ié saille sulla plataforme d'oune otobousse et là quel ouome ié vidis ? ié vidis oune djiovanouome au longué col avé de la treccie otour dou cappel. Et lé ditto djiovanouome oltragge ouno pouovre ouome à qui il rimproveravait de lui pester les pieds et il ne lui pesterait noullément les pieds, mais quand il vidit oune sédie vouote, il corrit por sedersilà.

A oune ouore dè là, ié lé révidis qui ascoltaït les consigles d'oune bellimbouste et zerbinotte a proposto d'oune boutoné dé pardésousse. [Queneau, [1947] 2003, p. 128]

Cet *Exercice* n'a pas été traduit, la traductrice ayant préféré le remplacer par un autre (*Opera English*, 1998, pp. 165-168). Il aurait pourtant été intéressant de comparer les prononciations d'un Français et d'un Anglais parlant italien, mais nous aurons l'occasion d'étudier

plus avant ce choix de non-traduction. De nouveau, l'auteur utilise un vocabulaire italien et en révèle la prononciation grâce à une orthographe française, où les *u* deviennent *ou*, le son [ø] é, où le *j* se prononce [j].

Voyons maintenant en quoi consistent les extraits suivants, également adressés aux Anglais pour le TS-fr, et aux Français dans les TC-ang :

<i>Poor lay Zanglay</i>	<i>For ze Frrensh</i>	<i>For zeu Frentch</i>
<p>Ung joor vare meedee ger pree-lotobüs poor la port Changparay. Eel aytay congplay, prayk. Jer mongtay kang maym ay lar jer vee ung ohm ahvayk ung long coo ay ung chahrpo hangtooray dünn saught der feessel traysay. Sir mirssyer sir mee ang caughtlayr contrer ung ingdeevvedüh kee lühee marshay sühr lay peehay, pühee eel arlah sars-swar.</p> <p>Ung per plüh tarh jer ler rervee dervang lahr Garsinglahzahr ang congparhrgnee d'ung dangdee kee lühee congsayhiay der fare rermongtay d'ung crang ler bootong der song pahrdessüh. [Queneau, [1947] 2003, p. 129]</p>	<p>(replacing <i>Poor lay Zanglay</i>)</p> <p>Wurn dayee abaout meeddayee Ahee got eentoo a büss ouich ouoz goeeng een ze deerekssion off ze Porte Champerret. Eet ouoz fool, nearlee. Ahee got een all ze sahme ahnd Ahee saw a mahn een eet oo ahd a lorng neck ahnd a aht ouiz a sorr off playted streeng round eet. Zees mahn got ahngree ouiz a shahp oo ouoz trreeding ohn eez toes, ahnd zen ee ouent ahnd saht daoun.</p> <p>A beet lattère Ahee saw eem again een frront off ze gare Saint-Lazare ouiz a dahndy oo ouoz ahdveeing eem to move eez ohverrcowat bouton a leetle beet ayère urp. [Queneau / Wright, 1998, p. 169]</p>	<p>[traduit en américain]</p> <p>Ouann deille aroundd noune niëu Parc Monceau ann zeu riëu plett-fôme ov a maur ô laiss S boss (naou éitifor), Aïe peussivd a peusseunn ouise enn equestrimeli longue naique hou ouase ouair-eng a sôft failt hête tremmd ouise bréde ennstaide ov rébeune. Zess enndeuvédiouol sodd-eunnli édraisst haise naïbeu ennd aquiousd haime ov deulébrutli staipeng ann haise fite aivri tahime pessendjeuse gate ôf or ann zeu boss. Bott hi zaine brôte zeu descocheunn tou a rêpede ainnde enn ordeu tou grêbe a naou aïmti site.</p> <p>Tou aourse leïteu Aïe sô haime enn frront ov Gare Saint-Lazare enn besi cannveusécheunn ouise a fraïndd hou ouase eudvahiseng haime tou nêrau zeu naique-aupeneng ov haise auveucaute baï hëveng somm coualéfahide téleu rése zeu op-eu botteun. [Queneau / Oulipo, 1987, p. 69]</p>

Le locuteur est ici Anglais ou Français, et tente, malgré son fort accent, de s'exprimer en français ou en anglais, ou en américain (pour notre troisième version).

Tous les clichés sont représentés systématiquement et exagérément, par des graphies particulièrement surprenantes, qui cependant ne sont pas totalement dénuées de méthode.

Tous les [ɪ] brefs s'allongent pour devenir *ee* ; les sons [e] et [ɛ] sont matérialisés par *ay* ; le [a] français plus long que le [æ] anglais par *ah* ; le [y], voyelle réputée impossible à prononcer pour un Anglais vient s'écrire *iih*. Un autre procédé moins habituel consiste à introduire après la lettre *n*, un *g*, symbolisant comme dans la terminaison *-ing*, un son nasal typiquement anglophone : « **kang maym** » « **ang congparhrgnee d'ung dangdee** ».

La première traduction matérialise la difficulté qu'un Français aurait à prononcer certaines diphtongues : [aɪ], en introduisant *ee* pour rendre le [i:] dans « **Wurn dayee about meedayee** » ; et justement le [aʊ] de « **abaout** » ; ou enfin [əʊ] dans « **ohverrcowat** ». On retrouve également le [y] français matérialisé par *ii*, ou les incontournables disparition du *h* aspiré et transformation du [ð] en [z] : « **ouich ouoz goeeng een ze deerekssion off ze Porte Champerret** ».

Dans la seconde traduction, le chevron [ʌ] ne peut être prononcé par le locuteur français que comme un [a], dans « **Ouann deille** » ; ou un [ɒ] dans « **S boss** ». Là encore, le traducteur attaque les diphtongues : le [ɪə] « **niieu** » pour *near* et « **riieu** » pour *rear* ; [aɪ] du pronom personnel « **Aïe** » ou de « **aivri tahime** » ; ou enfin [ɛɪ] dans « **naïbeu** ».

Dans ce texte-ci le *h* aspiré n'est pas éliminé systématiquement : « **hou ouase ouaireng a sôft failt hête tremmd ouise bréde** ». Notons au passage que [æ] est ici interprété [ɛ] dans « **hête** » pour *hat* – il en sera de même dans « **rêpede** » « **grêbe** » et « **nêrau** » pour *rapid*, *grab* et *narrow* ; une variante propose encore « **hëveng** » pour *having*. Citons enfin la modification originale de la terminaison *-ing*, dans « **eudvahiseng** » ou « **zeu naique-aupeneng** », qui serait l'équivalent du son français [ɛŋ].

Toutes ces exagérations sont justifiées par l'enjeu humoristique des textes. Et plus le récit progresse, plus la transcription devient incompréhensible, et donc, drôle – chose qui dans un texte suivi sur plusieurs pages, paragraphes, chapitres diffère, car en général sur la totalité d'un livre, plus on avance dans le texte, moins les mots sont retranscrits, puisque le ton a déjà été donné.

Mais outre cette faculté à « mettre en évidence les ressorts du comique langagier » (Bigot, 1996, p. 237), on sent poindre derrière l'élucubration quenienne un moteur plus politique :

On s'aperçoit vite que les plaisanteries cocasses sont moins gratuites qu'on pourrait le croire au premier abord. Ainsi, certains jeux verbaux renvoient directement à des querelles d'actualité sur la pureté de la langue française et notamment sa contamination par l'anglais. Visible-ment, Queneau prend un malin plaisir à se moquer des puristes qui protestent contre le « français ». Dans *Zazie* déjà, on a le curieux dialogue : « *Male bonas horas collocamus si non dicis isti puellae the reasons why this man Charles went away.* – Mon petit vieux, lui répondit

Gabriel, mêle-toi de tes cipolles. She knows why and she bothers me quite a lot. – Oh ! mais, s'écria Zazie, voilà maintenant que tu sais parler les langues forestières » (*Zazie*, p. 92). Ici, le couple de campeurs et Cidrolin font la conversation dans un étonnant sabir, qui demande une certaine agilité linguistique pour être compris : « Esquiouze euss, dit le campeur mâle, mà vie sind lost. – Bon début, réplique Cidrolin. – Capito ? Egarrirtes... lostes. – Triste sort. – Campigne ? Lontano ? Euss. smarriti... – Il cause bien, murmura Cidrolin, mais parle-t-il l'euro-péen vernaculaire ou le néo-babélien ? » (*F. B.*, 19). [Pouilloux, 1991, p. 30]

Jean-Yves Pouilloux, toujours dans son ouvrage *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*, poursuit :

Queneau n'avait pas attendu la condamnation du franglais pour en fabriquer dès son premier roman (*Le Chiendent*, 1933), le postier s'appelle « le briffe-tréguéur » ; dans *Un rude hiver* (1939) on parle de « coboua » (ou « cobouille »), devenu « coboille » dans *Zazie* (p. 149). Et même des créations « mixtes » comme « adulte-nappigne » (*F. B.*, 249) sur le modèle de « guidenappeurs » ou « quidnappeurs » de *Zazie*. On se rappelle les « bloudjinnzes » de *Zazie* à l'époque où l'anglais était encore une langue vraiment étrangère, ou encore « apibeursdè touillou », « slipe-tize » et autres transcriptions cocasses et « berlitz-couliennes ». « J'aurais voulu être gueurle, dit Lalix. Je danse pas mal et je suis bien balancée » (*F. B.*, 184). Et ces variations orthographiques rappellent les diverses graphies qu'on peut voir dans les boucheries, du bifteck au beefsteak avec toutes les versions intermédiaires. Bien sûr, cela fait sourire, mais c'est ainsi que nous pouvons voir les choses autour de nous – et les Anglo-Saxons s'étonnent de nos sweat-shirts ou de notre jogging. [1991, p. 31]

Cet engagement littéraire contestataire, Gilbert Adair, qui introduit la traduction anglaise de *Zazie* – « Barbara Wright's heroic translation », dira-t-il (Adair, 2000, p. ix) – il semble le minimiser :

As an entertainment, which is what it was intended to be, it never sought to bury the conventional linear novel of the period — with its staid and proper elocution-class prose — merely cock a satirical snook at it, as we say. Queneau himself had too much at stake in the literary Establishment of his day to wish to take his linguistic experimentation further than he did [...]. While writing *Zazie in the Metro*, he was, after all, reading new fiction for the Gallimard committee, keeping his (still mostly unpublished) diary up to date, presiding over the Oulipo's monthly sessions [...]. He was very much the man of letters, who, marvellous novelist that he was, never wrote a revolutionary work in his life. [Adair, 2000, pp. ix-x]

Adair dit encore que

its phonetic-cum-demotic orthography is clearly meant to be neither exhaustive nor especially systematic: it can be, and quite patently has been, enjoyed by readers serenely untroubled by whether or not it extends the frontiers of literature. [2000, p. ix]

Mais il qualifie cependant par la suite « the dialogue's slangy neologisms, so unusual and provocative in a novel by a writer as reputable as Queneau » (p. xii).

Queneau s'apparente en France à cette notion d'« irrespect à l'égard des normes académiques du langage » (Bigot, 1996, p. 214). Stéphane Bigot, à qui l'on doit cette dernière formule, réitère :

[C]es « écarts » ne sont pas seulement des jeux sur les sons et les lettres mais [...] sont porteurs de sens. [Bigot, 1996, p. 235]

Et Louis Malle, à tel point convaincu de la position de Queneau, en fit même le point de départ de son adaptation de *Zazie* à l'écran.

Au sujet de son film, Malle indiquait en 1960 : « Cinématographiquement, il fallait trouver, au comique essentiellement “littéraire” de Queneau, qui se situe au niveau d'une critique du langage romanesque — donc du style, de la syntaxe, de l'orthographe, de l'“écriture” —, des équivalences et recréer l'univers du livre d'une autre manière, par une critique de la forme cinématographique... » [Bigot, 1996, p. 249]

Mais de nouveau, Claude Debon emet un doute :

Il est probable que l'image qui domine dans la réception critique de l'œuvre de Queneau est celle de l'irrespect. De l'interjection bien connue de *Zazie* au traitement sans égards de l'orthographe traditionnelle en passant par celui, non moins allègrement dévastateur, des grands textes de la littérature ou du beau langage, s'affiche une insolence dont le préfixe négatif marque la complémentarité de la rébellion et du maître, de l'anormal et de la norme. Il n'est donc que trop tentant de tirer Queneau du côté de la transgression et de l'agréger au cortège des nombreux fils du XX^e siècle en révolte ouverte contre le père.

Le sujet est cependant plus complexe qu'il n'y paraît. Mon propos est de montrer que l'œuvre de Queneau n'est au fond ni subversive ni conformiste : qu'elle se situe au-delà de ce couple binaire enfermé dans la temporalité et dans l'histoire. [Debon, 1997, p. 175]

Selon lui, il serait simple de démontrer « que le français parlé dans l'œuvre est plutôt **du Queneau écrit** : un français parlé, entre autres, stylisé et apuré de tous les borborygmes, “bruits” qui l'accompagnent » (Debon, 1997, p. 176). Et que la contestation chez Queneau perdit de son crédit dans l'émergence d'un effet comique non désiré :

Enfin et surtout, l'intention sérieuse de Queneau a été en quelque sorte trahie par l'effet de lecture produit par ces innovations : la distance entre les deux normes était telle que le français parlé-écrit phonétiquement provoqua un effet **comique** : « Avrédir, sêmêm maran. Jérлу tousd suit lé kat lign sidsu, jépapu manpéché de mmaré ». [Nbp : « Ecrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, [...] p. 22]

Les lecteurs de Queneau dont la référence était généralement la norme prescriptive ont donc pris ces transcriptions pour **un effet de style et une transgression**, renversant totalement le projet initial de l’auteur : paradoxe dont il sut évidemment tirer profit en tant que romancier. [Debon, 1997, p. 176]

De cette subversion langagière, une preuve – des plus belle – continue toutefois de jaillir de l’œuvre même.

Vient d’être évoqué plus haut l’incontournable roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* – un roman dans lequel selon Stéphane Bigot, l’incarnation du personnage se fait par la *voix* : « [s]ans corps et sans visage, le personnage existe tout entier dans ses prises de parole » (Bigot, 1996, p. 239).

Tout fait de français parlé, du récit aux dialogues, *Zazie* transcrit l’oralité d’une langue familière qui ressemble fort à une réalité langagière partagée par beaucoup. « Cette extension de la forme “dialogue” à tout le roman (récit ou description compris) donne une sonorité tout à fait particulière à l’ensemble du texte, tonalité d’une parole familière, pleine de gouaille, de légère rigolade malicieuse, une parole “popu” en quelque sorte », pourrait encore dire Jean-Yves Pouilloux (1991, p. 36).

<p>— Merde, pourtant, ça a fait assez de foin. Maman avait un avocat venu de Paris esprès, un célèbre, un qui cause pas comme vous et moi, un con, quoi. N’empêche qu’il l’a fait acquitter, comme ça (geste), les doigts dans le nez. Même que les gens izz applaudissaient ma maman, tout juste s’ils l’ont pas portée en triomphe. On a fait une fameuse foire ce jour-là. Y avait qu’une chose qui chagrinait maman, c’est que le Parisien, l’avocat, il se faisait pas payer avec des rondelles de saucisson. Il a été gourmand, la vache. Heureusement que Georges était là pour un coup. [Queneau, 1959, p. 53]</p>	<p>‘Hell, it made enough stink though. My mamma had a lawyer that came from Paris specially for her, a famous one, one who doesn’t talk like you and me, a twerp, eh. Didn’t stop him getting her acquitted, though, just like that (gesture), as easy as picking your nose. And the people clapped her, my mamma, next thing you knew they’d have carried her through the streets in triumph. What a party we had that day. There was only one thing that worried Mamma though, that was that the Parisian, the lawyer, it wasn’t chicken-feed, what he wanted, when it came to paying his bill. A really greedy type, the swine. Lucky that Georges was there for once.’ [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 39]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

On lit ici une langue française relâchée, où la parole a pris le pas sur l’habituelle retranscription dialogique des œuvres conventionnelles de l’époque.

L’anglais joue de ces bouleversements lexicaux et syntaxiques en introduisant, outre le vocabulaire adapté au registre du texte original (« stink » « twerp »), quelques audaces elliptiques : « Didn’t stop him getting her acquitted » « Lucky that Georges was there for once »,

et dislocatives : « the people clapped her, my mamma » « the lawyer, it wasn't chicken-feed, what he wanted » « A really greedy type, the swine ».

En plus des intrusions lexico-syntaxiques, l'oralité prend ensuite forme au cœur même des mots : on désosse l'orthographe qui ne suffit plus à communiquer le discours :

<p>— De couaille, de couaille, qu'il pépia, des étrangers qui se permettent de causer cuisine ? Bin merde alors, i sont culottés les touristes st'année ; I vont peut-être se mettre à prétendre qu'i s'y connaissent en bectance, les enfouarés. [Queneau, 1959, pp. 138-139]</p>	<p>'Oy oy, oy oy,' he oyed, 'foreigners taking the liberty of talking about cooking? Well bloody hell, they've got a cheek, tourists, this year. Maybe they're going to start claiming they know something about grub, the dumbclucks.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, pp. 108-109]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La traduction poursuit les jeux grammaticaux qui réorganisent la phrase anglaise – mais peut aussi, comme dans le suivant extrait, s'amuser de l'agglutination quenienne :

<p>Zazie en est pas si sûre. Alors quoi, i va pas se décider ? Qu'est-ce qu'il attend ? Qu'est-ce qu'i croit ? Qu'est-ce qu'il veut ? C'est sûrement un sale type, pas un dégoûtant sans défense, mais un vrai sale type. Faut sméfier, faut sméfier, faut sméfier. Mais quoi, les bloudjinnzes... [Queneau, 1959, p. 51]</p>	<p>Zazie znot so sure. Oh hell, can't he make up his mind? What's he waiting for? What does he think? What does he want? There's certainly something sordid about him, he's not one of those chaps that are disgusting but you can easily frighten off, this one's a really sordid bozo. Gottabe careful, gottabe careful, gottabe careful. But hell, blewgenes... [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 38]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Nous retrouverons ces textes et d'autres encore, pour une analyse exhaustive.)

Proche par l'esprit et la veine littéraires de Raymond Queneau, l'auteur que nous nous apprêtons à citer offre une littérature des plus ingénieuse et truculente.

Nous abordons l'ouvrage de Katalin Molnár, *Quant à Je (Kantaje)*. Cette auteur hongroise qui n'écrit dans un français parfait que pour ensuite le remodeler, fait de son livre un jeu de piste où se construit et se déconstruit un amalgame de textes courts, éclatés dans l'œuvre. Mais le lecteur peut aussi choisir de succomber à la dynamique fraîchement linéaire d'un nouveau texte, fabriqué de ces éclats d'écrit qui viennent s'éclairer l'un l'autre.

Faisons connaissance avec son travail.

Parmi les innovations : un jeu typographique de mise en relief qui matérialise le timbre, la hauteur de voix, l'intonation⁹.

baalor ékout chterakont. chterakont tOUsuit lachôz sanrakonté le, lekontèkst. après, onpourra parlédukontèkst, parskelekontèkst étépénibl ôssi, mésituveu, lekontèkst nemapOtouché pèrsonèlman, cévrèman cètchôzO kimatouché, cètfiy aamnè dukaviar.

[...]

donk, anantré, ilzon ofèr dukaviar, méklôd, ilakomanséadir kecétépOduvrèkaviar. édonk, ilnapOtrouvé lemô éjvoulè luvenir anèd, tuçé? kankèlkun chèrchunmô, éalorjédi : eu de lamp. éanfèt, céke, anfèt moidabor, chkonè Obsolumanpa lépoisson édun. édeu, pourmoi cété, anfèt cété parrapor ôzeudepoul, cètadir, eudelamp danmatèt, cété eudepoisson ankèlkesort, tuvoi? chkonèpOdutou lépoisson, lamp, chémèmpa siçaègzist.

[...] [« eu de lamp », Molnár, 1996, pp. 145-146]

Il s'agit là de « lékri dlavoi », qui figure très fidèlement notre plus quotidienne oralité.

De quelques mots, Molnár commente sa démarche de transcription de la parole :

Après diverses tentatives graphiques, j'ai décidé de garder les ponctuations habituelles de l'écriture qui me semblaient être plus efficaces que les résultats de ces diverses tentatives. Seulement, aucune ponctuation n'existe pour indiquer ce qu'on appelle l'accent d'insistance dans la parole, or, il m'a semblé indispensable de l'indiquer afin de faciliter la lecture d'une transcription quelque peu inhabituelle et dans laquelle les mots se collent (comme dans la parole). [Molnár, 1996, p. 237]

Pourtant, l'on trouve aussi ces essais, réussis :

[...] faisant semblant de pas! nous voir [Molnár, 1996, p. 122]

(Le maître demande : lézāfan, ki? pourrè nommé lanimal kifèpeur mèm ôlyon?) [Molnár, 1996, p. 172]

Nous concéderons que certes très brillante, cette matérialisation de la parole rencontre cependant et parfois les automatismes d'un œil formé à la lecture, qui spontanément recrée les associations graphiques dont il a l'habitude :

jeuçepakèlmô ilautilisé

jéfèünnèreur [« eu de lamp », Molnár, 1996, p. 147, p. 148]

ilfôunmécènn [« bobigni », Molnár, 1996, p. 52]

⁹ L'auteur recourt à une police dont la fonte fut spécialement créée pour l'ouvrage, aussi nous a-t-il été impossible de nous la procurer. Dans nos citations, les manifestations intonatives sont composées dans une police différente mais toujours représentative de l'esprit de l'œuvre.

tuvoicejanrdepetipanô **kiindik** lékilomètr? [« autoroute », Molnár, 1996, p. 64]

Dans le premier exemple, on lirait au premier abord *au* [ɔ]. Ensuite, malgré le tréma et les accents, on interpèterait volontiers *èü* [œ], *ôu* [u]. Enfin, dans la dernière citation, seul le contexte permet de prononcer correctement la forme « kiindik » (*qui indique*).

Ou encore, avec un énoncé tel que « tuvoispanô » (p. 64), une première lecture nous laisserait lire [tuvɔa panɔ] à cause de la graphie habituelle de *tu vois*, mais il faut en fait comprendre *tu vois ce panneau*.

Parfois encore, sous prétexte de faire un pas vers une facilitation orthographique ou de suivre une réelle logique guidée par l'oreille, l'agglutination syntaxique est difficile à identifier :

unçantiman [un sentiment] [« fleur bleu », Molnár, 1996, p. 42]

bon, jéléssépassé. maloraprè, iladi, chépa, kèlkefraz pourkontinué **mélièrevenu!** ilèrevenu è ilmedi, tutrankont? komcévèksan! [« eu de lamp », Molnár, 1996, p. 148]

Ou les nouvelles normes peuvent également créer dans l'ouvrage publié des ambiguïtés de césure :

koma-/nèlsapèl? [comment elle s'appelle ?] [Molnár, 1996, p. 226]

kia-/nonümar [qui en ont eu marre] [« fleur bleu », Molnár, 1996, p. 207]

La césure qui s'opère après la création d'une liaison stigmatisante induit en effet le lecteur en erreur.

Cette manifestation de l'oral dans l'écrit maintenant apprivoisée, revenons à notre sujet. Katalin Molnár, comme Queneau, introduit des vocables étrangers dont elle refaçonne l'orthographe « à la française ». Il y aura le « franglais » que l'on évoquait plus haut (cf. p. 159) :

mintnan jeumsanbien, ôyè, mintnan jeumsan oké, jeumsan olrayt, yèyè, déjàôlematin, aoui! céçur! jmanpca, anon, çanon, ayèmolvéyz rayt, ôyè, bikôz jamais ici chagrin ne dure, avec le temps passe bonheur, avec le temps douleur ne dure, oyè, its wandèrfoul [Molnár, 1996, p. 19]

[...] (jüst unnfoi ankor, donnmoi cekadô! chéri, bébi, bébi, bébi, èmmoi! soipatrist! jvèrevénir, ôyè! riili! toi émoi, nousrontoujour touguèdeur, pliiz! silteplè! tuabit monkoeur, yèyè, jüst ankorunnfoi, ôbébi, yè, jetèm.)

[...]

toulmond veukèlkun, toulmond abezoindekèlkun, èmmoibébi! soimaygueur! soipamôvèz! soimapetittgueur! mintnan, oui, mintnan, djcst toudéy, yè, bébipliiz! vien! ôyè, vien avèkmoi! ôbébi, soimaybébi! jüst ankorunnfoi! oké? dakor? rimèmbreur jetèm, tuçé? [...] ôyè,

céçur! pliiz! lamour, donnle moi bébi! yè, yè, toulmond, tuçé? danlemond, toulmond abezoin delamour, oyè! bikôz les patrons payant trop sont rares, açauî, ôyè, vienbébi! èm moi! tu es ma lumière et ton absence m'interdit le sommeil.

[...]

(tucé? jetèm, donk, silteplè! èm moi! pliiz! soibonn avèk moi! soijénéreuz! uni atoi léran! s'il endure l'absence, il s'égare et se perd, yè yè, ô jeunfy, soilamienn! ô jeunfy, soipaweuri! tinquiètpa darling! jesuisur kejetèm, céçur, jmanjamè! anon! ôyè, ayèm olvéyz rayt)

[...]

(mèrcigueur! mèrciatoi, aoui! ôyè! jetèm! [...] pliiz! èm moi! bikôz jébezoindetoi, ôyè! bébi, ôyè, ol tçym, jèutèm rè toujour, lovmibébi! pliiz! yès, pourtoujour, aoui! ankorunnfoi, wanmôrtaym, ôyè, djçst wanmôrtaym, pliiz!) [Molnár, 1996, pp. 172-174]

Le « frallemand » : avec la proposition « bitècheunn: cynè tzimmer für tsvay pèrsôn für cynè tag? » ou le mot isolé « doychmark » (« autoroute », Molnár, 1996, p. 67, p. 131).

Le « frhongrois ». Il s'agit du même procédé : le lecteur qui ne lit pas le hongrois, ne parle pas le hongrois, ne comprend pas le hongrois, peut tout de même *prononcer* le hongrois :

naéneztmármeguntam, bçromiunalmas azautópálya / (ébin, janérçlbol, lôtôrout étçfreuz-manannuyez) [« autoroute », Molnár, 1996, p. 66]

L'étude de cet ouvrage hélas encore jamais traduit en anglais, mais foisonnant de trésors d'ingéniosité linguistique, saura vivement enrichir notre propos. Alors que nous avons élucidé les raisons qui poussent les auteurs à recourir à la transcription phonétique, et après ce regard introductif sur la filiation littéraire quenienne, attardons-nous plus précisément sur le devenir de la voix dans l'écriture : comment matérialiser ce que nous entendons de l'oral, y a-t-il une méthode pour écrire la parole ?

II) Comment écrire l'oralité ?

II-1) La Norme

Chacun des modes de représentation graphique jusqu'alors abordés s'incarnent dans la logique auditive de l'œuvre globale, en ce qu'ils révèlent l'Ecart face à la Norme. Il n'est pas anodin d'entrer volontairement en conflit avec la norme scripturale d'une langue. Aussi, nous semblait-il important de nous attacher à ce concept.

Nous tenterons ainsi de faire émerger de notre exposé, la problématique aux sources de la retranscription sociolectale, puisqu'en n'incarnant plus un moyen suffisant ni efficace à communiquer les desseins littéraires de nos auteurs, l'orthographe voit son code désorganisé par les modifications phono-morphologiques.

En démasquant ce qui sclérose la littérature du bien-écrire, nous mettrons au jour la raison d'être de la figuration de la parole en écriture.

II-1-a) Norme et prononciation

[B]ien avant la naissance du français, la grammaire (du sanscrit notamment) n'était-elle pas l'œuvre de prêtres chargés de fixer la prononciation correcte des formules de prière – **condition essentielle de leur efficacité** (eg. Panini, IV^e siècle av. JC) ? [Durbant, réf. du 29 mai 2007, Note 2]

Les locuteurs de notre corpus sont par deux fois victimes d'une marginalisation linguistique. En premier lieu, et dans le cadre purement intratextuel de l'œuvre, c'est leur diction en périphérie de la norme – d'ailleurs souvent incarnée par le narrateur, mais nous pourrions, plus loin, juger de cela – qui les rend *remarquables*.

Puis, dans une réalité davantage extratextuelle, le simple fait de voir inscrite leur oralité les distance encore de la norme – celle qu'imposent l'écriture, la correction sociale.

Il est établi qu'il existe une discrimination sociolinguistique insoluble, que l'on ne peut que subir ou combattre.

Il y a alors la norme à suivre : le modèle, le seul. Citons André Martinet et Henriette Walter, auteurs d'un *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel* :

Les auteurs qui nous ont précédés ont tous, tacitement ou expressément, posé en principe qu'il existait, à quelques rares exceptions près, une et une seule prononciation acceptable de chaque mot de la langue. Cette prononciation était attribuée soit à la « bonne bourgeoisie » parisienne,

soit aux Parisiens cultivés, en tout cas à un groupe censé se comporter de façon uniforme en matière de langage. Il devait donc suffire, pour quiconque appartenait à ce groupe, de présenter sa propre prononciation, ou, pour celui qui n'en était pas, de reproduire la prononciation d'un sujet qui en faisait partie. [Martinet. Walter, 1973, p. 9]

Car que risque-t-on à ne pas se plier à la norme ?

[L]es déviations entraînent des pénalités dans la mesure où elles sont le signe linguistique d'une origine indigne. [Labov, [1978] 1993, p. 385]

Ainsi :

For many years, the use of Received Pronunciation was considered to be a mark of education. It was a standard practice until around the 1950s for university students with regional accents to modify their speech to be closer to RP. As a result, at a time when only around five percent of the population attended universities, elitist notions sprang up around it and those who used it may have considered those who did not to be less educated than themselves. [Wikipedia, réf. du 1^{er} juillet 2007]

Une stigmatisation sociale assumée, qu'illustre encore cet extrait d'article :

Then there is the START-NORTH distinction, exemplified in pairs such as *farm* and *form*. It is not only the Jamaicans that tend to pronounce these identically; many Americans speaking popular accents in the south do so too. They have a test phrase about being *born* in a *barn*, and it is well known that some people confuse or reverse the two: country bumpkins in the southern states are ridiculed as being *barn* in a *born*, with the typical confusion of people trying to introduce a contrast into their speech that they don't natively have. [Wells, réf. du 28 juin 2007]

La norme, pourtant, n'est pas représentative en fréquence de son usage :

Received Pronunciation is regarded as the official accent of the United Kingdom; like other official accents, it **does not have to be representative of the majority** of population. [Wikipedia, réf. du 9 juillet 2007]

C'est avant tout le prestige d'une élite sociale qui se revendique derrière les mots :

Received Pronunciation is also sometimes referred to as the **Queen's English** or the **King's English**, because it is spoken by the monarch, or BBC English, because it was traditionally used by the BBC. [Wikipedia, réf. du 1^{er} juillet 2007]

Conservative RP refers to a traditional accent which **associated with older speakers and the aristocracy**. This is known as "High British". RP is not the accent of any particular locality, yet it is closer to the native accent of some counties than others. Its home is the public school,

and a *strong* RP accent usually indicates someone who went to public school. [Wikipedia, réf. du 1^{er} juillet 2007]

Ce sociolecte des classes supérieures – le contraste est particulièrement marqué au Royaume-Uni – se targue de n’être ainsi associé à aucune zone géographique :

Traditionally, Received Pronunciation is the accent of English which is “the everyday speech of families of Southern English persons whose menfolk have been educated at the great public boarding schools” (Daniel Jones, *English Pronouncing Dictionary*, 1926—he had earlier called it “Public School Pronunciation”), and which conveys no information about that speaker’s region of origin prior to attending the school. [Wikipedia, réf. du 1^{er} juillet 2007]

On retrouve l’argument :

It is the business of educated people to speak so that no-one may be able to tell in what county their childhood was passed. [Burrell, réf. du 1^{er} juillet 2007]

Et le phénomène est parfois le même en français :

Un exemple attentif de la situation permet d’établir qu’il n’y a pas en France de prononciation, au sens où nous l’entendons ici, qui soit positivement prestigieuse. Il semble qu’en cette matière, l’idéal soit de ne rien faire qui attire l’attention et la détourne ainsi de la compréhension de ce qui est dit. Les bonnes prononciations sont celles qui passent inaperçues, les mauvaises celles qui soudain vous rappellent, ne serait-ce qu’à un niveau très inférieur de la conscience, que votre interlocuteur est de telle origine, nationale, géographique ou sociale. [Martinet. Walter, 1973, p. 17]

En évitant de « détourner l’attention de l’interlocuteur du fond vers la forme » (1973, p. 17), on a donc opté pour la « bonne prononciation ».

Cette vision peut cependant être réprouvée :

When a standard language and pronunciation are defined by a group, an accent may be any pronunciation that **deviates** from that standard. However, accent is a relative concept, and it is meaningful only with respect to a specified pronunciation reference. [...] Thus the concept of a person having “no accent” is meaningless. As phonologists are fond of saying, “a person without an accent would be like a place without a climate.” [Wikipedia, réf. du 9 juillet 2007]

Car, sont alors mis au ban les parlers autres, dont les régionaux :

[L]a domination du français en France depuis quelques siècles fait ouïr dans toutes les tentatives d’introduire en lui des tournures ou des mots patoisants la voix d’une inévitable Bécassine. [Regnault, 1975, p. 11 *in* Déprats, 1998, p. 102]

Or, pourrait-on objecter :

La fragmentation d'une langue en divers dialectes ne provient pas d'une déformation par rapport à une variété standard mais de la séparation, souvent géographique et politique, des groupes de locuteurs de ses dialectes.

Par ailleurs, il arrive qu'il y ait une standardisation des formes de tous les dialectes au profit du dialecte de la région qui domine économiquement et politiquement.

En France, l'Ile-de-France a imposé son dialecte aux autres. [...] Les dialectes sont historiquement présents avant la langue. [Gezundhajt, réf. du 25 octobre 2006]

Saussure corrobore cette idée selon laquelle « les dialectes ne sont que des subdivisions arbitraires de la surface totale de la langue » (Saussure, 1968, p. 279) :

Livrée à elle-même, la langue ne connaît que des dialectes dont aucun n'empiète sur les autres, et par là elle est vouée à un fractionnement indéfini. Mais comme la civilisation, en se développant, multiplie les communications, on choisit, par une sorte de convention tacite, l'un des dialectes existants pour en faire le véhicule de tout ce qui intéresse la nation dans son ensemble. Les motifs de ce choix sont divers : tantôt on donne la préférence au dialecte de la région où la civilisation est le plus avancée, tantôt à celui de la province qui a l'hégémonie politique et où siège le pouvoir central ; tantôt c'est une cour qui impose son parler à la nation. [Saussure, 1968, p. 268]

Ainsi, constate André Martinet,

le parler local est considéré comme une forme linguistique imparfaite qui ne peut que gagner à tout emprunt à la langue nationale. [Martinet, 1980, p. 152]

Ce purisme élitaire a pourtant ses opposants :

[...] l'unité de la prononciation française [est] une vue de l'esprit et ne correspon[d] à rien de réel. Quelle que soit la classe sociale ou le groupe culturel retenu comme digne d'imitation, on trouve, en son sein, d'un individu à un autre, des divergences si considérables et si fréquentes, qu'il n'est plus possible de présenter comme un modèle à suivre la prononciation d'une seule personne. [Martinet. Walter, 1973, p. 9]

De plus, s'opère une remise en question du dialecte dominant.

« [L]e français ne serait en fait... qu'un vulgaire pidgin qui aurait réussi ! », découlant du « plus vulgaire des latins »,

celui des marchands, petits soldats, esclaves, souteneurs qui étaient en contact avec le peuple. C'est donc déjà un latin parlé, vulgaire, qui arrive en Gaule avec César et qui a peu de rapports avec la langue classique. [Durbant, réf. du 29 mai 2007]

Or, « le latin rest[e] la langue de référence, car langue de l'Église, de l'Université et du Parlement ». Puis,

même lorsque, vers la fin du XII^e siècle, on peut commencer à parler de français comme langue à part entière, il n'y a pas un français, mais des français, comme le picard, le normand, le bourguignon, le parisien, c'est-à-dire la langue du roi (sans compter l'anglo-normand qui restera parlé par la cour anglaise pendant plusieurs siècles, les autres régions de la future France parlant d'autres langues comme l'occitan ou le provençal). [Durbant, réf. du 29 mai 2007]

Ainsi pourtant vient à se former la *norme*.

Ce n'est que progressivement et à travers la multiplication des contacts entre le pouvoir royal et les serviteurs de l'État ou les parlementaires (ou, pour certains notables, par **simple volonté de distinction sociale**) que va se constituer une sorte de langue commune. [Durbant, réf. du 29 mai 2007]

En 1794, le « Rapport Grégoire » créé par l'abbé Grégoire, est présenté à la Convention : c'est un « Rapport sur la Nécessité et les Moyens d'anéantir les Patois et d'universaliser l'Usage de la Langue française ».

Les patois deviennent alors des « idiomes féodaux » (Grégoire, réf. du 22 juin 2007), une « diversité d'idiomes grossiers, qui prolongent l'enfance de la raison et la vieillesse des préjugés », (Grégoire, réf. du 22 juin 2007).

Charles Nodier a disserté sur la « destruction » des patois français. Voici un extrait de *Comment les patois furent détruits en France* :

Et qu'a-t-il considéré, le comité d'arrondissement de Cahors qui considère *que* ?

Il a considéré que l'usage du patois exerce une funeste influence sur la prononciation de la langue française, parce qu'il n'a pas considéré que le patois est au contraire l'intermédiaire essentiel de la langue française avec ses radicaux, et que si la prononciation de la langue française étoit perdue, il faudroit en chercher les principes régulateurs dans le patois. [Nodier, réf. du 22 juin 2007]

En effet et de plus en plus, en vient-on à regretter la saveur des parlers locaux :

Non, il n'y a plus de patois. Ce langage naïf et doux qui nous venoit de nos mères, de nos nourrices, de nos premiers amis du village natal, et que nous avons tant regretté de perdre, quand la première simplicité en fut déflorée dans nos écoles, par le purisme ricanneur des

pédants ; cet idiome joli et fin qui suppléait avec tant de grâce aux lacunes du beau parler, et qui avoit toujours un mot spirituel à mettre à l'endroit où défailloient les ressources du dictionnaire, le patois n'existe plus. [Nodier, réf. du 22 juin 2007]

Le même phénomène fait de la RP un idéal déclinant :

RP no longer enjoys the unquestioned status that it previously did. There are now many people who not only don't speak it — that was always the case — but who also **don't aspire to it**, and who would regard it as quite unrealistic to aspire towards it. In fact I think what has changed is the perceived model of beautiful or ideal speech, which is for many people no longer RP. [Wells, réf. du 28 juin 2007]

Pour l'anecdote, l'exemple du politicien Harold Wilson, qui confirme la notion de norme changeante :

From the 1970s onwards, attitudes towards Received Pronunciation have been slowly changing. One of the primary catalysts for this was the influence in the 1960s of Labour prime minister Harold Wilson. Unusually for a recent prime minister, he spoke with a strong regional Yorkshire accent, exaggerated, some said, to appeal to the working classes his party represented. [Wikipedia, réf. du 1^{er} juillet 2007]

Ainsi la norme se déplace, au profit de parlers autrefois stigmatisés.

In recent decades, many people have asserted the value of other regional and class accents, and many members (particularly young ones) of the groups that traditionally used Received Pronunciation have moved away from it to varying degrees. A wide range of regional accents are now heard on the BBC. There are signs that RP is losing its status as “normal English” (but not its identity as “posh English”) to the “Estuary English” accent. [Wikipedia, réf. du 1^{er} juillet 2007]

La norme elle-même se voit alors parfois stigmatisée :

BBC reporters no longer need to, and often do not, use Received Pronunciation, which in some contexts may sound out of place, and be discouraged in favour of less “cultivated” accents. [Wikipedia, réf. du 1^{er} juillet 2007]

Aurélien Sauvageot constate cette stigmatisation de la norme et dit d'un élément de langue normatif :

[P]ersonne ne l'applique vraiment dans une conversation courante. **Bien mieux, on hésite à le faire pour ne pas paraître trop pédant.** [Sauvageot, 1962, p. 197]

Un phénomène étrange saisit alors le locuteur :

[Ceci] amène le sujet parlant à hésiter **entre une prononciation correcte, mais de style trop soutenu, et une prononciation qui reste choquante malgré sa diffusion**. [Sauvageot, 1962, p. 65]

André Martinet semble acquiescer :

Il n'est pas sûr d'ailleurs que l'emploi, parmi des sujets appartenant à des milieux modestes, de prononciations de prestige n'entraînerait pas la moquerie ou, du moins, quelques sourires. En d'autres termes, n'importe quelle forme linguistique peut, dans certaines circonstances, être « déplacée ». Il y aurait donc autant de normes qu'il y a de milieux distincts, et ceux qui ont à vivre dans différents milieux devraient, dans ce cas, apprendre à changer de norme d'un instant à l'autre. [Martinet. Walter, 1973, p. 16]

Si l'on regrette chez certains cette « hiérarchie des mots et des tours correspondant à celle des classes » (Wagner, 1948) –

Si l'homogénéité de la langue, dans sa structure grammaticale, semble s'être affermie au cours des années qui viennent de s'écouler, en revanche ce nivellement s'est produit au détriment de son intégrité sonore. Il est désormais loisible de parler le français avec n'importe quel « accent ». Le temps n'est plus où le regretté Toscane se donnait un mal inouï pour effacer son accent biterrois avant de se présenter devant le micro de la Radiodiffusion française. Une pareille coquetterie n'est plus de mise. On serait même tenté de reprocher à certains de vouloir « imiter » la prononciation parisienne au lieu de garder leur parler d'origine. [Sauvageot, 1962, p. 11]

– on concède tout de même que sans les « “accents” très différents qui [...] déforment la sonorité [de notre langue] » et les façons d'articuler « fautives ou aberrantes »,

[l]e parler « normal » est la résultante de bien des composantes diverses, parfois contradictoires, et il ne peut que paraître décoloré par contraste avec les parlers régionaux. [Sauvageot, 1962, p. 153]

Mais la notion de correction reste omniprésente. En outre, du parler ou de l'écriture, c'est par la seconde que subsiste la norme, et que naît le concept de bon usage.

II-1-b) Norme et bon usage : incorrigible écriture

Prends ces mots dans tes mains et sens leurs pieds agiles
Et sens leur cœur qui bat comme celui du chien
Caresse donc leur poil pour qu'ils restent tranquilles

Mets-les sur tes genoux pour qu'ils ne disent rien [...]

[« Queneau horticulteur » (tiré de « la chair chaude des mots », *Le chien à la mandoline*, p. 193) in Debon, 1997, p. 133]

Avant d'aborder ce caractère docile de la langue en écriture, revenons à quelques définitions du concept.

Henriette Gezundhajt définit la norme comme étant « une expansion de la langue écrite qui trouve ses fondements dans l'histoire de l'écriture » :

Au XV^e et au XVI^e siècle, seuls les scribes, les libraires et les imprimeurs savent écrire et la notion de faute n'existe pas.

Au XIX^e siècle, alors qu'il n'y a pas de contrainte normative de la part des intellectuels qui écrivent, les scribes, libraires et imprimeurs commencent à vouloir imposer leur usage.

Au XIX^e siècle, la scolarisation et l'alphabétisation obligatoire de la France apportent avec elles l'implantation de l'écriture avec la notion de norme stable et fixe. [Gezundhajt, réf. du 25 octobre 2006]

Pourtant elle précise :

Qu'est-ce que le [f]rançais standard ?

Il s'agit d'une vue de l'esprit. On se comporte comme s'il existait une variété de langue neutre homogène et stable, en quelque sorte un « bon usage » du français. En fait le degré 0 n'existe pas. [Gezundhajt, réf. du 25 octobre 2006]

On retrouve l'idée selon laquelle il existe une norme pour chaque usage, et que seul l'arbitraire prise d'un niveau de référence régit tout le système.

II-1-b-i) Une vision manichéenne de l'écriture

L'obéissance à l'orthographe est absolue. Nul n'y échappe, même s'il estime absurde cette façon d'écrire notre langue. [Sauvageot, 1962, p. 142]

La norme est devenue « ce qui est imposé au travers du système scolaire » (Gezundhajt, réf. du 25 octobre 2006). Et si la langue se doit d'être « “fixée”, afin que les messages qu'elle transmet soient aussi clairs que possible » (Sauvageot, 1962, p. 220), le souci d'exactitude a parfois donné lieu à des marottes puristes souvent réprochées :

La « grammaire » enseignée en classe est exclusivement normative. Elle consiste en un code compliqué qui édicte des règlements à observer sans sourciller. Aussi, rien n'embarrasse plus les « grammairiens » que les demandes d'explication dont ils sont saisis. Leur premier réflexe est de faire appel à la « logique », terme vague par lequel ils entendent tous les raisonnements

possibles, même les plus spécieux. Quand ils se trouvent acculés à leur propre absurdité, ils se réfugient dans les grimoires qui font autorité, du moins à leurs yeux, et [...] l'un de ces recours suprêmes est constitué par le fameux dictionnaire de Littré, qui a été érigé en véritable bible sur laquelle il est loisible de jurer. [Sauvageot, 1962, p. 197]

Ce manichéisme normatif naît en même temps que le concept de « ce qu'on peut, après Henri Frei, appeler "faute" d'une part, qu'il définit comme "ce qui transgresse la norme collective" » (Frei, 1929, p. 18, 19 in François-Geiger, 1974, 1.8. p. 20) :

Il y a norme toutes les fois où l'on peut établir un ensemble de données numériques par rapport auquel peuvent se manifester des « écarts », c'est-à-dire des anomalies dans l'occurrence d'un trait déterminé. [François-Geiger, 1974, 1.7. p. 20]

Pour eux [les premiers linguistes], tout ce qui s'écarte de l'ordre donné est une irrégularité, une infraction à une forme idéale. C'est que, par une illusion très caractéristique de l'époque, on voyait dans l'état originel de la langue quelque chose de supérieur et de parfait, sans même se demander si cet état n'avait pas été précédé d'un autre. Toute liberté prise à son égard était donc une anomalie. [Saussure, 1968, p. 233]

Either overtly or by implication, the teacher-to-be is taught that the kind of usage which is indicated in grammar books, dictionaries and style manuals, (and which is presumably followed by educated speakers and writers) represents a maximum of structural neatness, communicative efficiency, esthetic taste and logical clarity. Once this normative view has been inculcated in the prospective teacher (and it must be admitted that popular beliefs about "correct" and "incorrect" language practically guarantee this) then the teacher will quite naturally regard departures from the norms of standard English as departures from structure, clarity, taste, and even logic itself. [Stewart, 1971, pp. 57-58]

La notion de transgression naît de ce que l'écriture, outre un média de convention, est devenue un code politique intransigeant :

C'est pour cette raison capitale que les Etats déploient les efforts les plus grands pour **maintenir à tout prix la forme établie** de la langue commune. Il n'est possible d'administrer un grand ensemble qu'en se servant d'une langue qui est connue aussi parfaitement que possible de tous et **dont les normes sont autant que possible respectées par tous**. [Sauvageot, 1962, p. 159]

La faute de langage se voit alors assimilée à un délit :

La règle grammaticale est comparable en tous points à un article de loi contenu dans un code. [...] En matière de langage, la règle est imposée par la tradition, et par conséquent, elle

procède du droit coutumier. Car, nous le savons tous, il est des usages qui ont force de loi, et ce ne sont pas ceux qui sont le moins coercitifs. [Sauvageot, 1962, p. 206]

Or, si de la norme découle l'erreur, l'erreur nécessite une *correction*, base même de la norme : Norme → erreur → correction

Pour illustration, cette citation qui puise dans le concret :

De pareilles combinaisons [constructions de type *quelle heure qu'il est*] sont évidemment jugées avec sévérité même par des usagers peu lettrés, mais elles n'en subsistent pas moins, et si elles venaient à prendre trop d'extension, elles deviendraient difficiles à extirper de l'usage courant. Il devient donc urgent de réglementer les emplois [...]. Le mieux sera d'y procéder au plus tôt. Autrement, nous n'empêcherons pas le pullulement intempestif de formules inélégantes qui se feront concurrence, alors que par ailleurs des lacunes ne seront pas comblées. [Sauvageot, 1962, p. 113]

Mais, à trop souhaiter parfaire le langage et suivre le sillon prescriptif, il arrive qu'on en vienne à gommer le caractère même d'un sociolecte. L'exemple du *Black English*, en ce qu'on l'aborde souvent par son angle fautif, illustre très bien le phénomène. Nous-mêmes tombons facilement dans le piège de l'analyse référentielle. Il faudrait ainsi opérer la

description of the dialect in terms of itself and not in terms of some other supposed norm, no matter how feasible such a norm seemed to be. But the American Negro "dialect" has not until recently been granted the autonomy which structuralism so freely accorded to exotic languages and dialects in other parts of the world. It has remained the stigmatized and unwanted "poor brother" of Standard English [...]. [Bailey, 1971, p. 42]

Il faut ainsi admettre que

there are two linguistic systems in conflict, and not a right one and a wrong one. As yet at least, social acceptability is not synonymous with the Good. [David, 1971, p. 97]

William Labov pourrait corroborer :

Il convient de bien insister sur le fait que les locuteurs qui emploient cette forme le font de façon cohérente, fréquente, et jusque dans leur discours le plus surveillé. Il ne s'agit **en aucun cas d'une erreur de prononciation**. [Labov, [1978] 1993, p. 53]

L'enjeu étant décisif quant à l'appréhension même de l'homme face à lui-même :

That the two systems differ so radically, however, has led many White observers in the past to attribute these distinctive features of Black speech¹⁰ to the inability of Black people to master the complexities of the English verbal system. The truth of the matter is that it had never been

¹⁰ « [S]uch "Negro" patterns as the "zero copula", the "zero possessive", or "undifferentiated pronouns" » (Stewart, 1971, p. 52).

realized — until very recently — that Black forms of English have coherent grammatical systems of their own. So it has been that generations of Black school children, after mastering the grammatical system of their mother tongue, Black American English, have then been reproved by their teachers for apparently mangling the grammatical system of another 'language', White American English. This has not only confused the Black children linguistically and psychologically, but has often led to their becoming unnecessarily ashamed of their own speech. [Dalby, 1971, p. 125]

Laissons encore William Labov illustrer notre propos : il s'attarde ici sur le phénomène de la double négation. Cet indice révélateur d'une vernacularisation, trouverait en réalité à sa base « ces modèles littéraires qui font l'objet d'un apprentissage superposé, phénomène qui, du reste, ne fait que refléter l'origine de cette règle, née des schémas normatifs imposés à la grammaire de l'anglais standard » ([1978] 1993, note p. 209) :

Pour l'observateur naïf, les dialectes non standard ont tout simplement trop de négations. En revanche, les linguistes et les dialectologues qui s'intéressent à l'histoire savent que la négation multiple correspond au système traditionnel, et que la forme standard actuelle n'est rien d'autre que le résultat d'une règle imposée à l'anglais par les grammairiens du dix-huitième siècle. [...] Stockwell, Schachter et Partee résumant cette différence dialectale ainsi :

La question de la grammaticalité de la double négation se trouve compliquée par le fait qu'il existe un dialecte sous standard qui, à la façon de l'anglais de Chaucer, convertit directement tous les *some* en *no*, dans les phrases négatives, au lieu de n'en convertir qu'un et de laisser les autres sous la forme *any* [...]. [Labov, [1978] 1993, p. 191]

On retrouve bien les préoccupations normatives d'une société toujours évolutive qui se voit confrontée à ses propres paradoxes. Cette évocation par le truchement linguistique de vestiges normatifs aujourd'hui récusés, semble récurrente.

Labov nous offrira pour conclure, cette analyse satisfaisante :

On peut [...] raisonnablement supposer que tous les sujets parlant un quelconque dialecte anglais disposent du même éventail de capacités linguistiques et métalinguistiques, d'où il suit que même les divergences les plus visibles au niveau des formes de surface traduisent en réalité des principes partout identiques mais diversement mis en œuvre [...]. [[1978] 1993, p. 274]

Pourquoi alors à ce point déprécier

ces marginaux, j'allais dire [...] ces bâtards, que sont les patois, les dialectes et les parlers populaires [?] [Guiloinéau, 1998, p. 15]

C'est essentiellement le fait que l'on catégorise ces langages comme non appartenant à la langue écrite, les inscrivant alors dans un registre de « basse-langue » :

Il est difficile de dire en quoi consiste la différence entre une langue et un dialecte. Souvent un dialecte porte le nom de langue parce qu'il a produit une littérature [...]. [Saussure, 1968, p. 278]

On considérera ainsi que les dialectes méridionaux

n'ont pu s'élever au rang des langues écrites ; qu'ils n'ont pas su formuler une grammaire ni fixer une orthographe ; qu'ils n'ont produit aucun ouvrage remarquable, et que leur usage habituel à été signalé par des bons esprits comme une des principales causes de la supériorité littéraire du Nord de la France sur le Midi. [Nodier, réf. du 22 juin 2007]

Or, puisque la norme se voit fixée par l'écrit et qu'il n'y a là, pas d'écriture, se crée

the erroneous belief that the minority language is lacking in vocabulary, grammar, or importance. [Wikipedia, réf. du 10 juillet 2007]

- Le choix du littéraire comme norme de l'écriture

Depuis Vaugelas, il semble bien [...] que l'arbitre suprême soit l'usage. [...]

On pourrait penser que par là il faut entendre la façon de parler et d'écrire du plus grand nombre. Nous aurions donc affaire à un principe démocratique [...]. [Sauvageot, 1962, p. 202]

Il est en effet des nations-exemples qui traitent de la langue par cette voie :

La solution la meilleure serait celle qui est adoptée expressément ou tacitement par la majorité des locuteurs. A la rigueur, ces solutions pourraient être soumises à l'approbation des délégués de la majorité, parlementaires ou autres. C'est bien [...] ce qui est advenu en Norvège, où les successives réformes de la langue ont été promulguées à la suite des votes du Storting, eux-mêmes précédés de larges débats qui se sont plus d'une fois déroulés dans le tumulte. Mais il suffit de songer à ce qui s'est passé jusqu'ici en France pour se convaincre que tel n'est pas le cas chez nous. [Sauvageot, 1962, pp. 202-203]

Comment donc se sont déroulées les choses en France ?

Les historiens de la langue ont montré que les réformes qui se sont introduites à différentes époques de notre histoire ont été élaborées dans des cénacles : salons, cercles, académies, etc. Or, [...] ces élites n'ont pas réglé l'usage de la langue d'après la façon de s'exprimer des paysans ou des ouvriers, ni même des crocheteurs du Port-au-Foin. [...]

- Le choix du littéraire comme norme de l'écriture

Les propositions faites, les règles adoptées ont été discutées en petits comités, entre gens de qualité et théoriciens d'une compétence plus ou moins assurée. Il en résulte que l'usage auquel se rapportent ces recommandations est celui de milieux qui se sont arrogé le droit de décider pour la grande masse et en lieu et place de tous les autres, sans même le plus souvent se soucier de ce que le reste de la collectivité linguistique pouvait en penser. [Sauvageot, 1962, p. 203]

L'auteur cite alors le linguiste danois Otto Jespersen qui qualifie cette démarche normative, non plus de démocratique mais « d'aristocratique ».

La langue française a été façonnée par des élites sociales réduites en nombre, mais qui exerçaient le commandement et décidaient des destins du pays.

Un autre facteur est intervenu dans le même sens, le prestige exercé incontestablement sur l'ensemble du corps national par les élites intellectuelles : professions libérales, universitaires, savants et surtout écrivains. [Sauvageot, 1962, p. 203]

A ce prestige, s'associe le littéraire :

On en est ainsi venu à définir l'usage à observer comme étant celui qui se refléterait dans la langue des « bons écrivains ». [...] Faut-il se représenter que la norme retenue résulte d'une sorte de moyenne obtenue par la comparaison des différents écrivains les uns avec les autres ? [Sauvageot, 1962, pp. 203-204]

Pour Vaugelas, membre fondateur de l'Académie française,

la langue de référence sera celle de la plus saine partie de la cour et des meilleurs auteurs [...] et l'Académie s'attellera à un Dictionnaire pour la codifier. [Durbant, réf. du 29 mai 2007]

Or,

une chose est de respecter les usages les plus courants, autre chose de s'enfermer dans un purisme pointilleux et puritain qui sacralise certains usages minoritaires sous le fallacieux prétexte qu'ils se trouvent « chez les meilleurs auteurs » ; comme si « les meilleurs auteurs » n'usaient pas aussi de tours que les censeurs trouveraient douteux ! Comme si la langue écrite était à confondre avec la seule « langue littéraire » ! Comme si, enfin, une langue maternelle n'était pas VIVANTE, et particulièrement lorsqu'il s'agit de son lexique ! Autant nous pensons qu'il serait grave que nous induisions en erreur nos lecteurs en passant sous silence les exigences de l'usage, autant nous nous refusons à les clôturer dans l'étroit réduit du purisme — dont nous signalons cependant les manies très explicitement, de manière que les connaissent ceux qui auraient à y faire face [...]. [Genouvrier. Désirat. Hordé, [1977] 1989, p. 11]

Nos trois auteurs du *Nouveau dictionnaire des synonymes* prouvent que l'affirmation de Martinet est d'actualité :

- Le choix du littéraire comme norme de l'écriture

Après plus de quarante années de linguistique structurale, la conviction que le français se confond avec la langue des grands auteurs est à peine entamée. [« Préface », Martinet *in* François-Geiger, 1974, p. 13]

Déjà à l'oral, on rencontrait la stigmatisation de cette norme, laquelle s'incarne ensuite dans une série de règles du bien-écrire. Pourquoi tend-on de la sorte vers le littéraire ? Parce que « sa dépendance de l'écriture lui assure des garanties spéciales de conservation », répondra Saussure (1968, p. 193), qui précise d'ailleurs :

C'est cette possibilité de fixer les choses relatives à la langue qui fait qu'un dictionnaire et une grammaire peuvent en être une représentation fidèle, la langue étant le dépôt des images acoustiques, et l'écriture la forme tangible de ces images. [Saussure, 1968, p. 32]

Que le choix d'une norme se soit fixé sur la partie « noble » de celle-ci – en imposant une littéarité de référence – creuse encore le fossé déjà présent dans la quotidienneté linguistique :

La langue littéraire dépasse de toutes parts les limites que semble lui tracer la littérature ; qu'on pense à l'influence des salons, de la cour, des académies. D'autre part elle pose la grosse question du conflit qui s'élève entre elle et les dialectes locaux [...] ; le linguiste doit aussi examiner les rapports réciproques de la langue du livre et de la langue courante ; car toute langue littéraire, produit de la culture, arrive à détacher sa sphère d'existence de la sphère naturelle, celle de la langue parlée. [Saussure, 1968, p. 41]

Une opposition entre l'écrit et le parlé qui ne cesse de s'affirmer et confirme que si [l]a langue est de toutes les institutions sociales celle qui offre le moins de prise aux initiatives [Saussure, 1968, p. 107]

– il fait besoin s'en échapper.

- Écrit versus parlé

Révélatrice des sociétés et leurs propensions formalistes, la parole dans l'écriture acquiert souvent un rôle socialement réducteur. Elle est source de préjugés lorsqu'elle revêt l'habit civilisationnel qui fait oublier qu'avant de se lire, la Langue se parle et s'écoute.

Pour les commères du roman de Twain, la langue écrite non comprise est nécessairement celle de non-civilisés : les Noirs. Laissons Judith Lavoie resituer le passage qui nous intéresse :

- Ecrit *versus* parlé

[A]près l'évasion de Tom, Huck et Jim, des commères se réunissent chez les Phelps et cherchent à comprendre la signification des inscriptions retrouvées sur les objets dans la cabane de Jim ; l'une d'elles, bourrée de préjugés et de mauvaises intentions — elle est convaincue qu'il s'agit d'une langue africaine, alors que Tom en est l'auteur —, considère que les *niggers* qui ont fait cela méritent le fouet. Porte-parole de son groupe, les *poor whites* du Sud, cette commère tient un discours empreint de hargne [...]. [Lavoie, 2002, p. 123]

En effet, lisons-la :

"[...] Look at that shirt — every last inch of it kivered over with secret African writn' done with blood! Must a ben a raft uf 'm at it right along, all the time, amost. Why, I'd give two dollars to have it read to me; 'n' as for the niggers that wrote it, I 'low I'd take 'n' lash 'm t'll —." [Twain, [1885] 1977, p. 219 *in* Lavoie, 2002, p. 123]

Cet extrait révèle ensuite tout son intérêt une fois traduit par William-Little Hughes :

Une des vieilles dames dit qu'elle donnerait 2 dollars pour déchiffrer les signes mystérieux tracés sur la chemise. C'était sans doute une écriture africaine, quoique Sambo assurât que les nègres n'avaient pas d'écriture. [Twain / Hughes, 1886, p. 265 *in* Lavoie, 2002, p. 123]

Signalons seulement, – nous étudierons plus en détail ce choix de Hughes – le passage du nom Nat (dans le texte original) en « Sambo », et l'ajout d'un commentaire du traducteur qui dans la bouche d'un Noir acquiert une valeur de vérité absolue. Lavoie commente :

Ainsi donc, les « nègres » — le choix du terme est d'ailleurs motivé —, contrairement aux Blancs, ne possèdent aucun système linguistique écrit. Il s'agit d'une affirmation qui, dans le contexte de la traduction de Hughes, sert à déprécier le groupe ethnique des *nègres* et renforce le procédé dualiste (Blancs-instruits par opposition à Noirs-incultes). [Lavoie, 2002, p. 123]

Lorsque dans l'original le système écrit, par l'incompréhension qu'il suscitait à ses lectrices révélait un défaut de civilisation, le texte traduit va jusqu'à annihiler l'existence de toute organisation graphique de la langue noire. Venant s'insérer dans un cadre cible stigmatisant, cette absence d'écriture s'apparente à une non-validation du langage lui-même et par là figure l'éradication d'une humanité qu'on associe par habitude à la faculté langagière.

Après cette illustration, revenons à la théorie.

« Mais comment s'explique ce prestige de l'écriture ? » s'interrogeait déjà Ferdinand de Saussure (Saussure, 1968, p. 46) ; et quelles sont les « causes de son ascendant sur la forme parlée » ?

Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier [...]. Mais le mot écrit se mêle si intimement au mot parlé dont il est l'image, qu'il finit par usurper le rôle principal ; on en vient à donner autant et plus d'impor-

tance à la représentation du signe vocal qu'à ce signe lui-même. C'est comme si l'on croyait que, pour connaître quelqu'un, il vaut mieux regarder sa photographie que son visage. [Saussure, 1968, p. 45]

Et en effet,

[d]ans le cadre de son propre pays, le sujet est en général très sensible au prestige de la forme écrite. De la fixité et de l'homogénéité de cette forme, il conclut volontiers à celles de la langue officielle. [Martinet, 1980, p. 146]

Saussure soulève un paradoxe :

Un autre résultat, c'est que moins l'écriture représente ce qu'elle doit représenter, plus se renforce la tendance à la prendre pour base ; les grammairiens s'acharnent à attirer l'attention sur la forme écrite. Psychologiquement, la chose s'explique très bien mais elle a des conséquences fâcheuses. L'emploi qu'on fait des mots « prononcer » et « prononciation » est une consécration de cet abus et renverse le rapport légitime et réel existant entre l'écriture et la langue. Quand on dit qu'il faut prononcer une lettre de telle ou telle façon, on prend l'image pour le modèle. Pour que *oi* puisse se prononcer *wa*, il faudrait qu'il existât pour lui-même. En réalité, c'est *wa* qui s'écrit *oi*. [Saussure, 1968, p. 52]

Martinet rejoint l'idée que

[c]eci ne doit pas faire oublier que les signes du langage humain sont en priorité vocaux, que, pendant des centaines de milliers d'années, ces signes ont été exclusivement vocaux [...]. [Martinet, 1980, p. 8]

Or, selon Saussure, on implique trop l'idée d'une « dépendance de la langue à l'égard de la forme écrite ».

On dirait qu'on se permet quelque chose contre l'écriture, comme si le signe graphique était la norme. [Saussure, 1968, p. 52]

Suivons alors le conseil d'Aurélien Sauvageot :

Si l'on veut y voir clair dans le système des décrets qui régissent l'usage des sons et autres éléments de la langue, il faut commencer par séparer ce qui concerne la langue telle qu'elle est parlée ou, si l'on veut, matérialisée par la phonation, et la langue telle qu'elle est écrite ou fixée par un procédé graphique. [Sauvageot, 1962, p. 205]

Et tâchons de comprendre :

[L]es signes de la langue sont pour ainsi dire tangibles ; l'écriture peut les fixer dans des images conventionnelles, tandis qu'il serait impossible de photographier dans tous les détails les actes de la parole [...]. Dans la langue [...], il n'y a plus que l'image acoustique, et celle-ci peut se traduire en une image visuelle constante. [...] [C]haque image acoustique n'est [...]

- Ecrit *versus* parlé

que la somme d'un nombre limité d'éléments ou phonèmes, susceptibles à leur tour d'être évoqués par un nombre correspondant de signes dans l'écriture. [Saussure, 1968, p. 32]

Martinet réitère :

Jusqu'à l'invention du phonographe, tout signe vocal émis était perçu immédiatement ou à jamais perdu. Au contraire, un signe écrit durait aussi longtemps que son support, pierre, parchemin ou papier, et les traces laissées sur ce support par le burin, le stylet ou la plume. C'est ce qu'on résumait au moyen du dicton *uerba uolant, scripta manent*. Ce caractère définitif de la chose écrite lui a donné un prestige considérable. [Martinet, 1980, p. 7]

Un auteur exprimera dans son œuvre cette opposition écrit / parlé :

Jusqu'à la fin des années soixante, Queneau affirmera qu'au sein du français coexistent en fait deux langues qui diffèrent de plus en plus : le français parlé (qu'il appelle le néo-français), auquel nous recourons tous quotidiennement, et le français officiel figé dans ses règles transmises par l'école, et qui ne survit que dans l'écrit. Le défi que l'écrivain s'est assigné est de donner des lettres de noblesse à cette langue vivante qu'est le néo-français. [Bigot, 1996, pp. 233-234]

Or, paradoxalement, c'est déjà une façon de réconcilier les « deux langues », que de transcrire la parole en récit d'écriture.

Claude Debon analyse pour nous cet usage queneuien de la langue :

Le « français parlé » élevé à la dignité de langue littéraire par Queneau, loin d'être une transgression par rapport au « langage académique », correspond à ce que les linguistes appellent norme objective, qui correspond à « L'usage propre à un groupe social dans le cadre d'une communauté linguistique plus ou moins étendue ».

Cette norme objective, qui par définition est vivante, donc se modifie avec le temps, diffère de la norme prescriptive, « intervention humaine sur la langue », dont les domaines d'élection sont la pédagogie scolaire et les modèles de bon usage destinés au grand public (grammaires, dictionnaires et chroniques de langage).

Selon Queneau, cette norme prescriptive est une langue morte et il est vrai qu'il s'agit d'un père né après son fils. Queneau réitère donc au XX^e siècle l'entreprise de la Pléiade et tente une *Défense et Illustration de la langue française*, pour donner à la langue vulgaire droit de cité en littérature et refuser les conventions du langage académique comme on renonça au latin des clercs à l'orée des temps modernes, comme aussi Dante fit en son temps pour l'italien. [Debon, 1997, p. 176]

Debon gomme légèrement l'opacité de l'opposition, il répète que « l'intention n'est nullement celle de la transgression mais au contraire de la reconnaissance d'une norme vivante »¹¹.

En effet – Jean-Yves Pouilloux acquiesce –

traditionnellement, les romans comportent des dialogues dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont « écrits », les prononcer à haute voix est presque impossible ; et, à l'inverse, la transcription d'un dialogue enregistré a toutes chances de rendre tout à fait perplexes les lecteurs, et plus encore les participants, au point même de paraître incompréhensible. [...] La plupart des dialogues des *Fleurs bleues* [...] ont cette allure rompue, une syntaxe inhabituelle dans la langue écrite et une légèreté si proche de la conversation réelle – où les phrases ne se terminent presque jamais, où les verbes manquent souvent, où l'essentiel n'est pas dit, exprimé, mais sous-entendu, suggéré par la rencontre des deux ou trois personnes qui parlent. Il arrive même que les interlocuteurs suivent chacun son fil dans deux suites parallèles sans s'écouter, et puis tout à coup se rejoignent par une sorte de rupture logique qui correspond bien à ce qui se passe réellement, mais non à ce qui devrait se passer selon les habitudes de la fiction [...]. [Pouilloux, 1991, pp. 34-35]

Puis, avec le néo-français naît l'ambition d'une réforme de l'orthographe :

La question de la réforme de l'orthographe est liée à celle du français parlé et va dans le même sens. On sait que l'auteur n'a pas abusé de la notation phonétique associée au procédé d'agglutination (par exemple : « Mézamor »). L'objectif était cependant à la fois de rendre compte dans la transcription de la prononciation réelle du français parlé et de dénoncer les conventions absurdes de l'orthographe prescriptive. [Debon, 1997, p. 176]

Une question qu'aborde également Saussure :

Les premiers linguistes s'y sont trompés, comme avant eux les humanistes. Bopp lui-même ne fait pas de distinction nette entre la lettre et le son ; à le lire, on croirait qu'une langue est inséparable de son alphabet. [...] Aujourd'hui encore des hommes éclairés confondent la langue avec son orthographe ; Gaston Deschamps ne disait-il pas de Berthelot « qu'il avait préservé le français de la ruine » parce qu'il s'était opposé à la réforme orthographique ? [Saussure, 1968, p. 46]

Alors que « l'écriture s'arroge de ce chef une importance à laquelle elle n'a pas droit » (1968, p. 47), Saussure résume son analyse :

1° D'abord l'image graphique des mots nous frappe comme un objet permanent et solide, plus propre que le son à constituer l'unité de la langue à travers le temps. Ce lien a

¹¹ « Oudonkèlanorme ou Queneau par-delà le bien et le mal » *Normes et transgressions en langue et en littérature*, coll. « Textes et langages » n° XII. Université de Nantes, 1986) in Debon, 1997, pp. 175-176

- *Ecrit versus parlé*

beau être superficiel et créer une unité purement factice : il est beaucoup plus facile à saisir que le lien naturel, le seul véritable, celui du son.

[...]

3° La langue littéraire accroît encore l'importance imméritée de l'écriture. Elle a ses dictionnaires, ses grammaires ; c'est d'après le livre et par le livre qu'on enseigne à l'école ; la langue apparaît réglée par un code ; or ce code est lui-même une règle écrite, soumise à un usage rigoureux : l'orthographe, et voilà ce qui confère à l'écriture une importance primordiale. On finit par oublier qu'on apprend à parler avant d'apprendre à écrire, et le rapport naturel est renversé. [Saussure, 1968, pp. 46-47]

Or, le risque encouru est important :

Mais la tyrannie de la lettre va plus loin encore : à force de s'imposer à la masse, elle influe sur la langue et la modifie. Cela n'arrive que dans les idiomes très littéraires, où le document écrit joue un rôle considérable. Alors l'image visuelle arrive à créer des prononciations vicieuses ; c'est là proprement un fait pathologique. [Saussure, 1968, p. 53]

Alors, pour que le parlé ne subisse plus la lettre tyrannique et que l'ordre premier se rétablisse, certains jugent nécessaire de faire s'adapter l'écrit au son – plus fidèle, on renverse le rapport de soumission.

II-1-b-ii) Réformer l'orthographe

Tout ainsi que la parole est significative de la pensée, semblablement l'orthographe [l'est] de la parole à laquelle elle doit obéir fidèlement, de sorte qu'écrire autrement qu'on ne prononce est comme si on parlait autrement qu'on ne pense. [Peletier du Mans, réf. du 6 mai 2006]

« [D]es hésitations, des remords ou des gloses » – voilà ce que semble inspirer la graphie aux informateurs du *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel* de Walter et Martinet (1973, p. 30), requis de lire à haute voix une liste de mots simplement connus d'eux par leur intermédiaire graphique. Et là se révèle l'incohérence : on n'écrit pas comme on prononce. On ne prononce pas comme on écrit.

L'orthographe n'a de cesse de chercher une évolution, parallèle au monde auquel elle destine son usage. Régulièrement, les langues quelles qu'elles soient, tendent à réformer leur

orthographe¹². Nombreux sont les auteurs, linguistes – Martinet était de ceux-là –, citoyens, partisans d'une notation plus phonétique de la langue dans une graphie également simplifiée.

L'imprimerie sera l'un des principaux déclencheurs des premières réformes d'un système graphique jusqu'alors capricieux, né d'une société essentiellement orale. Des écrivains de la Renaissance (autour de Ronsard) proposent « un système simplifié et allégé » (Durbant, réf.b du 29 mai 2007), Richelieu fait inscrire par l'Académie une codification de la langue dans son *Dictionnaire* – des réformes suivies encore de modifications encyclopédistes régulières : « l'orthographe du français n'a pas cessé d'être modifiée (dans un sens ou dans l'autre) au cours de son histoire »¹³.

Mais la langue de Racine restait l'apanage d'une toute petite élite (à peine 20% de la population) et l'on se rendra vite compte qu'elle était loin d'avoir perdu ses complexités, quand il s'agira, avec la Révolution et surtout avec l'Ecole obligatoire de Jules Ferry, de l'imposer à toute la nation, d'où la multiplication des tentatives de réforme à partir de cette époque [Durbant, réf.b du 29 mai 2007]

– complète Jean-Claude Durbant dans son article « Histoire du français : la longue marche des réformes de l'orthographe en France ».

On retrouve, pour la langue anglaise, ce phénomène contre-élitare lors des premières tentatives de réforme aux Etats-Unis :

His most important improvement, [Webster] claimed, was to rescue of “our native tongue” from “the clamor of pedantry” that surrounded English grammar and pronunciation. He complained that the English language had been corrupted by the British aristocracy, which set its own standard for proper spelling and pronunciation. [...] The appropriate standard for the American language, argued Webster, was “the same republican principles as American civil and ecclesiastical constitutions,” which meant that the people-at-large must control the

¹² Allemagne : 1901, 1944, puis *Rechtschreibreform* de 1996

Grèce : *Katharevousa* au début du 19^e siècle et orthographe monotonique de 1982

Indonésie : 1947, 1972

Japon : 1946 « making the spelling of words purely phonetic and dropping characters that represented sounds no longer used in the language »

Norvège : 1907, 1917, 1938, 1941, 1981

Russie : 1708, puis autour de 1920

Espagnol : RAE (*Real Academia Española*) de 1713, 1959, 1994

Arménie : 1922-1924

Portugais : 1911, 1931, 1943, 1945, 1956, 1971, 1990, 2004 [Wikipedia, réf. du 18 avril 2007]

¹³ France : « [L]’Académie française a corrigé la graphie du lexique en 1694, 1718, 1740, 1762, 1798, 1835, 1878 et 1932-35. En 1975 elle a proposé une série de nouvelles rectifications, qui ne sont malheureusement pas passées dans l’usage, faute d’être enseignées et recommandées. » [Académie française, réf. du 21 mai 2007]

language; popular sovereignty in government must be accompanied by popular usage in language. [Wikipedia, réf. du 21 juin 2007]

Une langue qui suit la norme de son élite risque ainsi de perdre son prestige à la bataille de l'efficacité.

[On constate] que l'anglais s'acquiert plus vite, au moins dans ses rudiments, et [on voit] les masses se tenir à l'écart de notre langue [française] alors que les élites, qui la préféraient naguère à tout autre moyen d'expression, se sont dispersées à ce que d'aucuns appellent le « vent de l'histoire ». [Sauvageot, 1962, p. 177]

Voyons comme les arguments se posent en faveur de la réforme.

- Causes : Pourquoi la réforme ?

« [L]’orthographe fait survivre un système qui a été aboli dans la langue parlée », résume pertinemment Aurélien Sauvageot dans son ouvrage *Français écrit, français parlé* (1962, pp. 149-150).

Cette opinion, Raymond Queneau la partage. « C’est malheureux pour les Français de ne pas avoir le droit d’écrire comme ils parlent et par conséquent comme ils sentent. Nous sommes à plaindre », écrira-t-il (Queneau *in* Bardelot, réf. du 6 mai 2006).

Attardons-nous quelques temps sur la conception qu’il a de la langue française :

[...] Queneau a une vision de la langue très particulière. De juillet à novembre 1932, Queneau séjourne en Grèce où il découvre un pays écartelé entre deux langues : la « catharevousa », qui maintient la plupart des structures syntaxiques du grec ancien, qui n’est quasiment plus parlée et même incompréhensible à la très grande majorité des habitants, et le « démotique », où les déclinaisons ont disparu, les formes verbales sont simplifiées, qui est devenu la langue « naturelle ». Cette expérience a manifestement beaucoup frappé Queneau, il y revient à plusieurs reprises, et il a pensé que l’évolution historique de la langue française allait suivre le même chemin. La différence, déjà perceptible, entre français écrit et français parlé allait s’accroître, et, selon toute probabilité, le français écrit devait se scléroser en langue morte (ce que Queneau appelle l’ancien français, c’est-à-dire la langue académique) à brève échéance, et donc disparaître. Ce pronostic audacieux (1937) était sans doute un peu aventuré, en tout cas prématuré. [Pouilloux, 1991, p. 38]

Jean-Yves Pouilloux qui poursuit son analyse, revient sur les visées plus politiques que l’on évoquait plus haut :

- Causes : Pourquoi la réforme ?

En invoquant cette figure classique, Queneau tente de légitimer sa propre pratique d'écriture [...] et il justifie par un appel à la tradition une triple réforme, dans le lexique, la syntaxe et l'orthographe, pour libérer la langue des conventions qui la sclérosent. Ainsi, les à-peu-près, jeux homophoniques ou équivoques étymologiques, les acclimations de mots étrangers ou les phrases interrompues et en apparence « incorrectes » certes sont là pour faire sourire, mais elles relèvent d'une conception de la langue qui est aussi une esthétique. [Pouilloux, 1991, pp. 39-40]

Cette réforme, l'exégète nous la raconte, mettant au jour certains de ses déclencheurs. L'un des points essentiels de la réforme était l'orthographe ; sujet qui ressemble au monstre du Loch Ness et passionne évidemment les esprits si l'on en juge par l'ébullition récente (1990¹⁴) en réaction aux très timides réformes proposées par les autorités gouvernementales. Je dis « timides » en comparaison de ce que Queneau proposait en 1937. Il constate, après tant d'autres, **l'illogisme de l'orthographe académique**, illogisme double : 1° des sons identiques sont transcrits dans des graphies différentes (saut, sceau, sot) – et alors, si la différence graphique sert à distinguer des significations différentes, pourquoi écrire « son » à la fois le possessif et les substantifs ? – ou des graphies identiques donnent lieu à des prononciations différentes ([...] abdomen/examen) ; 2° l'orthographe ne retrace pas toujours l'origine **étymologique** du mot (contrairement à ce qu'on prétend parfois) – exemple : « poids » qui s'écrit avec un *d* parce qu'on l'a cru dérivé de *pondus*, alors qu'il vient en réalité de *pensum*, « ce qui est pesé », ou « legs » qu'on a artificiellement fait venir de *legatum*, « ce qui est légué », alors qu'il vient de « lais », « ce qui est laissé ».

« C'est assez dire que l'orthographe officielle n'est pas fondée en raison mais en usage », conclut Pouilloux (1991, pp. 40-41).

De ce dernier extrait cité, émergent quelques-unes des raisons qui motivent la réforme. Voyons-les plus en détail.

- Difficulté de la langue

« Quand on veut apprendre le français, on a deux tâches distinctes à accomplir : celle d'apprendre la langue en elle-même et ensuite celle d'apprendre comme elle se **déguise** dans l'écriture. »

Aurélien Sauvageot cite là « un linguiste d'Europe centrale, fort compétent en linguistique romane » (1962, pp. 180-181).

¹⁴ Pouilloux fait ici référence à la Réforme de 1990 engagée par l'Académie française.

- Causes : Pourquoi la réforme ?

L'idée de travestissement dans la langue est ainsi, souvent soulevée :

[L]e français est desservi par son orthographe, dont le **déchiffrement** oppose de nombreuses difficultés, quand il ne s'agit pas de ce qu'on pourrait même appeler un véritable **décryptement**. [...] Certains lettrés peuvent se complaire à ces raffinements tout visuels, mais la presque totalité des usagers souffre de la forme actuelle de la graphie qui sert à noter la langue. [Sauvageot, 1962, p. 180]

Sauvageot déplore cette illusion de l'orthographe : « le français de notre temps est **déguisé** dans l'orthographe officielle dont il est **affublé** », l'orthographe « fait **écran** le plus souvent à la langue elle-même ».

[L]’orthographe est devenue un **épouvantail qui effarouche** ou éloigne bien des débutants. [Sauvageot, 1962, pp. 180-181]

Saussure, encore, évoque cela :

Le résultat évident de tout cela, c'est que l'écriture **voile** la vue de la langue : elle n'est pas un vêtement, mais un **travestissement**. On le voit bien par l'orthographe du mot français *oiseau*, où pas un des sons du mot parlé (*wazo*) n'est représenté par son signe propre ; il ne reste rien de l'image de la langue. [Saussure, 1968, pp. 51-52]

Pour ce qui est de l'orthographe anglaise, elle est presque aussi détestable que l'orthographe française [...] [Sauvageot, 1962, p. 182]

– décrète Sauvageot. L'illogisme de l'orthographe n'est en effet pas l'apanage de la langue française. Bien qu'il affirme tout de même :

Le français est desservi par son orthographe plus encore que l'anglais, et voici pourquoi : alors que l'orthographe anglaise ne dissimule que la prononciation des vocables isolés, celle du français cache le système des fonctions de la langue. Elle contraint d'apprendre des catégories qui ont cessé d'exister ou qui ont trouvé un autre mode d'expression. L'orthographe française est fallacieuse alors que l'anglaise est tout bonnement aberrante. [Sauvageot, 1962, p. 184]

L'orthographe anglaise elle aussi est un système suranné qui n'a pas su adapter sa graphie à la parallèle évolution phonologique de sa langue. Or, nombreuses sont les tentatives de contourner la difficulté qu'incarne l'équation anglaise graphie / prononciation.

Simpler English spelling will benefit the 'hundreds' of millions who can already read and write, but far more so the 'thousands' of millions who can not! [Saaspel, réf. du 29 mai 2007]

Lancée par la Fondation britannique pour la simplification de l'orthographe (SSS fondée en 1908, qui « revendiquait 35 000 membres à son apogée, au XX^e siècle » et dont « le président américain Theodore Roosevelt était l'un des membres les plus fervents »), la campagne de simplification s'inspirerait des SMS et courriels « qui révolutionnent notre façon

de communiquer » pour engager une réforme orthographique et phonétique facilitant la lecture et l'écriture de l'anglais.

[La] situation a un peu évolué dans les années 2000, avec l'utilisation des blogs et du SMS par les jeunes générations : une écriture phonétique leur permet d'exprimer leur révolte par rapport à une orthographe qu'ils maîtrisent de plus en plus mal. [Wikipedia, réf. du 6 mai 2006]

Cette révolte contre une « orthographe obsolète »¹⁵ s'assortit encore de revendications progressistes.

But if English were spelled the way it sounds, I'd no longer be able to make snap judgments about people's intelligence by observing their spelling skills. That may be too high a price to pay. [Kissell, réf. du 18 avril 2007]

L'ironie de cette dernière remarque mise à part, est ici révélée la réalité de la difficulté d'une langue écrite dont la non-maîtrise condamne à la stigmatisation sociale :

People with non-standard spelling often suffer prejudice, since the mastery of standard spelling is often thought to go hand in hand with the level of formal education or intelligence. [Wikipedia, réf. du 18 avril 2007]

Ces modes d'écriture alternatifs, dont nous allons citer quelques exemples, ont pour certains une réelle ambition. *Freespeling* « aims to end the stigma of being a 'Bad Speller' because it's the spelling that's wrong! » (Freespeling, réf. du 30 mai 2007). En effet,

'Illiteracy' may mean a lower income, fewer job opportunities and the shame of being thought *Ignorant or Stupid*. Thats unfair Discrimination isnt it? [Freespeling, réf. du 30 mai 2007]

- Illogisme

Une orthographe stigmatisante, qui vient s'inscrire dans le cercle vicieux de l'illogisme. Katalin Molnár propose ce cycle apagogique où l'écriture par sa non-adéquation au son, révèle la confusion latente :

Le cycle est le suivant : si moins de renards, plus de lapins et si plus de lapins, plus de renards et si plus de renards, moins de lapins et si moins de lapins, moins de renards et

[Molnár, 1996, p. 105]

¹⁵ Formule de John Gledhill, directeur de la SSS, dans un entretien accordé à Reuters [LePoint, réf. du 18 avril 2007].

- Causes : Pourquoi la réforme ?

André Martinet soulève à son tour l'absurde du

long dressage qui permet à l'enfant d'identifier le syntagme /izem/ qu'il prononce depuis qu'il sait parler, et le graphisme *ils aiment*, qui doit reproduire assez fidèlement la succession des phonèmes et des monèmes qu'on employait il y a quelque mille ans. [Martinet, 1980, p. 162]

Parmi les « causes du désaccord entre la graphie et la prononciation », Saussure énonce :

D'abord la langue évolue sans cesse, tandis que l'écriture tend à rester immobile. Il s'ensuit que la graphie finit par ne plus correspondre à ce qu'elle doit représenter. Une notation, consécutive à un moment donné, sera absurde un siècle plus tard. Pendant un temps, on modifie le signe graphique pour le conformer aux changements de prononciation, ensuite on y renonce. [Saussure, 1968, pp. 48-49]

Dénonçant avec humour et ironie, George Bernard Shaw choisit à son tour d'illustrer la manque de logique de l'orthographe anglaise :

The best known of the critics in the 20th century was the playwright George Bernard Shaw, who invented the **non-word** *ghoti* as an alternative spelling for *fish* (the word is pronounced with the “gh” sound of “rough”, the “o” sound of “women”, and the “ti” sound of “motion”). [MacGregor, réf. du 18 avril 2007]

Les exemples, il est vrai, fourmillent en langue anglaise :

The well-known English scholar John deFrancis collected many of these cases [of spelling illogic] and included them in his book *Visible Speech* published in 1989. They include, for example:

the “schwa” or neutral sound in breakfast, children, raisin, lemon and circus;

the long “ee” sound in fee, me, machine, sea, field, conceive, key, quay, people, subpoena, Caesar;

the “sh” sound in nation, shoe, sugar, issue, mansion, mission, suspicion, ocean, conscious, chaperone, schist, fuchsia. [MacGregor, réf. du 18 avril 2007]

« Ce qui complique tout, [confirme Aurélien Sauvageot,] c'est que les mots sont littéralement émaillés de caractères qui ne se prononcent pas » (1962, p. 145).

On tombe en arrêt devant des graphies déconcertantes : *fil* se lit *fis* ou *fil* selon qu'il s'agit d'un enfant ou de la matière qui sert à coudre. [Sauvageot, 1962, p. 145]

A rajouter à cela, le « fameux *e* “muet” » et le *s* non prononcé dans certaines marques de conjugaison et le pluriel des noms.

A la base de ces lettres superflues, un autre argument en faveur de la réforme : l'argument étymologique.

- Etymologie

« Ce qui fixe la prononciation d'un mot, ce n'est pas son orthographe, c'est son histoire », disait Ferdinand de Saussure (1968, p. 53).

Lisons un extrait de l'article de Jean-Claude Durbant, « Histoire du français : la longue marche des réformes de l'orthographe en France » :

[L]es premiers transpositeurs avaient naturellement repris l'alphabet latin (le français n'était après tout que du mauvais latin !), sans trop se préoccuper qu'avec le temps, la nouvelle langue avait doublé le nombre de ses voyelles [...] et acquis un grand nombre de diphtongues (et même des triphthongues !) que ne pouvait plus que difficilement transcrire l'alphabet de Cicéron. Certains clercs se mirent alors en tête de relatiniser à tour de bras (ie. rajouter des consonnes muettes ou doubles comme en latin), multipliant les astuces pour séparer les voyelles (eg. l'ajout d'un z pour marquer le é fermé) ou distinguer les nombreux homophones (eg. sain, saint, cinq, sein, ceint, seing, etc.). De même, pour différencier le son u du son v pour lequel le latin n'avait pas de lettre, on imagina de faire précéder le u d'un h (eg. huile, pour éviter la confusion avec vile vs. le latin oleum), d'un d (advenir) ou d'un b (devoir, febvrier). Pareillement, pour distinguer le i du j, également absent de l'alphabet latin, on inséra aussi un d devant le i qui sera conservé par la suite quand le j sera inventé (adjuger). [Durbant, réf.b du 29 mai 2007]

Parmi les « rectifications » de l'Académie, on trouve celle qui souhaite corriger au nom de l'histoire de la langue, les confusions étymologiques du passé :

déciller (au lieu de *dessiller*) [...]

À rapprocher de cil. Rectification d'une ancienne erreur d'étymologie. [Académie française, réf. du 21 mai 2007]

Durbant revient sur ces « fausses étymologies » :

[E]mportés par le mouvement et la volonté (compréhensible) de redignifier ce succédané de latin qu'était alors le français, nos valeureux scribes se mirent aussi en devoir de donner une dimension étymologique à leur transcription de la langue vulgaire. D'où le nouvel ajout de toutes sortes de consonnes pour rappeler l'étymologie latine ou grecque (réelle ou supposée) des mots (le b de debte; le p de corps ; le x de voix, six et paix ; et jusqu'à deux h pour certains mots d'origine grecque : rhéthorique, phtihsie !). [Durbant, réf.b du 29 mai 2007]

Plus haut déjà, nous évoquions le phénomène, très répandu en langue française –

- Causes : Pourquoi la réforme ?

Lais est le substantif verbal de *laisser* ; mais actuellement on y voit celui de *léguer* et l'on écrit *legs* ; il y a même des gens qui le prononcent *le-g-s* ; cela pourrait donner à penser qu'il y a là déjà un changement de forme résultant de l'interprétation nouvelle ; mais il s'agit d'une influence de la forme écrite, par laquelle on voulait, sans modifier la prononciation, marquer l'idée qu'on se faisait de l'origine du mot. [Saussure, 1968, p. 239]

– et en langue anglaise :

For example, the “b” in the word “debt” has never been pronounced; it was included solely because the word was derived from the Latin word “debitus”. To make the irony complete, the same Latin word gave rise to the English word “debit”, which is no longer synonymous with “debt”. [MacGregor, réf. du 18 avril 2007]

Cet « habit of spelling borrowed words in an “etymologic” fashion » donne lieu à d'autres exemples encore :

Some dictionaries of the renaissance period actually complicated spelling by adopting false Latin etymologies:

iland became *island* (from the Latin *insula*, although *island* is actually a Germanic word, compare German *Eiland*)

ile became *aisle* (also from *insula*) [Wikipedia, réf. du 18 avril 2007]

Souvent – nous le verrons –, les détracteurs de l'orthographe actuelle avancent l'argument étymologique :

Do we really, in the 21st Century, have to write ‘yacht’ when we actually say ‘yot’ – just because of its distant Dutch etymology? [Freespeling, réf. du 30 mai 2007]

Même si l'on doit beaucoup à l'historique d'une langue, il semble qu'il soit encore un motif de réforme.

- Histoire de la langue

Revenons en arrière pour tenter de comprendre comment s'est construite l'orthographe anglaise :

English spelling contains many irregularities due to a number of factors. The large number of words assimilated from other languages is one of them; an even greater cause is the fact that

English began to be widely written and printed during the Middle English¹⁶ period. While English spelling was relatively systematic during the Middle English period, the shift to modern English involved undergoing a Great Vowel Shift and many other changes in phonology. The older, etymological spellings have been retained despite major shifts in phonology. [Wikipedia, réf. du 18 avril 2007]

Vint ensuite le *Renaissance English* :

The link between English letters and their sounds became particularly undermined during the 16th century, because the typesetters of the first printed English Bibles were either Dutch, Flemish or German, and rarely spoke much English. Because the Bible was the first English book to be read by large numbers of people, its spelling errors had a disastrous effect on English spelling. People regarded them as God-given and copied them. [Wikipedia, réf. du 18 avril 2007]

Le caractère sacré de l'écriture prend ici tout son sens.

Continuons de suivre l'évolution graphique anglaise.

Unlike many other languages, English spelling has not been updated since the 17th century when quite a few words were shorn of their surplus letters (e.g. 'atte' became 'at', 'worde' – 'word', 'olde' – 'old'). Because there have been no large-scale corrections of the English writing system since 1755, there is now no reliable relationship between most English spelling patterns and their sounds. The spellings 'through, though, thought, enough, cough, daughter' and 'laughter' are obvious barriers to progress in reading [...]. [Wikipedia, réf. du 18 avril 2007]

L'une des raisons pour laquelle un son ne se voit désormais plus représenté par un seul et même signe graphique, est en anglais comme en français, le souci de distinction homophonique. Le nivellement de l'orthographe se fait non pas sur des critères phonétiques, mais étymologiques :

Phonétique et surtout phonologique (étant donné les différences régionales et dialectales), c'est en effet ce qu'est grosso modo au départ la graphie de la future langue du roi [...]. Mais, très vite, elle devra prendre une fonction discriminative (et morphologique) pour assurer la distinction graphique (et grammaticale) des homophones qui se multiplient. [Durbant, réf.b du 29 mai 2007]

¹⁶ « Generally, all letters in Middle English words are pronounced. (Silent letters in Modern English come from pronunciation shifts but continued spelling conventions.) Therefore 'knight' is pronounced [kniçt] (with a pronounced K and a 'gh' as the 'ch' in German 'nicht'), not [nait], as in Modern English. » [Wikipedia, réf. du 5 juillet 2007]

- Causes : Pourquoi la réforme ?

Tant d'arguments qui poussent à la réforme, et que viennent soutenir d'autres, plus ironiquement (?) fantaisistes :

I can scribble the word "bomb" barely legibly 18 times in one minute and "bom" 24 times, saving 25 per cent per minute by dropping the superfluous b. In the British Commonwealth, on which the sun never sets, and in the United States of North America, there are always millions of people continually writing, writing, writing ... Those who are writing are losing time at the rate of $131,400 \times x$ per annum ... [Tauber, 1965 *in* Truss, 2004, p. 186]

L'économie de production (encre, papier, arbres etc.), de temps et d'énergie – et ce, de plus, à l'échelle internationale –, entre ainsi en compte :

On peut déplorer un état de fait qui contraint les jeunes francophones à consacrer à ce dressage [l'apprentissage de l'orthographe] de longues heures qui pourraient être employées à l'acquisition de talents plus réellement productifs. [Martinet, 1980, p. 162]

Superfluity of graphemes (letters) is often an issue in spelling reform, which prompts the 'Economic Argument' – significant cost savings in the production materials over time – as promulgated by George Bernard Shaw, although it requires a rare, altruistic farsightedness to fully appreciate it, and, especially in the modern context, acquires an environmentalist aspect, thus turning into the Environmentalist Argument. There is also a Personal Safety Argument, whereby rapid texting in emergencies is seen as being hampered by superfluous graphemes. [Wikipedia, réf. du 18 avril 2007]

If English were only used in one or two small backwater countries none of this would matter. But since it has ridden the coat tails of England and America's military, technological and artistic dominance to become the defacto international language, it's [sic] gross defects are of global concern. A rough estimate based on just the educational and barnacle letter costs puts it well over 100 billion dollars per year. Add to this the time wasted on 'how do you spell...' dictionary visits, forests worth of paper thrown away due to typos, and the incalculable cost of illiteracy and you will begin to realize that we have a serious problem here.

Squandering our time and resources to perpetuate what amounts to a quaint tradition has got to stop. [Nooalf, réf. du 20 juin 2007]

Et l'on peut jusqu'à imaginer les pires scénarios :

Irregular English spelling causes illiteracy, poverty and crime, and also complicates communication between nations. [Saaspel, réf. du 29 mai 2007]

Les causes à présent élucidées, se pose la question du « Comment ? » réformer.

• Outils : Comment réformer ?

La *Simplified Spelling Society* choisit la réserve (substitutions légères : seules quelques digraphes et diphtongues réduites) à une réforme dont la brusquerie s'avèrerait favorable à ses détracteurs. Le projet *Stage 1* (publié en 1984), propose cinq méthodes de simplification à associer ou utiliser indépendamment.

L'une vise ainsi à uniformiser le son [ɛ] en le marquant par *e* (« eny meny frend alredy ses tred jelous hed »), ou le son [f] évidemment retranscrit par *f* (« foto telefone fysical elefant safire »), l'autre cherchant à rétablir une cohérence parmi les « absurd spellings » souvent associées au digraphe *gh* (*augh* devenant « caut fraut dauter nauty » et « laf draft », *ough* « bou drouit plou », « baut aut thaut faut saut », « cof trof enuf tuf », « tho altho », « doh for dough and thurra for thorough » et enfin « thru »). L'une de ces réformes s'intitule enfin « DUE » (Drop Useless E's) : « ar wer hav serv giv liv opposit negativ massiv activ involv curv » (SpellingSociety, réf. du 30 mai 2007) ¹⁷.

On retrouve ailleurs cette revendication d'une orthographe plus logique et conforme à la réalité phonique :

We could also, perhaps, **reduce the number of ways to write any particular sound**—so the “ee” sound in “street,” for example, might always be written “ee,” never “ea,” “ie,” “ei,” “i,” “e,” or whatever. [Kissell, réf. du 18 avril 2007]

Autre point : celui d'une matérialisation plus cohérente des diphtongues, ici illustré dans le système *NuEnglish* :

5 long vowels: use macrons (lines over vowels) for the less-often-used sounds, as in “Thā ēt frīd tōfū” (They eat fried tofu), or add an E to the vowels (AE, EE, IE, OE, or UE) if macrons are not available, as in “Mae Green tried roe glue”. [Wikipedia, réf. du 4 juin 2007]

¹⁷ Exemple de texte transcrit en *New Spelling* :

It was on the ferst dae of the nue yeer that the anouncement was maed, aulmoest simultaeneusli from three observatoris, that the moetion of the planet Neptune, the outermoest of aul the planets that wheel about the sun had becum veri eratic. A retardaetion in its velociti had been suspected in December. Then a faent, remoet speck of liet was discuverd in the reegion of the perturbd planet. At ferst this did not cause eni veri graet ecsytment. Syentific peepl, however, found the inteligence remarkabl enuf, eeven befor it becaem noen that the nue bodi was rapidli groeing larger and bryter, and that its moetion was quyt diferent from the orderli progres of the planets... [Wells, H.G. 'The Star' [« issued in New Spelling with the author's permission in 1942 »] in SpellingSociety, réf. du 1^{er} juin 2007]

- Outils : Comment réformer ?

Ou, comme on peut s’y attendre, l’élision des lettres non prononcées est l’une des préoccupations phare des réformes :

For instance, we could make a **good start by simply removing letters that are never pronounced**. “Though” could become “tho,” “guard” could become “gard,” “foreign” could become “forin,” “doubt” could become “dout,” and so on. [Kissell, réf. du 18 avril 2007]

Une autre de ces méthodes se veut de même, particulièrement simple d’accès, en ce qu’elle consiste pour l’essentiel en l’ablation de ces lettres superflues (non prononcées, voyelles non accentuées, doubles consonnes inutiles). « One of its benefits is that the resulting words are 8-15% shorter than standard spellings », peut-on lire dans l’article que Wikipedia consacre au *Cut Spelling* de Christopher Upward (Wikipedia, réf. du 30 mai 2007).

Ce qui donne une fois transcrit :

Wen readrs first se Cut Spelng, as in this sentnce, they ofn hesitate slytly, but then quickly becom acustmd to th shortnd words and soon find text in Cut Spelng as esy to read as Traditionl Orthografy, but it is th riter ho realy apreciates th advantajs of Cut Spelng, as many of th most trublsm uncertntis hav been eliminated. [Wikipedia, réf. du 30 mai 2007]

Parmi les diverses méthodes de transcription que l’on nous soumet : *Saaspel*, proposée par Roy W. Blain. Certaines règles résument les objectifs de ces réformes qui conservent l’alphabet latin et recherchent « an increased regularity to the spelling rules » (Wikipedia, réf. du 18 avril 2007) :

- to spell the same what sounds the same
- to exclude alternative spellings of a single sound
- to exclude alternative sounds of a single spelling [Saaspel, réf. du 29 mai 2007]

Toutes aspirent à « a perfect one-to-one correspondence between the spoken units (phonemes) and the written units (graphemes) » (Cleckler, réf. du 4 juin 2007).

L’illustration de la méthode, une fois appliquée par la réforme *Nooalf* :

1 LeTR = 1 SoWND. XIS RQL IZ OBVEUSLE ESeNCL TQ XU LoNG RANJ
DURUBILITE UV XU SISTM. aZ SQN aZ ITS KoMPRUMiZD, KAoS SToRTS ITS STeDE
RiZ TQ DOMININS. TRiING TQ GeT *eVREBUDE* TO REMeMBR U BUNC UV
eKSTRANEUS RQLZ IZ BoWND TQ FAL VeRE KWIKLE, EVIN WIxoWT XU
DESTABLIZING eFeKS UV SOsL UPHEVLZ SUC aZ WORZ, TEKNULoJIKL
ReVULQsN & NaCRUL DIZaSTRZ. *SIMPLIFi, MaN!* [Nooalf, réf. du 20 juin 2007]

Lisons encore l'introduction du site de *Saaspel*, qui promet à travers ce nouveau type de transcription, l'utopie d'un monde meilleur :

Saaspel introducshn

Th need tu maac chaanz tu English speling iz noon tu evriwon involvd in teeching or lurning th English langwij. In turmz ov **ridyusing povrti, ilitrasi, famin nd conflict arauud th wurld**, th urjnt need fr a comn langwij iz unqeschnd.

Wen English speling iz clird ov its iregularitiz, it cud amaunt tu th moost valyubl cntribyushn tu **pees nd harmuni that manciind can bestoo upon itself**.

Th qeschn 'wen' dipendz maanli upon th cmpleeshn nd popyulr selecshn ov a 'consistnt' speling sceem. Hahf mejhrz can oonli bring about an unsatisfactri hahf cyor, purpetuating th cnfyujhn.

Az ever impruuing electronic cmyunicaashn **bringz naashnz cloosr tugethr**, th need nd th faavrubl pre-condishn tu acomplish th diziiurd speling riform cooinsiid.

Th caas fr Saaspel iz maad in th foloing text nd fr practicl aplicaashn iz cndensd daun tu won cee paaj hedd 'Saaspel wurld english speling nd pronunsiashn giid'. [Saaspel, réf. du 29 mai 2007]

Juste un mot sur la forme du texte.

La représentation se veut purement phonétique, et tente de respecter la règle d'une lettre pour un son. Les lettres superflues sont effacées : « th » pour *the*, « mejhrz » pour *measures*, « cnfyujhn » pour *confusion*, « cmyunicaashn » pour *communication* ; les diphtongues au contraire matérialisées : « maac chaanz » pour *make changes*, « diziiurd » pour *desired*, « giid » pour *guide*, « noon » pour *known*, « moost » pour *most*. Certaines de ces nouvelles graphies – les dernières citées par exemple, puisqu'elles renvoient à des associations autrement analysées dans l'orthographe régulière – n'évoquent pas toujours ou immédiatement le sens attendu. Ainsi : « manciind » pour *mankind*, « unqeschnd » pour *unquestioned*, « naashnz » pour *nations*.

Autre système encore, celui-ci essentiellement basé sur la prononciation américaine, *Soundspel* est le produit d'une incessante évolution de réformes de l'orthographe de 1910 à nos jours.

En voici une manifestation :

Oed to a Nietingael

Mi hart aeks, and a drouzy numnes paens
 Mi sens, as tho of hemlok I had drunk,
 Or emptyd sum dul oepiaet to the draens

- Outils : Comment réformer ?

Wun minit past, and Lethe-wards had sunk:

‘Tis not thru envy of thi hapy lot,

But beeing too hapy in thien hapynes,

That thow, liet-wingèd Dryad of the trees,

In sum meloedius plot

Of beechen green, and shadoes numberles

Singest of sumer in fuul-throeted eez.

– John Keats [Wikipedia, réf. du 29 mai 2007]

Ce dernier système peut sembler plus accessible que d’autres déjà cités. Peut-être l’étrangeté de certaines graphies qui empêchait la fluidité de lecture est-elle amoindrie car les associations de lettres ici choisies n’ont pas dans l’orthographe traditionnelle d’autres référents phonologiques. Par exemple les diphtongues semblent plus facilement identifiables : « **aeks** » pour *aches*, « **thien** » pour *thine*, « **fuul-throeted** » pour *full-throated*.

D’autres et nombreuses propositions – remplacement de l’alphabet latin¹⁸, ajout de signes diacritiques¹⁹, création de nouveaux symboles²⁰ pour éliminer les digraphes et respecter la règle d’un signe pour un son²¹, etc. – ont été avancées. Mais les citer toutes nous éloignerait trop de nos préoccupations premières. Les quelques réformes déjà citées nous

¹⁸ On trouve le *Shavian alphabet* qui tient son nom du dramaturge et auteur George Bernard Shaw :

Shaw set two main criteria for the new alphabet: that it should be phonetic with, to the greatest extent possible, a 1:1 correspondence between letters and sounds; and that it should be distinct from the Latin alphabet so as to avoid the impression that the new spellings were simply “**misspellings**”. [Wikipedia, réf. du 8 juin 2007]

Nées d’un concours remporté par Ronald Kingsley Read – qui donnera une version révisée du *Shavian* qu’il renommera *Quikscript* –, les lettres composant ce nouvel alphabet offrent un arrière-souvenir sténographique :

The Shavian alphabet consists of three types of letters: tall, deep and short. Short letters are vowels, liquids (r, l) and nasals; tall letters (except Yea and Hung) are unvoiced consonants. A tall letter rotated 180°, with the tall part now extending below the baseline, becomes a deep letter, representing equivalent voiced consonant (except Woe and Haha). [Wikipedia, réf. du 8 juin 2007]

¹⁹ « Diacritical marks have occasionally formed part of spelling reform proposals in the past, but today they would pose a great difficulty for digital text processing and other uses of computers, requiring the replacement of most hard- and software, which is not feasible in practice. » [Wikipedia, réf. du 18 avril 2007]

²⁰ Ceci est possible, puisqu’il faut, selon Saussure, considérer les unités phoniques

comme des entités différentielles dont le propre est de ne pas se confondre les unes avec les autres [...]. Cela est si bien l’essentiel qu’on pourrait désigner les éléments phoniques d’un idiome à reconstituer par des chiffres ou des signes **quelconques**. [Saussure, 1968, p. 303]

²¹ « Among other things, these proposals seek to eliminate the extensive use of digraphemes in the English use of the standard Roman alphabet, such as “sh”, “ch”, voiced “th”, voiceless “th”, “zh”, “ph”, “ng”, “nk”, “gn” and “kn”. The impetus for removing digraphs is grounded in the desire to have **each letter represent a single sound**. In a digraph, the two letters do not represent their individual sounds but instead an entirely different and discrete sound. » [Wikipedia, réf. du 18 avril 2007]

semblaient pleinement illustrer notre propos en ce que, outre leur apparente fantaisie, certaines restent troublantes de similarités avec quelques sources de notre corpus.

Voyons à présent l'exemple français.

- Réforme à la française

Qu'en est-il des propositions françaises ?

Dans sa Réforme de 1990, l'Académie française propose que le choix se porte en faveur de la majorité : on « rectifie [la graphie irrégulière ou variable], ou bien l'on retient la variante qui permet de créer les plus larges régularités ».

Ainsi certains pluriels « difficiles » sont simplifiés, la plupart des mots composés voient leur trait d'union disparaître, les règles d'accentuation gagnent en indulgence – ce dernier point visant essentiellement à rétablir certaines incohérences graphiques susceptibles de « condui[re] à des prononciations défectueuses ».

Voyons un autre pendant français d'une proposition de réforme, en nous familiarisant avec l'Ortograf fonétik, ou « le plus court chemin entre la langue et le papier » (Ortograf, réf. du 18 avril 2007). Le paragraphe suivant en présente pleinement la teneur et les objectifs :

Ortograf è l'ortograf alternatif du Fransè. Une ortograf plu fonétik, rasionalizé é normalizé.

La lang fransèz apartyin à sè lokuter. Donk, si sè lokuter adopte une manière simpl de l'écrire é la propaj, sèt norm s'inpozera d'èl mèm. L'administrasyon, le sistèm d'édukasyon et la sosyété an jénéral finiron par devouar s'ajusté.

Alor, pluto ke d'atand vènement et pasivman une « réformèt » partièl de l'ortograf venant d'une kelkonk otorité, prenon posesion de notr lang an nou-z apuiyan sur une norm simpl é présiz d'ortograf ki s'apran an 5 minut.

Ékrivé fonétikman dè mintnan, non par ignorans ou néglijans, mè pars qu'o kontrèr vou konèsé la façon modèrn d'écrire le fransè, la norm Ortograf. [Ortograf, réf. du 18 avril 2007]

Un système avantageux :

vous ne mètré pas dè milié d'èr d'apprentisaj étalé sur dè-z ané, kom dan le ka de l'ortograf tradisionèl. Aprè kèlke dizèn de minut vous pouré lire é écrire avèk la norm Ortograf sans inkonfor. [Ortograf, réf. du 18 avril 2007]

- Outils : Comment réformer ?

Peut-être toutefois cet « inkonfor » est-il évité car le lecteur a, au préalable, une base d'orthographe traditionnelle ? S'agit-il alors de lecture au sens de déchiffrement, ou d'une reconnaissance lexicale attendue, au-delà d'un nouveau déguisement graphique ?

L'Ortograf s'appuie sur la notion revendiquée de « norm » pour « s'inpozé » (cf. paragraphe de présentation). Certaines règles ont ainsi vu le jour dans le but avoué de stabiliser la nouvelle norme. Elles se déclinent en deux catégories, les « règlx de baz » et les « règlx opsyonèl ».

Règlx de baz:

À chak lètr ou konbinèzon de lètr corèspon un son é vis vèrsa. Donk, tout lè lètr (ou konbinèzon) se pronons é tou lè son s'ékriv, toujours de la mèm fason [...]. [Ortograf, réf. du 18 avril 2007]

Suit une liste exhaustive d'exemples, dans laquelle entre autres, y figure le son dans « paille », *an* « enfant », *in* « faim », *un* « parfum », *e* « le », *eu* « Europe », *oua* « Roi », *gn* « ignorant ».

Les règles se précisent ensuite, mais la simplification du mode d'écriture semble pouvoir en compliquer la lecture :

Pour pronosé séparéman lè lètr ki reprézant une vouayèl nazalilé (an/in/on/un), une vouayèl, mèm muèt (e), doua suivr. Ex.: vent → van | vanne → vane. [Ortograf, réf. du 18 avril 2007]

Voyons à présent les

Règlx opsyonèl:

Lè nòn pev porté la mark du plurièl; La lètr 'x' ki ne se pronons pa.

Le 'e' diskre ou muè peu s'ékrir.

On peu ékrir une letr normalman muèt dan un mo, présédé d'un tirè, kan èl se pronons lor d'une lièzon. Ex. Lè bato, lè-z anfan.

Lè-z omofon dè mo lè plu kouran pev se distingé de seu-si à l'èd de sign diakritik (aksan, tréma, etc.) plasé sur une vouayèl. [Ortograf, réf. du 18 avril 2007]

Il est intéressant de noter que la « norm » dans un souci de meilleure lisibilité, choisit d'introduire des graphies que l'on pourrait qualifier de « gratuites » dans la mesure où elles ne sont pas censées se prononcer : *x* pour le pluriel, *e* muet. Or la première « règl de baz » n'énonce-t-elle pas que « tout lè lètr (ou konbinèzon) se pronons » ?

La distinction des homophones semble *a priori* judicieuse puisqu'elle permet de véhiculer la nuance de sens sans recourir aux graphies diverses, sources de complexité. La « list dê-z omofon kouran » reste toutefois conséquente...

An	An	Mètre	mètr	ces	sè
En	An	mettre	mêtr	ses	sê
Dès	Dè	maître	mêtr	Se	se-
Des	Dê	Moi	moi	sel	sèl
Don	don	Mois	mòi	celle	sêl
Dont	dòn	Mon	mon	sept	sèt
Foi	foi	Mont	mòn	cet	sêt
Fois	foi	Non	non	cette	sêt
Foie	foî	Nom	nòn	Si	si
Guère	guèr	Au	o	Ci	sì
Guerre	guêr	Aux	o	scie	sî
Il	il	Eau	ò	soi	soi
Île	îl	Haut	ô	soie	soî
Coup	kou	Ou	ou	sur	sur
Cou	koù	Où	où	sûr	sûr
Cour	kour	Par	par	tard	tar
Court	koùr	part	pàr	tare	tàr
La	la	père	Pèr	ton	ton
Là	là	paire	pêr	thon	tòn
Les	lê	pain	pin	taon	tôn
Lait	lè	pin	pìn	trait	trè
Leur	ler	près	prè	très	trê
Lire	lir	prêt	prê	vert	vèr
Lyre	lîr	Sa	sa	vers	vêr
Mes	mè	ça	sà	verre	vêr
Mais	mê	salle	sal	ville	vil
Met	më	sale	sàl	vil	Vîl
Mère	mèr	sans	san	vos	Vo
Mer	mêr	cent	sàn	veau	Vò
Maire	mèr	sang	sân	voix	Voi
				voie	Voî

Explorons enfin, notre dernier exemple.

« *La réforme de l'orthographe, alors ça c'est la bouteille à l'encre, c'est le piège, c'est l'écueil, mais bon gré, mal gré il faudra en (il faudra-t-en) passer par là. Il n'y a que lorsque cette réforme, cette révolution, sera accomplie (sera-z-accomplie) que la nouvelle langue pourra s'affirmer hautement et vivre d'une vie autonome ; alors seulement pourra naître une nouvelle poésie. Sans une notation correcte du français parlé, il sera impossible (il sera himpossible) au poète de prendre conscience du rythme authentique, des sonorités exactes, de la véritable musique du langage. C'est de là que sourd la poésie.* » [Queneau in Bardelot, réf. du 6 mai 2006]

L'écriture se veut phonétique mais reste très empreinte de provocation comique. Ce qui, peut-être et finalement, teinte de discrédit la supposée réforme à venir. Ou n'est-ce que le message politique cherchant à s'affirmer, derrière la pudeur taquine d'une entreprise qui se sait initialement vaine (?).

- Outils : Comment réformer ?

Autre illustration concrète, donc, des velléités de révolution linguistique : le Néo-français de Raymond Queneau.

Si donc l'orthographe actuelle ne se justifie en rien, pourquoi ne pas carrément adopter une transcription phonétique, où des sons identiques seraient toujours représentés par la même graphie, quelles que soient leur origine, leur position ou leur fonction. Et Queneau propose l'échantillon suivant : « Mézalar, mézalar keskon nobtyin ! Sa dvyin incrouayab, pazordinèr, ranvèrsan, sa vouzaalor indsé drôldaspé dontonrvyin pa. On Irekonê pudutou, lfransê, amésa pudutou, sa vou pran toudinkou unalur ninversanbarbasé stupéfiant... » (« Écrit en 1937 », *B. C. L.*, p. 22). Bien sûr, c'est une provocation ironique, et qui, si on cherche à analyser les phonèmes n'a pas beaucoup plus de rationalité que l'orthographe officielle. [Pouilloux, 1991, p. 42]

En effet, poursuit Jean-Yves Pouilloux,

Queneau caricature (voir « ninversanbarbasé », invraisemblable assez, avec *n* « de liaison » injustifié, vrais → *vers*, bla → *bar*, ble → *b*). Soit, mais l'essentiel est ailleurs : « Jérлу toud-suit cé kat lign sidsu, j'épapu m'apéché de mmarrer. Epui sisaférir, tan mye : j'écripa pour anniélé lmond. » [Pouilloux, 1991, p. 42]

Très ambitieuse, la réforme quenienne imaginait un néo-français [qui] aurait dû, en tant que langage parlé remplacer le français écrit standard. La syntaxe et le vocabulaire typiques au parlé et une orthographe plus ou moins phonétique auraient ainsi enrichi la langue française sclérosée des grammairiens. [Wikipedia, réf. du 6 mai 2007]

Ces propositions riches de trouvailles morphologiques et qui explorent de nouveaux horizons linguistiques, toutefois sont souvent contrées par les esprits antagonistes attachés à l'orthographe traditionnelle.

II-1-b-iii) Les limites d'une telle entreprise

C'est donc une erreur de croire qu'après avoir reconnu le caractère trompeur de l'écriture, la première chose à faire soit de réformer l'orthographe. [Saussure, 1968, p. 58]

- Contre-arguments : Déficience mentale

Jean-Claude Durbant souligne un intéressant problème. Il donne son opinion sur l'Ortograf :

Un autre obstacle [à la réforme] serait peut-être aussi le risque d'association (peu valorisante) avec la déficience mentale [...]... ? [Durbant, réf. du 18 avril 2007]

Alors même que les pro-réformes *dénoncent* l'amalgamation d'une mauvaise orthographe à la déficience intellectuelle de l'écrivain, ses détracteurs pensent l'apprentissage justement nécessaire, en ce que l'orthographe sera toujours – et tant que l'homme continuera de s'inscrire dans un schéma sociétal dominant-dominé – un indice de stigmatisation fort.

« La discipline de l'orthographe est importante. Les enfants devraient être capables de savoir quand utiliser tel ou tel niveau de langage », estime ainsi John Dunford, de l'Association des directeurs d'établissements du secondaire. « Le langage SMS peut être adéquat pour les SMS. Mais il ne l'est pas pour remplir un formulaire. Les enfants doivent apprendre la ponctuation et l'orthographe. » [LePoint, réf. du 18 avril 2007]

[I]n the world of text messages, ignorance of grammar and punctuation obviously doesn't affect a person's ability to communicate messages such as "C U later". But if you try anything longer, it always seems to turn out much like the writing of the infant Pip in *Great Expectations*:

MI DEER JO I OPE U R KRWRITE WELL I OPE I SHAL SON B HABELL 4 2 TEEDGE U JO AN THEN WE SHORL B SO GLODD AN WEN I M PRENGTD 2 U JO WOT LARX AN BLEVE ME INF XN PIP. [Truss, 2004, pp. 17-18]

- Complexification

On dénigre la simplification orthographique en l'associant à la déficience mentale, comme l'on associe le prestige à la complexification de l'orthographe : c'est aussi cette complexité qui en fait la supériorité.

Lisons

[a] *21st Century Proposal for English Spelling Reform*: A humorous look at spelling reform, arguing that the complexity of English has led to its position as a world language, and thus should *increase*.

- Contre-arguments

My proposal, therefore, is that so far from eliminating absurdities and inconsistencies in English orthography, we ought to increase them. Below are a few preliminary suggestions for the sort of changes that we need to make.

(1) Make more frequent use of unpronounced consonants, such as “h” after “c”, word-initial “p” before “s”, and so on. But at the same time, eliminate the use of such letters in some words where they seem to belong, because the words have a foreign or learned feel to them. In particular, etymologically-related words should be spelled differently. Thus, “psychology” becomes “sychologie”, “psychiatry” is “psykiatry”, while “Smith”, of course, becomes “Psmith”. But “Goldsmith” is “Goledsmythe”.

(2) Vowel spellings are fairly random in English, but not quite random enough. The preceding sentence, in a reformed English, might well be written thus: “Vhoull sphailings aghre fehrlee rannedumm in Englysch, but not queyeghte rannedumm ynoughe.”

(3) Start capitalizing a lot more words, particularly nouns and pronouns. But not in any systematic way. Thus, capitalize “Them” but not “they”, “Sheep” but not “goat”. [Sanderson Chambers, réf. du 21 juin 2007]

En effet, alors que l’une des premières causes de la réforme était pourtant de simplifier les choses, les modifications opérées par le nouveau système semble de loin obscurcir la lecture. Si la *New Spelling* paraît s’en aviser et limite ses véhémences :

We do not dare to suggest **choon** for *tune* or **jook** for *duke*. [SpellingSociety, réf. du 31 mai 2007]

– il n’en est pas de même d’autres réformes.

Douglas Crockford nous offre une alternative supplémentaire. A lire cette simple annonce : « *Yntrodxkshxn tu Nuspelynh* », on s’interroge quant à la simplification revendiquée (présence des *x* et *h*, substitution de *i* par *y*) et l’on suppose l’importance des nouvelles règles à suivre.

In *Nuspelynh*, each vowel has one sound. The letters **c**, **q**, and **x** are no longer needed as consonants, so we recycle them into vowels. *c* has the sound of short **a**, so it may be helpful to see the *c* as an *a* without a stem. *q* has the sound of short **oo**, so it may be helpful to see the *q* as a modified *o*. *x* has the sound of short **u**, so it may be useful to see the top half of the *x* as a very short *u*. The vowels *a*, *e*, *i*, *o*, and *u* have sounds like in other languages, including Spanish, Hawaiian, and Japanese.

The *c* is a vowel with the sound of short **a** except when it is followed by an *h*. The *y* is a vowel with the sound of short **i** except when it is followed by a vowel. [Nuspelynh, réf. du 4 juin 2007]

Ainsi devra-t-on écrire :

dad *dcd*

valve *vclv*

yeah *yec*

out *cut*

judge *jxj*

zoos *zuz*

handsome *hcnsxm*

undoubtedly *xndcutydli*

pussy *pqsi*

put *pqt* [Nuspelynh, réf. du 4 juin 2007]

Ou encore, parmi les exemples à retenir, cet usage particulier du *h* :

dh **this** *dhys*

nh **sing** *synh*

wrong *ranh*

zh casual *kczhuxl* [Nuspelynh, réf. du 4 juin 2007]

Autre réforme, autre règle ; et ce paradoxe :

In reformed spelling we should have to write **kot** for *cot*, *caught*, but **kort** for *court*. Inevitably, some people would have to accept that they should write certain words identically that they pronounce differently, and other words differently that they pronounce the same. This could lead to difficulties. [Wells, réf. du 28 juin 2007]

Car alors les préceptes fondamentaux voient leur base d'action annihilée : la réforme non seulement n'offre pas de solution aux problèmes posés au préalable, mais inventant un nouveau système fait renaître les difficultés du début.

- Paradoxe de la création d'un nouveau système

Second paradoxe en effet, que celui de créer un système neuf, quand c'est l'obédience outrée à un cadre normatif qui est là reproché.

Queneau, selon Brigitte Bardelot, n'y échappe pas :

Il est amusant de constater qu'en préconisant une langue phonétique, « *calquée photographiquement sur la parole courante* », Queneau en vient à redécouvrir les signes diacritiques

- Contre-arguments

de la phonétique internationale officielle ce qui n'est pas un mince paradoxe ! et que du même coup, tombe subitement tout le charme du texte ! [Bardelot, réf. du 6 mai 2006]

Elle complète :

L'iconoclaste qui prenait le plus grand plaisir à casser le code ne parvient qu'à le remplacer par un autre, différent, autrement organisé, mais tout aussi canonique que celui auquel il doit suppléer [...]. [Bardelot, réf. du 6 mai 2006]

Impression confirmée par Pouilloux (l'extrait suivant est consacré à l'absence de *x* chez Queneau) :

Même idée fixe, semble-t-il, dans *Les Fleurs bleues*, où les « genous », les « chous » et les « hibous » échappent systématiquement à la règle bien connue des écoliers ; on dirait presque une revanche rigolarde sur la tyrannie des instituteurs. Certes, mais il y a un tour de plus : nous sommes dans un « roman historique » et nous assistons donc à des scènes où les personnages **devraient parler le français des diverses époques** où se passent les événements (ce serait bien compliqué et même impraticable). Mais le *x* permet une sorte de clin d'œil, il ponctue, si l'on peut dire, l'évolution de la langue :

1264 : « Et qu'on nourrisse mes chevaux de bon foin, de bonne paille et de belle avoine » (*F. B.*, 33).

1439 : « Le duc d'Auge veut flanquer une taloche au page, mais celui-ci a déguerpi ainsi que les artilleurs, la meute et les chevaux » (*F. B.*, 103) ; « les chiens sont déjà dans leur niche, les chevaux à l'écurie et les artilleurs tout près du pont-levis » (*F. B.*, 103-104).

Or on lit dans un traité de phonétique française (Bourciez) que le pluriel des noms en -al s'est formé de la façon suivante :

als : *l* devient *u* devant *s*, justement au XIII^e siècle ; *us* est noté *x* (chevax), puis on oublie que le *x* comprend le *u* et on le réintroduit → *ux*, ce qui revient en fait à écrire *u.us*, ce qui est absurde.

Queneau s'amuse à faire semblant de prendre des libertés avec l'orthographe alors qu'il suit fidèlement ce qu'il trouve dans le manuel. [Pouilloux, 1991, pp. 46-47]

Apparaît alors la question de la réelle nécessité d'une réforme. Un internaute sur le site de l'Ortograf met le doigt sur la possible redondance qu'incarne l'ortograf alternatif :

L'alphabet phonétique international existe depuis longtemps, il permet de transcrire de manière non ambiguë sinon toutes les langues du moins une majorité. Bien sûr il est plus compliqué à maîtriser mais au moins ce n'est pas un système franco-français de plus et je ne suis pas sûr que l'Ortograf soit beaucoup plus aisé à déchiffrer... [Ortograf, réf. du 18 avril 2007]

Un second internaute conclura :

A mon sens, l'extrémisme ortografik n'est que le miroir de l'extrémisme académique. L'un n'est utile que tant que l'autre existe. [Ortograf, réf. du 18 avril 2007]

Comme pour contrer le paradoxe, Richard Lawrence Wade, créateur de *Freespeling*, laisse libre cours à nos envies graphiques – dans la mesure du raisonnable, nous conseille-t-il tout de même : « [D]on't go wild! Don't litter the paj with dozens of unconventional spelings. Treat freedom gently! ». Sentons-nous ainsi libres d'écrire selon la logique qui s'impose à nos plumes : « no one wants to learn a whole set of New Rules, do they? » Ce refus d'une nouvelle norme paradoxale puisqu'elle cherche à échapper à une autre, a pourtant raison du *Freespeling*, soumis au *vote* des internautes pour élire les nouvelles graphies :

[Freespeling] has already promoted three trial World Votes to stimulate a consensus for simpler, easier spelings which will become a **new set of Standard Spelings** for the future.
[Freespeling, réf. du 30 mai 2007]

Le *NuEnglish*, conscient qu'enfermer ses adeptes dans le trop-respect de Règles, propose (à l'instar de l'Académie française) des préceptes que l'on n'est pas, toutefois, tenus d'appliquer :

Every syllable of every word is to be spelled as you pronounce it, **unless you feel that your readers will not understand what you write**, in which case you should spell according to "Standard Broadcast English" pronunciation [...]. [Wikipedia, réf. du 4 juin 2007]

Par « sousi de stabilité », les nouvelles normes sont ainsi amenées à concéder « dè-z ajusteman » (Ortograf, réf. du 18 avril 2007).

- Changement radical

Plusieurs de ces propositions de réforme doivent affronter le réfractaire qui voit en elles un changement trop radical, et par là même un projet impossible à mettre en œuvre.

Un internaute sur le site de l'Ortograf « a priori [serait] plutôt pour une réforme progressive » : « Si on appliquait déjà ce que propose l'Académie ! »

L'Académie française prend en compte la difficulté d'apprentissage de la langue et suggère ainsi de gommer certaines exceptions jugées aujourd'hui superflues. Ainsi facilitée l'appréhension des règles,

[l]'orthographe bénéficiera d'un regain d'intérêt qui devrait conduire à ce qu'elle soit mieux respectée, et davantage appliquée. [Académie française, réf. du 21 mai 2007]

L'Académie en effet, n'adhère pas aux projets radicaux visant la totale simplification de l'orthographe et en rappelle l'écueil étymologique :

- Contre-arguments

Toute **réforme du système** de l'orthographe française est exclue : nul ne saurait affirmer sans naïveté qu'on puisse aujourd'hui rendre « simple » la graphie de notre langue, pas plus que la langue elle-même. Le voudrait-on, beaucoup d'irrégularités qui sont la marque de l'histoire ne pourraient être supprimées sans mutiler notre expression écrite. [Académie française, réf. du 21 mai 2007]

L'orthographe doit s'adapter à l'évolution d'un locuteur en mouvement continu. Et toute modification doit s'inscrire dans une « tradition de réfection progressive permanente ». Naissent ainsi ces « multiples modifications des graphies, qui orientent l'usage autant qu'elles le suivent » (Académie française, réf. du 21 mai 2007).

Or :

Appalled by [the] difficulties, many have suggested a reform by stages, and this needs careful consideration. The basic problem is that it is very difficult to divide up the spelling system into self contained units. Changes are interrelated and many words would be affected by more than one change. [...]

All the choices we can make present difficulties. If we introduce a total reform, the revised spelling looks too different, too shocking almost. If we have two or three major reforms at lengthy intervals, then we have two or three major upheavals, and if we have fairly frequent small scale changes, we risk general confusion. [SpellingSociety, réf. du 1^{er} juin 2007]

Il semble de plus que ce conservatisme touche en réalité à l'affect :

There is a dislike of the 'look' of reformed spellings. This view is understandable; spellings have become attractive through familiarity. The spellings used by Shakespeare or Queen Elizabeth I look odd, much as reformed spellings do. Only through familiarity and use would new spellings become fully acceptable. [SpellingSociety, réf. du 30 mai 2007]

C'est un argument souvent avancé pour entraver la progression des réformes :

Leurs projets se sont heurtés immédiatement à l'irréductible intransigeance des corps constitués, notamment de l'Académie française, et aussi à celle, peut-être encore plus irréductible, des écrivains de métier, qui se sont émus autant que s'il s'était agi de leur arracher leur gagne-pain. On dirait qu'ils se croient perdus dès qu'une lettre quelconque disparaît d'un mot français, alors que leurs textes, souvent superficiellement revus à l'imprimerie, fourmillent volontiers de menues erreurs orthographiques [...]. [Sauvageot, 1962, p. 146]

On nous analyse cette peur du bouleversement graphique, et nous rassure quant à nos angoisses linguistico-affectives :

On sait bien qu'il est difficile à un adulte de modifier sa façon d'écrire. Dans les réserves qu'il peut avoir à adopter un tel changement, ou même à l'accepter dans l'usage des générations montantes, intervient un attachement esthétique, voire sentimental, à l'image familière de certains mots. L'élaboration des présentes propositions a constamment pris en considération, en même temps que les arguments proprement linguistiques, cet investissement affectif. On ne peut douter pourtant que le même attachement pourra plus tard être porté aux nouvelles graphies proposées ici, et que l'invention poétique n'y perdra aucun de ses droits, comme on l'a vu à l'occasion des innombrables modifications intervenues dans l'histoire du français. [Académie française, réf. du 21 mai 2007]

Que penser alors ? Trop timides, les « rectifications soumises à l'épreuve du temps » de l'Académie qui encore « se réserve de confirmer ou infirmer alors les recommandations proposées » (Landroit, réf. du 21 mai 2007) :

Ce qui est recommandé n'étant pas obligatoire, on peut donc ne pas bouger d'un pouce [Landroit, réf. du 21 mai 2007]

– regrette Henry Landroit.

Trop drastiques, les réformes émergentes ?

Non sans humour ni ironie, voici proposé « A Plan for the Improvement of English Spelling » (« usually misattributed to Mark Twain ») :

In a letter to *The Economist*, M. J. Shields, of Jarrow, England, points out that George Bernard Shaw, among others, urged spelling reform, suggesting that one letter be altered or deleted each year, thus giving the populace time to absorb the change. Shields writes:

For example, in Year 1 that useless letter “c” would be dropped to be replaced by either “k” or “s,” and likewise “x” would no longer be part of the alphabet. The only case in which “c” would be retained would be the “ch” formation, which will be dealt with later. Year 2 might well reform “w” spelling, so that “which” and “one” would take the same consonant, while Year 3 might well abolish “y” replacing it with “i,” and Year 4 might fix the “g-j” anomaly and for all.

Generally, then, the improvement would continue year by year, with Year 5 doing away with useless double consonants, and Years 6-12 or so modifying vowels and the remaining voiced and unvoiced consonants. By Year 15 or so, it would finally be possible to make use of the redundant letters “c,” “y” and “x” – by now just a memory in the minds of old dodgers – to replace “ch,” “sh” and “th” respectively.

Finally, when, after some 20 years of orthographic reform, we would have a logical, coherent spelling in use throughout the English-speaking world. However, since we have Welsh, we have Irish, and we have Scots we do not speak

- Contre-arguments

Ingliy, xei wud hev to hev a spelling siutd tu xer oun lengwij. Xei kud, haweve, orlweiz lern Ingliy az a sekond lengwij et skuul! – Iorz feixfuli, M. J. Yilz. [Shields, réf. du 27 juin 2007]

- Bilinguisme

Nous l'avons vu pour la Réforme de 1990,

les graphies rectifiées devenant la règle, les anciennes demeurant naturellement tolérées ; elles sont recommandées aux adultes. [Académie française, réf. du 21 mai 2007]

Souvent on objectera à ces réformes, l'embarras de ce « bilinguisme » transitionnel nécessaire – ou devrait-on dire « bigraphisme » ? – et qui peut s'avérer problématique.

Quel intérêt y-a-t-il à maîtriser l'Ortograf s'il faut continuer à maîtriser parallèlement un minimum d'orthographe ? Double travail et confusions inévitables, les écoliers apprécieront... Car une chose est certaine, si un texte « ortografié » est difficile à lire sans entraînement, un texte orthographié restera totalement hermétique à qui ne connaîtrait que l'Ortograf. [Ortograf, réf. du 18 avril 2007]

There's also that little matter of what to do with the billions of books, magazines, Web sites, and other documents that **already use the "old" spelling**. The task of retooling them in a new spelling system is unthinkable huge, but if they remain in their current state and are expected to be readable, most people will have to be able to understand how to read **both systems**—an even larger cognitive burden than what we already have. Supporters of spelling reform admit that the transition process is bound to be difficult, but that in a few hundred years, our descendants will thank us and the world will be a happier place. [Kissell, réf. du 18 avril 2007]

- Patrimoine culturel

Ce dernier extrait soulève une objection, fréquente chez les détracteurs des réformes orthographiques : elle concerne le patrimoine culturel.

Comptez-vous rééditer les millions d'ouvrage des bibliothèques ou alors décidez-vous d'en priver l'accès aux générations futures ? La question n'est pas accessoire. [Ortograf, réf. du 18 avril 2007]

Durbant complète le commentaire précédent ; il n'oublie pas le problème déjà posé de la littérature :

[...] la compréhension des textes écrits en orthographe traditionnelle (la sacro-sainte « littérature nationale ») serait effectivement un problème central, bien qu'on sache qu'on ne lit déjà

plus et depuis longtemps les textes de Montaigne par exemple dans son orthographe d'origine... [Durbant, réf. du 18 avril 2007]

- Etymologie

Le poids du passé sur la langue est de nouveau avancé. Et l'une des principales réticences à la réforme est la raison étymologique :

Then there are those who point out that a word's spelling gives important clues to its etymology, meaning, and relationship to other words. So even though the "a" in the word "real" is not pronounced, it serves the important function of showing the word's connection to the word "reality," in which the "a" *is* pronounced. Lose that letter, and the words no longer appear to have anything to do with each other. Thus, at least some of the peculiarities of English spelling exist for entirely legitimate, and still useful, historical reasons. [Kissell, réf. du 18 avril 2007]

Raison qui se révèle avoir une portée insoupçonnée : un internaute donne son opinion sur l'Ortograf :

[Q]uand on parcourt un texte espagnol, italien ou roumain, toutes des langues à orthographe très phonétique, nul besoin de les comprendre pour y reconnaître des langues aux nettes ascendances latines. Un non francophone (et même un francophone !) même latiniste peinera à le faire en lisant du français « ortografié »... S'il est légitime de chercher à enlever les carcans et les vernis, opaques, pédants, inutiles et souvent modernes qui ont alourdi et parfois dénaturé l'écriture du français, il n'est jamais bien de faire ainsi fi de l'histoire des langues et de leurs graphies. Une langue est une partie de l'identité de son locuteur, et sa graphie est la seule représentation physique de celle-ci et cette graphie est donc elle aussi une partie de cette identité. Il est illusoire de penser que l'on puisse ainsi priver les gens d'une partie de leur identité. [Ortograf, réf. du 18 avril 2007]

Il faut donc admettre que la langue est « dépositaire de tout ce qu'ont dit les générations disparues » (Sauvageot, 1962, p. 168) et que

[m]ême dans certains cas où la graphie paraît absurde à première vue, elle ne laisse pas d'être utilisable. [Sauvageot, 1962, p. 147]

Bien que toutefois, l'argument étymologique puisse concéder que :

In reality, the defenders of historical spellings are only thinking of those words which are direct coinages from Latin and Greek, and are the less important part of the language. The

- Contre-arguments

basic language derives ultimately from old Germanic, which has never been a fashionable study. The second strand comes from Norman French, which over 800 years of continuous change developed from Latin. But even here the word for *chief* (Norman French *head*), from the Latin for *head- cap-*, would not be immediately obvious to the non specialist... It is also a fallacy to think that a knowledge of etymology helps with the understanding of meaning. *exaggerate* has developed meanings well removed from its origins, and if you use words like *concatenation* presumably you know the meanings anyway.

The archaeology of a language, like all archaeology, can be a fascinating study, but language is a living thing, not an archaeological object. [SpellingSociety, réf. du 1^{er} juin 2007]

- Homographes

Autre argument contre-réforme : le trop grand nombre d'homographes.

Les homonymes, gommés par les réformes dans un souci d'adhérer pleinement à la parfaite équation scripto-sonore d'une lettre pour un son, risquent d'engendrer cette confusion même, qui fit qu'on choisit de distinguer par des graphies variées ces mots de sens distincts.

[L]’abandon de l’orthographe entraînerait une révision complète du système d’expression de la langue et exigerait une refonte de la langue écrite, car elle devrait, pour éliminer les ambiguïtés qui naîtraient d’une **notation trop servile de la prononciation**, recourir à des constructions nouvelles, dans le genre de celles auxquelles recourt la langue parlée : emploi plus fréquent des déterminatifs, expédients divers pour indiquer le nombre de la personne du verbe, etc. [Sauvageot, 1962, p. 150]

Car alors, selon André Martinet,

il faut se convaincre qu’il est absolument normal qu’il s’établisse des différences entre l’usage parlé et l’usage écrit. On fait généralement valoir que, l’écriture reproduisant très imparfaitement les intonations de la voix, il n’est pas étonnant qu’il s’y établisse, par compensation, quelques précisions supplémentaires : la distinction entre les homonymes, si fréquente dans l’orthographe française, trouve là une certaine justification. [1980, p. 146]

- Allomorphes

Autre achoppement des nouveaux systèmes orthographiques : l'allomorphe.

A l'école (ou avec la personne qui lui apprend la lecture), [l'enfant] découvre un inextricable monceau de combinaisons de signes visuels qu'il doit rapporter à l'ensemble des images auditives et autres qui constituent son langage. Comme notre orthographe est incohérente,

voire même contradictoire, il éprouve une grande peine à mettre quelque peu d'ordre dans ce fatras. [...] A ce stade, les signes orthographiques porteurs de significations grammaticales plus ou moins abstraites [...] sont autant d'éléments inertes dont il constate la présence sans pouvoir leur attribuer clairement un rôle. [Sauvageot, 1962, p. 192]

Aurélien Sauvageot explicite :

il ne trouvera pas trace de cette marque de pluriel dans le **souvenir auditif** qu'il a des noms qu'il emploie lui-même ou qui sont prononcés à ses oreilles par les autres sujets parlants. [1962, pp. 193-194]

L'allomorphe devient un obstacle car

[i]n a system of phonetic spelling, these semantic units become less distinct, as various allomorphs can be pronounced differently in different contexts. [Wikipedia, réf. du 18 avril 2007]

On a vu toutefois, parmi les propositions de réforme, plusieurs essais à la conservation d'une distinction allomorphique. Alors même que la règle d'or 1 lettre / 1 son est bafouée, il semble que parfois le grammatical l'emporte sur le phonologique :

hire and *higher* are identical in pronunciation in current speech. *hire* becomes *hyr*, as it would be pointless to inset an *e* before the *r* in words of this type. But what should we then do with *higher*? We settle for *hyer* because of our rule that the ending *-er*, meaning "more" must always be preserved. **In this case grammatical consistency must take precedence over phonetic exactitude.** This likewise applies to *-er* as the "agent". cf. *tire*: *tyr* and *tryer*: *tryer*. [SpellingSociety, réf. du 31 mai 2007]

On constate cependant que ce sacrifice complique fortement ce qui devait être une écriture simplifiée. Voici deux illustrations : la première règle à suivre (*New Spelling*), pour se conformer aux nouvelles exigences grammaticales, propose désormais qu'un signe puisse représenter plusieurs sons –

[W]e decide to use the one letter, either *s* or *z*, for all inflected forms, but before making the choice, we must look at words that end in *-ce*, or less often in *-se*. Most present no problem, and for example, *nice* and *grease* become in New Spelling *nys* and *grees*. But an important group of these words can be paired off with nouns in the plural, or in one or two cases, verbs e.g. *fence*: *fens*, *dense*: *dens*, *peace*: *peas*, *cease*: *sees*. Clearly one cannot use *s* for all these words, but if one chose *z* for the inflected forms, then one could use *s* for the *-ce* and voiceless *-se*. The system would be clear, without anomalies. But against this, *z* is generally felt to be a more awkward letter than *s*, especially in handwriting. [...] We therefore recommend *-s* for all inflected endings, as at present, and *ss* for words in *-ce* and *-se*. e.g. *fence*: *fens* become *fenss*:

- Contre-arguments

fens, *pronounce*: *pronouns* become pronounss: pronouns and *cease*: *sees* become seess: sees.
[SpellingSociety, réf. du 31 mai 2007]

– la seconde (*NuEnglish*), suggère deux signes pour un seul son :

use X ONLY as follows: use X for the KS sound of “exit”, as in “suxes” (“success”) and for CS, which has a KS sound, as in academic subjects: “fiz/ix”, “mattemat/ix”, and “ekonom/ix” (“physics”, “mathematics”, and “economics”). Use KS instead of X for plurals and possessives ending in K, as in “duks” and “duk’s” (“ducks” and “duck’s”). [Wikipedia, réf. du 4 juin 2007]

Voyons un dernier exemple :

Ought *mist* and *missed* to be spelt identically because they are pronounced identically? Or should we give the past tense a consistent spelling shape with **d**, even when, as in *missed*, it is pronounced /t/? In deciding this issue, we should perhaps consider the Nigerians, who do not usually pronounce *missed* like *mist*. This is because — under the influence of traditional orthography — they typically use a /d/ sound in *missed*, and in fact usually assimilate the /s/ sound to a /z/, so saying /mizd/, with voicing throughout. For them *kicked*, likewise, tends to rhyme with *rigged* rather than with *strict*. I am not necessarily saying that we have to let our reform proposals be determined by how Nigerians pronounce English, even though they do constitute a substantial body of users of English. But I am saying that we should at least be aware that a reform that makes spelling more logical for one group of speakers may make it less logical for another. [Wells, réf. du 28 juin 2007]

Pourquoi en effet ne pas matérialiser les différences idiolectales : à chaque *dialect* sa logique phonétique ?

- Accent régional

En ce que cela concerne directement notre sujet, intéressons-nous aux difficultés que posent les accents dialectaux à la réforme de l’orthographe :

The biggest problem with spelling reform in English is that many people cannot agree on how to pronounce a word, even when they can (in theory) agree on its spelling. Regional accents, the gap between the British “Received Pronunciation” and the “broadcasters’ English” heard on North American radio and TV stations, and other such disagreements can cause a lot of difficulty. [MacGregor, réf. du 18 avril 2007]

On en revient à un système ne s'adressant qu'à *certaines* : quelle norme choisir alors, si ce n'est le code prestigieux déjà obligatoire ?

A reformed spelling that seems to buttress a low-prestige pronunciation will encounter resistance. [Wells, réf. du 28 juin 2007]

Continuons de lire cet article de J. C. Wells, « English accents and their implications for spelling reform » :

Spelling reformers have to confront sociolinguistic facts [...]. Many ways of pronouncing are liable to be condemned as ugly and uneducated and not to be encouraged. Though this may well depend on the unfavourable stereotyping of the social groups who pronounce in these ways, we have to recognize that such stigmatization exists. If in a spelling reform we make provision for the such stigmatized pronunciations, we could be seen as bolstering vulgarity and ignorance. The objective, scientific observer of course discounts these social views and refuses to make such value judgments, but a reforming movement does have to take such prejudices into account. [Wells, réf. du 28 juin 2007]

Il y a pléthore d'exemples : du « H-dropping » aux « Northernisms ».

Millions of English people do not pronounce /h/ consistently: they omit it most or all of the time. We can still understand them. So it might seem logical to omit the letter h from our reformed spelling, and write pairs such as *harm* and *arm* identically, in line with that pronunciation. But no! that would go against the social attitude that it is incorrect to drop /h/ and that therefore the spelling ought to reflect its presence; and it would shock all the Scots, Irish, and Americans who are strangers to h-dropping. [Wells, réf. du 28 juin 2007]

Liverpudlians [...] typically have these vowel sounds merged, so that *fair* and *fur* are not distinguished, and the name *Mary* is pronounced to rhyme with *furry*. Again, perhaps we ought to keep the distinction in a reformed orthography, despite the problems that Liverpudlians will then face in remembering the correct spelling. That is to say, we ought to reflect the vowel-sound contrasts that everybody makes except northerners. This is hard on the northerners, but maybe that's life as it is — unless we can somehow remove these prejudices about accents. [Wells, réf. du 28 juin 2007]

Au problème des accents régionaux, la *New Spelling 90* propose simplement, à travers l'exemple suivant :

Words like *hostile* and *fertile* are pronounced with a clear difference of stress in England and America. It is therefore necessary to have alternative spellings – **hostyl. hostl, fertyl. fertl.**

- Contre-arguments

(We should not be frightened to make use of alternative spellings, when there is a need. They already exist, of course in current English). [SpellingSociety, réf. du 31 mai 2007]

S'opère alors un renversement étonnant : on peut lire dans l'existence même des *dialects* l'échec d'une orthographe non efficiente.

The main reason we have so many dialects is because the spelling doesn't clearly represent the pronunciation. When groups of people are isolated from the main population for generations, the people born there have nothing to go by but what they hear (hardly anybody pays attention to dictionary pronunciation keys). A phonetic system can have a standard spelling and still allow people to spell as they speak when they wish to. This way everyone will learn how to pronounce words correctly when they read them rather than spending years pronouncing them the indistinct or warped way they first heard mommy say them. Dictionaries can also include many of the dialect variations for each word and be published in different dialects with the standard spelling also included. This way, it will be easy to find words that have only been heard in spite of being unfamiliar with a dialect. [Nooalf, réf. b du 20 juin 2007]

Mais alors, si on laissait la prononciation de chacun prendre le pas sur l'écrit de tous, cette thèse n'aurait pas lieu d'être, et notre corpus ne serait plus *remarquable*, disparaîtrait dans sa propre normalité recréée.

La vraie question se pose alors : « Y a-t-il lieu de substituer un alphabet phonologique à l'orthographe usuelle ? » (Saussure, 1968). Et qu'en conclure ?

Toutes ces menues aspérités pourraient être rabotées sans préjudice pour la langue écrite, et leur suppression apporterait un grand soulagement aux usagers. [Sauvageot, 1962, p. 151]

Mais également, reprend Saussure,

il est évident qu'à force de préciser, cette écriture obscurcirait ce qu'elle veut éclaircir, et embrouillerait le lecteur. Ces inconvénients ne seraient pas compensés par des avantages suffisants. En dehors de la science, l'exactitude phonologique n'est pas très désirable. [Saussure, 1968, p. 57]

Le linguiste achève :

Souhaitons seulement de voir l'écriture usuelle débarrassée de ses plus grosses absurdités ; si dans l'enseignement des langues un alphabet phonologique peut rendre des services, on ne saurait en généraliser l'emploi. [1968, p. 41]

Comme Jean-Yves Pouilloux préconise de recourir au néo-français quenien

avec une certaine discrétion et surtout sans esprit de système – ce qui en rendrait l'emploi attendu et lourd [Pouilloux, 1991, p. 47]

– il faut se plier à cette non-systématisation chère aux détracteurs de l'écriture normative, qui reste paradoxalement la condition *sine qua non* à la transcription phonétique.

[...] Queneau sait pertinemment qu'un texte ainsi transcrit change tellement les habitudes prises qu'il est inimaginable d'en déchiffrer quelques lignes – et même cela demande une certaine aptitude à résoudre les devinettes ; il est tout à fait évident qu'un livre entier écrit pseudo-phonétiquement a toutes chances de décourager la lecture. Il le sait, et pourtant il réclame [l]e droit d'essayer... droit qu'on lui a donné (l'éditeur et les lecteurs) sans trop de réticences.

Si « on » le lui a accordé, c'est aussi qu'il a eu beaucoup de prudence dans sa tentative. Et qu'il a seulement saupoudré de « néo-français » certains de ces textes. Dans *Zazie* par exemple (le plus « contaminé » des textes en prose), la graphie « phonéticoquennienne » reste extrêmement discrète et se limite à quelques formules bien connues : « Doukipudonktan » ou « Lagoçamilébou ». Nous sommes loin de la révolution dans le dictionnaire. [Pouilloux, 1991, pp. 42-43]

Queneau lui-même savait donc sa réforme irréalisable :

La grave réforme de la langue française n'est visiblement plus à l'ordre du jour. En juin 1970, Queneau constate – sans dépit ni regret – que la thèse d'une victoire éclair du français oral sur le français A. F. (ici, ancien français), « cette thèse que je me suis plu à soutenir à plusieurs reprises il y a une vingtaine d'années, ne me paraît plus aussi bien fondée » (« Curieuse évolution du français moderne », *L'Express*). Cela ressemble à un renoncement désabusé, et pourtant *Les Fleurs bleues* sont truffées de « dysorthographies » cocasses et non systématiques, au contraire surprenantes. Elles interviennent non pour réformer la langue française, mais, de toute évidence, pour faire sourire ou rire. Les céhéresses ni les houatures n'engendreront la mélancolie. Pas plus que les « douas », les « stèques » ni « tu ne feras jamais tèrstène » (*F. B.*, 177) ou « Stèfstu esténoci » (*F. B.*, 102) – qui sonne comme un écho de *Zazie* (« Ltipstu et Zazie reprit son discours », p. 54). Rien de systématique, donc, et une intention délibérément comique. [Pouilloux, 1991, pp. 43-44]

Le paradoxe est là, où l'efficacité d'une contre-norme ne réside qu'en l'existence première d'une norme et la confirmation de celle-ci. Puisque pour s'éloigner, il faut qu'il y ait un centre duquel dévier, notre corpus vient s'inscrire en cette périphérie et faire à son gré des embardées dans ce qui l'a pourtant façonné. Finalement, seul le souci stylistico-ludique, sans systématisation rend au texte son efficacité. Rend au lecteur son plaisir de lire :

- Plaisir et transgression
 - Plaisir et transgression : souci stylistico-ludique et non-systématisation – Dubuffet, Molnár

LER DLA CANPANE

SQON NAPELE LEPE ISAJE SAVEDIR LA CANPANE IARIIN QI MANBETE COMSA LACANPANE LACANPANE SEPLIN DLEGUME ONDIRE UNE SOUPE MINESETRON LESARBE IZON DEBRA COM LEJAN IZON DEDOI IZON TROICATE JANBE LE NUAGE IZON DEPATE SINQSI PATE IAPLIN DTERE PARTOU LEFEULLE QITONBE SARFE DLATERE IAPLIN DGRENE QIJERME PARTOU IA DECHMIN IADE CAYOU IAPLIN DBETE IADEPTITE BRANCHE IA DEPLATEBANDE IA DEGRIYAGE IA DE FILDEFER IADE BOUDBOI PARTOU IADE SOIZO DAN LARBE IFON IN RAFU IBOUFE LENOIZETE IA IN VANDCHIIN VLA LIVER QISTAYE EPIL BOTAN QIVA SAMENE ONVA ALE OCHAMPIGNON ONVERABIIN SI IORAPA DPAPI YON DCHOU LIVER IAN NAPA DPAPI YON IARIINQ DEMITE DLA MITE IAN NA TOULTAN DLAMOUCHE IAN NAANCOR PABOCOUC DE TOILE DAREGNE ON NAN NA PLINLAGUELE LEJAN IPLANTE DERADI APRE IVIENEVOIR SI SAPOUCE LAOUQ TOU IPOUCE MIEU SECANTE ITONBE DELO LEJAN IFOUTE PAGRANCHOZE ISCASPA LATETE IBRICOLE ADROI TAGOCHE IVON ALERBE OLAPIN ICAS BIIN LACROUTE LELAPIN LEVACHE OSI EZA RETEPA DBOUFE EMACHOUYE TOULTAN JOREDUMET MON TRENECHECOTE DEFOI QITONBRE DLO LE SIRONDELE ONDIRE QEVOLE PLUTOBA SESIGNE QIVA RFLOTE LEJAN ISFON DLABIL RAPORE OLIMASE IA DECHATEGNE PARTERE LEJAN ILERAMAS PA SEPOURTAN PAMOVE IALA VACHE QIRGARDE ETOURNE SATETE LEPOUL ETOURNE PALATETE ETOURNE RIINQ LEUYE UNOTFOI JAN PORTRE DECONFETI POURLEFOUTRE OPOUL JPEPA LEBLERE LEPOUL LESARBE JPOURE LEUR BALANSE DESER PANTIN LEMEZON ESON TOUTE PAREYE EZON DECHAPOPOUINTU SAFE MARAN LA CHMINE EFUME ONFE LASOUCHE. [Dubuffet, 1967, pp. 119-121 in Pouilloux, 1991, pp. 209-210]

La truculence d'un tel extrait naît à la fois de la bizarrerie et la transgression que l'étrangeté incarne. Il y a plaisir à enfreindre : le bonheur est parfois dans l'erreur.

[J]e soutiens qu'il faut quelquefois faire des fautes de grammaire pour être lumineux ; c'est en cela et non dans toutes les pédanteries du purisme, que consiste le véritable art d'écrire. [Rousseau, J. J. *Correspondance générale*, t. XIII, pp. 220-221 in François-Geiger, 1974, 1.3. pp. 18-19]

De même que Queneau

cherche avant tout à échapper à une forme de langue morte, le français A. F. (Académie française, pas Action française bien sûr, quoique...), et à permettre à son texte aussi bien qu'à son lecteur la plus grande liberté possible. Le plus grand plaisir. [Pouilloux, 1991, pp. 36-37]

Lorsque Faulkner donne à lire le récit de David, dans sa *short story* « Out of Nazareth », voici comme il l'introduit :

And this is what he gave me. There is bad punctuation here, and misspelling: there is one word I have never deciphered. But **to correct it would ruin it.** [Faulkner, 1989, p. 66]

C'est encore un autre rapport à la *correction* qu'entretient l'écrivain Katalin Molnár. Hautement fautif et incorrect mon manuscrit qui sera d'un professionnel correcteur les corrections supporter ne pourra mais ceci les frais d'en économiser permettra. [Molnár, 1996, p. 226]

Quand il s'agit de se plier aux préceptes du bien-écrire officiels, le texte s'y refuse.

« Suis capable à faire des incorrections » dit-elle (1996, p. 43). A moins qu'elle ne soit justement *incapable de faire des corrections*.

Se faire corriger, c'est quelque chose de doux et d'agréable, c'est comme avoir une gentille petite maman qui répare les dégâts, c'est ne pas en porter la responsabilité lourde, c'est comme redevenir enfant, innocent, maladroit, ne pas sortir dans la rue avec des taches sur soi, cette propreté est capitale, c'est même indispensable, mintnan, sicétunlivr pourmoi, pourmonbienètr, pourkemoi, pourkeçaaymieu pourmoi, pourmoioui, asmomanla onnedirapca, onnedirapca kecekôtéfôtif, ke cépabien, méondira, ondira ôkontrèr, ondira kecébien, oyès, kecétrèbienkomça (que ta manière de raconter est agréable, gracieuse, savoureuse et douce!) édonk, cekôtéfôtif, sasra lekôtébiendecelivr, aoui! nonmé oui! biensur! ababiensur! [« bon de livraison », Molnár, 1996, p. 37]

Tout en désapprouvant la faute, Molnár la met en *valeur*. En parfaite connaissance des règles de conduite, elle s'échappe :

Les incorrections sont des constructions qui ne sont pas conformes aux règles syntaxiques de la langue. Les incorrections doivent absolument être évitées.

bondakor. [Molnár, 1996, p. 163]

La langue fautive a le dessus sur l'auteur – impuissante :

Une langue néfaste ai en moi, langue qui a une très mauvaise influence sur moi, qui me fait dire des choses imprécises et même des choses qui n'existent pas, une langue contre laquelle suis incapable de me battre car elle sévit, sème la confusion, provoque une impuissance linguistique en moi, une infirmité qui s'abat régulièrement sur moi. [« bon de livraison », Molnár, 1996, p. 152]

- Plaisir et transgression

Mais Molnár ne dupe personne, pas même elle :

Faire quelque chose sans le vouloir, c'est un peu bête, frustrant, désagréable, confondre en le voulant, en y prenant du plaisir, que se passerait-il si j'essayais de faire cela ? [« bon de livraison », Molnár, 1996, p. 115]

Il s'agit donc de « transformer les fautes en vertus et vice versa » (1996, p. 17) :

[...] dans mon embarras, ai opté pour ce qui me paraissait le plus convenable ou alors ai fait le contraire, ai opté pour ce qui me paraissait le moins convenable, ai rusé donc, pour obtenir le bon résultat, sachant que sans ruse, ne l'obtiendrai pas, voilà ce que j'ai fait, voilà pourquoi. [« bon de livraison », Molnár, 1996, p. 140]

Elle ajoutera :

sijékrivèunlivr sanfôt, silgnavèpçdfôt danmonlivr, ébin, çaçignifirè kejegomm ladistanç
[Molnár, 1996, p. 39]

Se sentirait-elle plus honnête en instaurant un rapport non médiat à son lecteur ?

jvoulèsurtopa éffaçé méfôt, jérienéffacé, jéétalé monkôté fôtif, monkôté onteu, bavoila céto. [Molnár, 1996, p. 16]

Et elle continue de revendiquer :

type de faute	solution	remarque
fautes d'ortograf	une écriture respectant l'orthographe néanmoins fautive à certains endroits mélangée avec dlatranskripcion dlaparol komsikomsa	çamplè

[Molnár, 1996, p. 17]

Le lecteur se prend facilement au jeu de cette « transkripcion dlaparol » kiôfon révèl simpleman le kôté vivçn delalang.

Parce que dans la langue, il y a l'écrit sans parole, épui yalaparol sanlékri, épui donk, le français éjénial! pourça (bonne chose dans toute mauvaise chose il y a) car on peut séparer mais peuôssi mélanjé, épuidonk, pour atténuer le côté fumeux, ai aussi utilisé des langages qui, à mon sens sont joyeusement pas fumeux, méalor pa!fumeudutou, abaalorla! laputin! [...] [Molnár, 1996, 4^{ème} de couverture]

Mais encore une fois, le plaisir de déroger à la règle infère la nécessité que la règle existe : il faut savoir faire le deuil d'une révolution contre la norme, mais ne pas oublier de vouloir s'en échapper.

tumadi keulalang, cékomlekouran élèktrik é konmèttèpaçédoi danzunkouran élèktrik. émoijédi

ke **Si.** [Molnár, 1996, p. 32]

Acquise cette dimension de norme, il nous faut encore lui reconnaître un rôle capital dans l'univers clos de l'œuvre littéraire où surgit la transcription sociolectale. En l'icône normative, on trouvera : le narrateur.

II-1-c) Norme et narrateur, la place du sociolecte dans la narration : Huck Finn (Twain), Celie (Alice Walker), le narrateur (de *Zazie*)

Puisqu'étalon il faut, étalon il y a dans les sources que nous travaillons ici.

La voix principale du roman – celle homodiégétique (Huck, Celie) ou hétérodiégétique (*Zazie*) qui dit l'œuvre, la raconte – cette voix c'est l'auteur qui nous la donne à entendre, et par elle véhicule, souvent médiat, le véritable angle d'attaque de lecture.

Le narrateur s'inscrit alors en norme stabilisante des choix sociolectaux de l'auteur :

[L]e narrateur et, « derrière » lui, l'auteur, ont toujours la possibilité de signaler implicitement ou explicitement leur « dissociation » par rapport à un parler actoriel qui n'est pas le leur. A cet égard, il est rare que le narrateur parle comme ses personnages, et ce à plus forte raison lorsque ses personnages « parlent mal ». Se crée ainsi ce qu'on pourrait nommer une « faille » dialogique au sein de laquelle sont susceptibles de s'immiscer diverses stratégies de distanciation ou de rapprochement, de parodie ou de revendication, de nivellement ou de renforcement des stratifications sociolinguistiques extratextuelles. [Lane-Mercier, 1995, p. 80 in Lavoie, 2002, p. 42]

En effet, comme le confirme Judith Lavoie en citant ainsi Lane-Mercier, « la représentation des sociolectes constitue un excellent moyen de saisir les positions d'un auteur sur le parler de ses personnages » (Lavoie, 2002, p. 42).

Citons d'abord le narrateur des *Adventures of Huckleberry Finn* :

You don't know about me, without you have read a book by the name of "The Adventures of Tom Sawyer," but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied, one time or another, without it was Aunt Polly, or the widow, or maybe Mary. Aunt Polly — Tom's Aunt Polly, she is — and Mary, and the Widow Douglas, is all told about in that book — which is mostly a true book; with some stretchers, as I said before. [Twain, [1885] 1977, p. 7 in Lavoie, 2002, p. 164]

Nous l'avions déjà entraperçu, la langue de Huck Finn est loin de refléter les modèles requis par la bonne société férue de langage châtié et comportement irréprochable. Tant la prononciation que le relâchement grammatical viennent contrarier le bon usage de la langue attendu par le lectorat de la *genteel tradition*.

Judith Lavoie revient sur ces lignes introductives :

Les premières lignes de *Huckleberry Finn* suffisent pour savoir que Huck n'est pas un narrateur ordinaire. Délaissant les tournures relevées ou correctes pour des doubles négations (« that ain't no ma[tt]er »), des constructions fautives (« I never seen anybody ») et des répétitions multiples, le narrateur Huck est un enfant provenant d'un milieu modeste et qui ne tente d'impressionner personne. [2002, p. 164]

Elle complète :

La corrélation, dans le texte original, entre la caractérisation de Huck, petit garçon anti-conformiste et peu instruit, et son parler, truffé aussi bien de déviations morphologiques que de tournures poétiques, n'est plus à prouver. [2002, p. 68]

Une « antinorme » donc (qui n'est pas ce qu'ont pu être précédemment *The Adventures of Tom Sawyer* écrites par un certain et jusqu'alors *normal* « Mr. Mark Twain »), un choix « rare » aussi, que celui de prêter à Huck-narrateur une voix subversive. Mais, pour saisir pleinement l'enjeu de l'idiolecte « huckleberrien », on ne peut le dissocier de celui des autres personnages du roman ; de celui de Jim, principalement.

Le sociolecte de Jim ne saurait être appréhendé sans d'abord le comparer au parler du narrateur de l'œuvre. Or le parler de Huck assume une double fonction dans le roman. En tant qu'antinorme extratextuelle, il vise à contester le bon usage, le bon parler et les bonnes manières ; en d'autres termes, à déstabiliser le canon littéraire de la *genteel tradition*. Dès sa première parution en 1885, *Huckleberry Finn* est critiqué et a ses détracteurs. On reproche alors au livre de ne pas être didactique et convenable sur le plan moral et de ne pas respecter la *genteel tradition* (Williams, 1992, p. 229). Le personnage de Huck est le principal point de mire de la critique : « His language — filled with slang and irreverent allusions, with no

regard for the rules of grammar — left much to be desired. [...] » (Williams, 1992, p. 229).
[Lavoie, 2002, p. 40]

Mais, reprend Lavoie :

Subversif et déstabilisant sur le plan du hors-texte, le parler de Huck n'en continue pas moins d'assumer une **fonction normative à l'intérieur du texte**, normative au sens où son sociolecte a une valeur d'étalon à partir duquel les autres parlers littéraires sont mesurés et comparés [...]. [2002, p. 41]

A travers cet « indice de mesure des autres parlers du roman » (Lavoie, 2002, p. 164) qu'est la langue de Huck, Twain « libérera Jim de ce carcan esthétique » jusqu'alors par trop ancré dans la tradition littéraire du *plantation novel* :

Chez des auteurs comme Hugh Henry Brackenridge (*Modern Chivalry*, 1792), James Fenimore Cooper (*The Spy*, 1821), William Gilmore Simms (*The Yemassee*, 1835), John Pendleton Kennedy (*Swallow Barn*, 1832) et Thomas Nelson Page (*In Ole Virginia*, « *Marse Chan* », 1887), le personnage noir incarnait la figure de l'esclave heureux, docile et souvent imbécile. L'histoire était généralement narrée par un Blanc qui parlait un anglais châtié, ce qui instaurait du même coup un rapport de place visant à inférioriser le personnage noir, dont les répliques faisaient état d'une transcription phonétique ridicule. Ainsi, dans la très grande majorité des cas, les auteurs blancs parodiaient le personnage noir, provoquant ainsi une attitude condescendante de la part du lecteur. [Lavoie, 2002, p. 18]

Jim ne s'écarte plus de la norme pour se voir dénigré, mais pour *exister* ; le rapport de soumission n'est plus : « la différence acquiert ici valeur d'identification » (Lavoie, 2002, p. 33).

Le sociolecte de Huck, en tant que véhicule de la narration, détient donc un rôle de norme intratextuelle, la hiérarchie du roman dictant cette convention. Toutefois, comme il s'agit d'un anglais vernaculaire, le parler du narrateur ne produit pas un effet de contraste, mais au contraire de **solidarité** vis-à-vis du parler des autres personnages, et surtout vis-à-vis de Jim, qui parle lui aussi une langue qui pourrait être qualifiée de « non standard ». [...] [D]ans la logique interne du roman, ne pas respecter la langue standard — contrairement à la littérature traditionnelle — n'est pas nécessairement le signe d'un manque d'intelligence. Le non-respect de la langue standard se manifeste d'ailleurs aussi bien à travers le parler de Huck qu'à travers celui de Jim, et ce, par le biais de marqueurs identiques.

Lavoie illustre ensuite son propos et cite ce dernier exemple pour revenir sur le rôle de Huck-narrateur :

[...] Huck et Jim disent tous les deux *ain't* ou *ain'* (seul Jim alterne entre les deux formes, Huck disant uniquement *ain't*). La nuance est importante, à la fois norme et non-norme, le parler de Huck-narrateur sert de point de comparaison, mais d'une comparaison dont la nature

est plus horizontale que verticale. Les remarques des Woodard et MacCann, Nichols, Leonard et Tenney, selon qui le parler de Jim serait simpliste et servirait à le stigmatiser, pourraient donc s'appliquer aussi bien au parler de Huck, sociolecte qui n'est pas plus « correct » d'un point de vue normatif que celui de Jim. [2002, pp. 41-42]

Dans le roman épistolaire de Alice Walker, un autre rapport s'instaure entre la narratrice Celie et les personnages du livre. Nous l'avons vu plus haut (cf. p. 74), Celie intègre au fil des pages la notion de correction, qu'un premier personnage – Darlene – a tenté de lui inculquer par une reprise systématique de ses fautes de langage. Et, alors que face à Darlene l'effort lui semblait vain :

I let Darlene worry on. Sometimes I think bout [it], sometimes I don't. Look like to me only a fool would want you to talk in a way that feel peculiar to your mind. [Walker, 2000, p. 184]

– lorsque les lettres de sa sœur Nettie qui s'exprime en très bon anglais, viennent alterner avec les siennes, Celie nourrit cette nouvelle identification en adoptant progressivement les caractéristiques standard (retour de la négation, enrichissement du vocabulaire et de la syntaxe) qui la rapprochent de la norme – une norme non pas extratextuelle, mais interne à sa propre histoire, ses nouvelles attaches et nouvelles ambitions.

Un ultime exemple, qui diffère légèrement de nos dernières références de par sa nature hétérodiégétique : le narrateur de *Zazie dans le métro*.

Elle le pinça de nouveau sévèrement. Gabriel fit un petit saut en criant aouïe. Bien sûr qu'il aurait pu lui foutre une tarte qui lui aurait fait sauter deux ou trois dents, à la mouffette, mais qu'auraient dit ses admirateurs ? Il préférerait disparaître du champ de leur vision que de leur laisser l'image pustuleuse et répréhensible d'un bourreau d'enfant. Un encombrement appréciable s'étant offert, Gabriel, suivi de Zazie, descendit tranquillement tout en faisant aux voyageurs déconcertés de petits signes de connivence, hypocrite manœuvre en vue de les duper. Effectivement, les dits voyageurs repartirent avant d'avoir pu prendre de mesures adéquates. Quant à Fédor Balanovitch, les allées et venues de Gabriella le laissaient tout à fait indifférent et il ne se souciait que de mener ses agneaux en lieu voulu avant l'heure où les gardiens de musée vont boire, une telle faille dans le programme n'étant pas réparable car le lendemain les voyageurs partaient pour Gibraltar aux anciens parapets. Tel était leur itinéraire.

Après les avoir regardés s'éloigner, Zazie eut un petit rire, puis, par une habitude rapidement prise, elle saisit à travers l'étoffe du pantalon un bout de chair de cuisse de l'oncle entre ses ongles et lui imprime un mouvement hélicoïdal. [Queneau, 1959, p. 102]

La contamination dialogique au récit pourrait être un ingrédient du projet général de réhabilitation de la langue parlée en tant que langue littéraire. Le narrateur userait de son rôle de stabilisateur au sein de l'œuvre, pour faire de la norme de ses personnages, *la* norme à suivre ; d'intratextuelle, elle pourrait atteindre les rives hors-texte des aspirations linguistiques queniennes.

Le narrateur se met [...] à l'école de ses personnages. Il dit « un tac », **comme tout le monde** dans le roman. Mais sa **culture** est sans commune mesure : inconsciemment, Gabriel sera « d'un thomisme légèrement kantien » (p. 13), l'entrée du métro n'a vraisemblablement pas été appréciée par Zazie comme « ferronnerie baroque » (p. 45). [Bigot, 1996, pp. 227-228]

Le fait que « le narrateur manifeste sa supériorité par son habileté à parodier un style noble ou pompier » – également dans notre extrait : les références à Victor Hugo (*Booz endormi*, « avant l'heure où les gardiens de musée vont boire ») et Arthur Rimbaud (*Le Bateau ivre* : « aux anciens parapets ») – vient encore creuser l'écart des deux langues (français écrit / français parlé), et prouve malgré les velléités révolutionnaires de Queneau, que l'auteur ne peut se défaire d'une langue écrite dont il a, pour le moins, besoin s'il veut *révéler* son pendant parlé.

Ces ambiguïtés nous ont finalement convaincue qu'il n'était pas pertinent de catégoriser les fonctions du sociolecte du narrateur (étalon, identificateur), car une œuvre dans sa globalité met au jour des rapports de caractérisation aux enjeux mêlés, et non clos.

Autre conséquence du marquage sociolectal en écriture : la mise en écrit d'un langage par définition inexistant graphiquement et, donc, la question de la reconnaissance de cet objet nouvellement créé, comme langage identifiable.

II-2) En quoi ces langages sont-ils reconnaissables ?

La plupart des parlars deviennent dans l'univers littéraire qui les a créés, des langages consensuels reconnaissables. Certains mots, certaines formes tirés de différents textes, par différents auteurs, sont similaires et la retranscription obéit souvent aux mêmes critères. A quoi identifie-t-on les divers types sociolectaux ? Sont-ils la représentation de stéréotypes assumés, trouvent-ils une base dans la réalité extratextuelle ?

II-2-a) Existe-t-il des caractéristiques de forme intrinsèques à chaque type sociolectal ?

II-2-a) Existe-t-il des caractéristiques de forme intrinsèques à chaque type sociolectal ? : comparaison des transcriptions d'un même sociolecte par différents auteurs

On retrouve par exemple, quels que soient les auteurs, certains mots typiques du *Black English* : « **Gawd** » « **Lawd** » (chez Richard Wright, 1970, p. 262 ; Zora Neale Hurston, [1937] 2003, p. 13 ; Kempadoo, 1998, p. 142). Ou encore (toujours chez Wright, p. 236) « **chillun** », mot qui apparaît également dans « *Jonah's Gourd Vine* » de Zora Neale Hurston, réf. du 17 janvier 2003, et dont il existe des variantes telles que « **chillen** », chez Faulkner, [1996] 2001, p. 64 ou Mark Twain, 1988.

Le choix de transcription des pronoms personnels est également souvent similaire. Par exemple la deuxième personne *you*. Le pronom apparaît parfois non transcrit, pensons à l'héroïne de Hurston dont tous les mots ne sont pas toujours altérés. Cependant, la transcription qui revient le plus souvent est *yuh*. Citons encore Richard Wright, puis Zora Neale Hurston :

“Jack, **yuh** mean t' stan' there 'n' say **yuh**'d give tha' nigger up t' the white folks?” [Wright, 1970, p. 235]

“Aw you know Ah'm gwine chop de wood fuh **yuh**. [...]” [Hurston, [1937] 2003, p. 45]

Ce dernier exemple figure un autre mot devenu presque spécifique à la représentation du *Black speech* : « *gwine* » (également présent chez Margaret Mitchell, 1993, p. 65). Et l'on retrouve dans *The Adventures of Huckleberry Finn* une variante du verbe chez Jim :

“[...] Well, I knows what I's **gwyne** to do. I's **gwyne** to set down here and listen tell I hears it agin.” [Twain, 1988, p. 6]

Dans ce dernier ouvrage, on peut citer un autre exemple qui revient très fréquemment dans les textes de *Black Talk*. Voici une réplique de Nat :

“[...] I wisht I may die right **heah** in dese tracks. [...]” [Twain, 1988, p. 310]

Autre exemple tiré de *Their Eyes Were Watching God* de Hurston :

“[...] Last summer dat multiplied cock-roach wuz round **heah** tryin' tuh sell gophers!” [Hurston, [1937] 2003, pp. 127-128]

Cet adverbe inspire également d'autres variantes. En voici une créée par Prissy, de *Gone with the Wind* :

“Ah din' see Miss Meade. Cookie say Miss Meade she washin' him an' fixin ter buhy him fo' de Yankees gits **hyah**. [...]” [Mitchell, 1993, p. 363]

On retrouve encore chez Kempadoo la plupart des exemples que nous avons jusqu'alors cités dans cet ouvrage :

'Mrs Sampson, **ah** see you **ain** lose no size even with all dis hot sun. **Yuh** husband must'e strong! Heh. He don' need some help? [...] And Mrs Bee,' he went on, 'you did some good work de other day **fuh** Tamarind Grove. What *else* you does so good? What kind'a *work* you could do fuh me? Ah like a woman who does *hard* work.' [Kempadoo, 1998, pp. 80-81]

Mais d'autres parlars sont également retranscrits selon des caractéristiques qui leur sont propres. Ainsi, nous avons vu que l'accent cockney, et les parlars populaires en général, auront tendance à élider ou au contraire ajouter de façon intempestive des *h* aspirés.

Et les transcriptions d'accents étrangers relèvent souvent, de nouveau quels que soient les auteurs, de stéréotypes ou clichés plus ou moins exagérés en fonction du but recherché. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les langues se classent en catégories bien particulières. Ainsi, l'accent allemand retranscrit chez Balzac et Maupassant voit ses *v* devenir *f* et inversement, alors que déjà l'accent alsacien de Molière usait de procédé (cf. pp. 116-117). De même, chez Kipling, on retrouve les mêmes substitutions de lettres et sonorités, où les paires *p* et *b*, *d* et *t*, [k] et [g] sont interchangeable (cf. pp. 260-261). Les accents de types nordiques ou russes en anglais utilisent également cet échange de lettres, nous l'avons vu chez Rowling et Dahl (cf. pp. 94-95 et p. 98). Ou bien encore, une Anglaise chez Maupassant ou Balzac ne saura guère associer les bons articles avec les noms qu'ils déterminent, faisant presque systématiquement des fautes de genre. Le substantif – pourrait ainsi commenter Katalin Molnár – « vit [alors] dans la confusion sexuelle la plus totale » (Molnár, 1996, p. 164).

Il est indéniable que ces langages sont identifiables comme tels, et par divers esprits objectifs. Faut-il alors croire en la prédisposition génétique phonologique ?

On a dit que la race aurait des prédispositions traçant d'avance la direction des changements phonétiques. Il y a là une question d'anthropologie comparée : mais l'appareil phonatoire varie-t-il d'une race à l'autre ? Non, guère plus que d'un individu à un autre ; un nègre transplanté dès sa naissance en France parle le français aussi bien que les indigènes. [Saussure, 1968, p. 202]

Saussure poursuit :

D'abord la race : ce serait une erreur de croire que de la communauté de langue on peut conclure à la consanguinité [...]. [1968, p. 304]

On s'exposerait par de telles croyances à de graves dangers de racisme. L'illustration par la comparaison au *Black English* est des plus parlante :

as late as 1949 the author of a widely syndicated 'popular science' newspaper quiz explained that the Negro cannot pronounce a post vocalic /-r/ in such words as *car*, *beard*, or *bird* because his lips are too thick. [McDavid. McDavid, 1971, p. 17]

Et l'on risquerait d'y associer de tristes caractéristiques :

Intellectual indolence, or laziness, mental and physical, which shows itself in the shortening of words, the elision of syllables, and modification of every difficult enunciation... [McDavid. McDavid, 1971, p. 20]

Pourtant l'évidence est là :

That they are not the product of any special Negro vocal physiology should be obvious from the fact that some whites can mimic such features quite well, while there are some Negroes in whose speech the same features are not normally present. [Stewart, 1971, Note 7. p. 66]

Or, bien que peu facilement acceptée, car source potentielle de reproches raciaux, la théorie d'une corrélation dialecto-ethnique est affirmée dans l'article de William A. Stewart « Continuity and Change in American Negro Dialects » (1971, p. 64).

For the layman, the fact that there might exist speech differences between Blacks and Whites has often been interpreted to have a direct relation to the physical and mental attributes of the Black: the admission of speech differences meant that Blacks had certain inherent obstacles to the acquisition of standard English. Because the correlation of speech differences with anatomical and mental attributes of Blacks was often associated with racists' views, those who wished to emphasize the potential of the Black population minimized any differences that might exist between Black and White speech. [Wolfram, 1971, p. 139]

Et, certes, nous-mêmes évoquons plus haut (cf. extrait de Faulkner, pp. 76-77) des points de rencontre manifestes entre parlars dits « noirs » et « blancs ».

Les caractéristiques de représentation des sociolectes leur sont-elles donc propres et exclusives, ou existe-t-il des transcriptions identiques d'un parler à l'autre ?

Ensuite et puisque le *relâchement* de la langue prime dans nos retranscriptions, pourquoi en effet les sociolectes, si divers fussent-ils, ne se rejoindraient-ils pas sur ce point précis ?

II-2-b) Existe-t-il des traits communs à toutes les transcriptions ?

Le non-respect de la langue standard se manifeste [...] aussi bien à travers le parler de Huck qu'à travers celui de Jim, et ce, par le biais de marqueurs identiques. En voici quelques exemples. L'absence sporadique de marque verbale pour signaler le passé (« I see » au lieu d'*I saw* ou « Jim says » au lieu de *Jim said*) est partagée par Huck et Jim, de même que la marque de la troisième personne du singulier pour conjuguer un verbe à la première ou à la deuxième personne (« you's got » au lieu de *you've got* ou « I's rich » au lieu de *I'm rich*). [...] La double négation se retrouve tant chez Jim (« So dey didn' none uv us git no money », *HF*, p. 42 ; « I wouldn' want no mo' », *HF*, p. 42) que chez Huck (« that don't make no difference », *HF*, p. 39 ; « I won't let no runaway niggers get by me », *HF*, p. 76). [Lavoie, 2002, pp. 41-42]

Cet épigraphe évoque parfaitement ces points de rencontre intersociolectaux.

Les sociolectes représentés en littérature, jouent de marqueurs spécifiques symbolisant plus qu'ils ne matérialisent, les caractéristiques linguistiques qu'ils cherchent à défendre. Nombreux sont les exemples de transformations lexicales. Mais discutons ici d'un type de variation syntaxique anglaise : la substitution de l'adjectif démonstratif par le pronom personnel complément de troisième personne du pluriel.

Judith Lavoie nous fournira notre premier exemple, avec « them little birds » (2002, p. 172). Selon elle, il s'agirait d'« une construction relevant plus particulièrement du *Black English* ». Fait-elle uniquement référence au parler de Jim dans *Huckleberry Finn* ou généralise-t-elle à tous les locuteurs noirs américains, excluant de ce fait tout autre parler vernaculaire ?

Cette variation syntaxique semble appartenir au parler de Jim, car, à peine quelques lignes plus bas, Huck écrira : « [...] so the birds was right about it » (p. 43), alors qu'il aurait pu dire « so them birds was right about it ». De plus, d'autres occurrences de cette construction apparaissent dans les répliques de Jim : « [...] he's one er dem chuckle-heads [...] » (*HF*, chap. VIII, p. 42) ; « onless you counts dem kings dat's in a pack er k'yards » (*HF*, chap. XIV, p. 64) ; « En didn't I bust up agin a lot er dem islands [...]? » (*HF*, chap. XV, p. 70). [Lavoie, 2002, Note 13 p. 191]

Plusieurs sociolectes se partagent pourtant ce trait.

“[...] Tek **them blokes** as spout on boxes outside the factory sometimes.” [dira Arthur dans *Saturday Night and Sunday Morning* de Sillitoe, 1960, p. 28), et dans son *working-class dialect* des Midlands]

II-2-b) Existe-t-il des traits communs à toutes les transcriptions ?

‘[...] Us Dartymoor folk niver forgit their friends. But **them Bidevor poachers**, they’ve no hem to their garments. [...]’ [une habitante du Dartmoor dans « In ambush », Kipling, 1997, p. 78]

“[...] Look at that-air grindstone, s’I: want to tell *me*’ t any cretur ’ts in his right mind ’s agoin’ to scrabble all **them crazy things** onto a grindstone, s’I?” [Twain, 1988, p. 346]

Nous aurons reconnu dans ce dernier exemple notre commère Sudiste de *Huck Finn* – ce procédé n’étant définitivement pas l’exclusivité de Jim.

Certaines transcriptions, quel que soit le type d’accent, sont ensuite exactement similaires. C’est donc par rapport à l’ensemble de la transcription et au contexte, que l’accent sera identifié. Une phrase courte et isolée pourra ainsi être comprise comme appartenant à différents parlars.

Les réductions vocaliques les plus courantes, telles que pour le pronom personnel *you*, apparaissent dans plusieurs types d’idiolectes. Ainsi on retrouve « *ye* » chez Twain, dans le parler des commères de l’Arkansas :

“[...] pass that-air sasser o’ m’lasses, won’t **ye**? [...]” [Twain, 1988, p. 347]

Ou chez Zora Neale Hurston et Margaret Mitchell qui accentuent encore davantage la réduction :

“[...] Anyhow, what you ever know her to do so bad as **y**’all make out? The worst thing Ah ever knowed her to do was taking a few years offa her age and dat ain’t never harmed nobody. **Y**’all makes me tired. [...]” [Hurston, [1937] 2003, p. 13]

“**Y**’all nee’n try ter ’scuse you’seffs. Ain’ Miss Pitty writ you an’ writ you ter come home? Ain’ Ah seed her write an’ seed her a-cryin’ w’en **y**’all writ her back dat you got too much ter do on disyere ole farm ter come home? [...]” [Mitchell, 1993, p. 496]

Un autre pronom personnel se voit fréquemment retranscrit de façon particulière, par des locuteurs aux parlars variés. Le *I* devenant *Ah*, est ainsi utilisé comme nous venons de le voir chez Hurston, mais aussi chez Margaret Mitchell (1993, p. 14) et Kempadoo (1998, p. 80) (*Black English*), Kipling (1916, p. 70) (accent de Yorkshire de John Learoyd), ou Lawrence (1961, p. 141) (patois du Derbyshire).

Autre trait présent dans la quasi-totalité de nos sources : la matérialisation du son [ð] du *th* anglais par la lettre *d*. On trouve cette caractéristique jusque dans l'accent allemand du « white-haired German » de Kipling :

“I know **der** breed. Ameriga is full of **dot** kind. [1981, p. 7]

Ou chez l'homme du Sud de Dahl :

‘[...] **Den** we got up to my room here in **de** hotel [...]’ [1988, p. 35]

On trouve encore diverses modifications de *be*, et d'un texte à l'autre elles s'avèrent parfois similaires. Citons tout d'abord les personnages de Mark Twain, Jim et Sister Hotchkiss, qui malgré des sociolectes différents, prononcent certains mots de la même façon. Rappelons en effet que « Jim says “ben” » and « uses three past-tense forms of the verb “to be”: “uz,” “wuz,” and “was” » (Fischer, 1988, « Emendation of the Copy-Texts » pp. 501-503, puis pp. 508-510). Or, voici une citation de Sister Hotchkiss :

« [...] 'n' ther' **wuz** a plenty help, too, s'I; ther's **ben** a dozen a-helpin' that nigger [...]” [Twain, 1988, p. 346]

Apparaît l'une de ces variantes chez Zora Neale Hurston dans *Their Eyes Were Watching God* :

“[...] He seen he **wuz** sick—everybody been knowin' dat for de last longest, and den Ah reckon he heard y'all **wuz** kind of at variance, so dat **wuz** his chance. [...]” [Hurston, [1937] 2003, pp. 127-128]

Plusieurs variantes de *can* sont également exploitées, dans ce même ouvrage. Quand Janie parle, le modal peut apparaître non modifié :

If you **can** stand not to chop and tote wood Ah reckon you **can** stand not to git no dinner. [Hurston, [1937] 2003, p. 45]

Mais dans la bouche de son premier mari, la prononciation diffère :

“If Ah **kin** haul de wood heah and chop it fuh yuh [...]” [Hurston, [1937] 2003, p. 45]

Cette version du modal se lit aussi dans le parler populaire new-yorkais de *Maggie: a girl of the streets* :

“[...] He tinks he **kin** scrap, but when he gits me a-chasin' 'im he'll fin' out where he's wrong, d' big stuff! [...]” [Crane, 1993, p. 126]

Et voici un exemple différent, tiré de *Gone with the Wind* :

“[...] She say fer me ter tell y'all plain as Ah knows how dat she jes' **kain** unnerstan' y'all desertin' her in her hour of need.” [Mitchell, 1993, p. 496]

On retrouve dans les extraits suivants, tirés de textes différents, d'auteurs différents, plusieurs termes communs. Ainsi, de nouveau dans l'ouvrage de Stephen Crane :

“Ah, Jimmie, youse bin fightin' **agin**.”

The urchin swelled disdainfully. “Ah, what d' hell, Mag. See?”

The little girl upbraided him. “Youse **allus** fightin', Jimmie, an' **yeh** knows it puts mudder out when yehs come home half dead, an it's like we'll all get a poundin'.” She began to weep. The babe threw back his head and roared at his prospects.

“Ah”, cried Jimmie, “shut up er I'll smack yer mout'. See?” [Crane, 1993, p. 48]

C'est très certainement la contraction du pronom personnel *you* en *yeh* qui se retrouve le plus parmi les parlers populaires de notre corpus. De même les réductions vocaliques les plus courantes, telles que « *teh* » (p. 60 du même ouvrage). Mais certains autres termes comme *allus* ou *agin* sont également fréquents. Nous les retrouvons par exemple dans *Saturday Night and Sunday Morning* :

“Ye're balmy,” Seaton said. “Go an' tell yer stories somewhere else. Not that I'm bothered wi' my eyes anyway. My eyes 'ave **allus** bin good, and **allus** will be. [...]” [Sillitoe, 1960, p. 15]

Voici dans l'extrait suivant tiré des *Adventures of Huckleberry Finn* plusieurs des mots que nous avons cités, également récurrents dans plusieurs autres textes :

You's gwyne to marry de po' one **fust** en de rich one by en by. You wants to keep 'way fum de water as much as you **kin**, en don't run no resk, '**kase** it's down in de bills dat you's gwyne to git hung.” [Twain, 1988, p. 22]

Citons cette simple phrase, qui vient corroborer le fait qu'il existe des traits communs entre les transcriptions sociolectales :

“[...] it's what I says in the **fust** place. [...]” [Twain, 1988, p. 346]

Le passage précédent était tiré d'une réplique de Jim, l'esclave noir de Miss Watson, ici c'est Sister Hotchkiss qui parle dans « the extremest form of the backwoods South-Western dialect » et malgré la différence entre les deux *dialects*, les choix de matérialisation peuvent être les mêmes.

Les similitudes concernent parfois même, des parlers que rien ne semblait rapprocher. On trouvera ainsi chez Crane et Kempadoo la même représentation du verbe *catch* :

“[...] My Annie says deh shameless t'ing tried teh **ketch** her feller [...]” [Crane, 1993, p. 126]

‘[...] Dey ain **ketch** he, he run?’ [Kempadoo, 1998, p. 163]

Dans le parler noir de *Native Son*, on trouve les mots suivants : « awready » « awright » « awways » (Wright, 1970, pp. 235-236 et p. 262). Or, voici un exemple du langage relâché chez Steinbeck :

“**Awright**, cover 'im up if ya wanta. [...]” [Steinbeck, 1937, p. 137]

“Christ **awmighty**, I hate to have you mad at me,” Slim said. [Steinbeck, 1937, p. 114]

De nouveau l'on constate que, malgré la distinction qui existe entre les deux parlars, les retranscriptions sont très semblables.

Les points de rencontre sont donc manifestes. Mais ces retranscriptions qui parviennent à s'accorder sur certains points de leur morphologie : quelles bases trouvent-elles dans la réalité ?

II-3) Authenticité de la représentation littéraire : les rapports du sociolecte à sa réalité extratextuelle

Nous pouvons lire plus haut le souci de certains auteurs d'inscrire sur une base de réalité leur transcription du sociolecte. Or, la recherche du réalisme dans la représentation sociolectale littéraire ne s'avère pas nécessairement, une fois le sociolecte réalisé dans les formes superficielles de l'écriture, l'authentique reflet d'une réalité extratextuelle. Nous verrons si la mission que ces auteurs se donnent de matérialiser une langue réelle dans l'écrit littéraire, est en effet réalisable, pleinement réalisé, ou seulement souhaitable.

Le manque d'authenticité fut souvent source d'attaque à l'encontre des auteurs recourant à la transcription sociolectale. Ainsi, le roman de Alice Walker *The Color Purple* fut notamment critiqué car, nous dit Judith Baxter, selon ses détracteurs « 'black people don't speak like that': Celie's language is an unfair parody of black folk language » (*in* Walker, 2000, p. 262).

Judith Lavoie rappelle, de même, que « la critique américaine contemporaine a majoritairement [...] fait preuve d'une profonde méconnaissance [des] enjeux [de la parole de Jim] en se cantonnant dans une interprétation fondée sur des critères d'authenticité et d'équivalence (Carkeet, [1979] 1991 ; Egan, 1977 ; Holton, 1984 ; Leonard et Tenney, 1992 ; Woodard et Mac Cann, 1992) » (Lavoie, 2002, pp. 17-18).

Elle illustre :

[...] Egan s'en prend pour sa part au manque d'authenticité du parler noir dans *Huckleberry Finn* : « [...] despite Twain's pride in depicting "the Missouri negro dialect", black speech in the novel is not accurately rendered. Twain largely limits himself to the basic phonemic differences between black and conventional dialects, especially the substitution of the "d" phoneme for the standard "th", ignoring such complexities in black speech as immediate and continuous aspect, the distribution of plural markers in modifiers, and the zero relative pronoun [...] » (1977, p. 50, n. 1). [in Lavoie, 2002, pp. 40-41]

Ce que corrobore « l'étude de Lee A. Pederson [qui] montre d'ailleurs que les marqueurs relevant spécifiquement du *Black English* dans le parler de Jim sont peu nombreux, la prononciation *d* du *th* et les formes *kase* et *bekase* pour *cause* et *because* en constituant quelques-uns » (Pederson, 1965-1966, pp. 1-4 in Lavoie, 2002, Note 5 p. 190).

Quant à la langue de Synge :

Qu'on la condamne parce que fausse, donc insuffisamment réaliste, comme Joyce, parmi tant d'autres, qui jurait n'avoir jamais entendu personne parler de la sorte en Irlande, ou qu'on la condamne au contraire comme envahissante par un excès de réalisme, le résultat est le même : on voudrait faire taire cela même qui a suscité ces pièces [...]. [Morvan, 1996, p. 19]

Ces reproches naissent de ce que les auteurs revendiquent souvent leur inspiration du réel. Et l'on trouve d'ailleurs, si l'on cherche, les traces de cette réalité. Queneau est de ces auteurs :

Queneau nous surprend peut-être, mais, en l'occurrence, il invente à peine. Il écrit comme nous parlons, une langue que nous reconnaissons tout juste, et pourtant c'est la nôtre. [Pouilloux, 1991, p. 31]

Il adopte « cette disposition des mots qui appartient naturellement au dialogue, à la transcription d'une conversation » (Pouilloux, 1991, p. 35) :

La plupart des dialogues des *Fleurs bleues* [...] ont cette allure rompue, une syntaxe inhabituelle dans la langue écrite et une légèreté si proche de la conversation réelle – où les phrases ne se terminent presque jamais, où les verbes manquent souvent, où l'essentiel n'est pas dit, exprimé, mais sous-entendu, suggéré par la rencontre des deux ou trois personnes qui parlent. Il arrive même que les interlocuteurs suivent chacun son fil dans deux suites parallèles sans s'écouter, et puis tout à coup se rejoignent par une sorte de rupture logique qui correspond bien à ce qui se passe réellement, mais non à ce qui devrait se passer selon les habitudes de la fiction [...]. [Pouilloux, 1991, p. 35]

Cette réalité n'est toutefois pas facilement accessible à l'écrivain. Citons ici Claude Grimal dans l'introduction de la traduction *Les aventures d'Huckleberry Finn* (1994, pp. 28-29) : Dans une lettre à un journaliste qui désirait l'interviewer, [Twain] essayait de faire comprendre ce à quoi, en tant qu'artiste, il était attaché : [in *Mark Twain's, Letters*, vol. II, pp. 504-506 :]

Le langage parlé est une chose, le langage écrit une autre [...]. Sitôt qu'on met le parler par écrit, on sait que ce n'était pas ça qu'on avait entendu ; on s'aperçoit qu'un immense je-ne-sais-quoi a disparu, qui en est toute l'âme... Ajouter des interprétations qui donneraient le sens exact du parler est quelque chose qui demanderait quoi ? Un art si grand et si extraordinaire et si exigeant qu'aucun possesseur de cet art ne serait autorisé à perdre son temps à donner des interviews.

L'« intention initiale » de Twain était en effet de rester fidèle à un réalisme sociolectal (Lavoie, 2002, p. 209). Citons le fameux « Explanatory » de l'auteur :

EXPLANATORY: In this book a number of dialects are used, to wit: the Missouri negro dialect; the extremest form of the backwoods South-Western dialect; the ordinary "Pike-County" dialect; and four modified varieties of this last. The shadings have not been done in a hap-hazard fashion, or by guess-work; but pains-takingly, and with the trustworthy guidance and support of personal familiarity with those several forms of speech.

I make this explanation for the reason that without it many readers would suppose that all these characters were trying to talk alike and not succeeding. THE AUTHOR. [Twain, 1988]

Avec beaucoup d'humour, Mark Twain met néanmoins l'accent sur la fiabilité et la précision de son travail, basé sur la réalité de sa propre expérience. Victor Fischer, dans ses « Explanatory Notes » commente :

Mark Twain was neither joking nor being deliberately obscure, despite the conclusion drawn by critics [...]. David Carkeet has shown that, except for some inconsistencies overlooked during the long course of composition and revision, Mark Twain indeed made distinctions among "dialects", or kinds of nonstandard English [...]. The seven mentioned in this notice can be identified with the following speakers:

1. "the Missouri negro dialect":

Jim and four other black characters (Jack, Lize, Nat, young "wench" at Phelps farm);

2. "the extremest form of the backwoods South-Western dialect":

Arkansas gossips (Sister Hotchkiss and others, chapter 41);

3. "the ordinary 'Pike-County' dialect":

Huck, Tom, Aunt Polly, Ben Rogers, Pap Finn, Judith Loftus, the duke, Buck Grangerford, the Wilks daughters, and the watchman of the *Walter Scott* passage;

4-7. "four modified varieties of this last":

(e) thieves on the *Walter Scott*;

- (f) the king, Tim Collins;
- (g) the Bricksville loafers;
- (h) Aunt Sally and Uncle Silas Phelps, the Pikesville boy.

Mark Twain's authority on the subject was well recognized by his fellow practitioners: John Hay declared Mark Twain "the finest living delineator of the true Pike accent," and Melville D. Landon (Eli Perkins) expressed a preference for *Huckleberry Finn* over Mark Twain's other books, "because it has the truest dialect." [...] Mark Twain himself once told an interviewer: "the only one of my own books that I can ever read with pleasure is... 'Huck Finn,' and partly because I know the dialect is true and good" [...]. [Fischer, 1988, p. 373]

Dans son chapitre « Emendation of the Copy-Texts », Fischer reconnaît que the literary dialects employed by Mark Twain were based on genuine, recognizable patterns of speech. They were to some degree nonstandard, and geographically or socially limited, and were frequently distinguished from one another by small or subtle differences. [...]

It was, in fact, principally Mark Twain's painstaking attention to such "shadings" which produced the very large number of variant accidentals [...]. The grounds for this hypothesis were established in 1979, when David Carkeet first construed Mark Twain's "Explanatory" literally, and proceeded to demonstrate that these seven dialects could be reliably identified and **distinguished by objective criteria**. Each dialect, he discovered, was consistently used by specific characters and constituted a significant part of Mark Twain's characterization of them. [1988, pp. 501-503]

En faveur de cette authenticité recherchée : le fait d'assortir chaque personnage à un parler spécifique. Les personnages sont regroupés selon plusieurs catégories de *dialects*, même si les nuances introduites sont telles que l'on pourrait y créer des sous-ensembles. Nous pouvons citer ici la note de bas de page suivante :

For the purposes of rationalizing Mark Twain's claim, Carkeet identified as belonging to the same dialect-group speakers who are distinct from one another in small ways (Huck and Pap, for instance), and he further suggested that on the same basis even more characters could be subsumed into the seven dialect groups: the duke, Buck Grangerford, and the watchman of the *Walter Scott* episode, whose dialects differ "very slightly" from Huck's, are nonetheless closest to ordinary "Pike County" [...]. [Fischer, 1988, p. 502]

C'est ainsi par souci de précision et de réalisme, et pour matérialiser au mieux ces distinctions sociolectales, que l'écrivain a cherché à instaurer certaines règles.

An analysis for this edition of the variant dialectal forms [...] by speaker and context, amply confirms Carkeet's conjecture and shows in addition that most of the revision [...] was

aimed at making the dialect of each speaker **more consistent with the “rules” of his or her dialect, rules which Mark Twain knew intuitively from having heard real speakers** [...]. Although Mark Twain only occasionally specified these rules, as in “Let Jim say putty for ‘pretty’ & nuvver for ‘never,’” or “Huck says Nuther,”^{165} [an] analysis of the variant dialectal forms shows that he distinguished among speakers in the following four ways:

Word choice or idiom: for the word “steal” Huck says “smouch”; the king says “hook.”

Word form (often affecting tense or agreement): Huck says “I know”; Jim says “I knows.”

Pronunciation: Huck says “been”; Jim says “ben.”

Eye dialect (non-standard spelling for standard pronunciation): Huck says “was”; Jim says “wuz.” [Fischer, 1988, p. 502]

Une fois encore, Fischer confirme que les méthodes de Twain sont basées sur son expérience personnelle de chaque *dialect*. Il est intéressant de rappeler pour l’anecdote que l’une des nouvelles de l’auteur s’intitule d’ailleurs « A True Story, Repeated Word for Word as I Heard It » (1874). Citons ici la note de bas de page {165} qui étaye cette thèse soucieuse d’exactitude :

[...] Although Mark Twain evidently never made an explicit grammar book of his “rules,” he worked with many of the same dialect materials throughout his literary career. Earlier dialect works show similar efforts to refine and perfect [...]. His notebooks and working notes for *Huck* are filled with dialect forms such as “s’I, sh-she, s-ze” for the “Arkansas women,” and spelling experiments in which he tried to determine the best form, as he did for Jim’s “something” (“~~suffin~~ ~~sumfin~~ sumf’n ~~suthin~~ sumf’n sumfn” [...]). Linguistic studies confirm that **Clemens’s “rules” often conform to actual speech patterns in Missouri and the Southeast** [...].

Pour conclure sur ce point, citons encore cette note :

In 1874 Mark Twain discussed the problem of variants of the same word within a dialect group: “I amend dialect stuff by talking & talking & *talking* it till it sounds right—& I had difficulty with this negro talk because a negro sometimes (rarely) saying ‘goin’ & sometimes ‘gwyne,’ & they make just such discrepancies in other words—& when you come to reproduce them on paper they look as if the variation resulted from the writer’s carelessness” (Clemens to Howells, 20 Sept 74 [...]). [Fischer, 1988, p. 510]

Une démarche intéressante serait celle de confronter certaines caractéristiques de ce parler à la réalité même. Les enquêtes sociolinguistiques de William Labov pourraient ainsi

nous être utiles en ce que les représentations littéraires des sociolectes se basent bien sur une « idée » de ce que serait pour les auteurs la réalité des choses – même si par la suite et dans les faits la matérialisation de tous les indices n'est pas nécessairement pertinente. Certains de ces indices cependant permettent de confirmer cet attachement à un réel certain. Nous avons conscience que le VNA ²² décrit par Labov est essentiellement celui né d'une analyse purement linguistique, et que nous les comparons à des sources littéraires. Certains points de morphologie cependant, intrinsèques au *Black English* et sociolinguistiquement admis pouvaient, pensions-nous, étayer notre propos.

Parmi ces caractéristiques propres au VNA, est linguistiquement reconnue « l'extraordinaire prolifération des négations » (Labov, [1978] 1993, p. 252).

Or, rappelons cet extrait où s'exprimait Jack :

“Well, den, Miss Sophia's run off! 'deed she has. She run off in de night, sometime — **nobody don't** know jis' when — run off to git married to dat young Harney Shepherdson, you know — leastways, so dey 'spec. [...]" [Twain, [1885] 1977, p. 93 in Lavoie, 2002, pp. 69-70] (Nous lirons d'autres manifestations de doubles négations : cf. II-4-c-iii.)

On trouve justification dans de nombreux faits sociolinguistiques, à plusieurs traits morphologiques représentés en *Black English* littéraire.

Ainsi : l'interprétation de la copule à la première personne du singulier.

Certains linguistes avancent par exemple que la forme contractée *I'm* serait un allomorphe de *I*. (Labov, [1978] 1993, p. 87).

L'argument [...] paraît confirmé par le fait que les jeunes enfants noirs éprouvent souvent des difficultés à segmenter *I'm* (j'suis) en *I am* (je suis). Sur ce point, les observations de Stewart ont reçu l'appui des travaux de Jane Torrey à Harlem. Lorsqu'elle s'adressait à des enfants âgés de cinq à six ans, qu'elle provoquait en leur affirmant : « You're not Robert ! » (« C'est pas toi, Robert ! »), elle obtenait très souvent en réponse *Yes I'm am* ou *Yes I'm is*, aussi bien que *Yes I am* (Si, c'est moi). Au cours d'une série de tests, elle eut les résultats suivants : sur 10 enfants noirs de deuxième année d'école primaire, 3 répondirent *I'm is*, 4 *I'm am*, 1 *I is* et seulement 2 *I am*. [...] Un tel résultat indique que la forme *I'm*, difficilement segmentée par ces enfants noirs, leur sert d'allomorphe pour *I* (je) dans les phrases équationnelles. [Labov, [1978] 1993, p. 89]

Or, certaines des formes énoncées par Labov se retrouvent en effet dans nos sources.

²² Labov précise : « Par “vernaculaire noir-américain”, nous entendons le dialecte relativement uniforme parlé aujourd'hui par la majorité des jeunes Noirs presque partout aux Etats-Unis, en particulier dans les quartiers réservés de New York, Boston, Detroit, Philadelphie, Washington, Cleveland, Chicago, St-Louis, San Francisco, Los Angeles, etc. » ([1978] 1993, p. 9).

“[...] Well, I knows what **I’s** gwyne to do. **I’s** gwyne to set down here and listen tell I hears it agin.” [Jim : Twain, 1988, p. 6]

“Mars Sid, you’ll say **I’s** a fool [...]” [Nat : Twain, 1988, p. 310]

Labov observe par ailleurs de multiples variables phonologiques dont nous retrouvons la trace chez nos locuteurs noirs.

L’une des premières caractéristiques habituellement associée au parler noir est « l’absence de *r* » (Labov, [1978] 1993, p. 41). Nous aurons l’occasion d’en citer plusieurs exemples (cf. II-4-a-ii).

Le linguiste impute par exemple à l’absence de *r* dans le *dialect*, la disparition de la copule ou l’emploi du pronom personnel sujet en possessif.

[C]e phénomène recoupe certains éléments grammaticaux. C’est ainsi que l’effacement fréquent de *are*, de même que l’emploi de *they book* et de *you book*, sont liés au caractère fondamentalement sans *r* de ce dialecte, même si cette relation est longtemps passée inaperçue. [Labov, [1978] 1993, p. 74]

Se crée alors une homonymie entre le pronom personnel sujet *they*, l’adjectif possessif pluriel *their* et l’adverbe *there*. William Labov nous éclaire en approfondissant l’exemple de [ðɛɪ] dont il décrit d’abord les processus phonologiques successifs :

ðe + r

ðe + ə vocalisation de *r* [...]

ðe + chute de *chwa* postvocalique [...] [Labov, [1978] 1993, p. 179]

Continuons.

[S]i le changement phonologique a pour effet de confondre deux items lexicaux au point que les formes sous-jacentes s’altèrent, alors une modification irréversible devient possible. Et c’est peut-être là ce qui s’est passé, pour certains locuteurs du moins, avec *they book* [...]. [Labov, [1978] 1993, p. 179]

Et on lit dans nos sources l’illustration de ceci :

“[...] Dat truck dah is *trash*; en trash is what people is dat puts dirt on de head er **dey** fren’s en makes ‘em ashamed.” [Twain, [1885] 1977, pp. 70-72 in Lavoie, 2002, p. 101]

“**Dey** aint *no* tin in him, Massa Will, I keep a telling on you”, here interrupted Jupiter [...]. [Poe, 1933, p. 15]

“De cawn? Lawd, Miss Scarlett, **dey** pasture **dey** hawses in de cawn an’ cah’ied off whut de hawses din’ eat or spile. [...]” [Pork : Margaret Mitchell, 1993, p. 417]

Un deuxième phénomène assez proche du précédent est celui de « l'absence de *l* » (Labov, [1978] 1993, p. 42).

La consonne *l* est une liquide, très semblable à *r* par sa nature phonétique. [...] L'effacement de *l* ressemble beaucoup à celui de *r* quant au processus, sauf qu'il ne s'est jamais étendu à des aires dialectales tout entières. Lorsque *l* disparaît, il est souvent remplacé par un glide d'arrière non arrondi [...]; et, dans bien des cas, *l* s'efface tout à fait, surtout après les voyelles d'arrière arrondies. Dans les grandes villes du Nord, la chute de *l* est beaucoup plus nette chez les locuteurs noirs que nous avons interviewés que parmi les blancs. [Labov, [1978] 1993, p. 42]

Ce passage semble décrire parfaitement la matérialisation de la consonne que l'on peut lire dans les extraits de *Moby Dick* (cf. II-4-b-iii).

Un étrange parallèle nous amène alors au français :

La langue dite « vulgaire » ne connaît que *pauv'* pour *pauvre*, *rend'* pour *rendre*, *prend'*, pour *prendre*, etc. Cette chute de l'-*r* final a pour effet de créer une nouvelle catégorie d'infinitifs, ce que les linguistes appellent les **infinitifs à désinence zéro**. [Sauvageot, 1962, pp. 158-159]

L'-*l* final s'est également **amuï après consonne dans la langue négligée** : *c'est un incapab(le)*, *pas possib(le)*, *il est sur le sab(le)*, etc. L'-*l* est aussi tombé dans le pronom *il* et *ils* (devant un mot commençant par une consonne) : *i veut bien*, *i savent pas*, etc. [Sauvageot, 1962, p. 159]

Or, la simplification des groupes consonantiques finaux est récurrente chez nos locuteurs (cf. II-4-a et III-4-a-i, deuxième point). Sont avérées, par leur seule présence en ouvrages de linguistique, des caractéristiques de nos représentations littéraires.

Poursuivons. Simple justification aux « behine » et « chile » de Jim (Twain, 1988, p. 126 et p. 178) :

Les groupes en /t, d/ les plus touchés sont [...] /-st, -ft, -nt, -nd, -ld, -zd, -md/. [...] Dans tous les cas de ce genre, lorsque le groupe de consonnes est simplifié, c'est le **dernier élément qui tombe**. [Labov, [1978] 1993, p. 43]

Une simplification des groupes consonantiques finaux qui fait du passé un temps marqué différemment par rapport au mode standard, dans les faits et dans notre corpus :

il ne fait pas de doute que l'action de processus phonologiques vient réduire la fréquence d'apparition de la flexion /t, d/ [...]. [Labov, [1978] 1993, p. 57²³]

²³ Bien que, rappelle Labov,

on ne saurait mettre en doute l'existence de la catégorie de passé. Les formes irrégulières de passé, très fréquentes dans la conversation courante, restent clairement marquées comme passé, quelles que soient les simplifications des finales [...]. [Labov, [1978] 1993, p. 58]

Autre particularité de l’idiolecte de Jim : *gwyne*, que l’on trouve admis parmi les options de représentation de *going to* :

Diverses formes dérivées de *going to* [...] sont également très courantes : *gonna*, *gon’*, *’on’*, *gwin* et, avec *I* (je), *I’m’na* et *I’ma* [amənə, amə]. [Labov, [1978] 1993, p. 56]

D’autres variables phonologiques ponctuellement distinctes se retrouvent encore. Un petit tableau permet de confronter les données de l’étude linguistique avec nos sources littéraires :

Les diphtongues /ay/ et /aw/ sont souvent monophthonguées, si bien qu’on ne les distingue plus de /ah/. [Labov, [1978] 1993, p. 49]	Cf. la représentation du pronom personnel <i>I</i> et du possessif <i>my</i> en « ah » et « mah » (II-4-b-iii).
Quant aux variables consonantiques, on constate [...] que la fricative /θ/ en position finale fusionne fréquemment avec /f/, et, de même, /ð/ final avec /v/. [Labov, [1978] 1993, p. 49]	Cf. la matérialisation particulière de <i>with</i> <i>both</i> , et <i>breath</i> chez Dunbar et Twain (II-4-b-iii).

Tant de « preuves » de l’existence d’un socle solidement authentique, sur lequel ériger nos sociolectes – mais y a-t-il finalement pertinence à l’acuité sociolectale en littérature ?

Si la réalité extratextuelle sous-tend les textes, on admet aussi une tendance à l’exagération :

The rationale here is that an author regularly packs his dialogue with those features which he knows to be most distinctive in the dialect which his characters speak. [Bailey, 1971, p. 44]

Lisons encore ce paragraphe particulièrement intéressant :

[...] Carkeet’s analysis depends partly on the assumption that “literary” dialect by its nature is governed by a different set of standards or “rules” from, say, the spoken dialect analyzed in linguistic field studies. In 1950, Sumner Ives defined “literary” dialect as a distinct form, one necessarily **more selective**, **more regular** and **more exaggerated** in some of its features than spoken dialect, but also limited in its ability to portray certain distinctive characteristics of real speech: “Both the author’s desire to keep his representation **within readable limits** and his difficulties in finding suitable spelling devices will inhibit his portrayal of a speech type” [...]. [Fischer, 1988, Note p. 501]

On retrouve en outre le souci essentiel de lisibilité auquel tout auteur est contraint, et les difficultés rencontrées pour matérialiser avec le plus de crédibilité possible, une langue qui n’existera jamais aussi pleinement que dans l’oral. Ce paradoxe incarne toute la probléma-

tique des retranscriptions phonétiques, qui, cherchant à se défaire des conventions de langage, tendent à se limiter par la création de nouvelles normes.

Toutefois:

Mark Twain knew, however, that in writing for print an author “follows forms which have but little resemblance to conversation, but they make the reader understand what the writer is trying to convey” (Clemens to Edward W. Bok, ca. 1888 [...]). [Fischer, 1988, p. 373]

Et Lavoie de compléter très justement :

L'analyse du parler noir sous l'angle fonctionnel, c'est-à-dire en tenant compte de son insertion dans l'espace romanesque, permet de relativiser la notion d'authenticité d'un sociolecte construit et d'en dégager une interprétation tout autre. Comme l'a démontré Lane-Mercier (1989), un sociolecte intratextuel répond **davantage aux structures intrinsèques de l'œuvre qu'aux lois de l'authenticité**. En effet, un sociolecte littéraire n'est pas une copie conforme du parler réel qu'il est censé représenter (ce qui serait, au surplus, sinon impossible, du moins illisible), mais bien plutôt un véhicule des visées esthétiques et idéologiques de l'auteur. [Lavoie, 2002, p. 40]

On retrouve la démarche anglo-irlandaise de J. M. Synge :

Jamais Synge n'a prétendu restituer un parler local ; il a écrit à partir de fragments ramassés çà et là, à partir de la Bible, de morceaux de plaintes, de sermons entendus et de souvenirs de poésie élisabéthaine. Les analyses d'Alan Bliss à ce sujet²⁴ sont d'une précision remarquable : il compte au total, c'est-à-dire dans tout le théâtre de Synge, dix-sept mots empruntés directement au gaélique pour une vingtaine de mots non identifiés, très vraisemblablement inventés par Synge, et des dizaines de mots ou de tournures soit transposés du gaélique, soit empruntés à des dialectes d'Ecosse ou d'Angleterre, soit simplement issus de l'anglais standard mais archaïques. [Morvan, 1996, pp. 21-22]

Jean-Michel Déprats, lors des *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire* a corroboré ce dernier extrait tiré de l'introduction de Françoise Morvan au *Théâtre* de Synge :

Cette ambiguïté : langue authentique, langue inventée, est déjà présente chez Synge, qui s'excuse, dans sa préface, d'avoir inventé sa langue poétique en la déclarant conforme à l'anglo-irlandais parlé en Irlande : « *In writing The Playboy of the Western World as in my other plays, I have used one or two words only, that I have not heard among the country people.* »²⁵ Synge prétend qu'il n'emploie pas un seul mot qu'il n'ait entendu dire aux gens du peuple. Proclamation tout à fait contestable, qui à mes yeux est essentiellement destinée à se défendre du scandale de la pièce, de la vision féroce qu'elle propose de l'Irlande, en s'abritant

²⁴ *Sunshine and the Moon's Delight*. Colin Smythe ed., 1972.

²⁵ Synge. *The Complete plays, The Masterplaywrights*. Londres : Eyre Methuen, 1981, p. 174

derrière la revendication de l'authenticité de la langue. En effet, lorsqu'on consulte les carnets de Synge, il est clair que lui-même faisait très nettement la différence entre les tournures qu'il avait effectivement entendues dans *diverses* régions d'Irlande (paradoxalement tous ses personnages parlent la *même* langue, le *même* anglo-irlandais) et les tournures qu'il inventait en apposant son paraphe ou ses initiales à la suite des tournures inventées. Tous les commentateurs soulignent ce caractère ambigu du langage de Synge. D'un certain point de vue, c'est une langue naturaliste, dans la mesure où les personnages utilisent fréquemment les mots de leurs « modèles » dans la vie réelle, mais en même temps, ce dialecte est un artefact sophistiqué, exploité par Synge à des fins dramatiques et poétiques. C'est même le reproche principal que Joyce faisait à Synge : avoir écrit un langage totalement artificiel. [Déprats, 1998, pp. 104-105]

Il en va de même de la langue quenienne,

loin d'être une transcription fidèle de l'oral, l'écriture de Queneau est le produit d'une utilisation libre des matériaux de la langue pour une **création personnelle**. [Bigot, 1996, p. 214]

Stéphane Bigot cite :

Dans un article intitulé « Zazie ou la philosophie dans le métro » (*France-Observateur*, 12 février 1959), Dionys Mascolo fait part de ses impressions de lecture : « Le livre lu, on pense : "C'est la réalité même." Et, simultanément : "Le monde ici représenté est purement verbal." Les deux sentiments sont justes. Il s'agit bien d'un monde réel. Mais ce monde ne tire sa réalité que de l'emploi d'un certain langage. » [Bigot, 1996, p. 253]

En ce qui concerne plus directement notre sujet, se pose la question de la traduction de ces parlers fabriqués, car

comment rendre compte d'un faux dialecte qui paraît vrai dans un patois français qui n'existe plus !

– s'interrogeait Jean-Louis Besson (1998, p. 116), lors des *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*.

Le problème linguistique, pour Synge, [continuera Jean-Michel Déprats,] se double et se complique d'un problème littéraire. Il s'agit moins de traduire une langue populaire authentique de façon naturaliste que de traduire l'*écriture* de Synge, l'artefact qu'il invente à partir de l'anglo-irlandais. Paradoxe commun à toutes les formes de réalisme en littérature où l'artifice est utilisé pour donner un simulacre de la réalité. [Déprats, 1998, pp. 105-106]

II-3) Authenticité de la représentation littéraire

Ainsi, Lavoie confirme l'idée sous-jacente :

pas plus que Twain, Nétillard [1995] n'a représenté avec exactitude le parler noir ; son travail, approximatif, en est un de création, la logique textuelle étant ensuite à l'œuvre pour conférer à certains traits de surface une visée ou une motivation qui les dépassent. [Lavoie, 2002, p. 156]

Lavoie qui pourtant, nous le verrons, propose le français créolisé comme option de traduction du *Black English*, et donc s'attarde sur la réalité linguistique pour offrir une base à la transcription sociolectale en traduction :

Certains auteurs caribéens sont en effet parvenus à faire passer [l']identité noire par la parole, en ayant recours à **une langue réelle et qu'ils connaissaient au préalable, le créole**. Twain n'a pas fait autre chose, le *Black English* que parle Jim, bien qu'ayant subi certains « effets de clôture » (Lane-Mercier, 1990, p. 61, n. 10), n'en demeure pas moins **une langue que Twain avait entendue et qui existait bel et bien dans le réel**. [Lavoie, 2002, p. 194]

Ceci posé, il reste que nos transcriptions jamais ne seront l'exact calque de la réalité phonologique : elles correspondent « à un système clos de représentations approximatives placées sous l'égide des exigences de lisibilité et des contraintes de l'univers de discours » (Lane-Mercier, 1989, p. 164 *in* Lavoie, 2002, p. 195). Ainsi,

un sociolecte littéraire n'est jamais une copie conforme du parler réel extratextuel. Les auteurs, en effet, ne reprennent pas systématiquement toutes les tournures, prononciations, expressions utilisées par les locuteurs du sociolecte représenté ; ils font des choix. [Lavoie, 2002, pp. 194-195]

A la construction de ce que Godeleine Carpentier nomme « “parler écrit”, qui, après tout, n'est qu'illusion du réel » (1990, p. 89 *in* Lavoie, 2002, p. 195), faut-il alors associer une méthode particulière et systématique, ou ces langages naissent-ils du simple instinct stéréotypique des auteurs ?

II-4) Comment se construit l'accent ? Existe-t-il une méthode systématique ?

Nombre d'auteurs semblent transcrire spontanément l'accent qu'ils ont choisi de figurer. On trouvera par exemple plusieurs versions du nom de Madame Cibot du *Cousin Pons* dans le « sabir » de Monsieur Schmucke : Zibod ou Zipod.

Mais on sait également que reste sous-jacente une certaine méthode à suivre, simplement par souci de lisibilité. L'auteur doit se soumettre à des révisions et modifications, ainsi,

il est dit dans les « Dossiers de l'œuvre » que le « langage [de Madame Cibot] gagne en virulence, parfois trop et il faut revenir à plus compréhensible » (*in* Balzac, 1974, p. 384).

De l'œuvre, on peut encore lire :

– Ah ! c'est bien facile, répondit le marchand de curiosités dans son affreux charabia qu'**il est inutile de continuer à figurer pour la clarté du récit**. [Balzac, 1974, p. 153]

Ensuite, au paragraphe traitant des suppressions, on apprend que

Balzac supprimera une bonne partie de charabia de l'Auvergnat (p. 133, 3^e variante), par crainte, sans doute, qu'ajouté aux « n » de la Cibot et au sabir de Schmucke, il n'exténue ses lecteurs. [*in* Balzac, 1974, p. 382]

Les auteurs doivent se tenir à une certaine ligne de conduite pour ménager le texte et le lecteur, modifiant, si besoin est, les nouveaux langages qu'ils inventent. Peut-être chez certains, la transcription naît-elle spontanément d'une reproduction de choses précédemment entendues ou de clichés ; il est cependant clair que chez d'autres, la retranscription se façonne à force de travail, répétitions et substitutions.

C'est ainsi le cas de Thomas Hardy. Dale Kramer, *editor* des *Woodlanders*, commente, dans un paragraphe intitulé « Hardy's Revisions: The Wessex edition », certaines variantes introduites par l'auteur :

For instance, the printer's copy contains many changes of dialect, especially 'ye' to 'ee'; and two other, more specific, changes in Grammer Oliver's dialect were made on proof. [Kramer, 1981, p. 49]

Et Dale Kramer de poursuivre dans « The edited text: Selection of variants and the critical apparatus » :

The substantive variants include all changes in words and parts of words; [...] and dialect spellings. Also included are such semi-substantives as orthographic changes which may involve pronunciation ('wynd-pipe'/'wind-pipe'). [1981, p. 56]

On retrouve chez Walter Scott ce même souci de la correction. Voici ce dont nous fait part Claire Lamont dans son introduction à *Waverley* :

A comparison between the Magnum and early editions shows that the Magnum furthers the process of modernization in spelling [...]. It [...] corrects the Gaelic, and increases the representation of Scots in dialogue.

Note: The representation of Scots in dialogue alters capriciously in the MS and in the printed editions. On the whole the Magnum [1833] contains rather more Scots spellings than the early editions, which tend to use only slight indications that a speech not differing greatly on paper from English should be heard in Scots. There is similar variation in the other 'aural' spellings

II-4) Existe-t-il une méthode systématique ?

in the novel: the two English regional accents, and the speech of a Gaelic speaker speaking English. [*in* Scott, 1981, p. xxxiii]

Ceci prouve que les auteurs aimaient à revenir sur leur texte pour l'améliorer, afin peut-être de le rendre plus proche de la réalité qu'ils imaginaient, ou d'en accentuer le pittoresque ; que si la transcription du parler était en premier lieu spontanée, elle nécessitait par la suite d'être remaniée et réfléchi.

Etudions le cas très intéressant de Mark Twain et *The Adventures of Huckleberry Finn*. Voici ce dont nous fait part Claude Grimal dans l'introduction de la traduction de ces *Adventures* :

Twain procède de deux manières pour arriver à cet effet vernaculaire et lyrique si particulier au livre. D'abord, il conserve à son style des caractéristiques familières (orthographiques, lexicales et syntaxiques), mais de manière **non systématique pour ne pas mécaniser la langue**. S'il limite le vocabulaire, choisit des monosyllabes, use la parataxe, il travaille en même temps le rythme et tous les systèmes de variantes et de répétitions, il choisit aussi le mot rare ou inventé, le régionalisme, il étend l'utilisation des tropes bien au-delà de ce qu'une simple esthétique réaliste aurait exigé. [Grimal, 1994, pp. 28-29]

L'auteur aurait donc suivi une méthode non « mécanisée » qui laisserait à la langue la liberté de s'exprimer selon ses propres règles. En réalité, il semble que sa démarche fut plus méticuleuse qu'il n'y paraît.

La méthode de l'auteur ne s'arrête pas à la simple matérialisation des sept *dialects* répertoriés par Twain, un minutieux travail de révisions vient compléter l'élaboration de ces nuances, et avant tout garantir l'uniformité de chacun de ces langages selon les locuteurs qui les parlent. Citons Fischer de nouveau (1988, « Textual Introduction » pp. 491-493) :

Revisions substituting one dialect form for another are almost certainly the product of an editorial attempt to impose **consistency**: each hearkens back and conforms to another spelling of the same word in the same sentence or paragraph (for instance the change from "m" to "em" [...], and [...] from "um" or "m" to "um" [...]). Theodore DeVinne's 1883 shop manual and letters passing between DeVinne and the *Century* editors in the 1880s show that editing for consistency was imposed not only by the *Century* but in the print shop as well. DeVinne's manual instructed his readers that dialect "must be made uniform in its spelling, even if it is irregular in copy. Different abbreviations or clippings of the same word by the same speaker or writer should not be passed."

Mais observons la note de bas de page se référant à ce passage :

[...] the changes in dialect spelling are attributable to a *Century* editor or to a compositor or printer's proofreader at the DeVinne press; for instance, the substitution of "gwine" for Jim's "gwyne" (the former never appears in Mark Twain's manuscript or in the first American edition), and the omission of the apostrophe in contractions such as "aint" and "dont" (Mark Twain dropped the apostrophe in only a few, anomalous cases).

Ainsi, la méthode dont nous parlons ne serait pas exclusivement imputable à l'auteur.

Le passage suivant et la note qui l'accompagne viennent confirmer cela :

Out of ten other substantive or dialect changes, only one seems most likely Mark Twain's: a revision from Jim's "old" in the first American edition to "ole" in the *Century* [...].*

*Almost certainly supplied by the *Century* or DeVinne Press were several changes from nonstandard dialect or grammar to more standard usage and one change toward nonstandard dialect, probably due to compositor error [...]. These changes deviate from known authorial dialect or usage in a way that makes Mark Twain's intervention unlikely. [Fischer, 1988, p. 493]

L'éditeur et l'auteur s'accorderaient donc sur une méthode globale visant à rétablir l'uniformité des modifications orthographiques, risquant de voir s'introduire les erreurs volontaires ou non des compositeurs (il est dit p. 509 : « uniformity would be part at least of the typesetter's normal responsibilities »). Or, finalement, à la lecture du passage qui suit, on s'interroge quant à la pertinence de tout cela :

The *Century* editors, who had made a whole-hearted attempt in the December episode to substitute the house spelling "gwine" for Mark Twain's "gwyne" and render contractions such as "ain't" without apostrophes, seem to have nearly given up the effort in the January episode, substituting "gwine" for "gwyne" only two out of ten times, although they did pull the apostrophes from Mark Twain's "ain't" and "hain't," each of which occurs once. Either Mark Twain objected to the respelling or the effort was finally given up as unproductive, for in the next episode neither "gwyne" nor the apostrophe in "ain't" and "hain't" was altered. [Fischer, 1988, p. 493]

Continuons notre étude de ces corrections. Victor Fischer explore plus avant ce qu'il définit comme « the Dialect consistency » (1988, pp. 508-510). Il rappelle que « the dialect of each character has a number of distinctive features that are meant to be recognizably consistent, or nearly so ». Fischer revient sur les « règles à suivre » de Twain, et illustre ses propos de quelques exemples :

We assume, along with Carkeet, the character-specific nature of the dialects, even though some dialects are spoken by two or more characters. We also assume that any "rule" must

have the purpose of making the final representation [...] as consistent as possible with respect to some recognizable aspect of pronunciation or spelling, even if the application of that rule by the author has not perfectly achieved the intended result. This requirement does not preclude the possibility that rules may specify **different pronunciations in different circumstances**, for example, or even that a character may use **several different forms of a word interchangeably**, apparently regardless of circumstances. Implicit rules may be quite simply deduced and successfully demonstrated, as in “the king says ‘jest’ for ‘just,’” but they may also be rather complicated and harder to apply consistently, as in “Jim tends to drop the final *t* of a contraction when the next word begins with a consonant (as in ‘ain’ dat’), but to retain the *t* when the next word begins with a vowel or is emphatic (as in ‘ain’t any’ or ‘ain’t dat’).” [Fischer, 1988, p. 508]

Fischer s’attarde ensuite sur une comparaison de deux versions de l’œuvre, en donnant des exemples de modifications du parler du roi :

For the king’s speech, in fact, most variants [...] continue a trend toward what may be described as “more nonstandard forms used more consistently [.]” [1988, p. 509]

Ainsi une version lira « agin » là où une autre choisira « again », ou « can » se déclinera en « kin » ou « k’n ». Finalement, Fischer conclut après plusieurs comparaisons que « this [...] helps to corroborate the authorial origin of the trend in [some] variants toward more nonstandard forms used more consistently ». Mais, à l’inverse, les variantes peuvent également viser à rétablir l’orthographe standard d’un mot, mettant ainsi en exergue les différences de prononciation interdialectales. Fischer commente certaines variantes rétablissant l’orthographe normale de *if* dans le parler du roi, tout en uniformisant l’emploi de « ef » ou « ’f » dans le parler de Jim :

These [...] variants [...] generate greater consistency in the king’s use of a word that has a nonstandard spelling or pronunciation in dialects of *other* characters. [1988, p. 509]

Voici encore deux des règles régissant le parler de Jim, qui résument la démarche méticuleuse qu’a adoptée Mark Twain pour reproduire le plus fidèlement possible, à force de tâtonnements et corrections, ces parlers truculents :

[...] Jim also uses three past-tense forms of the verb “to be”: “uz,” “wuz,” and “was.” Mark Twain carefully distinguished [...] between eye-dialect “wuz” and the less emphatic but differently pronounced “uz”; and he tended to revise so that Jim says either “uz” (five times) or “wuz” (seven times) more often than he says “was” (four times).

[...] To take one more example where the rules, so far as we understand them, do not seem to specify which of several forms is preferred in a given situation—[...] Jim says “o,” “of,” “er,”

“un,” and “n” for the word “of.” Although these five different forms are sometimes associated with specific contexts, to all appearances they are used interchangeably. Jim says “outer me” and “out’n de rain”; “sight o’ trouble,” “pack er k’yards,” and “coat o’ arms”; “all of a sudden” and “half un it”; “kiner smilin’” and “kine er time.” [Fischer, 1988, p. 510]

Revenons maintenant à un épisode précis impliquant Jim. Nous aurons l’occasion d’étudier plus avant le caractère dramatique de l’extrait où ce dernier prend conscience de la surdité de sa fille. Voici la scène :

“En wid dat I fetch’ her a slap side de head dat sont her a-sprawlin’. Den I went into de yuther room, en ‘uz gone ‘bout ten minutes; en when I come back, dah was dat do’ a-stannin’ open *yit*, en dat chile stannin’ mos’ right in it, a-lookin’ down and mournin’, en de tears runnin’ down. My, but I *wuz* mad, I was agwyne for de chile, but jis’ den — it was a do’ dat open innerds — jis’ den, ‘long come de wind en slam it to, behine de chile, ker-*blam!* — en my lan’, de chile never move’! My breff mos’ hop outer me; en I feel so — so — I doan’ know *how* I feel. I crope out, all a-tremblin’, en crope aroun’ en open de do’ easy en slow, en poke my head in behine de chile, sof’ en still, en all uv a sudden, I says *pow!* jis’ as loud as I could yell. *She never budge!* Oh, Huck, I bust out a-cryin’ en grab her up in my arms, en say, ‘Oh, de po’ little thing! de Lord God Amighty fogive po’ ole Jim, kaze he never gwyne to fogive hisself as long’s he live!’ Oh, she was plumb deaf en dumb, Huck, plumb deaf en dumb — en I’d been a’treat’n her so!” [Twain, [1885] 1977, pp. 125-126 in Lavoie, 2002, pp. 178-179]

Judith Lavoie :

La caractérisation de Jim en tant qu’homme sensible et tendre passe la rampe, ici. Victor Doyno considère que cette réussite est la résultante d’une dévernacularisation de son parler ; nous ne partageons pas son avis.

En effet, d’après Doyno, cette réplique de Jim manifeste une diminution des marqueurs du *Black English* [...]. [2002, pp. 32-33]

Elle poursuit par un commentaire du critique qui, se raccrochant à l’idée d’une systématisation de la méthode de transcription, y lit un véritable indice idéologique :

« [...] while revising this emotionally powerful scene, Twain twice wrote “never”, and one of the changes is the highly unusual modification of dialect form to standard language » (Doyno, 1991, p[p]. 122-123²⁶). Généralement, le terme *never* est orthographié *nuvver* dans les répliques de Jim. Toutefois, ce changement est plutôt isolé. D’ailleurs, Twain (comme bien des auteurs qui ont recours à des parlers sociolectaux) ne transcrit pas de façon systématique un mot ou une expression de la même manière. On retrouve, par exemple, une occurrence du mot *never* à la page 39 orthographié correctement ; aux pages 65-66, le mot *was* est écrit de

²⁶ Doyno, Victor A. *Writing Huck Finn: Mark Twain’s Creative Process*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1991

II-4) Existe-t-il une méthode systématique ?

façon standard à trois reprises ; et, dans un même extrait, la transcription en (*wuz*) est utilisée conjointement avec la transcription usuelle (*was*), c'est le cas aux pages 70 et 229, de même que dans l'extrait qui nous intéresse, où la transcription visuelle est accentuée par l'auteur. Il y a bien quelques marqueurs en moins dans la réplique de Jim, mais une si légère diminution ne suffit pas pour affirmer que son parler est dévernacularisé. L'un des marqueurs les plus distinctifs du parler de Jim, et qui n'est aucunement réduit, est le remplacement du *th* par le son *d*, transformation qui distingue vraiment son parler de celui de Huck [...]. D'autre part, l'association que fait Doyno entre dévernacularisation et scène tragique est contradictoire avec la fonction contestataire que revêt le parler noir au sein de l'œuvre. En effet, si la visée de Twain était de montrer que le parler noir peut véhiculer un éventail de compétences discursives, il n'est pas logique qu'il réduise le nombre de traits vernaculaires lorsqu'il souhaite faire passer une émotion particulièrement *humaine*. [2002, pp. 32-33]

On remarquera que Judith Lavoie, si elle reconnaît au travail de Twain une certaine minutie de méthode, préfère rejeter le systématique que pourtant notre corpus critique a cru déceler. Or, nous avons évoqué les divers acteurs de la mise en cohérence du texte (éditeurs, correcteurs etc.), et les conséquences de leurs actes isolés. Et nous partageons l'analyse que Lavoie propose de l'extrait. Nous y reviendrons.

Mark Twain s'est, selon nous, tenu à une méthode spécifique très minutieuse, c'est indéniable. Or, il semble d'autant plus paradoxal de l'affirmer, si l'on garde en écho les mots de Claude Grimal (1994, pp. 28-29) qui rappelle que ces « parlars “contre”, qui tournent le dos à des manières de s'exprimer “majoritaires” » sont « des façons de s'opposer et de ne pas s'inféoder ». Bien sûr, ces parlars respectent leurs règles propres, et font fi des conventions préétablies par la syntaxe ou l'orthographe, mais ils continuent ici de se plier à certaines exigences, or l'intérêt de ces créations langagières n'est-il pas justement qu'elles incarnent la liberté de s'exprimer sans répression ?

On retrouve ce paradoxe chez Leland, dans *The Breitmann Ballads*. L'auteur qui ne désire en rien voir ses expérimentations langagières se figer en un dialecte établi, suit pourtant une méthode bien définie :

The poems are written in the dull broken English (not to be confounded with the Pennsylvania German) spoken by millions of - mostly uneducated - Germans in America, immigrants to a great extent from southern Germany. Their English has not yet become a distinct dialect; and it would even be difficult to fix at present the varieties in which it occurs. One of its prominent peculiarities, however, is easily perceived: it consists in the **constant confound-**

ing of the soft and hard consonants; and the reader must well bear it in mind when translating the language that meets his eye into one to become intelligible to his ear.

Thus to the German of our poet, kiss becomes giss; company - gompany; care - gare; [...] terrible - derrible; time - dime; mountain - moundain; thing - ding; through - droo; [...] party - barty; place - blace; pig - big; priest - breest; [...] fellow - veller; or, vice versa got - cot; green - creen; great - crate; gold dollars - cold tollars; [...] drunk - troonk; brown - prawn; blood - plood; bridge - pridge; barrel - parrel; [...] blackguard - plackguart; rebel - repel; never - nefer; river - rifer; [...] victory - fictory; evening - efening; revive - refife; jump - shoomp; join - choin; joy - choy; just - shoost; joke - choke; jingling - shingling; or, through a kindred change, both - bofe; youth - youf; but mouth - mout'; earth - eart'; south - sout'; waiting - vaiten'; was - vas; widow - vidow; woman - voman; work - vork; one - von [...]. And hence, by way of a compound mixture, we get from him [...] a duple-leck for a table-leg, bepples for pebbles, tiasder for disaster, schimnastig dricks for gymnastic tricks, etc.

The peculiarity of Germans pronouncing in their mother tongue *s like sh when it is followed by a t or p*, and of Germans in southern Germany often also **final s like sh**, naturally produced in their American jargon such results as shplit, shtop, shtraight, shtar, shtupendous, shpre, [...]; ish (is), ash (as), etc.; and, by analogy led to shweet (sweet), schwig (swig) [...].

We need not notice, however, more than these freaks of the German-American-English of the present poems, as little as we need advert to simple vulgarisms also met with in England, such as the omission of the final *g* in words terminating in *ing* ([...] shpinnen' - spinning; [...] sailin', roonin', etc.). We must, of course, assume that the reader of this little volume is well acquainted both with English and German. The reader will perceive that the writer has taken another flight in "Hans Breitmann's Christmas," and many of the later ballads, from what he did in those preceding; and exception might be taken to his choice of subjects, and treatment of them, if the language employed by him were a fixed dialect – that is, a language arrested at a certain stage of its progress; for in that case he would have had to subordinate his pictures to the narrow sphere of the realistic incidents of a given locality. But the imperfect English utterances of the German, newly arrived in America, coloured more or less by the peculiarities of his native idiom, do not make, and never will make a dialect, for the simple reason that, in proportion to his intelligence, his opportunities, and the length of time spent by him among his new English-speaking countrymen, he will sooner or later rid himself of the crudenesses of his speech, thus preventing it from becoming fixed.

Many of the Germans who have emigrated and are still emigrating to America belong to the well-educated classes, and some possess a very high culture. Our poet has therefore presented his typical German, with perfect propriety, in a variety of situations which would be imperceptible within which **the dialect necessarily moves**, and has endowed him with character, even where the local colour is wanting. [Leland, réf. du 30 octobre 2003]

II-4) Existe-t-il une méthode systématique ?

Ce que nous dit l'auteur, c'est que bien qu'il suive une certaine démarche globale dans ses retranscriptions, il ne cherche pas à enfermer ou fixer de façon réductrice ce langage condamné, si ce n'est à disparaître, du moins à évoluer. Et c'est comme nous l'avons mentionné, tout le paradoxe de ces transcriptions qui visent à échapper à la normalisation des langues en bouleversant et révolutionnant l'orthographe, la syntaxe et les règles de grammaire, et malgré tout se retrouvent de nouveau contraintes d'obéir à des règles neuves qui, dans ce cas et par leur amenuisement progressif, favoriseront leur insertion dans la langue standard.

Déjà plusieurs des procédés utilisés par les auteurs ont su émerger de nos analyses. La suite de notre étude vise à approfondir certaines de ces « méthodes » simplement évoquées, mais aussi à confronter entre eux, si distincts soient-ils, nos sociolectes source.

II-4-a) Contractions, mots élidés, et prononciations stigmatisantes

II-4-a-i) Contractions courantes témoignant d'une prononciation relâchée

Il existe deux sortes de contraction. Ce procédé peut ainsi s'avérer relativement banal et refléter une prononciation simplement relâchée.

Parmi les caractéristiques communes à plusieurs types d'accent, on retrouve ces « slovenly pronunciations » (Faulkner, 1989, p. 16), contractions « courantes » qui connotent essentiellement le vernaculaire de la langue et ne caractérisent de région ni d'origine particulière.

Souvenons-nous tout d'abord des vers extraits de « An ante-bellum sermon » de Paul Laurence Dunbar :

[...] An' we'll shout halleluyahs, / On dat mighty **reck'nin** day, / When we'se **reco'nised** ez **citiz'**— / Huh uh! Chillun, let us pray! / [...] But dey calls de Scriptuah liar, / Fu' de Bible says a “a servant / Is a-worthy of his hire.” [réf. du 19 janvier 2003]

Si la plupart des mots contractés restent aisément lisibles, en revanche seul le contexte permet d'identifier la conjonction *that* dans la forme plus que réduite que nous propose l'auteur.

Souvent, les mêmes mots se déclinent à partir d'une certaine contraction. Voici plusieurs citations tirées d'œuvres diverses, mettant en scène tout d'abord le pasteur de *Native Son*, puis pap Finn, et enfin les personnages de Hurston, Tea Cake et Janie :

"[...] Lissen, **lemme** tell yuh why yuh's here [...]" [Wright, 1970, p. 263]

"And **looky** here—you drop that school, you hear? [...] I **ain't** the man to stand it—you hear? Say—**lemme** hear you read." [Twain, 1988, p. 24]

"[...] I **hain't** had my say, yit. [...]" [Twain, 1988, p. 84]

"[...] '**tain't** never **gimme** me no thrill." [Hurston, [1937] 2003, p. 157]

"[...] Ah **betcha** dem lips don't satisfy yuh neither." [Hurston, [1937] 2003, p. 157]

"**Looka** heah, Tea Cake [...]" [Hurston, [1937] 2003, p. 186]

Dans le dialogue suivant tiré de *Keep the Aspidistra flying* de George Orwell, "[a] couple of old creatures, a tramp or beggar and his wife" (tel que l'écrit l'auteur, 1997, p. 15), essaie de vendre de vieux livres au narrateur, libraire :

'**Ju** buy books?' she demanded hoarsely.

'Sometimes. It depends what books they are.'

'I **gossome** lovely books 'ere. [...] Will you 'ave 'em? [...] Only 'alf a crown the lot.'

'What are they? Let me see them, please.'

'Lovely books, they are' [...]

'We **can't** possibly buy those,' he said shortly.

'Can't buy 'em? Why can't yer buy 'em?'

'Because they're no use to us. We can't sell that kind of thing.'

'**Wotcher** make me take 'em out o' me bag for, then?' demanded the old woman ferociously.

[Orwell, 1997, p. 15]

Très souvent chez Orwell, les propos des locuteurs sont caractéristiques de leur personnalité. Presque systématiquement d'ailleurs, il présente ses protagonistes avant qu'ils fassent leur entrée en scène : le lecteur peut visualiser le personnage. L'auteur aime à commenter leur diction par divers adverbes et remarques, comme ici « hoarsely » et « ferociously ». Notons d'ailleurs que plus la discussion semble mouvementée, plus la transcription est importante.

Les mots surlignés figurent donc les contractions typiques d'une langue relâchée, mais relativement courantes et dont nous pourrions retrouver certaines occurrences dans d'autres de nos sources.

C'est aussi par l'élision qu'un auteur parvient à figurer dans son texte le langage familier de ses personnages. Prenons l'exemple suivant extrait de *Maggie: a girl of the streets* de Crane :

'I'm **'spectable cit'zen** an' I wana drink, an' quick, too [.]' [Crane, 1993, p. 80]

Un phénomène très fréquent une fois encore. Ainsi parlent nombre de nos locuteurs ; Jim sera de ceux-ci, comme en témoignent ces deux courts extraits (Twain, [1885] 1977, p. 66 in Lavoie, 2002, p. 85) :

“De **'spute** warn't **'bout** a half a chile, de **'spute** was **'bout** a whole chile.”

“You take a man dat's got on'y one er two chillen; is dat man gwyne to be waseful **o'** chillen? No, he ain't; he can't **'ford** it. *He* know how to value **'em.**”

Ces élisions ou « syncopes », comme les désigne Stéphane Bigot dans le « Dossier » qui accompagne *Zazie* (1996, p. 234) se retrouvent donc dans l'œuvre de Queneau.

Stéphane Bigot répertorie également parmi ces contractions certains « abrégements » : C'est pas **possib**, se disait *Zazie* avec sa petite voix intérieure, c'est pas **possib**, c'est un acteur en vadrouille, un de l'ancien temps. [Queneau, 1959, p. 46]

— Ça serait pas drôle, dit Gabriel, faudrait alerter les roussins, **probab**. Alors moi de quoi j'aurais l'air ? [Queneau, 1959, p. 40]

L'anglais choisira d'ailleurs d'adhérer à cette technique d'une graphie relâchée :

Snot possible, said *Zazie* to herself with her little inner voice, **snot** possible, he's an actor from ye olden days, a Strolling Player. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 34]

'That wouldn't be very funny,' says Gabriel, 'have to call in the rozzers, **proolly**. And what'd I look like then?' [Queneau / Wright, [1960] 1982, pp. 28-29]

Saussure dirait ici qu'« [o]n a fait intervenir la **loi du moindre effort**, qui remplacerait deux articulations par une seule, ou une articulation difficile par une autre plus commode » (1968, p. 204).

II-4-a-ii) Contractions typiques d'un certain parler

Mais ces contractions ou élisions peuvent également représenter un parler propre à une certaine communauté. Elles matérialisent parfois les stéréotypes de la prononciation à laquelle

le locuteur est associé. On trouvera par exemple en *Black English*, des élisions faisant disparaître le *w* initial de certains mots, comme dans *Their Eyes Were Watching God*, avec « dat ole forty year ole 'oman » (Hurston, [1937] 2003, p. 10). Une autre caractéristique attachée à ce parler est la non-prononciation des *r*, comme ici dans *Native Son* (Wright, 1970, p. 263), où l'on entend le pasteur s'exclamer : « Fergive 'im fer whutever he's done, Lawd! Let the light of **Yo'** love guide 'im **th'u** these dark days! », puis dans *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain lorsque Jack prend la parole :

“[...] De fambly foun' it out, 'bout half an hour ago — maybe a little mo' — en' I *tell* you dey warn't no time los'. Sich another hurryin' up guns en **hosses** you never see! [...]” [Twain, [1885] 1977, p. 93 in Lavoie, 2002, p. 70]

Ou encore dans ces répliques de Jim :

“[...] One is rich en t'other is **po'**. You's gwyne to marry de **po'** one fust en de rich one by en by. [...]” [Twain, 1988, pp. 21-22]

“[...] But you take a man dat's got 'bout five million chillen runnin' roun' de house, en it's **diffunt**. He as soon chop a chile in two as a cat. Dey's plenty **mo'**. [...]” [Twain, [1885] 1977, p. 66 in Lavoie, 2002, p. 85]

A première vue similaires dans leur démarche évasive, « mo' » et « po' » en escamotant la sonorité attachée à *r* se recrée une identité phonétique qui leur est propre : [mɒ] et [pɒ] résultant de [mo:ʳ] et [pɔʳ], deux réalités vocaliques distinctes.

Quant à la transcription de *different*, c'est bel et bien l'élision du *r* que matérialise le passage [dɪfrɒnt] à [dɪfʌnt]. La fricative étant doublée pour éviter l'éventuelle lecture diphtonguée [daɪfʌnt].

Citons un autre passage de ce livre, où Nat est le locuteur :

“[...] Mars Sid, I *felt* **um**—I *felt* um, sah; dey was all over me. [...]” [Twain, 1988, p. 310]

On peut se demander si vraiment cette contraction est représentative du *Black English*, disons que c'est l'une des contractions que Mark Twain a choisies pour le pronom *them* dans ce qu'il identifie dans son « Explanatory » comme « the Missouri negro dialect » (cf. p. 235).

D'autres graphies matérialisent une élision sonore particulière. Ainsi, dans ces mots extraits de *Gone with the Wind* (Mitchell, 1993) la prononciation atténuée ou agglutine les sonorités au point de les faire disparaître : « **unnerstan'** » (p. 496), « **Didja** dig under the smokehouse? » (p. 459), « Ah ain' figgerin' on you gittin' freckled **affer** all de buttermilk Ah been puttin' on you all dis winter » (p. 80).

Ce phénomène pourra s'apparenter de manière générale à une certaine simplification élocutoire. Voyons ces deux répliques (Twain, [1885] 1977, p. 65 et p. 66 in Lavoie, 2002, p. 85) :

“I doan k'yer what de **widder** say, he *warn't* no wise man, nuther. [...]”

“[...] A chile er two, mo' er less, warn't no conse**k**ens to Sollermun, dad fetch him!”

Le premier terme surligné fait état d'une réduction de la diphtongue de [widəʊ] qui devient [widə]. La consonne *d* se voit doublée : instinctivement une transcription telle que *wider* serait prononcée [waɪdə].

Le second mot matérialise la simplification de [kw] en la simple lettre *k*.

On trouve encore chez Twain et Hurston quelques occurrences de la contraction suivante :

“Sometimes he **spec** he'll go 'way, en den agin he **spec** he'll stay. [...]” [Twain, 1988, pp. 21-22]

“[...] if you ever go off from me [...] and then come back heah tellin' me how nice Ah is, Ah **specks** tuh kill yuh dead. [...]” [Hurston, [1937] 2003, p. 186]

Faut-il pour autant déduire qu'elle est représentative du *Black Talk*, ou est-ce juste un signe de prononciation relâchée ?

Rappelons enfin l'élision des *h* aspirés propre aux parlars populaires. Dans l'extrait suivant tiré de *1984* de George Orwell, l'élision se matérialise systématiquement par l'apostrophe :

The old man brightened again.

'Lackeys!' he said. 'Now there's a word I ain' **'eard** since ever so long. Lackeys! That reg'lar takes me back, that does. I recollect—oh, donkey's years ago—I used to sometimes go to **'Yde** Park of a Sunday afternoon to **'ear** the blokes making speeches. Salvation Army, Roman Catholics, Jews, Indians—all sorts, there was. And there was one bloke—well, I couldn't give you **'is** name, but a real powerful speaker, 'e was. **'E** didn't **'alf** give it 'em! “Lackeys!” 'e says, “Lackeys of the bourgeoisie! Flunkies of the ruling class!” Parasites—that was another of them. And **'yenas** —'e def'nitely called 'em 'yenas. Of course 'e was referring to the Labour Party, you understand.' [Orwell, 1997b, pp. 94-96]

II-4-a-iii) Prononciations stigmatisantes

Choisir de matérialiser une élocution minoritaire implique souvent que l'on donne à voir le côté stigmatisant du langage hors standard.

Pour introduire les exemples qui vont suivre, citons ce paragraphe de Jean-Yves Pouilloux, dédié à la lettre *x* dans la littérature quenienne :

PETITE HISTOIRE D'X

Il existe (ek-siste, aigue-siste, etc.) dans l'alphabet au moins une lettre étrange, la vingt-quatrième ou la dix-neuvième consonne : *x* [iks] qui sert à noter [ks] (lynx) ou [gz] (exemple) ou [z] (deuxième) ou encore [s] (soixante), bref une lettre caméléon. Si l'on ajoute que monsieur Tout-le-monde (un être plat) est un monsieur X, qu'en algèbre *x* est une inconnue, qu'un X est polytechnicien et que, si on le passe aux rayons X, on peut voir ses intérieurs, on est bien obligé de conclure que tout X est suspect. Queneau semble avoir une réticence marquée à écrire « X ». Dans un court texte consacré à *Moustiques* de W. Faulkner, on trouve la phrase : « On ne saurait jamais prévoir ce que peut écrire un individu ; qu'on le connaisse depuis ikse années, et c'est toujours surprenant » ([*Bâtons, Chiffres et Lettres*], p. 132), où « ikse », tout en ayant une valeur numérique, désigne on ne peut plus clairement l'inconnu qui s'y représente, et auquel Queneau s'ingénie à donner « legsistence » (*Saint-Glinglin*). Là encore, les signes abondent et on les retrouve dans tous les registres, de préférence en se moquant – avec une certaine tendresse – de la langue familière. Comme s'il s'agissait d'une fiquesation-fixation, le *x* semble la bête noire : « claguesons », « espliquerai », « egzistence », « egzeguta », « exploitent » ou encore « esplications » parcourent les diverses possibilités de prononciation dans *Zazie*. [Pouilloux, 1991, pp. 45-46]

Queneau est en effet passé maître, grâce à ce subterfuge, dans l'art de détourner les prononciations correctes. Ainsi sont distillés au fil du texte (Queneau, 1959) les stigmatisants « estrême » (p. 19), « esprès » (p. 53), « s'esclame » (p. 41), « Je vais t'esspliquer » (p. 14), « t'esprimer » (p. 28), « escusa » (p. 107, p. 124), « en s'estrayant de la carlingue » (p. 120). Ou encore « egzagère » (p. 43), « Gzactement » (p. 20, p. 77), « Gzakt » (p. 38), « par egzemple » (p. 84), « egzamina » (p. 59). Et autres « prossénétisme » (p. 70), « sessualité » (p. 92), « hormosessuel » (p. 103), « Condamnée au massimum » (p. 60).

Encore, et à l'inverse de la stigmatisation habituelle : « Exétéra » (p. 35), qui récupère un *x* décidément capricieux, et dont l'ironie de l'emploi justifie chaque occurrence précédente de sa disparition.

Puis outre l'escamotage du *x*, d'autres graphies stigmatisantes se lisent dans *Zazie* : « artisses » (p. 129), « l'oscurité » (p. 48), « kèkchose » (p. 108), « ptètt » (p. 73), « ptête » (p. 40), « p-tètt » (p. 138), « Vouï » (p. 119), « Vvui » (p. 72), « exeuprès » (p. 17).

Ces procédés que sont l'élision et la contraction figurent une prononciation particulière sans trop altérer l'orthographe des mots. Parfois cependant, et comme nous l'ont présenté nos derniers exemples, les auteurs se font les inventeurs d'étonnantes graphies, pouvant se révéler difficilement identifiables.

II-4-b) Création de graphies surprenantes à la lecture imitant la prononciation

Pour rendre compte de sa prononciation particulière, un parler créé parfois des mots qui lui deviennent propres. De même que précédemment : certaines de ces inventions graphiques relèvent d'une prononciation plus relâchée, quand d'autres semblent spécifiques à un langage.

Il peut ainsi y avoir substitution de lettres ou de sonorités.

II-4-b-i) Echange de lettres

Il est ici question de remplacer une ou plusieurs lettres par une ou plusieurs autres pour indiquer une certaine prononciation, mais surtout pour coder la nouvelle langue auquel le lecteur est désormais confronté. Ces échanges sont souvent systématiques et cohérents chez un même auteur.

Voici, pour illustrer notre propos, quelques répliques de l'acte III, scène 2, des *Fourberies de Scapin* :

SCAPIN. Cachez-vous, voici un spadassin qui vous cherche. (*En contrefaisant sa voix.*) « Quoi ! jé n'aurai pas l'abantage dé tuer cé Géronte et quelqu'un par charité né m'enseignera pas où il est ? » (*A Géronte, de sa voix ordinaire.*) Ne branlez pas. (*Reprenant son ton contrefait.*) « Cadédis, jé lé trouverai, sé cachât-il au centre dé la terre. » (*A Géronte, avec son ton naturel.*) Ne vous montrez pas. (*Tout le langage gascon est supposé de celui qu'il contrefait, et le reste de lui.*) « Oh, l'homme au sac ! [...] Jé té vaille un louis, et m'enseigne où put être Géronte. – Vous cherchez le seigneur Géronte ? – Oui, mordi ! jé lé cherche. – Et

pour quelle affaire, monsieur ? – [...] Jé beux, cadédis ! lé faire mourir sous les coups de vaton. [...] [Molière, 1991, pp. 81-82]

Monique Emond Bonetto et Marie-Françoise Fradet, dans leurs « Notes explicatives » (pp. 82-83) révèlent ces substitutions. Elles annotent le mot « *abantage* : avantage (remplacement des *v* par des *b*, ou des *b* par des *v* pour donner l'illusion du parler gascon) ». De nombreux exemples peuvent être cités : « jé lé trouberai », « Jé té vaille un louis », « Jé beux, cadédis ! lé faire mourir sous les coups de vaton. »

Voyons la suite de la scène, avec l'imitation de l'accent aux teintes germaniques :

SCAPIN [...] « Dites-moi un peu fous, monsir l'homme, s'il ve plaît, fous savoir point où l'est sti Gironte que moi cherchair ? – Non, monsieur [...]. – Dites-moi-le fous frenchemente, moi li fouloir pas grande chose à lui. L'est seulement pou li donnair un petite régale sur le dos d'une douzaine de coups de bâtonne, et de trois ou quatre petites coups d'épée au trafers de son poitrine. – Je vous assure, monsieur, que je ne sais pas où il est. – Il me semble que j'y fois remuair quelque chose dans sti sac. [...]

De nouveau, on peut lire une note explicative pour « *Parti* : pardi (remplacement des *d* par des *t*) », substitution présente dans « sti tiable », « là-tetans » ; et « *troufair* : trouver (remplacement des *v* par des *f*) », de même que dans « Dites-moi-le fous frenchemente, moi li fouloir pas grande chose à lui » et « j'y fois remuair ».

Pour imiter l'accent allemand, un auteur peut se baser sur ce qu'il connaît de la langue ; en effet, la lettre *w* en allemand se prononce [v], le *v* [f]. Et de là découlent les premières interversions de lettres. Citons maintenant Monsieur Schmucke du *Cousin Pons* :

– *Ui*, répondit Schmucke héroïquement, *il le vallait. Dais-doi !... laisse-nus de sauffer !... C'esde tes bêdises que te d'ébuiser à drafaiiller quand du as ein drèssor... Rédablis-doi, nus fentrons quelque pric-à-prac ed nus vinirons nos churs dranquillement dans ein goin, afec cede ponne montam Zibod...* [Balzac, 1974, p. 228]

– *Ile hâ ei eine nouitte derriple ! t'ine achidadion tiapolique ! Chai êdé opliché te vaire te la misicque bir le galmer, ed les loguadaires ti bremier edache sont mondés bire me vaire daire !... C'esde avvreux, car il s'achissait te la fie te mon hami. Che suis si vadiqué t'affoir choué dudde la nouitte, que che zugombe ce madin.* [Balzac, 1974, p. 265]

Comme nous le disions, le *v* devient presque systématiquement *f* : « nus fentrons », « la fie te mon hami ». Mais il arrive que réciproquement le *f* soit remplacé par un *v*, comme p. 196 : « Paufre homme ! Ça m'a vait pien ti mâle ! » ou p. 55 avec « anvin » pour *enfin*, et ici « avvreux » et « vadiqué ».

Le *d* devient *t* et inversement, dans « C’esde tes bê**di**ses que te **d**’ébuiser à **dra**failler quand **du** as ein **dr**essor... » De même, les lettres *p* et *b* : « **op**liché » et « **b**remier ».

L’anglais recourt aux mêmes procédés, ce qui, on le verra, se retrouve dans les traductions. Citons le « white-haired German » dans *Captains Courageous* de Kipling :

“I know der breed. Ameriga is full of dot kind. I dell you you should imbort ropes’ ends free under your dariff.” [Kipling, 1981, p. 7]

The German opened his cigar-case and handed a shiny black cigar to Harvey.

“Dot is der broper apparatus to smoke, my young friendt,” he said. “You vill dry it? Yes? Den you vill be efer so happy.” [Kipling, 1981, p. 9]

On retrouve la substitution de *p* par *b* dans « imbort » et « broper », sans pourtant que la réciproque soit vraie (le *b* ne subit pas de modification : « der breed »), ou que cette méthode soit systématique (certains *p* étant conservés : « happy »). De même pour l’interversion du *t* et du *d* dans « under your **dar**iff » et « my young friend**t** ». Enfin, dans la dernière phrase le *v* devient *f*, et le *w*, *v* – une caractéristique commune à la plupart des langues germaniques ou slaves retranscrites : “You vill dry it? Yes? Den you vill be efer so happy.”

L’accent russe comporte en effet le même type de caractéristiques. Voici une réplique tirée de la nouvelle de Roald Dahl « Vengeance is Mine Inc. » :

“Plees plees plees you must hurry. It is life and teth. Plees plees take it kvick to Mr Pantaloon.” [Dahl, 2003, p. 186]

Et citons cet exemple d’accent slave, avec *The Witches* du même auteur :

“So each of you is owning a magnificent sveet-shop! The next move is that each of you vill be announcing in the vindow of your shop that on a certain day you vill be having a Great Gala Opening vith free sveets and chocs to every child! [...]” [Dahl, 1988b, p. 81]

Le *w* devient *v* dans la plupart des mots ; une caractéristique également présente chez J. K. Rowling dans *Harry Potter and the Goblet of Fire* :

‘Could I haff a vord? [...] Vll you valk vith me?’ [Rowling, 2000, p. 479]

Il est évident que ces substitutions graphiques sont en réalité des substitutions sonores, et que le détail de la *lettre* incarne ici le symbole d’une prononciation stéréotypée *a priori* admise dans l’esprit de l’auteur. Dans la retranscription d’un accent étranger, l’« échange de lettres » semble figurer l’incapacité du locuteur à prononcer des consonnes ou voyelles peu ou non usitées dans sa langue natale. Ces stéréotypes de langue naissent parfois à l’occasion de

l'apprentissage de la langue étrangère (par la lecture) et des difficultés rencontrées, ou de l'observation des différences les plus saillantes, par rapport à sa propre langue. Il serait intéressant de connaître le niveau de Maupassant en anglais, ou de Balzac en allemand (on sait qu'il voyageait beaucoup en Allemagne). Faut-il connaître un minimum une langue pour la transcrire phonétiquement ? Ou suffit-il de se baser sur ce que l'on a entendu et en tirer ses conclusions caricaturales ?

Poursuivons cette sous-partie dans une veine très similaire.

II-4-b-ii) Inversion de deux sonorités

Il s'agit toujours de jouer des sonorités, en inversant deux sons assez proches. Il semble d'ailleurs qu'il existe certaines affinités graphiques, créant alors des combinaisons interchangeables – par exemple [ʃ] et [ʒ] dans le « sabir » de Monsieur Schmucke du *Cousin Pons*. Etudions ce court extrait :

– [...] *Chai êdé opliché te vaire te la misicque bir le galmer, ed les loguadaires ti bremier edache sont mondés bire me vaire daire !... C'esde avvieux, car il s'achissait te la fie te mon hami. Che suis si vadiqué t'affoir choué dudde la nouitte, que che zugombe ce madin.* [Balzac, 1974, p. 265]

C'est ici principalement la combinaison *ch* qui vient se substituer au *j* dans « **C**he suis si vadiqué t'affoir **ch**oué » et au *g* dans « bremier ed**ach**e » et « il s'**ach**issait ». Mais on trouve la substitution inverse dans les mots « **j**armantes » (p. 55) et « **g**eveux maniviques » (p. 322).

Les sonorités [k] et [g] également sont souvent interverties, ici dans « vaire te la misicque bir le **g**almer, ed les loguadaires » / « vadi**q**ué ». Ou, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, lorsque c'est Nucingen qui parle :

— *Drès honède file ! s'écria le banquier ; ele feud pien s'eczéguder, mais gomme on s'aguide t'eine tedde.* [Balzac, 1975, p. 168]

On retrouve encore cette dernière substitution dans *Captains Courageous* de Kipling :
A white-haired German reached for a sandwich and grunted between bites: "I know der breed. Ameriga is full of dot kind. [...]" [Kipling, 1981, p. 7]

Voici maintenant quelques extraits intéressants, tirés de *Native Son* de Richard Wright :
"[...] Yuh said mercy wuz awways Yo's 'n' ef we **ast** fer it on bended knee Yuh'd po' it out inter our hearts 'n' make our cups run over! We's **astin'** Yuh t' po' out Yo' mercy now, Lawd! [...]" [Wright, 1970, pp. 262-263]

“Yeah; tha’s ’cause so many of us **ack** like Bigger Thomas; tha’s all. When yuh **ack** like Bigger Thomas yuh stir up trouble.” [Wright, 1970, pp. 235-236]

“[...] **Ef** Ah knowed where the black sonofabitch wuz Ah’d call the cops ’n’ let ’em come ’n’ **git** ’im!” [Wright, 1970, pp. 235-236]

Dans ces deux paires d'exemples, l'échange de deux lettres incarne l'inversion de deux sonorités interprétées différemment dans la prononciation. Ainsi, le son [k] du verbe *ask* est interprété comme un [t], et réciproquement le son [t] de *act* comme un [k]. Dans le second exemple, ce sont les voyelles [ɪ] et [ɛ] qui sont interverties. On note une cohérence de ce phénomène dans la transcription de l'auteur. Le traducteur quant à lui devra compenser à un autre niveau car il semble moins évident de recourir au même procédé en français, plus réticent à ce genre de modifications orthographiques.

Cette dernière substitution s'avère d'ailleurs courante, citons ces passages extraits des *Adventures of Huckleberry Finn*, faisant intervenir Jim :

“Say—who is you? Whar is you? Dog my cats ef I didn’ hear sumf’n. Well, I knows what I’s gwyne to do. I’s gwyne to set down here and listen tell I hears it agin.” [Twain, 1988, p. 6]

“[...] You wants to keep ’way fum de water as much as you kin, en don’t run no resk, ’kase it’s down in de bills dat you’s gwyne to **git** hung.” [Twain, 1988, p. 22]

De même, lorsque ce sont les « thieves on the *Walter Scott* » qui s'expriment, on retrouve cette inversion :

“Hold on, a minute; I hain’t had my say, yit. [...] What *I* say, is this: it ain’t good sense to go court’n around after a halter, if you can **git** at what you’re up to in some way that’s jist as good and at the same time don’t bring you into resks. Ain’t that so?” [Twain, 1988, pp. 83-84]

Et citons encore ce mot tiré des *Plain Tales from the Hills* (Kipling, 1916, p. 75), où *i* incarne une transformation de la sonorité [ɛ] : « **disimbowilled** ».

Du même auteur, dans « In ambush », on retrouve dans le discours d'une habitante du Dartmoor, le procédé similaire :

They tapped at the Lodge door, where they were always welcome.

‘Come yeou right in an’ set down, my little dearrs,’ said the woman. ‘They’ll niver touch my man. He’ll poach ’em to rights. Iss fai! Fresh berries an’ cream. Us Dartymoor folk niver forgit their friends. But them Bidevor poachers, they’ve no hem to their garments. Sugar? My man he’ve digged a badger for yeou, my dears. ’Tis in the linhay in a box.’ [Kipling, 1997, pp. 76-78]

Les auteurs aiment à jouer avec l'orthographe. Voyons comment ils parviennent à en bouleverser les règles, pour matérialiser leur interprétation propre d'une sonorité spécifique.

II-4-b-iii) Matérialisation d'un son particulier

Il s'agira, dans les deux sous-parties suivantes, de présenter divers exemples faisant parfois usage des procédés précédemment cités (contraction, substitution etc.), mais qui, moins systématiques ou répandus, se font l'attribut d'une communauté langagière, d'un locuteur, parfois d'un auteur.

Il semble par exemple que le *Black English* ait tendance à gommer certaines prononciations complexes. Nous avons déjà rencontré ce procédé lorsque nous citions « An ante-bellum sermon » dans les vers :

We will praise de gracious Mastah / Dat has **gin** us liberty [Dunbar, réf. du 19 janvier 2003]
qui réduisaient la diphtongue originale [ɛɪ] de *gain*.

De même, la diphtongue [aɪ] est représentée par la simple lettre *a*, comme le montrent les citations suivantes, tirées respectivement de *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston, et *Gone with the Wind* de Margaret Mitchell, avec la préposition *like* :

She'd grab dat ax and sling chips **lak** uh man. [Hurston, [1937] 2003 p. 45]

“[...] Huccome you leave Miss Pitty by herseff **lak** dis w'en she so scary **lak**? [...]” [Mitchell, 1993, p. 496]

Ce phénomène de réduction peut aussi transformer la diphtongue [ɛə]. Déjà, nous pouvions lire dans le récit basé sur l'interview de l'ancien esclave Hector Godbold que nous citions précédemment :

Dey tell me dat **whey** dey come from dey don' ne'er 'low no man en he wife to sleep togedder [...]. [Davis (Interviewer), réf. du 19 janvier 2003]

On trouvera également plusieurs occurrences de « **whar** » pour *where* chez Twain (1988, p. 6), ou Margaret Mitchell (1993, p. 25). Chez ce dernier auteur, on rencontre une déclinaison de la transcription pour le mot *there* : « But dat cotton ain' wuth foolin' wid, 'cause ain' but 'bout three bales over **dar** » (p. 417).

Jim chez Twain emploiera une variante du phénomène : « I wuz **dah** all night » (1988, p. 53) ou « You go en git in de river agin, **whah** you b'longs » ([1885] 1977, p. 38 in Lavoie, 2002, p. 65).

On remarque encore que la diphtongue [ɛə] peut être retranscrite par *ee*, de nouveau chez Hurston :

“[...] Ah wuz **skeered** you might git all mad and quit me for takin' you 'mongst 'em.” [...] “Yeah, Tea Cake, don't **keer** what it is.” [Hurston, [1937] 2003, p. 186]

L'orthographe du mot est d'autant plus surprenante que la lettre *c* est remplacée par *k*. Mais cette dernière substitution est en réalité très logique : le son [k] disparaîtrait dans un mot tel que *ceer*. Peut-être Saussure ferait-il ici le commentaire suivant :

Une forme reconstruite n'est pas un tout solidaire, mais une somme toujours décomposable de raisonnements phonétiques [...]. [Saussure, 1968, p. 301]

Prenons maintenant un exemple tiré de *Native Son* de Wright, où souvent les passages en *Black English* représentent la diphtongue [aɪ] par la combinaison de lettres *ah* :

He says **Ah**'ll git killed. So he lays me off. Yuh see, tha' goddamn nigger Bigger Thomas made me lose **mah** job... [Wright, 1970, p. 235]

Matérialisation que l'on retrouve aussi chez Hurston avec « **mahself** ». Ou chez Margaret Mitchell :

“Miss Scarlett, effen we kain git de doctah w'en Miss Melly's time come, doan you bodder. Ah kin manage. Ah knows all 'bout birthin'. Ain' **mah** ma a midwife? Ain' she raise me ter be a midwife, too? Jes' you leave it ter me.” [Mitchell, 1993, p. 322]

Cependant et comme c'était le cas chez Paul Laurence Dunbar dans son vers « dey calls de Scriptu**ah** liar » (Dunbar, réf. du 19 janvier 2003), on remarque ici avec « doct**ah** » que cette association de lettres *ah* sert également à matérialiser le son [ə]. Son caractérisé par sa neutralité, pourtant également représenté par d'autres combinaisons graphiques. Les exemples sont nombreux, notamment et de nouveau chez Margaret Mitchell, et l'on trouve « **Fergit** », « **Fergive** » (p. 262). Les lettres *ah* vont jusqu'à matérialiser une modification de la voyelle longue [ɜ:] de *Sir* quand Nat s'adresse à Tom dans *Huck Finn* : « Mars Sid, I *felt* um–I *felt* um, **sah**; dey was all over me » (Twain, 1988, p. 310).

Voyelle longue que s'appropriera encore le « Spouter-inn's landlord » de *Moby-Dick* : “No,” he [the Spouter-inn's landlord] answered, “generally he's an early bird–**airley** to bed and **airley** to rise–yes, he's the bird what catches the worm.–But to-night he went out a peddling, you see, and I don't see what on **airth** keeps him so late, unless, may be, he can't sell his head.” [Melville, 1952, p. 17]

Egalement, le *Black Talk* choisit souvent de retranscrire le son [ə] par la combinaison de lettres *uh*. Voici quelques exemples :

“If Ah kin [...] chop it **fuh** yuh, look lak you oughta be able **tuh** tote it inside. Mah fust wife [...] ’d grab dat ax and sling chips lak **uh** man. [...]” [Hurston, [1937] 2003, p. 45]

“[...] Come prepared tuh lay mah hands on it **tuh**night.” [Hurston, [1937] 2003, p. 156]

De même, le son ouvert [ɒ] peut être représenté par la lettre *u* : pour l’auxiliaire *be* dans « they **wuz** gonna blame the murder on *him!* » (Wright, 1970, p. 235) et les pronoms « **whut** » et « **whutever** » (1970, pp. 262-263). Représentation que l’on retrouve chez Hurston :

“[...] y’all **wuz** kind of at variance [...]” [Hurston, [1937] 2003, p. 128]

Nous voyions plus haut certains exemples de substitutions graphiques et sonores, souvent systématiques et assez courantes. Interprétation moins répandue : dans les deux vers suivants tirés de « An ante-bellum sermon » (Dunbar, réf. du 19 janvier 2003), puis la réplique de Jupiter du *Gold Bug* d’Edgar Poe (1984, p. 567), c’est le [ð] que l’on entend [f].

But when Moses wif his powah / Comes an’ sets us chillun free [...]

“Him de **syfe** [scythe] and de spade what Massa Will sis pon my buying for him in de town, and de debbil’s own lot of money I had to gib for em.”

L’équivalent non-voisé [θ] se verra également substitué par la fricative :

“Ah don’t mean to bother wid tellin’ ’em nothin’, Pheoby. ’Tain’t worth de trouble. You can tell ’em what Ah say if you wants to. Dat’s just de same as me ’cause mah tongue is in mah friend’s **mouf**.” [Janie chez Hurston, [1937] 2003, p. 17]

“[...] en dish-yer dollar bill’s de chile. **Bofe** un you claims it. What does I do? [...]” [Twain, [1885] 1977, p. 65 in Lavoie, 2002, p. 85]

L’ajout d’un *e* permet la diphtongaison de la voyelle, que la transcription de *both* par *bof* aurait escamotée.

L’astuce chez Jim, consistera encore à doubler la consonne :

“[...] My **breff** mos’ hop outer me; en I feel so — so — I doan’ know *how* I feel. I crope out, all a-tremblin’, en crope aroun’ en open de do’ easy en slow, en poke my head in behine de chile, sof’ en still, en all uv a sudden, I says *pow!* jis’ as loud as I could yell. [...]” [Twain, [1885] 1977, pp. 125-126 in Lavoie, 2002, pp. 178-179]

Très fréquemment cependant, nous l'avons évoqué, la combinaison *th* est remplacée par la lettre *d*. Les exemples sont très nombreux et présents chez la plupart des auteurs utilisant le *Black English* :

- l'article défini *de* (par exemple p. 45 de *Their Eyes Were Watching God*.)
- les démonstratifs *dat*, *dese*, *dis*, (aux pages 45, 12 et 13 du même ouvrage)
- le pronom personnel *dey* (p. 186)
- l'adverbe *den* (p. 128)
- mais aussi la préposition *wid* (p. 45).

C'est un procédé extrêmement utilisé, quel que soit en fait le type de parler. Ainsi, dans *Maggie: a girl of the streets* de Stephen Crane, certains mots contenant normalement *th* voient leur orthographe modifiée en *d* ou *dd* : citons par exemple « **mudder** » pour *mother* (Crane, 1993, p. 48), « d'**odder** day » (p. 80), ou encore « **dat's anudder** story » ou « **fader** » pour *father* (p. 126). Ou dans *Gone with the Wind* :

“Miss Scarlett, effen we kain git de doctah w'en Miss Melly's time come, doan you **bodder**. Ah kin manage. [...]” [Mitchell, 1993, p. 322]

Mais il est possible de recourir à la technique inverse, comme le fait Kipling dans « *The Three Musketeers* » :

‘[...] B Comp'ny was fur goin' out to mur**th**er this man Thrigg on the p'rade-groun' [...]’ [Kipling, 1916, p. 70]

Autre exemple moins courant de transcription, tiré cette fois de l'interview de notre ancien esclave, où la fricative [v] est réinterprétée comme l'occlusive bilabiale sonore :

We **lib** in uh one room house in de slave quarter dere on de white folks plantation. My Gawd, sleep right dere on de floor. **Hab** granparants dat come haeh o'er de water from Af'ica. [Davis (Interviewer), réf. du 19 janvier 2003]

Il semble que l'interprétation soit liée au *Black English* : on en retrouve un exemple dans *Gone with the Wind*. Citons Jeems :

“[...] Den she quiet down lak a bird w'en de hawk fly **ober**.” [Mitchell, 1993, p. 14]

Edgar Allan Poe y recourt également dans « *The Gold Bug* » :

“Dey aint *no* tin in him, Massa Will, I keep a telling on you”, here interrupted Jupiter; “de bug is a goole bug, solid, **ebery** bit of him, inside and all, sep him wing-**neber** feel half so **hebb**y a bug in my life.” [Poe, 1993, p. 15]

Substitution enfin retrouvée dans le discours de Fleece :

“Your voraciousness, fellow-critters, I don’t blame ye so much for; dat is natur, and can’t be helped; but to **govern** dat wicked natur, dat is de pint. You is sharks, sartin; but if you govern de shark in you, why den you be angel; for all angel is not’ing more dan de shark well governed. Now, look here, bred’ren, just try wonst to be **cibil**, a helping **yoursebls** [yourselbs] from dat whale. Don’t be tearin’ de blubber out your neighbour’s mout, I say. Is not one shark dood right as toder to dat whale? And, by Gor, none on you has de right to dat whale; dat whale belong to some one else. I know some o’ you has **berry** brig mout, brigger dan oders; but den de brig mouts sometimes has de small bellies; so dat de brigness **ob** de mout is not to swallar wid, but to bite off de blubber for de small fry ob sharks, dat can’t get into de scrouge to help demselves.” [Melville, 1952, p. 294]

Une allocution d’ailleurs riche en réinterprétations phoniques, où le [v] se lit [w] :

“Do you is all sharks, and by natur **wery voracious**, yet I zay to you fellow-critters, dat dat **woraciousness**—’top dat dam slappin’ ob de tail! How you tink to hear, ’spose you keep up such a dam slappin’ and bitin’ dare?” [Melville, 1952, pp. 293-294]

– où la sonorité [l] est amuïe :

“[...] no use a-preachin’ to such dam **g’uttons** as you call ’em [...]” [Melville, 1952, p. 294]

– ou matérialisée par un *r* :

“**Bress** my soul, if I cook noder one,” he growled, angrily, turning round to depart. [Melville, 1952, p. 295]

“When dis old **brack** man dies,” said the negro slowly, changing his whole air and demeanor, “he hisself won’t go nowhere; but some **bressed** angel will come and fetch him.” [Melville, 1952, p. 296]

Continuons d’explorer les exemples de matérialisations insolites. Avec Crane :

“[...] Two more **beehs**, d’ yeh hear?” [Crane, 1993, p. 146]

“Dere was a mug come in d’place d’odder day wid an **idear** he was goin’ t’ own d’place. [...]” [Crane, 1993, p. 80]

Ici c’est la diphtongue [ɪə] qui est accentuée dans sa prononciation par l’ajout du *h* dans le premier mot, et du *r* dans le second. Ce choix est d’ailleurs courant chez nos auteurs, ainsi, Steinbeck dans *Of Mice and Men* :

“You ain’t wanted here. We told you you ain’t. An’ I tell ya, you got floozy **idears** about us guys amounts to. You ain’t got sense enough in that chicken head to even see that we ain’t stiffs. [...]” [Steinbeck, 1937, p. 137]

Ou Shaw dans *Candida* :

BURGESS. [...] Yes: times 'as changed mor'n I could a believed. Five yorr [year] ago, no sensible man would a thought o takin hup with your **hidears**. [Shaw, 1958, p. 106]

Dans cette pièce, l'auteur choisit également de matérialiser son interprétation du son [ɜ:] en [ɹ] :

BURGESS. [...] Oh, well, if youre detormined to be hunfriendly, I spose I'd better go. [Shaw, 1958, pp. 104-105]

BURGESS. [...] A clorgyman is privileged to be a bit of a fool, you know: it's ony becomin in 'is profession that he should. [Shaw, 1958, pp. 102-103]

Voyons également comment Shaw matérialise le son [o:] ou [o:^r] :

BURGESS. [...] You done me hout of a contrac: as I gev you arsh words in my natral disappointment, you turned my **daughrter** again me. [Shaw, 1958, pp. 102-103]

BURGESS [*pretending to belittle the aristocracy, but with his eyes gleaming*] Hm! I **thort** you wouldn't git a hearl's nevvv visitin in Victawriar **Pawrk** unless he were a bit of a flat. [Shaw, 1958, p. 109]

Ce sont donc les lettres *aw* qui représentent le son [o:]. Et dans les mots « **daughrter** » et « **thort** », la retranscription ajoute le *r* que l'on entend parfois dans les voyelles longues telles que [o:^r].

Voyons à présent comment Margaret Mitchell choisit de matérialiser ce même son :

“Now, what about the corn and the cotton, Pork?”

“De **cawn**? **Lawd**, Miss Scarlett, dey pasture dey **hawses** in de cawn an' cah'ied off whut de hawses din' eat or spile. [...]” [Mitchell, 1993, p. 417]

Souvent, et comme en témoigne ce dernier exemple (« **cah'ied** off »), la lettre *r* est réinterprétée. Continuons avec le même ouvrage :

“Ah din' see Miss Meade. Cookie say Miss Meade she washin' him an' fixin ter **buhy** him fo' de Yankees gits hyah. [...]” [Mitchell, 1993, p. 363]

“[...] she cheep along happy as a bird, tell 'bout de time y'all got ter talkin' 'bout Mist' Ashley an' Miss Melly Hamilton gittin' **mah'ied**. [...]” [Mitchell, 1993, p. 14]

Dans ces trois citations, c'est chaque fois par un *h* qu'est remplacé le *r*, censé poser des problèmes de prononciation dans le parler noir.

Passons à tout autre chose. L'extrait suivant est une chanson populaire tirée de 1984 d'Orwell (Orwell, 1997b, p. 227) :

*It was only an 'opeless fancy,
It passed like an **I**pril dye,
But a look an' a word an' the dreams they stirred
They 'ave stolen my 'eart **awye!***

*They **sye** that time 'eals all things,
They **sye** you can always forget;
But the smiles an' the tears acrorss the years
They twist my 'eart-strings yet!*

Ici c'est donc la diphtongue [ɛi] qui se retrouve prononcée [ai] dans les mots surlignés.

Dans le patois auvergnat de Rémonencq, l'auteur introduit la sonorité particulière [ʃ] qu'il matérialise par *ch*.

– ***Ch**e badine **chi** peu, répondit-il à madame Cibot et au docteur Poulain, que nous caugerons de la choge, et que chi ce braveu mocheu veutte une renteu viachère de chinquante mille francs, che vous paille un pagnier de vin du paysse chi vous me...* [Balzac, 1974, p. 110]

Ainsi que ce soit le son [ʒ] de « che » pour *je* ou « viachère », ou le son [s] de « chi » pour *si*, le *ch* censé caractériser le parler auvergnat vient gommer presque toute distinction. Seul le son [z] semble être épargné en devenant *g* dans « nous caugerons de la choge ».

Poursuivons dans Balzac. Dans le « sabir » de Schmucke, certains mots paraissent assez étranges à la première lecture, mais il suffit d'identifier que l'association de lettres *ei* matérialise en fait le son français [œ] :

– *Beux-du me brentre en bansion ? Oh ! che bayerai pien, c'hai neiffe cende vrancs de randes...ed che n'ai bas pien londems à fifre... Che ne te chénerai boint... che manche de doud... Mon seil pessoin est te vîmer ma bibe... Ed gomme ti es le seil qui ait bleuré Bons afec moi, che d'aime !* [Balzac, 1974, p. 316]

En fait, déjà page 55, on pouvait lire « c'esde tes cueirs t'or ». Et dans les propos de Nucingen :

— *Chorche, che meirs te tesesboir... Chai vroit... Chai de la classe au cuer... Plis d'Esther, mon hami.* [Balzac, 1975, p. 122]

La sonorité [œ] suscite en effet de nombreuses tentatives graphiques :

— *Gomme fus futrez... dit-il en ajoutant les cinq billets. Mais bir les cagner, il faut me gager tans la jambre te da maidresse bentant la nouid, quand elle sera séle...* [Balzac, 1975, p. 119]

— *Barvait ! barvait !* s'écria le baron. *T'aillers, che gonnais les Cartes ti Gommerce, et che zais tes baroles bir les vaire tisbaraâdre...* [Balzac, 1975, p. 141]

— *Fus êdes une engeanderesse*, dit le baron en baisant le gant d'Esther. *Che gonzentirais à andantre eine hîre t'inchures, s'il y afait tuchurs eine garesse au poud...* [Balzac, 1975, p. 201]

On trouve encore chez Molière, une matérialisation différente de ce même son, dans le langage gascon que s'amuse à contrefaire Scapin, dans « Comment, tu mé traîtes, à moi, avec cette hautur ? » et « à la vonne hure ! » (Molière, 1991, p. 82).

Autre sonorité que la plume balzacienne a su malmener : [ø].

— *Hé ! pien, ma bedide, fus êdes pien hèreize, gar vis êdes au serfice te la blis cholie de l'inifers...* [...] [Balzac, 1975, p. 119]

— *Ne bleurez boind. Che feux fus rentre la blis héréize te duddes les phâmes...* [Balzac, 1975, p. 140]

— *Che [...] sens lâ ;* reprit-il en mettant la main sur son cœur, *que che ne beux bas fus foir audrement que hireise.* [Balzac, 1975, p. 160]

Jusque dans le même mot, le son peut se manifester de diverses façons. Balzac ne s'arrête pas là :

— *Gondanzon (Contenson), dit le baron, ne bouffait-ile bas me tire la féridé, au lier [au lieu] te me garodder ein pilet te mile vrancs ?* [Balzac, 1975, p. 91]

— [...] *Ah ! ma bedide,* s'écria-t-il en voyant les lettres de change et s'adressant à Esther, *fus edes la ficdime t' ein famez goquin ! eine aissegrob !* [Balzac, 1975, p. 147]

— *Icheni ! te la rie Daidpoud...* [Eugénie ! de la rue Taitbout] s'écria le baron. [Balzac, 1975, p. 141]

— *Eine jabot de casse plange, rope rosse, eine haigeharbe plange, foile planc... eine viguire fraiment piplique ! Tes yeix de veu* [Des yeux de feu], *eine tain t'Oriend.* [Balzac, 1975, p. 72]

— *Ritiquile ! ritiquile !...* *Che ne fous ai chamais tidde que visse édiez ritiquile quand vis vis meddiez te fodre miex bir fodre bedid mènesier de Rasdignac.*

— Je l'espère bien que vous ne m'avez jamais trouvée ridicule. Suis-je femme à faire de pareilles fautes d'orthographe dans une toilette ? [Balzac, 1975, p. 118]

Quittons Nucingen, et rejoignons Monsieur Schmucke qui, à son tour, modifie de façon très importante certains mots qui, sortis de leur contexte, deviennent alors de véritables énigmes. Souvent, le mot contient les sonorités [i] ou [y] :

– *Ui, montame Zipod ! il fus opéra, répondit Schmucke, gar ile feud fifre **bir** son pon hami Schmucke, che le carandis.* [Balzac, 1974, pp. 117-118]

Ce « bir » est donc la retranscription de *pour*.

Citons un nouvel exemple où manifestement l'auteur pense être aller un peu loin dans la transcription et craignant l'illisibilité, choisit de retraduire son propre texte entre parenthèses. Même s'il prend le risque de ne pas être compris à la première lecture, l'auteur ne doit jamais verser dans l'inintelligible.

– [C]omment va notre cher adoré de malade ?

– *Bas pïen, répondit l'Allemand. Bons hâ **paddi (battu)** la gambagne bendant tidde la nouitte.*

– Qué qu'il disait donc ?

– *Tes bêtisses ! qu'il foulait que c'husse dude sa **vordine (fortune)**, à la gondission de ne rien vendre... Et il pleurait ! Pauvre homme ! Ça m'a vait pïen ti mâle !*

– Ça passera mon cher bichon ! reprit la portière. Je vous ai fait attendre votre déjeuner, vu qu'il s'en va de neuf heures, mais ne me grondez pas... Voyez-vous, j'ai eu bien des affaires... rapport à vous. V'là que nous n'avons plus rien, et je me suis procuré de l'argent !...

– *Et gomment ?* dit le pianiste.

– Et ma tante !

– *Guèle dande ?*

– Le plan !

– *Le bland ?* [Balzac, 1974, pp. 196-197]

L'extrait est d'autant plus parlant qu'il est justement question pour la Cibot de se faire comprendre d'un étranger, Schmucke, et de lui expliquer ce qu'est le « monde-piété ». Mais notons les mots que Balzac se sent obligé de retraduire : « paddi » pour *battu* et « vordine » pour *fortune*. De nouveau, les mêmes sonorités [i] et [y].

En fait, si l'auteur se contentait de ne modifier que les voyelles, la compréhension ne serait en rien affectée, mais il se plaît à intervertir les consonnes entre elles : l'œil n'ayant plus de repères, il ne retrouve pas le sens du mot. Ces créations de mots n'en restent pas moins très logiques. Pensons par exemple à cette réplique (p. 163) : « ***Vichis** pric-à-prac ! c'haimerais mieux les **priler** que de bertre mon ami !* »...

Certes, tout de même, la sonorité [y] semble poser problème à notre Allemand :

– *Ile hâ ei eine nouitte derriple ! t'ine achidadion tiapolique ! Chai édé opliché te vaire te la misicque bir le galmer [...].* [Balzac, 1974, p. 265]

Grâce au contexte, il est possible de déduire que « *Ile hâ ei* » signifie bien *il a eu* et « *t'ine achidadion tiapolique* », *d'une agitation diabolique*. Puis, de nouveau, dans « *misicque* », c'est par un *i* que l'auteur figure le son [y]. Mais l'Allemand s'essaie aussi à une autre prononciation du [y] français : « *nouitte* ».

En effet, il est d'autant moins aisé d'élucider toutes les transcriptions de Balzac, qu'elles sont ainsi fluctuantes pour un même son. Voyons comme il matérialise les sonorités [y] et [u], lorsque Nucingen prend la parole :

— *Ui*, répondit Nucingen à Desplein, ce que che manche neu meu *nurride* boind, l'air me semple mordel. Che fais au pois te Finzennes, foir la blace *i* che l'ai *fue* !... Ed ! foilà ma fie ! cheu n'ai bas *pi* m'oguiber *tu* ternier eimbrunt : cheu m'an *sis* rabbordé à mes gonvrères ki onte *i* bittié te moi... *Bir* ein million, che foudrais gonnèdre cedde phâmme, ch'y cagnerais, car cheu neu fais *blis* à la *Pirse*... Temantez à *ti* Dilet. [Balzac, 1975, p. 73]

[u] peut s'écrire *u* dans « *Ui* », « *nurride* » ou *i* dans « *la blace i* [où] », « *la Pirse* [Bourse] ». On trouvera plus tard la variante *û* dans le verbe « *ûplier* [oublier] » (p. 121).

[y] se voit ensuite matérialisé moins par *u* : « *che l'ai fue* », « *tu ternier eimbrunt* » ; que par *i* : « *cheu n'ai bas pi m'oguiber* », « *ki onte i* [eu] *bittié* », « *blis* », « *ti Dilet* [Du Tilet] ». On trouvera un pendant à cette matérialisation avec l'ajout du signe diacritique :

— *Fus n'affez pas î paugoup d'eccarts*, dit le baron. [Balzac, 1975, p. 147]

Une occurrence dans notre premier extrait escamote même la voyelle : « *cheu m'an sis* [suis] *rabbordé* ». Pourtant le même verbe suscite une variante : « *mais je ne soui qu'ein bofre panquier té soizande ans bassés* » (1975, p. 121).

Pénultième exemple balzacien, cette liste exhaustive :

— *Hâlez fis-même, mennesier*, dit le baron à son secrétaire, *ghez Condanzon, l'esbion te Lichart, le Carte ti Gommerce, maisse hâlez an gaprioledde, pien fidde, et hamnez-leu eincondinend. Chattends !... [...]* [Balzac, 1975, p. 92]

— *Che fais tonc affoir l'ein gonnie...* [l'inconnue] se dit le baron en s'en allant. [Balzac, 1975, p. 112]

— [...] *Fodre fordine éd vaidde, si vis foulez barler bir moi, édre tans mes eindereds* [intérêts]. [Balzac, 1975, p. 119]

— *Ze n'esd pas si chentile que zelle qui me l'einsbire...* [Balzac, 1975, p. 122]

— *Fûlés-fus me vaire le blésir te fennir foir montame te Jamby qui feut fus **ein**fider elle-même à la bentaison te nodre gremaillière...* [Balzac, 1975, p. 205]

Matérialisation typique s'il en est, celle-ci donne à lire le [an] germanique, en place du [ɛ̃] réputé unique au français.

Enfin, Nucingen fait sienne une dernière particularité phonique : il analyse le son [j], [I].

— *Fenez temain, dit Nucingen, ch'aurai édé foir dout cela, et zi l'on ne téclare boint te **falite** [faillite], qu'on arranche les avvaires à l'amiaple, che vous charcherà t'ovvrir eine brix résonnable te ce mopilier, en brenant le pail...* [Balzac, 1975, p. 155]

— [...] *Foissi ein mod avin qu'il **ale** [aille] ghès ti Dilet ou ghès les Keller, tans le gas où nus n'aurions bas sante mile égus, gar nodre archand ed dude à la Panque...* [Balzac, 1975, p. 147]

— *Che fus âme audant que ch'aime ma **file** [fille]...* dit-il [...]. [Balzac, 1975, p. 160]

Etrange interprétation de notre Allemand, qui certainement sait prononcer l'initiale du *ja* de sa langue natale ?

Les *Plain Tales from the Hills* de Rudyard Kipling sont très riches en exemples de la sorte. Plusieurs sonorités sont réinterprétées dans la bouche de « Terence Mulvaney the Irishman, John Learoyd from Yorkshire, and the London cockney, Stanley Ortheris ». Commençons par citer une substitution simple :

“Young **mon**, that mon's gooin' to have t' goons out o' Thursday-to-morrow-an' **thot**'s more work for young mon. [...]” [Kipling, 1916, p. 73]

La lettre *o* vient remplacer le *a* attendu et changer le son [æ] en [ɒ].

Dans l'extrait suivant, l'auteur matérialise une transformation des sons réduits [ə] et [ɪ] :

‘But the rale dimonstrashin,’ said Mulvaney, ‘was in B Comp'ny barrick; we three headin' it. [...] **Whin** the row was at **ut**'s foinest an' B Comp'ny was fur goin' out to murder this man Thrigg on the p'rade-groun', Learoyd here takes up his helm**ut** an' sez-fwhat was **ut** ye said?’ [Kipling, 1916, p. 70]

Parfois une même combinaison de lettres peut signifier deux sons différents :

‘[...] Ah took **oot** a big subscripshun-fower rupees eight annas 'twas-an' ah went **oot** to turn t' job over. Mulvaney an' Orth'ris **coom** with me.’ [Kipling, 1916, p. 70]

Ici, *oo* peut être compris [aʊ] dans « oot » pour *out*, ou [ʌ] dans « took oop » pour *took up* et « coom » pour *come*.

Kipling choisit aussi de réduire la voyelle longue [u:] :

'[...] He was shoppin' in the bazar on fut. 'Twas dhrawin' dusk thin, an' we stud watchin' the little man [...].' [Kipling, 1916, p. 71]

Il transforme la voyelle longue [i:], obtenue par les combinaisons de lettres *ee*, *ea* ou *ie*, en diphtongue [ɛɪ] : toujours dans « The Three Musketeers », « the **rale** dimonstrashin » pour *real* (p. 70) ; « **spake** » pour *speak*, « **kape** » pour *keep* (p. 74) ; dans « The Daughter of the Regiment », « **mane** » pour *mean* (p. 206), « **belave** » pour *believe* (p. 211).

Pour retranscrire le son [ɛɪ], l'auteur a ensuite plusieurs solutions : dans « The Three Musketeers », il réduit la diphtongue en « **Tak oop** » pour *take up* (p. 70), ou en « **kim up** » pour *came up* (p. 72) ; alors que p. 71 il modifie *take* en « **taik** », pour matérialiser le son [aɪ].

Il choisit de transformer la diphtongue [aɪ] en [oɪ], dans « The Three Musketeers » avec « tu **moiles** away » (p.72), « wid a wink in his **oi** » (p. 73), « **woild** » (p. 74) ou « it tuk **toime** » (p. 75).

Il aime également retranscrire de façon logique le son [ʃ] dans « The Three Musketeers », avec « **chune** » pour *tune* (p. 74). Ou le son [dʒ] avec « thryin' to **injuce** the naygurs » (p. 71) et « **sodger**-bhoys » (p. 74) ; et dans « The Daughter of the Regiment » « **rejuiced** » (p. 206).

Pour les substantifs terminés par [ʃn], il explore dans « The Three Musketeers » deux transcriptions : « dimonstrashin », « **Abdukshin** », « **attinshin** » (pp. 70-75) ; ou « subscripshun » et « **Abdukshun** or **sedukshun** » (pp. 70-71).

Les terminaisons en [ʃl] n'obéissent pas non plus à une parfaite constance, dans « The Three Musketeers » : « he sez in a consiquin**shal** way » (p. 71) ou dans « The Daughter of the Regiment » : « e-sen-**shuls** » pour *essentials* (p. 206) et « cir-cum-fe-ren**shill** » (p. 207).

Ces modifications sont telles qu'elles ne peuvent être systématiques, tant la lisibilité serait altérée, mais on constate tout de même une certaine logique dans la démarche de l'auteur.

On retrouve d'ailleurs l'une de ses transformations dans plusieurs textes cockney, où la diphtongue [aɪ] s'entend [oɪ]. C'est le cas de *Candida* de Shaw, où le personnage de Burgess interroge son gendre (1958, p. 104) : « **Woy** are you so changed to me? ».

Une occurrence du phénomène inverse – [oɪ] transcrit [aɪ] – existe également :

“ [...] En what use is a half a chile? I wouldn' give a dern for a million un um.”

“But hang it, Jim, you’ve clean missed the point — blame it, you’ve missed it a thousand mile.”

“Who? Me? Go ‘long. Doan’ talk to *me* ‘bout yo’ **pints**. I reckon I knows sense when I sees it; en dey ain’ no sense in sich doin’s as dat. [...]”

“But I tell you you don’t get the point.”

“Blame de **pint**! I reckon I knows what I knows. En mine you, de *real pint* is down furdur — it’s down deeper. It lays in de way Sollermun was raised. [...]” [Twain, [1885] 1977, p. 66 in Lavoie, 2002, p. 85]

Continuons avec Mark Twain et voyons comment il matérialise certaines sonorités particulières dans le parler de Jim :

“[...] I noticed dey wuz a nigger trader roun’ de place considable, lately, en I begin to git **oneasy**. Well, one night I creeps to de do’, pooty late, en de do’ warn’t quite shet, en I hear ole missus tell de widder she gwyne to sell me down to Orleans, but she didn’ want to, but she could git eight **hund’d** dollars for me, en it ’uz sich a big stack o’ money she couldn’ resis’. [Twain, 1988, p. 53]

Le son [ʌ] est ici représenté de quatre façons différentes. Dans « eight **hund’d** dollars », l’orthographe du mot n’est pas modifié, peut-être est-ce dû à l’accent primaire de la syllabe ? Lorsque ensuite la sonorité est accentuée secondairement, mais sur la première syllabe du mot, la voyelle n’est pas réduite et seulement réinterprétée en [ɒ] : « I begin to git **oneasy** ». Les deux autres occurrences montrent une voyelle réduite en [ɪ] et [ə] dans « **sich** » et « **shet** ».

L’auteur choisit également de modifier la diphtongue [ʊə] :

“[...] **Shore**’s you’re born [...]” [Twain, 1988, p. 83]

“Why, mos’ **sholy** it is.” [Twain, 1988, p. 98]

Il y a substitution de la lettre *u* en *o*, ce qui entraîne l’ajout du *h*, sans lequel le son initial [ʃ] se changerait en [s], ce qui s’avèrerait préjudiciable à la bonne compréhension du mot.

On retrouve un choix similaire chez Margaret Mitchell :

“[...] Look ter me lak she **sho** glad ter see you an’ sho had missed you, an’ she cheep along happy as a bird [...]” [Mitchell, 1993, p. 14]

“Lady, I **shore** could do with some vittles. I’d shore relish a corn pone if it didn’t deprive you none.” [Mitchell, 1993, p. 325]

Un son que les textes se plaisent également à matérialiser est le [r] roulé ou grasseyé. Qu'il soit français ou russe ou d'un pays nordique, le son est souvent retranscrit par une multiplication de la lettre *r*. Voici un exemple d'accent français, tiré de *Harry Potter and the Goblet of Fire* de J. K. Rowling :

'Dumbly-dorr,' said Madame Maxime, in a deep voice, 'I 'ope I find you well?' [Rowling, 2000, p. 215]

Le [r] français apparaît donc sous la forme de *rr*. Or, il est intéressant de rappeler que le contexte est essentiel à l'identification d'un accent, car voici un texte de Roald Dahl, extrait de *The Witches*, utilisant le même procédé pour matérialiser le roulement de *r* de son personnage, dont la langue d'origine se teinte de nuances slaves :

"[...] Formula, you understand, is *delayed action*, and is not **vurrrr**king yet. [...] It is starting to **vurrrrk** at exactly nine o'clock, when the child is arriving at school!" shouted The Grand High Witch triumphantly. "[...] Child starts to **shrrrr**ink. Child is starting to grow fur. Child is starting to grow tail. All is happening in **prrrr**ecisely twenty-six seconds. After twenty-six seconds, child is not a child any longer. It is a mouse! [...] Classrooms will all be **svorrrr**ming with mice! [...]" [Dahl, 1988b, pp. 81-83]

Les mots subissent dans leur forme ces nombreuses transformations, mais ils restent encore aisément identifiables. Citons maintenant quelques graphies particulièrement troublantes.

II-4-b-iv) Création de nouveaux mots

Certains mots s'avèrent en effet surprenants à la lecture, voire inspirent la perplexité du lecteur, qui peut ignorer jusqu'à la façon de les prononcer ou de les interpréter.

Nous trouvons quelques-unes de ces graphies chez Richard Wright, comme « chillun » « awready » « awright » « awways » (1970, pp. 235-236 et p. 262). Alors que pour les trois derniers exemples, la lettre *w* se substitue à la lettre *l*, la modification du mot *children* est plus importante ; le mot est essentiellement compréhensible grâce au contexte et une fois lu à haute voix. D'autres mots paraissent surprenants à l'œil, aux mêmes pages : « **Waal** » pour *well* ; « **naw** » pour *no* (que l'on note également chez Hurston, [1937] 2003, p. 157) ; « **Mabbe** » pour *maybe*.

Gone with the Wind contient aussi quelques créations intéressantes, comme « Is de **gempmum** gone? » (Mitchell, 1993, p. 25). Isolée de son contexte, cette phrase est d'autant

plus problématique. De surcroît, le verbe au singulier ne laisse pas deviner que le sujet est pluriel : *gentlemen*. Citons un deuxième exemple (p. 23) :

“[...] maybe de **patterollers** git me, 'cause Ah heap ruther de patterollers git me dan Miss Beetriss when she in a state.”

Jeems fait ici références aux *patrols*. Et voici un dernier extrait (p. 325) :

“Missy, I got a pardner here who I wuz aimin' ter git ter the **horsepittle** but looks like he ain't goin' ter last that fer. Kin you take him in?”

Dans le recueil de nouvelles de Zora Neale Hurston, *Spunk*, on lit une matérialisation inhabituelle du mot surligné :

“We oughter take Syke an' dat stray 'oman uh his'n [of his own] down in Lake Howell swamp an' lay on de rawhide till they cain't say Lawd a' **mussy**. [...]” [Hurston, [1925] 1985, pp. 43-44 in Lavoie, 2002, pp. 204-205]

De même encore, ce choix graphique de *Moby-Dick* :

“Best cooked 'teak I eber taste; **joosy**, berry **joosy**.” [Melville, 1952, p. 295]

On retrouve chez plusieurs auteurs, comme il a été cité plus haut, certaines graphies comme « agin » pour *again* ou « allus » pour *always* (dans *Maggie: a girl of the streets* de Stephen Crane, 1993, p. 48). Dans ce dernier ouvrage, les transcriptions de *you* sont intéressantes. Ainsi peut-on lire :

“Why deh blazes don' **chere** try teh keep Jim from fightin'? I'll break yer jaw!” she suddenly bellowed. [1993, p. 60]

C'est en fait la combinaison du [t] de « don't » avec *you* qui créé le son [tʃ] matérialisé par *ch*, puis la voyelle longue [u:] est diphtonguée en [ɪə]. Page 40 du même ouvrage, ce même pronom apparaît sous une forme plus réduite encore :

“What's wrong wi' **che**, Jimmie?” he asked of the small champion.

Maggie révèle également ce terme particulier :

“Ah, who would tink such a bad girl could grow up in our **fambly**, Jimmie, me son. [...]” [Crane, 1993, p. 126]

– que l'on retrouve dans la bouche du personnage de Twain, Jack :

“[...] De **fambly** foun' it out, 'bout half an hour ago — maybe a little mo' — en' I tell you dey warn't no time los'. [...]” [Twain, [1885] 1977, p. 93 in Lavoie, 2002, p. 70]

Mark Twain propose ainsi dans *The Adventures of Huckleberry Finn* quelques-unes de ces inventions graphiques. Citons plusieurs répliques de Jim, « Miss Watson's big nigger » :

“Say—who is you? Whar is you? Dog my cats ef I didn' hear **sumf'n**. Well, I knows what I's **gwyne** to do. I's gwyne to set down here and listen tell I hears it agin.” [Twain, 1988, p. 6]

“[...] Ole Missus—dat's Miss Watson—she pecks on me all de time, en treats me **pooty** rough, but she **awluz** said she wouldn' sell me down to Orleans. [...]” [Twain, 1988, p. 53]

L'auteur avait notamment retravaillé le *something* de Jim (cf. p. 237 du présent ouvrage) qui a son pendant négatif « **nuff'n** » (p. 97) ; quant à son « gwyne », quiconque est familier du *Black English* reconnaîtra aisément *going*. De même, le contexte aide le lecteur à identifier sans trop de difficulté *pretty* et *always*. Chez Twain, comme dans d'autres textes figurant le *Black Talk* (ou même dans les *Pickwick Papers* de Dickens, 2000, p. 136) on trouve aussi la négation suivante :

“Yo' ole father **doan'** know, yit, what he's a-gwyne to do. [...]” [Twain, 1988, p. 21]

Dans le parler de Sister Hotchkiss, certaines graphies ne sont parfois identifiables qu'une fois prononcées (Twain, 1988, pp. 345-347) :

“[...] Look at that shirt—every last inch of it **kivered** over with secret African writ'n, done with blood! [...]”

“[...] Here sich 'n' sich a person busted his heart; 'n' here so 'n' so pegged along for thirty-seven year, 'n' all that—**natcherl** son o' Louis somebody, 'n' sich everlast'n rubbage. [...]”

“My very *words*, Brer Penrod! I was a-sayin'—pass that-**air sasser** o' m'lasses, won't ye?—I was a-sayin' to sister Dunlap, jist this minute, how *did* they git that grindstone in there, s'I. [...]”

On reconnaîtra dans le premier exemple l'adjectif *covered*, dont la transformation est en réalité très logique : le son [ʌ] étant réduit à [ɪ], le *c* ne peut plus matérialiser le son [k], d'où sa substitution par la lettre *k*.

Le mot surligné du deuxième extrait peut être plus difficile à identifier, car certaines voyelles sont totalement gommées : on passe de *natural* à « natcherl », que seule une lecture à voix haute permet de comprendre.

Dans la dernière citation, c'est la proposition incise qui retient notre attention : sortie de tout contexte, elle est d'autant plus difficile à saisir (*pass that-here saucer of molasses*).

On pense d'ailleurs au segment équivalent *this-here* qui dans la bouche de Jim acquiert une dimension morpholexicale autre ([1885] 1977, p. 65 in Lavoie, 2002, p. 86) : « en **dish-yer** dollar bill's de chile ».

Dans son histoire « The golden Arm », Twain continue de créer ces mots surprenants, comme « En **bimeby** she died » pour *by and by* (Twain, 1999, p. 202). Il transcrit également de façon étonnante l'adverbe *scarcely* en « skasely » (p. 206) et l'adjectif *scared* en « sk'yerd » (p. 204). On trouvait déjà dans *Huckleberry Finn* cette dernière transformation de la diphtongue [ɛə] associée à l'occlusive *k* (« I doan **k'yer** what de widder say », ([1885] 1977, p. 65 in Lavoie, 2002, p. 85), qui réinterprétait la prononciation du segment [kɛə^ɪ] en [kɪɛə^ɪ].

Scared est d'ailleurs souvent l'objet de transcriptions variées : Steinbeck choisit quant à lui de ne modifier que légèrement l'adjectif :

“Lennie was jus’ **scairt**,” he explained. [Steinbeck, 1937, p. 114]

Une transcription que l'on retrouve dans un dérivé de l'adjectif, chez Faulkner, avec « **Scairy** cat » (« That evening sun », Faulkner, [1996] 2001, p. 106).

On observe chez Steinbeck d'autres créations de graphies inhabituelles, parfois obscures :

“Awright, cover ’im up if ya wanta. **Whatta** I care? You bindle bums think you’re so damn good. Whatta ya think I am, a kid? I tell ya I could of went with shows. Not jus’ one, neither. An’ a guy tol’ me he could put me in **pitchers**. ... ” She was breathless with indignation. “–Sat’iday night. Ever’body out doin’ **som’pin’**. Ever’body! An what am I doin’? Standing’ here talkin’ to a bunch of bindle stiff–a nigger an’ a dum-dum and a lousy ol’ sheep–an’ likin’ it because they ain’t nobody else.” [Steinbeck, 1937, p. 137]

On reconnaît facilement la première forme citée « Whatta » et la transcription de *something* « som’pin’ » grâce au contexte. Le mot « pitchers » peut s'avérer plus délicat à identifier, mais une fois lu à voix haute, il prend tout son sens : *pictures*.

Voici un tout autre exemple tiré de *Candida* de Shaw :

BURGESS. [...] Well, Ive come to hact the part of a **Kerischin**. [*Offering his hand*] I forgive you, James. [Shaw, 1958, pp. 102-103]

Il faut entendre ici *Christian*. Ou, p. 126 de cette pièce, le même personnage s'exclame « **Yorr** he is ». L'ampleur de la transcription apparaît d'autant plus manifeste lorsque l'on compare ce mot surligné à la version que l'on trouve en *Black English* : *heah* (cf. p. 309). Ces

deux graphies n'ont rien en commun et figurent pourtant le même adverbe *here* prononcé différemment.

Voici un nouvel exemple, extrait des *Woodlanders* de Thomas Hardy :

“I’ve spent some of the money—more’n two pounds o’t. It do **wherrit** me terribly; and I shall die o’ the thought of that paper I signed with my holy cross, as South died of his trouble.”
[Hardy, 1981, pp. 116-117]

On reconnaît à l’aide du contexte le verbe *worry*, fortement modifié.

Chez Kipling (1916), le mot « av » sera utilisé soit pour désigner *if*, soit *of*. Kipling qui se plaît à ajouter un phonème particulier au cœur de certains mots : ainsi, dans « The Three Musketeers » on peut lire « **arrums** » pour *arms* (p. 71) ; dans « The Daughter of the Regiment », « **lorruds** » pour *lords* (p. 203) ; « **borrun** » pour *born* (p. 207) ; « **worrud** » pour *word* ou « **wurruld** » pour *world* (p. 211).

De ces graphies « parasites », on pourrait citer un autre exemple :

“[...] I know some o’ you has berry **brig** mout, **brigger** dan oders; but den de **brig** mouts sometimes has de small bellies; so dat de **brigness** ob de mout is not to swallar wid, but to bite off de blubber for de small fry ob sharks, dat can’t get into de scrouge to help demselves.”
[Melville, 1952, p. 294]

Mais revenons à Kipling, qui sait inventer des graphies particulièrement difficiles à identifier au premier coup d’œil. Citons l’une des répliques du soldat Mulvaney :

‘[...] we stud watchin’ the little man hoppin’ in an’ out av the shops, thryin’ to injuce the **naygurs** to *mallum* his *bat*. Prisintly he sthrols up, his **arrums** full av thruck, an’ he sez in a consiquinshal way, shticking out his little belly, “Me good men,” sez he, “have ye seen the **Kernel**’s b’roosh?” [...]’ [Kipling, 1916, p. 71]

(Voici la traduction qui ne peut que nous éclairer :

– [...] nous étions plantés là à suivre de l’œil ce petit homme, qui entrait dans les boutiques, en sortait, et tâchait d’inculquer aux **négrs** la connaissance de son bafouillage.

Bientôt il sort, les bras chargés de marchandises, et il se met à dire d’un air imposant, poussant en avant sa petite bedaine :

– Mes amis, qu’il dit, est-ce que vous avez vu la barouche [broche] du **colonel**.
[Kipling / Savine, 1954, p. 196])

On retrouve bien sûr ces créations graphiques dans les textes source de langue française. Comme cet exemple tiré de *L'Ensorcelée* de Jules Amédée Barbey d'Aurevilly :

« J'n'avons pé **paou** de vos colères de Talbot [...]. » [Barbey d'Aurevilly, 1977, p. 188]

On constate que la prononciation du mot *peur* est très altérée dans sa retranscription normande.

Queneau joue évidemment de ses orthographes exubérantes et propose :

— **Nongui**eu, nonguiieu, bégaie-t-il. [Queneau, 1959, p. 37]

Gridoux demeura pensif un instant, puis il lâcha une bordée de **nomdehieux** proférés à basse voix. [Queneau, 1959, p. 83]

(Le texte anglais rendra judicieusement la réinterprétation graphique par une autre :

'**Jeezers**, jeezers,' he stammers. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 26]

Gridoux was pensive for a moment, then he let out a volley of **jeeheezerses**, uttered in a low voice. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 64])

Le parler de Rémonencq, l'Auvergnat du *Cousin Pons* d'Honoré de Balzac s'avère également riche en exemples :

– [...] *Vous chavez bien leje petites cadres en cuivre esmaillé, pleines de velurse rouche, où chont des **pourtraictes**... Eh bien ! ch'esce desche émauche de Petitotte que moncheu le minichtre du gouvarnemente, [eu]ne ancien **deroguisse**, paille mille escus pièche...* [Balzac, 1974, pp. 114-116]

Comprenez *portraits* et *droguiste*.

L'accent allemand de Schmucke ou Nucingen, nous l'étudions plus haut, rendait par une matérialisation des sons [y] et [u], la lecture parfois difficile. De cette matérialisation particulière, sont nés divers mots spécifiques à Balzac ; ainsi, ses transcriptions des pronoms *tu* et *vous* :

— *Di auras pien des ogassions te me garodder...* [Balzac, 1975, p. 120]

— *Fitu pedad ! s'écria Nucingen à Louchard en ouvrant la porte et l'introduisant dans la chambre, **ti** ne sais ce que **du** tis ! Che te tonne, à doi, fint pir sant, zi **tu** vais l'avvaire...* [Balzac, 1975, p. 146]

— *Montemisselle*, dit-il enfin à la pauvre fille, *aurez-fûs la pondé té m'accebder gomme fodre brodecdère ?...* [Balzac, 1975, p. 140]

— [...] *Doud ce que le lixe a te blis jarmant fîs endourera. Eine reine ne sera bas blis rige que fûs. Vis serez resbectée gomme eine viancée t'Allemeigne : che fous feux lipre...* [...] [Balzac, 1975, p. 143]

— *Ritiquile ! ritiquile !...* *Che ne fous ai chamais tidde que visse édiez ritiquile quand vis vis meddiez te fodre miex bir fodre bedid mennesier de Rasdignac.* [Balzac, 1975, p. 118]

Tant de représentations différentes qui sèment le trouble dans l'esprit d'un lecteur déjà aux prises avec l'orthographe balzacienne. En effet, faut-il encore citer :

— *Fûs nus brenez tonc bir tes follères* [voleurs], dit le baron. [Balzac, 1975, p. 205]

— [...] *ça me seraid écal que la derre endière me brît bir ein folleire, si j'étais ein honnède ôme à fos yex... Je vus âme tuchurs te blis en blis.* [Balzac, 1975, p. 235]

— *C'esde eine pien pelle phâme !* disait le caissier au baron de Nucingen en sortant de la rue Taitbout, *mais elle goûde pien cher à monnessière le paron.* [Balzac, 1975, p. 147]

— *Matame*, dit Kolb (un grand et gros Alsacien) *foissi in afoué té Baris qui témente à barler à moncière.* [Balzac, 1975, p. 221]

On reconnaît là un *monsieur* dont on prononcerait exagérément toutes les lettres.

Evoquons d'ailleurs cet autre aspect que suscitent ces créations graphiques surprenantes. Certaines graphies du français alors emportées dans l'élan transscriptural des auteurs, se voient prononcées par le locuteur étranger, alors même qu'elles sont muettes pour un locuteur natif :

— [...] *C'esde tes bêdises que te d'ébuiser à drafaiiller quand du as ein drèssor... Rédablis-doi, nus fentrons quelque pric-à-prac ed nus vinirons nos churs dranquillement dans ein goin, afec cede ponne montam Zibod...* [Balzac, 1974, p. 228]

— [...] *Quante che les fois, c'esd aus Jamb̄s-Elusées, sans qu'elles me foient... ed elles m'aiment pien, et che bourrais aller tinner chesse elles, elles seraient bien gondendes.* [...] [Balzac, 1974, p. 55]

Que penser alors : s'agit-il d'un pur indice visuel, l'auteur pris au jeu de la substitution graphique se trouve-t-il dépassé par son propre mode opératoire ? Lorsque je posai la question à mon échantillon, on me répondit à deux reprises que « les Allemands prononcent toutes les lettres ». Un argument judicieux qui infère un mécanisme autre, et une problématique que l'on sent poindre dans le commentaire de cet interrogé qui, sans répondre avec exactitude, soulève le point essentiel du dilemme :

Quand on ne parle pas une langue on en prononce toutes les lettres. Ou non d'ailleurs, si on ne fait que produire des choses que l'on entend...

La véritable question est là : l'apprentissage de la langue étrangère fut-il oral ou écrit ? Pourquoi, donc, l'auteur s'évertue-t-il à transcrire des valeurs sonores *a priori* muettes ?

Parce qu'il s'imagine que le locuteur a eu un apprentissage de la langue **avant tout écrit** et qu'il connaît bien **l'orthographe** des mots français alors qu'il n'en connaît pas la prononciation.

Parce que le personnage *prononce* ainsi. On suppose que ces personnages parlent un français correct, sans trop de fautes de syntaxe, le seul problème est leur déplorable accent. Ils prononcent les mots tels qu'ils les voient **écrits (dans leur tête)**. Ils prononcent toutes les lettres.

Schmucke fait partie, comme le baron de Nucingen, de cette catégorie d'étrangers érudits qui, *s'ils prononcent mal le français, l'orthographient très bien* (cf. citation p. 162 dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, p. 340 du présent ouvrage).

Mais alors, certains interrogés ont lu là une exubérance stylistique peu représentative de la réalité :

Un locuteur maîtrisant bien la syntaxe ne parlerait pas avec un si fort accent.

Toute personne germanique ayant étudié ou appris à l'usage une langue étrangère telle que le français, et sachant s'exprimer tel que dans ces exemples donnés, garderait certes un accent parfois révélateur de son origine mais certainement pas, un accent « à couper au couteau » pour chaque mot !

Prononciation et syntaxe seraient-elles ainsi indissociables ? Pas nécessairement : c'est ici la notion sous-jacente de *correction* qui fait qu'un natif s'attend à ce que le locuteur étranger qui « parle *bien* » sa langue remplisse certains critères incontournables. Il suffira que l'un ou l'autre de ces critères soit invalidé pour nier l'excellence linguistique de ce dernier.

Cependant, on admet pour certains que

Les accents sont parfois fort marqués, et il est très difficile de s'en défaire en s'exprimant dans une langue étrangère.

Ecrire comme l'on prononce. C'est exactement ce qu'aborde la sous-partie suivante.

II-4-b-v) Eye dialect

La retranscription en *eye dialect* se définirait ainsi :

Ce terme désigne une représentation orthographique non standard ne transformant pas la prononciation d'un mot : « “Uv” for “of”, “wuz” for “was”, “wer” for “were” **look like dialect but do not change the words' sounds.** » [Ross, 1989, p. 99 in Lavoie, 2002, Note 3 p. 57]

Pourquoi l'altération de la lettre, s'il y a identité sonore ? Ce mode de transcription orthographique semble avoir des motifs plus politiques.

L'écrivain québécois Jean-Claude Germain a [...] recours à l'*eye dialect* en écrivant, par exemple, *borre* au lieu de *bord*, ou *morre* au lieu de *mort*. L'utilisation de ce procédé a pour effet de créer une **distance vis-à-vis du français de France**. [Brisset, 1988, p. 100 in Lavoie, 2002, Note 11 p. 207]

Judith Lavoie, qui cite cet exemple, cherche à le confronter à « la transcription en *eye dialect* du mot *sivilized* » dans *Huckleberry Finn* :

Cette représentation matérielle strictement visuelle ne transmet aucune variation phonétique qui permettrait de l'associer à un parler réel, c'est pourquoi elle peut être interprétée comme une **attaque délibérée à l'endroit du monde blanc**. Le symbole même du code de bienséance des Blancs étant mal orthographié, il est, du même coup, tourné en dérision. [Lavoie, 2002, p. 41]

Dans la même veine et alors qu'il est habituellement admis que la forme vernaculaire est déviance, il arrive que la dite normalité s'avère porteuse de connotations négatives. Sans pour autant la stigmatiser, il peut arriver que de par son statut, la norme prestigieuse insinue dans l'œuvre la nécessité pour l'auteur d'accentuer la différence avec les autres sociolectes. L'*eye dialect* devient un tel outil dans le roman de Patrick Chamoiseau, *Chroniques des sept misères*. Lavoie commente certains de ces exemples :

Chamoiseau transformera donc la graphie de *qu'est-ce* en « kesse » (*CSM*²⁷, p. 33) ou en « quesse » (*CSM*, p. 41) et celle de *est-ce* en « esse » (*CSM*, p. 68). Par opposition à ces variantes orthographiques, il s'agit peut-être d'un moyen, par le biais de la graphie, de prêter une langue un peu plus châtiée aux personnages qui utilisent les formes standard *est-ce* et *qu'est-ce*. [Hazaël-Massieux, 1988, p. 126 in Lavoie, 2002, p. 200]

C'est qu'alors, l'absence de marquage se veut remarquable.

Un pur indice visuel, donc, que l'*eye dialect*, davantage dans le symbole que l'authenticité phonétique. Et qui donne à lire, parmi d'innombrables exemples :

“No, boys, it's that **licker** them Simpson boys makes: Makes a man tell the truth all the time. Sho' better keep it outen the courts, or ever'body'll be in jail.” [Faulkner, 1989, p. 154]

Ou :

Quand elles traversent, elles regardent d'abord à gauche ensuite à droite joignant le civisme à l'excès de prudence. [Queneau, 1959, p. 34]

Voyons quels autres outils linguistiques les auteurs ont à leur disposition.

II-4-b-vi) Naturalisation des mots d'origine étrangère

On peut noter un moyen de faire comprendre au lecteur que le locuteur est étranger, en introduisant directement des mots de sa langue d'origine dans le discours :

“**Mit** [avec] a rope's end; mit a rope's end,” growled the German. [Kipling, 1981, p. 8]

Or, ce procédé donne parfois lieu à une naturalisation des mots étrangers, parfois cocasse.

Déjà, les *Exercices de style* regorgeaient d'exemples du phénomène, aussi nous contenterons-nous de ne citer en rappel que quelques-uns des mots de *Zazie* (Queneau, 1959). Essentiellement, il s'agit de mots anglais : « bicose » (p. 23), « glasse » (p. 52), « coboille » (p. 116), « un match de foute » (p. 54), « policemane » (p. 108), « flicmane » (p. 111), « bif-tèque pommes frites » (p. 138), « cornède bif nature » (p. 140), « le ouisqui » (p. 156), « Un tôte ! Un tôte pour les fiancés ! » (p. 158), « sliptize » (p. 159), « linnecher [lynch] » (p. 42), « bloudjinnzes » (p. 48), « bâille-naïte » (p. 97), « apibeursdè touillou » (p. 158).

²⁷ Chamoiseau, 1986

Mais d'autres mots étrangers encore, sont ainsi naturalisés ; comme les « ranbrans » (p. 47), ou dans cet extrait :

Effectivement touché par le pathétique de cette invocation, Gabriel manifesta son embarras en ces termes mesurés qu'il prononça **médza votché** et pour ainsi dire quasiment in petto [...]. [Queneau, 1959, p. 69]

Naturalisation que l'on retrouvera dans la traduction de Barbara Wright :

Genuinely touched by the pathos of this invocation, Gabriel displayed his indecision in these measured terms which he pronounced **medza vohchay** and so to speak quasi in petto [...]. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 52]

Phénomène d'ailleurs intéressant que celui de la traduction de ces mots :

'D'they have **blewgenes** in their American surplus stalls?' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 35]

Un exemple d'*eye dialect* ?

Ou :

'You see,' said Fyodor Balanovitch to Gabriel, 'I'm not doing Paris **bâille-naïte** any more, I've gone up in the social hierarchy and I'm taking all these clot-faces to the Sainte-Chapelle.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 75]

The travellers, touched, sang **apibeursdé touillou** in chorus and a few Scotch lassie waiters, deeply moved repress'd the starting tear that would have mucked up their mascara. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 124]

Y a-t-il par la conservation du texte original, la volonté de figurer l'accent français des protagonistes ?

II-4-b-vii) Amalgame syntaxique

Nous reprenons là, la formule de Stéphane Bigot (1996, p. 235) qui illustre parfaitement le procédé cher à Queneau, et que déjà nous lisions chez Katalin Molnár. Voici quelques exemples : « Doukipudonktan » (Queneau, 1959, p. 9), « Skeutadittaleur » (p. 10), « Singermindépré » (p. 30), « salonsalamanger » (p. 32), « Lagoçamilébou » (p. 38), « charlamilébou » (p. 95), « Ltipstu et Zazie reprit son discours » (p. 56), « Gridougrogne » (p. 80), « les coudocors » (p. 39), « un salaud de skalibre » (p. 57), « Iadssa, iadssa, qu'il concédait. » (p. 67).

Et autres :

— La vérité ! s'écrie Gabriel (geste), comme si tu savais **ce cé**. [Queneau, 1959, p. 17]

— Au fond, dit Zazie, je voudrais bien savoir **ce xé**. [Queneau, 1959, p. 105]

— [...] Dormir le jour, c'est excessivement fatigant sans **xa** en ait l'air. [Queneau, 1959, p. 40]

— [...] S'il était si bien **xa** l'oiseau, il saurait se faire dénicher tout seul, pas vrai ? [Queneau, 1959, p. 79]

Un procédé que parvient à intégrer le texte cible :

— [...] Au lieu de venir encombrer les rues de Paris, vous feriez mieux d'aller garder **vozouazévovos**. [Queneau, 1959, p. 116]

'[...] Instead of coming and cluttering up the streets of Paris you'd be better off looking after **yorduxnyorgeese**.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 90]

Avec parfois même, une dextérité certaine :

<p>— Elle s'arrêta pile devant un achalandage de surplus. Du coup, a boujplu. A boujpludutou. [Queneau, 1959, p. 48]</p>	<p>She stopped dead in front of a display of surplus. What a sight; she doesn't budge. She doesn't budget all. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 36]</p>
<p>Avant que la Mouaque utu le temps de répondre [...] [Queneau, 1959, p. 132]</p>	<p>Before the old Mouaque a dad time to answer [...] [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 104]</p>

La réussite vient de ce que le jeu de langage introduit un mot déjà existant dans la langue cible.

Dernier exemple :

il bavait même un peu quand il proférait ces immondes menaces et finalement **immbondit dssus**. J'ai pas de mal à l'éviter. Comme il était rétamé il se fout la gueule par terre. **Isrelève. Ircommence** à me courser, enfin bref, une vraie corrida. [Queneau, 1959, p. 56]

Le rythme qu'instaurent les amalgames, notamment la reprise phonétique « **immon-**des » / « **immbondit dssus** » suivie de la suite anaphorique en [i] se voudra rendue dans le TC-ang grâce à une allitération en sifflantes et fricatives :

he was even **frothing** at **the mouth** a bit as he uttered **these** unspeakable menaces, and finally he pounced on me. It was dead easy to **dodge** him. He was plastered and so he **fell flat** on his

face. He gets up again, he starts **chasing** me again, to make a long story **short**, a real bull-fight.
[Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 42]

Ces dernières illustrations rappellent que lorsque l'oralité prend le pas sur l'écrit, les codes s'annihilent et laissent place à un doux chaos syntaxique.

Explorons plus avant ces bouleversements que subit la grammaire.

II-4-c) Indices grammaticaux et morphosyntaxiques divers, témoignant d'un usage vernaculaire de la langue

Outre les transformations lexicales, il est possible d'agir au niveau grammatical ou morphosyntaxique pour figurer un langage fortement oralisé. Nous ne citerons ici que les procédés les plus rarement utilisés ou inhabituels. Les exemples de marques de relâchement telles que l'omission de l'auxiliaire ou de sujet, étant excessivement représentées dans nos textes.

II-4-c-i) Verbes irréguliers et irrégularités de conjugaison

Le manque d'instruction chez nos locuteurs se révèle à travers l'usage qu'ils ont de la langue. Fréquemment par exemple, ils « régularisent » les verbes irréguliers de l'anglais. C'est le cas chez Kipling, dans « The Three Musketeers » où l'on peut lire : « All B Coomp'ny **knawed** me » (Kipling, 1916, p. 70). Voici d'ailleurs une variante de ce dernier verbe, tirée des *Woodlanders* de Thomas Hardy :

“[...] Well, I've **knawed** him from table-high; I **knawed** his father-[...]” [Hardy, 1981, p. 302]

Conjugaison que Huckleberry Finn emploie à son tour :

I didn't do him no more mean tricks, and I wouldn't done that one if I'd a **knawed** it would make him feel that way. [Twain, [1885] 1977, p. 72 in Lavoie, 2002, p. 101]

Laissons maintenant la parole à Robert Creedle, qui aime à régulariser les verbes irréguliers dans son discours :

“Well, yes. I **seed** the world that year somewhat, certainly, and mastered many arts of strange dashing life. Not but that Giles has worked hard in helping me to bring things to such perfection to-day. ‘Giles,’ says I, though he's maister. Not that I should call 'n maister by

rights, for his father **growed** up side by side with me, as if one mother had twinned us and been our nourishing.” [Hardy, 1981, p. 73]

On retrouve cette conjugaison du premier verbe chez Margaret Mitchell :

“[...] Ah **seed** her write an’ seed her a-cryin’ w’en y’all writ her back dat you got too much ter do on disyere ole farm ter come home? [...]” [Mitchell, 1993, p. 496]

Ou, de nouveau chez Hardy, on lit une variante du verbe dans son conte « The Three Strangers », où « zeed » est employé pour *saw* (Hardy, 1953, p. 29).

Citons ce passage de *Buxton Spice* de Oonya Kempadoo, révélant un nouvel exemple d’effacement de l’irrégularité :

‘[...] People ain do nuthing, an’ police just locking dem up! Is money dey want! Tomorrow is court day. Dat’s what Mrs Sampson say—she son get **ketch** by Mainroad last night. An’ if you don’ pay dem, you have to go to court. [...]’ [Kempadoo, 1998, p. 142]

L’hypercorrection ne se fait pas ici entre *caught* et la base verbale *catch* ; on pourrait analyser cette forme comme résultant de l’effacement de la terminaison *-ed* d’un participe passé recréé : *catched*. Comme l’explique William Labov ([1978] 1993) c’est ici la règle phonologique (la simplification du groupe consonantique final propre selon lui au vernaculaire noir américain) qui vient se répercuter sur la grammaire.

Dans l’extrait suivant, nous citons l’un des « thieves on the *Walter Scott* » de *Huckleberry Finn* :

“[...] He’ll be **drownded**, and won’t have nobody to blame for it but his own self. I reckon that’s a considerble sight better’n killin’ of him. [...]” [Twain, 1988, p. 84]

Il ne s’agit pas là exactement du même cas, car *to drown* n’est pas vraiment irrégulier, mais en ajoutant ce *d* à mauvais escient, le locuteur introduit une faute de conjugaison.

Cet exemple se retrouve d’ailleurs chez Jim, ou encore aux îles d’Aran (notons le choix similaire d’une graphie transformée chez les deux traducteurs) :

“[...] En didn’t I bust up agin a lot er dem islands en have a turrible time en mos’ git **drownded**?” [Twain, [1885] 1977, pp. 70-71 in Lavoie, 2002, pp. 176-177]

— [...] Et je me suis pas flanqué sur des tas de bancs et j’ai pas été obligé de me démener comme un perdu et j’ai pas failli êt’ **neyé** ? [Twain / Nétillard, 1948, p. 92 in Lavoie, 2002, pp. 176-177]

The old man gave me his view of the use of fear.

“A man who is not afraid of the sea will soon be **drowned**,” he said, “for he will be going out on a day he shouldn’t. But we do be afraid of the sea, and we do only be **drowned** now and again.” [Synge, 1926, p. 133]

Le vieil homme me fit connaître son point de vue sur l’utilité de la peur.

« Un homme qu’a pas peur de la mer ne tardera pas à se **neyer**, dit-il, car il sortira un jour qu’il devrait pas. Mais nous aut’, on a bel et bien peur de la mer et on ne se **neye** que d’temps en temps. » [Synge / Leyris, 1981, p. 97]

Revenons à *Huck Finn*, où l’on trouve même une occurrence du verbe *to hear* qui, plus proche de la régularité que de l’irrégularité, voit son participe passé devenir irrégulier dans la bouche de Jim :

“I didn’ know dey was so many un um. I hain’t **hearn** ‘bout none un um, skasely, but ole King Sollermun, onless you counts dem kings dat’s in a pack er k’yards. How much do a king git?” [Twain, [1885] 1977, p. 64 in Lavoie, 2002, p. 83]

– ou de Nat :

“But my lan’, mars Sid, how’s *I* gwyne to make ’m a witch pie? I doan know how to make it. I hain’t ever **hearn** er sich a thing b’fo’.” [Twain, 1988, p. 311]

Et voici un nouvel exemple extrait de *Of Mice and Men* de John Steinbeck :

“[...] Whatta ya think I am, a kid? I tell ya I **could of went** with shows. Not jus’ one, neither. An’ a guy tol’ me he could put me in pitchers. ... ” [Steinbeck, 1937, pp. 137-138]

(Reconnaissons tout d’abord *have* dans le mot « of ».) Le locuteur remplace le participe passé *gone* du verbe *to go* par son prétérit.

Ou encore chez Hurston, cette construction, qui module le choix de l’auxiliaire :

“Umph! You’s e mighty easy satisfied. Ah **been had** dis same hair next tuh mah face ever since Ah cried de fust time, and ’tain’t never gimme me no thrill.” [Hurston, [1937] 2003, p. 157]

Pareilles fautes de conjugaison sont encore fréquentes chez Faulkner :

All you gotta do is **get took** on a street gang or as a soda squirt. [« The Kid Learns », Faulkner, 1989, p. 136]

And all the time the woman was like **she was took** by a spell. [« The liar », Faulkner, 1989, p. 166]

“Ah wants to go to Af’ica, cap’n,” he protested, “when I **holp** dem niggers loadin’ yestiddy Ah thought us was all goin’ on dis boat.” [« Sunset », Faulkner, 1989, p. 122]

Voyons plus en détail cet extrait de « The Liar » :

<p>“Feller over to Mitchell says one of ’em brung his whole family into town one day last month to let ’em see a train. Train blowed, and his wife and six-seven children started milling round kind of nervous; but when she come in sight around the bend the whole bunch broke for the woods.</p> <p>“Old man Mitchell himself had drove down fer his paper, and them hill folks run right spang over his outfit: tore his buggy all to pieces and scart [scared] his hoss so bad it took ’em till next day noon to catch him. Yes, sir, heard ’em whooping and hollering all night, trying to head that hoss into something with a fence around it. They say he run right through old Mis’ Harmon’s house—” [Faulkner, 1989, p. 152]</p>	<p>« Y a un type, chez Mitchell, qui raconte qu’un jour du mois dernier, il y en a un qui a descendu toute sa famille en ville pour lui montrer un train. Quand la locomotive a sifflé, sa femme et ses six ou sept gosses ont commencé à manifester de la nervosité. Mais quand la machine est apparue au tournant, ils ont tous déguerpi dans les bois.</p> <p>« Le vieux Mitchell lui-même avait sorti sa carriole pour aller chercher son journal et voilà-t-il pas que ces péquenots sautent sur son attelage sans prévenir. Ils ont démoli sa carriole et son cheval a eu une telle frousse qu’il leur a fallu toute la matinée du lendemain pour le rattraper. Parfaitement. J’les ai entendus brailler toute la nuit pendant qu’ils essayaient de pousser l’animal là où qu’il y aurait une clôture. On dit qu’il a traversé d’un trait la maison de Miss Harmon... » [Faulkner / Gresset, 1988, pp. 164-165]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les incorrections grammaticales ne pouvant être rendues ponctuellement dans la langue cible, le traducteur adapte grâce à des choix lexicaux et morphosyntaxiques stigmatisants, le registre de langue de son locuteur.

Egalement, il pourra opter pour une construction oralisante :

“H’y, Will, git out yer hoss medicine: Ek’s **took** sick.” [« The liar », Faulkner, 1989, p. 154]

« Eh, Will, va chercher ton remède de cheval : **voilà Ek qui tombe malade !** [« Le menteur », Faulkner / Gresset, 1988, p. 166]

Ce phénomène est autrement mis en œuvre dans nos textes source français. La difficulté notoire de la conjugaison française en fait le prétexte des jeux grammaticaux de nos auteurs.

Voici une réplique de Lucas, tirée de l'acte I, scène 5 du *Médecin malgré lui*, où le locuteur opère un changement de groupe de conjugaison :

LUCAS. Un petit enfant de douze ans se **laisait** choir du haut d'un clocher [...] ; et vous avec je ne sais quel onguent, vous fîtes qu'aussitôt il se **relevit** sur ses pieds [...]. [Molière, 1991b, p. 31]

On retrouve cette particularité lorsque Thibaut s'exprime, scène 2 de l'acte III :

THIBAUT. [...] J'avons dans notre village un apothicaire [...] qui [...] velait li bailler d'eune certaine drogue que l'on appelle du vin amétille ; mais j'ai-s-eu peur, franchement, que ça l'**envoyât a patres** [...]. [Molière, 1991b, p. 63]

Au début de cette même réplique, on trouve un autre cas particulier de conjugaison :

THIBAUT. Oui, c'est-à-dire qu'elle est enflée partout ; et l'an dit que c'est quantité de sérieux qu'elle a dans le corps, et que son foie, son ventre, ou sa rate, comme **vous voudrais** l'appeler, au lieu de faire du sang, ne fait plus que de l'iau. Elle a, de deux jours l'un, la fièvre quotigienne, avec des lassitudes et des douleurs dans les mufles des jambes. [...] [Molière, 1991b, p. 63]

Très certainement, « vous voudrais » tend à représenter une prononciation plus ouverte de la terminaison *-ez* de la deuxième personne du pluriel, mais cette forme existant déjà à un autre mode et pour une autre personne, elle paraît d'autant plus choquante.

On retrouve cette « décatégorisation » du verbe chez Queneau :

Gabriel **fermit** les yeux en frémissant à l'évocation de ces atrocités. Il se **tournit** vers le type [...]. [Queneau, 1959, p. 69]

— Réponds donc, et elle lui **foutit** un bon coup de pied sur la cheville. [Queneau, 1959, p. 103]

Jetons un regard sur la traduction anglaise de *Zazie* :

<p>— M'autorisez-vous donc à de nouveau formuler la proposition interrogative qu'il a quelques instants j'énonça devant vous ? [Queneau, 1959, p. 171]</p>	<p>'Do you therefore authorize me to formulate once again the interrogative proposition which a few moments ago I pronounce in your presence?' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 135]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

— Décidément, dit Trouzcaillon, ça tourne pas rond... et tout ça à cause de la femme que je rencontra ce matin. [Queneau, 1959, p. 174]	'No doubt about it,' said Trouzcaillon, 'it's my unlucky day. And all because of the woman I encunter this morning.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 137]
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les deux extraits français malmènent une conjugaison qui vient pourtant s'inscrire au sein d'une syntaxe élaborée. De cette opposition naît l'ironie, que fait ressortir le texte source en altérant non seulement la forme verbale qui ne marque pas le passé, mais également la prononciation qui en est faite.

De ces irrégularités de conjugaison, les exemples ne manquent pas. Sont victimes de ces turbulences, les auxiliaires :

— Mais non, dit Gabriel, mais non, Charles, c'est un pote et il a un tac. **Je** nous le **sommes réservé** à cause de la grève précisément, son tac. T'as compris ? En route. [Queneau, 1959, p. 13]

– les infinitifs :

Il allait donc faire une démonstration de plat ventre, lorsqu'un gérant, plus con encore, s'avisa d'**intervindre**. [Queneau, 1959, p. 137]

— [...] Quand il est gris, il s'en va, *por ne pas été displaisante*, dit-il à Adèle, et ne pas être à deux *pouissances* à la fois : la femme et le vin. [madame du Val-Noble imitant l'accent anglais de Peyrade dans Balzac, 1975, p. 210]

– les subjonctifs :

— Ah pardon (geste). Il est pas du tout démontré que ça **eille** été un satyre. [Queneau, 1959, p. 101]

— [...] *Fa, fa, che n'andre boint... Mais que che la foye à la venêdre... sa fue me donnera tu cuer...* [Balzac, 1975, p. 157]

Abordons, pour clore cette sous-partie, le cas particulier du *Black English*. Nous l'avons déjà évoqué, le *Black English* propose un système à part entière :

quand les linguistes affirment que le VNA [vernaculaire noir américain] est un système, ils veulent dire qu'il se distingue des autres dialectes d'une manière régulière, régie par des règles, en sorte qu'il dispose de moyens différents mais équivalents pour exprimer le même contenu logique. [Labov, [1978] 1993, p. 324]

Il sera donc admis de ne trouver en vernaculaire noir américain que des formes verbales invariables, dépourvues de toute relation à la personne et au nombre du sujet [Labov, [1978] 1993, p. 363]

Par rapport au système standard, il est vrai que le *Black English* semble user d'un marquage renversé :

The ending *s is used in the first person *Ah wants (*I want*), *we gits (*we get*), and is omitted in the third person *dat suit me (*that suits me*). [Viel, 1989, p. 17]

Walt Wolfram explique le phénomène par l'hypercorrection, en se basant sur certains structural clues indicating a basic unfamiliarity with -z third person forms. For example, Black children, in attempting to use -z third person form, often hypercorrect so that -z occurs on non-third person forms (*I does*) [...]. [Wolfram, 1971, pp. 145-146]

Pour aller dans ce sens, nous pourrions citer Stephen Crane, prouvant que ce schéma de conjugaison n'est pas exclusif au *Black Talk* ; voici un extrait de *Maggie: a girl of the streets* :

“Hully gee! **Dey makes** me tired”, he said. “Mos’ e’ry day some farmer comes in an’ tries t’ run d’ shop. See? But **d’ gits** t’rowed right out. I jolt dem right out in d’ street before **dey knows** where **dey is**. See?” [Crane, 1993, p. 80]

D’après notre corpus toutefois, plus qu’une hypercorrection, les occurrences offertes par le *Black English* semblent frôler la mise en système. Pour illustration, quelques exemples tirés de *Native Son* de Richard Wright : « **Yuh’s** a good man » ou « **We’s** all dogs in they sight! » (1970, p. 235), « How **is Ah** gonna eat? » (p. 236), « **Ah fixes** the streets wid a pick an’ shovel ever’ day » (p. 235).

Ou de Faulkner :

“Whew! Dese Af’ikins shoots niggers jes’ like white folks does.” [« Sunset », Faulkner, 1989, p. 128]

He flings her off and she fell flat [...]. [« The liar », Faulkner, 1989, p. 164]

(A première vue, il semble dans ce dernier exemple que le locuteur juxtapose un présent à un prétérit.)

Plutôt que d’analyser ces formes comme symptômes d’un mauvais apprentissage de la langue standard, il ne faut pas exclure qu’elles soient en fait la manifestation d’un système autre, caractéristique au même titre que l’intonation ou la prononciation des mots, d’un parler ou de son locuteur. C’est un système où l’*aspect* semble primer sur le *temps*, contrairement à

ce que nous avons l'habitude d'appréhender, c'est-à-dire, délimité par les frontières intrinsèquement définies par le moment présent.

Voyons une autre caractéristique du *Black English*, souvent retrouvée dans nos textes.

II-4-c-ii) Double passé composé

C'est la traductrice Françoise Brodsky qui dénomme ainsi une certaine forme surcomposée de passé. En voici un exemple, tiré du roman de Zora Neale Hurston qu'elle a traduit :

"[...] Mah fust wife never bothered me 'bout choppin' no wood nohow. She'd grab dat ax and sling chips lak uh man. You **done been spoilt rotten.**" [Hurston, [1937] 2003, p. 45]

« [...] Ma première femme m'enquiquinait jamais à réclamer qu'jui coupe son bois. Elle t'empoignait c'te hache et tfaisait voler les copeaux comme un homme. Toi, t'as été pourrie gâtée. » [Hurston / Brodsky, 2000, pp. 61-62]

La traductrice rétablit aisément l'expression idiomatique « pourrie gâtée » et use de contractions diverses pour compenser l'entropie grammaticale.

On trouvera dans *Spunk* du même auteur, une occurrence du phénomène :

"[...] He allus wuz uh ovahbearin niggah, but since dat white 'oman from up north **done teached** 'im how to run a automobile, he done got too beggety to live — an' we oughter kill 'im [...]" [Hurston, [1925] 1985, pp. 43-44 in Lavoie, 2002, pp. 204-205]

Que Françoise Brodsky rend judicieusement par une composition lexicale :

— [...] L'a toujours été un nèg' arrogant, mais depuis qucette Blanche du Nord lui a **appris-montré** comment conduire une automobile, l'est devnu trop morveux pour viv' — on dvrait ltuer, nous aut' » [...]. [Hurston / Brodsky, 1993, pp. 65-66 in Lavoie, 2002, pp. 204-205]

Cette particularité grammaticale semble ainsi s'observer exclusivement chez nos locuteurs noirs. Écoutons respectivement Nancy (« That evening sun »), Lize (*Huck Finn*), et Mammy (*Gone with the Wind*) :

"I just **done got tired,**" she said. "I just a nigger. It ain't no fault of mine." [Faulkner, [1996] 2001, p. 106]

"Clah to goodness I hain't no notion, Miss Sally. She wuz on de clo's-line yistiddy, but she **done gone** ; she ain' dah no mo', now." [Twain, [1885] 1977, p. 199 in Lavoie, 2002, p. 167]

II-4-c-ii) Double passé composé

“You ain’ got no mo’ manners dan a fe’el han’, an’ affer miss Ellen an’ me **done labored** wid you. An’ hyah you is widout yo’ shawl! An’ de night air fixin’ ter set in! Ah **done tole** you **an’ tole** you ’bout gittin’ fever frum settin’ in de night air wid nuthin’ on yo’ shoulders. Come on in de house, Miss Scarlett.” [Mitchell, 1993, p. 25]

Les occurrences restent malgré tout nombreuses, et nous aurons ultérieurement l’occasion d’étudier plus en détail comment, ou si, les traducteurs parviennent à rendre ce phénomène.

II-4-c-iii) Double négation

La double négation se retrouve fréquemment dans les extraits de *Black English*.

Commençons avec Jack, l’esclave de *Huckleberry Finn* appartenant aux Grangerford :
“Well, den, Miss Sophia’s run off! ‘deed she has. She run off in de night, sometime — **nobody don’t** know jis’ when — run off to git married to dat young Harney Shepherdson, you know — leastways, so dey ‘spec. [...]” [Twain, [1885] 1977, p. 93 in Lavoie, 2002, pp. 69-70]

Un procédé dont nos textes regorgent d’exemples. De l’ancien esclave Hector Godbold :

“[...] Dey tell me dat whey dey come from dey **don’ ne’er** ’low no man en he wife to sleep togedder cause dey is scared uv katchin disease from one annuder. [...]” [Davis (Interviewer), réf. du 19 janvier 2003]

– à Mitchell :

“You **ain’ got no mo’** manners dan a fe’el han’, an’ affer miss Ellen an’ me done labored wid you. [...]” [Mitchell, 1993, p. 25]

– et Wright :

“ ’N’ git killed? Hell, naw! Ah gotta family. Ah gotta wife ’n’ baby. Ah **ain’** startin’ **no** fool fight. Yuh **can’t git no** justice pertectin’ men who kill...” [Wright, 1970, p. 236]

Ce procédé n’est cependant pas totalement exclusif au parler noir. D’autres sociolectes se l’approprient tout autant : « that don’t make no difference » dira Huck (Twain, [1885] 1977, p. 39 in Lavoie, 2002, p. 72). De même, pap Finn :

“The widow, hey?—and who told the widow she could put in her shovel about a thing that **ain’t none** of her business? [...] Your mother couldn’t read, and she couldn’t write, nuther, before she died. **None of the family couldn’t**, before *they* died. *I* can’t; and here you’re a-swelling yourself up like this. I ain’t the man to stand it—you hear? Say—lemme hear you read.” [Twain, 1988, pp. 23-24]

Et Sister Hotchkiss :

“[...] that’s my opinion, take it or leave it, it **mayn’t** be **no** ’count, s’I, but sich as ’t is, it’s my opinion [...]” [Twain, 1988, p. 347]

Ou encore, chez Crane :

“Well, deh blokie he says: ‘T’ blazes wid it! I **ain**’ lookin’ for **no** scrap’, he says—see?—‘but’, he says, ‘I’m ’spectable cit’zen an’ I wana drink, an’ quick, too’. See? ‘Aw, goahn!’ I says, like dat. ‘Aw, goahn’, I says. See? ‘**Don**’ make **no** trouble’, I says, like dat. ‘**Don**’ make **no** trouble.’ [...]” [Crane, 1993, p. 80]

Il n’existe pas en français de phénomène similaire à la double négation. Les locuteurs français ne sont toutefois pas à cours d’idée pour mettre à mal la syntaxe.

II-4-c-iv) Conjonctions excédentaires

C’est chez *Zazie* que nous relèverons ainsi la présence de conjonctions excédentaires venant stigmatiser le discours :

— Tonton, **qu**’elle crie, on prend le métro ? [Queneau, 1959, p. 12]

— Y en a à côté, **qu**’elle finit par dire. Chez l’Italien. [Queneau, 1959, p. 19]

— [...] mais c’était pas vrai, c’était pour le feinter, elle s’était planquée dans la buanderie **où** **c’est que c’est qu’elle** avait garé la hache et elle s’était ramenée en douce et naturellement elle avait avec elle son trousseau de clés. [...] [Queneau, 1959, p. 57]

Avec **quoi qu**’il ne paierait pas ses impôts, le patron, s’il ne tenait pas compte de tous vos dollars **que** vous savez pas quoi en faire. [Queneau, 1959, p. 138]

L'anglais rendra par divers procédés compensatoires la tournure incorrecte :

'**Unkoo**,' she yells, 'are we going by metro?' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 6]

Le TC-ang réinterprète la prononciation relâchée du [kl] « avalé » de *uncle*.

'**Vgot** some next door,' she finally says. 'At the Italian's.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 11]

La création de l'amalgame syntaxique renforce l'oralité du discours.

'[...] but it wasn't true, she was just having him on, she'd gone to ground in the wash house, **that's where** she'd parked the chopper, and she'd crep back quiet as a mouse, and naturally she'd got her keys on her. [...]' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 42]

Ici, une construction peu inhabituelle met en exergue la proposition. L'incise, de nouveau, introduit une valeur d'oralité dans le récit.

What would he not pay his taxes with, the boss, if he didn't take into consideration all your dollars you don't know what to do with.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 109]

On lit là encore une construction rare, avec la dislocation syntaxique en anglais qui rend l'énoncé remarquable.

Justement, poursuivons avec ce dernier procédé et continuons d'élucider les astuces de nos textes source.

II-4-c-v) Dislocation syntaxique

Divers procédés détruisent la construction habituelle de la phrase à tel point que les éléments qui la composent se présentent comme en vrac. Le lecteur doit s'adonner à une sorte de Meccano linguistique. [Bigot, 1996, p. 236]

Stéphane Bigot précise son propos, par cette définition de la dislocation syntaxique : calque du style oral populaire qui met particulièrement en évidence à la fin de la phrase le mot le plus important ou du moins celui qui donne un sens plein et entier à l'ensemble de la proposition. [1996, p. 236]

On sait que pour Queneau, la mise en oralité du texte était capitale. Sûrement adhérerait-il à ces propos de Vendryes :

L'ordre logique dans lequel s'enchâssent les mots de la phrase écrite est toujours plus ou moins disloqué dans la phrase parlée. Appartiennent à la langue écrite des phrases comme :

« Il faut venir vite », « Quant à moi, je n'ai pas le temps de penser à cette affaire », « Cette mère déteste son enfant » ; mais dans la langue parlée, neuf fois sur dix, elles auraient une forme toute différente : « Venez vite ! », « Du temps, voyons ! est-ce que j'en ai, moi, pour penser à cette affaire-là ! », « Son enfant, mais elle le déteste, cette mère » [...]. [Vendryes, *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, p. 172 in Pouilloux, 1991, p. 34]

Laissons poursuivre Jean-Yves Pouilloux, qui reprend tout d'abord une lettre d'Alejo Carpentier que cite Queneau dans *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 90 :

« [...] Il y a dans le parlé quelque chose de beaucoup plus vivant, désaxé, emporté, avec des changements de mouvements, une syntaxe logique qui n'a jamais été saisie dans la réalité ». La plupart des dialogues des *Fleurs bleues* [...] ont cette allure rompue, une syntaxe inhabituelle dans la langue écrite [...]. [Pouilloux, 1991, pp. 34-35]

Pour illustration :

Dans *Un rude hiver* (1939) : « Car les Havrais, Dieu, en qui elle ne croyait pas, pour ce qui était de l'intelligence, à son idée à elle, il les avait bien mal servis » (p. 20). Ou, plus provocateur encore puisque c'est la première phrase du roman : « Il ne se doutait pas que chaque fois qu'il passait devant sa boutique, elle le regardait, la commerçante, le soldat Brû » (*Le Dimanche de la vie*, 1951, p. 11). [Pouilloux, 1991, p. 36]

Ou dans *Zazie* :

— Je voudrais t'y voir. **Ereintant qu'il est** mon métier, éreintant, et malsain par-dessus le marché. [Queneau, 1959, p. 40]

L'antéposition de l'attribut vient parfaire la dislocation à droite du sujet. Citons le texte anglais qui se réapproprie le procédé de façon efficace :

'I'd like to see you at it. **It's back-breaking, my trade**, back-breaking, and bad for your health into the bargain.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 28]

Encore une fois, les exemples sont innombrables, nous aurons l'occasion de rencontrer à nouveau « ces formules évidemment fautives », comme aime à les appeler Aurélien Sauvageot (1962, p. 33), qui commente :

l'expression française est en train de se doter de procédés qui l'affranchissent petit à petit des contraintes où l'avait enserrée l'ordre des mots tant que l'agencement des termes d'une phrase en dépendait trop exclusivement. [1962, pp. 37-38]

Abordons maintenant un nouvel outil de stigmatisation des textes.

II-4-c-vi) Liaisons et terminaisons stigmatisantes

Très fréquemment, les textes source de langue française recourent aux liaisons exagérées ou mal à propos qui trahissent le manque d'éducation du locuteur. C'est qu'en réalité, « comme chacun se rappelle plus ou moins vaguement qu'il faut de temps en temps, et dans des cas mal définis, opérer une liaison, on "lie" au petit bonheur en faisant ce qu'on est convenu d'appeler des "cuirs" » (Sauvageot, 1962, p. 78).

Citons sans plus attendre le personnage de Maupassant, Toine :

« T'as donc l'bras noué ? » demandait Horslerville.

Toine répondit :

« J'ai quasiment **t'**une lourdeur dans l'épaule. » [Maupassant, 1973, p. 71]

Madame Cibot, personnage du *Cousin Pons*, nous offrira notre deuxième exemple de prononciation excessive :

– Vous, vous êtes un ange, que je baiserais la marque de vos pas, dit-elle. Mais monsieur Pons ne m'a jamais aimée, il m'a toujours z'haïe !... [Balzac, 1974, p. 229]	“Oh, as for you, you're an angel; I could kiss the very ground you tread upon,” said she. “But Monsieur Pons <i>never</i> liked me; he n'always hated me– [Balzac / Kent, 1888, p. 214]
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il est intéressant de voir comment le traducteur adapte la difficulté. Madame Cibot introduit déjà à mauvais escient une liaison en *n* dans son discours, et le traducteur ayant gardé cette particularité de langage dans le TC-ang, peut ici introduire une nouvelle incorrection pour compenser l'entropie de la liaison « z'haïe ».

Citons à présent Raymond Queneau, dont les « va-t-à-z-eux » (1959, p. 47), « moi zossi » (p. 125), « boudin zaricos verts » (p. 138), truffent les textes :

— Meussieu Charles, qu'elle dit, vzêtes zun mélancolique. [Queneau, 1959, p. 21]	'Meussieu Charles,' says she, yourra melancholic.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 13]
— Pointancor , dit la dame. Pointancor. [Queneau, 1959, p. 134]	' Notchette ,' said the lady. Notchette.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 105]
— C'est p-têtt le prix qui vous fait faire cette gueule-là ? I sont pourtant bin nonnêtes , nos prix. [Queneau, 1959, p. 138]	'Maybe it's the prices that make you look like that? They're more than fair, though, our prices are . [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 109]
— [...] voilà qu'il se met à me faire des papouilles zozées [...]. [Queneau, 1959, p. 56]	'[...] then he starts pawing me (wolf whistle) [...]' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 42]

On trouve ici des liaisons exagérées que la traduction s'efforce avec brio de compenser : dans les deux premiers exemples, par une liaison forcée « yourra » « Notchette » qui, comme en français, crée l'amalgame syntaxique ; dans le troisième extrait, l'anglais choisit une dislocation. Et dans le dernier cas, le TC-ang rend le fait morphosyntaxique par l'explicitation d'une image connotée, et le faisant sous forme de didascalie, accentue le caractère dramatique du récit de Zazie.

Revenons au *Cousin Pons* et étudions cet autre exemple mettant en scène Monsieur Schmucke. En allemand, toutes les lettres, ainsi que les finales, se prononcent. Notre Allemand a donc tendance à prononcer les consonnes finales et créer ces liaisons trop marquées qui révèlent son accent étranger :

– [...] *Quante che les fois, c'esd aus Jambes-Elusées, sans qu'elles me foient... ed elles m'aiment bien, et che bourrais aller tinner chesse elles, elles seraient bien gondendes. Che beusse aller à leur gambagne [...].* [Balzac, 1974, p. 55]

On retrouve ce cas, de nouveau chez Balzac, dans le parler auvergnat de Rémonencq :

– [C]hi ce braveu mocheu veutte une renteu viachère de chinquante mille francs, che vous paille un pagnier de vin du paysse chi vous me...
– Y pensez-vous ? dit le médecin à Rémonencq, cinquante mille francs de rente viagère !... [Balzac, 1974, p. 110]

Ce sont ici les terminaisons des mots qui révèlent les origines du ferrailleur, qui prononce lui aussi toutes les lettres : les *e* muets de « braveu » ou « renteu » mais encore les consonnes sourdes de « veutte » et « paysse ».

Ce phénomène apparaît également dans le langage du « baragouineux » qu'imité Scapin. Voici quelques-uns des adverbes qu'il emploie : « frenchement**e** » « assurément**e** » « insolentement**e** » (Molière, 1991, pp. 83-84).

Scapin qui, laissant ensuite percer l'accent germanique, toujours Acte III, Scène 2 des *Fourberies*, prononce les terminaisons des verbes du premier groupe de la conjugaison :

SCAPIN [...] « Parti ! moi courir comme une Basque, et moi ne pouvre point trouf**air** de tout le jour sti tioble de Gironte ? [...] Dites-moi un peu fous, monsir l'homme, s'il ve plaît, fous savoir point où l'est sti Gironte que moi cherch**air** ? [...] L'est seulement pou li donn**air** un petite régale sur le dos d'une douzaine de coups de bâtonne [...]. – Je vous assure, monsieur, que je ne sais pas où il est. – Il me semble que j'y fois remu**air** quelque chose dans sti sac. [...] » [Molière, 1991, p. 83]

Les liaisons les plus intéressantes sont bien sûr celles que le locuteur utilise à contre-temps. Voici un premier exemple de l'acte III, scène 2 du *Médecin malgré lui* de Molière :

THIBAUT. [...] J'avons dans notre village un apothicaire [...] qui [...] velait li bailler d'eune certaine drogue que l'on appelle du vin amétille ; mais j'ai-s-eu peur, franchement, que ça l'envoyât *a patres* [...]. [Molière, 1991b, p. 63]

Ou de nouveau avec Maupassant dans « Le Remplaçant » :

« Voilà l'affaire, mon cap'taine. Y a z'environ dix-huit mois, je me promenais sur le Cours, [...] quand une particulière m'aborda. [...] » [Maupassant, 2000, p. 344]

Et citons ces passages du *Négrier* de Edouard Corbière :

Le Capitaine Lebihan commença [...] à narrer ainsi, dans son jargon moitié mauvais français, moitié bas-breton, son aventure avec la frégate anglaise *La Blanche*.

[...] J'é revenais avec mon corsaire, mon pitit lougre, pour relâcher-z-à Portsal. La frégate me chassait avec le jour tombant. [...] J'é fis pitite oile pour mé faire chasser tout proche de la côte de Plouguerneau... Quand la nuit fut venue, mé voilà-z-à relâcher dans un pitit port où ce qu'il y avait des douaniers. [...] [Corbière, 1953, pp. 86-87]

Le vieux marin dieppois [...], assez embarrassé de commencer sa narration, [...] s'exprima cependant ainsi :

[...] Z'fis faire à bord mes filets d'abordâze, et puis z'avais dès doubles filets. V' savez biè ce que c'est qu' des doubles filets, ze pense ? C'est-z-une manière d' grands filêts qu'on tend en dehors du navire, comme si c'étaient d' séventails qu'auraient des boulets au bout pour les faire tombé comme des pièzes à attraper des renârd. [...] [Corbière, 1953, pp. 90-91]

Quelle que soit l'origine du marin qui parle, ces liaisons connotent ici un manque d'éducation et une mauvaise connaissance de la langue.

Revenons un instant à Balzac, et laissons place à son baron allemand :

— *Montame*, lui dit-il à voix basse, *aiche chamai titte ein mod té moquerie sir fos bassions, pir ké fis fis moguiez tes miennes ? Ein ponne fame aiteraid son mari à ze direr t'avvaire sante sè môguer te lui, gomme fus le vaiddes...* [Balzac, 1975, p. 73]

— *Ch'aurai l'attresse pir ein pilet de sainte sant vrançs*, s'écria le baron [...]. [Balzac, 1975, p. 92]

— [...] *Ah ! ma bedide*, s'écria-t-il en voyant les lettres de change et s'adressant à Esther, *fus edes la ficdime t' ein famez goquin ! eine aissegrob !* [Balzac, 1975, p. 147]

Nous retrouvons dans le cas présent le baron de Nucingen qui, comme nous l'avons déjà évoqué ne manque en rien d'éducation et a une bonne connaissance (écrite) du français. Or, si « bon » locuteur fût-il, quelques erreurs se glissent dans son discours, comme une coquille dans un texte dactylographié : et *sans* devient *sant* (« *sante* »), *cinq* : *cint* (« *sainte* »), *escroc* : *escrop* (« *aissegrob* »).

Ultime aspect qui viendra clore notre point : l'*absence* de liaison. Queneau se fait le spécialiste de ce procédé :

C'est **hun** dégueulasse. [Queneau, 1959, p. 69]

— C'est **hun** cacocalo que jveux. [Queneau, 1959, p. 19]

— Jvous répète, susurra Mado Ptits-pieds, vous mdites ça comme ça, sans prév nir, c'est **hun** choc, jprévoyais pas, ça dmande réflexion, msieu Charles. [Queneau, 1959, p. 143]

— Tonton Gabriel, s'écria Zazie, je te jure que c'est **ha** moi les bloudjinnzes. [Queneau, 1959, p. 69]

— Alors fonce et va chercher Marceline que je lui cause, c'est **hurgent**. [Queneau, 1959, p. 143]

Ces vociférantes exclamations firent hors de l'ombre surgir deux **hanvélos**. [Queneau, 1959, p. 179]

De nouveau, la qualité ironisante de l'artifice est rendue de diverses façons par le TC-ang. Par une liaison explicitée :

He **za** dirty old man. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 52]

– ou la formation d'un amalgame :

'**Itza** cacocalo I want.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 11]

'I've already told you,' whispered Mado Ptits-pieds, 'you say that like that, without any warming, **tsa** shock, I hadn't expected it, it'll need thinking over, msieu Charles.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 113]

– une dislocation syntaxique :

'Unkoo Gabriel,' cried Zazie, 'I swear to God **they're mine, the blewgenes**. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 52]

– une création graphique proche du néologisme :

'Well then get cracking and go and fetch Marceline so's I can talk to her, it **surgeont**.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 112]

These vociferous exclamations caused two **bicyclorized** cops to loom up out of the darkness. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 141]

La valeur esthétique-ludique qu'introduit Queneau dans sa littérature, rappelle que le souci stylistique ne quitte jamais le texte. Abordons plus précisément cet aspect de nos sources.

II-4-d) Intrusion stylistique dans les modifications de surface

II-4-d-i) La répétition dans le récit

Simple charnière ayant tendance à se désémantiser, la répétition peut incarner dans le discours, cette connexion typiquement oralisée qui s'introduit dans toute langue parlée. Ces « éléments hors-syntaxe » ou « “remplissages” à fonction phatique » (François-Geiger, 1974, p. 578)

se caractérisent par leur non-intégration dans l'énoncé constitué. Il serait fallacieux de considérer ces éléments qu'on peut appeler mots-phrases comme des prédicats dans la mesure où ils échappent au système oppositif des fonctions : ils sont moins indépendants (ou autonomes) qu'ils ne sont maniés hors des contraintes d'organisation syntaxique.

Sur le plan des fonctions du langage, ils correspondent souvent à des processus d'expressivité recouvrant tant les besoins d'expression ou d'appel [...] que certaines « fonctions » jakobsoniennes [...]. [François-Geiger, 1974, p. 578]

Cet extrait de *Maggie, fille des rues : Maggie: a girl of the streets* de Crane montre que ces connexions ont une mise en œuvre efficace dans les deux textes, source et cible. La traduction respecte en effet la répétition excessive présente dans le TS-ang, tout en adaptant ses choix lexicaux au français :

<p>“Well, deh blokie he says: ‘T’ blazes wid it! I ain’ lookin’ for no scrap’, he says–see?–‘but’, he says, ‘I’m ’spectable cit’zen an’ I wana drink, an’ quick, too’. See? ‘Aw, goahn!’ I says, like dat. ‘Aw, goahn’, I says. See? ‘Don’ make no trouble’, I says, like dat. ‘Don’ make no trouble.’ See? Den d’ mug, he squared off an’ said he was fine as silk wid his dukes–see?–an’ he wanned a drink-quick. Dat’s what he said. See?” [Crane, 1993, p. 80]</p>	<p>« Alors, le mec, y m’fait : “T’excites pas ! J’cherch’ pas la bagarre”, y m’fait. T’imagines ? “Mais, qu’y m’fait, j’suis un honorab’ citoyen et j’viens prendr’ un verr’, et grouille-toi, en plus.” T’imagines ? “Tu peux courir !” que j’dis, texto. “Tu peux courir !”, que j’dis, tu vois l’tableau ? “Fais pas d’histoires”, que j’dis, comm’ ça. “Fais pas d’histoires !” Tu vois ? Alors, l’minable, le v’là qui s’met en garde et qu’y m’dit qu’il est champion pour l’coup d’poing – t’imagines ? – et qu’y voulait un verre, et en vitesse. V’là c’qu’y m’a dit. T’imagines ? » [Crane / Santraud, 1993, p. 81]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Citons encore ce passage de Mark Twain, mettant en scène l’une des commères de l’Arkansas :

<p>“You may <i>well</i> say it, Brer Hightower! It’s jist as I was a-sayin’ to Brer Phelps, his own self. S’e, what do <i>you</i> think of it, sister Hotchkiss, s’e? think o’ what, Brer Phelps, s’I? think o’ that bed-leg sawed off that a way, s’e? <i>think</i> of it, s’I? I lay it never sawed <i>itself</i> off, s’I–somebdy <i>sawed</i> it, s’I; that’s my opinion, take it or leave it, it mayn’t be no ’count, s’I, but sich as ’t is, it’s my opinion, s’I, ’n’ if anybody k’n start a better one, s’I, let him <i>do</i> it, s’I, that’s all. I says to sister Dunlap, s’I –” [Twain, 1988, p. 347]</p>	<p>– C’est bien vrai, ce que vous dites, frère Hightower. C’est ce que je disais à frère Phelps – juste comme ça, hein, pas vrai ? Pensez-y un peu, frère Phelps, que je disais : ce pied de lit, il ne s’est pas scié tout seul. Il y a quelqu’un qui l’a scié, que je disais, c’est mon opinion ; vous pouvez la trouver bonne ou pas bonne, ça n’a pas d’importance ; mais telle qu’elle est, c’est mon opinion, et si quelqu’un en a une meilleure, qu’il le dise, et c’est tout. Je disais à sœur Dunlap, ma parole... [Twain/Bay, 1994, p. 308]</p>	<p>– Ah ! Vous pouvez bien l’dire, frère Hightower ! C’est juste c’que j’disais à frère Phelps lui-même. « Et vous, qu’est-ce que vous en pensez, sœur Hotchkiss ? qui’ m’ dit. – De quoi donc frère Phelps ? que je dis. – De ce pied d’ lit scié comme ça, qu’il dit. – C’que j’en pense ? que je dis. J’suis bien sûre qu’i n’ s’est pas scié tout seul, que j’ dis ; quelqu’un l’a scié, que j’ dis. V’là mon opinion, que j’ dis. Chacun la sienne ; et si quelqu’un en a une meilleure, tant mieux pour lui », que j’ dis. J’ai dit à sœur Dunlap... [Twain / Nétillard, 1995, p. 365]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

De nouveau, les répétitions à outrance de « s'e » et « s'I » (*says he* et *says I*) finissent par ôter leur sens à ces mots qui n'incarnent plus ici qu'une connexion dans le discours. Le caractère exagéré du dialogue dont sont extraites ces quelques lignes, ajoute au comique de la discussion. Le TC-fr1 ne rend que deux de ces répétitions, bien qu'il conserve un style familier très oral, alors que le TC-fr2 n'hésite pas à abuser de ces « qui' m' dit » et « que j' dis ». Certes le français est plus sensible aux répétitions, mais gardons à l'esprit que notre édition de la seconde traduction est une édition jeunesse, et que l'exagération y est permise, surtout dans pareille scène, où les fermiers et leurs femmes se complaisent dans leurs médisances.

Outre la mise en place d'une oralité certaine, au sein de laquelle pourra aisément s'insérer la *parole* véritable des locuteurs, la répétition sait se faire une arme rhétorique des plus efficace.

La *répétition*, procédé assez simple du point de vue syntaxique, est néanmoins efficace de deux façons : elle intensifie une certaine action, et elle suspend l'ensemble de l'action. [Labov, [1978] 1993, p. 486]

Citons nos rhétoriciens les plus doués. Et commençons par le « menteur » de Faulkner (1989) :

“Lissen,” said the one called Ek, readily, “all you boys think that ever' time I open my mouth it's to do a little blanket stretching, but lemme tell you something cur'ous that reely happened. 'Twas like this—” [p. 154]

/

“Say,” he went easily into narrative, “lemme tell you something cur'ous that reely happened to me yest'day.” [p. 156]

/

Well, sir, things was getting cur'ouser and cur'ouser ever' minute [...]. [p. 164]

/

Well, sir, if I could have been cur'ous over anything right then, I would have been cur'ous over what he was a-doing now. [p. 168]

'Uh, uh,' thinks I to myself, 'they's something going on here that I don't know about, and that Starnes don't know nothing about, neither.'

/

'Uh, uh!' thinks I, 'here's something else me and Starnes don't know nothing about, and what'd make him itch if he did.' [pp. 163-164]

Ressortent la nécessité pour l'orateur de susciter l'intérêt chez son auditoire (« something cur'ous »), la procrastination du dénouement (« something going on here that I don't know about »), et l'affirmation d'une véracité de ses dires (« reely happened »).

Une véracité qui laisse évidemment dubitatif – il s'agit tout de même d'un « liar » – et fait immédiatement écho à un autre raconteur :

<p>You don't know about me, <u>without you have</u> read a <u>book</u> by the name of "The Adventures of Tom Sawyer," but that ain't no matter. That <u>book</u> was made by Mr. Mark Twain, and <u>he told the truth, mainly</u>. There was things which he <u>stretched</u>, but <u>mainly he told the truth</u>. That is nothing. I never seen anybody but lied, one time <u>or another</u>, <u>without it was Aunt Polly, or the widow, or maybe Mary</u>. <u>Aunt Polly</u> — Tom's <u>Aunt Polly</u>, she is — <u>and Mary, and the Widow Douglas</u>, is all told about in that <u>book</u> — which is mostly a true <u>book</u>; with some <u>stretchers</u>, as I said before. [Twain, [1885] 1977, p. 7 in Lavoie, 2002, pp. 164-165]</p>	<p>Si vous n'avez pas lu <i>Les Aventures de Tom Sawyer</i>, vous ne savez pas qui je suis, mais ça n'a pas d'importance. C'est M. Mark Twain qui a fait ce livre, et ce qu'il y raconte, c'est la <u>vérité vraie</u>, <u>presque toujours</u>. Il <u>exagère</u> quelquefois, mais il n'y dit guère de <u>menteries</u>. Bah ! ce n'est pas bien grave... Ça arrive à tout le monde de <u>mentir</u> de temps à autre, sauf à <u>tante Polly</u> peut-être, <u>ou</u> à la <u>Veuve</u>, <u>ou</u> encore à <u>Mary</u> ? On parle de <u>tante Polly</u> dans ce livre — la <u>tante Polly</u> de Tom — <u>et</u> de <u>Mary</u>, <u>et</u> de la <u>veuve</u> Douglas ; <u>et presque tout</u> ce qui s'y passe est <u>vraiment</u> arrivé, malgré quelques <u>exagérations</u>, je vous l'ai déjà dit. [Twain / Nétillard, 1948, p. 7 in Lavoie, 2002, pp. 164-165]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La traduction respecte les choix source mettant en exergue la thématique de la vérité dans le récit.

De plus, Lavoie commente :

Ces reprises dans le texte de départ, tout en servant à montrer que Huck a peu de vocabulaire, créent un rythme particulier, ce qui, paradoxalement, réunit tout à la fois pauvreté et richesse du langage. [Lavoie, 2002, p. 165]

Or, dit-elle encore :

Bien qu'on en retrouve [...] dans le parler de Huck, ces redites sont plus signifiantes chez Jim parce qu'il prend moins souvent la parole. [2002, p. 43]

Le sociolecte de Jim est en effet « constamment truffé de répétitions ». Ainsi Lavoie commente-t-elle les premières répliques de Jim,

“Say—who is you? Whar is you? Dog my cats ef I didn' hear sumf'n. Well, I knows what I's gwyne to do. I's gwyne to set down here and listen tell I hears it agin.” :

Les répétitions contenues dans la seconde réplique, *who is you/whar is you* et *I's gwyne to do/I's gwyne to set down* sont [...] clairement associables à l'idiolecte de Jim. En anglais, Jim est donc un personnage noir qui, tout en maniant le code linguistique de façon non standard, sait en faire une utilisation stylistique personnelle. [Lavoie, 2002, pp. 63-64]

Laissons la parole à notre protagoniste :

<p>“Say–<u>who is you?</u> <u>Whar is you?</u> Dog my cats ef I didn’ hear sumf’n. Well, I knows what <u>I’s gwyne to</u> do. <u>I’s gwyne to</u> set down here and listen tell I hears it agin.” [Twain, 1988, p. 6]</p>	<p>– Hé là! <u>Qui c’est qui est là ? Où c’est que</u> vous êtes ? Je mettrais ma main à couper que j’ai entendu quéque chose. Mais je sais bien ce que <u>je m’en vais</u> faire : <u>je m’en vais</u> m’asseoir par terre, pour attend’ que ça recommence. [Twain / Nétillard, 1995, p. 13]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Déjà lorsque plus haut nous citions Sister Hotchkiss, nous mettions au jour la sensibilité de la deuxième traduction (Nétillard) à la répétition. Judith Lavoie commente encore :

La traduction française [de Nétillard] manifeste déjà, en l’accentuant légèrement, une forme de répétition dans les répliques de Jim. Là où on retrouvait dans le texte anglais la reprise, qui créait aussi une rime, de la question : « who is you » / « whar is you », le texte français maintient et exploite la structure en la reprenant, d’une part, de la première à la seconde réplique (« qui c’est qui est là » [traduisant « Who dah? » plus haut dans le TS] / « Hé là ! qui c’est qui est là »), et, d’autre part, à l’intérieur de la seconde réplique (« qui c’est qui » / « où c’est que »). En outre, la répétition du syntagme « gwyne to » de l’original se retrouve aussi dans le texte traduit lorsque Jim dit « [...] ce que je m’en vais faire : je m’en vais m’asseoir [...] ». [Lavoie, 2002, p. 153]

Lavoie poursuit son examen :

En plus de témoigner d’une recherche linguistique évidente, le sociolecte traduit de Jim est également le lieu d’une recherche, stylistique cette fois. Les répétitions de mots ou d’expressions [...] donnent un souffle particulier au parler de Jim. Nétillard reproduit ici le fonctionnement du sociolecte source où des variations langagières non standard n’étaient pas synonymes de pauvreté intellectuelle, au contraire. [2002, p. 155]

L’exégète ira jusqu’à affirmer :

Comme on l’a déjà mentionné, les répliques de Jim témoignent d’une richesse langagière particulière, mais il y a plus. La **nature répétitive** qui caractérise ses répliques n’est pas anodine, elle culmine dans une des dernières prises de parole de Jim pour nous livrer la clé de lecture du roman. Il s’agit de l’épisode suivant (Jim vient de recevoir quarante dollars de Tom en guise de remerciement pour avoir fait le prisonnier) :

« *Dah*, now, Huck, what I tell you? — what I tell you up dah on Jackson islan'? I *tole* you I got a hairy breas', en what's de sign un it; en I *tole* you I ben rich wunst, en gwineter to be rich *agin*; en it's come true; en heah she *is!* *Dah*, now! doan' talk to *me* — signs is *signs*, mine I tell you; en I knowed jis' 's well 'at I 'uz gwineter be rich agin as I's a stannin' heah dis minute! » (HF, chapter the last, p. 228) [Lavoie, 2002, p. 43]

Selon Lavoie, cette clé de lecture est révélée par Jim dans le segment « signs is *signs* », où il faut lire « l'ironie, procédé qui oblige à interpréter les signes parce que leur sens n'est jamais livré directement » :

Ainsi, la matérialité de la phrase « signs is *signs* » est révélatrice de la macro-structure qui organise toute l'œuvre : l'implicite. Les signes ont une importance capitale dans la logique interne de ce texte, un texte qui ne doit pas être lu, donc, au premier degré. [2002, pp. 43-44]

Or, cette qualité discursive serait l'apanage de Jim :

Jim est effectivement le seul personnage à détenir cette compétence verbale, un sens de la formule « choc » qui rend son discours efficace.

Laissons de nouveau la parole à Jim, qui dans sa conversation avec Huck sur le roi Salomon nous donne un aperçu de la richesse stylistique de son parler.

“Well, but he [le roi Salomon] *was* the wisest man, anyway ; because the widow she told me so, her own self.”

“I doan k'yer what de widder say, he *warn't* no wise man, nuther. He had some er de dad-fetchedes' ways I ever see. Does you know 'bout dat chile dat he 'uz gwyne to chop in two?”

“Yes, the widow told me all about it.”

[...]

“[...] En what use is a half a chile? I wouldn' give a dern for a million un um.”

“But hang it, Jim, you've clean missed the point — blame it, you've missed it a thousand mile.”

“Who? Me? Go 'long. Doan' talk to me 'bout yo' pints. I reck'n I knows sense when I sees it; en dey ain' no sense in sich doin's as dat. De 'spute warn't 'bout a half a chile, de 'spute was 'bout a whole chile; en de man dat think he kin settle a 'spute 'bout a whole chile wid a half a chile, doan' know enough to come in out'n de rain. Doan' talk to me 'bout Sollermun, Huck, I knows him by de back.”

“But I tell you you don't get the point.”

“Blame de pint! I reck'n I knows what I knows. En mine you, de *real* pint is down furder — it's down deeper. It lays in de way Sollermun was raised. You take a man dat's got on'y one er two chillen; is dat man gwyne to be waseful o' chillen? No, he ain't; he can't 'ford it. *He* know how to value 'em. But you take a man dat's got 'bout five million chillen runnin' roun' de house, en it's diffunt. *He* as soon chop a chile in two as a cat. Dey's plenty mo'. A

<p>Goodness gracious / is dat you, Huck?</p> <p style="text-align: center;">↙ ↘</p> <p>de same ole Huck / thanks to goodness!</p>

– ainsi que dans la traduction de Nétillard :

<p>T'es pas mort ? [...] / t'es bien là ?</p> <p style="text-align: center;">↓ ↓</p> <p>Non, t'es pas mort, t'es bien revenu</p>
<p>C'est trop beau pour êt' vrai / mon cœur / trop beau pour êt' vrai !</p> <p style="text-align: center;">↓ ↓ ↓</p> <p>Laisse que je te regarde / mon fils / laisse que je te touche.</p>
<p>Grand Dieu du ciel, c'est toi, Huck ?</p> <p style="text-align: center;">↙ ↘</p> <p>le même vieux Huck, grâce à Dieu !</p>

Et le passage continue dans la même veine répétitive :

<p>“Why <u>de fog</u>. <u>De fog</u> dat's ben aroun' all night. <u>En didn't you whoop</u>, <u>en didn't I whoop</u>, tell we got mix' up in de islands en one un us got <u>los'</u> en 'tother one was jis' as good as <u>los'</u>, 'kase he didn't know whah he wuz? <u>En didn't I bust up</u> agin a lot er dem islands en have a turrible time en mos' git drowneded?” [Twain, [1885] 1977, pp. 70-71 <i>in</i> Lavoie, 2002, pp. 176-177]</p>	<p>— <u>Le brouillard</u>, pardi ! <u>Le brouillard</u> qu'il y a eu toute la nuit. <u>T'as pas appelé</u>, <u>et j'ai pas appelé</u>, <u>et puis on s'est pas embrouillé</u> au milieu des îles tous les deux, avec <u>un perdu</u> et l'aut' qui valait pas mieux, puisqu'il savait plus où il était lui-même ? <u>Et je me suis pas flanqué</u> sur des tas de bancs <u>et j'ai pas été obligé</u> de me démener comme <u>un perdu</u> <u>et j'ai pas failli êt' neyé</u> ? [Twain / Nétillard, 1948, p. 92 <i>in</i> Lavoie, 2002, pp. 176-177]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La traductrice recrée son propre réseau de répétitions en conservant les thématiques exploitées dans le texte source (l'usage ironique de la négation, le thème de la perte).

Nous partageons donc l'opinion de Lavoie lorsqu'elle affirme :

Les répétitions du TD sont reproduites dans le TA, ce qui confère une certaine efficacité au passage. Le personnage discursif de Jim est donc également doté, en français, de cette particularité idiolectale voulant qu'il répète une même phrase, un même mot. [2002, p. 176]

Egalement dans le théâtre de Synge, retrouve-t-on notre procédé :

[S]on théâtre repose sur un travail de poésie – et [...] il est nécessaire pour le placer dans sa juste lumière de travailler toutes les pièces ensemble, comme un long poème, dans la constellation qu'elles forment, avec **ces récurrences de mots semblables** unissant les farces

et les tragédies, amenant la vieille Maurya des îles d'Aran à faire écho à la servante de la reine Deirdre [...]. [Morvan, 1996, p. 25]

Nous nous attarderons sur la pièce « The Well of the Saints » ; et laisserons parler Martin Doul :

MARTIN DOUL (*passionately*). Where is it you have her hidden away? Isn't it a black shame for a drove of pitiful beasts the like of you to be making game of me, and putting a fool's head on me the grand day of my life? Ah, you're thinking you're a fine lot, with you're giggling, weeping eyes, a fine lot to be making game of myself and the woman I've heard called the great wonder of the west. [« The Well of the Saints », Synge, 1932, Act I p. 123]

Les répétitions mettent au jour l'opposition rhétorique des pronoms personnels de première et deuxième personne – ira-t-on jusqu'à inclure l'écho des « giggling, weeping eyes [ai] » au sujet anglais *I*, ou la confusion avec l'adjectif possessif dans « you're [...] eyes » ? La victimisation à laquelle s'adonne le locuteur en est certainement intensifiée.

Voyons encore, une plus longue réplique :

<p>MARTIN DOUL (<i>stands a moment with his hand to his eyes</i>). <u>And</u> that's the last thing I'm to set my sight on in the life of the world—the villainy of a woman <u>and the bloody strength</u> of a man. Oh, God, pity a poor blind fellow, <u>the way</u> I am <u>this day</u> with <u>no strength in me</u> to do hurt to them all. (<i>He begins groping about for a moment, then stops.</i>) Yet if I've <u>no strength in me</u> I've a voice left for my prayers, <u>and</u> may God blight them <u>this day</u>, <u>and</u> my own soul the same hour with them, <u>the way</u> I'll see them after, Molly Byrne <u>and</u> Timmy the smith, <u>the two of them</u> on a high bed, <u>and</u> they screeching in hell. ... It'll be a grand thing <u>that time</u> to look on <u>the two of them</u>; <u>and</u> they <u>twisting and roaring</u> out, <u>and twisting and roaring</u> again, <u>one day and the next day</u>, <u>and each day</u> always <u>and</u> ever. It's not blind I'll be <u>that time</u>, <u>and</u> it won't be hell to me, I'm thinking, but the like of heaven itself; <u>and</u> it's fine care I'll be taking the Lord Almighty doesn't know.</p> <p><i>He turns to grope out.</i> [« The Well of the Saints »,</p>	<p>MARTIN DOUL (<i>il se tient un moment sur place, se cachant les yeux de la main</i>). <u>Et</u> ce sera ça la dernière chose que j'aurai mis mes yeux dessus de toute la vie du monde, la <u>mauvaiseté</u> d'une femme <u>et</u> la <u>maudite force</u> d'un homme. Oh, Dieu, aie pitié d'un pauvre aveugle comme je suis ce <u>jour</u> avec <u>pas force</u> dans <u>moi</u> pour leur faire <u>mal</u> ni rien. (<i>Il se met à marcher en tâtonnant deçà delà puis s'arrête au bout d'un moment.</i>) <u>Et</u> quand <u>même</u> j'ai <u>pas de force</u> dans <u>moi</u>, j'ai la voix de reste pour dire mes prières, que Dieu les ravage ce <u>jour-ci</u>, <u>et</u> mon âme avec dans la <u>même</u> heure, en sorte que je les voye après ça, Molly Byrne <u>et</u> Tim la Forge, tous <u>les deux</u> sur un très haut lit, en train d'hurler dans l'enfer... Un fier <u>moment</u> ça sera, le <u>moment</u> que je les verrai, <u>les deux</u>, à se tordre <u>et</u> m[e]jugler de rage, un <u>jour</u> <u>et</u> l'autre après, <u>et</u> chaque <u>jour</u> encore <u>et</u> toujours à jamais. Je serai plus aveugle d'autre dans ce <u>moment-là</u>, <u>et</u> ça sera pas l'enfer pour moi, j'ai idée, mais autant dire le Paradis lui-même, <u>et</u> je prendrai bien soin que le</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Synge, 1932, Act II p. 146]	Seigneur Tout-Puissant save pas. (<i>Il fait demi-tour et sort à tâtons.</i>) [« La fontaine aux Saints », Synge / Morvan, 1996, Acte II p. 107]
-----------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les nombreuses répétitions révèlent en outre le vocabulaire religieux : « God » « pity » « prayers » « soul » « hell » « heaven » « the Lord Almighty » ; se faisant entre autres la référence continuelle au jour fatidique du Jugement dernier avec la récurrence du mot *day*²⁸. De même, le vocabulaire relatif à la vue : « eyes » « sight » « blind » « see » « look » – sans omettre les huit occurrences du pronom personnel à la consonnance résolument signifiante : « I » [aɪ].

La résonance se poursuit d'ailleurs au-delà de la seule réplique, « And that's the last thing I'm to set my **sight** on in the life of the world—the villainy of a woman and the bloody **strength** of a man » faisant écho à celle qui la précède :

TIMMY. Let me not find you out here again, Martin DouL. (*He bares his arm.*) It's well you know Timmy the smith has great **strength** in his arm, and it's a power of things it has broken a **sight** harder than the old bone of your skull. [« The Well of the Saints », Synge, 1932, Act II pp. 145-146]

Ces échos lexicaux, syntaxiques contribuent donc à façonner la musicalité des textes qui, alors, gagnent en puissance et littérarité. On retrouve chez Queneau, ce désir d'échos. Voici Madeleine traçant l'ébauche d'une envolée lyrico-philosophique, et Turandot réagissant :

— Ça c'est vrai, approuva Madeleine avec fougue. C'est rudement vrai, ça. D'ailleurs nous, est-ce qu'on entrave vraiment <u>kouak</u> ce soit à <u>kouak</u> ce soit ? — <u>Koua</u> à <u>koua</u> ? demanda Turandot. [Queneau, 1959, p. 151]	'That's true enough,' agreed Madeleine with enthusiasm. 'That's absolutely true. <u>Anyway what about</u> us, do we really understand <u>anything about anything?</u> ' ' <u>Anything about what?</u> ' asked Turandot. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 119]
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La répétition, d'autant qu'elle nous est livrée par la graphie quenienne phonétique, semble révéler l'absurde sémantique de la réplique. L'anglais joue le jeu répétitif : de nouveau, le sens laisse place au son, pur marquage rythmique dénué de sa sève signifiante.

²⁸ L'écho vient d'une réplique précédente :

MARTIN DOUL (*raising his voice*). [...] Look on him, Molly, look on him, I'm saying, for I'm seeing him still, and let you raise your voice, for the time is come, and bid him go up into his forge, and be sitting there by himself, sneezing and sweating, and he beating pot-hooks till the **judgment day**. [« The Well of the Saints », Synge, 1932, Act II pp. 144-145]

Grande rhétoricienne, c'est au tour de Zazie elle-même de se lancer dans un récit palpitant :

<p>— <u>Papa</u>, il était donc <u>tout seul</u> à la maison, <u>tout seul</u> qu'il attendait, <u>il attendait</u> rien de spécial, <u>il attendait</u> tout de même, et il était <u>tout seul</u>, ou plutôt il se croyait <u>tout seul</u>, <u>attendez</u>, vous allez comprendre. Je rentre donc, faut dire qu'il était noir comme une vache, <u>papa</u>, il commence donc à m'embrasser ce qu'était normal puisque c'était mon <u>papa</u>, mais voilà qu'il se met à me faire des <u>papouilles zozées</u>, alors je <u>dis ah non</u> parce que je comprenais où c'est qu'il voulait en arriver le salaud, mais quand je lui ai <u>dit ah non</u> ça jamais, lui il saute sur la porte et il la ferme à clé et il met la clé dans sa poche et il roule les yeux en faisant <u>ah ah ah</u> tout à fait comme au cinéma, c'était du tonnerre. <u>Tu y passeras à la casserole</u> qu'il déclamaient, <u>tu y passeras à la casserole</u>, il bavait même un peu quand il proférait ces <u>immondes</u> menaces et finalement <u>immbondit</u> dessus. J'ai pas de mal à l'éviter. Comme il était rétamé il se fout la gueule par terre. <u>Isrelève</u>. <u>Ircommence</u> à me courser, enfin bref, une vraie corrida. Et voilà qu'il finit par m'attraper. Et les <u>papouilles zozées</u> de recommencer. [...] [Queneau, 1959, p. 56]</p>	<p>'So <u>he was all by himself</u> at home, then, my old man, <u>he was waiting all by himself</u>, he wasn't <u>waiting</u> for anything special, he was just <u>waiting</u>, and <u>he was all by himself</u>, that's to say he thought <u>he was all by himself</u>, hang on a minute and you'll see what it's all about. I get home, then, and there he was boozed as a coot, <u>my papa</u>, so he starts to kiss me which was quite natural seeing he was <u>my papa</u>, but then he starts <u>pawing me (wolf whistle)</u>, so <u>I say oh no</u> you don't because I could see what he was getting at, the bastard, but when <u>I'd said ah no</u>, not that, never, he flings himself on to the door and he locks it and he puts the key in his pocket and he rolls his eyes and he goes <u>aha</u> just like they do in the movies, it was terrific. <u>You've got it coming</u>, he kept shouting, <u>you've got it coming</u>, he was even frothing at the mouth a bit as he uttered these unspeakable menaces, and finally he pounced on me. It was dead easy to dodge him. He was plastered and so he fell flat on his face. He gets up again, he starts chasing me again, to make a long story short, a real bull-fight. And then, here, he finally catches me. And the <u>pawing (wolf whistle)</u> starts all over again. [...] [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 42]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Une preuve que l'on perd par le procédé de la répétition, une part de l'accès signifiant du mot pour ne plus toucher qu'au sensoriel, est le fait que l'écho peut être purement phonétique : « attendait » / « attendez », « immondes » / « immbondit ».

Le TC-ang, qui se réapproprie parfaitement l'artifice, insuffle au texte un rythme qui lui devient propre (nous analysons plus haut l'allitération en sifflantes et fricatives, cf. II-4-b-vii p. 287) et récrée l'attente et l'effet de sensationnel que Zazie donne en français à son récit.

Parfaits orateurs, nos locuteurs se font virtuoses de l'art rhétorique. Quels autres artifices mettent-ils en œuvre ?

II-4-d-ii) La question rhétorique

On retrouve chez Synge cette question oratoire, qui n'attend pas de réponse, mais vient enrichir le texte par sa construction revendicatrice de littérarité :

<p>PEGEEN (<i>with noisy scorn</i>). It's true the Lord God formed you to contrive indeed. Doesn't the world know you reared a black ram at your own breast, so that the Lord Bishop of Connaught felt the elements of a Christian, and he eating it after in a kidney stew? Doesn't the world know you've been seen shaving the foxy skipper from France for a threepenny-bit and a sop of grass tobacco would wring the liver from a mountain goat you'd meet leaping the hills? [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I pp. 204-205]</p>	<p>PEGEEN (<i>avec un mépris bruyant</i>). C'est vérité que le bon Dieu, il t'a faite pour boutiquer, tu peux le dire. Est-ce que le monde savent pas que t'as élevé un bélier noir du lait de ton propre sein, au point que l'évêque du Connaught, quand ça il l'a mangé dans un ragoût de rognons, il y a senti dedans comme du goût de chrétien ? Est-ce que le monde savent pas qu'on t'a vue faire la barbe à ce renard de capitaine venu de France, pour trois sous et une chique de tabac vert à mettre en vrille la panse d'une bique, une vieille bique folle sauvage comme on en voit des à courir les collines ? [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 192]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

L'efficacité du procédé est manifeste, et la syntaxe particulière exhausse les saveurs syngiennes qui imprègnent la réplique. La traductrice restitue la langue et la figure de style avec art.

Second exemple :

PEGEEN (*impatently*). [...] **Isn't it long the nights are now**, Shawn Keogh, to be leaving a poor girl with her own self counting the hours to the dawn of day? [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 179]

PEGEEN (*impatientée*). [...] **Et les nuits maintenant, elles sont donc pas si longues**, Shawn Keogh, qu'on laisse une pauvre fille seule avec elle-même à compter les heures jusqu'à l'aube du jour ? [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 170]

Dans la question, la mise en valeur de l'adjectif « long » par l'antéposition de l'auxiliaire et la négation, contribue à l'impact du procédé sur l'interlocuteur. A nouveau, le TC-fr rend parfaitement l'intention du texte original, en disloquant le sujet en tête de proposition et amenant l'adjectif « longues » à la frontière de l'incise « , Shawn Keogh, » pour le mettre en lumière.

Nombreux sont les exemples où se révèlent les talents d’orateur de Jim. A travers lui s’exprime un « savoir-argumenter » porté par la richesse verbale de son vernaculaire. Voyons comment notre rhétoricien parvient encore à manier la langue.

[Jim] affiche une assurance dans ses affirmations lorsqu’il se sert de la **question de façon purement rhétorique**. Il s’agit d’un procédé d’argumentation qui apparaît souvent dans les prises de parole de Jim et qui est généralement mis au service d’une volonté de faire reconnaître et accepter son point de vue. [Lavoie, 2002, p. 86]

Judith Lavoie cite entre autres l’exemple suivant, où nous reconnâtrons la discussion sur le roi Salomon :

“[...] en dish-yer dollar bill’s de chile. Bofe un you claims it. What does I do? Does I shin aroun’ mong’s de neighbors en fine out which un you de bill *do* b’long to, en han’ it over to de right one, all safe en soun’, de way dat anybody dat had any gumption would? No — I take en whack de bill in *two* [...]” [Twain, [1885] 1977, p. 65 in Lavoie, 2002, p. 86]

Le procédé participe d’un enjeu littéraire fort, inscrivant la parole de Jim dans un rôle emblématique et revendicateur. Lavoie lit dans cette conversation sur le roi Salomon

une diatribe contre les gens riches, que l’abondance rend injustes et égoïstes. [...] Jim parvient à parler de ce qu’il connaît vraiment et à émettre une opinion qui demeure intimement liée à son statut. Il serait d’ailleurs légitime de se demander si cette opinion ne contient pas une attaque implicite à l’endroit du système esclavagiste comme tel. Ces gens riches qui sont prêts à couper un enfant en deux, ne rappellent-ils pas ces Blancs qui coupent des *familles* en deux ? [2002, p. 87]

Jim, en effet, s’est vu séparé de sa famille par l’esclavage. Or, il exprime clairement au fil du roman sa peine d’avoir perdu les siens et son désir de retrouver sa femme et ses enfants.

La résonnance de ce « procédé souvent utilisé par Jim dans le texte original » (Lavoie, 2002, p. 172) se révèle finalement, à travers les diverses stratégies traductives mises en œuvre par les TC-fr. Voici suivi de trois de ses traductions, un extrait où Jim use de la figure de rhétorique :

<p>Jim was for putting our traps in there right away, but I said we didn’t want to be climbing up and down there all the time.</p> <p>Jim said if we had the canoe hid in a good place,</p>	<p>Jim aurait voulu y mettre tout de suite toutes nos affaires ; moi je ne me sentais pas envie d’avoir tout le temps à grimper là-haut et à en redescendre.</p>	<p>Jim, désireux de s’installer immédiatement, proposa d’aller chercher sans tarder tout ce dont nous avons besoin ; j’hésitais à l’approuver, car nous aurions dû dans ce cas des-</p>	<p>— On devrait venir s’installer ici, Huck, dit Jim.</p> <p>— Pour grimper et redescendre tout le temps cette pente ? Merci bien !</p> <p>— Si tout not’ matériel</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>and had all the traps in the cavern, we could rush there if anybody was to come to the island, and they would never find us without dogs. And besides, he said them little birds had said it was going to rain, and did I want the things to get wet? [Twain, [1885] 1977, p. 43 <i>in</i> Lavoie, 2002, p. 172]</p>	<p>Mais Jim pensait qu'une fois le canot caché et tout notre matériel monté dans la caverne, on pourrait s'y réfugier si jamais quelqu'un mettait le pied sur l'île. Sans chiens, personne ne nous y découvrirait.</p> <p>— Et puis tu as oublié que les petits oiseaux ont annoncé la pluie ; tu voudrais que tout soit trempé, disait Jim. [TC-fr1 : Twain / Nétillard, 1948, p. 54 <i>in</i> Lavoie, 2002, p. 172]</p>	<p>endre et remonter la petite colline combien de fois par jour ? Mais Jim me fit remarquer que si nous cachions le canoë à proximité après avoir mis notre bagage entier dans la grotte, nous y aurions ainsi un refuge sûr si jamais quelqu'un venait dans l'île ; sans chiens, il serait impossible de nous trouver. D'ailleurs, ajouta-t-il, les petits oiseaux avaient annoncé la pluie ; est-ce que je voulais qu'elle abîme tous nos effets ?</p> <p>Il avait raison. [TC-fr2 : Twain / Molitor, 1963, pp. 294-295 <i>in</i> Lavoie, 2002, p. 173]</p>	<p>était ici et le canot caché, on pourrait se réfugier en vitesse dans cette grotte si jamais quelqu'un venait dans l'île. Sans chiens, ils ne nous trouveraient jamais. Et puis, les petits oiseaux ont dit qu'il allait pleuvoir. Tu veux que nos affaires soient trempées et qu'on dorme sous la pluie ? [TC-fr3 : Twain / La Gravière, 1979, pp. 50-51 <i>in</i> Lavoie, 2002, p. 175]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le TC-fr1 (Nétillard) choisira de passer au style direct pour im-médiatement donner à entendre la voix de Jim :

La parole singulière de Jim ressortait à tel point du passage original qu'elle a en quelque sorte appelé le changement de modalité ré-énonciative. Dans le texte traduit, cette transformation structurelle crée une amplification de la présence discursive de Jim [...]. [Lavoie, 2002, p. 172]

Choix qui se rapproche de celui de Jean La Gravière (TC-fr3), qui opte pour une totale transformation du passage :

Justifié peut-être par une des exigences de la littérature jeunesse voulant que les dialogues soient plus vivants que la narration, ce déplacement entraîne une intensification aussi bien de la présence verbale de Jim que de son ascendant sur Huck car l'impact produit par une réplique est généralement plus fort que du discours indirect [...]. [Lavoie, 2002, p. 174]

Molitor (TC-fr2) joue quant à elle de l'explicitation, en ajoutant un jugement de valeur à la question rhétorique qu'elle conserve en français. De nouveau, le personnage de Jim en ressort grandi :

[L]e TA fait état d'un ajout, « Il avait raison » ; cet ajout renforce l'orientation générale du segment cible où Jim semble exercer un ascendant sur Huck. [Lavoie, 2002, p. 173]

Une fois encore la forme vient conforter le fond : à travers son dire s'exprime la caractérisation d'un Jim qui sait user de la langue pour convaincre et protéger son ami.

II-4-d-iii) Le vernaculaire comme outil dramatique

Penchons-nous tout d'abord sur le théâtre de Synge. De sa langue anglo-irlandaise, Jean-Michel Déprats dira :

[C]e dialecte est un artefact sophistiqué, exploité par Synge à des fins dramatiques et poétiques. [Déprats, 1998, pp. 104-105]

Pierre Leyris, traducteur des *Aran Islands*, ajoute :

[...] Yeats voyait bien plus en Synge le dramaturge inspiré du Théâtre de l'Abbaye que le peintre des Iles Aran. Il fait ici allusion à son futur recours au dialecte populaire anglo-irlandais, que Synge devait intensifier, systématiser et enrichir encore de son fonds propre, pour en faire un langage dramatique d'une énergie et d'un charme irrésistibles, aussi approprié à la comédie et à la farce qu'à la tragédie, et sans équivalent que je sache. [Leyris, 1981, pp. 8-9]

Françoise Morvan, qui a traduit les *Plays*, décrit encore cette langue syngienne. Elle est pour elle,

une langue d'hommes qui ne parlent que pour dire l'essentiel ou qui jouent de cette habitude de dire beaucoup en peu de mots pour faire un usage lyrique, emporté, presque vertigineux de la parole. [Morvan, 1996, pp. 18-19]

Elle-même en donne une image particulièrement poétique :

Ce que la parole matérialise dans le théâtre de Synge, c'est le monde béant, grand ouvert autour de la maison qui sert de décor immuable, une maison qui vit par le feu de tourbe, et la différence entre le dehors et le dedans, c'est peut-être ce peu de feu au sec, ce peu de paroles qui va se mettre à flamber d'un coup et vous changer n'importe quel vagabond en escroc ou en poète. [Morvan, 1996, pp. 23-24]

Morvan, qui propose une alternative au titre choisi par la première traduction du « *Playboy of the Western World* » (« Le baladin du monde occidental » de Maurice Bourgeois) : « Le beau parleur des terres de l'Ouest », comme pour dévoiler les réels talents de rhétoricien de Christy Mahon.

Les orateurs de nos sources usent ainsi de nombreux artifices littéraires. Leur parler, alors loin de les stigmatiser, devient une arme rhétorique qui donne un plein sens dramatique à leurs paroles.

Maître de la mise en scène, le « Menteur » de Faulkner capte brillamment l'intérêt de son auditoire et de son lecteur en ne cessant par exemple de l'interpeller directement : « Lissen » (1989, p. 154), « Well, listen » (p. 158), « Say » (pp. 152, 156) etc. ; une série de « Well, sir » (dix occurrences) fait l'objet de divers rendus dans la traduction qui n'hésite pas à expliciter le rapport de véracité et de persuasion que le narrateur cherche à instaurer : « Eh bien, vous pouvez me croire, » (p. 169), « Comme je vous le dis : » (p. 173),

Well, sir, things was getting cur'ouser and cur'ouser ever' minute [...]. [Faulkner, 1989, p. 164]

Je vous garantis que ça devenait de plus en plus curieux. [Faulkner / Gresset, 1988, p. 172]

Well, sir, you could of knocked me down with a straw. [Faulkner, 1989, p. 166]

Moi, **je vous le jure**, on m'aurait fait tomber rien qu'en me soufflant dessus. [Faulkner / Gresset, 1988, p. 173]

Well, sir, if I could have been cur'ous over anything right then, I would have been cur'ous over what he was a-doing now. [Faulkner, 1989, pp. 167-168]

J'vous assure que s'il y avait quelque chose qui m'intriguait à ce moment-là, c'était bien ce que le type allait faire avec sa boîte. [Faulkner / Gresset, 1988, p. 174]

Un autre exemple corrobore cette idée :

Gentlemen, I jumped twenty foot and lit grabbing rocks. [Faulkner, 1989, p. 160]

Croyez-moi, j'ai bien sauté vingt pieds en l'air et j'suis retombé les mains toutes pleines de cailloux ! [Faulkner / Gresset, 1988, p. 170]

L'ajout de ponctuation renchérit sur l'expressivité du narrateur.

Un souci de véracité que nous avons déjà évoqué, et qui avait été clairement exprimé et répété par le menteur :

“Well, sir, you may believe it or not, / And mebbe you won't believe it,
[Faulkner, 1989, pp. 156, 158]

« Eh bien, vous me croirez si vous voulez, / Et vous le croirez si vous voulez,
[Faulkner / Gresset, 1988, p. 168]

Le menteur manie l'art du récit avec brio. Il parsème son discours de diversions, qui tiennent son auditoire en haleine :

I thought mebbe he was calling his dog, and I was thinking to myself it was a sorry dog that never suspicioned me when I was this close, when a woman come to the back door of the house. [Faulkner, 1989, p. 162]

Yes, sir; them was the days. **But lemme see, I kind of got off the track. Where was I? Oh, yes.** [Faulkner, 1989, p. 158]

Il sait jouer de l'attente :

But I wasn't far from the feller had killed them three, **but just how close I never learnt till later.** [Faulkner, 1989, p. 160]

Le texte français traduit

Mais j'étais pas loin du type qui les avait tués tous les trois ; à quelle distance exactement, **je n'avais l'apprendre que plus tard.** [Faulkner / Gresset, 1988, p. 170]

Et nous aussi, lecteurs, devons attendre ce « plus tard » prometteur pour « apprendre » à notre tour, de ce brillant orateur – un « artiste consommé » traduit le texte français (p. 173), qui sait captiver son auditoire :

Ek stopped, **with consummate art**, and gazed about on his hearers. Their eyes were enraptured on his face [...]. The train whistled again, unheard.

“Go on, go on,” breathed Gibson.

[...]

The train whistled again and the locomotive came in sight, but not one turned his eyes from the narrator's face. [Faulkner, 1989, p. 166]

Attardons-nous de nouveau un instant sur Jim.

Notre protagoniste, après que Tom lui a joué un mauvais tour (lui dérober son chapeau et le suspendre à une branche alors que Jim est assoupi sous un arbre), invente une histoire selon laquelle des sorcières l'ont enlevé et promené jusqu'à la Nouvelle-Orléans, avant de le déposer à nouveau sous son arbre, – la preuve de son récit étant ledit chapeau sur la branche au-dessus de sa tête, signature incontestable de l'agissement des sorcières. Lavoie commente l'épisode :

[C]et épisode [de la sorcière] montre bien que le pouvoir passe par la parole [...]. De plus, pour Fishkin, cette histoire de sorcières inventée par Jim tirerait ses origines de légendes appartenant à la tradition orale noire. Fishkin s'inspire des travaux de Gladys-Marie Fry, auteure d'un livre

basé sur des témoignages d’esclaves, expliquant que dans ces légendes un Noir se faisait pourchasser par un être surnaturel toute la nuit jusqu’au stade de l’épuisement (tiré de Fry [1975], 1991, p. 72, cité par Fishkin, 1993, p. 83). D’après Fry, ces contes assumaient « the cultural function of preserving the heroic exploits of a suppressed people. The theme in evidence is that the Black, though manipulated, overpowered, and mistreated, emerges to some extent as a culture hero » (Fry [1975], 1991, p[p]. 9-10, cité par Fishkin, 1993, p. 84). [Lavoie, 2002, p. 24]

Labov retrouve l’influence qu’a encore aujourd’hui cette tradition orale sur les « récits d’expériences personnelles ». Il revient dans son chapitre intitulé « La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative » sur la dynamique stylistique intrinsèque au vernaculaire noir américain :

[L]a forme de langue la plus hautement appréciée est celle qui, traduisant le vécu, le transforme en œuvre dramatique. C’est là, au plan de cette transformation, que les avantages du vernaculaire utilisé par les locuteurs de la *working class*, par rapport à des styles plus soignés, plus éduqués, deviennent manifestes ; et c’est là qu’il apparaît à l’évidence, bien que nous n’ayons pas comparé les vernaculaires noir et blanc, que les locuteurs qui ont pour moyen de communication le vernaculaire noir-américain comptent parmi les plus doués et les plus efficaces de la communauté anglophone. [Labov, [1978] 1993, p. 503]

Ce parallèle entre une analyse littéraire et une autre, linguistique, éclaire les enjeux que peuvent déceler nos textes.

Lisons un passage qui témoigne d’

une virtuosité purement verbale et, du même coup, renforce la valeur riche et a-stéréotypée du sociolecte noir. [Lavoie, 2002, p. 44]

“En wid dat I fetch’ her a slap side de head dat sont her a-sprawlin’. Den I went into de yuther room, en ‘uz gone ‘bout ten minutes; en when I come back, dah was dat do’ a-stannin’ open *yit*, en dat chile stannin’ mos’ right in it, a-lookin’ down and mournin’, en de tears runnin’ down. My, but I *wuz* mad, I was agwyne for de chile, but jis’ den — it was a do’ dat open innerds — jis’ den, ‘long come de wind en slam it to, behine de chile, *ker-blam!* — en my lan’, de chile never move’! My breff mos’ hop outer me; en I feel so — so — I doan’ know *how* I feel. I crope out, all a-tremblin’, en crope aroun’ en open de do’ easy en slow, en poke my head in behine de chile, sof’ en still, en all uv a sudden, I says *pow!* jis’ as loud as I could yell. *She never budge!* Oh, Huck, I bust out a-cryin’ en grab her up in my arms, en say, ‘Oh, de po’ little thing! de Lord God Amighty fogive po’ ole Jim, kaze he never gwyne to fogive hissself as long’s he live!’ Oh, she was plumb deaf en dumb, Huck, plumb deaf en dumb — en I’d been a’treat’n her so!” [Twain, [1885] 1977, pp. 125-126 in Lavoie, 2002, pp. 178-179]

Jim raconte dans ce texte émotionnellement fort comment il a découvert la surdité de sa fille 'Lizabeth. Les italiques, les incisives, les répétitions, la ponctuation exclamative, l'interjection « Oh » à trois reprises, façonnent une expressivité remarquable. La culpabilité de Jim (« he never gwyne to fogive hisself as long's he live! ») et son sincère décontenancement (« I feel so — so — I doan' know *how* I feel ») font de la réplique un des « moments forts du livre sur le plan dramatique » (Lavoie, 2002, p. 175), et rend à Jim sa pleine position d'orateur littéraire.

Que cette scène soit percutante à ce point tout en étant écrite en sociolecte noir suffit à prouver la validité de ce parler comme porteur d'une force littéraire et idéologique. Mais peut-être pourrions-nous inverser l'argument et dire que c'est justement le parler noir qui confère à ce passage une telle intensité émotionnelle. [Lavoie, 2002, p. 32]

Judith Lavoie confirme cet enjeu qui porte tout le texte de Twain :

[...] Jim détient, grâce à son parler, une compétence diégétique unique : véhiculer l'unicité du texte. Le parler noir, vu cette fonction purement diégétique, fonction qui doit être corrélée aux compétences discursives et narratives dont Jim est doté, acquiert dès lors une valeur positive signifiante. Loin de le représenter comme un bouffon comique et naïf, le sociolecte noir de Jim, grâce aux possibilités exégétiques qu'il génère, confère au personnage un statut esthético-idéologique contestataire. [2002, p. 57]

On retrouve de plus dans le récit de Jim certaines des caractéristiques relevées par Labov dans son analyse de la « transformation du vécu à travers la syntaxe narrative » ([1978] 1993). Ainsi : l'insertion de commentaire au sein de son histoire. Il s'agit selon Labov de

l'évaluation du récit, à savoir les procédés qu'emploie le narrateur pour indiquer le propos de son histoire, sa raison d'être : pourquoi il la raconte, où il veut en venir. [1978] 1993, p. 471]

Divers sont les types d'évaluation, celle-ci peut être « externe » ou « enchâssée » etc.

Le premier degré d'enchâssement consiste [...] à **rapporter ses sentiments comme quelque chose que l'on a éprouvé au moment des événements**. [Labov, [1978] 1993, p. 477]

Citons Jim en effet :

My, but I wuz mad, I was agwyne for de chile, but jis' den — **it was a do' dat open innerds** — jis' den, 'long come de wind en slam it to, behine de chile, ker-*blam!* — en my lan', de chile never move'! My breff mos' hop outer me; **en I feel so — so — I doan' know how I feel**.

Labov poursuit :

Cela dit, il existe aussi des degrés intermédiaires, tels que l'enchaînement des propositions narratives ne s'en trouve pas ouvertement brisé. Un moyen très simple consiste à intercaler une **remarque censément prononcée au moment des événements** [...]. [1978] 1993, p. 477]

Jim semble confirmer :

Oh, Huck, I bust out a-cryin' en grab her up in my arms, **en say, 'Oh, de po' little thing! de Lord God Amighty fogive po' ole Jim, kaze he never gwyne to fogive hisself as long's he live!'**

Labov détaille par la suite divers enrichissements de la syntaxe narrative, par exemple « les intensificateurs ». Parmi ceux-ci, les répétitions sont récurrentes dans le parler de Jim et font déjà l'objet de nombreux exemples cités. L'italique, que nous évoquions également et qui incarne ici ce que Labov dénommerait le « phonétisme expressif », est une autre marque d'emphase. Notons encore les onomatopées qui plongent l'auditeur dans la réalité tangible de l'événement.

“[...] when I come back, dah was dat do' a-stannin' open *yit*, en dat chile stannin' mos' right in it, a-lookin' down and mournin', en de tears runnin' down. My, but I *wuz* mad, I was agwyne for de chile, but jis' den — it was a do' dat open innerds — jis' den, 'long come de wind en slam it to, behine de chile, **ker-blam!** — en my lan', de chile never move'! My breff mos' hop outer me; en I feel so — so — I doan' know *how* I feel. I crope out, all a-tremblin', en crope aroun' en open de do' easy en slow, en poke my head in behine de chile, sof' en still, en all uv a sudden, I says *pow!* jis' as loud as I could yell. **She never budge!** [...]”

Cette dernière exclamation semblerait faire partie de ce que le linguiste classe dans la catégorie des « comparateurs ».

[L]’emploi de la négation dans les comptes rendus d’événements passés n’a rien d’évident : n’étant pas, par définition, l’expression d’une chose arrivée, elle traduit nécessairement la non-réalisation d’un événement attendu ou possible. Par-là, les phrases négatives s’appuient sur un arrière-plan cognitif au contenu infiniment plus vaste que l’ensemble de ce qui a été réellement observé. Elles permettent donc d’évaluer les événements constatés, en les opposant à tous ceux qui auraient pu avoir lieu, mais n’ont pas eu lieu. [Labov, [1978] 1993, p. 487]

Labov mentionne ensuite « les corrélateurs » (p. 494). Plus précisément, ce sont ici les juxtapositions de participes au verbe principal, qui retiennent notre attention :

“En wid dat I fetch' her a slap side de head dat sont her a-sprawlin'. Den I went into de yuther room, en 'uz gone 'bout ten minutes; en when I come back, dah was dat do' **a-stannin'** open *yit*, en dat chile **stannin'** mos' right in it, **a-lookin'** down and **mournin'**, en de tears **runnin'** down.

Labov constate que ces juxtapositions sont fréquentes dans ce qu'il appelle « la partie des indications », c'est-à-dire l'introduction des éléments de réponses aux questions habi-

tuelles du récit : qui ? quand ? quoi ? où ? (p. 474). « Par-là, l'action se trouve suspendue, le dénouement retardé et l'auditeur tenu sur le gril », conclut-il (p. 495).

En définitive, le locuteur ne se contente pas de rester « à l'intérieur » de son récit. S'en écarter un instant lui permet de repousser le moment de la chute pour en exacerber l'efficacité.

Presque tous les procédés d'évaluation [...] ont pour effet de suspendre l'action. Car, les sentiments exprimés ont beau avoir été instantanés ou exactement contemporains des événements, le simple fait de les traduire en phrases séparées suffit à arrêter le déroulement. Or, c'est précisément cet arrêt qui attire l'attention de l'auditeur sur cette partie du récit et lui indique qu'il doit y avoir là quelque chose comme une évaluation. En outre, quand cette opération est menée avec art, l'attention de l'auditeur se trouve elle aussi en suspens, si bien que la conclusion survient avec une force encore accrue. [Labov, [1978] 1993, p. 480]

En effet, comme tout bon récit, celui de Jim se ponctue par une chute efficace car inattendue et émotionnellement forte.

Oh, she was plumb deaf en dumb, Huck, plumb deaf en dumb — en I'd been a'treat'n her so!

Notons de plus l'adresse à l'auditeur « , Huck, » – une interpellation rappelant que le récit n'existe pas seulement pour être dit, mais aussi et surtout, pour être entendu et apprécié. Cette phrase de conclusion sera ce que Labov considère être « une bonne chute », en ce qu'

elle apporte à l'auditeur ce sentiment de contentement et de plénitude que l'on éprouve face à une œuvre achevée et totalement justifiée. [1978] 1993, Note 7, p. 470]

Cette chute incarne la raison d'être du récit, cet événement « mémorable » (p. 476) qui en fut le déclencheur.

Lisons la traduction que choisit de livrer Suzanne Nétillard :

Et, avec ça, je lui envoie une tape sur le côté de sa tête qui la flanque par terre. Après, je vais dans la pièce à côté et, au bout de dix minutes, me voilà de retour ; cette porte était encore ouverte, et cette pitite était en plein dans le passage, à regarder le plancher, la pauvre, avec des larmes qui coulaient sa figure. Te dire si j'étais en colère ! Je vais vers la pitite et, juste à ce moment-là (la porte s'ouvrait du dehors), juste à ce moment-là, le vent la claque derrière elle. Pan ! et, miséricorde, elle ne bouge pas ! J'ai cru que mon cœur allait me sortir par la bouche, et j'étais si, si... tiens, je sais pas comment j'étais. Je sors tout doucement, en tremblant tout partout, je fais le tour de la maison, j'ouvre la porte, je passe la tête derrière le dos de l'enfant, sans faire de bruit, et tout d'un coup je dis : « Hou ! Hou ! » aussi fort que je peux... Elle n'a pas bronché, Huck ! Oh ! Huck, j'ai éclaté en sanglots et je l'ai prise dans mes bras en disant : « Oh ! ma pauvre pitite ! Il faut que le bon Dieu pardonne au pauvre vieux Jim,

car lui ne se pardonnera jamais ce qu'il a fait. » Tu sais pas, Huck, elle était sourde et muette, sourde et muette comme une pierre, et je lui avais fait une chose pareille. [Twain / Nétillard, 1948, p. 156 in Lavoie, 2002, p. 179]

Lavoie dira de son habituelle sagacité, à propos de cette traduction :

[L]a reprise de certaines répétitions de départ [...] ; l'occurrence d'une construction non conventionnelle (presque poétique), « des larmes coulaient sa figure » ; ainsi que la présence d'expressions familières comme « j'ai entendu quelque chose qu'on aurait dit » et « en tremblant tout partout », augmente la cohérence du passage d'arrivée et contribue à la richesse du parler de Jim. Le savoir-dire de ce dernier est désormais doté d'une compétence à émouvoir qui rejoint (et peut-être même dépasse) celle du texte original vu la résonance créée par le mot *cœur*, ce que le terme *chile* produisait en anglais, mais de façon un peu moins frappante (Jim appelle Huck et sa fille, « chile »). [2002, p. 180]

Ce à quoi Lavoie se réfère lorsqu'elle parle de « résonance créée par le mot *cœur* », est le parti pris de Nétillard, lorsque Jim s'adresse à Huck en l'appelant *chile*, à traduire l'expression par « mon cœur » (cf. épisode du brouillard p. 88). Le réseau d'échos ainsi activé au sein de l'œuvre cible peut créer la « mosaïque traductive » (Lavoie, 2002, p. 141) qui façonnera le texte fini.

Autre détail : Lavoie admettra par la suite une correction dans les éditions ultérieures « des larmes coulaient [sur] sa figure » (2002, Note 15 p. 191), mais elle persiste à croire en la poéticité du segment cible.

Un autre épisode révèle les talents de rhétoricien de notre protagoniste. Nous avons l'occasion de le lire précédemment (cf. p.144). Souvenons-nous :

“Looky here, Jim, does a cat talk like we do?”

“No, a cat don't.”

“Well, does a cow?”

“No, a cow don't, nuther.”

“Does a cat talk like a cow, or a cow like a cat? [...] It's natural and right for 'em to talk different from each other, ain't it?”

“ 'Course.”

“And ain't it natural and right for a cat and a cow to talk different from *us*?”

“Why, mos' sholy it is.”

“Well, then, why ain't it natural and right for a *Frenchman* to talk different from us?—you answer me that.”

“Is a cat a man, Huck?”

“No.”

“Well, den, dey ain’t no sense in a cat talkin’ like a man. Is a cow a man?—er is a cow a cat?”

“No, she ain’t either of them.”

“Well, den, she ain’ got no business to talk like either one er the yuther of ’em. Is a Frenchman a man?”

“Yes.”

“Well, den! Dad blame it, why doan he *talk* like a man?—you answer me *dat!*” [Twain, 1988, pp. 97-98]

Judith Lavoie a raison d’affirmer qu’ici encore « Jim exerce un ascendant sur Huck sur le plan verbal » (2002, p. 91). Ces quelques mots de conclusion (prononcés par Huck) prouvent la validité de cet avis :

I see it warn’t no use wasting words — you can’t learn a nigger to argue. So I quit. [Twain, [1885] 1977, p. 67 in Lavoie, 2002, p. 93]

L’ironie que Twain insuffle à la remarque ponctuée avec un humour sarcastique ce qui reste un nouvel aveu d’échec de la part de Huck. (Déjà lors de la conversation sur le roi Salomon il renonçait, verbalement vaincu, à poursuivre la discussion.)

Le texte source donne en effet à entendre un discours riche.

Non seulement Jim n’a pas perdu le ton assuré qu’il avait quelques lignes plus haut lors de la discussion sur le roi Salomon, mais il a gagné un sens de la logique par lequel il réfute l’argumentation de Huck pour en proposer une autre, plus efficace. Cette assurance atteint son paroxysme lorsque Jim reprend et transforme l’injonction railleuse de Huck en disant « You answer me *dat!* » L’occurrence du mot *dat*, prononcé incorrectement et souligné par l’italique, visait à déstabiliser non seulement le raisonnement de Huck, mais aussi son statut : en tant que Blanc, il prononce bien les mots, mais cela n’empêche pas qu’il perd la discussion. [Lavoie, 2002, p. 93]

Lavoie de continuer par une citation de Steven Mailloux :

Who wins the debate? Jim has skillfully replicated the pattern of Huck’s argument, and by burying a false premise — “All men should speak English” — he beats Huck at his own game. [...] Far from demonstrating Jim’s inferior knowledge, the debate dramatizes his argumentative superiority, and in doing so makes a serious ideological point through a rhetoric of humor. These rhetorical performances, then, function simultaneously as amusing entertainments *and* as ideological critiques of white supremacy. [Mailloux, 1985, p. 117 in Lavoie, 2002, p. 93]

Se joue ici la réhabilitation par la parole noire d’une humanité bafouée. Judith Lavoie explicite les enjeux de cet art oratoire :

[L]a prémisses sur laquelle Jim base son raisonnement sophistiqué est la suivante : je suis un homme, je parle anglais, donc tous les hommes parlent anglais. La méconnaissance de Jim est liée à son manque d'instruction, mais ce qui importe c'est que **Jim se définit en tant qu'homme, il croit donc lui-même en sa propre humanité** (que Huck ne reconnaît pas). **Une humanité qui s'actualise dans le parler noir** : la fonction déstabilisatrice des convenances sociales qu'assume le discours de Jim est ici mise en évidence. En effet, contrairement au code faisant autorité dans la société de Twain, qui veut qu'un Noir ne soit pas un homme, **Jim exprime sa propre humanité par le biais d'un parler qui est censé la nier**. [2002, p. 94]

Lavoie résumait plus haut dans son ouvrage (p. 21) : « Jim ne comprend pas que des individus puissent parler des langues différentes ». Cette affirmation s'étend au-delà de la langue étrangère que figure ici le français. Réside selon elle dans cette incompréhension de Jim, une dimension idéologique revendicatrice forte :

[P]our Jim, tous les Américains parlent de la même façon (« de same way we does »), il ne fait donc pas de différence entre son sociolecte et celui de Huck. Une telle remarque n'a pas lieu d'étonner vu le statut de Jim, qui **l'empêche non seulement de reconnaître l'altérité du parler de Huck, mais aussi de produire ce parler autre**. Ce qu'il faut bien voir, toutefois, c'est que Jim ne se sent pas différent, à tout le moins sur le plan discursif. **Il considère qu'il parle comme les autres, il considère donc qu'il est comme les autres. L'identité passe par la parole, mais encore, l'humanité passe par la parole**. [2002, p. 92]

On touche ici au « pouvoir de la parole, une thématique qui est au cœur de *Huckleberry Finn* ».

La parole est ici au centre de l'action, la parole *fait* l'action. Le duel entre les deux personnages est uniquement verbal et fait intervenir, **en guise d'armes de combat, les mots**. [Lavoie, 2002, Note 14 p. 145]

Souvenons-nous comme William Labov plus haut (cf. p. 321) soutenait que le vernaculaire offre aux récits de ses locuteurs la truculence qu'un langage formaté par le code social noie dans des conventions linguistiquement stériles.

Holton fait une constatation similaire à propos du parler de Fleece, un personnage noir dans *Moby-Dick* : « The chiasmus achieved here (*whale eat him, 'stead of him eat whale*) could not have been achieved in Standard English; thus Melville here suggests that Fleece's "special" language not only gives Fleece a certain rhetorical ascendancy over the arrogant, patronizing, but rather perceptually blunted Stubb, but also demonstrates an intrinsic capability for communication that is unavailable to the more Standard English speakers. In this passage —

and it is certainly one of the earliest such passages in American literature — the dialect speaker is not simply a “substandard” speaker. Here the “specialness” of speech implies “special” awareness, even “special” verbal capabilities, skills that seem akin to prophetic powers ». [Holton, 1984, p. 68 *in* Lavoie, 2002, Note 7, p. 58]

Écoutons-le :

Sullenly taking the offered lantern, old Fleece limped across the deck to the bulwarks; and then, with one hand dropping his light low over the sea, so as to get a good view of his congregation, with the other hand he solemnly flourished his tongs, and leaning far over the side in a mumbling voice began addressing the sharks, while Stubb, softly crawling behind, overheard all that was said.

“Fellow-critters: I’s ordered here to say dat you must stop dat dam noise dare. You hear? Stop dat dam smackin’ ob de lip! Massa Stubb say dat you can fill your dam bellies up to de hatchings, but by Gor! you must stop dat dam racket!

[...] Do you is all sharks, and by natur wery voracious, yet I zay to you fellow-critters, dat dat voraciousness—’top dat dam slappin’ ob de tail! How you tink to hear, ’spose you keep up such a dam slappin’ and bitin’ dare?

[...] Your voraciousness, fellow-critters, I don’t blame ye so much for; dat is natur, and can’t be helped; but to govern dat wicked natur, dat is de pint. You is sharks, sartin; but if you govern de shark in you, why den you be angel; for all angel is not’ing more dan de shark well governed. Now, look here, bred’re, just try wonst to be cibil, a helping yourse[lb]s from dat whale. Don’t be tearin’ de blubber out your neighbour’s mout, I say. Is not one shark dood right as toder to dat whale? And, by Gor, none on you has de right to dat whale; dat whale belong to some one else. I know some o’ you has berry brig mout, brigger dan oders; but den de brig mouts sometimes has de small bellies; so dat de brigness ob de mout is not to swallar wid, but to bite off de blubber for de small fry ob sharks, dat can’t get into de scrouge to help demselves.

[...] No use goin’ on; de dam willains will keep a scrougin’ and slappin’ each oder, Massa Stubb; dey don’t hear one word; no use a-preachin’ to such dam g’uttons as you call ’em, till dare bellies is full, and dare bellies is bottomless; and when dey do get em full, dey wont hear you den; for den dey sink in de sea, go fast to sleep on de coral, and can’t hear not’ing at all, no more, for eber and eber.

[...] Cussed fellow-critters! Kick up de damndest row as ever you can; fill your dam’ bellies ’till dey bust—and den die.” [Melville, 1952, pp. 293-294]

Ne semble-t-il pas en effet que l’on ait affaire à l’un des prédicateurs de nos premiers extraits (cf. I-3) ? Autant l’adresse « Fellow-critters: I’s ordered here to say », que le vocabulaire choisi : « dam » « dam willains » « damndest » « Cussed » « by Gor! » « angel »

« bred'ren » « a-preachin' » « for eber and eber » ; et le ton moralisateur : « you must stop », « I don't blame ye », « but to govern dat wicked natur, dat is de pint », « if you govern de shark in you, why den you be angel », « Don't be tearin' de blubber out your neighbour's mout, I say », « none on you has de right », « de brigness ob de mout is not to swallar wid, but to bite off de blubber for de small fry ob sharks, dat can't get into de scrouge to help demselves » – jusqu'à l'ultime prédication : « fill your dam' bellies 'till dey bust–and den die » – résonnent de ce ton prophétique.

Une fois encore les répétitions viennent parfaire l'intensité du discours :

“Fellow-critters: I'se ordered here to say dat you must stop dat dam noise dare. You hear? Stop dat dam smackin' ob de lip! Massa Stubb say dat you can fill your dam bellies up to de hatchings, but by Gor! you must stop dat dam racket!”

[...] Do you is all sharks, and by natur wery woracious, yet I zay to you fellow-critters, dat dat woraciousness–'top dat dam slappin' ob de tail! How you tink to hear, 'spose you keep up such a dam slappin' and bitin' dare?”

[...] Your woraciousness, fellow-critters, I don't blame ye so much for; dat is natur, and can't be helped; but to govern dat wicked natur, dat is de pint. You is sharks, sartin; but if you govern de shark in you, why den you be angel; for all angel is not'ing more dan de shark well governed. Now, look here, bred'ren, just try wonst to be cibil, a helping yourse[lb]s from dat whale. Don't be tearin' de blubber out your neighbour's mout, I say. Is not one shark dood right as toder to dat whale? And, by Gor, none on you has de right to dat whale; dat whale belong to some one else. I know some o' you has berry brig mout, brigger dan oders; but den de brig mouts sometimes has de small bellies; so dat de brigness ob de mout is not to swallar wid, but to bite off de blubber for de small fry ob sharks, dat can't get into de scrouge to help demselves.

[...] No use goin' on; de dam willains will keep a scrougin' and slappin' each oder, Massa Stubb; dey don't hear one word; no use a-preachin' to such dam g'uttons as you call 'em, till dare bellies is full, and dare bellies is bottomless; and when dey do get em full, dey wont hear you den; for den dey sink in de sea, go fast to sleep on de coral, and can't hear not'ing at all, no more, for eber and eber.

[...] Cussed fellow-critters! Kick up de damndest row as ever you can; fill your dam' bellies 'till dey bust–and den die.”

Déjà pendant tout le premier paragraphe, on nous préparait à l'entrée en scène du personnage. Une réelle didascalie qui donne à imaginer l'orateur : « Sullenly » « old » « limped » « mumbling » ; l'atmosphère ambiante : « lantern » « the deck to the bulwarks » « one hand dropping his light low over the sea » « Stubb, softly crawling behind » ; l'humeur de la réplique à venir : « congregation » « solemnly » « began addressing ».

Il sera donc intéressant de citer à présent un autre personnage noir de *Moby Dick* :

PIP (shrinking under the windglass)

Jollies? Lord help such jollies! Crish, crash! There goes the jib-stay! Blang-whang! God! Duck lower, Pip, here comes the royal yard! It's worse than being in the whirled woods, the last day of the year; Who'd go climbing after chestnuts now? But there they go, all cursing, and here I don't. Fine prospects to 'em; they're on the road to heaven. Hold on hard! Jimmini, what a squall! But those chaps there are worse yet—they are your white squalls, they. White squalls? white whale, shirr! shirr! Here have I heard all their chat just now, and the white whale—shirr! shirr!—but spoken of once! and only this evening—it makes me jingle all over like my tambourine—that anaconda of an old man swore 'em in to hunt him! Oh, thou big white God aloft there somewhere in yon darkness, have mercy on this small black boy down here; preserve him from all men that have no bowels to feel fear! [Melville, 1952, pp. 174-175]

Pip semble déclamer une tirade. La présentation choisie évoquant indubitablement le théâtre participe évidemment de cette impression. Les propos en surface incohérents rappellent ceux des plus célèbres bouffons de comédie, les *fools* qui au-delà d'une apparente folie sont seuls détenteurs de vérité.

Les répétitions, incises, interrogations, exclamations, et onomatopées galvanisent l'extrait : « –it makes me jingle all over like my tambourine– » ; « Jollies? » « Who'd go climbing after chestnuts now? » « White squalls? » ; « Lord help such jollies! » « There goes the jib-stay! » « here comes the royal yard! » « Hold on hard! Jimmini, what a squall! » « Oh, thou big white God [...] preserve him from all men that have no bowels to feel fear! » ; « Crish, crash! » « shirr! shirr! » « Blang-whang! God! » – le nom « God » semble en effet perdre sa valeur sémantique et devient un simple signe d'expressivité sonore.

Ces deux textes s'ils n'ont que peu de points en commun quant au marquage de la langue sociolectale – divergence due peut-être au fait que Pip est « a free Northern negro » (Mansfield. Vincent, 1952, p. 795) –, s'imprègnent d'une langue hautement littéraire, qui prête aux deux locuteurs un rôle diégétique fort.

Très partialement cependant, notre préférence ira au vernaculaire, qui en imposant son rythme et ses sonorités propres, fait davantage « vibrer » la page, comme sous le raffut des nageoires et mâchoires de requins.

II-4-d-iv) Créations poétiques involontaires : le néologisme savant

Nous avons choisi, pour clore ce chapitre, d'aborder ce point que peut-être on s'étonnera de ne pas voir figurer parmi les manifestations graphiques et autres créations d'écriture précédemment citées (II-4-b) : ces mises en écrit de la parole visant à la seule interprétation phonique, c'est-à-dire, cherchant essentiellement l'imitation d'une prononciation jugée autre, n'ont en effet que peu en commun avec les exemples qui vont suivre et qui participent d'une exploitation pleine des ressources créatrices des locuteurs.

Involontaires, les méprises langagières de ces derniers recréent un réseau lexical propre à l'œuvre, qui redéfinit la poéticité de son langage.

Ces créations, ce sont les « mots pseudo-savants » que Françoise Bordsky devra traduire (2000, pp. 15-16) de l'anglais de Janie et ses comparses. Ce sont aussi ce phénomène proche de celui de l'« étymologie populaire » (Saussure, 1968) :

Il nous arrive parfois d'estropier les mots dont la forme et le sens nous sont peu familiers, et parfois l'usage consacre ces déformations. [...] Ces innovations, quelque bizarres qu'elles soient, ne se font pas tout à fait au hasard ; ce sont des tentatives d'expliquer approximativement un mot **embarrassant** en le rattachant à quelque chose de connu. [Saussure, 1968, p. 238]

Le linguiste poursuit :

[Elle] n'atteint que les mots rares, techniques ou étrangers, que les sujets s'assimilent imparfaitement. [1968, p. 241]

Derrière cela, doit-on lire des aspirations plus politiques ? Jean-Louis Besson élucide : le parler de ces personnages n'est pas autre chose que **le parler des petites gens, avec, çà et là, des tentatives pour s'exprimer mieux, pour essayer de cacher qu'ils sont des petites gens** [...]. Chez nous aussi les petites gens ont leur « parlure », chez nous aussi, ils essaient, sous l'influence de la radio et aujourd'hui de la télévision, ou de souvenirs d'école, **de parler « au-dessus de leur condition », d'utiliser des termes qui les dépassent et dont ils ne comprennent pas nécessairement le sens.** [Besson, 1998, p. 120]

Ainsi naissent les néologismes savants de nos textes, qui le plus souvent « déforme[nt] le mot pour l'accommoder aux éléments qu'on croit y reconnaître » (Saussure, 1968, p. 239) :

THIBAUT. Elle est malade d'**hypocrisie** [hydropisie], Monsieur. [...] Oui, c'est-à-dire qu'elle est enflée partout ; et l'an dit que c'est quantité de **sériorités** [sérosités] qu'elle a dans le corps, et que son foie, son ventre, ou sa rate, comme vous voudrais l'appeler, au lieu de faire du sang, ne fait plus que de l'iau. Elle a, de deux jours l'un, la fièvre quotiguenne, avec des lassitudes et des douleurs dans les **mufles** des jambes. On entend dans sa gorge des **fleumes** qui sont tout prêts à l'étouffer ; et par fois il lui prend des **syncoles** et des **conversions**

[convulsions], que je crayons qu'alle est passée. J'avons dans notre village un apothicaire, révérence parler, qui li a donné je ne sai combien d'histoires ; et il m'en coûte plus d'eune douzaine de bons écus en lavements, ne v's en déplaie, en **apostumes** [Nbp : l'apostume est un abcès. Thibaut confond le mot avec apozème : médicament fait avec des plantes] qu'on li a fait prendre, en **infections de jacinthe** [confection d'hyacinthe], et en **portions cordales** [potions cordiales]. Mais tout ça, comme dit l'autre, n'a été que de l'onguent miton mitaine. Il velait li bailler d'eune certaine drogue que l'on appelle du **vin amétille** [vin émétique] ; mais j'ai-s-eu peur, franchement, que ça l'envoyât *a patres*, et l'an dit que ces gros médecins tuont je ne sais combien de monde avec cette invention-là. [Molière, 1991b, Acte III-Scène 2 p. 63]

Souvenons-nous que nous voyions déjà le phénomène chez Balzac :

– Bien, c'te femme, pour lors, n'a pas réussi, rapport à son homme qui buvait tout et qu'est mort d'une **imbustion** spontanée [...]. Donc, dans la débine, elle s'a fait garde de femmes en couches, et n'alle demeure rue Barre-du-Bec... Elle n'a donc gardé comme ça n'un vieux monsieur, qui sous votre respect, avait une maladie des foies **lurinaires** [...]. C'est-y croyable ces choses-là ! [Balzac, 1974, pp. 145-146]

Enfin, chez Hurston, le phénomène se fait procédé récurrent. Et nous sont données à lire les ébauches poétiques de locuteurs à qui pourtant semblait nié ce talent.

“[...] 'Scuse mah **freezolity**, Mist' Killicks, but Ah don't mean to chop de first chip.” [Hurston, [1937] 2003, p. 45]

“Dat man talks like a section foreman,” Coker commented. “He's mighty **compellment**.”
“Shucks!” said Hicks. “Mah britches is just as long as his. But dat wife uh hisn! Ah'm uh son of uh **Combunction** if Ah don't go tuh Georgy and git me one just like her.” [Hurston, [1937] 2003, p. 58]

“You kin feel a switch in his hand when he's talkin' to yuh,” Oscar Scott complained. “Dat chastisin' feelin' he totes sorter gives yuh de **protolapsis uh de cutinary linin'**.” [Hurston, [1937] 2003, p. 78]

“L-l-less we strack uh **compermise**, Brother Mayor. Less m-make it ten.” [Hurston, [1937] 2003, p. 90]

Mrs. Tony's ecstasy was divine. “Thank you, Mist' Starks. You'se noble! You'se du most **gentlemanfied** man Ah ever did see. You'se uh king!” [Hurston, [1937] 2003, p. 114]

Citons la traductrice, qui tout d'abord commente son travail :

Les mots « savants » inventés, déformés, ou utilisés mal à propos ont été traduits littéralement ou en suivant la même formation de mots chaque fois que cela était possible (monstropole, combonction, mé-favori...). [« Notes sur la traduction », Brodsky, 2000, pp. 17-18]

Et cela donne :

« [...] 'Scusez ma **frisolité**, Mist' Killicks, mais j'ai pas dans l'intention de fend' le premier bout d'bois. [Hurston / Brodsky, 2000, p. 61]

« Ce type parle comme un contremaître, fit remarquer Coker. En voilà un drôle d'**astreignement**.
– Mince ! s'exclama Hicks, ma culotte est aussi longue que la sienne ! Mais cette femme qu'il a ! Jsuis un fils de **Combonction** si j'pars pas en Georgie m'en trouver une pareille. [Hurston / Brodsky, 2000, p. 76]

– Tu peux sentir le fouet dans sa main quand y parle, se plaignit Oscar Scott. C't'impression de châtiment qu'y coltine me donne comme qui dirait un **protolapsus dla doublure cutanée**. [Hurston / Brodsky, 2000, p. 98]

– T-t-t-trouvons un **compermis**, Frère Maire. Disons dix. [Hurston / Brodsky, 2000, p. 112]

L'extase de Mrs. Tony touchait au divin.

« Merci, Mist' Starks. Z'êtes si nob' ! Z'êtes l'homme le plus **gentlemanisé** quj'ai jamais vu. Un roi quvous êtes ! » [Hurston / Brodsky, 2000, p. 138]

Cette deuxième partie de notre étude nous a permis de donner un aperçu de ce qui concourait à fabriquer la représentation sociolectale. Cette facette de la question élucidée, interrogeons-nous à présent quant au rendu d'une langue à l'autre, de tous ces procédés.

III) Comment traduire ?

Maintenant que nous avons analysé les divers mécanismes de nos parlars, voyons effectivement comment les rendre dans la langue cible. Alors qu'il a jusqu'alors été essentiellement question de modifications de surface, nous verrons que celles-ci ne sont pas toujours la manifestation première du sociolecte dans les textes cible.

Un subterfuge consiste à traduire cet élément *autre* que, seule, la marque de surface ne pourra ou ne voudra pas toujours donner : on fait appel à l'« entourage » proche ou lointain du texte, qui saura nous en faire le fidèle (?) portrait.

III-1) Paramètres situationnels intra- et paratextuels

Il semble, à lire certaines traductions, que le sociolecte source ait disparu. Nous l'aurons compris, cette apparente absence sociolectale demeure une non-traduction de surface, qui cependant n'est pas incompatible avec le rendu de l'idéologie source à d'autres niveaux d'analyse.

Car si le substrat étranger ou dialectal n'apparaît pas immédiatement dans les marqueurs superficiels, il reste qu'il est rarement éradiqué. Le véhicule idéologique qu'il incarne, parfois ne se contente pas de transformations morphologiques et trouve son expression dans les divers indices d'un texte autrement dirigé : il s'agit de dessiner les contours du cadre au sein duquel viendra s'insérer l'œuvre, un cadre qui façonnera le lecteur avant même et au cours de sa lecture et en déterminera la réception du texte.

III-1-a) Indices intratextuels

III-1-a-i) Le Commentaire et la Note du Traducteur

De ceux qui n'inscrivent pas le sociolecte dans la forme des mots, citons en premier lieu ceux qui choisissent de ne pas expliciter leur démarche auprès du lecteur, mais essaient au sein du texte, de compenser l'entropie.

C'est le cas de la traduction du roman de Weisberger.

'Hi, Andy, eet's so nice to hear your voice,' he crooned in the thick Russian accent I always found so comforting. [...] 'Of course I pick up the bouks, just like you say. You tink I don't want to help you?'

‘No, no, of course not, Uri. [...] I’ve got to run. Sorry I can’t talk, but have a great weekend.’

‘Yes, yes, good weekend to you, Andy. I think the pilot man will help you trace the bouks. Nice luck to you,’ he said merrily and hung up. [Weisberger, 2003, p. 95]

Les propos du Russe ne sont pas phonomorphologiquement marqués dans le texte cible. Toutefois, on relève une ébauche de commentaire qui aide à façonner le personnage de Uri pour le lecteur francophone :

<p>‘Don’t you run to me, you hear?’ he said in his thick Russian accent. ‘All day long, you run, run, run. She makes you work very, very hard. This is why I bring the tings to you,’ he said, helping me get a grip on the overflowing bags and boxes. ‘You be a good girl, you hear, and have a nice day.’ [Weisberger, 2003, p. 144]</p>	<p>– Ne courez pas pour moi, compris ? m’a t-il dit en roulant les r. Vous courez tout le temps. Elle vous fait travailler très dur. C’est pour ça que je vous apporte les affaires ici, a-t-il ajouté en m’aidant à stabiliser sur mes bras l’empilement de sacs et de boîtes. Vous allez être une gentille fille et passer une bonne journée. [Weisberger / Barbaste, 2004, p. 196]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il faut rappeler que la traductrice matérialise la plupart des lubies sociolectales de Weisberger (cf. p. 138, p. 139, p. 387), et peut-être ne souhaite pas encombrer un texte cible déjà riche en jeux phonétiques.

Elle traitera de même l’accent du Sud des Etats-Unis :

Houston! The whole [place] seemed drenched in humidity and infested with mosquitoes to the point of unbearability, and if that wasn’t bad enough, my sister – my sophisticated, beautiful big sister who loved neoclassical art and made your heart melt when she recited poetry – had developed a southern accent. And not just a slight accent with a subtle, charming southern lilt, but an all-out, unmistakable, like-a-drill-through-the-eardrum redneck drawl. I’d yet to forgive Kyle for dragging her to that wretched place, even if he was a pretty decent brother-in-law, and it didn’t help when he opened his mouth.

‘Hey, there, Andy darlin’, you’re looking more beautiful every time I see you.’ *Yer lookin’ more beeyootiful avery time I see ya*. ‘What are they feeding y’all at *Runway*, huh?’ [Weisberger, 2003, pp. 75-76]

De nouveau, la traductrice explicite l’origine du locuteur pour compenser l’entropie morphologique :

– Hé, Andy chérie, mais tu es de plus en plus belle. Avec quoi ils te nourrissent à *Runway* ? s’est-il exclamé, **la bouche pleine de son accent texan**. [Weisberger / Barbaste, 2004, p. 111]

Dans l'extrait suivant, tiré de la traduction anglaise de « Boule de Suif » de Guy de Maupassant, le traducteur a choisi de ne pas transcrire l'accent de l'officier allemand. Cependant, il offre au lecteur la possibilité de se l'imaginer en introduisant dans le dialogue une caractéristique descriptive de la voix du personnage :

<p>Au bout de quelques instants il dit enfin :</p> <p>« Qu'est-ce que fous foulez ? »</p> <p>[...] « Nous désirons partir, Monsieur.</p> <p>– Non.</p> <p>– Oserai-je vous demander la cause de ce refus ?</p> <p>– Parce que che ne feux pas.</p> <p>– Je vous ferai respectueusement observer, Monsieur, que votre général en chef nous a délivré une permission de départ pour gagner Dieppe, et je ne pense pas que nous ayons rien fait pour mériter vos rigueurs.</p> <p>– Che ne feux pas... foilà tout... Fous poufez tescentre. » [Maupassant, 2000, p. 72]</p>	<p>After the lapse of a few moments he said in his halting French:</p> <p>“What do you want?”</p> <p>“We wish to start on our journey,” said the count.</p> <p>“No.”</p> <p>“May I ask the reason of your refusal?”</p> <p>“Because I don't choose.”</p> <p>“I would respectfully call your attention, monsieur, to the fact that your general in command gave us a permit to proceed to Dieppe; and I do not think we have done anything to deserve this harshness at your hands.”</p> <p>“I don't choose—that's all. You may go.” [Maupassant / réf. du 2 juillet 2004]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Dans un autre écrit de Maupassant, le traducteur anglais manque ensuite de traduire certains passages évoquant l'accent espagnol de Marroca, l'héroïne de la nouvelle éponyme. Par exemple : « les *r*, dans sa bouche, roulaient comme des chariots » (2000, p. 285) ; « “Tu verras comme je t'aimerrrai.” *T'aimerrrai* retentissait à la façon d'un roulement de tambour battant la charge. » (2000, p. 287). Le traducteur ne figure pas non plus le roulement de *r* matérialisé le plus souvent par Maupassant. Le fait est que cet accent importe ici pour ce qu'il évoque au narrateur, cet exotisme sensuel qu'incarne Marroca. Or, la traduction n'omet aucun des passages flattant la beauté de la jeune femme, ni ceux décrivant la passion et la fougue de sa relation avec le narrateur.

Et lorsque dans l'extrait suivant, il s'agit de rendre l'accent de Pontabèze, le mari français de Marroca, le traducteur continue de ne pas opter pour la transcription phonétique, mais choisit de mettre en relief, par un simple mot, la *présence* de cet accent :

<p>[I]l dit avec un accent marseillais : « Z'ai oublié ma bourse, té, il a fallu revenir. Autrement, je crois que tu dormais de bon cœur. »</p> <p>[...] Marroca s'étant étendue sur le lit comme</p>	<p>[H]e said, in a strong Marseille accent: “I forgot my purse, so I was obliged to come back; you were sound asleep, I suppose.” [...] [Maupassant / c1903, p. 397]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>accablée de fatigue, il revint à elle, et sans doute il essayait de la caresser, car elle lui envoya, en phrases irritées, une mitraille d'<i>r</i> furieux.</p> <p>[...] Comme il ne réussissait pas en ses projets, il se vexa. « Tu es bien méçante aujourd'hui », dit-il. Mais il en prit son parti. « Adieu, pétite. » [Maupassant, 2000, p. 288]</p>	
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Un traducteur reste en général fidèle à ses choix. Ainsi, quand bien même son nom n'apparaît pas dans la version anglaise des contes et nouvelles de Maupassant, il est fort à croire que tous les écrits ont bien été traduits par un seul et même traducteur, car aucun des sociolectes n'est représenté morphologiquement. On aurait pu s'attendre pourtant à ce que l'anglais, langue plus flexible, rende sans mal un parler populaire, quitte à en omettre les connotations régionalistes. Si parfois, l'accent n'a qu'un moindre impact sur le récit en lui-même, dans certains textes, tels que « Farce Normande » ou « Toine », l'aspect ponctuellement comique qu'il confère au texte original est nettement perdu. Mais une telle entropie est-elle dommageable à l'œuvre générale ?

Continuons avec Maupassant et voyons un dernier extrait en citant « Mademoiselle Fifi » :

<p>[E]lle balbutia, d'une voix étranglée de colère : « Ça, ça, ça n'est pas vrai, par exemple, vous n'aurez pas les femmes de France. »</p> <p>Il s'assit pour rire à son aise, et, cherchant l'accent parisien : « Elle est pien ponne, pien ponne, qu'est-ce alors que tu viens faire ici, pétite ? » [Maupassant, 2000, p. 271]</p>	<p>[S]he stammered out, in a voice choked with rage: "That—that—that—is not true,—for you shall certainly not have any French women."</p> <p>He sat down again, so as to laugh at his ease, and trying ineffectually to speak in the Parisian accent, he said: "Dat is good, very good! Then vat did you come here for, my dear?" [Maupassant / réf. du 24 juin 2004]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le traducteur se sent obligé d'ajouter un commentaire avec l'adverbe « ineffectually », mais choisit tout de même de matérialiser l'accent. Ce que corrobore cette introduction aux textes source et cible de notre document bilingue :

We present both the original French text here, along with an English translation adapted from a public domain edition scanned and published online by Charles Keller of the University of Virginia Electronic Text Center as one of the *Short Stories of the Tragedy and Comedy of Life*, 1903 (no translator given). [...] Here a missing paragraph has been replaced and a few phrases modernized. **The German speech toward the French women has been modified, as the French would have been spoken with an accent.** [Maupassant, réf. du 24 juin 2004]

Et citons, de cette même édition, un second passage tiré du texte source, où l’accent n’est pas retranscrit :

Mais le petit marquis, la tenant toujours sur ses genoux, se mit à rire, rendu très gai par le vin :
« Ah ! ah ! ah ! je n’en ai jamais vu, moi. Sitôt que nous paraissions, ils foutent le camp ! »

– alors qu’il apparaît dans la traduction :

But the little count, still holding her on his knees, began to laugh, for the wine had made him very merry, and said: “Ha! ha! ha! I **haf** never met any of them, myself. As soon as **ve** show **ourselves**, **dey** run away!”

Matérialiser l’accent est donc une option tout à fait envisageable, même à grand renfort d’étoffements et d’explicitations.

Abordons à présent un procédé autre qui saura pourtant éclairer nos exemples.

La lettre est un procédé intéressant car le locuteur *écrit* comme il parle. Et c’est là tout le paradoxe : même si les dialogues sont écrits pour le lecteur, dans la réalité de l’œuvre ils sont *prononcés*. Or le traitement qu’en fera le traducteur participera de son projet général de donner à lire ou non, la part de sociolecte manifestée dans l’œuvre source.

Citons cet exemple tiré de *Waverley* de Walter Scott ²⁹.

Le traducteur A. J. B. Defauconpret ne s’est pas laissé convaincre par la transcription phonétique et le sociolecte du texte anglais n’est pas matérialisé dans la version française. Or, étudions la traduction de la lettre suivante, où se mêlent transcriptions phonétiques et fautes d’orthographe :

<p>“For Master W. Ruffen These.”—“Dear Sur, sum of our yong gulpins wull not bite, thof I tuold them you shoed me the squoire’s own seel. But Tims will deliver you the lettrs as desired, and tell ould Addem he gave them to squoir’s hond, as to be sure yours is the same, and shall be reddy for signal, and hoy for Hoy Church and Sachefrel, as fadur sings at harvest-whome.</p> <p style="text-align: center;">“Yours, deer Sur, “H. H.</p> <p>“Poscriff. Do’e tell squoire we longs to heer from him, and has dootings about his not writing</p>	<p>« Chair Monchieur, Quelques-uns de nos jeunes gen ne veule pas mordre quoique je leur dise que vous m’avé montré le seau du jeune squire. Mais Tims vous remettra la lettre selon vot’ dezir, et dira au vieu Addam qu’il les a remise au main propre du squire, puisqu’au vôtre c’est de même, et il sera prêt au signal et pour la bone église et la bone cose :</p> <p style="text-align: right;">Votre, chair Monchieur, H.-H. »</p> <p>« <i>Poscrif.</i> Dits au squire qu’il nous tarde de</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

²⁹ Scott, Walter. *Waverley*. Oxford : Clarendon Press, 1981
Scott, Walter. *Waverley*. Trad. Defauconpret, Auguste J. B. Paris : Robert Laffont, 1981

himsell, and Lifetenant Bottler is smoky.” [Scott, 1981, p. 243]	recevoir de ses nouvelles, et qu'on a des doute parce qu'il n'écrit pas lui-même ; et le lieutenant Bottler est envieux et aux aguets. » [Scott / Defauconpret, 1981, p. 273]
------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le traducteur introduit donc dans cette lettre des fautes d'orthographe : « chair », « gen », « bone cose » ; des fautes de grammaire : « veule », « vous m'avé », « Dits », « des doute » ; et jusqu'à l'erreur dans la locution « au main propre ». Ces fautes (parfois un peu fantaisistes « dezir »), s'accompagnent également, et peut-être involontairement, de transcriptions phonétiques : « Monchieur », « vot' ». Le traducteur est, donc, tout à fait à même de retranscrire matériellement l'oralité des personnages, or il choisit de ne pas le faire. Peut-être une fois encore, s'agit-il d'un souci de lisibilité et de ménagement du lecteur qui se fatiguerait dans un roman si dense, à lire le baragouin des protagonistes ?

Cet aspect doit en effet rester non négligeable. Lisons cette lettre laissée par Tony Weller à son fils :

'Markis Gran

By dorken

Wensdy.

'My dear Sammlle,

'I am wery sorry to have the pleasure of being a Bear of ill news your Mother in law cort cold consekens of imprudently settin too long on the damp grass in the rain a hearin of a shepherd who warnt able to leave off till late at night owen to his havin vound his-self up vith brandy and vater and not being able to stop hissself till he got a little sober which took a many hours to do the doctor says that if she'd svallo'd varm brandy and vater arterwards insted of afore she mightn't have been no vus her veels was immedety greased and everythink done to set her agoin as could be inwented your father had hopes as she vould have vorked round as usual but just as she wos a turnen the corner my boy she took the wrong road and vent down hill vith a welocity you never see and notwithstanding that the drag wos put on drectly by the medikel man it wornt of no use at all for she paid the last pike at twenty minutes afore six o'clock yesterday evenin havin done the jouney wery much under the reglar time vich praps was partly owen to her haven taken in wery little luggage by the vay your father says that if you vill come and see me Sammy he vill take it as a wery great favor for I am wery lonely Samivel n b he *vill* have it spelt that vay vich I say ant right and as there is sich a many things to settle he is sure your guvner wont object of course he vill not Sammy for I knows him better so he sends his dooty in which I join and am Samivel infernally yours.

Tony Veller.

‘Wot a incomprehensible letter,’ said Sam [...]. [Dickens, 2000, pp. 677-678]

Lettre que le texte cible rend par une note du traducteur :

La lettre est remplie de fautes d’orthographe et de transcriptions phonétiques que nous n’avons pas reproduites, parce qu’elles paraîtraient forcément très artificielles en français. [Dickens / Dottin, 1966, p. 714]

Cet exemple rappelle une autre lettre.

Le suivant extrait précède la lettre du baron Frédéric de Nucingen à Esther, dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes* de Balzac :

Donc, le Loup-cervier se leva, dans un des premiers jours de cette année, de bonne heure, s’enferma dans son cabinet et se mit à composer la lettre suivante, écrite en bon français ; **car s’il le prononçait mal, il l’orthographiait très bien.** [Balzac, 1975, p. 162]

Cette citation éclaire notre présent exemple. Il est ici question du père de Sam Weller, qui n’a que peu d’éducation et, contrairement au baron de Nucingen, maîtrise mal la langue, non seulement dans le fond (cette lettre est tout simplement incompréhensible, comme le fait remarquer Sam lui-même !) mais aussi dans la forme. Si le lecteur français avait eu dès le début des indices de cela dans la traduction, à chaque prise de parole du protagoniste, peut-être alors le traducteur aurait-il pu se permettre d’introduire quelques fautes d’orthographe dans cette lettre, ajoutant ainsi au comique de la situation, sans pour autant qu’elle ne semblât « artificielle ». Le texte perd cette facette comique, et l’entropie a contraint le traducteur d’informer le lecteur par une note et ainsi justifier sa démarche.

Certains en effet aiment à gloser leur texte afin d’expliquer les raisons de cette non-apparition physique du sociolecte.

Dans ses « Notes for the 1981 Paperback edition », la traductrice des *Exercices de style* de Queneau, Barbara Wright, justifie certaines des substitutions opérées par rapport au texte original, telles que *West Indian* (replacing *Paysan*) (1998, p. 190), ou *Opera English* (replacing *Italianismes*) (pp. 165-168) :

A few remarks about some of the substitutions (approved by Queneau) in my version. It wouldn’t have made any sense to try to reproduce *in English* the way French peasants (in the nineteenth century) spoke French. There wouldn’t have been any point, either, in informing Anglo-Saxons about the way Italians tend to pronounce French. [...] [Wright, 1998]

Certes, mais peut-être eût-il été très intéressant de voir comment un Italien, ou si elle l’eût préféré quelque hispanophone, prononce l’anglais...

Prenons maintenant l'exemple des différentes pièces de Molière que nous avons jusqu'alors abordées et voyons comment le traducteur Henri Van Laun fait face aux divers patois et accents retranscrits. Voici une note du traducteur, tirée de *Don Juan* :

Charlotte and Pierrot speak in a provincial dialect, which was quite a novelty on the stage in the time of Molière; we shall give an example of this:—CHARLOTTE. *Notre dinse ! Piarrot, tu t'es trouvé là bien à point.* PIERROT. *Parquienne ! il ne s'en est pas fallu l'époisseur d'une éplinque, qu'il ne sayant nayés tous deux.* CHARLOTTE. *C'est donc le coup de vent d' à matin qui les avait ranvarsés dans la mar ?* etc. As it would be impossible to render this in an equivalent dialect, I have translated it in plain English. [*in Molière / Van Laun, 1875-1876, Tome III p. 114*]

Le traducteur se sent en réalité obligé de se justifier, chaque fois qu'un nouveau personnage parle un langage particulier. Dans *The Physician in Spite of Himself* :

Lucas speaks in a provincial dialect, which I think [is] unnecessary to endeavour to imitate in English. [*in Molière / Van Laun, 1875-1876, p. 395*]

Jacqueline talks in a kind of peasant's dialect, which cannot be translated. [*in Molière / Van Laun, p. 406*]

– et de nouveau, lorsque page 422 Thibaut prend la parole.

Il accompagne de plus chacune de ces notes d'un extrait de l'original. En voici deux autres exemples, tirés des *Rogueries of Scapin* :

Note: The words printed in italics are in the Gascon dialect, which is untranslatable. Here is a specimen of the first sentence in the original: *Cadedis, jé lé trouberai, sé cachât-il au centre dé la terre.*

Note: My foregoing remark as to the difficulty of rendering provincial dialect into English applies also to this scene, which is given in an Alsatian accent. Here is the first sentence in the original, *Parti ! moi courir comme une Basque, et moi ne pouvre point troufair de tout le jour sti tiabte de Gironte.* [*in Molière / Van Laun, 1875-1876, Tome VI pp. 52-53*]

Malgré ces nombreuses annotations, le traducteur tâche encore de compenser l'entropie. Prenons l'exemple de *Don Juan*. Certes, il ne reproduit pas le dialecte paysan de Charlotte et Pierrot, mais il choisit pour eux un langage délibérément familier, introduisant nombre d'interjections diverses, telles que « By Jingo », « 'Sbobs », « 'Sdeath », « Znigs ». Et il opte pour un vocabulaire et certaines constructions plus relâchés : « we were **a-larking** » (pp. 114-115).

On retrouve ailleurs l'idée de Van Laun, d'expliciter les stratégies source : dans la traduction anglaise du *Cousin Pons*. Herbert J. Hunt élucide sa démarche traductologique quant aux « peculiarities of diction » présentes dans le texte de Balzac :

The utterances of Rémonencq, a native of Auvergne, reproduce, but only for a certain number of pages, the *charabia* of that region: it consists mainly, in Balzac's text, of the substitution of 'sh' for 's'. This translation drops it from the beginning. Madame Cibot has a conversational trick (mostly in her hypocritically affectionate moments) which consists of interpolating 'n's in her sentences – when Balzac remembers to do it. This also is discarded. Also she and 'La Sauvage' are generally deemed to speak the popular Parisian of uneducated classes; it was felt that the attempt to find an equivalent in popular English would give a very un-French atmosphere. Moreover, on occasions, Madame Cibot rises to quite sophisticated French. [Hunt, 1968, p. 15]

Voici enfin comme le traducteur Frédéric Roger-Cornaz introduit sa version de *Lady Chatterley's Lover* de Lawrence :

Note du Traducteur : Plusieurs dialogues assez importants de ce livre sont écrits en patois du Derbyshire. Je n'ai pas tenté de les traduire en patois français. Mon texte subit de ce fait un appauvrissement regrettable, mais, je crois, nécessaire. Car, si Lawrence a employé le dialecte pour mieux situer son récit, pour lui donner plus de couleur et de saveur locales, il va sans dire qu'une traduction en normand ou en picard serait une trahison. F. R.-C. [*in* Lawrence / Roger-Cornaz, 1991, p. 14]

D. H. Lawrence non seulement retranscrit le dialecte, mais le commente tout au long de son récit. Nombreux sont les qualificatifs décrivant cette langue, où chaque nuance reflète l'état d'esprit du locuteur au moment où il prend la parole. Ainsi, peut-on lire dans le TS-ang : « 'Am Ah t' light yer a little fire,' he asked, with the curious naïveté of the dialect » (Lawrence, 1961, p. 134).

Ce « broad Derbyshire » (1961, p. 138), comme est décrit le *dialect* de Mellors, est une caractéristique du personnage à part entière :

She never knew how to answer him when he was in this **condition** of the vernacular. [Lawrence, 1961, p. 285]

Lorsque le narrateur adopte le point de vue de Lady Chatterley, le sociolecte devient en revanche vecteur de vulgaire ; c'est souvent la cause de son irritation : « She hated the dialect » (p. 225) ; « She hated the excess of vernacular in his speech » (p. 141). Parfois, l'agacement de Constance est à son comble, car elle sait Mellors capable de s'exprimer sans

accent. N'oublions pas qu'il a, à un certain moment de sa vie, appartenu à une classe sociale assez proche de celle de Constance. C'est qu'en réalité, changer de langage l'amuse. Il s'amuse des préjugés que son accent fait naître chez ses interlocuteurs :

– [...] [L]aissez-moi parler en patois de Derby si ça me convient. Vous n'avez rien contre, j'imagine ?

– Cela semble un peu affecté, dit Helga.

– Peut-être ! Et à Tavershall, c'est vous qui auriez l'air affectée. [Lawrence / Roger-Cornaz, 1991, pp. 414-415]

Et lorsque, à la demande de Constance, Mellors parle en anglais « normal », on s'aperçoit que très vite il se lasse : « I'm weary o' manners. Let me be! » (Lawrence, 1961, p. 301). Le *dialect* fait partie de lui ; en critiquant cette part d'identité, Constance rejette un peu de celui qu'elle aime. Mais son rapport au *dialect* est évidemment ambigu, citons la scène où elle cherche à imiter le patois de son amant pour le taquiner (nous avons indiqué entre crochets l'orthographe convenable de certains mots retranscrits) :

'Tha mun [must] come one naight ter th' cottage, afore tha goos [before you go]; sholl ter?' he asked [...].

'Sholl ter?,' she echoed, **teasing**.

He smiled.

'Aye, sholl ter?' he repeated.

'Ay!' she said, **imitating** the dialect sound. [...]

'An' slaip wi' me,' he said. 'It needs that. When sholt come?'

'When sholl I?' she said.

'Nay,' he said, 'th' canna do't. When sholt come then?'

' 'Appen Sunday,' she said. [...]

He laughed at her quickly.

'Na, tha canna,' he protested.

'Why canna I?' she said.

He laughed. Her attempts at the dialect were so ludicrous, somehow.

'Coom then, tha mun goo!' he said.

'Mun I?' she said.

'Maun Ah!' he **corrected**.

'Why should I say *maun* when you said *mun*?' she protested. 'You're not playing fair.'

[Lawrence, 1961, pp. 229-230]

Notons que le traducteur indique ici dans une note au bas de la page 305 :

J'ai dû abrégé cette scène proprement intraduisible où Constance s'essaie maladroitement à imiter le patois de Mellors. [*in* Lawrence / Roger-Cornaz, 1991]

C'est tout ce métadiscours sur la langue elle-même qui, peut-être, permet au traducteur d'opter pour la non-translation superficielle : le sociolecte reste omniprésent, même si, alors que Lawrence nous le donnait à voir et à entendre, le lecteur est un peu privé du pittoresque qu'il confère au livre original.

La plupart de nos exemples trahissent un certain aveu d'impuissance face à la transcription sociolectale et la crainte, par un choix peu judicieux des outils traductologiques, de porter préjudice aux intentions originales de l'auteur.

Il est toutefois des œuvres traduites où l'on prend – à tort ? – des risques et des décisions.

III-1-a-ii) L'œuvre du traducteur ? – les deux exemples de Claire Laury et William-Little Hughes

Dans la caractérisation du Jim de Mark Twain qu'offrent les textes français de Molitor et Nétillard, l'accent est mis sur ce que Judith Lavoie désigne comme « la figure du protecteur affectueux » (2002, p. 169). Cette dernière affirme que ces traductions

accentu[en]t le lien d'amitié existant entre Huck et Jim, accentuation qui ser[t] en quelque sorte à **prédisposer le lecteur** à percevoir cette thématique. [2002, p. 171]

Nétillard choisit par exemple de traduire les termes d'affection *honey* et *chile* par « mon cœur » et « mon fils ». Ces syntagmes sont forts dans la bouche d'un esclave noir à l'adresse d'un enfant blanc, et matérialise symboliquement le rôle de père qu'incarne Jim dans l'œuvre. Lavoie écrit encore que « la traduction de Nétillard tend à réactiver (et même à accentuer à certains endroits), par divers moyens, le projet esthétique-idéologique de l'œuvre de départ » (2002, p. 149). De même, chez Molitor

[l]e personnage de Jim agit comme une sorte de mentor [...], ce qui rejoint la thématique du passage source, tout en en proposant une intensification. [Lavoie, 2002, p. 174]

Lavoie de poursuivre :

En accentuant le côté à la fois autoritaire, protecteur et éducateur du personnage de Jim, la traduction de Molitor contribue à renforcer l'humanité de Jim, préparant et consolidant ainsi une thématique qui sera au cœur de son projet de traduction.

Il est d'autres interprétations toutefois qui semblent contradictoires. Nous l'avons affirmé : il est indispensable de procéder à une minutieuse analyse du texte source pour en saisir les motivations réelles et ainsi orienter ses choix de traduction. « *Le Black English : instrument de ridicule ?* », interroge Judith Lavoie :

Parallèlement à ces critiques pour qui le personnage de Jim n'est qu'une représentation caricaturale de l'homme noir, certains considèrent son sociolecte comme un parler petit-nègre dont les déviations morphologiques, syntaxiques et lexicales servent à le ridiculiser.

A l'appui, plusieurs exemples :

C'est le cas notamment de Woodard et MacCann pour qui « Jim's exaggerated dialect types him as a clown *whenever* he speaks. Twain's charm as a vernacular writer is a strength of *Huckleberry Finn*, but his densely packed deviations from standard orthography in dialogue attributed to blacks isolate them from the other homespun figures and their colloquialisms, and suggest ignorance of a different (and greater) dimension » (1992, p. 152, note 15). Nichols, quant à lui, considère le parler de Jim comme un « absurd dialectal speech » (1992, p. 212) et Leonard et Tenney écrivent que « [t]he speech of Jim and other black characters in the novel is marked by extreme forms of eye dialect, while that of the white characters usually is not; the result exaggerates the ignorance and/or deviance of black speakers as compared to white » (1992, p. 5). [Lavoie, 2002, pp. 39-40]

A cette dernière remarque il serait possible d'objecter par n'importe quelle réplique fortement marquée de Sister Hotchkiss, l'une des cancanières blanches du roman.

Nous verrons qu'une telle appréhension du texte ne peut lors de la traduction que dévier la caractérisation du personnage noir vers le rôle traditionnel ridiculisant que Twain pourtant cherchait à remodeler.

Ainsi, Claire Laury dans sa traduction de 1979

propose un texte dont les déplacements, aussi nombreux que substantiels, servent à présenter un portrait caricatural et exotisant du personnage noir, doublé d'une attitude paternaliste de la part de Huck. [Lavoie, 2002, p. 66]

Étudions le suivant passage de sa traduction :

Jim, le grand esclave noir de Miss Watson, qui s'affairait près de la porte de la cuisine, avait levé la tête en entendant mon cri et il vint regarder ce qui se passait dans la nuit :

— Qué que c'est qui va là ? grogna-t-il avec surprise.

Il écouta un moment puis, sortant, il avança sur la pointe des pieds et arriva si près de nous que nous aurions pu le toucher. [...] Le grand Jim hurlait d'une voix menaçante :

— Hé, vous là-bas, vous êtes qui, vous êtes quoi ? Hé, dites donc, je m'en vais pas d'ici jusqu'à ce que vous vous en alliez !

Sans nous avoir vus, le grand nègre s'assit dans l'obscurité [...]. [Twain / Laury, 1979, pp. 11-12 *in* Lavoie, 2002, p. 66]

Et voyons l'analyse qu'en fait Lavoie :

[L]es paramètres situationnels introduits par le narrateur diffèrent de ceux du TD. Le fait que Jim « grogne » et qu'il « hurle d'une voix menaçante » a pour conséquence de le caractériser comme étant un personnage potentiellement violent (on pourrait presque parler d'une image bestiale), ce que le texte original ne sous-entendait d'aucune façon. [2002, p. 67]

A présent, lisons comme Laury commente sa propre démarche traductive :

Mais à chaque fois qu'il entendait un de ces narrateurs, Jim l'interrompait d'un air supérieur :

— Hm ! Quéqu'vous connaissez aux so'ciè'es, vous aut'es, pau'es Noi's ? Vous fe'iez mieux de la boucler, c'oiez-moi !

Comme chacun sait, les Noirs d'Amérique parlent anglais sans prononcer les *r*. Cela leur donne un langage étrange, mais nous y sommes habitués et nous n'avons aucune peine à les comprendre. [Twain / Laury, 1979, p. 13 *in* Lavoie, 2002, p. 67]

Judith Lavoie analyse tout en pertinents détails les ajouts de la traductrice, en ce qu'ils confèrent donc au nouveau texte un ton « caricatural et exotisant » :

La voix de la traductrice est palpable dans ce commentaire intradiégétique ajouté qui comprend non seulement un contenu aux prétentions didactiques, mais également un jugement de valeur. La traductrice, par un effet rhétorique (« Comme chacun sait »), justifie son choix de traduction. En outre, ce parler est qualifié d'« étrange », mais il est quand même compréhensible pour Huck. Aussi bien le choix du marqueur petit-nègre que constitue l'élosion du *r* que ce commentaire ajouté se posant comme une vérité (« Comme chacun sait, les Noirs d'Amérique... ») véhiculent une charge condescendante et ont pour fonction de ridiculiser le personnage noir. Ces choix présentent Jim comme radicalement *autre*, comme appartenant à une catégorie ontologique distincte. Une rupture se dessine entre l'être blanc, défini comme le point de référence, la normalité, et le Noir celui qui est différent, à part. [2002, pp. 67-68]

Le texte cible de Claire Laury illustre la malléabilité idéologique des choix de traduction, selon qu'ils s'insèrent dans leur nouvel univers narratorial à des fins stigmatisantes ou promotrices. La stratégie principale de la traductrice sera d'éliminer systématiquement la lettre *r*, or, ce procédé de surface venant s'ajouter aux jugements de valeur qu'elle porte sur le nouveau texte, est préjudiciable à la caractérisation de notre personnage noir.

Le recours à ce seul marqueur petit-nègre — vu les fortes connotations péjoratives qu'il génère et l'ensemble du projet dans lequel il vient s'insérer — a pour effet d'exclure toute richesse langagière : le programme discursif d'arrivée du personnage noir est simpliste, on en déduit que le personnage noir est lui-même simple, lecture qui ne rappelle en rien la matrice de départ. [Lavoie, 2002, p. 68]

Citons encore sa traduction de l'un des passages clefs du roman : Jim et Huck se retrouvent après qu'ils se sont perdus dans le brouillard.

Notre radeau, enfin ! En quelques coups de rame je le rejoignis et, prestement, je sautai dessus.

Alors je m'aperçus qu'il était rempli de débris de branchages arrachés par le vent, que le wigwam tenait à peine debout, qu'une des rames était brisée et que l'autre gisait aux pieds de Jim qui, assis au milieu de cet affreux désordre, dormait tranquillement, la tête penchée sur la poitrine.

Il dormait ! Cela m'irrita et, sans chercher à comprendre ce qui s'était passé en mon absence, je le secouais brutalement.

— Hé ! Jim, sacré vieux nègre, est-ce que tu t'es soûlé ? Est-ce que tu rêves ? Qu'est-ce qui est arrivé sur ce radeau pendant que je n'y étais pas ? Raconte-moi ce qui s'est passé.

A ces mots Jim s'éveilla en sursaut et leva vers moi un visage marqué d'une grande tristesse. Mais, me voyant devant lui, il s'écria avec une émotion joyeuse :

— Oh ! Dieu du ciel ! Huck, mon che' petit copain, tu n'es donc pa[s] mo't... te voilà de 'etou'... Oh ! c'est t'op beau pou' êt'e v'ai... Oh ! laisse-moi te 'ega'der, te tâter, t'emb'asser... Oh ! Huck, que c'est bon de te 'et'ouver !

Mais moi, je continuai à le gronder avec mauvaise humeur :

— Vieil imbécile, pendant que je risquais ma vie en naviguant dans le brouillard, tu as dû trop boire et tu as fait un beau gâchis sur notre radeau... c'est du propre vraiment !

— Mais, Huck, tu n'étais pas là... j'étais inquiet, je t'ai che'ché pa'tout dans l'obscu'ité. Je t'appelais et tu 'épondais jamais... J'ai alo's pensé qu'il t'était a'ivé malheu', que tu étais mo't. Oh ! mon ami, j'avais le cœu' b'isé !

Jim avait beau parler, je restais sottement fâché et je l'accablais d'injures blessantes.

Alors le pauvre nègre me regarda d'un air de reproche et alla s'étendre sous le wigwam en répétant à mi-voix d'un ton affreusement mélancolique et chagrin :

— Ben oui, je me suis endo'mi pa'ce que mon cœu' était 'empli de douleu'... je pensais que puisque tu n'étais plus aup'ès de moi, je n'avais plus du tout envie de viv'e... je voulais mou'i' puisque mon petit Huck ne 'evenait plus.

Ces phrases si simples et si sincères me firent honte. L'amitié entière et dévouée du pauvre esclave me fit regretter ce que je venais de lui crier. Mais il me fallut au moins un quart

d'heure pour trouver le courage de m'humilier devant un Noir. Je le fis cependant et je vous assure que, de ma vie, je ne l'ai plus injurié. [Twain / Laury, 1979, pp. 48-49 in Lavoie, 2002, p. 102]

Le paternalisme est manifeste, mépris et pitié inscrivent Jim dans la figure féale du Noir subalterne, qui malgré les injures et la mésestime de Huck à son égard, lui reste fidèle. Cela paraît d'autant plus déroutant que le texte source ne dégageait rien de tel. Au contraire, notons l'occurrence des termes d'affection et le sincère soulagement qui émane de la réplique de Jim.

It was the raft.

When I got to it Jim was setting there with his head down between his knees, asleep, with his right arm hanging over the steering oar. The other oar was smashed off, and the raft was littered up with leaves and branches and dirt. So he'd had a rough time.

I made fast and laid down under Jim's nose on the raft, and begun to gap, and stretch my fists out against Jim, and says:

“Hello, Jim, have I been asleep? Why didn't you stir me up?”

“Goodness gracious, is dat you, Huck? En you ain' dead — you ain' drowned — you's back agin? It's too good for true, **honey**, it's too good for true. Lemme look at you, **chile**, lemme feel o' you. No, you ain' dead! you's back agin, 'live en soun', jis de same ole Huck — de same ole Huck, thanks to goodness!”

“What's the matter with you, Jim? You been a drinking?”

“Drinkin'? Has I ben a drinkin'? Has I had a chance to be a drinkin'?” [...]

[– Huck interroge ensuite Jim quant aux branches qui parsèment le radeau : ce dernier lui répond –]

“What do dey stan' for ? I's gwyne to tell you. When I got all wore out wid work, en wid de callin' for you, en went to sleep, my heart wuz mos' broke bekase you wuz los', en I didn' k'yer no mo' what become er me en de raf'. En when I wake up en fine you back agin', all safe en soun', de tears come en I could a got down on my knees en kiss' yo' foot I's so thankful. En all you wuz thinkin' 'bout wuz how you could make a fool uv ole Jim wid a lie. Dat truck dah is *trash*; en trash is what people is dat puts dirt on de head er dey fren's en makes 'em ashamed.” [Twain, [1885] 1977, pp. 70-72 in Lavoie, 2002, p. 101]

La figure paternelle incarnée par Jim (Lavoie, 2002, p. 30) se perd totalement dans le texte français. La victimisation vers laquelle tend le nouveau discours agit en sorte que « [p]ar rapport au TD, Jim apparaît comme dysfonctionnel sur le plan illocutoire ». Lavoie dénonce encore le « chantage émotif » comme ultime recours face aux invectives de son jeune interlocuteur.

Jim s'exprime donc, tant sur le plan matériel (élision du *r*), propositionnel (son discours ne contient aucun élément de révolte) que pragmatique (il n'interrompt pas Huck, ne le menace pas, ne le critique pas), comme ce qu'il est, c'est-à-dire un domestique soumis. Aussi bien son personnage que celui de Huck sont de véritables stéréotypes ; chacun est campé dans un rôle au cadre précis et délimité : Huck est autoritaire, dominateur, hautain et condescendant ; Jim est dépendant, passif et loyal. [Lavoie, 2002, p. 103]

Voyons à présent le travail d'un autre traducteur.

Le rendu de la parole noire chez William-Little Hughes reste morphologiquement nul, nous entendons par cela que le traducteur choisit de ne pas marquer dans la surface du texte, le discours de Jim – une non-traduction morphologique loin pour autant d'être dénuée de connotations idéologiques fortement affirmées. L'étude de Judith Lavoie scrute le texte français et en déjoue les stratégies.

Revenons aux premières répliques de Jim dans le roman :

<p>Miss Watson's big nigger, named Jim, was setting in the kitchen door ; we could see him pretty clear, because there was a light behind him. He got up and stretched his neck out about a minute, listening. Then he says,</p> <p>“Who dah?”</p> <p>He listened some more ; then he come tip-toeing down and stood right between us ; we could a touched him, nearly. [...] Pretty soon Jim says :</p> <p>“Say — who is you? Whar is you? Dog my cats ef I didn' hear sumf'n. Well, I knows what I's gwyne to do. I's gwyne to set down here and listen tell I hears it agin”. [Twain, [1885] 1977, p. 10 in Lavoie, 2002, p. 63]</p>	<p>Jim se tenait assis à la porte de la cuisine. Nous le voyions très bien, parce qu'il y avait une lumière derrière lui. Il se leva et avança la tête en prêtant l'oreille.</p> <p>— Qui est là ? demanda-t-il au bout d'une minute.</p> <p>Après avoir encore écouté un instant, il s'avança de notre côté et s'arrêta entre Tom et moi. Nous aurions presque pu le toucher ; mais nous nous gardions bien de bouger. [...] Bientôt Jim dit :</p> <p>— Ah ça ! qui êtes-vous ? Où êtes-vous ? Pour sûr, j'ai entendu quelque chose... Bon, je sais ce que je vais faire. Je ne bougerai pas d'ici, et de cette façon je verrai bien si je me suis trompé.</p> <p>[Twain / Hughes, 1886, p. 9 in Lavoie, 2002, p. 64]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

[L]es marqueurs utilisés par l'auteur pour qu'on identifie Jim à son groupe d'appartenance sociale auraient amplement suffi. L'absence de verbe dans la première réplique, la nouvelle graphie du morphème *there* qui devient *dah*, les variations morphologiques contenues dans la seconde réplique, *who is you* au lieu de *who are you*, *I knows* au lieu de *I know* par exemple, l'orthographe transformée de *something* qui devient *sumf'n* et de *going* qui devient *gwyne* sont

autant de façons dont dispose un auteur pour dessiner les contours d'un sociolecte noir.
[Lavoie, 2002, p. 63]

Ainsi Judith Lavoie commente-t-elle la première prise de parole par Jim dans le roman de Twain. Mais Lavoie de préciser, lorsque Jim est présenté comme « Miss Watson's nigger, named Jim » :

Son parler n'est [...] pas seul à avoir valeur identificatrice dans le TD, puisque le **discours d'escorte** que représente ce segment [« Miss Watson's nigger, named Jim »] véhicule également ce type de renseignement. [2002, p. 63]

L'auteur lui-même inscrit en effet son œuvre au sein d'une dynamique globale, dont les éléments interagissent de façon coextensive :

[...] Twain a recours à des procédés variés pour subvertir et critiquer les préjugés racistes qui organisent le discours suprémaciste blanc. Il y parvient, entre autres, par le biais d'une représentation particulière du parler noir du personnage de Jim et en attribuant à ce personnage des possibles discursifs qui le qualifient positivement et respectueusement ; il y parvient également en caractérisant négativement les personnages de pap Finn et de Miss Watson, deux représentants du monde esclavagiste [...]. On voit, à partir de cette mise en relief, que le parler noir n'est pas l'unique élément par lequel s'exprime la visée de l'auteur. Il s'agirait plutôt d'un des traits textuels par lesquels le projet de l'auteur se manifeste et, comme tel, il s'insère dans une mosaïque d'éléments étroitement corrélés qui donne à l'œuvre sa cohésion, sa signifiante. [Lavoie, 2002, pp. 19-20]

Le rôle du traducteur est alors de révéler par son analyse du texte source cette *mosaïque*, et dans un univers linguistique autre retrouver l'idée génératrice du texte de base :

[D]es morceaux signifiants tombent en place pour former une réelle mosaïque traductive, c'est-à-dire un ensemble construit et cohérent de choix de traduction. [Lavoie, 2002, p. 141]

Or, assortissons ces deux extraits cités, du commentaire de Lavoie :

Les marqueurs qui permettraient d'identifier le parler de Jim à un sociolecte noir dans ces deux répliques [celles de Hughes] sont inexistantes en français. De plus, les variations non standard disparaissent [...]. Jusqu'ici, aucun trait linguistique de surface ne distingue le parler de Jim de celui du narrateur ou des autres personnages. La traduction de Hughes, malgré l'absence de marqueurs « autres », n'en manifeste pas moins un *travail*. [2002, p. 64]

Elle va jusqu'à préciser, page suivante :

Le choix de Hughes de traduire le *Black English* en français standard témoigne de la présence de Hughes tout autant que s'il avait choisi un parler paysan ou petit-nègre.

Un cadre idéologique englobant vient accueillir le « projet de traduction » qui rendra décelable dans les « multiples petits déplacements qui jalonnent [le texte] » l'optique du traducteur.

Lavoie relève cet ajout de la traduction de Hughes :

Hughes a en effet ajouté un long passage avant ces deux répliques, passage dans lequel Jim est présenté pour la première fois au lecteur de la façon suivante : « Un beau matin, Tom fut très étonné quand Jim, le nègre de miss Watson, lui remit une lettre où je l'engageais à venir dîner chez la veuve » (Hughes, chap. I, p. 5). Il s'agit, en français, de la toute première fois dont il est question de Jim et il est décrit comme un serviteur qui, tout en étant la possession de Miss Watson, peut également être mis au service de Huck. Alors que dans le texte anglais Jim appartient exclusivement à Miss Watson et qu'aucun lien de type maître/subalterne ne l'unit à Huck, le texte français déplace cette situation pour en proposer une où le statut de serviteur du personnage noir est mis en relief. Ainsi, la réception que fera le lecteur des deux premières répliques de Jim en français sera transformée par ce pré-texte qui représente ici un nouveau co-texte. [2002, p. 64]

Revenons avec elle sur la genèse de cette « toute première traduction française du roman de Twain » (Lavoie, 2002, p. 61).

Ce nouveau texte est la résultante de multiples transformations, mineures ou majeures, qui touchent aussi bien la narration, la description que la composante dialogale. [...] La caractérisation de Jim chez Hughes est donc homogène à travers les trois composants textuels. Que ce soit par le biais de son dire, de son faire ou de la description du narrateur, le personnage de Jim est présenté au lecteur comme un serviteur-esclave, à la fois docile et stupide. Cette unité thématique-structurelle se manifeste également sur un plan qu'on pourrait qualifier de transformationnel, c'est-à-dire qui touche tout ce que la traduction comporte d'ajouts, d'omissions et de déplacements. [2002, pp. 61-62]

Ces mouvements, le « *bougé* de la traduction » (Lavoie, 2002, p. 12), forment ce que nous nommons les paramètres situationnels intratextuels. Ils révèlent, donc, la position idéologique d'un traducteur face au texte à traduire.

Comme le constate Lucile Garbagnati, Hughes « veut transformer un texte subversif en un texte en tout point respectueux d'un certain conformisme social, et d'une certaine conception de l'enfance et de la littérature » (1984, p. 222). Le projet de traduction de Hughes a pour effet d'aseptiser la visée contestataire du roman de départ. [Lavoie, 2002, pp. 61-62]

Le traducteur n'hésite pas, de plus, à réinventer l'intrigue, opérant de ce fait « une réduction de la présence noire et un changement narratif » (Lavoie, 2002, p. 70).

En effet, Hughes a radicalement modifié l'épisode se déroulant chez les Grangerford. Contrairement au TD, l'histoire se termine bien, Miss Sophia et Harney Shepher[ds]on se marient, Buck Grangerford ne meurt pas et Huck est indirectement responsable de cette réconciliation des deux familles rivales, alors que dans le TD il avait contribué, également sans le vouloir, à

l'enclenchement de toute la tuerie. Une telle transformation de l'action, liée peut-être au public jeunesse de la traduction, n'est pas sans changer la thématique de départ où la bonté des Noirs s'opposait à la cruauté des Blancs. [Lavoie, 2002, p. 70]

Hughes semble en effet s'être donné pour mission d'évincer Jim de la réalité énonciative de l'œuvre.

Notons d'entrée de jeu que la traduction de Hughes compte une réduction plus ou moins substantielle des répliques des personnages noirs, de celles de Jim surtout. Cette compression quantitative de la parole noire, entraînant du même coup une diminution de la *présence* noire, place d'entrée de jeu le personnage de Jim au second plan. [Lavoie, 2002, p. 71]

D'éventuelles préoccupations éditoriales ne sont pas ici à prendre en considération, mais bel et bien l'expression d'une idéologie affirmée par le biais d'un texte repensé :

[C]hez Hughes, la perte quantitative subie par les répliques de Jim est compensée par une augmentation de la présence de certains personnages blancs, comme Huck, à qui des pages supplémentaires sont consacrées au début du livre, ou encore comme le juge Thatcher qui conseille Huck sur le retour éventuel de son père, au lieu que Jim le fasse, le passage de la boule de crin ayant, corrélativement, été tronqué. [Lavoie, 2002, p. 71]

Judith Lavoie élucide ces nombreuses altérations qu'opère la traduction de Hughes :

Dans la traduction française, le statut de subalterne qui incombe au personnage de Jim est la résultante de divers déplacements. Ces derniers créent effectivement un portrait de Jim le présentant au lecteur comme un serviteur soumis, bête, qui n'est pas habilité à penser, inoffensif en fait, et paresseux. Cette caractérisation trouve son actualisation par le biais de trois types de transformations, l'ajout, l'omission et le déplacement de ce qui a été identifié dans le texte source comme un moment clé. [2002, p. 71]

Sans revenir en tout point sur sa très complète analyse, nous citerons tout de même plusieurs exemples, en ce qu'ils illustrent pleinement notre propos.

Voici donc comment Hughes choisit de traduire le suivant passage :

<p>“Maybe I better not tell.”</p> <p>“Why, Jim?”</p> <p>“Well, dey’s reasons. But you wouldn’ tell on me ef I ‘uz to tell you, would you, Huck?”</p> <p>“Blamed if I would, Jim.”</p> <p>“Well, I b’lieve you, Huck. I — I <i>run off</i>.”</p> <p>“Jim!”</p> <p>“But mind, you said you wouldn’t tell — you know you said you wouldn’t tell, Huck.”</p>	<p>— Je ferais peut-être mieux de ne pas le dire...</p> <p>Mais vous ne me trahirez pas, Huck ?</p> <p>— Jamais de la vie !</p> <p>— Eh bien, je me suis sauvé.</p> <p>— Jim... je ne me serais pas attendu à ça de ta part.</p> <p>— Oui ; mais vous avez promis de ne pas me dénoncer.</p> <p>— Si l'on apprend que je t'ai gardé le secret, on</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>“Well, I did. I said I wouldn’t, and I’ll stick to it. Honest <i>injun</i> I will. People would call me a low down Ablitionist and despise me for keeping mum — but that don’t make no difference. I ain’t agoing to tell, and I ain’t agoing back there anyways. So now, le’s know all about it.”</p> <p>“Well, you see, it ‘uz dis way. Ole missus — dat’s Miss Watson — she pecks on me all de time, en treats me pooty rough, but she awluz said she wouldn’ sell me down to Orleans. But I noticed dey wuz a nigger trader roun’ de place considable, lately, en I begin to get oneasy.” [Twain, [1885] 1977, p. 39 <i>in</i> Lavoie, 2002, p. 72]</p>	<p>me traitera de canaille d’abolitionniste et on me montrera du doigt. N’importe, j’ai promis, je tiendrai...</p> <p>— Vous vous êtes sauvé aussi, massa Huck.</p> <p>— Oh ! ce n’est pas la même chose ; je n’appartiens à personne ; on ne m’a pas acheté.</p> <p>— Et on ne peut pas vous vendre non plus. Je n’aurais pas mieux demandé que de rester ; seulement, dans les derniers temps, les allées et venues d’un planteur de coton m’ont mis la puce à l’oreille. J’ai des raisons pour ne pas aimer les planteurs. [Twain / Hughes, 1886, pp. 49-50 <i>in</i> Lavoie, 2002, p. 72]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le ton moralisateur d’un Huck paternaliste vient corrélérer la docilité de Jim pour faire de ce dernier le personnage traditionnellement inférieur de l’esclave face à son maître.

Etant donné le rôle de serviteur dans lequel Jim est présenté au lecteur dès le début de la traduction de Hughes, la remarque de Huck [« je ne me serais pas attendu à ça de ta part »] signifie qu’il croyait avoir affaire, avec Jim, à un domestique loyal, fidèle et obéissant. Cette remarque de Huck ne contient d’ailleurs aucune pointe d’ironie, le commentaire de Jim qui suivra quelques lignes plus bas, « Je n’aurais pas mieux demandé que de rester », en fournissant la preuve. [Lavoie, 2002, pp. 72-73]

On reste en effet prisonnier du rôle qu’il nous incombe, aux yeux de l’autre, d’incarner : [U]n personnage échappe rarement à la parole-type actantielle (sujet, opposant, adjuvant, etc.), et thématique (parole de médecin, de précepteur, d’amoureux, d’ambitieux) qui lui a été dévolue par la logique textuelle, dont il ne peut que décliner un ensemble de variantes linguistiques et illocutoires tracé d’avance. [Lane-Mercier, 1989, p. 282 *in* Lavoie, 2002, p. 73]

Ainsi, les comportements seront distribués selon le rôle de chacun : Jim en tant que domestique noir sera superstitieux, bête, paresseux et naïf ; Huck sera paternaliste et autoritaire. [Lavoie, 2002, p. 111]

Ainsi, l’esclavage sera ici « expliqué et cautionné » :

Si on est bien traité, on reste. Le TA renverse les rapports de place, il situe la position de chaque actant dans des cases bien précises. Ainsi, les convenances sociales doivent être respectées. [Lavoie, 2002, p. 73]

Et par là même, les stéréotypes d’une littérature dont les visées s’éloignent pourtant du texte de Twain.

Cohérentes avec les ajouts, les omissions témoignent dès lors de l'unité du projet de traduction de Hughes. [Lavoie, 2002, p. 80]

Ainsi :

Certains des passages source qui entraînent en contradiction avec [l]e nouveau programme narratif ont été occultés [...] [Lavoie, 2002, p. 107]

Ce que Lavoie qualifie de « volonté de rendre inoffensif le discours de Jim » (2002, p. 75) ira jusqu'à l'annulation pure et simple de la présence du personnage dans certains passages. Lui qui « n'est pas habilité à penser, ce n'est pas le rôle d'un Noir » (p. 78) se voit passé sous silence. Non seulement sa voix est tue, mais sa caractérisation est émoussée :

Jim est intégré, dans le texte traduit, à une logique narrative différente : un programme discursif limité lui est attribué dans lequel certains sujets, certaines attitudes ne sont pas de mise. Ce programme discursif découle de son rôle de serviteur. Jim doit parler, penser et agir comme un serviteur, or un serviteur ne critique pas son patron, il ne le traite pas d'imbécile. [Lavoie, 2002, p. 76]

Il est ici question de « lamener l'éventail des compétences illocutoires de Jim en le présentant comme un être idiot » (2002, p. 88). Souvenons-nous de la conversation sur le roi Salomon au cours de laquelle Jim éprouvait ses talents d'orateur. Ce qui ressort de la traduction de Hughes est une caractérisation pauvre et ridiculisante du Noir ignorant et sot.

L'acuité de son jugement est dès lors perdue, de même que son astuce langagière. [...] Huck est le héros, Jim doit donc s'effacer. Mais encore, Huck est un héros dominateur [...]. [Lavoie, 2002, p. 91]

En effet, Hughes inverse la tendance présente dans le texte source qui donnait Jim vainqueur de la joute oratoire. Huck qui – pas davantage que Jim – semblait ne pas connaître le fin mot de l'histoire de Salomon, arbore en français toute la science qui lui faisait défaut précédemment :

J'eus beau chercher à lui expliquer que Salomon n'avait pas la moindre intention de tuer l'enfant et qu'il tenait seulement à découvrir la vraie mère, je n'y pus réussir. Lorsque Jim se fourrait une idée dans la tête, impossible de l'en faire démordre. [Twain / Hughes, 1886, p. 89 in Lavoie, 2002, p. 90]

Autre qualité dont se voit doté Jim : la superstition. Or :

Si pour Huck les superstitions de Jim [dans le TD] apparaissent comme dignes d'attention, voire dignes de foi au même titre que les histoires tirées de la Bible, cette attitude apparaît comme **inacceptable au traducteur**. [Garbagnati, 1984, p. 219 in Lavoie, 2002, p. 115]

Emettre un jugement de valeur n'est pas la prérogative du traducteur, qui se doit de n'être que le vecteur par lequel s'exprime la nouvelle matrice narrative.

De la même façon qu'un critique peut citer un passage hors contexte et ainsi en changer le sens, le traducteur **Hughes traduit « hors contexte »** ou plutôt en « nouveau contexte ». Ainsi, là où Folkart parle de « re-sémantisation du fragment cité » [...], on pourrait parler de re-sémantisation du fragment traduit. D'ailleurs ce qu'elle écrit sur les déplacements entraînés par la citation s'applique tout aussi bien à la traduction : « [...] le fragment enchâssé dans le texte-source, récupéré par une visée radicalement autre, ensemencé, voire phagocyté au point d'échanger sa vérité initiale contre celle de sa nouvelle matrice, ne fonctionn[e] plus pour l'essentiel que comme un segment du texte citant. Régi par l'énonciation monolithique qui traverse tout l'énoncé citant, le fragment ne s'appartient plus » (Folkart, 1991, p. 99). Ainsi, le segment cible, intégré à la nouvelle matière qu'est la traduction, se fond dans cette matière, il devient un morceau de la mosaïque et acquiert un sens, une signification, en fonction des éléments cibles qui l'entourent. [Lavoie, 2002, p. 77]

La perte est grande, les desseins premiers non respectés :

[N]i [Jim] ni son parler ne sont dotés des qualités esthétique (donner au parler noir un statut littéraire) et idéologique (postuler l'humanité des Noirs) qu'ils avaient en anglais. [Lavoie, 2002, p. 104]

Judith Lavoie fait enfin un pertinent parallèle :

Il serait permis, à ce stade-ci de l'analyse, de se demander si Hughes n'a pas été influencé par la tradition américaine du *plantation novel* dans sa caractérisation de Jim et, plus précisément par une nouvelle d'Edgar Allan Poe intitulée « The Gold Bug » (1843). Hughes n'a pas traduit cette nouvelle [...], mais il est probable qu'il l'ait lue puisqu'il a traduit les *Œuvres choisies* d'Edgar Poe. « The Gold Bug » (« Le scarabée d'or », en français) met en scène un personnage d'esclave, Jupiter, présentant une caractérisation presque en tous points similaire à celle de Jim revue par Hughes. Jupiter est un esclave affranchi, mais qui reste aux côtés de son maître, *massa Will* — dénomination familière —, par esprit de dévotion et de soumission. De nombreux passages dans la nouvelle décrivent Jupiter sous les traits d'un idiot, dont un dans lequel Jupiter se traite lui-même d'imbécile. Les liens entre la nouvelle de Poe et le projet de Hughes sont frappants mais encore fragmentaires. Toutefois, ils gagneraient à être fouillés, car ils permettent de valider l'idéologie manifeste au sein de la traduction de Hughes en confirmant par exemple que le choix de *massa* n'était pas arbitraire. [2002, pp. 142-143]

Il semble qu'en réalité, William-Little Hughes, ait effectivement donné sa version de la nouvelle de Poe (en 1885, un an avant sa traduction de *Huckleberry Finn*). Revenons sur cette nouvelle, qui inspira d'ailleurs nombre de traducteurs.

Voici donc, extrait d'un des *Tales of mystery and imagination* d'Edgar Allan Poe, « The Gold Bug » :

"[...] It is of a brilliant gold colour—about the size of a large hickory-nut—with two jet black spots near one extremity of the back, and another, somewhat longer, at the other. The antennae are—"

"Dey aint *no* tin in him, Massa Will, I keep a telling on you", here interrupted Jupiter; "de bug is a goole bug, solid, ebery bit of him, inside and all, sep him wing—neber feel half so hebby a bug in my life." [Poe, 1933, p. 15]

Sur les sept traductions proposées, une seule essaie de rendre l'accent du locuteur Jupiter, le dévoué serviteur noir de William Legrand. Citons ce seul texte proposant de rendre la prononciation de Jupiter :

– [...] Il est comme une noix d'Amérique, il brille comme l'azur, et il a deux raies d'un noir de jais, à l'une des extrémités du dos, avec une troisième raie un peu allongée à l'extrémité opposée. Les antennes...

– Lui pas d'étain, massa Will ! moi parier, interrompit Jupiter. *Carabé* être *carabé d'or* massif, tout d'or, dedans et dehors, excepté ailes. Moi n'avoir jamais vu de ma vie *carabé* lourd comme ça. [Poe / Simond, 1893, pp. 12-13]

Hélas, très vite, le traducteur Charles Simond verse dans le « petit nègre », omettant de conjuguer les verbes, et substituant les pronoms personnels compléments aux pronoms sujets. Par le choix de transcription du mot scarabée en *carabé* est ainsi connotée l'ignorance et la naïveté de Jupiter, plus qu'une diction maladroite.

Des autres traducteurs, certains prennent le parti de ne pas figurer le parler du personnage. C'est le cas des trois traductions suivantes : M. Tyler (1933, p. 14) qui rend en français standard l'intervention de Jupiter ; G. Lavergnolle (1879, pp. 9-10) et Alphonse Pagès (1876, pp. 11-12) qui relèvent dans une note le jeu de mots, mais n'expliquent en rien leur choix de non-traduction de la transcription phonétique.

D'autres, conscients de l'entropie que peut causer un tel renoncement, se justifient dans une note explicative. C'est le cas de J. H. Rosny (1892) dont voici la traduction de l'extrait cité :

– [...] Il est d'une brillante couleur d'or... A peu près de la taille d'une grosse noix... Avec deux taches d'un noir de jais à l'une extrémité du dos, et une autre, un peu plus longue, à l'autre extrémité. Les antennes sont...

– Il n'y a pas d'étain⁽¹⁾ en lui, Massa Will, je vous tiens le pari, – interrompit ici Jupiter, – le scarabée est un scarabée d'or massif, chaque morceau, excepté les ailes ; jamais de ma vie je n'ai touché un scarabée de moitié aussi lourd !

(1) Le nègre Jupiter parle un patois souvent baroque. On ne peut guère espérer n'en rendre que la naïveté. Il prend ici le mot « antenne » pour le mot « étain ». [Poe / Rosny, 1892, pp. 8-9]

Ou de Charles Baudelaire (1965) :

– [...] Il est d'une brillante couleur d'or, – gros à peu près comme une grosse noix, avec deux taches d'un noir de jais à une extrémité du dos, et une troisième, un peu plus allongée, à l'autre. Les antennes sont...

– Il n'y a pas du tout d'étain sur lui *, massa Will, je vous le parie, interrompit Jupiter ; le scarabée est un scarabée d'or, d'or massif, d'un bout à l'autre, dedans et partout, excepté les ailes ; – je n'ai jamais vu de ma vie un scarabée à moitié aussi lourd.

* *La prononciation du mot antennae fait commettre une méprise au nègre, qui croit qu'il est question d'étain : Dey aint no tin in him. Calembour intraduisible. Le nègre parlera toujours dans une espèce de patois anglais, que le patois nègre français n'imiterait pas mieux que le bas normand ou le breton ne traduirait l'irlandais. En se rappelant les orthographes figuratives de Balzac, on se fera une idée de ce que ce moyen un peu physique peut ajouter de pittoresque et de comique, mais j'ai dû renoncer à m'en servir, faute d'équivalent. – C. B. [Poe / Baudelaire, 1965, p.111]*

Peut-on se demander si l'époque joue un rôle dans le choix de la (non-)traduction sociolectale ? Baudelaire dit lui-même que Balzac utilisait déjà des « orthographes figuratives » pour rendre *physiquement* l'accent. Ne s'agit-il donc que d'un choix personnel ?

Il est nécessaire de s'interroger sur quelques points élémentaires : lorsqu'un auteur choisit de retranscrire un sociolecte et que les modifications source ne trouvent pas d'équivalent direct dans la matière cible, y a-t-il trahison des intentions premières de ce dernier ? Ici par exemple, le « pittoresque et le comique » sont-ils rendus autrement dans les différents textes d'arrivée ?

Dans le texte source, divers éléments comiques sont distillés au fil de l'intrigue : le côté excentrique des protagonistes, ou Jupiter lui-même dont la candeur éclaire la générosité et sa dévotion envers son « massa Will ». Le jeu de mots de l'extrait lui-même est source de comique, et c'est Jupiter qui l'introduit au beau milieu de la description scientifique que Legrand fait du scarabée. Jupiter incarne ici le personnage dramatique du valet, le « Sga-

narelle » ou le « Sam Weller » de William Legrand, le faire-valoir comique, qui pourtant, par son ignorance et sa naïveté fera progresser le récit. Si la facette humoristique est légèrement émoussée par la non-retranscription phonétique en français, le personnage sera construit de telle sorte qu'il incarnera autrement le dessein de l'auteur.

Réévaluons justement les visées d'Edgar Poe. Si Lavoie affirme que la nouvelle est représentative du *plantation novel*, il se trouve des détracteurs – ou du moins quelques sceptiques – à cette hypohèse :

Edgar Allan Poe's strength as a writer lay in fabricating fantasies in settings far removed from his own place and time. This dislocation renders the attitudes embedded in his fiction open to interpretation, and over the years some readers have found Poe to be virulently racist, while others found him morally conflicted, and still others detected a subversion of racism in his works' subtle sympathies for non-white characters. As a nineteenth-century Southerner, Poe was a deeply ambiguous figure, evading race issues while living among them, and traversing the North-South border with little sensitivity to its political implications. [Questia, réf. du 29 août 2008]

Il est pourtant vrai qu'au premier abord, Jupiter incarne la figure du Noir docile, superstitieux, naïf et stupide (il a peur d'un scarabée, confond sa droite et sa gauche etc.) ; mais c'est finalement grâce à Jupiter et ses frayeurs que progressera le récit : refusant de toucher le scarabée, il l'enveloppe dans un morceau de parchemin qui contient en fait la clef du mystère et mènera jusqu'au trésor.

Mais poursuivons notre enquête traductologique et visitons l'univers cible recréé par William-Little Hughes. Voici comme est introduite sa traduction :

Nous avons aussi à demander pardon à l'ombre de Poë des libertés que nous avons çà et là prises avec son texte. Il en est une entre autres dont le lecteur doit nous savoir gré — c'est de n'avoir pas imité le parler nègre de Jupiter. *Bon maître à li pas fâché li* est un langage qui peut ne pas choquer des oreilles américaines habituées à l'entendre chaque jour, mais malsonnant pour des auditeurs moins aguerris. [Hughes, [1885]

Notre extrait lira donc :

— [...] Il est gros comme une muscade, son corsage imite les reflets fauves d'une cuirasse dorée. Il a deux taches de jais à une extrémité du dos et une troisième tache un peu plus longue vers le bas. On dirait une boule d'or !

— Parbleu, puisque le hanneton est en or, en or massif !... Est-ce qu'il pèserait autant sans cela ? interrompit Jupiter. [Poe / Hughes, [1885], pp. 2-3]

Par l'éradication du calembour, toute introduction comique dont Jupiter était le vecteur disparaît. Ne reste que son affirmation obstinée et l'arrogance de sa question rhétorique. Pour comprendre toutefois cette mise au jour d'une caractérisation négative du personnage, il nous faut sortir de cette seule réplique. Revenons sur nos pas et laissons l'auteur, puis le traducteur nous présenter Jupiter.

<p>In these excursions [William Legrand] was usually accompanied by an old negro, called Jupiter, who had been manumitted before the reverses of the family, but who could be induced, neither by threats nor by promises, to abandon what he considered his right of attendance upon the footsteps of his young "Massa Will." It is not improbable that the relatives of Legrand, conceiving him to be somewhat unsettled in intellect, had contrived to instil this obstinacy into Jupiter, with a view to the supervision and guardianship of the wanderer. [Poe, 1984, p. 561]</p>	<p>Un nègre du nom de Jupiter l'accompagnait dans ces excursions. Legrand avait depuis longtemps affranchi ce vieux serviteur, mais ni les menaces ni les promesses n'avaient pu refroidir le dévouement opiniâtre de Jupiter, ni le décider à quitter un service devenu fort peu lucratif. [Poe / Hughes, 1885], p. 2]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Si condescendance il y a, dans le fait de protéger de lui-même un être à « la tête un peu dérangée » (Poe / Baudelaire, 1965, p. 110), le fait d'annihiler ce segment source dans le passage cible, gomme totalement l'once d'humanité que l'on pouvait encore déceler dans l'attention des parents de Legrand. L'insertion de l'épithète dans « le dévouement **opiniâtre** », semble décrire Jupiter comme un être buté et stupide puisque de surcroît, il ne peut se décider à « quitter un service devenu fort peu lucratif ». Quand dans le texte original, la figure certes traditionnelle du Noir aveuglément dévoué à son maître semblait obéir aux conventions du *plantation novel*, le texte cible laisse totalement de le présenter à la mesure de son humanité. Le lecteur ne prend plus Jupiter en pitié, – il ne brille pas d'une grande intelligence, mais malgré tout reste un grand enfant à protéger de lui-même –, mais ne retient de lui que son côté négatif.

Continuons d'élucider les stratégies de Hughes. Il s'agit là d'un extrait de lettre que William Legrand adresse au narrateur :

<p>[...] I have not been quite well for some days past, and poor old Jup annoys me, almost beyond endurance, by his well-meant attentions. Would you believe it?—he had prepared a huge stick, the other day with which to chastise me for</p>	<p>» [...] L'affaire en question m'a fort préoccupé ces jours derniers, et ce pauvre Jup m'a tracassé au-delà de toute expression par sa surveillance bien intentionnée. Ma collection ne s'est pas enrichie depuis notre dernière rencontre. Si vous le</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>giving him the slip, and spending the day, solus, among the hills on the main land. I verily believe that my ill looks alone saved me a flogging.</p> <p>I have no addition to my cabinet since we met.</p> <p>If you can, in any way, make it convenient, come over with Jupiter. <i>Do</i> come. I wish to see you <i>to-night</i>, upon business of importance. I assure you that it is of the <i>highest</i> importance.</p> <p style="text-align: right;">Ever yours, William Legrand [Poe, 1984, p. 566]</p>	<p>pouvez, revenez avec Jup. Ne manquez pas, à moins d'<i>empêchement majeur</i>, je vous en prie. J'ai grand besoin de vous pour une grave affaire. Je vous assure qu'il s'agit d'une chose de <i>la plus haute importance</i>.</p> <p style="text-align: right;">» Bien à vous. » William Legrand. » [Poe / Hughes, [1885], p. 4]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le texte source est mutilé d'un passage où, rare situation, l'ancien esclave se trouve en position de supériorité physique sur son maître : c'est lui qui tient le bâton pour battre, et, pourtant épargne l'homme déjà affaibli. Certes, l'idée du châtiment physique peut être perçue comme maladroite, et le Noir passe pour une brute bête et méchante – mais n'en serait-il pas de même d'un parent cherchant à infliger une correction en retour de quelque bêtise que son fils aurait commise ? Peut-on voir chez Jupiter l'incarnation paternelle d'un Legrand fantasque ayant échappé à sa surveillance (« for giving him the slip ») ?

A ces suppressions, Hughes joint d'autres déplacements.

<p>“Him de syfe and de spade what Massa Will sison my buying for him in de town, and de debbil's own lot of money I had to gib for em.”</p> <p>“But what, in the name of all that is mysterious, is your ‘Massa Will’ going to do with scythes and spades?”</p> <p>“Dat's more dan I know, and debbil take me if I don't blieve 'tis more dan he know, too. But it's all cum ob de bug.” [Poe, 1984, p. 567]</p>	<p>— Mon maître m'a expressément recommandé de les lui acheter. Cela nous coûte un argent du diable. Fichu hanneton, va !</p> <p>— Mais quel usage entend-il faire de ces instruments ?</p> <p>— Je n'en sais rien, et je veux être pendu s'il le sait lui-même... Voyez-vous, tout cela vient du hanneton. Dire qu'une mauvaise bête comme ça est en or d'un bout à l'autre, tandis que moi je n'ai rien en or, excepté mes boucles d'oreilles !</p> <p>[Poe / Hughes, [1885], p. 5]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Par cet ajout, Jupiter se pare d'un nouveau défaut : il est finalement intéressé par l'argent (après avoir pourtant persisté dans son occupation « fort peu lucrative »). La préci-

sion quant à ses « boucles d'oreilles » semble de plus, évoquer la figure typique que l'on imagine de l'esclave noir et qui confine Jupiter à la représentation qui doit en être faite.

Lisons un nouvel extrait :

<p>When we reached this tree, Legrand turned to Jupiter, and asked him if he thought he could climb it. The old man seemed a little staggered by the question, and for some moments, made no reply. At length he approached the huge trunk, walked slowly around it, and examined it with minute attention. When he had completed his scrutiny, he merely said,</p> <p>“Yes, massa, Jup climb any tree he ebber see in he life.” [Poe, 1984, p. 570]</p>	<p>Lorsque nous pûmes arriver au pied de cet arbre géant, notre guide demanda brusquement à Jupiter s'il croyait pouvoir grimper jusqu'en haut. La question sembla prendre à l'improviste le vieillard, qui se tint un moment immobile et silencieux. Enfin, après avoir fait le tour du tulipier qu'il examina avec attention, il répondit qu'il n'existait aucun arbre au monde qui lui fît peur. [Poe / Hughes, [1885], p. 6]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La nuance peut paraître dérisoire : le traducteur module son texte qui n'opère plus, comme c'était le cas en anglais, de passage du discours indirect au discours direct. Le fait est que dans l'original, l'auteur semble dédier à ce début de dialogue une réelle mise en scène. S'il tempore, « tourne autour du pot » – comme Jupiter tourne autour de ce tronc ? – c'est pour que la prise de parole ait valeur d'affirmation décisive : c'est la décision de Jupiter de monter à l'arbre qui permettra finalement la découverte du trésor et la résolution de tous les mystères. Alors que dans le texte source, le temps qu'il prend pour mûrir ce choix probant participe de cette procrastination, le texte cible en fait une poltronnerie de plus. Enfin, il n'inscrit pas cette faculté à *dire* dans la réalité de l'œuvre.

L'ironie est d'autant plus forte que le dialogue qui se poursuit traite justement d'une autre peur que Jupiter nourrit – cette fois à l'égard du scarabée :

<p>“If you are afraid, Jup, a great big negro like you, to take hold of a harmless little dead beetle, why you can carry it up by this string—but, if you do not take it up with you in some way, I shall be under the necessity of breaking your head with this shovel.”</p> <p>“What de matter now, massa?” said Jup, evidently shamed into compliance; “always want for to raise fuss wid old nigger. Was only funnin any how. <i>Me feered de bug!</i> What I keer for de bug?” Here he took cautiously hold of the extreme end</p>	<p>— Puisque tu as peur, un grand gaillard comme toi, d'un petit insecte mort, tiens-le par la ficelle. Mais si, d'une façon ou d'autre, tu ne le portes pas au haut de cet arbre je me verrai dans la triste nécessité de te casser les reins.</p> <p>— C'est bon, vous n'avez pas besoin de vous fâcher, répondit Jupiter, honteux de sa poltronnerie. C'était pour rire. Moi, avoir peur d'un hanneton décédé ! Bah, je me moque bien de votre hanneton ! et il prit avec mainte précaution le bout de la ficelle, et commença son ascension en ayant</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

of the string, and, maintaining the insect as far from his person as circumstances would permit, prepared to ascend the tree. [Poe, 1984, p. 571]	soin de tenir l'insecte aussi loin que possible de son corps. [Poe / Hughes, [1885], p. 7]
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------

Certes, l'ironie et la menace sont clairement identifiables dans la réplique originale de Legrand. Et l'on peut comprendre le désarroi et l'irritation de cet homme qui touche au but : la suite du bon déroulement des événements (la découverte du trésor) ne tenant qu'au bon vouloir de Jupiter à amener le scarabée en haut de l'arbre. Ce dernier, qui nie tout d'abord ses peurs, pour mieux les révéler par son comportement précautionneux, offre là un instant comique à l'épisode – il s'agit toujours de proroger le dénouement et ainsi nourrir l'intérêt du lecteur.

Alors que « breaking your head with this shovel » trahissait davantage la perte de contrôle et l'impatience de Legrand face à Jupiter, « la triste nécessité de **te casser les reins** » a cet arrière-goût esclavagiste qui évoque les coups de fouet.

Ultime extrait : les trois comparses – Legrand, le narrateur et Jupiter – ont découvert le trésor. Jupiter laisse exulter sa joie :

At length, with a deep sigh, he exclaimed, as if in a soliloquy, “And dis all cum ob de goole-bug! de putty goole-bug! de poor little goole-bug, what I boosed in dat sabage kind ob style! Aint you shamed ob yourself, nigger?—answer me dat!” [Poe, 1984, p. 578]	Enfin, il s'écria avec un profond soupir, comme se parlant à lui-même : — Et tout cela vient du scarabée d'or ? Le joli scarabée d'or ! le pauvre petit scarabée d'or que j'injuriais, que je calomniais ! N'as-tu pas honte de toi, vilain nègre ? — hein, qu'as-tu à répondre ? [Poe / Baudelaire, 1965, p. 129]	Puis, poussant un gros soupir, il débita le monologue suivant : — Et tout cela nous vient du hanneton ! de la jolie petite bête d'or ! de ce gentil petit animal auquel j'ai adressé tant d'injures, comme un nègre stupide que je suis ! Jupiter, tu n'es qu'un sauvage, tu devrais rougir de ta conduite ! [Poe / Hughes, [1885], p. 11]
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le pathétique de l'auto-flagellation, et la présence de certains termes stigmatisants « sabage » « shamed » « nigger » rendent l'extrait dérangeant aux yeux d'un lecteur moderne. Si Baudelaire offre une version fidèle de l'original (sans toutefois expliciter la notion de primitivité incarnée par « sauvage »), William-Little Hughes paraît dans son élément, ajoutant la stupidité à son tableau traductif : « comme un nègre stupide que je suis ! ».

La conclusion de ce « soliloque » ne peut enfin que faire écho à Mark Twain : « —answer me dat! ». Se sera-t-il inspiré de *The Gold Bug* (paru en 1843) pour réécrire l'histoire du Noir méprisé, et finalement l'inscrire dans *Huckleberry Finn* en 1885 ? On se souvient que ce segment révélait les talents de rhétoricien de Jim sur Huck dans une joute

verbale consacrée au français (cf. p. 325). Serait-ce alors la réponse de Twain (the « answer ») à Jupiter (« Aint you shamed ob yourself, nigger? ») : il n'y a pas de honte à être noir.

III-1-b) Place du sociolecte dans la topologie dialogale de l'œuvre – l'exemple de *Huck Finn* : à qui répond Jim ?

III-1-b-i) Identité de la voix traduite

Comment façonner l'identité d'un personnage par son simple parler ? Il est nécessaire d'instaurer une cohérence à ses prises de parole ; elles devront de plus se distinguer des répliques des autres personnages. Certains marqueurs permettront d'associer dans l'esprit du lecteur, parler et caractérisation.

Toutes ces marques, mais surtout l'effet visuel créé par les multiples apostrophes, permettront d'identifier le personnage de Jim à son seul parler ; mais plus encore, elles assumeront une valeur de parler noir au sein de la traduction vu leur répartition limitée aux répliques des personnages noirs [...]. [Lavoie, 2002, p. 156]

Jack, Nat et Lize devront en effet partager certains des traits sociolectaux présents dans les prises de parole de Jim (version de Nétillard).

Nombreux sont les stratégies de traduction et les registres engagés dans la représentation du parler de Jim par Nétillard – qui selon Lavoie « s'apparent[e] surtout à une forme hybride de parler paysan et familier » (2002, p. 153) :

Quoi qu'il en soit, les diverses marques que la traductrice a trouvées, bien qu'elles n'appartiennent pas toutes au même registre — certaines relèvent d'un niveau de langue familier, d'autres d'un vernaculaire, d'une simple oralité ou peut-être d'un créole —, parviennent, une fois intégrées à la logique de l'œuvre, à différencier le parler de Jim de celui de Huck, sans toutefois créer d'incohérence dans l'idiolecte cible de Jim. [Lavoie, 2002, p. 156]

La traductrice Suzanne Nétillard s'emploie à ainsi « mettre en œuvre divers moyens linguistiques pour rendre en français le parler noir du texte anglais » (Lavoie, 2002, p. 153). Nous énumérerons plus en détail ces « diverses trouvailles sociolectales » (2002, p. 155). Voyons-en toutefois quelques exemples :

Le premier trait de surface caractérisant le parler de Jim et qui est immédiatement remarqué par le lecteur, est sans contredit l'élision représentée par une apostrophe. [Lavoie, 2002, p. 154]

Les divers niveaux d'analyse sont sollicités, ainsi les nouvelles créations graphiques :

Ces nouveaux mots finiront, à force d'être vus et revus dans les répliques de Jim, par assumer une fonction identificatrice du même ordre que celle véhiculée par les apostrophes. [Lavoie, 2002, p. 155]

Lavoie complète :

Comme c'était le cas dans le texte de départ, ces transformations montrent que Jim dispose d'un espace langagier qui lui est propre, d'une autonomie discursive en quelque sorte ; on sent que Jim a *sa* manière de parler. [2002, p. 155]

La traduction d'André Bay n'a pas toujours cette cohérence pourtant nécessaire à l'identification recherchée :

— Qui est là ? (Bay, [1961,] chap. 2, p. 23)

— Eh, qui c'est qu'est là ? Où qu'vous êtes ? Faut pas me la faire : j'ai entendu quéqu'chose. Ben, j'sais c'que j'vas faire ; j'vas m'asseoir ici et écouter jusqu'à ce que ça recommence. (Bay, chap. 2, p. 24)

— Ton père, [...] il sait pas encore ce qu'il va faire. Des fois, il pense qu'il va s'en aller, et des fois il pense qu'il va rester. Le mieux, c'est de pas t'en faire et de le laisser agir à sa fantaisie. Il y a deux anges qui volent au-dessus de lui : un est blanc, tout brillant, et l'autre est noir. L'ange blanc le fait aller tout droit un bout de temps ; puis l'ange noir arrive et démolit tout. On ne peut pas dire d'avance qui aura le dessus. Mais pour toi, Huck, il n'y a rien de mauvais [...]. (Bay, chap. 4, p. 39) [*in* Lavoie, 2002, pp. 156-157]

Divers sont les registres, les inflexions paysannes se mêlent aux tournures d'une oralité relâchée, alors que « la première réplique, quant à elle, est transcrite en français standard » (Lavoie, 2002, p. 157).

En plus de ne manifester qu'un saupoudrage au lieu d'un marquage systématique, les répliques de Jim affichent un saupoudrage purement aléatoire. [...] [L]e marquage sociolectal n'est régi par aucune situation d'énonciation particulière. Seul élément pouvant expliquer cette diversité dans la distribution, plus encore que la contrainte de la lisibilité, celle d'une certaine norme du bien-écrire. [Lavoie, 2002, p. 157]

Souvenons-nous en effet de ce qu'annonçait la « Note sur la traduction » du texte cible : Dans la présente traduction, nous nous sommes efforcés de conserver au récit son naturel un peu débraillé, familier, sans aller jusqu'à l'argot et en respectant autant que possible les règles de la grammaire. [*in* Twain / Bay, 1961, p. 15 *in* Lavoie, 2002, p. 151]

Et Lavoie de compléter :

Ainsi, cette note sur la traduction, loin de prédire l'absence de représentation matérielle, en expliquerait peut-être le caractère partiel. [2002, p. 157]

Un second élément ne favorise pas la pure correspondance parler / caractérisation de Jim, en ce que dans cette dernière traduction quelques personnages blancs partagent les traits

sociolectaux d'abord attribués à Jim. Nous ne citerons pas les nombreux exemples que Lavoie répertorie (2002, pp. 157-158).

Voyons plutôt son analyse :

Le parler de Jim tel que représenté dans la version de Bay ne permet pas de l'identifier d'entrée de jeu comme étant un Noir, la fonction de départ est dès lors déphasée. L'absence de corrélation entre l'appartenance ethnique et la langue parlée peut avoir plusieurs raisons : une inattention en ce qui a trait aux différences sociolectales de l'œuvre de départ (hypothèse peu plausible) ; une volonté de ne pas être accusé de racisme (pourquoi un Noir parlerait-il différemment d'un Blanc ?) ; une incapacité à trouver des solutions de rechange pour varier les marqueurs... Quelle qu'en soit l'explication, il reste que l'œuvre traduite donne à lire une visée différente : Jim parle comme d'autres Blancs, il ne parle pas comme un esclave noir, l'importance de son identité est donc quelque peu amenuisée en français. [2002, p. 158]

Voyons ce qu'il en est de la traduction de Lucienne Molitor et citons la seconde réplique de Jim :

— Dites-donc, qui êtes-vous ?... Où êtes-vous ?... Que j'sois maudit si j'n'ai pas entendu quelque chose ? Bon ! J'sais c'que j'vais faire. J'vais m'asseoir ici, et attendre jusqu'à ce qu'y ait de nouveau du bruit. [Twain / Molitor, 1963, pp. 245-246 in Lavoie, 2002, p. 163]

Lavoie confirme que les élisions multiples permettront par une identification immédiate et exclusive, de caractériser Jim par le biais de sa parole :

On retrouve ici un parler truffé de transformations phonétiques courantes représentées par des traits **facilement perceptibles visuellement**, des apostrophes manifestant de multiples élisions [...]. Cette représentation matérielle assez prudente, soit dit au passage, manifeste surtout un parler oralisé. Toutefois, comme elle est presque exclusivement réservée aux répliques des personnages noirs, elle les identifie d'emblée comme tels et assume, dans la logique interne de la traduction, la **fonction symbolique d'un parler noir**. [2002, p. 163]

Lavoie résume finalement, mettant en exergue l'effort de ces dernières traductions à matérialiser l'oralité source. Et insiste sur le fait que

les trois traducteurs [Bay, Nétillard et Molitor] n'ont pas cherché à stéréotyper les Noirs du roman par le biais de procédés comme ceux mis au point par Laury (élision généralisée du *r*), et Hughes (ajout du titre *massa* ; traduction du nom de Nat en *Sambo*).

Elle rappelle toutefois, comme cette sous-partie tend à le démontrer,

que ces choix de traduction positifs sont entièrement tributaires de leur lecture globale de l'œuvre [...]. [2002, p. 169]

Il importe donc que les stratégies mises en place par le traducteur acquièrent une valeur identificatrice pertinente quant aux visées exprimées par le texte source.

Quel que soit le procédé utilisé (une variété de marqueurs comme le fait Nétillard ; un marquage inégal et non exclusif — personnages noirs et blancs partageant certains traits de surface — combiné à un jeu sur les titres de civilité comme le fait Bay [– nous y reviendrons –] ; ou encore le recours à un unique trait de surface comme le fait Molitor), les trois traductions à l'étude témoignent toutes d'une volonté de faire savoir au lecteur que Jim, en tant que personnage noir, se distingue de Huck, qu'il ne partage pas son monde. [Lavoie, 2002, p. 164]

III-1-b-ii) Voix du narrateur

Nous l'avons constaté, la neutralité sociolectale peut se révéler stigmatisante pour le locuteur, dès lors que la notion de norme est renversée. Dans la partie qui nous concerne à l'instant, nous choisissons de revenir sur la langue de Huck Finn, en ce que la personnalité du narrateur incarne cette non-soumission au code sclérosant de la bonne éducation et du bon langage. On constate cependant dans certaines traductions françaises une standardisation de la narration.

Illustrons notre propos par ces lignes de Judith Lavoie :

Les impertinences verbales de Huck Finn sont devenues indissociables de sa personnalité. Dans la traduction de Hughes, il en va tout autrement. Huck s'exprime en un français très correct, il se sert aussi bien du passé simple que du plus-que-parfait du subjonctif. Les paramètres situationnels qu'il emploie pour introduire les répliques des personnages sont plus recherchés qu'en anglais, où il ne se sert que du verbe *to say*, alors qu'en français on retrouve des incises du genre : « me demanda un vieux monsieur » (p. 6), « répliquai-je » (p. 6), « s'écria Tom » (p. 12), « reprit Tom » (p. 14), « cria la femme » (p. 66), « murmurai-je » (p. 82). Enfin, Huck inverse le sujet et le verbe lorsqu'il commence une phrase par la conjonction *aussi* qui marque un rapport de conséquence avec la proposition précédente : « Aussi fus-je presque tenté » (p. 7). [2002, pp. 68-69]

Lavoie revient cependant sur la cohérence du projet de traduction chez Hughes, qui pour inscrire sa traduction dans une littérature respectueuse de la moralité de l'époque n'hésite pas à modifier considérablement le texte original :

Bien que n'ayant rien de similaire avec son homologue anglais, le parler de Huck en français n'en demeure pas moins lié à sa caractérisation. Le bon petit garçon qu'il est devenu dans le texte cible se prête plutôt bien aux exigences d'une langue soutenue. Le lien, tout en étant considérablement altéré, demeure donc présent, dans la traduction, entre sociolecte et caractérisation. [2002, p. 69]

Voyons ce qu'il advient alors de la fonction normative qu'acquerrait la langue de Huck dans le texte source :

Comme il est identifié à un parler non standard dans l'original, le sociolecte de Huck fonctionne, on l'a vu, comme une antinorme sur le plan du hors-texte. Cette fonction source disparaît dans le texte cible en raison des nouvelles qualités linguistiques dont le parler de Huck est doté. La fonction normative, quant à elle, est maintenue dans la traduction par la force des choses, Huck demeurant le narrateur, mais le lien de solidarité que son sociolecte manifestait avec le parler noir est transformé. [Lavoie, 2002, p. 69]

Souvenons-nous en effet du lien particulier unissant Jim à Huck-narrateur :

La représentation du sociolecte de Jim s'inscrit [...] dans ce contexte littéraire où le parler du narrateur indique une connivence, non seulement grâce à sa matérialité, mais grâce à l'absence de paramètres situationnels visant à étiqueter le parler noir comme bas, pauvre, simple ou ridicule. En effet, le narrateur Huck ne fait jamais de remarques désobligeantes sur le sociolecte de Jim. Le choix de Twain était donc clair : réhabiliter la parole noire au sein du roman. [Lavoie, 2002, p. 42]

Cette standardisation du parler de Huck s'associant à d'autres indices stigmatisants pour le personnage noir – nous creuserons plus avant ces éléments (cf. III-1-b-iii et -iv) – revêt des accents paternalistes dommageables au texte de base :

En effet, comme le parler cible de Huck diffère de celui de Jim à deux égards : Huck ne se sert pas de la désignation *massa* pour interperler un interlocuteur et il ne vouvoie pas Jim, le lien de connivence est remplacé par un écart de nature hiérarchique. Il apparaît donc que la solidarité langagière qui ressortait du TD entre les parlers de Huck et Jim est complètement minée : résultat des déplacements effectués par Hughes créant une relation de type dominant/dominé entre Huck et Jim. [Lavoie, 2002, p. 69]

Twain choisit de délivrer son message par la bouche d'un jeune garçon enclin à l'insoumission à l'ordre établi et la bonne société, pourtant et inconsciemment attaché aux valeurs de ce même milieu qui l'a façonné.

Huck est encore un enfant, sa vision du monde est donc teintée à la fois du discours de la société dans laquelle il a grandi et de sa propre expérience. L'ensemble de l'œuvre s'attache d'ailleurs à montrer cette tension intérieure vécue par Huck, tension qui oppose un bon cœur d'enfant à des valeurs racistes déjà profondément ancrées [...].

Lavoie poursuit sa critique :

Le choix d'un narrateur-enfant était donc astucieux de la part de Twain. Il lui permettait, grâce à la naïveté qui caractérise Huck, de mettre au jour les préjugés des Blancs tout en faisant ressortir [...] les qualités de Jim. L'ambivalence de Huck sert ainsi d'intermédiaire entre le point de vue subversif de l'auteur et un lectorat qui a le choix de se reconnaître dans l'une ou l'autre des deux positions internalisées par Huck. [Lavoie, 2002, p. 82]

Judith Lavoie explique par l'ironie cette caractérisation équivoque du narrateur, qui agit comme un révélateur positif face au personnage de Jim.

Jim apparaît ici comme la figure de l'adulte sensé, alors que Huck est ridiculisé, non seulement par sa perception des événements [...], mais aussi par ses propres préjugés racistes. En effet, c'est l'objet même de son mépris (l'esclave noir) qui apparaît supérieur, alors que son intention était l'inverse : tel est pris qui croyait prendre. [2002, p. 82]

Or, lisons ce qu'il advient de « Huck-Hughes » (Lavoie, 2002, p. 122). Judith Lavoie commente la traduction par Hughes du chapitre de conclusion – elle dira d'ailleurs de l'extrait cible qu'il « diffère à tel point du passage source qu'il serait légitime de se demander s'il s'agit réellement de sa traduction » (p. 131). En cause, le contresens suivant :

Huck accepte de se laisser *civiliser*. Il s'agit ici d'un choix de traduction qui transforme radicalement le projet de départ, projet au sein duquel Huck rejetait, ouvertement [...], les valeurs et les règles de la société des Blancs. Pour Hughes, le respect de l'ordre social prévaut sur la liberté des individus. [Lavoie, 2002, p. 132]

On se rappelle en effet, ce que l'équivalent source *sivilized* incarnait pour Lavoie :

Ce rapport de solidarité [entre les sociolectes d'Huck et Jim] trouve en partie son expression à travers la transcription en *eye dialect* du mot *sivilized*. Cette représentation matérielle strictement visuelle ne transmet aucune variation phonétique qui permettrait de l'associer à un parler réel, c'est pourquoi elle peut être interprétée comme une attaque délibérée à l'endroit du monde blanc. Le symbole même du code de bienséance des Blancs étant mal orthographié, il est, du même coup, tourné en dérision. [2002, p. 41]

Comment expliquer de telles libertés dans les choix du traducteur ?

[En français,] Huck est devenu un enfant sage, il veut s'instruire et être comme les autres. Tout l'anticonformisme que manifestait le TD est évacué. On peut supposer que le public jeunesse est à l'origine de tels changements dans la traduction, étant donné que, comme l'écrit

Garbagnati : « Le roman pour enfants [doit] avant tout sauvegarder l'ordre et la morale [...] » (1984, p. 220). Toutefois, Garbagnati n'aborde pas les conséquences de ces déplacements sur l'ensemble de l'œuvre traduite. Ils ont pourtant un impact certain sur le projet esthético-idéologique qu'elle véhicule [...]. [Lavoie, 2002, p. 140]

« [A]ucun des traducteurs de *Huckleberry Finn* n'a osé, à ce jour, faire parler Huck dans une langue réellement fautive », déplore Judith Lavoie qui reconnaît à cette langue populaire le rôle poétiquement subversif qui en fait le charme dans la version source. Or :

La connivence que le parler de Huck établit avec celui de Jim dans l'œuvre originale réside précisément dans cet amalgame de langue populaire et de langue poétique. [Lavoie, 2002, p. 165]

Néanmoins :

<p>You don't know about me, without you have read a book by the name of "The Adventures of Tom Sawyer," but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied, one time or another, without it was Aunt Polly, or the widow, or maybe Mary. Aunt Polly — Tom's Aunt Polly, she is — and Mary, and the Widow Douglas, is all told about in that book — which is mostly a true book; with some stretchers, as I said before. [Twain, [1885] 1977, p. 7 in Lavoie, 2002, pp. 164-165]</p>	<p>Si vous n'avez pas lu <i>Les Aventures de Tom Sawyer</i>, vous ne savez pas qui je suis, mais ça n'a pas d'importance. C'est M. Mark Twain qui a fait ce livre, et ce qu'il y raconte, c'est la vérité vraie, presque toujours. Il exagère quelquefois, mais il n'y dit guère de menteries. Bah ! ce n'est pas bien grave... Ça arrive à tout le monde de mentir de temps à autre, sauf à tante Polly peut-être, ou à la Veuve, ou encore à Mary ? On parle de tante Polly dans ce livre — la tante Polly de Tom — et de Mary, et de la veuve Douglas ; et presque tout ce qui s'y passe est vraiment arrivé, malgré quelques exagérations, je vous l'ai déjà dit. [Twain / Nétillard, 1948, p. 7 in Lavoie, 2002, pp. 164-165]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Bien que n'affichant pas de marqueurs appartenant au même niveau que ceux de l'original [...], il reste que la langue de la narration est un peu relâchée, l'occurrence des morphèmes « ça » et « Bah ! », de la tournure familière et répétitive « la vérité vraie », du terme vieilli « menteries » et des points de suspension témoignant d'un style oralisé. [Lavoie, 2002, p. 165]

Lavoie s'attarde sur les stratégies à l'œuvre dans le texte de Nétillard révélant le lien linguistique qui unit les deux héros. Outre les répétitions qui émaillent les prises de parole des deux protagonistes, la traductrice tente ainsi de conserver à cette langue non standard toute sa truculence originale. Lavoie liste dans le récit de Huck certaines de ces « expressions qui collent à sa caractérisation d'enfant peu instruit » :

[...] « pour de vrai » (p. 18) ; « les gosses » (p. 19) ; « une andouille » (p. 19) ; « on avait *marqué* » (au sens d'inscrit, p. 107, nous soulignons) ; « elles ne m'emballaient pas trop » (p. 107) ; « il n'avait pas l'air ravi de *tout le foin* qu'on faisait autour de ce duc-là » (p. 127, nous soulignons) ; « les nippes » (p. 158) ; « fripouille » (p. 158) ; « une occasion de saisir l'occase » (p. 208) [;] « des trucs » (p. 230) ; « le machin » (p. 231) ; « râfler un melon » (p. 239) ; « bigrement » (p. 286). [2002, p. 165]

Nétilard parvient malgré une certaine entropie à mettre au jour la dynamique idéologique que symbolisait ce parler-contre du narrateur ; parler-contre solidaire des non-normes linguistiques qu'incarnent les divers sociolectes du roman.

Ce niveau de langue familier, tout en permettant l'établissement d'un lien de solidarité avec le sociolecte de Jim, se trouve à reproduire partiellement la fonction d'antinorme extratextuelle assumée par le sociolecte source de Huck. Il s'agit d'une reproduction partielle, car la présence des marqueurs familiers n'est pas assez répandue pour pouvoir réellement parler d'une narration qui déstabilise complètement les attentes du lecteur. [Lavoie, 2002, pp. 165-166]

Judith Lavoie appelle donc à une retraduction du roman de Twain, où elle espère voir se matérialiser la voix qu'elle avait entendue dans l'original :

[Q]u'en est-il de la langue poétique et sociolectale de Huck ? Aucun traducteur n'a véritablement osé, à ce jour, faire parler Huck comme le petit garçon peu instruit qu'il est en anglais. Un projet possible serait donc celui-ci : donner à lire, en traduction, toutes les voix du roman original, c'est-à-dire, entre autres, une narration truffée de redites et de fautes linguistiques [...]. [Lavoie, 2002, p. 213]

III-1-b-iii) Titres de civilité

Nous l'avons évoqué, Hughes propose un schéma dialogique où Jim vouvoie Huck qui le tutoie en retour. Or son projet traductif favorise la lecture stigmatisante du vouvoiement de l'esclave noir à l'égard du maître blanc. Chez Nétilard,

[d]'autre part, Jim tutoie Huck, sa position n'est donc pas celle d'un subalterne ou d'un inférieur, mais plutôt d'un ami. [Lavoie, 2002, p. 155]

André Bay instaurera dans le texte cible de nouveaux rapports hiérarchiques en jouant sur l'usage du tutoiement et du vouvoiement. Jim qui vouvoie Huck, se mettra à le tutoyer lors de passages-clefs du roman : Jim s'y révélera supérieur à Huck, figure paternelle, détenteur

d'un savoir inaccessible au jeune garçon (épisode où Jim lit d'étranges prédictions quant au retour de pap Finn), ou à l'orée d'une liberté qu'il croit enfin sienne : « Jim, en tant qu'homme presque libre, considère désormais Huck comme son égal sur le plan social, d'où le fait qu'il lui dise *tu* » (cf. Lavoie, 2002, pp. 159-162).

[L]es pronoms personnels que les personnages utiliseront entre eux seront déterminés par le rôle du personnage, sa caractérisation, son rang social, etc. Dès lors la règle générale qui s'installe entre Huck et Jim (où Huck tutoie Jim, tandis que Jim vouvoie Huck), n'est pas une règle innocente. Cette règle indique d'abord une différence de statuts : Huck tutoie Jim parce qu'il est un esclave et Jim vouvoie Huck parce que, en tant que Blanc, Huck est supérieur à lui dans la hiérarchie sociale véhiculée par le roman. La transformation ponctuelle de ce système d'échange verbal est donc la résultante d'un changement dans les rapports que les deux personnages entretiennent. [Lavoie, 2002, p. 159]

Lavoie qui attaque ce même rapport verbal dans la traduction de Hughes, revient sur la mosaïque traductive dans laquelle vient cette fois s'insérer ce choix discursif :

[L]'utilisation chez Huck et Jim du tutoiement/vouvoiement respectif manifeste seulement la position dans l'échelle sociale de chaque personnage et ne véhicule aucune charge paternaliste ou méprisante. Le parler de Jim ne compte d'ailleurs aucun marqueur petit-nègre, un choix qui aurait transformé la valeur du *vous* dans son discours. [2002, Note 6 p. 190]

En effet :

Bien entendu, les marques de respect comme le *vous* et le *tu* n'ont pas de valeur intrinsèque, elles doivent être interprétées en contexte et non dans l'absolu, comme c'est le cas pour les traits sociolectaux. [2002, Note 2 p. 189]

Le choix de Bay d'insérer le tutoiement dans les possibles discursifs de Jim vient ici enrichir la caractérisation du personnage, en explicitant une interprétation juste du rôle actantiel évolutif de ce dernier dans le roman. De plus, si

[l]es stricts marqueurs de surface (parler standard, oralisé, familial) dans la traduction de Bay ne permettent peut-être pas toujours de véhiculer des fonctions riches et diverses comme c'était le cas dans le texte original, toutefois, l'alternance motivée des titres de civilité compense dans une certaine mesure pour la perte encourue sur le plan matériel. [Lavoie, 2002, p. 162]

Lucienne Molitor surprend Lavoie en ce que son texte « fait état d'un choix de traduction absolument unique à travers tous les textes français de *Huckleberry Finn* que nous avons eu l'occasion de lire : Jim et Huck se vouvoient » (2002, p. 163).

Elle poursuit :

L'effet créé par un tel choix est stupéfiant : Huck exprime du respect pour Jim, ce qui entraîne que le *vous* qu'utilise Jim en s'adressant à Huck n'est aucunement teinté de soumission. Les tensions mises au jour dans l'original sont en quelque sorte reproduites ici : le fait que Huck, un enfant blanc, vouvoie un esclave noir, déstabilise les attentes du lecteur. [2002, p. 163]

Citons ici la traduction de Charles Baudelaire d'un passage déjà évoqué du *Scarabée d'or* de Poe :

<p>“If you are afraid, Jup, a great big negro like you, to take hold of a harmless little dead beetle, why you can carry it up by this string—but, if you do not take it up with you in some way, I shall be under the necessity of breaking your head with this shovel.”</p> <p>“What de matter now, massa?” said Jup, evidently shamed into compliance; “always want for to raise fuss wid old nigger. Was only funnin any how. <i>Me</i> feered de bug! What I keer for de bug?” Here he took cautiously hold of the extreme end of the string, and, maintaining the insect as far from his person as circumstances would permit, prepared to ascend the tree. [Poe, 1984, p. 571]</p>	<p>— Jup, si vous avez peur, vous, un grand nègre, un gros et fort nègre, de toucher à un petit insecte mort et inoffensif, eh bien, vous pouvez l'emporter avec cette ficelle ; — mais, si vous ne l'emportez pas avec vous d'une manière ou d'une autre, je serai dans la cruelle nécessité de vous fendre la tête avec cette bêche.</p> <p>— Mon Dieu ! qu'est-ce qu'il y a donc, massa ? dit Jup, que la honte rendait évidemment plus complaisant ; il faut toujours que vous cherchiez noise à votre vieux nègre. C'est une farce, voilà tout. Moi, avoir peur du scarabée ! je m'en soucie bien, du scarabée !</p> <p>Et il prit avec précaution l'extrême bout de la corde, et, maintenant l'insecte aussi loin de sa personne que les circonstances le permettaient, il se mit en devoir de grimper à l'arbre. [Poe / Baudelaire, 1965, p. 121]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Loin d'être la marque de respect mutuel que l'on évoquait à l'instant, le vouvoiement réciproque est ici cruellement ironique, car *ponctuel*. Le début de l'échange lisait en effet :

— Alors, monte ; allons, allons! et rondement! car il fera bientôt trop noir pour voir ce que nous faisons.

— Jusqu'où faut-il monter, massa ? demanda Jupiter.

— Grimpe d'abord sur le tronc, et puis je te dirai quel chemin tu dois suivre. — Ah ! un instant ! — prends ce scarabée avec toi.

— Le scarabée, massa Will ! — le scarabée d'or ! cria le nègre reculant de frayeur ; pourquoi donc faut-il que je porte avec moi ce scarabée sur l'arbre ? Que je sois damné si je le fais !

Le passage au vouvoiement accentue l'ironie déjà présente dans la réplique du locuteur avec l'incise « , vous, » et les répétitions du segment « un grand nègre, un gros et fort nègre », qui vient s'inscrire dans un schéma oppositionnel avec « un petit insecte mort et inoffensif ».

Le fait que Jupiter soit facteur d'un moment comique dédramatisant, atténue-t-il la menace condescendante de Legrand ? L'emportement de ce dernier se voit un peu relativisé par les badineries de Jupiter, mais celui-ci comprend qu'il n'est plus temps de plaisanter et, à contrecœur, s'exécute. Son attitude exagérément précautionneuse peut-elle toutefois se lire comme la chute d'un spectacle comique parfaitement mis en scène ?

III-1-b-iv) Le massa et son nègre

Nous voyions plus haut le choix de William-Little Hughes de ne pas marquer graphiquement le sociolecte de Jim. Or, son texte se révèle connoté en ce qu'il fait émerger un réseau sémantique et thématique dommageable à l'intention première du texte source. Lisons le commentaire que fait Lavoie de cette réplique de Jim « qui affiche l'ajout d'un marqueur clairement associable à un parler petit-nègre » :

<p>“Doan’ hurt me — don’t! I hain’t ever done no harm to a ghos’. I awluz liked dead people, en done all I could for ‘em. You go en git in de river agin, whah you b’longs, en doan’ do nuffn to Ole Jim, ‘at ‘uz awluz yo’ fren’.” [Twain, [1885] 1977, p. 38 <i>in</i> Lavoie, 2002, p. 65]</p>	<p>— Ne me faites pas de mal, massa Huck, dit-il enfin. Je n’ai jamais fait de mal à personne, moi. Il fallait rester au fond de l’eau ; c’est la vraie place d’un noyé. Le vieux Jim a toujours été votre ami ; laissez-le tranquille. [Twain / Hughes, 1886, p. 47 <i>in</i> Lavoie, 2002, p. 65]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Deux nouveaux marqueurs apparaissent dans la réplique de Jim : le vouvoiement et l’expression *massa* pour désigner Huck. Or ces deux marqueurs, une fois reliés, d’une part, à la figure du serviteur dans laquelle le personnage de Jim est cantonné dès les premières pages de la traduction et, d’autre part, à l’ensemble de sa caractérisation [...], agissent comme des insignes d’un rapport de soumission. En tant que subalterne, Jim vouvoie son supérieur ; en tant qu’esclave noir soumis, il l’appelle *massa Huck*. Le segment source n’affichait effectivement aucun *Mister*, « *Misto* » *Huck*, ni *Master*, « *Mars* » *Huck*, ni *massa Huck*. Cette seule expression [...] contribue à renverser le rapport de place que Jim et Huck avaient dans l’original et à réduire le personnage de Jim à un trait prédominant, son statut de serviteur-esclave. [Lavoie, 2002, pp. 65-66]

Déjà plus haut, elle relevait :

[I]l y a une corrélation, dans le texte de Hughes, entre l'expression diégétique *le nègre*, utilisée par le narrateur Huck pour nommer Jim, et l'élément dialogal *massa*, prononcé par Jim pour désigner Huck. Jim appelle Huck *massa* parce qu'il est *le nègre* du roman en français, et la portée de ce syntagme dépasse celle d'un marqueur qui servirait strictement à identifier le personnage. [2002, p. 62]

Elle va plus loin :

l'appellation de « nègre » dont Jim est qualifié par le narrateur Huck contribue à désincarner le personnage, à le délester d'une quelconque polyvalence actantielle. [2002, p. 74]

On se souvient de la controverse que suscitait en anglais le terme *nigger* (cf. p. 83). Or, clé de lecture du roman, l'ironie est mise en exergue dans l'analyse de Judith Lavoie. Elle rappelle que dans la bouche de personnages blancs discrédités par l'outil ironique, les mots n'acquièrent plus la même valeur.

Le terme *nigger* sert [...] à ridiculiser aussi bien l'utilisateur que les contenus racistes qu'il véhicule. Par un effet de rebond (généralisé par l'ironie), celui qui souhaitait mépriser Jim [ici Huck] est lui-même méprisé. Victime des forces centrifuges à l'œuvre dans le texte source, l'étiquette *nigger* sera sans cesse remise en question. [2002, p. 82]

Or, étudions comment Hughes choisit de rendre le segment source suivant :

It was fifteen minutes before I could work myself up to go and humble myself to a nigger — but I done it [...]. » [Twain, [1885] 1977, p. 72 in Lavoie, 2002, p. 98]

Ce ne fut qu'au bout d'un quart d'heure que je me décidai à m'humilier devant le nègre ; mais je le fis. » [Twain / Hughes, 1886, p. 97 in Lavoie, 2002, p. 98]

Judith Lavoie commente le passage de *a nigger* à *le nègre*.

Ces deux unités, source et cible, ne transmettent pas les mêmes connotations dans les deux textes. En anglais, Jim se fait rarement appeler *nigger*, et ce morphème sert le plus souvent à déstabiliser le discours dominant, les mécanismes du racisme étant mis au jour. Or, en français, le syntagme *le nègre* est récurrent et véhicule une signification étrangère à celle du texte anglais. Ainsi, là où dans le texte source les conceptions racistes de Huck étaient dévoilées par le recours à cette expression, le texte cible ne provoque pas de surprise puisqu'il reprend les mêmes termes qu'au début de l'épisode. [2002, pp. 99-100]

Elle complète :

La récurrence de l'expression française *le nègre* a pour effet de la banaliser, par conséquent de neutraliser ses contenus potentiellement subversifs. [2002, p. 100]

D'autres occurrences telles que « Mon négriillon », ou « Les nègres, entre eux » participent à l'illustration du fait que « le monde des Blancs et celui des Noirs sont exclusifs » (Lavoie, 2002, p. 117) ; de plus, elles

aplatissent la caractérisation de Jim en faisant ressortir un seul aspect de son personnage, son groupe d'appartenance ethnique. [Lavoie, 2002, p. 116]

Or, lisons encore :

Mon nègre était dans l'eau, à l'arrière du radeau. [Twain / Surleau, 1950, p. 106 *in* Lavoie, 2002, p. 110]

Cette désignation n'est donc pas exclusivement le fait de Hughes. Yolande et René Surleau dans leur traduction de 1950 optent pour cette même « dénomination diégétique de Jim ».

Ce dernier se fait effectivement appeler « le nègre », « le pauvre nègre » ou « le brave nègre » à quelques reprises dans le texte français. [Lavoie, 2002, p. 111]

Citons un court extrait de leur texte :

<p>“Po’ little ‘Lizabeth! po’ little Johnny! It’s mighty hard; I spec’ I ain’t ever gwyne to see you no mo’, no mo’!” He was a mighty good nigger, Jim was. [Twain, [1885] 1977, p. 125 <i>in</i> Lavoie, 2002, p. 113]</p>	<p>« Pauv’ p’tite Liza ! Pauv’ p’tit Johnny ! Je crois que je ne vous reverrai jamais plus ! » Mon Jim était quand même un brave nègre ! [Twain / Surleau, 1950, p. 162 <i>in</i> Lavoie, 2002, p. 113]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Lavoie revient sur les enjeux qu’implique un tel choix :

[L’]occurrence de la dénomination « le brave nègre » confère à ce passage un ton paternaliste qui n’est pas récupéré par une visée subversive comme c’était le cas dans le TD. En effet, le segment « He was a mighty good nigger, Jim was » une fois devenu « Mon Jim était quand même un brave nègre » perd la charge implicite de renversement des idées reçues qu’il véhiculait dans le texte source : l’humanité de Jim ne ressort donc pas dans la traduction, son statut de domestique tient toujours. [2002, p. 113]

Elle rappelle qu’une même stratégie traductologique peut ne pas avoir la même signification en fonction de l’écrin idéologique sur lequel on l’expose. Il est question dans la citation suivante du risque de contresens auquel le choix d’un univers diégétique autre peut conduire.

La raison de cette lecture littérale en français est la suivante : la traduction de « good nigger » par « brave nègre », vu la signification de cette expression dans l’ensemble de l’œuvre cible [...] et dans ce passage en particulier, opère ce que nous avons appelé plus haut une re-sémantisation du segment traduit. Par conséquent, il apparaît qu’une traduction exacte sur le plan sémantique peut véhiculer un sens différent, si ce n’est contraire au sens original. [Lavoie, 2002, p. 113]

Lisons maintenant :

Je n'ai jamais vu un nègre comme celui-là ; s'il se fourrait une idée dans la tête, il n'y avait plus moyen de la dénicher. Il en voulait à Salomon, plus que tous les autres nègres ensemble. Aussi je me suis mis à parler d'autres rois, et j'ai laissé tomber Solomon [sic] [...]. [Twain / Nétillard, 1948, p. 85 in Lavoie, 2002, p. 182]

Si Nétillard choisit ce substantif, il reste que, s'inscrivant dans son projet de traduction – qui dénonce par l'ironie le racisme d'un narrateur soumis aux préjugés de sa société –, le terme ne fait que reprendre les visées subversives assumées par le texte source. De plus, dans le passage que vient conclure ce dernier extrait,

Nétillard continue de marquer le parler de Jim (« éfant », « mett' », « gosses », « aut' », « tout partout », « kif-kif »).

Un passage, rappelons-le – la discussion sur le roi Salomon (cf. p. 309) –, dans lequel Jim faisait montre de ses talents oratoires. Lavoie confirme :

[L]a traduction française a affiché des options cohérentes, Jim demeurant habile pour discuter et les commentaires racistes de Huck ayant pour effet de le déprécier lui-même et non de dénigrer Jim, comme c'était aussi le cas dans le TD. [2002, p. 182]

Le mot *massa* et le vouvoiement sont le reflet dans la version de Hughes de « la communauté langagière entre les personnages noirs » (Lavoie, 2002, p. 70), liant par leur fonction identificatrice les protagonistes Jim, Jack et Nat. Voici, pour l'anecdote, comme il présente au lecteur ce dernier :

La phrase ajoutée par Hughes, « Il paraissait encore moins intelligent que ses camarades » [Hughes, chap. XXVII, p. 223], contient le présupposé sémantique suivant : les Noirs sont stupides, mais celui-là est plus stupide que les autres. Ce segment ajouté, en tant que formulation généralisante, véhicule un contenu raciste. Car en effet la valeur raciste d'un énoncé résulte du fait que l'ensemble d'un groupe (social, culturel) est assimilé à un comportement particulier, et que l'appartenance au groupe est précisément la cause dudit comportement. En d'autres termes, *parce qu'il est noir, Sambo est bête*. [Lavoie, 2002, p. 122] (Ainsi,

Hughes est conséquent dans ses choix, il réduit le rôle de tous les actants noirs du livre, aussi mineurs soient-ils. [Lavoie, 2002, Note 6 p. 144])

Approfondissons le cas de ce personnage noir du roman : l'esclave Nat. Dans l'extrait suivant se révèle tout le réseau sémantico-narratorial qui sous-tend le texte cible de Hughes.

<p>“[...] I jis’ wish to goodness he was heah now — <i>den</i> what would he say! I jis’ bet he couldn’ fine no way to git aroun’ it <i>dis</i> time. But it’s awluz jis’ so; people dat’s <i>sot</i>, stays sot; dey won’t look into nothn’ en fine it out f’r deyselves, en when <i>you</i> fine it out en tell um ‘bout it, dey doan’ b’lieve you.”</p> <p>Tom give him a dime, and said we wouldn’t tell nobody; and told him to buy some more thread to tie up his wool with [...]. [Twain, [1885] 1977, p. 187 in Lavoie, 2002, p. 117]</p>	<p>— Non, cela n’arrive qu’à moi. C’est un tour des sorcières.</p> <p>— Comment, Sambo, tu donnes dans ces bê- tises ? Si je t’offrais un demi-dollar, croirais-tu qu’on t’a jeté un sort ?</p> <p>— Non, répliqua le nègre dont les yeux brillè- rent, ou, du moins, je trouverais qu’on ne m’a pas jeté un mauvais sort.</p> <p>— Eh bien, voilà de quoi acheter du fil pour t’attacher les cheveux. [Twain / Hughes, 1886, p. 224 in Lavoie, 2002, p. 117]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Judith Lavoie revient sur la perte encourue de la présence noire dans l’ouvrage :

Alors qu’en anglais Nat était celui qui dirigeait la situation en manipulant Tom à l’aide de subtils sous-entendus, en français Tom décide de tout et la place de Nat est **réduite tant sur le plan quantitatif** (sa réplique passe de neuf lignes en anglais, à une en français) **que qualitatif, Nat devient « Sambo »**, un clown sans envergure. Le fait que Hughes traduise le nom de Nat par celui de Sambo révèle une visée non seulement exotisante, mais également condescendante étant donné l’ensemble de son projet de traduction. [2002, p. 118]

Une note fort enrichissante fait l’exégèse de ce choix :

En français, le mot *sambo* n’existe pas. Celui de *zambo* existe, par contre, et le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1866-1876) en fournit la définition suivante : « zambo : [...] Anthropol. Descendant d’un nègre et d’une mulâtresse ou d’une femme indigène : “Le zambo, d’un brun noir cuivré, est robuste, mais féroce, voleur et peu susceptible de civilisation”. (Famin.) », dans Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Nîmes, C. Lacour Editeur, coll. « Rediviva », 1991, p. 1452, réimpression de l’édition de 1866-1876. [...] Le mot *sambo* existe en anglais. Il comporte plusieurs acceptions. L’une d’entre elles est la même que celle du mot français *zambo*. Le mot anglais a aussi un sens méprisant. Le *Oxford English Dictionary* résume bien la situation : « sambo : [...] 2. (With capital S.) A nickname for a Negro. Now used only as a term of abuse. Also *attrib.*, esp. with reference to the appearance or subservient mentality held to be typical of the black American slave. [...] », dans J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, *The Oxford English Dictionary*, second edition, vol. XIV, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 426. [...] Enfin le dictionnaire bilingue, *Robert-Collins*, donne « sambo [...] (*pej*) noiraud(e) [...], moricaud(e) [...] (*pej*) », dans Beryl T. Atkins *et al.*, *Robert-Collins. Dictionnaire français-anglais, anglais-français*, nouvelle édition, Paris, Dictionnaire Le Robert, London, Glasgow & Toronto, Collins, 1987, p. 600. Nancy Tischler, qui s’est intéressée aux personnages noirs dans la littérature sudiste américaine, écrit : « This comic Negro type — Sambo or Rastus — whatever his origin in fact

later became fixed in the minstrel-show darkey, ludicrous to others and forever laughing at himself » (*Black Masks. Negro Characters in Modern Southern Fiction*] 1969, p. 43). Le roman de Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, compte deux personnages secondaires du nom de *Sambo*. Le premier, décrit comme étant costaud, joue à l'amuseur public, au clown, en faisant des tours et des grimaces qui font rire les autres esclaves. Le second est en fait l'homme de mains d'un planteur qui a fait de lui un être féroce et méchant. Hughes a-t-il *inventé* ce nom de *Sambo* ? La question demeure sans réponse, mais bien des éléments (littérature américaine ; existence du terme français *zambo*) laissent croire qu'il a pu puiser son inspiration quelque part. [Lavoie, 2002, Note 19 pp. 146-147]

La conclusion est sans appel :

La traduction du « signifiant onomastique » (Folkart, 1991, p. 136) *Nat* par celui de *Sambo* apparaît dès lors motivée par le nouveau programme narratif assigné au personnage. Devenu idiot et superstitieux, Nat doit porter un nom qui colle à sa caractérisation, le nom de *Sambo* est apte à le faire. [Lavoie, 2002, p. 122]

III-1-b-v) Pap Finn & Miss Watson

Etayé par les compétences tant discursives que narratives de Jim, le parler noir sert de support à la principale thématique de l'œuvre : la subversion des présupposés qui organisent le discours suprémaciste blanc. Cette fonction ne sera d'ailleurs pas sans résonance, d'autres éléments du texte, qu'il s'agisse de la caractérisation de Miss Watson, de celle de pap Finn, ou de certaines isotopies, viendront lui répondre et en cautionner la valeur. [Lavoie, 2002, p. 44]

Ainsi est-il indéniable qu'

[i]l existe une complémentarité entre les diverses composantes romanesques, une complémentarité qui sert de ciment à l'œuvre. Sans la caution des autres éléments textuels [...], la fonction idéologique contestataire du parler noir ne saurait être affirmée avec autant de conviction. Ainsi, sans la présence de personnages comme pap Finn ou Miss Watson ou Tom Sawyer, sans la récurrence de thématiques telles que la religion comme caution morale de l'esclavage, ou le rapport perverti qu'entretiennent l'argent et l'esclavage, la valeur subversive du parler de Jim serait sinon nulle, du moins très faible. [Lavoie, 2002, pp. 44-45]

Pap is the first, and in many ways the most viciously articulate, exponent of Southern racism. So his whiteness [...] acts on both the literal and symbolic levels — he is simultaneously a white man and The White Man [...]. [Egan, 1977, p. 74 in Lavoie, 2002, p. 45]

Lavoie résume ensuite son propos :

Ces éléments, une fois associés à la principale thématique de l'œuvre, contribuent à témoigner de la valeur positive tant du personnage noir que de son parler. En effet, sans la présence d'un personnage blanc dont la crédibilité est invalidée par l'ensemble de ses gestes et de ses paroles, le contraste avec le personnage noir n'aurait pas lieu. [2002, p. 47]

Souvenons-nous du passage où pap Finn nous fait partager son opinion sur l'éducation (cf. p. 126) et revenons sur certains des choix de Nétillard qui révèlent un juste portrait du protagoniste.

[D]es choix comme « un gosse », « faire l'imbécile à ton école » (traduction de « fooling around that school »), « faire le singe savant » (« you're a-swelling yourself up ») rendent bien le ton de l'original, c'est-à-dire tout à la fois le réel mépris que pap Finn éprouve vis-à-vis de l'instruction, de même que la frustration qu'il a d'être illettré, sa jalousie de ceux qui sont instruits. D'ailleurs, l'expression « faire l'imbécile à ton école » fait sourire vu la contradiction qu'elle véhicule (le segment source était similaire). [Lavoie, 2002, p. 186]

En effet, poursuit Lavoie,

[é]tant donné le maintien, dans le texte traduit, de la caractérisation négative du personnage de pap Finn, la condamnation implicite de l'esclavage et des gens qui le cautionnent opère également. Le projet de traduction de Nétillard rejoint donc celui de l'auteur. Huck, en français, s'interroge sérieusement sur la moralité de ses actions et de ses croyances, tandis que son père demeure représenté comme un être minable, batteur d'enfant, alcoolique et raciste. [2002, pp. 186-187]

Lavoie nous décrit ensuite (p. 49) Miss Watson comme « fai[sant] partie de la classe petite-bourgeoise pratiquante et adepte des bonnes manières et du bon langage », ou encore « plutôt irritante, sans cesse à l'affût du geste impoli ou de la parole déviante ». Le portrait que Twain choisit de dresser de son personnage dénonce en outre et implicitement le recours à la religion chrétienne comme argument justificateur d'un système esclavagiste, au sein duquel la morale s'oublie dans les préoccupations plus commerciales de la petite-bourgeoisie.

Or, dans le travail que propose Hughes, il semble en être tout autrement :

De manière générale, les transformations faites par le traducteur en ce qui concerne le personnage de Miss Watson — qu'il s'agisse d'ajouts ou d'omissions — convergent vers une tendance à rendre le personnage sympathique, à le bonifier, en quelque sorte. [Lavoie, 2002, p. 139]

Quelles seront les conséquences d'une telle caractérisation (« elle devient effectivement généreuse et aimable », p. 141) quant à ce qu'inspirera Jim au lecteur ? Son statut d'esclave n'étant plus remis en question, sera favorisé le portrait d'un personnage naïf et dévoué, dépourvu de sens critique et de réflexion – à peine un homme, donc.

[L]a représentante du Sud esclavagiste n'étant plus personnifiée par une bigote hypocrite et irritante, il devient impossible de faire le lien entre la pratique religieuse et l'esclavage, et, du même coup, de percevoir la dénonciation implicite de cette connivence et de ce système. [Lavoie, 2002, p. 140]

III-1-c) Paratextes

Dans son « Explanatory », nous l'avons vu, Twain présente au lecteur les divers sociolectes auxquels il recourt dans le roman. À l'évidence, la démarche vise une réceptivité accrue à l'identification de l'ensemble de la caractérisation dialogale. Lavoie qui interroge les textes français, constate que ce paragraphe explicatif est sujet à diverses stratégies éditoriales et traductives.

En français [chez Hughes], cette note explicative disparaît. On peut en déduire qu'il s'agit d'un choix éditorial, le roman jeunesse se prêtant plus ou moins aux nuances de ce type. Mais encore, cette omission est peut-être une première manifestation du malaise ressenti par le traducteur vis-à-vis des sociolectes romanesques. En effet, ce dernier a pu se demander quelle serait la pertinence de traduire une note qui n'éveillerait aucune référence sociolinguistique chez le lecteur français. Une chose est sûre, l'omission de cette note n'est pas le fait d'un simple oubli, pas plus qu'elle ne signifie que Hughes était insensible aux sociolectes source. [Lavoie, 2002, pp. 62-63]

Ce choix du traducteur est cohérent avec son projet général. Qu'en est-il de Suzanne Nétillard qui, nous l'avons lu, appréhende autrement la question sociolectale dans sa traduction ?

Choix étonnant chez Nétillard étant donné la recherche linguistique dont témoigne sa traduction [...], l'*Explanatory* de Twain sur les divers dialectes représentés dans le roman n'a pas été traduit.

Lavoie complète, elle continue de s'interroger sur cette démarche :

Choix éditorial, peut-être ? Nous ne saurions le dire. Notons toutefois que deux des rééditions subséquentes de la traduction de Nétillard (1973 et 1982) ne font pas non plus état d'une note portant sur les sociolectes romanesques du texte source. [2002, p. 151]

Peut-être justement son choix de marquer dans sa forme le texte français, annihilait-il la nécessité d'une justification autre. Ne pas traduire l'« Explanatory » de Twain tel qu'appa-

raissant dans la version source, c'est-à-dire révélant la méticulosité de la démarche transcriptive de l'auteur, c'est aussi simplement admettre que le lectorat français qui n'a pas accès aux subtilités sociolectales originales, n'aurait pas, certainement, su entendre le message initial. Il ne nous semble pas que la réception de l'idéologie traductive en soit amoindrie, le projet de Nétillard se divulgant au fil du texte par les indices intratextuels que nous avons étudiés.

André Bay opte lui, pour une traduction partielle de l'« Explanatory » et l'intègre à une « Note sur la traduction ».

Mark Twain annonce dans une note liminaire qu'il a employé divers dialectes dans ce livre, au moins quatre, celui des nègres du Missouri, celui du Sud-Ouest, etc..., sans compter les subdivisions dialectales et il nous avertit aimablement de ce fait parce qu'on pourrait s'imaginer que tous ses personnages s'efforcent de parler de la même façon sans tout à fait y parvenir... [*in Twain / Bay, 1961, p. 15 in Lavoie, 2002, p. 151*]

André Bay « résume » plus qu'il ne traduit l'« Explanatory » :

[L]a note de Twain n'est pas traduite intégralement (ce que signalent les points de suspension), le lecteur francophone ne sachant donc pas que l'auteur a représenté les dialectes avec soin et minutie et en fondant son travail sur une connaissance personnelle de ces divers parlers. [Lavoie, 2002, pp. 151-152]

Cette dernière remarque confirme ce que nous énoncions plus haut, à savoir la non-volonté de détailler les multiples tonalités dialectales, ni mentionner une méthode de représentation restant sans écho dans l'esprit du lecteur cible.

La traduction de Lucienne Molitor choisit quant à elle d'énumérer les parlers retranscrits dans le TS.

Dans l'édition originale, l'auteur a tenu à faire remarquer que les personnages s'expriment dans plusieurs dialectes : celui que parlent les noirs du Missouri ; celui, le plus typique, de la frontière du sud-ouest ; le dialecte ordinaire du « Comté de Pike », et enfin quatre variations de ce dernier.

Il n'a évidemment pas été possible de traduire en français les nuances de ces divers dialectes. Aussi le traducteur a-t-il adopté, dans tous les cas, une forme unique de langage populaire. [*in Twain / Molitor, 1963, p. 4 in Lavoie, 2002, p. 152*]

De même que dans le cas de Bay, cette « Note de l'éditeur » explique au lecteur la démarche de l'auteur. Recenser les différents *dialects* ne sert qu'à introduire une justification au travail du TC.

Le langage de la préface est double : il veut dire *et* faire, exprimer des savoirs et conjurer des pouvoirs. Discours d'escorte, vedette américaine dont la seule véritable fonction est de préparer son public, le sens de la préface semble être tout entier dans son efficacité à capter la bienveillance d'un lecteur désigné, comme disait bien son nom — la *captatio benevolentiae* — chez les anciens. Depuis le Moyen Age la préface est le point de jonction entre l'écriture et les puissances politiques et commerciales qui l'accueillent, tantôt bouclier destiné à protéger l'œuvre des dangers qui la guettent, tantôt fer de lance cherchant à prendre d'assaut des marchés nouveaux. [Simon, 1990, p. 98 in Lavoie, 2002, p. 199]

La préface est également et en effet l'un de ces cadres circonstanciels à la « bonne » lecture de l'œuvre, celle que l'on (l'éditeur, le critique, le traducteur, l'auteur lui-même etc.) a choisi pour le lecteur.

Lavoie dans son analyse passe en revue les divers textes préfacés et met en lumière le rôle du paratexte. C'est chaque fois la vision subversive de l'œuvre et sa dénonciation de l'esclavagisme et du racisme qui sont mises en exergue dans les préfaces aux traductions de Nétillard, Bay, Molitor.

L'historien marxiste Jean Kanapa qui signe la présentation du texte de Suzanne Nétillard tient à mettre l'accent sur la critique de la société inégalitaire et discriminante au sein de laquelle évolue Mark Twain. Lavoie cite cette préface :

Il [Twain] déteste la discrimination raciale et s'arrange (on le constatera dans *Huckleberry Finn*) pour le dire. Il déteste l'asservissement des êtres, particulièrement des enfants, aux tyrannies petites-bourgeoises : et c'est encore une des leçons de *Huckleberry Finn* que cette revanche que prennent les enfants à la recherche d'un monde libre, heureux et sain, sur le monde terne et pesant de leurs parents. Il déteste, d'un mot, l'injustice et s'arrange pour le dire, toujours et partout.

Sa faiblesse est qu'il s'en tient aux apparences, au drame superficiel. [...] Reste que ce qu'il a effectivement passé au crible de sa critique, humoristique tant qu'on voudra, c'est un type de société très réelle, un aspect spécifique de la très réelle société de son temps et de son pays. Et que ce crible, il est tendu par une impérissable passion démocratique. [Kanapa, 1948, pp. III-IV in Lavoie, 2002, p. 187]

S'incarne ici ce que Lavoie nomme le « contrat de lecture » et qui selon l'historien s'exprimait déjà dans le texte source :

Cette citation montre le type de contrat de lecture que cherche à instaurer Kanapa. Son objectif est de préparer le lecteur à interpréter ce roman comme une œuvre contestataire, qui recèle une dénonciation de l'esclavage et de la mentalité des Blancs du Sud ; le lecteur doit d'entrée de jeu savoir que Huck prend position pour la liberté. [Lavoie, 2002, p. 187]

Elle revient ensuite sur « [l]e cas de Bay[,] moins problématique puisqu'il signe lui-même la présentation de sa traduction. »

La position de Bay est claire : pour lui, Twain n'est pas raciste. On peut conclure que le traducteur considère cette œuvre comme une œuvre visant, entre autres choses, la dénonciation des inégalités raciales. [Lavoie, 2002, p. 188]

Encore, elle commente pour la traduction de Molitor le résumé de la quatrième de couverture :

[L'éditeur] met l'accent sur le message antiesclavagiste véhiculé par le roman et souligne l'ironie sur laquelle le roman est construit. [2002, p. 188]

Elle remarque ensuite de façon pertinente :

Mis à part le cas de Bay, on ne peut faire autrement que croire que Kanapa et l'éditeur chez Molitor avaient lu la traduction française, car leur vision du livre est effectivement conforme à celle qui s'en dégage. On aurait d'ailleurs du mal à imaginer la préface de Kanapa au texte français de Hughes, par exemple. [2002, p. 188]

Judith Lavoie précise ensuite ces « stratégies éditoriales », expression qu'elle emprunte à Jean Jonassaint, afin d'en élucider les enjeux. En citant le critique de littérature haïtienne, elle éclaire notre propos :

Par « stratégies éditoriales », Jonassaint entend « un péri-texte affirmant ou soulignant l'haïtianité de l'œuvre » (1992-1993, p. 40). Les auteurs voulant revendiquer le caractère national de leurs romans auront donc recours à toutes sortes de moyens pour y arriver, comme écrire un « plaidoyer pour une littérature nationale », une « préface », une « dédicace (préfacielle) » qui, tous, affirment et affichent la profonde haïtianité de leurs œuvres (Jonassaint, 1992-1993, p[p]. 40-41). [Lavoie, 2002, p. 198]

Pour illustration, cette référence à la préface introduisant l'œuvre de Chamoiseau :

La préface à *Chronique des sept misères*, signée par Edouard Glissant et intitulée « Un marqueur de paroles », constitue elle aussi une stratégie éditoriale au sens où le lecteur est amené à voir les manipulations linguistiques de Chamoiseau, non pas comme dégradation du français, mais comme création artistique, comme célébration de la langue. [Lavoie, 2002, pp. 198-199]

Lavoie préconise enfin ces stratégies éditoriales aux traducteurs :

Ces procédés paratextuels pourraient être repris par les traducteurs lorsqu'ils sont aux prises avec la traduction d'un ou de plusieurs sociolectes. Tel a d'ailleurs été le choix de Françoise Brodsky, traductrice de l'écrivaine noire américaine Zora Neale Hurston, qui nous présente ses choix traductionnels dans des « Notes sur la traduction » [- nous y revenons, cf. p. 453 -]. Un

appareil paratextuel expliquant les difficultés, les problèmes rencontrés lors de la traduction du sociolecte serait déjà une façon de montrer l'importance de ce parler dans l'original et d'attirer l'attention du lecteur sur sa présence dans le texte traduit. [2002, p. 199]

En effet, complète-t-elle :

La préface permettra non seulement d'influencer la réception de l'œuvre par le lecteur, mais elle aura aussi comme conséquence de lui faire prendre conscience qu'il lit non pas l'original, mais une traduction. Elle peut donc également jouer un rôle de promotion, aussi bien de la traduction que du traducteur en tant que sujet traduisant.

Les indices paratextuels favorisent évidemment l'accueil de l'idéologie choisie par le texte à lire. Ils ne demeurent pour autant qu'un composant de la *mosaïque traductive* qui en exprime la teneur.

Les paramètres situationnels, en général, s'ils englobent l'œuvre de l'atmosphère idéologique du traducteur, ne suffisent pas toujours à véhiculer pleinement la truculence des sociolectes originaux. Leur rôle se révèle avant tout celui d'« escorte » – pour reprendre l'élégante formule de Sherry Simon – à la transformation graphique plus ponctuelle des prises de parole. Mais comment alors rendre en *substance* ces voix marquées par la graphie ?

Première et indispensable étape : celle d'identifier clairement l'objet de traduction avant de s'atteler à l'ardue tâche du traduire. Condition nécessaire au succès du sociolecte cible, l'identification n'est pourtant pas un contrat toujours rempli par le traducteur.

Attardons-nous un instant sur quelques exemples de textes cible qui se laissent prendre aux pièges de leurs propres manœuvres.

III-2) Incohérences

Lors des *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*, et plus précisément de l'« Atelier d'anglais des Etats-Unis : Faulkner » animé par Marie-Claire Pasquier, les réflexions de l'auditoire se sont portées sur la traduction d'« une page très marquée oralement : Mrs Goodwin apostrophant Temple au septième chapitre de *Sanctuaire* » (1998, p. 63).

« *Putty face* » nous occupa un instant : « *Yes, putty-face! the woman said* », suivi de « *what that little putty-face is worth* ». Bernard Hoepffner défendit valeureusement l'interprétation « gueule de mastic » (attestée par le *Harrap's* sous la forme « au visage de papier mâché »),

devenue pour la Pléiade « gueule de mie de pain », cependant que l'animatrice qui rédige ce compte rendu faisait perfidement remarquer que, dans le texte même de *Sanctuary*, on trouve, page 40, « *Putty hard walking, ain't it? he said* » ; page 47, Tommy qui dit : « *Hit's putty rotten* » ; et page 206 « *I'm putty liberal, myself* » : transcription habituelle de « *pretty* » dans ce roman. [Pasquier, 1998, p. 64]

Pour le traduire, il faut en effet déceler l'existence du sociolecte. Mais son existence admise, encore est-il nécessaire d'en faire une bonne analyse.

Ainsi imputera-t-on souvent les incohérences à une mauvaise identification du sociolecte source.

Revenons un instant à Mark Twain, qui recourt à la retranscription phonétique dans une de ses nouvelles datant de la même époque que la publication de *Huck Finn*.

La traductrice Julie Pujos rappelle dans sa préface (1999, p. 11) que selon « Albert Bigelow Paine, l'un des principaux biographes de Mark Twain, [...] [ce dernier] se révélait encore meilleur orateur qu'écrivain. A lire ses nouvelles, [continue-t-elle,] nous le croyons sans hésiter tant elles portent les marques de l'oralité. [...] Et voici Mark Twain, debout sur une estrade, face à un auditoire captivé, qui débite ses histoires avec force grimaces, mimiques et tons de voix divers et changeants. Ecoutez-le raconter *Le Bras d'or* à la façon d'un **vieux fermier** avare et couard pour faire peur aux jeunes filles [...]... »

L'auteur prétend en effet « savoir comment une histoire doit être racontée ». Et c'est par l'exemple de deux nouvelles qu'il décide d'illustrer sa démarche. Voici le début de l'une d'elles, intitulée « *The golden Arm* » (1894) :

<p>Once 'pon a time dey wuz a monsus mean man, en he live 'way out in de prairie all 'lone by hisself, 'cep'n he had a wife. En bimeby she died, en he tuck en toted her way out dah in de prairie en buried her. Well, she had a golden arm—all solid gold, fum de shoulder down. He wiz pow'ful mean—pow'ful; en dat night he couldn't sleep, caze he want dat golden arm so bad. [Twain, 1999, p. 202]</p>	<p>L'était une fois un type, j'veux dire un homme, et il vivait tout seul dans la prairie, sauf qu'il avait une femme. Un jour elle est morte, alors l'a prise et l'a portée dans la prairie et l'a enterrée. Eh bien, elle avait un bras d'or, tout en bon or, de l'épaule jusqu'en bas. C'était un type pauvre, pauvre ; et c'tte nuit-là, il n'a pas pu dormir, pass'qu'il voulait vraiment le bras d'or. [Twain / Pujos, 1999, p. 203]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

On retrouve certains traits communs avec ce que nous avons lu précédemment, mais c'est avec le parler noir de Jim dans *Huck Finn* que la ressemblance se constate surtout :

“[...] You's gwyne to marry de po' one fust en de rich one by en by. You wants to keep 'way **fum** de water as much as you kin, en don't run no resk, **'kase** it's down in de bills dat you's gwyne to git hung.” [Twain, 1988, p. 22]

“I **tuck** out **en** shin down de hill [...], but **dey wuz** people a-stirrin’ yit, so I hid in de ole tumble-down cooper shop [...]. Well, I wuz **dah** all night. [...]” [Twain, 1988, p. 53]

En fait, là où le doute s’installe, c’est que Mark Twain, lorsqu’il présente cette nouvelle au lecteur (1999, p. 202), la qualifie de « **negro** ghost story ». Plus loin quand on lit (p. 204) « en **pooty** soon he hear de voice agin » ou (p. 206) « he cain’t **skasely** git his breath! », on ne peut une fois encore que se remémorer Jim :

“[...] Ole Missus–dat’s Miss Watson–she pecks on me all de time, en treats me **pooty** rough, but she awluz said she wouldn’ sell me down to Orleans. [...]” [Twain, 1988, p. 53]

Et :

“I didn’ know dey was so many un um. I hain’t hearn ‘bout none un um, **skasely**, but ole King Sollermun, onless you counts dem kings dat’s in a pack er k’yards. How much do a king git?” [Twain, [1885] 1977, p. 64 in Lavoie, 2002, p. 83]

Dans la nouvelle, la traductrice choisit principalement d’élider les pronoms sujets : « **L’était** une fois un type », « alors **l’a** prise et **l’a** portée » ; ou quelques contractions dans « **c’tte** nuit-là », « **pass’qu’il** ». Mais si notre hypothèse s’avère fondée, et que la retranscription est celle d’un parler noir – comme semblent le confirmer les deux bilingues de notre échantillon qui, interrogés quant à l’origine du locuteur du *Golden Arm*, reconnaissent la voix d’un « Noir du Sud (USA) » –, alors les choix de traduction pourraient en être évidemment modifiés.

Suivons désormais les pérégrinations new-yorkaises de l’héroïne de Lauren Weisberger, auteur de *The Devil Wears Prada* :

I strolled for a bit, happy to have left enough time to get as lost as I was, and finally ducked into a deli for a cup of coffee.

‘Hello, sir. I can’t seem to find my way to the Elias-Clark building. Could you please point me in the right direction?’ I asked the nervous-looking man behind the cash register. [...]

‘**One dollah,**’ he said, holding out his hand.

‘You’re charging me for directions?’

‘**One dollah, skeem or bleck, you peek.**’

I stared at him for a moment before I realized he knew only enough English to converse about coffee. ‘Oh, skim would be perfect. Thank you so much.’ [Weisberger, 2003, pp. 37-38]

Nous reconnaissons un locuteur « asiatique » au sens où l'entendent les anglophones, soit, originaire d'Inde ou du Pakistan. Bien que les seuls indices de surface (en gras) puissent être la matérialisation d'un parler autre (noir américain ?), le fait que l'action se déroule dans un *deli* fait correspondre le cliché culturel à notre première impression. Un de nos interrogés bilingues a passé la plus grande partie de son enfance à New York ; il confirme : « So he is either a Paki or an Indian. Il est dans un Deli donc ça ne peut être que ça ».

Nos deux bilingues envisageaient toutefois et également une origine chinoise, malgré « trop peu d'indices » dans l'extrait anglais pour confirmer l'éventualité.

Voyons comment ce passage est interprété dans la traduction :

J'ai marché un peu à l'aveuglette, heureuse de disposer d'assez de temps pour pouvoir me perdre de la sorte, et finalement, je suis entrée boire un café dans un *deli*.

– Bonjour, Monsieur. Je crois bien que je n'arrive pas à trouver l'immeuble Elias-Clark. Auriez-vous la gentillesse de m'indiquer dans quelle direction aller ? [...]

– **Un dolla'**, m'a-t-il dit en tendant la main.

– Un dollar pour m'indiquer la direction ?

– **Un dolla', noi' ou lé ékuémé, au choix.**

Je l'ai dévisagé quelques instants, avant de comprendre que les seuls mots d'anglais qu'il connaissait se rapportaient aux cafés qu'il vendait.

– Oh, lait écrémé, ce sera parfait. Merci beaucoup. [Weisberger / Barbaste, 2004, pp. 61-62]

Il ne fait aucun doute que le locuteur cible est désormais d'origine africaine : *r* effacé, voire transformé ([u] de « ékuémé »).

A noter également : à deux reprises, on nous a fait part dans nos questionnaires, d'une incohérence quant à l'expression « au choix » jugée « trop correcte » pour un locuteur ne maîtrisant que si peu la langue.

Deux raisons ont pu guidé le choix de la traductrice. Soit, elle a simplement analysé l'accent source comme étant celui d'un Afro-américain et a choisi comme base à son travail les caractéristiques linguistiques habituellement associées à l'Afrique noire. Soit elle a cherché à conserver le cliché et d'une situation donnée, a recréé un climat stéréotypique dans le nouveau contexte francophone – ce dont il faut douter puis qu'elle n'occulte pas l'univers source (« l'immeuble Elias-Clark » « *deli* » « les seuls mots d'anglais ») :

Là c'est traduit comme si c'était un Africain en France parlant mal français, ce qui est plus ou moins l'équivalent du Pakistanais aux USA, même si pour un *deli*, qui est pour eux ce qu'est une épicerie pour nous, un accent arabisant serait peut être plus adapté ?

Une dernière remarque judicieuse, mais qui ne fonctionnerait pas à cause de la réalité extra-textuelle de l'action.

Souvenons-nous à présent de Miranda, la patronne tyrannique du même roman de Weisberger à l'« upper-crust British accent » :

'Ahn-dre-ah. It's Mir-ahnda. It's nine in the morning on Sunday in Pah-ris and the girls have not yet received their books. Call me at the Ritz to assure me that they will arrive shortly. That's all.' [Weisberger, 2003, p. 94]

Voyons un nouvel extrait, accompagné de sa traduction française :

<p>'Dah-lings, I am <i>so</i> delighted you could join us for a little pah-ty! Everyone loves pah-ties, now don't they?' Miranda sang in a falsetto voice. [Weisberger, 2003, p. 294]</p>	<p>– Mes ché'is, je suis tellement contente que vous soyez là pour not'e petite fête. Qui n'aime pas fai'e la fête, n'est-ce pas ? a chantonné Miranda en imitant l'accent du Sud. [Weisberger / Barbaste, 2004, p. 388]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

On retrouve dans le texte anglais les indices qui, jusqu'alors, ont toujours connoté les intonations d'« aristo british » (p. 41) de la protagoniste (insertion du groupe *ah* au cœur des mots et mise en relief de l'accent tonique). Pourquoi imiterait-elle ici l'accent du Sud : il s'agit dans ce passage d'une réception qui fait d'elle la reine de la soirée, où elle est enviée par toutes les femmes présentes, certaines étant « sur le point de tomber en pâmoison » devant elle (p. 388 du TC-fr). En français pourtant, la locutrice s'exprime avec un « accent du Sud » d'ailleurs plus proche de l'imitation conventionnelle du parler noir (avec l'élision du *r*) que d'une langue simplement relâchée. Citons d'ailleurs la traductrice qui, dans un autre passage du roman, décrit cet accent qu'elle est ici censée représenter :

un vrai accent du Sud, avec des « r » roulés dans la pure tradition des péquenots. [Weisberger / Barbaste, 2004, p. 111]

L'incohérence est double car la traductrice n'est fidèle ni au texte source, ni à ses choix propres. Rien dans le texte source, ni les marqueurs de surface, ni les paramètres intra-textuels (« a falsetto voice » ne décrit pas *a priori* l'intonation du Sud) n'encourage le texte français à opter pour une telle démarche traductive.

Ainsi, parfois à cours de stratégies, les traducteurs puisent, hélas à contretemps, dans des registres divergents. Le résultat en est une œuvre non homogène et le sociolecte ainsi rendu perd sa crédibilité de parler littéraire.

Étudions un personnage de Kipling, que le passage suivant aide à cerner :

The cook was a huge, jet-black negro, and, unlike all the negroes Harvey had met, did not talk, contenting himself with smiles and dumb-show invitations to eat more.

[...] “Can’t he talk?” said Harvey in a whisper.

“ ’Nough to get along. Not much o’ anything we know. His natural tongue’s kinder curious. Comes from the innards of Cape Breton, he does, where the farmers speak homemade Scotch. Cape Breton’s full o’ niggers whose folk run in there durin’ aour war, an’ they talk like farmers—all huffy-chuffy.”

“That’s not Scotch [...]. That’s Gaelic. So I read in a book.” [Kipling, 1981, p. 30]

Quand toutefois le cuisinier se décide à parler, son langage est qualifié comme suit :

His English was not thick, but all clear-cut, as though it came from a phonograph. [Kipling, 1981, p. 60]

Voyons comme il s’exprime :

<p>Suddenly the cook cried in his phonograph voice: “It wass his own death made him speak so! He iss fey–fey. I tell you! Look!” [Kipling, 1981, p. 65]</p>	<p>Soudain le cuisinier cria de sa voix de phonographe : « C’était l’approche de sa propre mort qui le faisait parler comme cela ! Il sent sa fin – sa fin, c’est moi qui vous le dis ! Regardez ! » [Kipling / Fabulet. Fountain-Walker, 1991, p. 100]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le cuisinier redouble certaines consonnes sifflantes dans « It wass » et « He iss ». Dans ce premier extrait, il omet également un pronom relatif : « It wass his own death [Ø] made him speak so! ». Cependant, le traducteur, peut-être pensant que l’indication de l’auteur « in his phonograph voice » suffit à caractériser ses dires, prête au personnage un langage correct, voire élégant (il garde la forme pleine de « cela »).

Observons deux autres répliques du cuisinier :

[T]he cook said: “The luck iss in two pieces. You will find it so when you look. *I know.*” [Kipling, 1981, p. 66]

“Yess! He come for hiss knife,” was all he said at the end. [Kipling, 1981, p. 110]

On retrouve le redoublement de *s* dans le premier énoncé « iss », et dans le second, une impropriété grammaticale : l’omission de l’auxiliaire ou un mauvais accord de conjugaison « **He come** for ». Rappelons que le personnage peut effectivement éprouver quelques difficultés à s’exprimer, sa langue natale étant le gaélique, ou quelque chose se parlant « tout en charabia », comme le définit le traducteur.

Citons la traduction des deux répliques :

[L]e cuisinier dit : « Le charme est rompu. Vous vous en apercevrez en y regardant. **Moi, bien savoir.** » [Kipling / Fabulet. Fountain-Walker, 1991, p. 103]

« Ouui ! **Lui venu** pour son couteau. » C'est là tout ce qu'il dit. [Kipling / Fabulet. Fountain-Walker, 1991, p. 176]

La langue anglaise paraît ici plus flexible, de telles modifications dans le texte français semblent exagérées. Remplacer les pronoms personnels sujets par les pronoms compléments, tout en ne conjuguant pas le verbe, connotent pour le locuteur une connaissance quasiment inexistante de la langue dans laquelle il tente de s'exprimer. Or, pourquoi plus haut, ce même cuisinier s'exprimait-il dans un langage normal, presque châtié ? Le fait que le protagoniste soit noir semble guider la traduction vers le petit nègre : les passages en « bon français » viennent-ils compenser une possible culpabilité quant à ce choix malheureux ?

Poursuivons maintenant avec deux extraits des *Pickwick Papers* de Dickens :

<p>'Ta'nt a wery good 'un to look at,' said Sam, 'but it's an astonishin' 'un to wear; an afore the brim went, it was a wery handsome tile. Hows'ever it's lighter without it, that's one thing, and every hole lets in some air, that's another—ventilation gossamer I calls it.' [Dickens, 2000, p. 153]</p>	<p>– Il n'est pas très beau, à le voir, mais à l'usage il est imbattable, et avant que le bord fût parti, c'était un très beau chapeau. Mais, sans bord, il est plus léger : et d'un ! En outre, chaque trou laisse entrer de l'air : et de deux ! Un feutre à ventilation, je l'appelle. [Dickens / Dottin, 1966, p. 159]</p>
<p>'That's the pint, sir,' interposed Sam; 'out vith it, as the father said to the child, wen he swallowed a farden.' [Dickens, 2000, p. 153]</p>	<p>– Voilà le problème, interrompt Sam ; dégoisez, comme disait un père à son enfant qui avait avalé un liard. [Dickens / Dottin, 1966, p. 159]</p>

On le voit, le texte source est riche en transcriptions classiques ou plus surprenantes avec « **Ta'nt a wery good 'un** » et « out vith it », où les contractions sont importantes, et où le *w* et le *v* se substituent l'un à l'autre. De même, le mot *farthing* est fortement modifié en « farden ».

Le traducteur choisit cependant de ne pas marquer exagérément le sociolecte de Sam, peut-être de peur que le texte français ne soit fastidieux pour le lecteur. Mais alors qu'il a toutefois recours à certaines formules plus orales (telles que la dislocation « Un feutre à ventilation, je l'appelle ») ou un vocabulaire argotique (« dégoisez »), il introduit un subjonctif imparfait (« avant que le bord fût parti ») ou des locutions plus châtiées (« En outre »). Adopter une méthode type, à tort ou à raison, reste défendable dès lors qu'on se tient à ses choix premiers. Or ce n'est pas ici le cas.

De même, on peut se demander pourquoi dans l'extrait suivant, le traducteur décide soudain de modifier l'orthographe de certains mots :

<p>'I've been a callin' to you half a dozen times, [...] but you didn't hear me.'</p> <p>'No, Sammy,' replied Mr Weller, again looking thoughtfully at the fire. 'I wos in a referee.'</p> <p>'Wot about?' inquired Sam [...].</p> <p>'In a referee, Sammy,' replied the elder Mr Weller, 'regarding <i>her</i>, Samivel.' [Dickens, 2000, p. 680]</p>	<p>– Je t'ai appelé une demi-douzaine de fois, [...] mais tu ne m'entendais pas.</p> <p>– C'est vrai, répondit Mr Weller en regardant encore le feu d'une manière pensive ; j'étais dans une <i>rêferie</i>, Sammy.</p> <p>– A propos de quoi ? demanda Sam [...].</p> <p>– Dans une <i>rêferie</i>, Sammy, qui <i>la</i> concernait. [Dickens / Dottin, 1966, p. 717]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Pourquoi ce mot, et aucun autre ? Le calembour dans le texte source ajoute au comique de la situation, et certainement le traducteur a-t-il cherché à rendre le même effet dans sa version. Mais, n'ayant jusqu'alors jamais retranscrit phonétiquement les propos des protagonistes, ce choix ne semble pas justifié, d'autant qu'en comparaison du texte anglais, il ne crée pas la dédramatisation comique attendue.

Le seul texte français, soumis à notre panel, a révélé une certaine perplexité. La question posée portait essentiellement sur les raisons qui auraient pu pousser le traducteur à ne modifier que ce mot « rêferie », et l'effet que pouvait avoir cette transcription exceptionnelle sur le lecteur. Certains ont cru deviner en Mr Weller un locuteur d'origine allemande :

Peut-être pour faire prendre conscience au lecteur de l'origine germanique de Mr Weller qui transparaît dès lors qu'il est retourné à ses origines, abandonné à sa rêverie profonde.

C'est un Allemand, sûr à 100 %...

Remarque intéressante : ces deux avis sont émis par des individus familiers de la langue allemande (le premier fut germaniste, le second a vécu en Allemagne).

Notre anglophone britannique a reconnu – davantage, croyons-nous, grâce à sa connaissance de l'auteur que par la transcription du traducteur – l'élément cockney du texte source. Il complète toutefois son commentaire :

La difficulté de prononcer les 'v' est associée aux 'cockneys' de Londres et aux enfants (Mr Weller imite Sammy à mon avis).

On retrouve cette impression chez un autre interrogé :

L'impression que j'ai est que Mr Weller imite quelqu'un qu'il connaît qui parle avec cet accent.

Un autre avis nous sembla encore intéressant :

Traduction d'une langueur, d'une fatigue ou d'un état alcoolisé.

Peut-être l'extrait sorti de tout contexte ne favorisait-il pas sa bonne compréhension. La transcription revêt diverses fonctions et il nous a semblé difficile de rallier les avis à une réponse cohérente. On y a tout de même vu la mise en relief que voulait véhiculer le traducteur :

Il veut souligner l'impact qu'a eu cette rêverie sur le personnage. On déforme souvent un mot pour mieux le faire ressortir dans une discussion.

Cela permet vraiment d'attacher plus d'importance au mot, à l'expression ou au moment, plutôt qu'à un accent en soi.

Mais sans forcément toujours y lire la visée réelle de la démarche :

Bien entendu ça marque dans la lecture, mais je ne comprends pas très bien pourquoi un seul mot est modifié.

Ou encore, et pour conclure :

Si c'est la seule modification, je ne vois pas l'intérêt. Soit l'origine étrangère du personnage est dévoilée par son accent du début à la fin soit elle ne l'est pas du tout, sinon, quel intérêt et quel manque de logique !!

Consacrons enfin, notre ultime exemple à Jim.

Lorsqu'elle a été aux prises avec le *Black English*, la traductrice [Claire Laury] semble avoir d'abord hésité entre diverses options de traduction. En effet, les trois premières répliques de Jim en français témoignent d'un certain malaise à l'égard de ce sociolecte [...]. [Lavoie, 2002, p. 66]

Voyons donc de quoi il retourne.

Jim, le grand esclave noir de Miss Watson, qui s'affairait près de la porte de la cuisine, avait levé la tête en entendant mon cri et il vint regarder ce qui se passait dans la nuit :

— Qué que c'est qui va là ? grogna-t-il avec surprise.

Il écouta un moment puis, sortant, il avança sur la pointe des pieds et arriva si près de nous que nous aurions pu le toucher. [...] Le grand Jim hurlait d'une voix menaçante :

— Hé, vous là-bas, vous êtes qui, vous êtes quoi ? Hé, dites donc, je m'en vais pas d'ici jusqu'à ce que vous vous en alliez !

Sans nous avoir vus, le grand nègre s'assit dans l'obscurité [...]. [Twain / Laury, 1979, pp. 11-12 in Lavoie, 2002, p. 66]

Concentrons-nous sur les techniques linguistiques pour lesquelles semble opter Laury : [L]es traits de surface utilisés pour marquer le parler de Jim ne sont pas tout à fait les mêmes de la première à la deuxième réplique. La phrase « Qué que c'est qui va là » semble appartenir à un parler paysan. Quant à la deuxième réplique, on y retrouve des traits oralisants, comme l'inversion « vous êtes qui », l'absence de négation *ne*, et une construction fautive : « [...] je m'en vais pas d'ici jusqu'à ce que vous vous en alliez ». Ces deux premières répliques, vu le manque d'homogénéité dont elles font preuve, montrent que Laury cherche une façon de rendre le *Black English*, sans y parvenir de façon cohérente encore. [Lavoie, 2002, pp. 66-67]

Il semble ensuite que la traductrice se décide pour une troisième méthode de travail. Voici la « solution qu'elle a trouvée pour pallier les difficultés posées par le parler noir », à savoir « un choix de traduction assez conventionnel, l'élision du *r* » (Lavoie, 2002, p. 67).

Illustrons nos propos :

<p>[...] but whenever one was talking and letting on to know all about such things, Jim would happen in and say, "Hm! What you know 'bout witches?" and that nigger was corked up and had to take a back seat. Jim always kept that five-center piece around his neck with a string [...]. [Twain, [1885] 1977, p. 11 in Lavoie, 2002, p. 67]</p>	<p>Mais à chaque fois qu'il entendait un de ces narrateurs, Jim l'interrompait d'un air supérieur : — Hm ! Quéqu'vous connaissez aux so'ciè'es, vous aut'es, pau'es Noi's ? Vous fe'iez mieux de la boucler, c'oiez-moi ! Comme chacun sait, les Noirs d'Amérique parlent anglais sans prononcer les <i>r</i>. Cela leur donne un langage étrange, mais nous y sommes habitués et nous n'avons aucune peine à les comprendre. Jim garda toujours la pièce de monnaie percée [...]. [Twain / Laury, 1979, p. 13 in Lavoie, 2002, p. 67]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Heureuse de son choix, Laury le justifie par une explicitation de sa démarche. Démarche qu'elle continue d'associer aux procédés d'abord utilisés dans les deux premières répliques : de sa nouvelle option ou de ses choix précédents, qu'en sera-t-il du parler noir de Jim ?

[N]otons qu'on retrouve encore une marque paysanne dans le « quéqu'vous » du début. Laury semble encore hésiter entre des traits linguistiques ruraux et petit-nègre pour le personnage noir, bien que, par la suite, elle privilégie nettement la deuxième option. D'ailleurs, l'insertion de son commentaire intradiégétique en fournit la preuve. Enfin, l'élision du *r* constitue la marque la plus utilisée dans cette traduction pour identifier les répliques de Jim. Laury n'a plus recours à d'autres traits de type « paysan », elle cantonne le parler de Jim dans une matérialité figée, où des tournures plus recherchées ne sont pas de mise. L'élision du *r* comme unique procédé représentant le parler noir nous paraît un choix réducteur et simpliste. On

retrouve bien quelques *ben*, quelques *m'sieu* saupoudrés ça et là, mais il s'agit de traits également utilisés par des personnages blancs. [Lavoie, 2002, pp. 67-68]

Face à une œuvre si fertile en matière de problématique traductologique, « puisqu'elle recèle une panoplie de parlers vernaculaires posant des défis de taille à la traduction », peut-on « excuser » le tâtonnement qu'inspire « l'éventail linguistique de l'œuvre originale » (Lavoie, 2002, p. 11) ?

Il n'est pas facile de déployer des solutions à la hauteur de ce que propose le texte source. Et il faut reconnaître aux traducteurs – malgré les erreurs et incohérences possibles – une lourde tâche dont la difficulté ne doit pas être amoindrie.

Les solutions cependant existent. Parmi celles-ci :

III-3) L'équivalence régionale

Citons en introduction à ce thème un texte du metteur en scène Antoine Vitez – entre autres, traducteur du français vers le russe –, qui aborde les problèmes de traduction du parler cosaque dans *Le Don paisible* de Choukhov :

Prenons un personnage, un soldat, un Cosaque pendant la guerre de 14 dans les tranchées. Ce Cosaque va parler dans un langage populaire, argotique, mélanger du parler cosaque et de l'argot militaire des tranchées. Naturellement, le traducteur bien intentionné se sent obligé de transporter en français la différence qu'il y a entre le texte à traduire et la langue académique. Généralement on transpose situation pour situation : là où il y a un Cosaque, on traduit le langage patoisant du Cosaque par un langage patoisant français, dans le genre paysan. Généralement, on mélange des patois de l'Ouest et du Centre de la France. Et puis, pour ce qui est de l'argot militaire, c'est encore plus simple, on prend l'argot militaire des tranchées, mot militaire pour mot militaire. Ça semble aller de soi. Mais en fait, c'est une mauvaise solution.

[...] Comment traduire, alors ? Dans quelle province vais-je transposer le Cosaque ? Est-ce que, pour moi, il est marseillais, ch'timi ou parigot ? Il y a une impossibilité, là. Et puis, l'argot militaire, qui semble pouvoir être transposé mot pour mot, expression pour expression, irrésistiblement m'a toujours paru insupportable. A l'arrivée, je ne voyais pas, dans mon texte français, ce que je voyais en lisant le texte russe. A l'arrivée, je voyais des Français qui causaient entre eux. Pas des Russes. Exactement le problème du doublage. [...] [L]a traduction

soi-disant littérale que je viens de décrire là fait par erreur d'un Russe un Français, d'un Cosaque un Ch'timi. [Vitez. Copfermann, [1981], pp. 55-57 in Déprats, 1998, pp. 98-99]

Choix réprouvé donc, en ce que l'équivalence importe dans la réalité intratextuelle des connotations parasites.

Voyons comme cela s'illustre dans les extraits suivants. Voici un texte traduit en français que nous avons soumis à l'interrogatoire de notre échantillon (les indices qui localisent l'accent ont été effacés) :

Ils avaient pris une chambre au premier étage d'un hôtel construit un siècle et demi plus tôt [...]. Ça sentait la cire à parquet citronnée et le bois qui gentiment se dégingue.

– Je vais vous faire voir votre chammbre, avait décrété la propriétaire à leur arrivée.

L'accent de la région [était] discret et chantant [...]. Le regard de la femme, d'un noir fuligineux, curieux sans être ouvertement hostile, n'avait cessé de glisser vers eux tandis qu'elle leur montrait la chambre et son lit double. *On n'aimme peut-être pas tout ce que vous faites [...] mais on veut bienn de votre argennt*, devait-elle se dire, songea Rickey. [Brite / Mège, 2004, p. 184]

– Z'êtes [de là-haut] ? lança le patron du restau de fruits de mer occupé à jouer au poker vidéo dans un coin. Ils ont même pas idée ce que c'est le vrai cagnard, là-haut. [Brite / Mège, 2004, p. 186]

La réponse quant à l'origine des locuteurs fut quasi unanime (77 % des avis prononcés) :

Sud de la France – provence – cagnard – le soleil

Le sud de la France. Avec la prononciation abusée des syllabes finales.

Le redoublement consonantique ainsi que la graphie *italiquienne* semblent nous mener vers le Midi de la France.

Je pense que le locuteur vient du Sud de la France. L'accentuation de certains « e » en fin de mot et l'insistance sur les sonorités « in » et « en » sont assez caractéristiques.

Le locuteur est du Sud de la France. L'accent méridional est rendu par l'insistance sur le « e » final (en italique dans le texte).

De même, le son « en » est rendu « chantant » grâce au doublement du *n* ou du *m*.

Enfin, des expressions comme « cagnard » confirment que c'est l'accent méridional qui est transcrit ici.

Origine du Sud de la France, la Provence. (les finales chantantes et accentuées > faire faites votre z'êtes même et les nasales chammbre aimme bienn argennt : imitation de l'accent provençal par les touristes du Nord)

La brillante analyse de notre échantillon nous permet de poursuivre sans davantage de commentaires. Voici le texte source et la traduction dans son intégralité :

<p>They were staying on the second floor of a 160-year-old hotel that looked out over the bayou. The place smelled of lemon floor polish and genteelly decaying wood. “I gonna show you up to y’all room,” said the proprietress when they checked in. The accent out here was nothing like the exuberant, full-throated New Orleans one; rather, it was low and musical, with a hint of the French spoken here less than a century ago. The woman’s jet-dark eyes, curious but not overtly hostile, kept slipping back to them as she showed off the room with its double bed. <i>We might not like everything y’all do in New Orleans,</i> Rickey imagined her thinking, <i>but we need y’all money.</i> [« Bayou de la Mère », Brite, 2005, p. 118]</p>	<p>Ils avaient pris une chambre au premier étage d’un hôtel construit un siècle et demi plus tôt, qui surplombait le bayou. Ça sentait la cire à parquet citronnée et le bois qui gentiment se dégingue.</p> <p>– Je vais vous faire voir votre chammbre, avait décrété la propriétaire à leur arrivée.</p> <p>L’accent de la région, discret et chantant, n’avait rien à voir avec celui, fleuri, guttural, de La Nouvelle-Orléans : y planait une pointe du français parlé sur place moins d’un siècle auparavant. Le regard de la femme, d’un noir fuligineux, curieux sans être ouvertement hostile, n’avait cessé de glisser vers eux tandis qu’elle leur montrait la chambre et son lit double. <i>On n’aimme peut-être pas tout ce que vous faites, à la Nouvelle-Orléanns, mais on veut bienn de votre argennt,</i> devait-elle se dire, songea Rickey. [« Bayou de la Mère », Brite / Mège, 2004, p. 184]</p>
<p>“Y’all from New Orleans?” called the manager of the seafood restaurant, who was over in the corner playing video poker. “Y’all don’t even know what real heat is way up there.”</p> <p>Rickey and G-man looked at each other in half-drunken amazement at having suddenly become Northern aggressors. [« Bayou de la Mère », Brite, 2005, p. 119]</p>	<p>– Z’êtes de la Nouvelle-Orléanns ? lança le patron du restau de fruits de mer occupé à jouer au poker vidéo dans un coin. Ils ont même pas idée ce que c’est le vrai cagnard, là-haut.</p> <p>Rickey et G-man se dévisagèrent, pris d’un étonnement à demi aviné à se voir transformer ainsi en agresseurs du Nord. [« Bayou de la Mère », Brite / Mège, 2004, p. 186]</p>

La traductrice prend donc le parti de transposer l’accent source américain en un accent du Sud de la France (nous verrons ci-après ce que cette stratégie inspire à nos interrogés). Un

choix qui s'assortit d'une incohérence de méthode, car la traductrice continue d'opter pour cette seule solution dans d'autres nouvelles du recueil et traduit le « musical half-French accent » (Brite, 2005, p. 127) dont il est ici question comme elle traduit le « Yat »³⁰. Or, n'est-il pas justement remarqué que l'accent des précédents extraits « was **nothing** like the exuberant, full-throated New Orleans one » ?

<p>“You don’t sound like you’re from Texas.”</p> <p>“You don’t sound like you’re from Nuh Wallins, daw1,” said Keith in a perfect Yat accent. Paul stared at him for a second, then burst out laughing.</p> <p>“My mom’s teacher,” he explained. “I wasn’t allowed to talk like that.” [« A season in heck », Brite, 2005, p. 172]</p>	<p>– Tu ne parles pas comme un Texan.</p> <p>– Tu ne parles pas non plus comme quelqu’<i>unn</i> de La Nouvelle-Orléans, répliqua Keith avec un accent parfaitement imité.</p> <p>Paul le contempla un instant avant d’éclater de rire.</p> <p>– Ma mère est prof, expliqua-t-il. Je n’ai jamais eu le droit d’avoir l’accent. [« Une saison d’enfer », Brite / Mège, 2004, p. 272]</p>
<p>“Where you went to school?” he asked them. The broad yatty inflection that had begun to creep into his voice amused and abashed him, but he couldn’t seem to rein it in. If his mother could hear him right now, she’d have him reciting elocution exercises for weeks. This struck him as funny, and he tried to explain it to Mo and Tanker. “She used to make me say, ‘The bird laid an egg while standing on her leg,’” he told them.</p> <p>They laughed. “Da boid laid a aig while standin awn huh laig,” Tanker repeated, exaggerating the accent he already had. [« A season in heck », Brite, 2005, p. 163]</p>	<p>– Vous avez fait vos études où ? leur demanda-t-il.</p> <p>Les intonations traînantes qui commençaient à percer sous sa langue l’amusaient et le déconcertaient tout à la fois. Mais impossible de les ravalier, apparemment. Si sa mère l’avait entendu, elle lui aurait fait faire des exercices de récitation des semaines durant. La drôlerie de la chose le frappa, et il tâcha de l’expliquer à Mo et Tanker.</p> <p>– Elle me faisait prononcer <i>Les chaussettes de l’archiduchesse sont-elles sèches, archi-sèches</i>.</p> <p>Ils rigolèrent.</p> <p>– Les chaussettes de l’archiduchesse <i>sonnt-elles sèches, archi-sèches</i>, répéta Tanker en forçant sur son accent naturel. [« Une saison d’enfer », Brite / Mège, 2004, p. 259]</p>

30

Yat refers to a unique dialect of English spoken in New Orleans, Louisiana. The term also refers to those people who speak with a Yat accent. The name comes from the common use amongst said people of the greeting, “Where y’at?” (Where you at?), which is a way of asking, “How are you?” The Yat dialect sounds similar to that of Brooklyn, New York natives, with influences from Louisiana Creole French and Southern American English. While the term *Yat* is usually reserved specifically for the strongest varieties of the New Orleans dialect within the city, the term often refers specifically to speakers of Yat, outside of the city proper, and around the rest of Louisiana, it is often used as a colloquial demonym for any person from New Orleans. [Wikipedia, réf.b du 8 juin 2007]

Réactions de l'échantillon – rappelons qu'ils n'avaient dans un premier temps eu accès qu'à la traduction française, et se sentent, par conséquent, quelque peu trahis :

No I can't say that the English accent corresponds to the French. In fact NOT AT ALL!!

Eh bien, c'est le Midi des Etats-Unis plutôt que de la France. Le choix de traduction est étrange, j'aurais juré un accent du Sud, et non américain. Peut-être cherche-t-elle trop à transposer, cette traductrice.

Je me suis fait des idées. On perçoit l'accent à travers des codes, des idées préconçues.

La traductrice me semble avoir rendu arbitrairement l'accent par un autre accent.

Je ne suis pas sûr d'adhérer. En français je n'arrive pas à savoir en quoi l'accent correspond à la Nouvelle-Orléans. La dimension culturelle entre ici en jeu, et n'est pas retranscrite de manière assez claire pour le lecteur français.

Il arrive toutefois que l'on semble préférer l'effort fourni par la traductrice à un lâche abandon :

Ici : Sud des Etats-Unis.

Mais comme il me paraît extrêmement difficile de faire apprécier un accent de la Nouvelle-Orléans en français, je pense que la traductrice l'a volontairement associé à un accent du Sud de la France pour que cela puisse évoquer quelque chose au lecteur.

Pour ma part, je ne vois pas l'utilité de traduire un accent si le lecteur n'est pas capable de s'entendre le dire, si ça ne lui évoque rien. Lorsqu'on a ainsi dans un texte une phrase marquée par un accent, on aime généralement la lire à voix haute ou au moins l'entendre dans sa tête. Si ça ne correspond à aucune sonorité connue, ça a pour seul effet de perdre le lecteur, il n'y a pas de grand apport pour le texte.

Et certes, une fois assumée, l'équivalence régionale a au moins le mérite de faire *entendre* le texte. Gardons à l'esprit que la seule transformation des marqueurs de surface reste souvent une trahison de la réalité extratextuelle, et qu'une judicieuse association des modifications morphologiques aux indices situationnels est nécessaire pour ne pas verser dans le contre-sens. On reprochera tout de même à la traductrice le choix d'un seul et même accent pour traduire deux sociolectes pourtant tout empreints de nuances.

Un autre exemple, plus ludique :



[Gosciny. Uderzo, [1965] 1995, p. 18]

Déjà dans le TS-fr, il y a transposition de « Sud de l'Égypte » au Sud de la France qui transparait dans le vocabulaire et les interjections typiques « Vé ! » « Peuchère ! » « Té ! » « fada ».

Le TC-ang choisit d'effectuer un second déplacement en transcrivant un accent cockney : le contexte devient celui « of the rural districts of Egypt ».



[Gosciny. Uderzo / Bell. Hockridge, [1969] 1973, p. 18]

On lit une déformation de la prononciation : « argufying », « oi » (pour *I*), « gaffer be » (pour *the guy will be*) ; et une syntaxe malmenée : « Bain't » « with he ».

Cet exemple, outre sa fantaisie comique, propose ce que certains pensent être une parfaite équivalence, en ce que le contexte source est intégralement déplacé vers une nouvelle réalité cible. Ceci serait d'ailleurs pour eux, la condition *sine qua non* à la réalisation du procédé. Le traducteur de théâtre Heinz Schwarzinger confirme cela :

[J]e pense qu'il n'est pas forcément nécessaire d'adapter une pièce à telle ou telle réalité ou particularité linguistique locale, mais qu'il est **légitime** de le faire en les « délocalisant », les déracinant et les transplantant, quand il s'agit d'œuvres purement fictionnelles, hors de cadres référentiels contraignants. [Schwarzinger, 1998, pp. 111-112]

On ne peut en effet empêcher certains d'être « de plus en plus sceptique face aux possibilités, voire même à la nécessité absolue, de transcrire des parlers dialectaux d'une langue dans une autre » (Besson, 1998, p. 122) :

Y renoncer, c'est [...] aussi parfois *ternir* une parole. Mais doit-on pour autant systématiquement rechercher de très hypothétiques équivalents linguistiques, surévaluant ainsi en français ce qui, dans la langue originale, n'est finalement « que » du dialecte et relève du niveau de langage ? [Besson, 1998, p. 121]

Car alors, que faire dès lors que l'équivalence n'est pas propice ? Jean-Michel Déprats relève l'éventualité, dans son analyse du cas traductologique de Synge (« La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », 1998). En effet, l'histoire « des pêcheurs ou des bergers d'Irlande parlant cet anglais trempé de gaélique qui matérialise le monde alentour » (Morvan, 1996, p. 23) a, ne l'oublions pas, pour dessein premier de vivre au théâtre. Cruelle conclusion que celle de Déprats, qui permet au texte de ne jamais se sceller qu'à un seul destin :

Au théâtre, la traduction ne prétend s'accomplir, s'achever, que dans la représentation scénique. Il y a donc la possibilité pour la transposition scénique de prendre le relais de la traduction linguistique. On peut toujours demander à l'acteur, dès lors que l'adoption d'un dialecte serait jugée, par le traducteur, inopérante, inefficace ou artificielle, de prendre l'accent irlandais, ou breton, etc. [Déprats, 1998, p. 100]

Or, si le théâtre donne au spectateur un matériau *im-médiat*, le livre a cet avantage qu'il peut seulement *avertir* le lecteur.

On signale le décalage, et le décalage dégage l'effet. Effet d'étrangeté, ou d'*estrangement* (c'est le néologisme que j'ai inventé) [...] [Vitez. Copfermann, pp. 55-57 in Déprats, 1998, p. 100] :

L'original est occulté par les connotations de la traduction. Il n'y a pas de solution, il n'y en a pas de définitive. La solution ne peut pas être scientifique. Elle ne peut qu'être artistique au sens propre : de la nature de la *métamorphose*. De la *transformation*. Ce que je préconise, c'est de rendre l'image du Cosaque par une *sous-traduction*. Ne pas vouloir tout dire. Ne pas vouloir exprimer la totalité du sens contenu dans la peinture littéraire originale. Au contraire, ne signifier au lecteur d'arrivée [...] qu'une seule chose. Lui signifier doucement, par des signes littéraires discrets, que le personnage littéraire qui parle là ne parle pas comme il faudrait : qu'il parle *autrement*. Non pas lui donner la différence elle-même, mais *lui dire qu'il y a une différence*. Non pas lui montrer le substantif ou la substance de la différence, *mais le verbe de la différence*. *Le fait qu'il y a une différence*. Pour cela, il faut jouer légè-

rement sur la syntaxe. Légèrement la gauchir, la transformer à peine. Employer des mots tantôt archaïques, tantôt un peu déformés, mais moins que ne se le permet le texte original. Et par conséquent, arriver à un résultat qui n'est pas trait pour trait, mot pour mot, à la même distance du français académique que le texte russe n'est à la distance du russe académique, mais indiquer *du* changement, plutôt qu'opérer *le* changement. [Vitez. Copfermann, pp. 55-57 in Déprats, 1998, p. 99]

L'équivalence régionale ne peut-elle donc, être une réussite ? Nous nous inspirerons, pour répondre à cette question, de l'exemple d'un auteur italo-sicilien : Andrea Camilleri.

Trois niveaux de langue coexistent dans les romans de Camilleri : l'italien classique, le sicilien pur et l'italo-sicilien, cet italien fortement marqué par la syntaxe, les tournures et le vocabulaire siciliens. Entre les trois niveaux, toutes sortes de nuances sont possibles : par exemple, Catarella, le calamiteux standardiste du commissariat, parle ce qu'il appelle le *taliano*, le « talien », un italien macaronique parsemé d'expressions siciliennes plus ou moins déformées. Il existe aussi bien plus que des nuances entre la langue qu'emploie le commissaire quand il s'adresse à un ami d'enfance ou quand il parle avec son supérieur. [Quadruppani, 2000, pp. 8-9]

Le traducteur Serge Quadruppani, qui vient de nous présenter *Il ladro di merendine* (*Le voleur de goûter*), nous donne quelques-unes des clefs de son travail :

La traduction de l'italien et celle du sicilien pur ne présentent pas de difficulté particulière (pour le sicilien, on a reproduit les passages concernés, en y adjoignant leur traduction). Mais pour le niveau de l'italo-sicilien qui occupe la plus grande partie du livre, il a fallu trouver des solutions spécifiques. Avant tout, il s'agissait de faire éprouver au lecteur français le sentiment de **familière étrangeté** qu'éprouve le lecteur italien non sicilien en se plongeant dans Camilleri. Il se trouve en effet confronté à toute une série de tournures et de vocables dont il ne connaît pas le sens mais que, grâce au contexte ou à une traduction fournie immédiatement après, il apprend aussitôt. [Quadruppani, 2000, pp. 8-9]

Nombre de procédés ingénieux viennent ensuite agir au sein d'une matière cible qui, jouant de compensations et traductions littérales, rend fidèlement la truculence camillerienne. Parmi ceux-ci, la transposition à un équivalent régional est alors évoquée :

Le recours à des termes du français du Midi (« minot » pour *picciliddro*), s'il permet de signaler qu'on se trouve au niveau de l'italo-sicilien, ne peut être trop systématique, sous peine de transformer Montalbano en personnage de Pagnol. [Quadruppani, 2000, pp. 8-9]

Une systématisation refusée, donc, comme condamnée plus haut par Vitez et ici par Jean-Louis Besson, puisqu'elle enferme le locuteur source dans un univers qui n'est plus le sien :

Tout est donc question de **dosage** et je pense que l'on ne peut en la matière qu'avoir une stratégie du coup par coup. [Besson, 1998, p. 121]

Le même auteur sicilien a pourtant inspiré à la traductrice Dominique Vittoz une traduction efficace et pleinement respectueuse de la couleur originale. Mario Fusco, dans sa préface au *Roi Zosimo*, élucide le choix traductologique en place :

*Faute de disposer simultanément de plusieurs registres linguistiques également compréhensibles, la traduction en français d'un original italien faisant appel au dialecte doit donc, à moins de renoncer purement et simplement au multilinguisme original, inventer des solutions de rechange, en ayant recours soit aux ressources de l'argot (forcément sectoriel et instable), soit à celles (malheureusement limitées) des patois. Passons sur l'usage que l'on rencontre parfois de néologismes plus ou moins phonétiques, et malaisément déchiffrables. Reste une ressource, que Dominique Vittoz a rodée avec bonheur [...], et qui consiste à transposer l'effet de décalage existant entre l'italien et le dialecte par le recours à un décalage du même ordre, tel que celui que permet par exemple **le parler franco-provençal de la région rhodanienne**. [Fusco, 2003, p. 10]*

Se cherche ici la « familière étrangeté » qu'évoquait plus haut Serge Quadrupani :

*Le lecteur français, même s'il ne consulte pas le lexique obligeamment mis à sa disposition par la traductrice, tout comme le fait à partir d'un texte original de Camilleri un Italien qui ne connaît pas le sicilien, **perçoit donc le mouvement général des phrases et du récit, emporté qu'il est par le mouvement de la narration et des dialogues, dans une lecture globale que pimentent des termes ou des expressions peut-être inhabituelles pour lui, voire oubliées, mais nullement hermétiques**. [Fusco, 2003, pp. 10-11]*

Or, comment, après avoir mentionné l'italo-sicilien de Camilleri, ne pas songer à l'anglo-irlandais de Synge ?

Déjà en lisant les « Remerciements » de Françoise Morvan, la traductrice des *Plays* de Synge, on a l'indice de sa démarche :

[...] A ma grand-tante, Jeanne Morvan, et tous ceux qui, pensant en breton et parlant français, m'ont donné la langue de ces pièces.

Françoise Morvan dans son introduction expose tout premièrement au lecteur les difficultés que posera en traduction, la langue de l'auteur.

Traduire Synge, c'est [...] aussi se heurter, en France, à une absence totale de tradition en ce domaine – ou plutôt à une tradition qui fait que traduire une langue paysanne, c'est forcément traduire en picard de Molière, et que traduire une langue duelle, comme l'anglo-irlandais de Synge, c'est forcément traduire une langue bâtarde, avec à tout instant le risque de frôler, non pas le vacillement, mais le ridicule. La tentation est grande pour le traducteur de rectifier le texte, et de traduire en bon, voire en beau français ce qui n'était ni bon anglais ni bon irlandais mais création au confluent de deux langues, et création rapide, maladroite peut-être, mais efficace par cette maladresse – et là, sans doute, est la plus grande difficulté pour un traducteur lettré : comment abandonner tous repères pour se perdre dans l'incertitude de l'entre-deux ? Surtout comment braver l'interdit qui touche le mal dit ? [Morvan, 1996, p. 18]

(Jean-Michel Déprats confirme l'ampleur de la tâche :

[L]e traducteur du *Baladin du monde occidental* est confronté non pas à un dialecte de l'anglais, mais à une langue duelle, une langue à double articulation.

L'anglais de Synge est structuré en profondeur par la syntaxe d'une autre langue, le gaélique (que les Irlandais appellent *Irish*). [...] Lexique anglais (à part quelques vocables), syntaxe gaélique. Ce métissage est évidemment impossible à transposer en français. Dans les pays ou les régions de bilinguisme ou de parler dialectal (Québec, Belgique, Louisiane, Afrique francophone, etc.), on peut imaginer – il en existe – des adaptations du *Baladin du monde occidental*. Encore que le croisement des langues s'effectue le plus souvent sur le mode de la contamination lexicale, non sur celui de la superposition d'une syntaxe autochtone et d'un lexique étranger. [Déprats, 1998, pp. 101-102])

Il fallait donc rendre en français « cette langue arrachée aux parlers interdits à l'écrit qu'était l'anglo-irlandais » (Morvan, 1996, p. 16).

Mais avant de **m'autoriser à écrire comme on parle** encore dans la plupart des villages de Basse-Bretagne, et de découvrir qu'il m'était possible de donner une existence légale à ce qui était si universellement blâmé, il a fallu que je me reporte aux *vraies* traductions³¹, pour découvrir qu'elles ne traduisaient rien de ce que j'entendais, moi, et décider, pour cette raison, de tenter une telle expérience. [Morvan, 1996, p. 19]

L'embarras premier une fois énoncé, elle en vient toutefois à la spontanéité de sa démarche, le naturel de la poésie de Synge ayant fait son œuvre chez la traductrice.

³¹ Déprats fait un tour analytique de ces autres traductions du « Baladin » et en comparaison, qualifie celle de Morvan d'« entreprise militante » où se remarque la « prédominance du dialectal » (Déprats, 1998, p. 104, p. 105).

[L]a langue de Synge m'était en quelque sorte naturelle, se traduisait d'évidence dans la langue que tout le monde parlait autour de moi en Bretagne, et qui était du breton parlé en français – une langue duelle aussi, une langue paysanne [...]. [Morvan, 1996, p. 19]

Déprats précise cependant :

Il reste évidemment que le breton n'a pas tous les traits syntaxiques de l'irlandais. Le breton, qui fait partie avec le gallois et l'irlandais du rameau celtique, s'est différencié de l'irlandais et du gallois dès avant Jésus-Christ. Et il n'a pas induit de « franco-breton », comme il existe un anglo-irlandais. [Déprats, 1998, p. 104]

Or, comme pour répondre à l'objection, de ce choix très personnel Françoise Morvan tient à écarter tout lien historico-linguistique d'une langue à l'autre :

[I]l faut aussitôt préciser que cette expérience ne se justifie par aucune parenté mystique des langues celtiques, par aucune parenté syntaxique entre le breton et l'irlandais. Ce sont des langues très différentes, qui n'appartiennent même pas à la même branche des langues celtiques. Ce qui les rapprocherait, ce serait peut-être ce qui a d'ailleurs amené Synge à apprendre le breton, et qui est une attitude d'esprit, un mélange d'humour et de pessimisme, sur fond de passion pour le langage qui faisait, naguère encore, du premier paysan venu un conteur plein d'une verve nerveuse dont on ne trouverait sans doute, en effet, l'équivalent qu'en Irlande. [Morvan, 1996, pp. 19-20]

Jean-Michel Déprats ne peut pourtant s'empêcher de poser la question qui lui brûle les lèvres :

La question est évidemment : peut-on traduire un dialecte par un dialecte, un patois par un autre patois ? Peut-on par exemple rendre l'anglo-irlandais de Synge par un parler populaire breton ou bretonnant ? Ne doit-on pas s'attacher d'abord à la poétique du texte, prendre en compte non seulement le sociolecte paysan, mais aussi l'idiolecte poétique, considérer que le dialectal est spécifique, et que le choix de tout autre dialecte pour rendre un dialecte donné ne peut être qu'artificiel ? [1998, p. 100]

Mais aux réserves habituelles que soulève le choix de l'équivalence régionale, la traductrice semble rétorquer :

[N]e pas traduire cette langue, effacer son étrangeté et sa dualité, revenant à trahir ce en quoi ce théâtre a trouvé son origine, même si le fait de recourir au breton n'était qu'un artefact, de toute façon, c'était une chance offerte et un risque à courir. [Morvan, 1996, p. 19]

Elle souhaite également préciser :

Mais, admettant que j'aie cherché à être fidèle à un esprit, me contraindre à un calque aurait été aussi absurde qu'ignorer la langue de Synge. [1996, p. 19]

La traductrice offre en justification partielle au choix du breton, qu'il ne s'applique pas littéralement au texte traduit³² mais devient un outil traductologique compensatoire :

Il aurait bien entendu été absurde de transposer mécaniquement de tels traits syntaxiques : supprimer le relatif en français lorsqu'il était absent en anglais, par exemple, n'aurait servi qu'à faire parler les personnages dans une sorte de jargon incompréhensible. En revanche, il était possible d'utiliser les structures du breton pour transposer un trait syntaxique (comme la suppression du relatif) par un autre (l'inversion). [1996, p. 21]

En effet, le breton a cette syntaxe particulière qui offre au texte français sa malléabilité :

La première caractéristique du breton est la souplesse de sa syntaxe qui permet de mettre en tête de phrase celui des mots que l'on juge le plus important. C'est une possibilité extraordinaire dans certains cas parce que l'obligation où l'on se trouve de repenser toute la syntaxe, donc de considérer la phrase comme une structure ouverte, donne la liberté d'aller vers l'anglo-irlandais, et d'inventer à partir de la langue d'origine, inversant ainsi le mouvement. [Morvan, 1996, p. 21]

Ainsi, résume-t-elle :

Si le recours au breton m'a été, dans un premier temps, une aide, parce qu'il permettait de transposer une langue qui ait le naturel et la cohérence d'un parler véritable, dans un deuxième temps il m'a surtout été utile parce qu'il me permettait de l'effacer. [1996, p. 21]

Ces « principes de traduction », selon Morvan « peuvent, au mieux, éclairer une entreprise, certainement déroutante » (1996, p. 23).

Il reste [...] un noyau irréductible d'intraduisibilité. Le traducteur est soumis à une double exigence : traduire une langue duelle, et créer une langue à l'instar de Synge, double exigence contradictoire et impossible à tenir

– confirme Déprats (1998, p. 106).

Certes consciente de l'impossibilité intrinsèque de son entreprise, elle répète humblement que son but fut de transmettre cette même fonction poético-revendicatrice qui animait le texte de Synge :

Transposer ne pouvait donc être qu'inventer une langue à son tour, amener à découvrir une langue nouvelle – non pas traduire du breton en français pour imiter l'irlandais en anglais mais traduire un *décalage*. Autrement dit, inventer une langue qui soit à la fois perçue comme surprenante mais compréhensible, maladroite mais efficace, paysanne mais scandée comme un poème – faire en sorte que le spectateur, dans l'instant même qu'il en éprouve l'étrangeté,

³² Morvan reconnaît avoir toutefois recours à la transposition littérale dans certains cas :

Bien paradoxalement, c'est donc le plus souvent grâce à l'ouverture que m'a donnée le breton, au jeu qu'il introduisait, que j'ai pu me rapprocher de l'anglais, **jusqu'à, parfois, le transposer littéralement** – mais là n'était pas non plus le but recherché : la fidélité à l'anglo-irlandais ne servait que dans la mesure où elle permettait de **gagner en rapidité, et en efficacité**. [1996, p. 21]

III-3) L'équivalence régionale

sente sa surprise se mêler du plaisir de découvrir, avec le sens, et les doubles sens donnés en transparence, une langue plausible, où se réalisent des possibilités exclues par le bon usage. Telle est, du moins, la langue créée par Synge, telle est aussi la langue que j'entendais parler autour de moi dans mon enfance, et telle est donc la langue que j'ai cherchée en traduisant, ce qui ne garantit en rien ni la transposition, ni même sa légitimité. [Morvan, 1996, p. 23]

Elle va plus loin encore affirmant que sa traduction montre

à quel point ce que l'on peut traduire n'est pas même un langage mais du souffle, une manière de restituer le souffle trop grand de l'univers et de lui donner corps, provisoirement, mais avec énergie : ce rythme qui porte le texte, cette manière de prendre l'air et de le restituer, il est plus présent, il importe plus que la rigueur de la syntaxe et la précision du vocabulaire. [...] Traduire Synge, c'est d'abord traduire des scansion, des modulations d'air. [1996, p. 25]

Reprenons un à un les procédés élucidés en amont par la traductrice, et attardons-nous sur les stratégies qu'elle choisit d'exploiter pour en transmettre le sens et la poésie.

Des outils du texte original, Morvan fait surgir son propre système morphosyntaxique :

TS-ang	TC-fr
<ul style="list-style-type: none"> - omission du pronom relatif - forme progressive - <i>itself</i> - <i>do + be</i> - <i>after + ing</i> - <i>It's</i> - <i>and</i> + pronom personnel sujet 	<ul style="list-style-type: none"> - antéposition - traduction littérale - création d'un lexique particulier

L'omission du pronom relatif, trouve en effet compensation dans un ajustement syntaxique, efficace de par ses tonalités familières :

<p>BARTLEY (<i>comes in and looks round the room. Speaking sadly and quietly</i>). Where is the bit of new rope, Cathleen, was bought in Connemara? [« Riders to the Sea », Synge, 1932, p. 40]</p>	<p>BARTLEY (<i>il entre et jette un regard à la ronde, puis, d'une voix triste et calme</i>). Où est la corde neuve, Cathleen, celle d'achetée dans le Connemara ? [« Cavaliers de la mer », Synge / Morvan, 1996, p. 31]</p>
<p>NORA. What stick ? CATHLEEN. The stick Michael brought from Connemara. [« Riders to the Sea », Synge, 1932, p. 44]</p>	<p>NORA. Quel bâton ? CATHLEEN. Le bâton de ramené du Connemara avec Michael. [« Cavaliers de la mer », Synge / Morvan, 1996, p. 35]</p>

L'usage particulier de la forme progressive trouve également son expression dans le texte français :

PEGEEN (*snapping at him*). Whisht, I am saying; we'll take no fooling from your like at all. (*To Christy with a honeyed voice*.) And you, young fellow, you'd have a right to stop, **I'm thinking**, for we'd do our all and utmost to content your needs. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I pp. 193-194]

PEGEEN (*d'un ton cassant*). Houche, je te dis ; les idioteries d'un pareil comme toi, on en veut pas. (*A Christy, radoucissant sa voix*.) Et vous, jeune homme, vous devriez rester, **j'ai idée**, parce qu'on fera nos sept possibles pour combler vos souhaits. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 183]

L'expression restera l'équivalent choisi par la traductrice tout au long de l'ouvrage, à travers les différentes pièces. On retrouvera ainsi *j'ai idée* chaque fois que *I'm thinking* apparaissait dans l'original (« Le baladin du monde occidental » Acte I p. 173, p. 182, p. 185, p. 186 ; « La fontaine aux Saints » Acte I p. 88, p. 107 ; « Les noces du rétameur » Acte II p. 158 ; « Cavaliers de la mer » p. 31) – option ingénieuse qui fait se poursuivre le mouvement global de l'œuvre au rythme des répétitions.

Parmi les caractéristiques de la langue syngienne, rappelons-nous encore l'emploi idiosyncratique du pronom *itself*.

<p>MICHAEL. You would, surely. If they're not fearing you, itself, the peelers in this place is decent, drouthy poor fellows, wouldn't touch a cur dog and not giving warning in the dead of night. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 194]</p>	<p>MICHAEL. Sûr, vous serez. Même ils auraient pas peur de vous, les casqués par ici, c'est rien que des pauvres gars comme il faut, la gorge en pente, et qui feraient pas de mal à un roquet de chien sans prévenir d'abord dans le noir de la nuit. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 183]</p>
<p>CHRISTY (<i>with venom</i>). I did not, then. Oh, they're bloody liars in the naked parish where I grew a man. PEGEEN. If they are itself, you've heard it these days, I'm thinking, and you walking the world telling out your story to young girls or old. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 196]</p>	<p>CHRISTY (<i>venimeux</i>). Non alors. Oh, des sacrés menteurs que c'est dans la paroisse pelée où j'ai grandi. PEGEEN. Même ils seraient, vous l'avez bien entendu dire ces jours-ci, j'ai idée, à courir le monde comme vous êtes et conter votre histoire à toutes, jeunes et vieilles. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 185]</p>

Des constructions syngiennes, abordons à présent celle-ci : *do + be*.

<p>PRIEST. [...] Gather up your gold now, and begone from my sight, for if ever I set an eye on you again you'll hear me telling the peelers who it was stole the black ass belonging to Philly O'Cullen, and whose hay it is the grey ass does be eating. [« The Tinker's Wedding », Synge, 1932, Act II p. 93]</p>	<p>LE PRETRE. [...] Ramasse ton or maintenant, et file hors de ma vue, parce que si jamais je remets l'œil sur toi, tu m'entendras dire aux casqués qui a volé l'âne noir à Philly O'Cullen, et le foin de qui l'âne gris est à manger. [« Les noces du rétamateur », Synge / Morvan, 1996, Acte II p. 158]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La construction infinitive française rend compte de l'actualisation manifestée par la forme progressive anglaise : l'action en cours est exprimée par l'auxiliaire d'aspect.

Expression aux occurrences cohérentes dans le TC-fr :

SARAH. If you do, you'll be getting all the tinkers from Wicklow and Wexford, and the county Meath, to put up block tin in the place of glass to shield your windows where you **do be looking out** and blinking at the girls. [« The Tinker's Wedding », Synge, 1932, Act II p. 93]

SARAH. Si vous faites ça, vous aurez tous les rétamateurs du Wicklow, du Wexford et du comté de Meath à blinder de feuilles d'étain vos fenêtres où vous **êtes à lorgner** les filles et leur faire de l'œil... [« Les noces du rétamateur », Synge / Morvan, 1996, Acte II p. 158]

NORA. "I won't stop him," says he; "but let you not be afraid. **Herself does be saying** prayers half through the night, and the Almighty God won't leave her destitute," says he, "with no son living." [« Riders to the Sea », Synge, 1932, p. 38]

NORA. "L'arrêter je ferai pas, il a dit, mais vous n'avez pas de crainte à avoir. **Elle là, la mère**, elle **sera** une bonne moitié de la nuit durant **à dire** des prières, et le Seigneur Tout-Puissant, il la laissera pas dans le dénuement, il a dit comme ça, sans un seul fils en vie." [« Cavaliers de la mer », Synge / Morvan, 1996, p. 30]

La dislocation participe, avec la construction infinitive déjà rencontrée, de la mise en relief du sujet et de son action.

Voyons un dernier exemple :

<p>MAURYA (<i>taking a stick NORA gives her</i>). In the big world the old people do be leaving things after them for their sons and children, but in this place it is the young men do be leaving things behind for them that do be old. [« Riders to the</p>	<p>MAURYA (<i>prenant le bâton que Nora lui tend</i>). Sur la grande terre, les vieux ils laissent des choses après eux pour leurs fils et enfants, mais dans cette place ici, les jeunes c'est qui laissent leurs choses derrière eux pour ceux-là qui sont</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Sea », Synge, 1932, p. 44]	vieux. [« Cavaliers de la mer », Synge / Morvan, 1996, p. 35]
----------------------------	----------------------------------------------------------------------

Le texte français offre d'abord de disloquer le sujet « les vieux » par une reprise du pronom sujet à droite « ils laissent ».

La traduction reprend ensuite l'antéposition en renversant l'ordre attendu de la proposition clivée « les jeunes c'est qui » – un bouleversement syntaxique qui surprendra à la première lecture, mais qui rend fidèlement la prose syncopée originale.

Enfin, est introduite une construction populaire pour rendre compte du niveau de langue connoté, également, par l'usage du démonstratif « them » en place de *those*.

Autre construction déroutante que celle de *to be after + ing*³³ :

PHILLY. **I'm after feeling** the last gasps quitting his heart. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act III p. 266]

PHILLY. Je viens d'entendre les derniers râles **s'hoqueter de son cœur**. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte III p. 243]

La difficulté syntaxique est ici traduite par une étrangeté lexicale ; le verbe rendu pronominal vient s'imprégner d'une grande matérialité.

Autre exemple, autre stratégie :

CATHLEEN (<i>crying out</i>). The Son of God forgive us, Nora, we're after forgetting his bit of bread. (<i>She comes over to the fire.</i>)	CATHLEEN (<i>dans un cri</i>). Le Fils de Dieu nous pardonne, Nora, son pain qu'on oubliait . (<i>Elle va vers le foyer.</i>)
NORA. And it's destroyed he'll be going till dark night, and he after eating nothing since the sun went up. [« Riders to the Sea », Synge, 1932, p. 43]	NORA. Détruit qu'il sera d'aller sa route jusqu'à nuit noire, sans rien dans le ventre depuis le lever du jour. [« Cavaliers de la mer », Synge / Morvan, 1996, p. 30]

La traduction résout par le procédé de l'antéposition du complément d'objet direct, la construction particulière du texte source. La deuxième occurrence se voit rendue par une expression idiomatique apposée.

³³ Déprats, grâce à une référence au parler lyonnais, en éclaire l'usage : il paraît que dans le lyonnais, on dit « je suis après faire les foins » pour « je viens de faire les foins » [1998, p. 103]

Ce dernier extrait emploie d'ailleurs l'antéposition introduite par *It's* – comme dans les exemples suivants :

PEGEEN (*putting letter in envelope*). **It's above at the cross-roads he is**, meeting Philly Cullen and a couple more are going along with him to Kate Cassidy's wake. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 178]

PEGEEN (*glissant la lettre dans l'enveloppe*). **Là-haut qu'il est, à la croisée des routes**, parti chercher Philly Cullen et deux ou trois autres qui sont pour aller avec lui à la veillée de mort de Kate Cassidy. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 170]

MARTIN DOUL (*raising his voice*). **It's making game of you she is**, for what seeing girl would marry with yourself? [« The Well of the Saints », Synge, 1932, Act II p. 144]

MARTIN DOUL (*haussant la voix*). **A se faire jeu de toi qu'elle est**, parce que quelle fille qui verrait irait se marier avec toi ? [« La fontaine aux Saints », Synge / Morvan, 1996, Acte II p. 106]

SARAH. [...] **It's hard set you'll be that time**, I'm telling you, to fill the depth of your belly the long days of Lent; for we wouldn't leave a laying pullet in your yard at all. [« The Tinker's Wedding », Synge, 1932, Act II pp. 93-94]

SARAH. [...] **Et bien en peine que vous seriez pour lors**, je vous dis, de remplir tout le profond de votre ventre aux longs jours de Carême ; car pas une poule pondeuse on vous laisserait sur pattes dans votre basse-cour. [« Les noces du rétameur », Synge / Morvan, 1996, Acte II p. 158]

L'antéposition sera l'outil semble-t-il, le plus efficace et représentatif de l'écriture syngienne. Ce procédé sert en effet de compensation à plusieurs des caractéristiques socio-lectales de son théâtre.

Comme par exemple la structure *and* + pronom personnel sujet :

SHAWN (*uneasily*). I didn't see him on the road.

PEGEEN. How would you see him (*licks stamp and puts it on letter*) **and it dark night** this half-hour gone by? [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 178]

SHAWN (*inquiet*). Je l'ai pas vu sur la route.

PEGEEN. Comment tu l'aurais vu (*elle lèche le timbre et le colle sur la lettre*) **nuit noire qu'il fait** depuis une bonne demi-heure ? [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 170]

– ou encore, diverses nuances syntaxiques de l'œuvre originale :

SHAWN. I did not, Pegeen Mike. It was a dark, lonesome place to be hearing the like of him. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 181]

SHAWN. Non, du tout, Pegeen Mike. Cet endroit-là, **noir et solitaire qu'il était** pour être à écouter un pareil comme celui-là. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 172]

MAURYA (*looking up at CATHLEEN and speaking querulously*). Isn't it turf enough you have for this day and evening?

CATHLEEN. There's a cake baking at the fire for a short space (*throwing down the turf*), and Bartley will want it when the tide turns if he goes to Connemara. [« Riders to the Sea », Synge, 1932, p. 39]

MAURYA (*levant les yeux vers Cathleen et parlant d'une voix geignarde*). **De la tourbe tu n'as pas assez pour ce jour-ci et le soir ?**

CATHLEEN. **Un pain j'ai mis cuire** à peu de temps de ça (*jetant les pains de tourbe par terre*) ; le faudra pour Bartley à la prochaine marée s'il est pour aller dans le Connemara. [« Cavaliers de la mer », Synge / Morvan, 1996, p. 31]

La traductrice choisit le renversement verbe / complément pour rendre premièrement la construction en *it's* suivie de l'antéposition du complément (« Isn't it turf enough you have for this day and evening? »). Elle continue d'exploiter le procédé dans la réplique suivante : l'accent tonique attendu sur le noyau de phrase « cake » dans le TS-ang justifie la mise en avant syntaxique du pain mis à cuire en français.

Malgré les dénégations de Morvan, le rendu littéral occupe une place certaine dans sa traduction. Ce procédé offre l'étrangeté et le décalage présents dans le texte source :

PEGEEN (<i>impatiently throwing water from basin out of the door</i>). Stop tormenting me with Father Reilly (<i>imitating his voice</i>) when I'm asking only	PEGEEN (<i>avec impatience, tout en jetant l'eau de la bassine par l'ouverture de la porte</i>). Cesse de m'entourmer avec ton père Reilly (<i>imitant sa</i>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>what way I'll pass these twelve hours of dark, and not take my death with the fear. (<i>Looking out of door.</i>) [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 180]</p>	<p><i>voix</i>) quand je ne fais rien que me demander comment je vais pouvoir durer ces douze heures de nuit sans prendre ma mort avec la peur. (<i>Regardant au-dehors par la porte.</i>) [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 172]</p>
<p>CHRISTY (<i>very confidentially</i>). Up to the day I killed my father, there wasn't a person in Ireland knew the kind I was, and I there drinking, waking, eating, sleeping, a quiet, simple poor fellow with no man giving me heed. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 204]</p>	<p>CHRISTY (<i>ton très confidentiel</i>). Avant le jour que j'ai tué mon père, pas âme qui vive y avait en Irlande à savoir quelle espèce j'étais, et, moi, là-bas, manger, dormir, boire et me réveiller, un pauvre gars simple, rien de plus, sans personne à prendre garde à moi. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 187]</p>

Autre trouvaille traductologique, Morvan use d'un lexique qui devient propre à son œuvre : « entourmer » que nous venons de lire, ou encore « tourlouper » (« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, p. 172) etc. Il en est de même de l'usage qu'elle fait de la locution « quand ça » qui vient traduire l'adverbe *when* :

<p>SHAWN (<i>with awkward humour</i>). If it is, when we're wedded in a short while you'll have no call to complain, for I've little will to be walking off to wakes or weddings in the darkness of the night. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 179]</p>	<p>SHAWN (<i>plaisantant avec gêne</i>). Même ce serait, alors, quand ça on sera mariés, à peu de temps d'ici, t'auras pas lieu de te plaindre, parce que ça me dit rien, moi, d'aller courir les veillées ou les noces dans le plein noir des nuits. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I pp. 170-171]</p>
<p>PEGEEN. [...] [M]ay God give you a good rest till I call you in the morning when the cocks will crow. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 206]</p>	<p>PEGEEN. [...] Dieu vous donne bon repos d'ici à ce que je vous appelle demain matin quand ça les coqs chanteront. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 193]</p>

Elle s'adonne encore à la création de mots composés :

<p>PEGEEN (<i>looking at him teasingly, washing up at dresser</i>). It's a wonder, Shaneen, the Holy Father'd be taking notice of the likes of you; for if I was him I wouldn't bother with this place where</p>	<p>PEGEEN (<i>le regardant d'un air taquin tout en faisant la vaisselle sur le vaisselier</i>). Ça serait prodige, petit Shawn, que le Saint-Père il s'intéresserait de gens pareils comme toi ; parce que, je</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>you'll meet none but Red Linahan, has a squint in his eye, and Patcheen is lame in his heel, or the mad Mulrannies were driven from California and they lost in their wits. We're a queer lot these times to go troubling the Holy Father on his sacred seat. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 179]</p>	<p>serais lui, j'irais pas me soucier de ce coin-ci, où t'as personne à voir que Linahan Poil-Roux louche-de-l'œil, le petit Patch boîte-du-pied, ou les Mulranny tous plus fous jetés dehors de Californie parce qu'ils avaient la tête perdue. De ce temps-ci, on en fait une drôle de bande pour aller déranger le Saint-Père sur son trône sacré. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 170]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ici, l'astuce compense avec truculence l'omission des pronoms relatifs.

On peut après cela, acquiescer aux paroles de Déprats, qui reconnaît à la tentative de Morvan ³⁴ de « recréer avec succès une langue populaire drue, rocailleuse, qui a du corps » (Déprats, 1998, p. 103) :

La traduction de Françoise Morvan séduit par le choix heureux d'expressions colorées, imagées, qui donnent la sensation d'une langue populaire, juteuse, « aussi pleine de suc qu'une pomme ou qu'une noix » (pour reprendre les mots de Synge dans sa préface). [...] En revanche, sur le plan syntaxique, il y a une volonté de prosaïsation, d'alourdissement, de surenchère, qui amène souvent la traduction à rendre comme marqué un tour qui n'est pas nécessairement marqué dans l'original (avec des calques syntaxiques du genre : « le plus drôle des hommes sur pied que j'ai mis les yeux dessus »), des inversions et des étoffements systématiques. Bref, une entreprise que je dirais militante, qui rappelle avec insistance que le projet traductif est de faire entendre sur le théâtre une langue populaire élevée au rang de langue poétique. [Déprats, 1998, p. 105]

Autre exemple d'une transposition réussie d'un sociolecte à un autre – encore évoqué par Jean-Michel Déprats lors des *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire* –,

le travail de Bill Findlay et Martin Bowman qui traduisent tous les deux ensemble en écossais – l'un est un Écossais de Glasgow, l'autre est un Montréalais de langue anglaise – le théâtre de Michel Tremblay écrit en québécois. Ils affirment qu'il y a des parallélismes très forts entre les deux situations linguistico-culturelles du Québec et de l'Écosse. [1998, p. 101]

Vient l'illustration, par la citation de la pièce *A toi pour toujours, ta Marie-Lou* ; puis la traduction de Bowman et Findlay :

³⁴ A noter, une anecdote qui ne rend le travail de Françoise Morvan que plus méritoire : il existe des traductions de la pièce [« La Fontaine aux saints »] en anglais standard effectuées par Synge à l'intention d'un traducteur allemand, Max Meyerfeld, que cette langue laissait désemparé. [Morvan, 1996, pp. 20-21]

<p>MARIE-LOU. – Ben oui, j’le sais que tu fais un salaire de crève-faim, mais c’est pas une raison pour se priver de beurre de peanutz crunchy ! Quand tu sues comme un Christ en croix en arrière de ta Christ de machine, dis-toé qu’au moins demain tu vas manger du beurre de peanutz crunchy au lieu du beurre de peanutz smoothy ! C’est déjà mieux que rien, bâtard !</p>	<p><i>Fine well ah know it’s starvation wages ye bring in but that’s nae reason fur us tae go wi’oot crunchy peanut butter! When you’re sweatin’ yir guts oot behind yir bastardin machine, tell yirsel at least the morra ye kin eat crunchy peanut butter instid ae smoothy peanut butter! It’s better than bugger all, fur Christ sake!</i></p> <p>[in Déprats, 1998, p. 101]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Voici l’intervention de Madame Betty Bednarski, « canadienne anglaise », en réaction à cette évocation :

[C]es traductions de Bill Findlay et Martin Bowman sont excellentes. Elles ont servi d’inspiration, de modèle, ou même de catalyseur à un renouveau du théâtre en langue écossaise. [...] A la grande question « peut-on traduire un parler régional par un autre ? » Je dirai « rarement », mais il y a des rencontres heureuses, très heureuses, et celle entre le québécois de Michel Tremblay et l’écossais urbain de Glasgow, très proche du contexte montréalais, est une rencontre heureuse. [Bednarski, 1998, pp. 128-129]

Déprats renchérit alors, offrant une belle justification à l’équivalence régionale :

Il paraît même qu’il y a un journal qui a titré un article : « *Michel Tremblay, the best Scottish playwright we never had.* » [1998, p. 129]

Autrement qu’une « équivalence », en ce qu’elle est davantage une *inspiration* régionale, la proposition de Judith Lavoie quant au traduire du *Black English*, ne pouvait que nous inspirer ici une analyse toute particulière.

Lavoie adhère en effet à certains procédés rejoignant ceux d’un créole français. Selon elle, ils incarneraient des possibles encore trop peu exploités et elle propose, dans l’objectif de rendre en traduction le *Black English*, un éventuel recours à ce français créolisé.

L’idée n’est pas forcément partagée par tous les traducteurs. Citons Marie-France Girod, traductrice de *Buxton Spice*, roman dans lequel l’auteur exploite le parler noir du Guyana (Kempadoo, 1998). Girod décrit sa méthode de travail :

J’ai surtout travaillé de manière intuitive, en partant plutôt du résultat, si je puis dire, de sa lisibilité et de son « oreille », plutôt que d’utiliser une méthode systématique qui aurait abouti

à une transcription créole française, laquelle, à tort ou à raison, ne me paraissait pas être juste. [Girod, 2005]

Pourtant

[p]ré sente en germe dans le texte français de Suzanne Nétillard [Twain / Nétillard, 1948], cette option de traduction gagnerait à être exploitée davantage vu la fonction identitaire noire qu'elle véhicule dans le littéraire

– affirme Lavoie (2002, p. 16).

Les stratégies traductologiques que Suzanne Nétillard choisit d'appliquer au sociolecte noir du roman de Twain se révèlent en effet par une créolisation naissante des marqueurs de surface. Lavoie (2002, pp. 166-167) relève ces indices dans les prises de parole des personnages noirs Jim, Nat, Jack et Lize : « missié » (Twain / Nétillard, 1948, p. 115), « minit' » (p. 233), « j'y suis p'êt » (p. 246), « J'y sais pas » (p. 249), « tout partout » (p. 246) etc.

Ici, souvenons-nous toutefois de cet extrait de la traduction de *Gone with the Wind* :

« Les **missiés** ils sont pa'tis ? Pou'quoi ne leu' avez-vous pas demandé de 'ester dîner, mam'zelle Sca'lett ? J'ai dit à Po'k de met' deux couvè'ts de plus. Qu'est-ce que c'est que ces maniè' ?

– Oh ! j'en avais tellement assez de les entendre parler de la guerre que je n'aurais pas pu y tenir pendant le dîner, surtout que papa aurait fait chorus avec eux et se serait mis à crier contre M. Lincoln.

– Vous n'avez pas plus de maniè' qu'un paysan, et, ap'ès tout **li** mal que Ma'ame Ellen et moi on s'est donné pou' vous. Et vous n'avez pas vot' châte ! Et la nuit qu'est f'oïde ! **Ji** vous ai dit mille fois qu'on att'apait la fièv' quand on 'estait deho' le soi' sans 'ien su' les épaules... 'entrez, mam'zelle Scarlett ! » [Mitchell / Caillé, 1984, p. 31]

Comme nous l'avons noté précédemment, les propos de Mammy viennent s'inscrire au sein d'un cadre et d'une caractérisation qui permettent d'associer ces marqueurs de surface à des stéréotypes négatifs. Alors que le texte de Twain jouait de l'ironie pour renverser les clichés attendus, celui de Margaret Mitchell assoit le personnage noir dans un rôle qui se veut traditionnel. Et les mêmes marqueurs qui chez Suzanne Nétillard inclinait Judith Lavoie à opter pour le français créolisé comme stratégie de traduction du *Black English* (« missiés » « ap'ès tout li mal » « Ji vous ai dit mille fois »), se voient ici – associés à l'élosion systématique du *r* voulu imprononçable – vecteurs d'un message stigmatisant.

Lavoie précise d'ailleurs le terme créole *missié* :

Il s'agit [...] de la traduction créole du terme *monsieur*. Le dictionnaire de Ludwig l'orthographe *misyé* (1990, p. 377), tandis que celui de Faine propose plusieurs variantes : *m'sieu*, *m'sié*, *mouché* et *m'ché* (1974, p. 304). [Lavoie, 2002, Note 14 p. 207]

Elle revient ensuite sur les connotations dépréciatives que *missié* et ses variantes (elle ajoute encore « mussieu », p. 202), ont acquises :

Cet emprunt est en effet perçu comme du parler petit-nègre parce qu'une certaine littérature française a représenté le parler des Noirs par un français pauvre et a fait du mot *missié* la marque stéréotypée et, par là même, stigmatisante, des personnages noirs. Or, lorsqu'il est intégré à un texte qui rend le parler des Noirs sans les ridiculiser [...], cette forme créole, entourée d'autres formes créoles ou créolisantes, se trouve dès lors réhabilitée par le texte et ne renvoie plus une image stéréotypée et dégradante du Noir. La traduction du *Black English*, en faisant sienne cette pratique littéraire, aurait le pouvoir, elle aussi, de changer les habitudes de lecture et de réception du parler noir [...]. [2002, pp. 201-202]

Un trait sociolectal intéressant – en ce qu'il se manifeste dans d'autres de nos sources –, fait ensuite son apparition. « [P]our un court instant, [nous dit Judith Lavoie,] Nétillard se permettra une petite avancée dans sa représentation sociolectale. » Pour illustration, cet extrait de l'épisode du « drap disparu » :

<p>“Clah to goodness I hain't no notion, Miss Sally. She [le drap] wuz on de clo's-line yistiddy, but she done gone ; she ain' dah no mo', now.” [Twain, [1885] 1977, p. 199 in Lavoie, 2002, p. 167]</p>	<p>— J'y sais pas, madame Sally. L'était sur la corde hier au soir. Mais il y est plus, aujourd'hui. [Twain / Nétillard, 1948, p. 249 in Lavoie, 2002, p. 167]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

L'élosion du pronom personnel sujet, comme nous pourrions en voir de nombreux exemples, semble ici assumer une dimension autre, en ce qu'elle correspondrait à une forme de créole avérée.

[L]a formulation « L'était » au lieu d'« il était » représente une nouveauté dans la traduction et n'est pas sans rappeler aussi bien une construction paysanne française que la forme créole de la troisième personne du singulier, *il*. Le mot *minit'* [cité plus haut] fait d'ailleurs le lien avec certains traits qui nous paraissent créoles ou créolisés comme *missié* et *pitite*. L'occurrence de la forme « l'était » semble ici être corrélée à ces lexèmes aux inflexions créolisantes. [Lavoie, 2002, p. 167]

Lavoie s'appuie sur diverses sources :

Bernard Vidal, dans un article portant sur la traduction du *Black English* chez Alice Walker et Zora Neale Hurston, inclut un « Mini-lexique de créole louisianais établi à partir des contes, fables et autres histoires du folklore » (1994, p. 207) où l'on retrouve des phrases en français standard comme « Il est revenu », « Il est malade », traduites en Gombo (c'est-à-dire en créole de la Louisiane) par « Li révini » et « Li malade ». Jean-Robert Léonidas traduit des expressions françaises en créole haïtien dans son lexique de *Prétendus créolismes* (1995) et on retrouve le

même pronom personnel qu'en Gombo pour signifier la troisième personne du singulier, c'est-à-dire *li*. [Lavoie, 2002, Note 11 p. 190]

Elle trouve de plus confirmation dans l'occurrence de ce pronom dans la traduction par Françoise Brodsky du recueil de nouvelles de Zora Neale Hurston, *Spunk* :

“[...] He allus wuz uh ovahbearin niggah, but since dat white ‘oman from up north done teached ‘im how to run a automobile, he done got too beggety to live — an’ we oughter kill ‘im,” [...]. [Hurston, [1925] 1985, pp. 43-44 in Lavoie, 2002, p. 204]

— [...] L’a toujours été un nèg’ arrogant, mais depuis qucette Blanche du Nord lui a appris-montré comment conduire une automobile, l’est devnu trop morveux pour viv’ — on dvrait ltuer, nous aut’ [...]. [Hurston / Brodsky, 1993, pp. 65-66 in Lavoie, 2002, p. 205]

Cette forme existe bel et bien mais peut-être ne faut-il lire en cette variation morpho-syntaxique que la classique élision du pronom sujet ? – car à aucun moment les textes ne donnent à lire la forme pleine *li*. Ce doute émis, il n'en reste pas moins que les indices de créolisation dans la version de Nétillard s'inscrivent de façon certaine dans une recherche linguistique effectivement novatrice.

Peut-être toutefois, doit-on encore davantage s'autoriser les audaces linguistiques et explorer la brèche qu'ouvrent les traductions telles que celles de Nétillard :

[I]l faut noter que ses trouvailles en matière de traduction du *Black English* constituent une sorte de préfiguration des possibilités qui étaient offertes par le français créolisé. Cependant, tout en admettant que sa traduction du parler noir rend les fonctions mises au jour dans le TD, force est de constater qu'une utilisation amplifiée du français créolisé comme option de traduction du parler noir américain serait tout à fait souhaitable. En effet, [...] tant la richesse linguistique que présente le français créolisé que sa double référence littéraire et sociolinguistique en font un choix extrêmement fécond pour rendre, en français, la parole noire. [Lavoie, 2002, p. 189]

Lavoie regrette en effet que

malgré l'efficacité, sur le plan de la logique textuelle, des choix de Nétillard en ce qui a trait au sociolecte de Jim, il reste que le parler du personnage est privé d'une fonction intrinsèque au *Black English*, l'identité noire. [2002, p. 213]

Judith Lavoie, dans « une version remaniée d'un article paru en 1997 dans le numéro 51 de la revue *Présence francophone* » (2002, Note 1 p. 205) se pose ainsi en faveur de la « création d'une parole noire en français ».

Elle s'étonne en réalité de n'avoir pas trouvé dans les traductions de *Huckleberry Finn*, davantage de ces indices créolisés :

[L]a langue française ne souffre [pourtant] d'aucune lacune pour rendre, comme Twain et d'autres écrivains américains l'ont fait, l'identité noire des personnages sur le plan de la parole. [2002, p. 193]

Sa démarche s'inscrit alors dans l'élucidation de ce français créolisé, dont elle choisit d'explorer « les liens littéraires » puis « historico-linguistiques » avec le sociolecte noir américain, avant de « dessiner l'esquisse de solutions de rechange à la traduction de la parole noire américaine » (Lavoie, 2002, p. 16).

Voyons d'abord comme Lavoie revient sur les difficultés qu'implique une telle traduction :

La langue de Jim se veut une représentation littéraire d'un sociolecte désigné sous le terme de *Black English*. Cette parole noire, reconnaissable d'entrée de jeu par un lecteur anglo-américain puisqu'elle réactive un certain nombre de marqueurs phonétiques, morphologiques et stylistiques traditionnellement associables au *Black English*, représente un obstacle pour la traduction, car elle place le traducteur face à l'obligation d'inventer une langue apte à véhiculer les mêmes valeurs sociales, culturelles, politiques et idéologiques que celles portées par le *Black English*. En effet, comment le traducteur peut-il parvenir à faire parler Jim de manière à ce que le lecteur francophone puisse reconnaître son identité, son statut, mais aussi sa caractérisation, sa pensée, ses idées ? [2002, pp. 11-12]

Et Lavoie de continuer :

La double référence littéraire et sociolinguistique du *Black English* représentant tout à la fois un écueil et un défi considérable pour la traduction, le problème se posait d'entrée de jeu : quel véhicule langagier adopter pour rendre l'identité noire en français ? Les travaux de Bernard Vidal proposaient une solution féconde : le français créolisé. Cette langue aux confluent du français et du créole trouve son actualisation dans de nombreuses œuvres romanesques antillaises. [2002, p. 16]

Lavoie explicite le lien littéraire que permet cet étaiement intertextuel et rappelle que c'est la fonction source qui déterminera la juste ligne traductologique du texte cible.

[C]'est la fonction identificatrice manifestée par l'aspect matériel du parler noir dans *Huckleberry Finn* qui pose problème lors de la traduction. La référentialité proprement sociolinguistique du *Black English* passe difficilement en français. Or en littérature un lien peut être

établi entre le *Black English* et le français créolisé, tous deux concourant à véhiculer une identité noire. [2002, p. 194]

Elle insiste sur le caractère global dans l'œuvre de la revendication identitaire, bien consciente qu'une pure correspondance de procédés ne saura proprement *traduire* cette identité noire.

Le mandat du traducteur du *Black English* sera donc de prendre en compte non seulement les traits de surface du sociolecte, mais également la fonction identificatrice qu'il assume à l'intérieur de l'œuvre. [2002, p. 195]

Elle poursuit et cite pour illustrer son propos, Godeleine Carpentier. Cette dernière fait référence à la traduction française du dialecte anglo-irlandais :

Dans la traduction de ce "parler écrit", qui, après tout, n'est qu'illusion du réel, la fonction a, une fois de plus, été privilégiée par rapport à la forme. [Carpentier, 1990, p. 89 in Lavoie, 2002, p. 195]

Et ainsi justifie-t-elle son choix d'

une variété de français créolisé représentée dans la littérature antillaise, variété qui pourrait, tant sur le plan explicite (marques de surface) qu'implicite (fonction), apporter une solution à la traduction française du *Black English*. Vu la cohérence qu'offre l'œuvre de fiction, ainsi que le plus grand effet de réel produit par le français créolisé, il pourrait s'agir d'une option opératoire. [Lavoie, 2002, p. 195]

Tout en rappelant que « [l]e français créolisé n'est pas un *équivalent* du *Black English* », elle suggère aux traducteurs de puiser soit à la réalité lexicale et morphosyntaxique (« lexiques, glossaires, dictionnaires créole-français ») de la source qui inspire et façonne l'écriture caribéenne, soit au fruit de cette littérature, en se référant directement à ses romans (Lavoie, 2002, p. 194).

Le traducteur pourrait en effet tirer profit d'un parler dont les particularités lexicales, syntaxiques, phonétiques, ont déjà été systématisées et remotivées par le travail créateur de l'écrivain. [2002, p. 195]

Et pour l'illustrer, Lavoie réfère à deux de ces œuvres, *Gouverneurs de la rosée* (1946) de Jacques Roumain et *Chroniques des sept misères* (1986) de Patrick Chamoiseau –

deux auteurs dont les préoccupations rejoignent les nôtres : marquer la parole noire sur le plan de l'écrit, signifier l'identité noire des personnages. [Lavoie, 2002, p. 193]

C'est dans ces ouvrages qu'elle puise les stratégies à même de réaliser cette ambition : Il s'agira de suggérer, à titre purement indicatif, des procédés pouvant signifier la parole noire en français. Notre objectif sera, à partir de la problématique que représente la traduction du parler noir, de montrer la malléabilité de la langue française, déjà hautement exploitée par

certaines écrivains, mais à laquelle la plupart des traducteurs ont été peu sensibles. [2002, p. 194]

Et à Marie-France Girod qui ne s'inscrivait pas en faveur d'une « transcription créole française » pour traduire le *Black English* (cf. p. 414), Lavoie semble préciser :

Ce parler noir, [...] pourra fournir des **outils** pour faire face aux difficultés que pose la traduction du *Black English*. En outre, le corpus littéraire grandissant au sein duquel se trouve représentée une langue française créolisée est en train de créer **une tradition littéraire**. Ainsi, la reprise des procédés propres à cette langue pourrait faire écho à ces œuvres de la Caraïbe, et ce rappel intertextuel permettrait à la langue créolisée de la traduction d'assumer, comme son modèle littéraire, une fonction identitaire noire. [2002, pp. 195-196]

– allant jusqu'à réaffirmer que cette

référence intertextuelle que produirait la représentation d'un français créolisé dans une traduction de *Huckleberry Finn*, par exemple, serait, dans notre cas, tout à fait **souhaitée et volontaire**. Cette référence pourrait contribuer à accentuer la reconnaissance que connaît déjà cette littérature et, ainsi, faire porter à la traduction une revendication qui la dépasse. [2002, p. 196]

La littérature caribéenne d'expression française semble donc parfaitement répondre aux nécessités traductologiques qui nous occupent. Il n'est cependant pas question d'en faire l'outil exclusif de la traduction du *Black English* : d'autres littératures demeurent de foisonnantes sources inexploitées.

[D]'autres littératures sont également susceptibles d'offrir des modes de représentation de l'oralité noire (voir notamment l'article de Gabriel Kuitche Fonkou (1996) qui propose une analyse des romans négro-africains sous l'angle de la question sociolectale). [Lavoie, 2002, Note 3 pp. 205-206]

Ce lien littéraire qui selon Lavoie unit *Black English* et français créolisé trouverait sa source dans un « passé linguistique commun ».

Le passé historique des Noirs d'expressions française et anglaise du continent américain a une base commune incontournable : l'esclavage. Aussi n'est-il pas exclu de penser que cette Histoire commune ait été susceptible de laisser ses marques dans la langue même. [Lavoie, 2002, p. 196]

Martinet corroborerait :

Comme elles ont dû s'imposer à l'occasion de rapports entre gens d'origine africaine, et que les Européens ont toujours cru bien faire d'user du sabir en s'adressant aux Noirs, on ne s'étonnera pas de retrouver dans la structure des différents créoles, qu'ils soient de vocabulaire

anglais, français, espagnol, hollandais ou portugais, une foule de traits communs qui rappellent l'Afrique plus que l'Europe. [Martinet, 1980, p. 165]

On parle alors de *continuum*, « a whole continuum of interconnected regional forms » (Dalby, 1971, p. 117).

Loreto Todd théorise plus précisément cette évolution d'un créole relexifié par la langue anglaise :

[...] it is more profitable and more realistic to look at BE [Black English] **not as a deviant dialect of British English but as a development of a creole English**. [...] It can be argued that BE, because of its greater exposure to standard English, has retained fewer creole features and fewer lexical items of African origin than any other pidgin or creole English of the Atlantic type; but it is a verifiable fact that it possesses characteristics usually associated with Atlantic pidgins and creoles. [1974] 1990, p. 62 in Lavoie, 2002, p. 197]

A la base du *Black English* :

'Gullah' is the creolized variety of English spoken by the descendants of Negro slaves in the area of rice, indigo, and Sea Island cotton plantations along the South Carolina and Georgia coasts. [McDavid. McDavid, 1971, Note 11 p. 32]

A la base du « Black French » :

It is known locally [in Louisiana] as Negro French, and has also been referred to as Gombo, a name which appears from its form to be of African origin; in linguistic terms it would be described as a French 'creole' or as 'creolized' French. [Dalby, 1971, p. 114]

Lavoie explicite à présent le lien entre les deux langues :

Le *Black English* serait donc une variété linguistique décréolisée d'un créole à base anglaise, d'où la correspondance avec le français créolisé dont une des composantes est également un créole, mais à base française. [2002, p. 197]

Elle revient sur les diverses théories avancées quant aux véritables attaches historico-linguistiques liant créole français et *Black English*. Elle s'appuie pour se faire, sur la synthèse qu'en fait Sylvia Wallace Holton (1984, pp. 19-31).

La position la plus ancienne est celle des **anglicistes**, datant environ du début du XX^e siècle, selon qui le parler des Noirs du Sud des Etats-Unis était un **dérivé de l'anglais paysan**, mais ne contenant aucune racine africaine. [Lavoie, 2002, Note 5 p. 206]

C'est l'avis de Davis (1970), selon qui le *Black English* est

derived from southern white speech, which in turn was derived from British dialects. [Wolfram. Clarke, 1971, p. xi]

Certains proposent une analyse argumentée – George Philip Krapp :

...The Negro speaks English of the same kind and, class for class, of the same degree, as the English of the most authentic descendants of the first settlers at Jamestown and Plymouth.

The Negroes, indeed, in acquiring English have done their work so thoroughly that they have retained not a trace of any native African speech. Neither have they transferred anything of importance from their native tongues to the general language. A few words, such as *voodoo*, *hoodoo*, and *buckra*, may have come into English from some original African dialect, but most of the words commonly supposed to be of Negro origin, e.g. *tote*, *jazz*, and *mosey*, are really derived from ancient English or other European sources. The native African dialects have been completely lost. [in McDavid. McDavid, 1971, p. 18]

Divers raisonnements – ici linguistique – pouvaient encore être avancés :

Mr. Cleanth Brooks, in his monograph entitled *The Relation of the Alabama-Georgia Dialect to the Provincial Dialects of Great Britain* (Baton Rouge, 1935), reveals some confusion in his discussion of the Negro's substitution of initial *d* for *th* in such words as *this*, *that*, *them*, *then*, *there*, etc. **Assuming that all the peculiarities of the Negro's pronunciation stem from the British dialects of the seventeenth and eighteenth centuries**, he devotes several pages [...] to an attempt to show that the use of initial *d* for *th* in such words occurred in certain British dialects probably early enough for the white settlers in Alabama and Georgia to pass it on to the Negroes. He obviously did not realize that in *none* of the West African languages spoken by the Negroes who were coming to Georgia direct from Africa until practically the beginning of the Civil War does the *th* sound occur. [Turner, 1971, p. 6]

La thèse angliciste fut ensuite rejetée.

Turner a estimé qu'avant 1808, 100 000 esclaves avaient été emmenés d'Afrique directement en Caroline du Sud et en Géorgie et se partageaient une vingtaine de langues. [Lavoie, 2002, Note 5 p. 206]

Lorenzo Turner explicite l'influence africaine sur le *Black English* actuel :

certain syntactical features of the African languages have influenced Gullah—as, for example, in the Gullah speaker's employment of **compound words**, [...] in the **frequent repetition** of words and phrases throughout his sentences. [Turner, 1971, p. 5]

On en revient aux exemples de correspondance de réalité intra- / extratextuelle qu'a mis en exergue dans notre étude la représentation sociolectale littéraire (cf. II-3). Mais il s'agit surtout ici de démontrer la pleine existence du sociolecte en tant que tel. D'autres exemples caractéristiques :

[...] Gullah reveals the influence of the African languages in distinguishing between the singular and plural of nouns solely by the use of a qualifying demonstrative pronoun or a numeral adjective rather than by a change in the form of the noun; in the phenomenon of the verb form remaining unchanged throughout the singular and plural, distinction being made only by the personal pronoun preceding the verb; in the employment of aspect rather than tense as we know it in English; in the fact that the nominative or subjective forms of the personal pronouns are practically the same as the objective forms and the forms of the possessive; in the fact that nouns have the same form in all cases [...]. [Turner, 1971, p. 5]

Une autre théorie, intéressante mais peut-être plus aisément réfutable – les études telles que celles de Labov tendent justement à mettre au jour les distinctions sociolectales entre locuteurs blancs et noirs –, est celle des *dialect geographers* :

Ces derniers sont d'accord avec les résultats d'Herskovits et de Turner sur **l'étymologie africaine** de mots anglais, mais ils proposent tout de même une autre théorie. Menés par Hans Kurath et Raven McDavid, **les *dialect geographers* considèrent que sur un territoire donné, tous les locuteurs parlent le même sociolecte**. Ainsi, les Blancs comme les Noirs partageraient essentiellement la même variété de langue au sein d'une région géographique donnée. [Lavoie, 2002, Note 5 p. 206]

Kurath summarizes his position as:

By and large the Southern Negro speaks the language of the white man of his locality or area and of his education. ... As far as the speech of uneducated Negroes is concerned, it differs little from that of the illiterate white; that is, it exhibits the same regional and local variations as that of the simple white folk. [...]

In the most careful investigation of this question by dialectologists, McDavid and McDavid concluded in their important article, "The Relationship of the Speech of American Negroes to the Speech of Whites":

First, the overwhelming bulk of the material of American Negro speech—in vocabulary as well as in grammar and phonology—is, as one would expect, borrowed from the speech of the white groups with which Negroes come in contact. Sometimes these contacts have been such that Negroes simply speak the local variety of standard English. It is also likely that many relic forms from English dialects are better preserved in the speech of some American Negro groups than in American white speech....

After all, the preservation of relic forms is made possible by geographical and cultural isolation. [...]

[Wolfram, 1971, p. 140]

On trouve enfin la position créoliste – qui séduit davantage Judith Lavoie – et qui inscrit le *Black English* dans le continuum créolisant des proto-sabirs.

Conclusion des plus raisonnable qui en offrant les plus ouvertes perspectives de pensées, ne condamne pas l'entreprise de Lavoie :

[I]t may appear that one's viewpoint of Black-White speech differences is invariably linked with the origin of the speech of Blacks in the United States. That is, if one accepts the position that there are differences between the speech of Blacks and Whites, he must subscribe to the Creolist position; or, if one maintains that there are no differences, Black speech must be considered to be derived exclusively from British dialects.

Such, however, is not necessarily the case. It is, for example, possible to maintain that Black speech was originally derived from British dialects but the social and geographical segregation patterns in the United States have resulted in speech differences between Whites and Blacks. On the other hand, one may hold that Black speech was originally derived from a Creole but has since merged with a southern variety of American speech so as to be nearly indistinguishable from it. [Wolfram, 1971, p. 142]

La visée de Judith Lavoie est donc d'offrir aux traducteurs du sociolecte noir américain de nouvelles options, de possibles « stratégies scriptoriales ». Nombre de celles-ci seront plus loin abordées, que nous ne ferons ici qu'évoquer ; d'autres plus propres au français créolisé sont à noter, en ce qu'elles concrétisent un projet de traduction littéraire plausible.

Les stratégies scriptoriales représentent tous les procédés (typographiques ou linguistiques) mis en œuvre par les auteurs et les traducteurs pour marquer, à l'intérieur du texte ou en ses bordures, l'identité noire des personnages, leur « créolité ». [Lavoie, 2002, p. 200]

Cette identité noire, précise-t-elle encore, « s'appropri[e] le français à sa façon, en le créolisant » (2002, Note 9 p. 207). Ainsi Lavoie énumère-t-elle les « trouvailles de Chamoiseau, souvent et ingénument ancrées dans des transpositions littérales, qui s'avouent pour telles » (Glissant, 1986, p. 6 *in* Lavoie, 2002, p. 198).

Parmi les procédés typographiques étudiés par Jonassaint, on trouve d'abord des « **procès de traduction** », c'est-à-dire l'inscription dans le texte du sens de mots, phrases ou expressions haïtiens, sous forme de « parenthèses ou notes explicatives, traductions littérales ou littéraires, glossaires, etc. » (1992-1993, p[p]. 42-43). [Lavoie, 2002, p. 200]

La traduction suivra donc immédiatement l'expression créole (premièrement marquée en italique), ce qui permettra par la suite au lecteur d'identifier sans nouveau marquage typographique le terme répertorié.

Lavoie propose ensuite de recourir à un autre type de marquage, que plus haut nous pouvions déjà citer : l'*eye dialect*.

[C]e procédé ne manque pas d'attirer l'attention lorsqu'il surgit dans le texte et pourrait constituer un moyen compensatoire pour traduire le *Black English*. En effet, en ayant recours à une graphie s'inspirant de l'orthographe du Groupe d'études et de recherches en espace créolophone (GEREC) qui met l'accent sur une transcription graphique phonétique s'éloignant de l'orthographe francisante (Ludwig, 1990, p. 13), il serait possible, d'une manière emblématique, de signifier l'identité noire des personnages. [Lavoie, 2002, p. 201]

Autre stratégie visant à créoliser le français : celle de « **calquer** » linguistiquement la langue sur le créole, en jouant sur « deux types de variation : la variation lexicale et la variation syntaxique » (Lavoie, 2002, p. 201).

Les auteurs recourent ainsi à l'**emprunt**, qu'ils inscrivent au cœur du nouvel environnement linguistique de leur récit. Parmi les exemples répertoriés par Lavoie :

« dérespecter » (*GR*³⁵, p. 46), « bêtiser » (*GR*, p. 28), « insolenceté » (*GR*, p. 60), « avant-jour » (*GR*, p. 63), « tremblade » (*CSM*³⁶, p. 52), « du temps-longtemps » (*CSM*, p. 211 et *GR*, p. 40), « ici-dans » (*CSM*, p. 54), « tout partout » (*GR*, p. 40 et *CSM*, p. 54) sont tous des termes attestés soit dans le dictionnaire de Ludwig (1990), soit dans le *Dictionnaire français-créole* de Jules Faine (1974). Pour le lecteur francophone non averti, ces emprunts ressemblent à des variations lexicales et contribuent à marquer l'identité noire des personnages. [2002, p. 201]

Lavoie cite également le recours par Chamoiseau et Roumain à la **transposition grammaticale** ou le changement de « catégorie grammaticale des mots » : des verbes intransitifs devenant transitifs, des substantifs employés comme verbes ou à l'inverse des verbes substantivés etc. Est encore notée la **création d'adverbes** (pour exemples, « souvemment » « vite-ment » « malement » etc.), et la présence de « **spécificateurs créoles** » (Hazaël-Massieux, 1988, p. 125 *in* Lavoie, 2002, p. 202) :

On lira donc des expressions telles que « sans pièce problème » (*CSM*, p. 149) et « une charge de fois » (*CSM*, p. 212), toutes deux calquées du créole : *pyès* (pour *pièce*) signifie « aucun » (Ludwig, 1990, p. 349) et *onchaj* ou *onchay* signifie « beaucoup, abondamment » (Ludwig, 1990, p. 243). [Lavoie, 2002, p. 202]

Vient encore le procédé de la « **composition** » :

³⁵ Roumain, [1946] 1977

³⁶ Chamoiseau, 1986

La composition, très utilisée par Chamoiseau, est aussi un procédé de création lexicale propre au créole. Il se manifeste par le remplacement de la conjonction ou par l'union de termes que l'usage n'accolerait pas. [Lavoie, 2002, p. 202]

Elle illustre son propos :

On trouvera donc dans *Chronique des sept misères* des noms composés comme « herbes-médecine » (p. 49), « marchandes-poissons » (p. 51), « à droite-gauche » (p. 20) pour les cas où la conjonction disparaît, mais encore « herbes-à-tous-maux » (p. 51), « Jésus-Marie-Joseph » (p. 39), « sa gamelle de morue-frite-avocats-choux durs » (p. 20) [...], tous syntagmes qui, pour un non-créolophone, créent un certain effet de surprise vu leur étrangeté. [...] Le caractère inusité d'un tel procédé peut parvenir à créer une distance vis-à-vis de la représentation traditionnelle des sociolectes littéraires français et, par là, devenir un marqueur symbolique du parler noir. [2002, pp. 202-203]

Outre la variation lexicale, les auteurs cités par Lavoie ont également emprunté au créole certaines de ses structures syntaxiques ou tournures typiques.

Par exemple, **le oui ou le non intonatif** placé en fin de phrase est défini, par Pompilus, comme étant « l'habitude, chez les sujets parlants [haïtiens] de toutes les classes sociales et de tous les niveaux de culture, de souligner l'affirmation ou la négation par un *oui* ou un *non* qui se place à la fin de l'énoncé ou qui le brise, et qui se prononce sur une intonation différente du reste de la phrase » (1961, p. 47). [Lavoie, 2002, p. 203]

Est encore cité le « **renforcement du pronom** [...] aussi caractéristique du français haïtien » (elle se réfère à Roumain : « Moi, j'aime bien les cigares bien forts, moi-même », [1946] 1977, p. 46) ; ou l'**absence d'article devant le substantif** – que l'on retrouve finalement dans la grammaire du *Black English*. Hazaël-Massieux décrit également une autre stratégie de Chamoiseau : ses

constructions sérielles, rares dans le créole des Antilles, mais qui sont [...] utilisées un peu comme marqueurs symboliques d'un français « créolisé » [1988, p. 125 in Lavoie, 2002, p. 203]

Parmi les autres sources qui font écho aux exemples tirés de Chamoiseau cités par Lavoie –

« [...] elle *prit-courir* pour elle sur la route chaude » (*CSM*, p. 33) et « Pipi, lui, [...] dissipait ses journées à *tourner-virer* entre les paniers » (*CSM*, p. 59) [2002, pp. 203-204]

– les créations cible de Brodsky (indirectement abordées plus haut, II-4-c-i) :

<p>“[...] There's plenty men dat takes a wife lak dey do a joint uh sugar-cane. It's round, juicy an' sweet when dey gits it. But dey squeeze an' grind,</p>	<p>« [...] Y a plein d'types qui prennent femme comme on prend un bout dcanne à suc'. C'est rond, juteux et sucré quand y la prennent. Mais y</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>squeeze an' grind an' wring every drop uh pleasure dat's in 'em out. When dey's satisfied dat dey is wrung dry, dey treats 'em jes' lak dey do a cane-chew. Dey thows 'em away. [...]" [Hurston, [1925] 1985, pp. 43-44 in Lavoie, 2002, p. 204]</p>	<p>pressent et y broient, y pressent et y broient, et y tordent jusqu'à c-qu'ils en tirent la dernière goutte de plaisir. Quand y sont convaincus qu'elle est tordue-essorée, y la traitent comme on fait d'une mâchouillure de canne. Y la jettent. [...] » [Hurston / Brodsky, 1993, pp. 65-66 in Lavoie, 2002, p. 204]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Se crée par le truchement de ces procédés une distanciation vis-à-vis du français, qui refaçonant l'étrangeté initiale, concourt à la mise au jour d'une langue nouvelle et son ancrage dans une tradition littéraire qui lui est propre.

Ces procédés ont pour conséquence une transformation de la langue française afin d'y introduire une structure nouvelle, un lexique nouveau, et, ultimement, une pensée nouvelle, étrangère. [Lavoie, 2002, p. 201]

Nombreuses de ces stratégies paraîtront très spécifiques en ce qu'elles font directement appel à une langue existante, or, nous avons déjà élucidé les dangers d'une mise en équivalence irréfléchie. Aussi, rappelle Lavoie,

[l]'emploi du français créolisé devra effectivement être fonction de l'interprétation, par le sujet traduisant, du rôle des traits textuels du parler noir dans le système global du texte. Ce travail interprétatif orientera également la sélection des procédés de créolisation disponibles afin que le texte traduit manifeste le même projet esthétique-idéologique que signalaient les marques de surface sociolectales de l'original. Une harmonisation entre marqueurs sociolectaux et non sociolectaux sera donc à rechercher pour que soient recréés en français des « réseaux de redondances » qui fassent corps avec le texte ; pour que soient reconstruites les fonctions assumées par le sociolecte original. [2002, p. 205]

Le plus beau conseil à donner aux traducteurs sera encore de leur lire cette très belle citation de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant :

La créolité, comme ailleurs d'autres entités culturelles a marqué d'un sceau indélébile la langue française. Nous nous sommes approprié cette dernière. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe. Nous l'avons préservée dans moult vocables dont l'usage s'est perdu. Bref, *nous l'avons habitée*. En nous elle fut vivante. En elle, nous avons bâti notre langage. [Bernabé. Chamoiseau. Confiant, 1989, pp. 46-47 in Lavoie, 2002, Note 9 p. 207]

En nous interrogeant sur une possibilité d'« équivalence » d'une parole noire anglaise à une parole noire française, nous avons pensé aborder le problème à rebours et voir si l'équivalence n'existait pas déjà lorsqu'il s'agissait de traduire *du français vers l'anglais*. Or, il est très rare de nos jours que la parole noire dans un texte français soit spontanément retranscrite sans verser dans le petit nègre, et, par conséquent, plus rare encore, de trouver une traduction qui assume un tel choix de l'auteur. Pensons par exemple à *Tintin au Congo* où les procédés choisis par Hergé pour retranscrire le parler noir de ses protagonistes reflètent l'attitude paternaliste et autoritaire que dans les esprits de l'époque le Blanc devait avoir face au Noir.

Tintin au Congo fut publié pour la première fois en juin 1930 et il fallut attendre plus de soixante ans pour en lire la première version en langue anglaise (traduite par Leslie Lonsdale-Cooper et Michael Turner, publiée en 1991 par Sundancer).

Foreword

In his portrayal of the Belgian Congo, the young Hergé reflects the colonial attitudes of the time. He himself admitted that he depicted the African people according to the bourgeois, paternalistic stereotypes of the period – an interpretation that some of today's readers may find offensive. [...] [*in Hergé / Lonsdale-Cooper. Turner, 2005*]



[Hergé, [1946] 1974, p. 27]

Une fois averti, le lecteur trouvera une traduction calquant plus ou moins les procédés de l'auteur : les phrases restent non-construites, les verbes ne sont pas conjugués (mais restent majoritairement à l'infinitif), les auxiliaires disparaissent, ainsi que certains pronoms et déterminants (*le* : « fendu [Ø] crâne » « volé [Ø] fétiche sacré », [1946] 1974, p. 25, p. 24 ; et *de* : « beaucoup [Ø] requins », p. 7), le sujet fait référence à lui-même à la 3^e personne (d'où le pronom personnel complément au lieu du pronom personnel sujet), et la négation se voit apposée sans s'intégrer à une syntaxe complète.

Avant toutefois de passer à la pure étude traductologique, signalons en guise d'anecdote, quelque fait intéressant : ces Noirs qui ne savent pas *parler*, écrivent relativement bien. Cette déclaration de guerre (c'est bien un Noir qui en est l'auteur) rappelle les exemples de lettres que nous lisons plus tôt :



[Hergé, [1946] 1974, p. 18]

Autre paradoxe, dans la suivante vignette :



[Hergé, [1946] 1974, p. 29]

– cette étrange cohabitation d'un vocabulaire spécifique (« artillerie lourde » « en batterie ») avec le reste de la langue défectueuse. Faut-il ici attribuer cette élaboration lexicale au locuteur manifestement « chef » des troupes ?

Revenons à présent à la traduction anglaise. Et cherchons ces indices d'une mise en place du *Black English* en compensation du petit nègre d'Hergé.



[Hergé, [1946] 1974, p. 24 ; Hergé / Lonsdale-Cooper. Turner, 2005, p. 24]

Le texte cible s'approprié la construction qui juxtapose sujet et base verbale : « Soon black people not listen to me » ; il y a de plus confusion lexicale dans « I must put **finish** to little white man ».

De même, ici :



[Hergé, [1946] 1974, p. 28 ; Hergé / Lonsdale-Cooper. Turner, 2005, p. 28]

– on retrouve les mêmes procédés cible pour compenser le texte français. Ici « mourri » incarne-t-il la prononciation élidée du *r* censément imprononçable (il semblerait toutefois que non puisque aucun autre *r* n'est omis) ou est-ce la forme erronée du participe passé de *mourir* ?

On ne peut réellement qualifier ces dernières démarches de parentes du *Black English*, ce sont plutôt des calques des incorrections cible.

Dans cette autre vignette cependant :



[Hergé, [1946] 1974, p. 27 ; Hergé / Lonsdale-Cooper. Turner, 2005, p. 27]

– tandis que le rare cas de verbe conjugué (« moi me **demande** ») est compensé par une nouvelle confusion lexicale « I **ask** what they doing », l'adjonction du -s à l'infinitif « Listen to them yells! » rappelle le système de conjugaison vernaculaire noir-américain.

Continuons :



[Hergé, [1946] 1974, p. 27]



[Hergé / Lonsdale-Cooper. Turner, 2005, p. 27]

Les traces petit nègre source sont détournées, et viennent compensées par l'absence de marque de passé dans le TC, dans une proposition où le pronom personnel complément prend

III-3) L'équivalence régionale

place de sujet : « Him steal from me! » – or, nous l'avons évoqué, l'absence de marquage temporel est l'une des caractéristiques associées au *Black English*.

Notons encore que cette scène proprement paternaliste inscrit les langages source et cible dans une dynamique des plus dépréciative. Poursuivons avec un ultime exemple.

On pourrait déceler ici dans le texte cible, une autre caractéristique grammaticale du *Black English*, où on l'a mentionné, l'*aspect* prend le pas sur le *temps* du verbe :



[Hergé, [1946] 1974, p. 30 ; Hergé / Lonsdale-Cooper. Turner, 2005, p. 30]

Le TC-ang compense le stéréotype de l'expression « Moi y en a être » par la confusion d'aspect du verbe « I am being Aniota ».

De ces stratégies traductives que nous ne cessons d'évoquer, comme du parti pris de Françoise Morvan à choisir le breton pour rendu de l'anglo-irlandais, ou de cette « recommandation » de Judith Lavoie à choisir le français créolisé pour livrer au mieux la parole noire qu'elle a décelée chez Twain – naît maintenant la pertinence d'une simple question :

III-4) Une méthode s'impose-t-elle en réponse à la traduction sociolectale ?

[C]omme aucun traducteur n'a laissé de mémoires ou de journal de bord nous permettant d'avoir accès aux raisons ayant motivé ses choix, il a fallu interroger le texte traduit afin de faire émerger le projet de traduction [...]. [Lavoie, 2002, p. 12]

A lire la traduction de *Maggie: a girl of the streets* de Stephen Crane (/ Santraud, 1993), où de nombreux mots sont tronqués sans que la prononciation n'en soit altérée, on peut imaginer que la traductrice ne suit pas de réelle *méthode* mais retranscrit de façon plutôt spontanée : « tu t'es **encor'** battu » (p. 49), « **Quell'** mouche te pique ? » « le **pèr'** Johnson » (p. 61). De même, le traducteur du *Cousin Pons* de Balzac n'opte pas pour une transcription systématique de chaque mot. Dans l'extrait suivant, les deux occurrences du modal *could*

donnent à lire deux variantes, alors qu'il s'agit d'une même phrase et d'un même locuteur, ou encore *w* qui devenait *v* dans « vell » retrouve son rôle initial dans « wit » :

“[...] and dey do not see me; but dey do lofe me **vell**, and I **could** go and tine **wit** dem; dey would be ferry glat; I **gould** go to their gountry seats [...]” [Balzac / Kent, 1888, p. 50]

Une autre option était alors d'interroger directement l'un des traducteurs de nos extraits. Comment Marie-France Girod, traductrice de *Buxton Spice*, avait-elle abordé la traduction du parler noir dans le roman de Oonya Kempadoo ?

Pour cet ouvrage précisément [*Les secrets du manguiier*³⁷], il s'agissait de restituer ce langage typique du Guyana, mélange d'anglais, anglais créole, etc., mais aussi de découvrir le contexte d'un pays multiculturel dans lequel baigne le récit et que nous ne connaissons guère en France. [Girod, 2005]

La traductrice introduit là l'idée que les modifications de surface ne vont pas sans un travail de connaissance culturelle plus générale propre à chaque ouvrage à traduire. « Je me suis renseignée sur le Guyana et imprégnée de sa culture, de ses mythes, de son vocabulaire », ajoute-t-elle encore.

Girod revient par la suite sur les conséquences plus tangibles qu'implique une transcription physique systématique :

Bien sûr j'ai utilisé les élisions, mais pas systématiquement. J'ai surtout travaillé de manière intuitive, en partant plutôt du résultat, si je puis dire, de sa lisibilité et de son « oreille », plutôt que d'utiliser une méthode systématique qui aurait abouti à une transcription créole française, laquelle, à tort ou à raison, ne me paraissait pas être juste. Le problème étant comment rendre « juste » quelque chose qui ne peut pas se rendre, par essence... L'important était que ça « sonne » juste, pas petit nègre. De restituer une atmosphère d'ensemble, c'est-à-dire, pour employer des grands mots, d'être plus dans l'artistique que dans le scientifique.

Plutôt que de réduire le parler noir original à un langage formaté, la traductrice cherchera donc à mettre les modificateurs de surface au service de la fluidité et la réalité d'une voix qu'elle choisit de ne pas soumettre à la systématisation linguistique.

Comme nous avons pu le constater cependant en étudiant Mark Twain, la transcription phonétique du sociolecte peut ne pas être seulement spontanée, et obéir au contraire à une méthode rigoureuse. Et si certains auteurs s'en tiennent à une marche à suivre particulière, pourquoi n'en serait-il pas de même des traducteurs ?

³⁷ Kempadoo / Girod, 2000

III-4) Une méthode s'impose-t-elle ?

C'est au cœur même de son « adaptation » (d'après la page de titre), que Mimi Perrin nous éclaire sur la démarche qu'elle adopte dans *Cher bon Dieu*, version française de *The Color Purple* de Alice Walker :

Plus, Darlene trying to teach me how to talk. She say US not so hot. A dead country give-away. You say US where most folks say WE , she say, and peoples think you dumb. Colored peoples think you a hick and white folks be amuse. [Walker, 2000, pp. 183-184]	En plus, Darlene veut m'apprendre à parler mieux. Elle dit que : t'as pas, y a pas, faut pas, c'est vraiment pas bon. Quand je dis : comme si que, ou j'm'ai assise, ça sent la cambrousse. Et plein d'autres trucs comme ça, qui font que des Noirs avec de l'instruction te prennent pour un plouc, et que les Blancs rigolent. [Walker / Perrin, 1984, pp. 190-191]
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La compensation d'un procédé par un autre est ici manifeste et très judicieuse. On retrouve les méthodes d'émissions, d'incorrection dans les locutions, l'emploi d'un auxiliaire pour un autre etc.

Le fait est que, le plus souvent, les traducteurs laissent à notre disposition ces carnets de bord regrettés plus haut par Lavoie.

Certains revendiquent en effet une méthode à leur travail, et souvent aiment, paratextuellement – dans une préface, un avant-propos ou diverses notes de bas de pages –, justifier cette démarche auprès du lecteur.

Il arrive qu'un traducteur aborde son travail avec une appréhension certaine, parfois presque avec réticence. La note de traduction sera alors ce « bouclier » efficace à l'éventuelle récrimination, la possible inefficacité du texte cible ; sera l'acte de bonne foi d'un homme qui, du mieux qu'il put, fit son travail.

Poor workmen blame their tools, and the difficulties of its translator do not ordinarily concern the reader of a novel from a foreign language. The thing should simply read well in its new language and the translator's fidelity to his original be taken for granted. In the present case, there were, however, one or two problems which I hope were insoluble, since I am conscious of not having solved them. Nor can they be effectively concealed. They appear as snags on the surface. The reader is bound to notice them.

Of such unsolved problems the least deeply significant but most recurrently tedious was the dialogue given to Baron Nucingen, the banker, commonly understood to be Alsatian but on occasion referred to, in respect of his way of speech, as a Polish Jew. In the original, Balzac prints all his lines in italics, and he distorts them to the point of near-unintelligibility in a perfectly systematic fashion, always changing certain vowels and, in the case of consonants, *everywhere* substituting a voiced for an unvoiced, an unvoiced for a voiced, consonant, *i.e.*, a

p for a *b* but also a *b* for a *p*, a *t* for a *d* but also a *d* for a *t*, a *k* for a hard *g* and *vice versa*, *ch* for *j*, *j* for *ch* and so on. I have been less systematic. In the result, I fancy that what Nucingen says is in general a bit less immediately unintelligible, though not much. Whenever I saw dialogue in italics coming up, I groaned and was tempted to give up. I did not feel justified in too much pre-alleviating the reader's inevitable groans. To be largely unintelligible is an essential part of the baron's character. No doubt to the reader, as it was to the translator, it will be a great relief when he finally disappears on page 290, having been replaced briefly by a supposed Englishman. [Heppenstall, [1970] 2004, p. xix]

La non-systématisation reste partout de mise, et si de Balzac à Heppenstall, les modifications textuelles cible pouvaient trouver inspiration dans l'invention source, certains textes où la correspondance est moins facilitée, n'ont que le choix d'innover.

Voici un très riche exemple de « Notes sur la traduction » par la traductrice de *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston, Françoise Brodsky (2000, pp. 17-18) :

L'une des grandes difficultés de la présente traduction vient de l'alternance entre la narration à la troisième personne, écrite dans un anglais classique, et les dialogues ou la narration à la première personne, écrits phonétiquement en « *black English* ».

Il s'agissait de suivre les choix de l'auteur et de rendre visuellement cette langue traînante, qui met à mal la grammaire pour mieux créer la sienne propre, qui joue des redondances et des métaphores, qui mêle argot et termes savants, ou soi-disant tels, copiés sur l'anglais élizabéthain des Saintes Ecritures.

Pour éviter de faire du pseudo-Queneau ou de tomber dans le petit nègre ou l'argot parisien, nous avons dû procéder à certains choix de traduction :

1. Pour rendre l'accent du Sud, il fallait limiter au maximum les classiques apostrophes, qui hachurent le texte et en brisent le rythme, et ne les garder que lorsqu'elles ne raccourcissent pas le mot, phonétiquement ou visuellement (impossib', nèg'). Nous avons préféré agglutiner les mots (nfait, jsuis, jui...) ou, lorsque cela n'était pas possible, remplacer l'apostrophe par un tiret (c-que, m-marier...). Seules exceptions : lorsqu'on courait le risque de changer la lecture du mot (qutu au lieu de qu'tu), ou afin de rendre des différences dans le niveau de langage, certains personnages (comme le premier mari de Janie) parlant un dialecte plus rude, plus vulgaire et plus abâtardi. Pour la même raison, nous avons évité l'usage trop fréquent des virgules, dont le français est friand, mais qui cassent la fluidité du patois noir.

2. Le « *black English* » met à mal la grammaire anglaise, mais il a ses propres règles, et cela aussi, nous avons voulu le respecter, en supprimant les négations, les subjonctifs et les génitifs, ou en usant de redondances, entre autres pour rendre le « double passé composé » (*Ah done scorched up, Ah done been, Ah done went...*).

III-4) Une méthode s'impose-t-elle ?

3. Les mots « savants » inventés, déformés, ou utilisés mal à propos ont été traduits littéralement ou en suivant la même formation de mots chaque fois que cela était possible (monstropole, combonction, mé-favori...).

Alors que peut-être l'énumération de procédés semble enfermer le récit dans de nouveaux et complexes rouages, ces diverses stratégies convainquent le lecteur qui se trouve seulement immergé dans un univers langagier autre certes, mais parfaitement cohérent.

Source de conseils enrichissants, nous nous sommes en partie appuyés sur ces méthodes de traduction pour citer les multiples procédés subséquents. Quand bien même les passages cités commentent un certain type de parler, les techniques utilisées sauront se révéler pertinentes quant aux traductions d'autres sociolectes.

Scrutant les textes cible à différents niveaux d'analyse, nous avons décelé l'inventivité certaine des traducteurs.

III-4-a) Agir au niveau morphologique, en utilisant les méthodes déjà présentes dans le texte source

Les langues française et anglaise ont ces similitudes linguistiques qui permettent souvent au traducteur de puiser directement dans la matière source. Les techniques correspondent alors à celles déjà présentes en langue originale ; ainsi se retrouvent les « marqueurs visuels, de type phonographologique » (Demauelli, 1998, p. 65) que sont l'élision, la substitution de lettres ou sonorités, etc.

III-4-a-i) Elisions

- e muet

Ce type d'élision, très courante, témoigne d'un usage vernaculaire de la langue, mais ne connote pas de type de parler particulier.

Les exemples sont en effet extrêmement nombreux. Citons simplement un extrait traduit de *Maggie: a girl of the streets* de Stephen Crane :

“Dere was a mug come in d'place d'odder day wid an idear he was goin' t' own d'place. Hully	« Y a un minable qui s'est ram'né l'aut' jour avec l'idée qu'il allait fair' comm' chez lui. Bon
---------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>gee! he was goin' t' own d' place. I see he had a still on, an' I didn' wanna giv'im no stuff, so I says, 'Git outa here an' don' make no trouble' I says like dat. 'Git outa here an' don' make no trouble'; like dat. 'Git outa here', I says. See?" [Crane, 1993, p. 80]</p>	<p>sang d'sort ! Il allait fair' comm' chez lui ! J'm'aperçois qu'y a du vent dans les voil' et j'voulais pas lui verser un coup. Alors j'y fais : "Tu fous l'camp d'là et pas d'histoires" ; comm' ça, j'y dis. Vu ? "Tu fous l'camp d'là et pas d'histoires", comm' ça. "Tu fous l'camp d'là", j'y dis. Vu ? » [Crane / Santraud, 1993, p. 81]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Comme nous le verrons de nouveau par la suite, il est déjà possible de remarquer que certaines élisions n'altèrent pas la prononciation du mot : « fair' » « comm' » « voil' ». Davantage de l'ordre de l'*eye dialect*, ces troncations ne sont toutefois et évidemment pas sans impact sur l'effet de lecture. Quant à l'apostrophe récurrente, on pourrait parler de « distribution impressionniste de ce signe, destinée à suggérer un registre et une tonalité propres » (Demanuelli, 1998, p. 65).

• Elision d'autres lettres

L'élision de certaines lettres est un procédé efficace pour altérer la prononciation des mots sans verser dans l'inintelligible.

Elles sont, ainsi, un moyen efficace de transmettre le relâchement de la langue source :

<p>"Wall," said the landlord, fetchin' a long breath, "that's a purty long sarmon for a chap that rips a little now and then. But be easy, be easy, this here harpooneer I have been tellin' you of has just arrived from the south seas, where he bought up a lot of 'balmed New Zealand heads (great curios, you know), and he's sold all on 'em but one, and that one he's trying to sell to-night, cause to-morrow's Sunday, and it would not do to be sellin' human heads about the streets when folks is goin' to churches. He wanted to, last Sunday, but I stopped him just as he was goin' out of the door with four heads strung on a string, for all the airth like a string of inions. [Melville, 1952, p. 18]</p>	<p>– Vhoouu !... fit le patron en soufflant longuement, v'là un rud'ment long sermon pour un com'moi qu'aime à rire queq'fois. Allons, calmez-vous... calmez-vous. Le harponneur en question vient juste d'arriver des mers du Sud où il a acheté tout un lot de têtes embaumées de Nouvelle-Zélande ; d'vraies curiosités, v'savez ! Et il les a toutes vendues sauf une, précisément celle qu'il essaye de caser c'soir : pasque d'main c'est dimanche et qu'y n's'rait pas bien d'vend' des têtes humaines dans la rue pendant qu'les gens vont au culte. Déjà dimanche dernier y voulait l'fair'. Mais j'l'ai empêché juste comme il ouvrait la porte, portant quatre têtes enfilées en rang d'oignon sur une ficelle. [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 62]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

- Elision d'autres lettres

C'est d'ailleurs même le cas lorsque le texte source ne marque que très peu la diction de ses personnages. Continuons de citer, dans les deux suivants extraits (figurant la patronne d'une auberge et sa servante), les traducteurs de *Moby Dick* :

<p>[The chambermaid]</p> <p>“La! La!” she cried, “I thought something must be the matter. I went to make the bed after breakfast, and the door was locked; and not a mouse to be heard; and it’s been just so silent ever since. But I thought, may be, you had both gone off and locked your baggage in for safe keeping. La! La, ma’am!—Mistress! murder! Mrs. Hussey! apoplexy!” [Melville, 1952, p. 82]</p>	<p>[La servante]</p> <p>– Hé là ! cria-t-elle. J’pensais ben qu’y d’vait avoir queq’chose. J’ai voulu aller faire le lit, après le p’tit déjeuner, et la porte était fermée à clef ! On n’aurait pas entendu une souris, et ça a été tout aussi tranquille depuis. Mais j’pensais que p’têt’ vous étiez sortis tous les deux et qu’vous aviez enfermé vos bagages pour plus d’sûreté. La ! hé la ! ma’am !! patronne ! A l’assassin ma’am’ Hussey !... Apoplexie !!! [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, pp. 139-140]</p>
<p>[Mrs Hussey]</p> <p>“He’s killed himself,” she cried. “It’s unfort’nate Stiggs done over again—there goes another counterpane—God pity his poor mother!—it will be the ruin of my house. Has the poor lad a sister? Where’s that girl—there, Betty, go to Snarles the Painter, and tell him to paint me a sign, with—‘no suicides permitted here, and no smoking in the parlor;’—might as well kill both birds at once. Kill? The Lord be merciful to his ghost! What’s that noise there? You, young man, avast there!” [Melville, 1952, p. 83]</p>	<p>[Madame Hussey]</p> <p>– Y s’est tué, cria-t-elle. C’est l’même coup qu’avec c’malheureux Stiggs !... V’là une autre courtepointe de foutue... Que Dieu ait pitié de sa pauv’mère !... Ça sera la ruine de ma maison !... Est-ce que le pauv’garçon a une sœur ? Où est cette fille ? Allons, Betty, va vite chez Snarle le peintre ; dis-lui de m’peindre une enseigne avec « <i>Défense de se suicider ici</i> » et aussi « <i>Défense de fumer à la buvette</i> ». Autant faire d’une pierre deux coups... Que le Seigneur ait pitié de son ombre ! Qu’est-ce que c’est que tout ce boucan ?... Et vous, jeune homme, halte-là ! [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 141]</p>

Malgré la presque absence de marqueurs de surface dans le texte anglais, le texte cible introduit les éléments d'une forte oralité. Peut-être les traducteurs, inspirés par le parler plus fruste du patron de l'auberge du « jet de la baleine » (premier extrait cité), ont-ils suivi la même ligne traductive pour rendre les propos de sa consœur ? Peut-être ont-ils lu dans le « unfort'nate » de Mrs Hussey un relâchement signifiant, et par souci de cohérence, voulu marquer les mots de la servante, qui ne pouvait alors avoir un parler que d'égal registre, ou du moins et en aucun cas supérieur à celui Mrs Hussey ?

Nous savons qu'il ne s'agit pas de la seule occurrence du phénomène : les traducteurs de l'ouvrage ont ailleurs choisi de marquer la diction des personnages de façon plus significative qu'elle ne l'était dans le texte original.

Revenons à notre procédé. La traductrice des *Woodlanders* de Thomas Hardy recourt à une étonnante élision en tête de mot :

“[...] I signed a paper when I took the money, not feeling concerned about it all. [...]” [Hardy, 1981, p. 116]

– [...] Quand y m'a donné l'**rgent**, j'ai signé un papier sans qu' ça m' fasse rien ! [Hardy / Six, 1980, p. 132]

Et citons cet extrait intéressant de « The Three Strangers » du même auteur, où les élisions de la traduction deviennent un élément comique dans la scène :

<p>‘Well, well,’ replied the constable impatiently; ‘I must say something, mustn’t I? and if you had all the weight o’ this undertaking upon your mind, perhaps you’d say the wrong thing too!—Prisoner at the bar, surrender, in the name of the Father—the Crown, I mane!’ [...]</p>	<p>– Bon, bon, répondit impatientement le constable, faut ben que j’dise quelque chose, non ? Si vous aviez sur l’esprit tout le poids de c’t’entreprise, peut-être ben qu’vous parleriez aussi d’tavers. Prisonnier à la barre, rendez-vous au nom du Père... j’veux dire de la Couronne ! » [...]</p>
<p>‘Well, travellers,’ [the man under the tree] said, ‘did I hear ye speak to me?’</p>	<p>« Eh bien ! voyageurs ! [...] vous m’avez parlé, je crois ?</p>
<p>‘You did: you’ve got to come and be our prisoner at once!’ said the constable. ‘We arrest ’ee on the charge of not biding in Casterbridge jail in a decent proper manner to be hung to-morrow morning. Neighbours, do your duty, and seize the culpet!’ [Hardy, 1953, p. 33]</p>	<p>– Oui-da, tu dois venir te rendre à nous médiatement ! dit le constable. Nous t’arrêtons sur la culpation d’être pas resté convenablement et décemment dans la prison de Casterbridge pour être pendu d’main matin. Voisins, faites vot’davoir, préhendez le coupable. » [Hardy / Leyris. Jaccottet, 1995, p. 78]</p>

Ces élisions ne semblent pas simplement refléter le relâchement de la prononciation du locuteur, mais également son ignorance des mots juridiques plus savants.

Citons également la traduction des *Adventures of Oliver Twist* de Charles Dickens, où une fois encore et sur le même schéma, l’élision se fait vecteur humoristique :

<p>“They’ve found the gentleman as owns the box; two or three more’s a coming to ’dentify him; and</p>	<p>– On a trouvé le propriétaire de la tabatière ; et y va en venir encore deux ou trois autres pour le</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------

- Elision d'autres lettres

the Artful's booked for a passage out," replied Master Bates. "I must have a full suit of mourning, Fagin, and a hatband, to wisit him in, afore he sets out upon his travels. To think of Jack Dawkins [...] going abroad for a common two-penny halfpenny sneeze-box! [...]" [Dickens, 1955, p. 312]	dentifier ; le Renard, il a son billet de transport, répondit le jeune Bates. Y m' faudra un complet de deuil, Fagin, et un crêpe pour mon chapeau, avant qu'y parte pour ses voyages. Dire que Jack Dawkins [...] y va être déporté pour une méchante tabatière de quat' sous ! [Dickens / Ledoux, 1986, p. 415]
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le texte cible s'inspire manifestement de l'original. L'absence d'apostrophe et la forme pleine du pronom « **le dentifier** » inscrit toutefois et peut-être davantage, le verbe infinitif français dans une catégorie se croyant avérée : le locuteur n'avale pas ses mots, il y a méprise lexicale.

Dans les exemples qui suivent, tirés de la traduction de *Native Son* de Richard Wright, les élisions du texte français témoignent de la familiarité du langage, sans *a priori* connoter de parler particulier. Certes, le lecteur sait ici qu'il s'agit du parler noir, mais les mots sur lesquels nous attirons l'attention pourraient tout aussi bien apparaître dans la transcription d'un autre sociolecte :

"[...] Ef Ah knowed where the black sonofabitch wuz Ah'd call the cops 'n' let 'em come 'n' git 'im!" [Wright, 1970, p. 236]

« [...] Si j'savais où cette espèce d'enfant de putain se cache, je ferais venir les flics et j'le donnerais comme un **malprop'** qu'il est ! » [Wright / Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991, p. 314]

"[...] Yuh gotta learn t' live 'n' git erlong wid people."

"When folks hate me, Ah don' wanna git erlong." [Wright, 1970, p. 236]

« [...] Faut **apprend'** à **viv'** en bons termes avec les gens. »

« Quand les gens ne peuvent pas m'sentir, j'veux pas viv' en bons termes avec eux. » [Wright / Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991, p. 314]

Il semble que l'élision de lettres en fin de mot soit le procédé le plus fréquent. Voici deux exemples de la traduction de *Their Eyes Were Watching God* de Hurston :

"[...] You ain't usetuh folks lak dat [...]. [Hurston, [1937] 2003, p. 186]

– T'as pas l'habitude de ce genre de **peup'** [...]. [Hurston / Brodsky, 2000, p. 223]

“[...] Whut good do combin' mah hair [t]o you? It's *mah* comfortable, not yourn.” [Hurstun, [1937] 2003, p. 156]

– [...] Quel bien ça vous fait à vous dme peigner les cheveux ? C'est mon **confortab'**, pas le **vôt'**. [Hurstun / Brodsky, 2000, p. 188]

Ces élisions en fin de mot sont ces « abrégements » dont nous parlions plus haut (cf. Stéphane Bigot, p. 254 du présent ouvrage).

Comme nous l'avons écrit précédemment, il arrive au traducteur d'opérer l'élision sans que cela n'altère pour autant la prononciation du mot. Cette transformation joue cependant le rôle d'indice purement visuel permettant au lecteur de cerner le ton général du dialogue. Ainsi trouve-t-on dans la traduction de *Native Son* plusieurs exemples du phénomène : « Pardonne-lui tout ce qu'il a **fai'**, Seigneur' ! » (Wright / Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991, p. 350) ; et « Ta **mèr'** m'a demandé de venir te voi' » (p. 351).

- Elision de r

Pour matérialiser le parler noir, de même que certains textes source, les traductions ont souvent choisi d'élider la lettre *r*. Voici un extrait de la traduction de *Buxton Spice* de Onya Kempadoo :

'If you see how dem boys does be rushing to mash up de place. An is for dem, you know. Is dem same niggars does be running to see any stupidness.' [Kempadoo, 1998, p. 136]

« Faut voir comment ils foncent pour tout **démoli'**, **alo'** que c'est **pou'** eux ! Et c'est les mêmes **nèg'** qui courent voir n'importe quelle connerie ! » [Kempadoo / Girod, 2000, p. 202]

Le schéma de conjugaison du texte source est très intéressant et malheureusement délicat à compenser : « dem boys **does be rushing** », « dem same niggars **does be running** ». Non seulement, le sujet pluriel – *those* devient d'ailleurs « dem » – s'accorde avec le verbe au singulier, mais l'auxiliaire *be* est précédé de l'auxiliaire *do*, comme lors d'un procédé d'insistance, ici assez inhabituel. Les élisions sont un moyen de donner une idée générale du sociolecte, mais ne peuvent pas compenser ponctuellement une entropie telle.

Lisons encore cet extrait de la traduction de *Native Son* de Richard Wright :

“Lawd Jesus, turn Yo' eyes 'n' look inter the heart of this po' sinner! Yuh said mercy wuz awways Yo's 'n' ef we ast fer it on bended knee Yuh'd po' it out inter our hearts 'n' make our

- Elision de *r*

cups run over! [...] Lissen, lemme tell yuh why yuh's here; lemme tell yuh a story tha'll make yo' heart glad..." [Wright, 1970, pp. 262-263]

« **Seigneur** Jésus, détourne tes yeux et regarde dans le cœur de ce pauvre **pécheur** ! Tu as dit que la miséricorde serait **toujou** Tienne et que si on l'implorait à genoux Tu la verserais dans nos cœurs jusqu'à ce qu'ils débordent ! [...] Ecoute, je vais t'dire **pou'quoi** je suis venu ici ; je vais t'raconter une **histoi** qui va te **réjouir** le cœur... » [Wright / Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991, p. 351]

Et citons la traduction de Margaret Mitchell, où ce procédé est presque systématique :
 "No, you ain'. It ain' fittin' fer mawnin'. You kain show yo' buzzum befo' three o'clock an' dat dress ain' got no neck an' no sleeves. An' you'll git freckled sho as you born, an' Ah ain' figgerin' on you gittin' freckled affer all de buttermilk Ah been puttin' on you all dis winter, bleachin' dem freckles you got at Savannah settin' on de beach. Ah sho gwine speak ter yo' Ma 'bout you." [Mitchell, 1993, p. 80]

« Non, vous **po'te'ez** pas ça. C'est fait **pou'** le matin. Vous pouvez pas **mont'er vot' go'ge** avant **t'oïs heu'** et cet' **'obe** elle a ni col ni manches. Et puis, vous allez **att'aper** des taches de **'ousseur**. Moi je tiens pas à ce que vous **att'apiez** des taches de **'ousseur ap'ès** tout le petit lait dont je vous ai enduit' tout l'**hive' pou' fai' pa'ti'** celles que vous aviez **p'ises** à Savannah **su'** la plage. J'vais l' **di'** à vot' maman. [...] » [Mitchell / Caillé, 1984, p. 83]

La systématisation du procédé, outre le caractère stéréotypé du parler noir, tend à créer certaines graphies étonnantes – notamment lorsque l'élision s'opère en début de mot :

"[...] An' dey driv dey cannons an' waggins 'cross de cotton till it plum ruint, 'cept a few acres over on de creek bottom dat dey din' notice. [...]" [Mitchell, 1993, p. 417]

« – [...] Ils ont fait passer leu' canons et leu' fou'gons dans les champs de coton jusqu'à ce qu'il **'este** plus **'ien** sauf què'ques a'pents du côté de la **'iviè'**. [...] » [Mitchell / Caillé, 1984, p. 406]

– ou comme cette dernière occurrence, à la fois au début et à la fin du mot :

"Y'all nee'n try ter 'scuse you'seffs. Ain' Miss Pitty writ you an' writ you ter come home? Ain' Ah seed her write an' seed her a-cryin' w'en y'all writ her back dat you got too much ter do on disyere ole farm ter come home? [...] Hucome you leave Miss Pitty by herseff lak dis w'en she so scary lak? You know well's Ah do Miss Pitty ain' never live by herseff and she been shakin' in her lil shoes ever since she come back frum Macom. [...]" [Mitchell, 1993, p. 496]

– C’est pas la peine de vous excuser, mam’zelle Pitty elle vous a pas éc’it de **’eveni’** ? Je l’ai vue éc’i sa lett’ et je l’ai vue pleu’er quand vous avez ’épondu que vous aviez t’op d’ouv’age dans cet’ vieille fe’me pou’ ’eveni’. [...] Comment vous pouvez-t-il laisser mam’zelle Pitty toute seule comme ça quand elle a si peu’ ? Vous savez aussi bien que moi que mam’zelle elle a jamais vécu toute seule et qu’elle passe son temps à t’emblem dans ses petits soulie’s depuis son **’etou’** de Macon. [...] [Mitchell / Caillé, 1984, p. 484]

La lisibilité en est un peu compromise (de même : l’infinitif « éc’i »). Notons au passage la transcription du mot « soulie’s » pour *souliers*, qui maintient l’élision d’un *r* qui pourtant ici ne se prononce pas.

Phénomène intéressant que l’on retrouve chez Pip dans *Moby Dick* :

“Good a mast-head as any, sir. Will you mount?” [Melville, 1952, p. 220]

– Une tête de mâât aussi bonne qu’une autre, Sir. Voulez-vous **monte’** ? [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 306]

Poursuivons d’ailleurs la lecture de cet ouvrage et citons justement Pip dont nous avons déjà élucidé le rôle dramatique (cf. p. 330) et la diction quasi châtiée à travers laquelle il délivre son message.

<p>“Here’s the ship’s navel, this doubloon here, and they are all on fire to unscrew it. But, unscrew your navel, and what’s the consequence? Then again, if it stays here, that is ugly, too, for when aught’s nailed to the mast it’s a sign that things grow desperate. Ha, ha! old Ahab! The White Whale; he’ll nail ye! This is a pine tree. My father, in old Tolland county, cut down a pine tree once, and found a silver ring grown over in it; some old darkey’s wedding ring. How did it get there? And so they’ll say in the resurrection, when they come to fish up this old mast, and find a doubloon lodged in it, with bedded oysters for the shaggy bark. Oh, the gold! the precious, precious gold!—the green miser ’ll hoard ye soon! Hish! hish! God goes ’mong the worlds blackberrying. Cook! ho, cook! and cook</p>	<p>– Voici le nomb’il du bateau, ce doubloon, et tous b’ûlent de le décloûer. Mais décloûez-vous le nomb’il et vous ve’ez les conséquences ! Et même s’il ’este là, c’est aussi vilain ca’, quand quelque chose est cloué au mâât, c’est signe que les choses deviennent désesp’ées. Ha ! ha ! vieil Achab, elle te cloue’a, la Baleine Blanche... Ceci c’est un pin. Mon pè’e, dans le vieux comté de Tolland, a une fois coupé un pin et il a t’ouvé un anneau d’argent autou’ duquel l’a’b’e avait poussé ; la bague de mariage de quelque vieux nèg’e... Comment était-elle venue là ? Et on di’a de même à la ’ésurrection, quand ils en se’ont à ’epêcher ce vieux mâât et qu’ils t’ouve’ont un doubloon logé dedans, avec des huit’es inc’ustées sur l’éco’ce rugueuse... Oh ! l’or, le p’écieux, le p’écieux or ! bientôt le so’t ava’e vous recueille’a !</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

- Elision de *r*

<p>us! Jenny! hey, hey, hey, hey, hey, Jenny, Jenny! and get your hoe-cake done!" [Melville, 1952, p. 432]</p>	<p>hisch ! hisch ! Dieu va pa' le monde en cueillant des mû'es. Cuisinier ! oh ! cuisinier ! cuisinez- vous ! Jenny, hey, hey, hey, hey, hey, Jenny, Jenny ! et faites vot'e gâteau. [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, pp. 564-565]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nous l'avons déjà souligné, le discours de Pip ne connote dans l'original aucun socio-lecte particulier. Il fait pourtant l'objet dans la traduction d'une transcription phonétique consensuellement attribuée aux locuteurs noirs. Nous n'irons pas plus avant dans une voie que nous avons plus haut explorée, et ne citons ce dernier extrait de Pip, qu'en comparaison de ce second texte, traduit par les mêmes Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono :

<p>"Your voraciousness, fellow-critters, I don't blame ye so much for; dat is natur, and can't be helped; but to gobern dat wicked natur, dat is de pint. You is sharks, sartin; but if you gobern de shark in you, why den you be angel; for all angel is not'ing more dan de shark well goberned. Now, look here, bred'ren, just try wonst to be cibil, a helping yourse[lb]s from dat whale. Don't be tearin' de blubber out your neighbour's mout, I say. Is not one shark dood right as toder to dat whale? And, by Gor, none on you has de right to dat whale; dat whale belong to some one else. I know some o' you has berry brig mout, brigger dan oders; but den de brig mouts sometimes has de small bellies; so dat de brigness ob de mout is not to swallar wid, but to bite off de blubber for de small fry ob sharks, dat can't get into de scrouge to help demselves." [Melville, 1952, p. 294]</p>	<p>– Vote voacité, flêles, je ne vous blâme pas tant pou ça ! ça c'est la natue, et y a ien a faie, mais gouvéné cette mauvaise natue, ça c'est l'affaie. Vous êtes des equins, cétainement, mais si vous gouvénez le equin en vous, alo, vous êtes anges ; [c]a tout ange n'est ien d'aut' qu'un equin bien gouvéné. Allô, egadez donc, mes flêles, essayez une fois d'êt' polis, en vous sévant de cette baleine. N'aachez pas la gaisse de la bouche de vote voisin, je dis. Un equin est aussi bon qu'un aut' pour cette baleine. Et, padi ! aucun de vous n'a doit à cette baleine. Cette baleine appartient à quelqu'un d'aut'. Je sais bien que quelques-uns de vous ont de tés gandes bouches, plus gandes que celles des aut' ; mais alo quelquefois les gandes bouches ont de petits ventes ; de sote que la gandeu de la bouche, elle n'est point pou avalé avec, mais pou taillé des moceaux pour les petits tlibus equins qui ne peuvent pas se sévi eux-mêmes. [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, pp. 399-400]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les traducteurs agglutinent les lettres du mot après elision du *r*. Moins courante que la classique apostrophe, cette stratégie, qui s'assortit d'autres trouvailles inédites, a l'avantage de créer un langage propre à Fleece, exceptionnel au premier sens du terme.

Notons encore le « Allô », autre façon de figurer l'absence du *r* par un allongement graphique de la voyelle. On trouvait déjà le phénomène au début du sermon :

<p>“Fellow-critters: I’se ordered here to say dat you must stop dat dam noise dare. You hear? Stop dat dam smackin’ ob de lip! Massa Stubb say dat you can fill your dam bellies up to de hatchings, but by Gor! you must stop dat dam racket!” [Melville, 1952, p. 23]</p>	<p>– Chê flêles, je suis ici commandé de die que vous devez aêté ce damné buit que vous faites. Vous m’entendez ? aêtez-vous de faie ce buit de lèchement de lèvres ! Massa Stubb, il dit que vous pouvez empli vos damnés ventes jusqu’aux écoutilles, mais pâdi ! vous devez aêté ce damné chahut. [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 68]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Et par la suite :

“[...] and when dey do get em full, dey wont hear you den; for den dey sink in de sea, go fast to sleep on de coral, and can’t hear not’ing at all, no more, for eber and eber.” [Melville, 1952, p. 294]

– [...] et quand ils sont pleins, alo ils ne vous entendent pas, ca alo, ils s’enfoncent dans la mé, et ils **s’endôment** sur le coail et ils n’entendent plus ien du tout, plus jamais pou toujou et toujou. [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 400]

Une fois encore, peut-être est-ce par souci de cohérence vis-à-vis du lecteur français que les traducteurs ont choisi de matérialiser le substrat sociolectal des autres locuteurs noirs du roman – car pourquoi ne transcrire les paroles que d’un seul, quand Pip et Daggoo sont clairement identifiés comme tels ? Soucieux cependant de ne pas trahir la volonté de démarcation de l’original, les traducteurs ont opté pour un marquage de la parole noire, nous l’avons dit, consensuel, et plus « léger » que celui qui teinte le sermon de Fleece.

III-4-a-ii) Substitution de lettres ou sonorités

Le français et l’anglais étant toutes deux linguistiquement proches, il est, nous l’avons dit, possible pour le traducteur de recourir aux mêmes méthodes que l’auteur, en choisissant d’intervertir les mêmes lettres ou sonorités que le texte source.

Etudions cet extrait du *Cousin Pons* de Balzac :

<p>– <i>Ed cebentant, c’esde tes cueirs t’or, reprit-il. Anvin, c’esd mes bedides saines Céciles, tes phames jarmantes, montame de Bordentuère, montame de Fentenesse, montame Ti Dilet. Quante che les fois, c’esd aus Jambs-Elusées, sans</i></p>	<p>“And yet,” pursued Schmucke, “dey have hearts of gold; in fact dey are my leetle Saint Cecilians, jarming ladies, Montame de Bordentuère, Montame de Fentenesse, and Montame di Tillet. When I see dem, it is in de Jambs-Elysées, and dey do</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<i>qu'elles me foient... ed elles m'aiment pien, et che bourrais aller tinner chesse elles, elles seraient bien gondendes. Che beusse aller à leur gambagne ; mais je breffère te peaucoup edre afec mon hami Bons, barce que che le fois quant che feux, ed tus les churs. [Balzac, 1974, p. 55]</i>	not see me; but dey do lofe me vell, and I could go and tine wit dem; dey would be ferry glat; I Gould go to their gountry seats; but I moche prefer to be wit my friend Bons, begause I gan see him whenever I like; and effery tay.” [Balzac / Kent, 1888, p. 50]
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

C'est ici Monsieur Schmucke qui parle. L'accent allemand semble faire exister plusieurs paires de lettres interchangeable. Ainsi, la combinaison *ch* devient *j* dans « jarmantes » et « Jambs-Elusées ». Et il est apparemment aisé de conserver certaines de ses paires en anglais, puisque l'on retrouve « jarming » et « Jambs-Elysées » (notons que dans ce dernier exemple, le traducteur qui ne peut reproduire le mot source tel quel, conserve l'élément culturellement reconnaissable pour le lecteur anglais). – On trouve dans une réplique de Nucingen, l'autre pendant de la substitution :

— *Jarmand ! jarmand ! s'écria le baron, ch'aurai tonc te l'esbrit maindenant... Ui, che rebède [répète] fos mods... [Balzac, 1975, p. 235]*

'Jarming! Jarming!' exclaimed the baron, 'I shall pe vitty now! ... Yo, I shall rebead your **chokes** ...' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 283]

Revenons à notre extrait. Le *d* devient *t* et réciproquement, à la fois en français et en anglais dans « tinner » et « tine » ; « edre » « Montame **di** Tillet ». Les lettres *p* et *b* sont interverties dans les deux langues : « je breffère te **p**eaucoup » et « **B**ons ».

On retrouve la substitution de *v* qui se prononce [f] en allemand : « effery tay » « dey do lofe me » « che le fois quant che feux ».

Une caractéristique absente du TS-fr est le remplacement de la consonne *w* par *v* dans « vell », substitution dont les occurrences sont fréquentes en anglais dans les sociolectes slaves ou germaniques. Page 111 (Balzac / Kent, 1888), on peut également lire « I will vork ».

La substitution est encore retrouvée dans les propos de Nucingen – bien que moins systématisée :

<i>— Fis haurez ein pel éguipache, le blis choli te Baris, disait Nucingen pendant le chemin. Doud ce que le lixe a te blis jarmant fis endourera. Eine reine ne sera bas blis rige que fus. Vis serez resbectée gomme eine viancée t'Allemeigne : che fous feux lipre... Ne bleurez boint. Egoudez... Che vis aime fériddablement t'amur pur. Jagune</i>	'You will hef a fine equipage, ze priddiest of Paris,' said Nucingen during their journey. 'Everysing vvhich luxury hes of most sharming vill surrout you. Eine qween soll nit be richer zan you. You soll be respect like Cherman prite: I will you are vree ... Do not veep. Listen to me ... I lof you druly viz a pure lof. Each tear of you
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<i>te fos larmes me prise le cuer...</i> [Balzac, 1975, p. 143]	breks my heart ...' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 172]
-----------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------

Si « will » reste par deux fois intact, les autres occurrences du son [w] sont matérialisées par *v*. Lettre qui se substitue encore à [f] dans « vree » (et plus loin « vrightens », Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 173).

Voici une seconde réplique de Schmucke :

– <i>Ui, montame Zipod ! il fus opéra</i> , répondit Schmucke, <i>gar ile feud fifre bir son pon hami Schmucke, che le carandis</i> . [Balzac, 1974, pp. 117-118]	“Yes, Montame Zibod, he will opey you,” interposed Schmucke; “for he wants to liff, for de zake of his goot friend Schmucke, I warrant him.” [Balzac / Kent, 1888, pp. 108-110]
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

De nouveau, la correspondance entre les méthodes du traducteur et de l’auteur est flagrante avec la transcription du verbe « opéra » / « opey ». Le *c* devenait *g* dans « I **g**ould » « **g**ountry seats » dans le premier extrait, et ici on retrouve cette interversion avec « **g**ar » et « **car**andis ». C’est évidemment le son [k] que vient modifier le *g* et non la lettre *c* en elle-même, on peut ainsi trouver une transcription de « **s**peag » où le *k* est voisé sous l’influence de l’accent allemand (Balzac / Kent, 1888, p. 213).

Phénomène intéressant qui trouve son reflet dans une autre traduction du premier extrait cité :

‘Unt yet,’ he continued, ‘zey haf hearts of golt. In a vort, zey are my little Saint Cecílias, **scharmink** vomen, Matame te Portentuère, Madame te Vantenesse, Matame tu Tillet. I only see zem in ze Champs-Elyssées, vizout zem **seeink** me. Unt yet, zey lof me much, and I coult stay in zeir country-house, put I like much pesser to pe viz my frient Pons, pecausse I can see him ven I vish unt efery tay.’ [Balzac / Hunt, 1968, p. 67]

A noter encore, la lettre *z* qui marque [ð] ; et dans « pecausse », le son [z] interprété [s].

On trouvait l’inverse dans notre seconde réplique de Schmucke : la modification de [s] en [z] avec « for de **z**ake », et que le traducteur emprunte de nouveau au TS-fr :

– *Zoignez-le pien, ma petite montam Zibod [...]. Egoudez-moi tonc ? dud ce que c’haurai zera à fus, zi nus le zauffons...* [Balzac, 1974, p. 121]

Dans l’extrait suivant, le traducteur Philip Kent recourt plusieurs fois à ce dernier procédé (cf. p. 271 du présent ouvrage pour le TS-fr) :

“What has he been a-saying then?”

“Mere nonzenze! Dat he wized me to have all his fordune, on condition dat I would **zell** noding. And den he cried. Boor man! it made me feel quide unhabby!”

“Oh, that will go off! My dear duckie!” replied the portress. “I’ve kept you a-waiting for your breakfast, seeing as how it’s past nine o’clock; but you mustn’t scold me; for I’ve had

a heap of matters to attend to on your account, d'ye see. We were out of every blessed thing; so I've been and got a little money!"

"How?" inquired the pianist.

"What about *my uncle*, eh?"

"What ungle?" said Schmucke.

"Why, the scheme!"

"What **zgheme**?" [Balzac / Kent, 1888, p. 183]

Le second traducteur Herbert Hunt propose en alternative à la figuration du son [s], celui de [ʃ] :

<p>– <i>Fis! fis! ed che tevientrai ein lion! che drafaiilleraï bir teux.</i> [Balzac, 1974, p. 241]</p>	<p>'You must lif! You must lif! Unt I shall pe as shtronk as a lion! I shall vork for poss off us!' [Balzac / Hunt, 1968, p. 243]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notons au passage la transcription de *both* en « poss » qui, sorti du contexte, ne saurait évoquer chez quiconque son sens premier.

Second exemple de [ʃ] :

<p>– <i>Ile hâ ei eine nouitte derriple! t'ine achidation tiapolique! Chai êdé opliché te vaire te la misicque bir le galmer, ed les loguadaires ti bre-mier edache sont mondés bire me vaire daire!... C'esde avvreux, car il s'achissait te la fie te mon hamî. Che suis si vadiqué t'affoir choué dudde la nouitte, que che zugombe ce madin.</i> [Balzac, 1974, p. 265]</p>	<p>'He hass hat a terrible night! He hass peen tossink apout like a temon! I vass oplitchet to play music to qvieten him town, unt ze people from ze first floor came up to schtöp me...It is a shameful sink. I vass tryink to keep my frient alife. I am so tîret after playink all ze night zet I am vorn-out zis mornink.' [Balzac / Hunt, 1968, p. 266]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Autres substitutions déjà évoquées : dans « qvieten » le *v* vient se substituer au son [w] ; nombre de *nk* figurent la terminaison en [ŋ] ; la correspondance *t / d* donne à lire les parfaits allomorphes « oplitchet » « tîret » – plus haut on pouvait lire déjà « Zet curset pric-à-prac! » (Balzac / Hunt, 1968, p. 168) – et l'on retrouve ici :

<p>– <i>Beux-du me brentre en bansion ? Oh! che bayerai pien, c'hai neiffe cende vrancs de randes... ed che n'ai bas pien londems à fifre... Che ne te chénerai boint... che manche de doud... Mon seil pessoin est te vîmer ma bibe... Ed gomme ti es le seil qui aît bleuré Bons afec moi, che d'aime !</i> [Balzac, 1974, p. 316]</p>	<p>'Vill you take me in ass a lotcher? Oh, I vill pay you vell, I haf nine hundret francs a year...Unt I haf not lonk to lif...All I neet is to smoke my pipe...Unt ass you are ze only person who mournet for Pons, I lof you.' [Balzac / Hunt, 1968, p. 316]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Dernier exemple qui prouve comme la substitution transforme un terme : « lotcher » (comme au-dessus « oplitchet »), et là –

<p>– <i>Ile n’y ha qu’eine hôme qui aid bleuré Bons afec moi... il a eine chentille bedide fille qui a tes geveux maniviques, chai gru foir dud à l’heire le chénie de ma baufre Allemagne que che n’aurais chamais tû guidder... Paris n’est bas pon bir les Allemands, on se mogue t’eux... dit-il en faisant le petit geste de tête d’un homme qui croit voir clair dans les choses de ce bas monde. [Balzac, 1974, p. 322]</i></p>	<p>‘Zere iss only von man who hass vept viz me for Pons. He hass a lofely little girl viz vonterful hair. Ven I lookt at her I sought I vass lookink on the tchenius of my Vaterlant. I shoult nefer haf left it...Paris is not kint to Tchermans...Zey make fon of us.’ As he said this he gave the wise little nod of a man who has got to the heart of things in this sad world. [Balzac / Hunt, 1968, p. 322]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

– incarne l’idéale correspondance *d / t* accolée à [ʒ] / [ʃ] : [dʒ] devient [tʃ], *tch*.

De même, dans l’opération inverse qui consiste à traduire un accent allemand de l’anglais vers le français, on retrouve des techniques identiques. Citons Kipling et ses *Captains Courageous* :

<p>A white-haired German reached for a sandwich and grunted between bites: “I know der breed. Ameriga is full of dot kind. I dell you you should imbort ropes’ ends free under your dariff.” [...] “Railroads, his father, aind’t it?” said the German. [Kipling, 1981, p. 7]</p>	<p>« C’est une esbèce que che gonnais. L’Amérique en est bleine de tout bareils. Che fous tis que vous tefriez gompredre les bouts de corde gratis tant fotre tarif. [...] » [...] – Les gemins de ver, son bère, n’est-ce pas ? dit l’Allemand. [Kipling / Fabulet. Fountain-Walker, 1991, p. 7]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le *b* vient se substituer au *p* dans « L’Amérique en est **bleine** de tout **bareils** » ; le *g* au *c* dans « C’est une esbèce que che **gonnais** » ; ou encore le *t* au *d* avec « vous **tefriez** ». Les lettres *v* et *f* deviennent de nouveau interchangeables dans « **fotre** tarif » et « gemins de **ver** ». Ce dernier exemple témoigne d’ailleurs de l’inversion des sonorités [ʃ] et [ʒ] dans « **gemins** » et « **che** ».

Citons ici une transcription d’accent russe, tirée de la traduction d’une nouvelle de Roald Dahl, « Vengeance is Mine Inc. » (Dahl / Gaspar. Delahaye, 2000, pp. 210-211), où l’on retrouve plusieurs caractéristiques observées pour l’accent allemand (cf. texte original p. 98) :

– Zifouplaît zifouplaît zifouplaît, vaites fite. Z’est une quesdion de fie ou de mort. Zifouplaît zifouplaît, porrtiez za fite à M. Pantaloon.

Son accent russe ne ressemblait à aucun de ceux que j’avais entendus jusque-là, mais au demeurant sa voix avait les intonations d’un authentique désespoir.

Pour finir, gravement et toujours avec fierté, le portier articula :

– Donnez-moi ce papier.

George le lui remit en disant :

– Merzi, merzi, mais tites **pien** que z’est **urchent**. [...]

Trois ou quatre minutes s’écoulèrent. George se tordit les mains et supplia :

– Oû esd-il ? Oû esd-il ? Zifouplaît allez foir **bourquoi** il ne fient pas ! [...]

Un moment plus tard la porte s’ouvrit et Pantaloon en personne, un petit bonhomme sémillant et tiré à quatre épingles, apparut. [...]

George lui dit :

– Zifouplaît, fenez bar izi, à l’apri des oreilles intiscrètes.

De nouveau, les *v* et *f*, ainsi que les *t* et *d*, et les *b* et *p* sont intervertis, comme l’illustrent les mots surlignés. De même, on retrouve avec « **urchent** », la substitution du son [ʒ] ; et avec « **zifouplaît** » celle de [s] par [z].

Etudions maintenant la traduction de « Man from the South », autre nouvelle du même auteur :

<p>‘You will do something for me now, pleess.’ He gave the maid the pound.</p>	<p>– Vous allez faire quelque chose pour moi, s’il vous plaît, dit-il à la servante en lui tendant le</p>
<p>‘You keep dat,’ he said. ‘And now we are going to play a little game in here and I want you to go off and find for me two–no tree tings. I want some nails, I want a hammer, and I want a chopping knife, a butcher’s chopping knife which you can borrow from de kitchen. You can get, yes?’ [Dahl, 1988, p. 38]</p>	<p>billet. Gardez-lé. Nous allons zouer au petit zeu ici et vous allez m’apporter deux çoses, non, trois çoses. Il me faut des clous. Il me faut un marteau. Et puis il me faut un couteau à dépécer, un bon couteau de boucher. Vous l’emprunterez à la cuisine. Vous m’apporterez tout ça, oui ? [Dahl / Gaspar. Delahaye, 2000, pp. 70-71]</p>

Le traducteur écrit *z* en place de la plupart des *j*. Et il fait de même pour la version non-voisée de cette dernière sonorité, [ʃ], substituant *ç* à *ch* : « Nous allons **zouer** au petit **zeu** ici et vous allez m’apporter deux **çoses**, non, trois **çoses** ». On peut toutefois constater la présence d’une occurrence non retranscrite du mot « chose » plus haut dans le texte ; par souci de lisibilité, nous le savons, il arrive que tous les mots ne soient pas modifiés systématiquement.

Enfin, dans son roman *The Witches*, Roald Dahl retranscrit l’accent étranger de la Grandissime Sorcière qui en français s’entend prononcer les *u* [u] au lieu de [y] :

<p>“So each of you is owning a magnificent sweet-shop! The next move is that each of you will be announcing in the window of your shop that on a certain day you will be having a Great Gala Opening with free sweets and chocs to every child! [...]” [Dahl, 1988b, pp. 81-84]</p>	<p>– Donc, chacoune de vous va posséder oune magnifique confiserie. Ensouite, vous zafficherrez qu’à oune date précise aura lieu oune fête pour l’ouvertture de la confiserie, avec distribution grratouite de bonbons et de chocolats pour les petits zenfants ! [...] [Dahl / Farré, 1997, pp. 81-82]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

L’édition jeunesse est pour beaucoup dans la représentation outrée du sociolecte en français. Le texte traduit en ressort d’autant plus efficace.

Dernier exemple dont nous avons lu plus haut un aperçu : la substitution au son [r] de la lettre *l* :

<p>“When dis old brack man dies,” said the negro slowly, changing his whole air and demeanor, “he hisself won’t go nowhere; but some bressed angel will come and fetch him.” [Melville, 1952, p. 296]</p>	<p>– Quand le vieux homme noi meu, fit doucement le nègre changeant de ton, lui-même n’ia nulle pat. Mais quelque ange béni viendla et le plendla. [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 402]</p>
<p>“Wish, by gor! whale eat him, ’stead of him eat whale. I’m bressed if he ain’t more of shark dan Massa Shark hisself,” muttered the old man, limping away; with which sage ejaculation he went to his hammock. [Melville, 1952, p. 23]</p>	<p>– Pâdi, je voudlai que la baleine le mange, lui, au lieu que ce soit lui qui mange la baleine. Je jue qu’il est plus equin que massa Equin lui-même, marmonna le vieillard en retournant en boitillant à son hamac. [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 68]</p>

On lisait ailleurs « Chê flêles » (p. 68) et « petits tlibus equins » (pp. 399-400). Un inconscient hasard aura-t-il inspiré les traducteurs qui ont lu dans le texte original la substitution inverse : « brack » et « bressed » pour *black* et *blessed* (cf. p. 267) ?

On peut s’interroger quant à l’effet de réel de cette substitution en français. Plus qu’un simple indice visuel, en ce que la modification altère de beaucoup l’habitude langagière, cet élément inédit participe pour le bien du texte, à une mise à l’« écart » de Fleece sur le plan illocutoire.

III-4-a-iii) Matérialisation d'un son particulier

Le traducteur peut parfois retranscrire certaines sonorités typiques que la prononciation aura transformées.

Citons l'Auvergnat Rémonencq du *Cousin Pons* de Balzac. De nouveau, le traducteur emprunte aux méthodes du texte source pour reproduire au mieux l'accent auvergnat dans la traduction anglaise. On peut alors se demander si les transformations opérées dans le TC-ang sont vraiment représentatives pour un anglophone de l'accent auvergnat ?

Le texte français ponctue exagérément les propos de Rémonencq du son [ʃ], matérialisé par les lettres *ch* :

– *Eh bienne ! il est plus richeu que moucheu Monichtrolle, et que les cheigneurs de la curiochité... Cheu me connaîche achez dedans l'artique pour vous direu que le cher homme a deche trégeors !* [Balzac, 1974, pp. 107-108]

Ce *ch* se substitue à la fois aux sons [s] [z] et [ʒ]. En anglais, le traducteur adapte cette sonorité particulière à l'orthographe anglaise, en choisissant d'introduire *sh* :

“Well **shen!** He is ric**sher** than Moshieur Monishtrol, and she lord**sh** of she curioshitiesh. I know**sh** enough about art, to tell you shat she dear man hash treass**sh**ures!” [Balzac / Kent, 1888, pp. 99-100]

Sont ici substitués les sons [z] de « lordsh », [ʃ] de « ricsher », [ø] de « shat » et [ʒ] de « treasshures ». Et page 101, c'est le son [t] qui devient *sh* dans « annuishy » ; page 107, « Chew » pour *Jew* matérialise la substitution de [dʒ]. Mais citons un dernier exemple :

<p>– <i>Ai-che dite chinquante ? Maiche un mocheu, là, dechus le passe de voustre porte, lui a proupouché chet chent mille francs, et cheulement des tabelausse, fouchtra ! [...] Moncheu le doucteurre, chi ma chère madame Chibot, puiche que le moncheux est au litte, veutte me laicher amenar mon ecchepert, che chuis chûre de trouver l'archant, en deuche heures, quand il s'achirait de chet chent milé franques...</i> [Balzac, 1974, p. 110]</p>	<p>“Did I shay fifty? Why a shentlemansh, –zhare on zhe very shtep of your gate–offered him sheven hundred shousand francsh, and for zhe picturesh only–fouchtra! [...] Monsheur le docteurre, if my dear Madame Shibot, shinsh zhe shentlemans ish in bed, will allow me to bring my exshpert, I am sure to find zhe money in two hoursh' time, even if it ish a question of sheven hundred shoushand francsh—” [Balzac / Kent, 1888, p. 102]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Dans ce dernier passage, la substitution s'opère sur le [dʒ] de « shentlemansh ». Mais on peut observer que les transcriptions évoluent et que le traducteur ne respecte pas toujours ses choix premiers. Il remplace ici par *zh* le son [ø] de « zhe » ou « zhare ». En fait, si les retranscriptions ne sont pas systématiques, il semble tout de même qu'il existe une méthode globale : installer la parole de Rémonencq dans un chuintement sociolectal identificateur.

Voyons quelle sonorité est matérialisée dans cet extrait de la traduction de *Gone with the Wind* (cf. texte original p. 80) :

– Non, j'i'ai pas ! s'écria Jeems alarmé. Non, j'i'ai pas ! Ça m'amuse pas plus que vous que ma'ame Beat'ice elle **mi** jette deho'. D'abo' elle me demand'a pou'quoi on vous a tous 'envoyés enco'. Et pis, pou'quoi moi **ji** vous ai pas 'amenés chez vous ce soi' pou' qu'elle vous met' à la po'te. Et pis, elle se jette'a su' moi comme un cana' su' un hanneton, et d'abo' moi **ji** sais qu'elle di'a que tout ça c'est ma faut'. Si vous m'emmenez pas chez missié Wynde', je 'este'ai dans les bois tout' la nuit et **pit-êt ji** se'ai pincé pa' les pat'ouilles, pa'ce que j'aime cent fois mieux **mi** fai' pincer pa' les pat'ouilles plutôt que pa' ma'ame Beat'ice quand elle est en colè'. » [Mitchell / Caillé, 1984, p. 29]

Le son [ø] des mots surlignés devient [i]. Cette modification censée représenter le parler noir de Jeems, s'inspire du créole français. Ajoutée à la systématique élision du *r*, et s'inscrivant dans le cadre narratif que l'on connaît, l'effet est celui d'un stéréotype.

Citons maintenant la traduction de Barbara Wright, de l'un des *Exercices de Style* de Queneau (cf. texte original p. 32) :

Cockney (replacing *Vulgaire*)

So A'm stand'n n' ahtsoider vis frog bus when A sees vis young Froggy bloke, caw bloimey, A finks, 'f'at ain't ve most funniest look'n' geezer wot ever A claps eyes on. Bleed'n' great neck, jus' loike a tellyscope, strai' up i' was, an' ve titfer 'e go' on 'is bonce, caw, A fought A'd 'a died. Six foot o' skin an' grief, A ses to meself, when awlver sud'n 'e starts to come ve ol' acid, an': "Gaw bloimey," 'e ses, "wot ver ber-lee-din' ow yeh fink yeh adeouin' of?" 'E's tawkin' to annuver bleed'n' fawrner vere on ve bus pla'form; ses 'e keeps a-tradin' on 'is plites awler toime, real narky 'e gets, till vis uvver Frog bloke turns roun' an' ses: " 'Ere," 'e ses, "oo yeh fink yeh git'n' a' ? Garn," 'e ses, "A'll give yeh a pro'r mahrrful na minute," 'e ses, "gi' ah a vit." So 'e does, pore bastard, 'e does a bunk real quick deahn ve bus wivaht anuvver word.

Cup lowers la'r, guess wo'? A sees ve fust young bleeder agin walkin' up'n deahn ahtsoider ve Garsn Lazzar, arkin' to annuver young Froggy a-jorein' 'im abeah a bleedin' bu'en. [Queneau / Wright, 1998, pp. 88-89]

L'une des transformations que l'on retrouve également dans certains textes source anglais, est le changement de la diphtongue [ai] en [oi] : dans les mots « ahtsoider » « loike » « awler toime ».

Une autre sonorité est encore réinterprétée : [aʊ] est représentée par les lettres *ah*, voire *eah* : dans « gi' **ah** a vit » ou « wivaht », ainsi que « A sees ve fust young bleeder agin

walkin' up'n **deahn ahtsoider** ve Garsn Lazzar, arkin' to annuver young Froggy a-jorein' 'im **abeaht** a bleedin' bu'en ».

Les sonorités [θ] et [ð] sont également matérialisées différemment, par *f* et sa version voisée *v* : « So A'm stand'n n' ahtsoider vis frog bus when A sees vis young Froggy bloke, caw bloimey, A finks, 'f'at ain't ve most funniest look'n' geezer wot ever A claps eyes on ».

Poursuivons ici avec deux courtes citations de *Zazie*. Wright compense par une matérialisation particulière et récurrente, les incursions populaires dans le discours des locuteurs :

C'est pas **croyab**. [Queneau, 1959, p. 36]

It's **unbelievaboo**. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 25]

— Tonton, **qu'**elle crie, on prend le métro ? [Queneau, 1959, p. 12]

'**Unkoo**,' she yells, 'are we going by metro?' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 6]

La traductrice réinterprète la prononciation relâchée du [l] « avalé » dans [bl] puis [kl].

Enfin, veillez dans l'extrait qui suit, au roulement des *r* qui caractérise l'accent slave de la Grandissime Sorcière de Roald Dahl. En voici l'illustration dans cette chanson traduite par Marie-Raymond Farré en vers de mirliton, « sans prétention, [se justifie le traducteur dans le « Supplément » de l'œuvre,] ceux-ci visant avant tout l'effet comique. »

<p>“Down vith children! Do them in! Boil their bones and fry their skin! Bish them, sqvish them, bash them, mash them! Brrreak them, shake them, slash them, smash them! Offer chocs vith magic powder! Say ‘Eat up’ then say it louder. Crrram them full of sticky eats, Send them home still guzzling sveets. And in the morning little fools Go marching off to separate schools. A girl feels sick and goes all pale. She yells, ‘Hey look! I’ve grrrown a tail!’ A boy who’s standing next to her Screams, ‘Help! I think I’m grrrowing fur!’</p>	<p><i>A morrt, à morrt les marmots ! Faisons bouillir la peau et les os ! En petits morceaux les loupisots ! Offrrons-leurr des chocolats trrouqués Et des bonbons ensorrcelés ! Gavons-les de gâteaux glouants, Et qu'ils rrentrent chez eux gaîment ! Ces petits crrétins, le lendemain, Vont à l'école, ne se doutant de rrien. Oune petite fille crrie : « C'est affrreux ! Rregardez tous ! J'ai oune queue ! » Oun petit garrçon qui courrait dans la roue : « Au secours ! Je suis tout poilou ! » Et oun autrre (tout le monde rrit) : « J'ai des moustaches de sourris ! »</i></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Another shouts, 'Vee look like frreaks! There's viskers growing on our cheeks! A boy who vos extremely tall Cries out, 'Vot's wrong? I'm grrrowing small! Four tiny legs begin to sprrrout From everybody rrround about. And all at vunce, all in trrrrice, There are no children! Only MICE! [...]' [Dahl, 1988b, p. 85]</p>	<p><i>Un grrand gaillarrd tout ahourri :</i> « <i>Me voilà devenou petit !</i> » <i>Quattrre pattes, dou poil, des moustaches,</i> <i>Voilà de drrôles de potaches ! [...]</i> [Dahl / Farré, 1997, pp. 82-83]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les traducteurs continuent chaque fois d'explorer de nouvelles stratégies pour rendre ce qu'il leur incombe de communiquer. Voyons encore comment ils puisent dans les procédés choisis par les textes source.

III-4-a-iv) Création de graphies surprenantes

Lavoie choisit de nommer « graphies transformées » ces nombreux exemples qui participent de l'identification du parler d'un personnage. Elle relève dans *Huck Finn* « missié » (p. 49) au lieu *monsieur*, « pasque » (p. 49) au lieu de *parce que* ; « neyé » (p. 55) au lieu de *noyé* ; « éfant » (p. 84-85) au lieu d'*enfant*, « niguedouilles » (p. 116) au lieu de *niquedouilles*, « pisque » (p. 116) au lieu de *puisque*, et « pitite » (p. 156) au lieu de *petite* [...] [2002, pp. 155-156]

Citons à notre tour de simples exemples. Celui-ci, tiré de la traduction par Hélène Bokanowski et Marcel Duhamel, du *Native Son* de Richard Wright :

« [...] Tu n'penses qu'à t'amuser ! Et quand l'Bureau d'Bienfaisance te propose une place tu n'la prends que sy t'menacent de t'couper les vivres et de t'laisser mourir de faim ! [...] » [Wright / Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991, p. 16]

La traduction opère une contraction du pronom personnel *ils* et l'agglutine à la conjonction ; on peut soupçonner de la part des traducteurs une hésitation à n'écrire qu'un *si*, élidant par là même tout pronom sujet.

Autre création orthographique qui acquiert au sein du texte le statut de mot en tant que tel : *çui*. Cette contraction s'avère récurrente chez nos traducteurs : « – Quel Moulin ! Mais le

moulin, quoi ! – **çui** qui prend si peu d' place qu'y marche même en taule [...] » ou « Ç' gars-là, M'sieur, **çui** qu' la paroisse elle veut mettre en apprentissage... » (*Oliver Twist*, Dickens / Ledoux, 1986, p. 88 et p. 43) ; « jsuis bien content d'êt' **çui** qui vous l'apprend » (version française de *Their Eyes Were Watching God*, Hurston / Brodsky, 2000, p. 189) ; « Ici, **çui**-ci ou **çui**-là a eu le cœur bri-i-isé ; ici, un tel ou un aut' a languï pendant trente-sept ans » (p. 364 de la traduction de *Huckleberry Finn* par Suzanne Nétillard, 1995).

Poursuivons :

“ 'Hind de hatchway, in ferry-boat, goin' ober de Roaboke.” [Melville, 1952, p. 295]

– **Déiède** l'écouille, dans le bac qui tavessai le Oanoque. [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 401]

Ce terme étrange est le résultat de modification phonomorphologique et d'agglutination. On croit y déceler « derrière de ».

Les traducteurs anglais ne sont pas avares de ces trouvailles graphiques. Heppenstall, qui traduit Balzac, introduit plusieurs phénomènes non dénués d'intérêt :

<p>— C'esde frai, répondit piteusement Nucingen. Chai zoubire abbrest kèque chausse t'ingonni. [...] Hêdre hâmuressse à mon hâche cheu zai piène que rienne n'ai blis ritiquille ; mai ké foullez-vûs ? za y êde ! [...] Cheu neu la gonnès boind, répondit le baron. Et cheu buis fûs le tire buisque montame ti Nichingen ai tan lé salon. Chiskissi, cheu n'ai boin si ceu qu'edait l'amûre. L'amûre ?... jeu groid que c'esd de maicrir. [Balzac, 1975, p. 72]</p>	<p>'Iss true,' Nucingen answered piteously. 'I am lonking for somezink unkenon. [...] To pee in luf at my aitch, I kenow zat nossing coult pe more follish; but can I help? zat is how! [...] I ton't kenow hair,' answered the baron. 'And I can tell you zis, since Madame de Nischingen iss in the trawink-room. Ontil now, I haf not kenown what luf iss. Luf? ... I sink it moss pee to grow zin.' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 85]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Par cet ajout de la lettre *e*, le traducteur matérialise le fait que l'Allemand prononce toutes les lettres, dont ce *k* normalement tu dans le vocable anglais.

Autres curiosités :

<p>— Chamais cedde phâme, qui ed ein anche, ne m'a temanté teux liarts. [Balzac, 1975, p. 174]</p>	<p>'Nefer hes dis woman, who iss an ainchel, esk me for two bress varthinks.' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 209]</p>
<p>— [...] Le demps ed manivique, nus nus bro-menerons aux Jamps-Elusées, et matame Saint-</p>	<p>'De vedder [weather] iss maknivizent, ve vill drife in de Champs-Elysées, and Matame Saint-</p>

Estèfe afec Ichénie dransborderont dutte fodre doilledde, fodre linche et nodre tinner à la rie Sainte-Chorche. [Balzac, 1975, p. 175]	Estèfe <i>mit</i> Eugénie vill dranzbord oll your glothes, your linen <i>und</i> our tinner rue Saint Georges.’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 210]
Il se leva, regarda par la fenêtre : « <i>Ma foidire ed tuchurs là... Foissi piendôd le chour !...</i> » [Balzac, 1975, p. 144]	He got up, looked out of the window: ‘My garritch iss still zere ... Soon iss taylight! ...’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 173]

On retrouve ailleurs ce même mot différemment orthographié – dans un extrait riche encore de graphies surprenantes :

— <i>Eh ! pien, si ces tames feulent fus dennir gombagnie, dit Nucingen, che fus laiserai sèle, gar chai drob manché. Vodre foidire fientra vos brentre afec vos chens... Tiaple t’Acie...</i> [Balzac, 1975, p. 179]	‘So, if ziz leddies vish to choin you,’ said Nucingen, ‘I vill leaf you alone, I hef eaden doo much. Your garriage vill bick you up <i>mit</i> your pipple ... Zot toffle , Essia! ...’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 215]
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Agir au niveau morphologique permet au traducteur de bouleverser les règles de l’orthographe et transcrire efficacement toute prononciation. Il peut également jouer du registre de langue pour figurer un usage vernaculaire, en modulant le vocabulaire et la morphosyntaxe cible.

III-4-b) Agir sur le registre de langue, en jouant des niveaux lexical et morphosyntaxique

III-4-b-i) Adapter le vocabulaire au milieu social du locuteur

Le choix du niveau de langue cible est essentiel quant au traduire des parlers populaires. Souvent, c’est en puisant dans la richesse lexicale de la langue d’arrivée, que l’entropie phonétique sera compensée. Le traducteur doit toutefois analyser avec grand soin la nature du registre dont il usera (argot, simple familiarité de langage etc.), ainsi que l’époque alors connotée.

Citons quelques exemples où le texte cible a su adapter son vocabulaire au texte à traduire, comme dans cette version française de *Of Mice and Men* de John Steinbeck :

“I had enough,” [Candy] said angrily. “You ain’t wanted here. We told you you ain’t. An’ I tell ya, you got floozy idears about us guys amounts to. You ain’t got sense enough in that chicken head to even see that we ain’t stiffs.	– En v’là assez, dit-il furieux. On veut pas de vous ici. On vous l’a déjà dit. Et j’vous avertis, vous vous foutez dedans en ce qui nous concerne. Vous avez pas assez de sens dans votre petite cervelle de poulet pour voir qu’on est pas des
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

S'pose you get us canned. S'pose you do. [...]" [Steinbeck, 1937, p. 138]	clochards. Une supposition que vous nous fassiez foutre à la porte . Une supposition. [...] [Steinbeck / Coindreau, 1980, p. 145]
---------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les élisions et la transcription restant relativement simples pour l'anglais, choisir un registre argotique semble suffire à rendre compte du ton de la discussion ; d'autant que d'autres indices, tels que la suppression de *ne* dans la négation « Vous **avez pas** assez de sens », participent de ce langage familier.

On pourra de nouveau constater dans le suivant exemple, extrait de « The Hitchhiker » de Roald Dahl, que le parler populaire peut n'opérer que de légères modifications phonomorphologiques ou impropriétés grammaticales, ne justifiant donc pas nécessairement d'exagérer les traits sociolectaux de surface dans la langue d'arrivée. C'est de nouveau par un choix judicieux du registre lexical que le traducteur parvient à donner au texte sa couleur :

“You write books? [...] Writin' books is okay,” he said. “It's what I call a skilled trade. I'm in a skilled trade too. The folks I despise is them that spend all their lives doin' crummy old routine jobs with no skill in 'em at all. You see what I mean?” [Dahl, 1989, p. 18]	– Vous écrivez des bouquins ? [...] Chapeau ! fit-il. Ça, c'est un boulot intelligent ! Moi aussi, je fais un boulot intelligent. Ceux que je méprise, c'est les gens qui passent leur vie à faire toujours le même boulot idiot. Vous voyez de quoi je parle ? [Dahl / Farré, 1989, p. 37]
“All car makers is liars,” he said. “You can buy any car you like and it'll never do what the makers say it will in the ads.” [Dahl, 1989, p. 18]	– Tous les fabricants de bagnoles sont des menteurs. Quand vous achetez une bagnole, c'est jamais ce qu'on vous a promis dans la publicité. [Dahl / Farré, 1989, p. 37]

Citons encore le père de Huck Finn, traduit par André Bay, puis Suzanne Nétillard :

“You've put on considerble many frills since I been away. [...]” [Twain / Bay, 1988, p. 23]	– [...] Tu t'es poussé du col , depuis la dernière fois qu'on s'est vus. [Twain / Bay, 1994, p. 61]	– [...] Tu es devenu un joli coco depuis mon départ [...]. [Twain / Nétillard, 1995, p. 34]
---------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------

Les traductions choisissent toutes deux de compenser le relâchement de prononciation de « **considerble** » et l'omission de l'auxiliaire dans « since **I been** away », en adaptant le niveau de langue au style familier du locuteur.

Ou, ici, de nouveau :

Them hill folks has got hard heads, but it seemed to me I could hear that feller's skull bust. [« The	Ils ont pourtant de sacrées caboches , ces gens des collines, mais j'ai bien cru entendre le crâne
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

liar », Faulkner, 1989, p. 166]	de l'homme éclater comme une coquille. [« Le menteur », Faulkner / Gresset, 1988, p. 173]
---------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------

Le « liar » de Faulkner voit sa proposition relâchée, ajustée lexicalement.

C'est généralement un registre global qui sera associé à un locuteur, mais le vocabulaire peut également s'adapter par opération ponctuelle, comme dans la traduction de *Their Eyes Were Watching God* :

“[...] wid her hair swingin' down her back lak some young **gal** [...]” [Hurston, [1937] 2003, p. 10]

– [...] elle laisse ses cheveux danser dans son dos comme une ptite **poulette** [...] [Hurston / Brodsky, 2000, pp. 20-21]

C'est ici par une stratégie lexicale pertinente quant aux connotations qu'évoque la prononciation relâchée du mot « gal » (*girl*), que la traductrice parvient à communiquer l'effet recherché par l'auteur.

Ou chez Synge, en français :

CHRISTY (<i>expanding with delight at the first confidential talk he has ever had with a woman</i>). We had not then. It was a hard woman was come over the hill; and if he was always a crusty kind when he'd a hard woman setting him on, not the divil himself or his four fathers could put up with him at all. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 198]	CHRISTY (<i>rendu expansif par le plaisir de se livrer aux premières confidences qu'il ait jamais faites à une femme</i>). Ma foi non. C'est une femme, une dure, qui s'en est venue par la colline ; et, lui, même il avait toujours été d'une espèce grignouse , alors, avec une dure à lui monter la tête, le diable en personne ou ses quatre pères, ils n'auraient pas pu l'endurer du tout. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 186]
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Optant pour un vocabulaire spécifique, cohérent avec sa ligne traductive, Morvan joue du sociolecte pour marquer le texte d'une pleine identité.

De même, le traducteur de *Oliver Twist* de Dickens, parvient à agir ponctuellement et compense une entropie phonétique en recourant à un vocabulaire argotique :

“Wot d'ye mean?” asked Sikes [...]. [Dickens, 1955, p. 339]

– Qu'est-ce que tu veux **bonir** ? » demanda Sikes [...]. [Dickens / Ledoux, 1986, p. 449]

Ou dans cet autre passage :

He was, altogether, as roystering and swaggering a young gentleman as ever stood four feet six,	
-------------------------------------------------------------------------------------------------	--

<p>or something less, in his bluchers.</p> <p>[...]</p> <p>“What mill! Why, <i>the</i> mill—the mill as takes up so little room that it’ll work inside a Stone Jug; and always goes better when the wind’s low with people, than when it’s high: acos then they can’t get workmen. But come,” said the young gentleman; “you want grub, and you shall have it. I’m at low-water-mark myself—only one bob and a magpie; but, <i>as far as</i> it goes, I’ll fork out and stump. Up with you on your pins. There! Now then! Morrice!” [Dickens, 1955, p. 51]</p>	<p>[...]</p> <p>– Quel Moulin ! Mais le moulin, quoi ! – çui qui prend si peu d’ place qu’y marche même en taule ; et y marche toujours mieux quand les types ont pas le vent dans les voiles, pas’que quand y z’y ont, on trouve plus personne pour le faire marcher. Mais suffit ; t’as besoin de morfiller, et j’ t’en vas donner. J’ suis fauché itou – j’ai plus qu’une balle et un rond, mais tant qu’y en aura, j’m’y colle et j’ casque. File-toi sur tes flûtes. Là, ça y est ! On les met. » [Dickens / Ledoux, 1986, pp. 88-89]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Et le traducteur de corroborer notre idée dans une note page 528 :

Le traducteur recourt à l’argot des *Mystères de Paris* qui est exactement de la même époque qu’*Olivier Twist*. Nous donnerons la clef de tous les termes auxquels on risquerait de s’achopper.

Les fautes de langage participent assurément de l’amoindrissement stylistique. Voici deux exemples, respectivement tirés des traductions de ce même roman de Dickens, et *The Color Purple* d’Alice Walker :

“Do my **hi’s** deceive me!” cried Mr. Bumble [...]. [Dickens, 1955, p. 376]

« Mes **oeils** me trompent pas ! s’écria M. Bumble [...]. » [Dickens / Ledoux, 1986, p. 496]

The children **be** outside the room peeking through the cracks. [Walker, 2000, p. 22]

Les petits sont de l’autre côté de la cloison, avec leurs **oeils** collés aux fentes. [Walker / Perrin, 1984, p. 26]

Le premier exemple compense une graphie pour le moins surprenante du mot « hi’s ». Dans le second cas, la traductrice joue sur le choix des mots qu’elle utilise, pour pallier la non-conjugaison du texte source (il est certain qu’il ne s’agit pas d’un subjonctif, le langage de la locutrice, Celie, n’étant guère châtié).

Outre le choix du vocabulaire, il est parfois utile de puiser dans les expressions typiques d’un langage populaire pour donner le ton adéquat aux propos d’un personnage. Citons l’exemple suivant, extrait de *Maggie, fille des rues : Maggie: a girl of the streets* de Crane et traduit par Jeanne-Marie Santraud :

<p>“An’ den when dat Sadie Mac Mallister next door to us was sent teh d’ devil by dat feller what worked in d’ soap factory, didn’t I tell our Mag dat if she–” [Crane, 1993, p. 126]</p>	<p>« Et puis, quand la Sadie Mac Mallister d’ à côté a fauté avec c’ type qui travaillait à la fabriqu’ de savon, est-ce j’y ai pas dit à not’ Maggie qu’ si... » [Crane / Santraud, 1993, p. 127]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le fait d’utiliser l’article défini « la » devant un prénom connote toujours un univers langagier populaire. C’est par ce genre de détails que le ton général parvient au lecteur, qui peut se figurer plus facilement l’origine sociale du locuteur.

III-4-b-ii) Préférer les pronoms *on* ou *ils* à *nous*

Privilégier l’emploi de *on* à la place de *nous* connote en effet un langage de moindre niveau. Dans l’exemple suivant, le choix de ce pronom personnel participe de tout un ensemble de caractéristiques vernaculaires :

“Ah, we blokies kin lick d’ hull damn Row” [...] [Crane, 1993, p. 40]

« Eh ! les mecs, si on veut, **on** peut flanquer la dérouillée à toute la foutue Row » [...] [Crane / Santraud, 1993, p. 41]

De même dans la bouche d’Harpo, l’un des personnages de *The Color Purple* d’Alice Walker :

Us plan to marry. [Walker, 2000, p. 22]

On va se marier. [Walker / Perrin, 1984, p. 26]

Le choix du *on* est d’autant justifié qu’en anglais, le locuteur substitue le pronom personnel complément *us* au pronom personnel sujet *we*. C’est un procédé courant, voire systématique chez certains personnages de Walker.

Autre exemple extrait de Kipling, « In ambush » :

‘Us’ll take un with us when we’m finished here. [...]’ [Kipling, 1997, p. 78]

– Z’allons l’emporter quand **on** aura fini ça. [Kipling / Dobrinsky, 1997, p. 79]

Ici, aucune des occurrences attendues du pronom personnel *nous* n’est respectée : il est remplacé par *on* la seconde fois, et au début de l’énoncé, n’apparaît que sous une forme très elliptique dans « **Z**’allons ».

Dans les extraits qui suivent, deux des traducteurs de *The Adventures of Huckleberry Finn* ont encore opté pour *on* :

“He’s said he’ll tell, and he will. If **we was** to give both our shares to him, *now*, it wouldn’t make no difference, after the row, and the way we’ve served him. [Twain, 1988, p. 83]

– Il a dit qu’il nous dénoncerait, et il le fera. Maintenant, même si **on** lui donnait nos deux parts, ça ne changerait rien, après ce qui vient de se passer. [Twain / Bay, 1994, p. 110]

– Il a dit qu’il nous vendrait, et il le fera. Même si **on** lui donnait notre part, ça ne changerait plus rien après ce qu’**on** lui a fait. [Twain / Nétillard, 1995, p. 98]

Ponctuellement, ce procédé vient compenser le système de conjugaison particulier du texte source.

Etudions à présent le pronom *ils*, qui se trouve sous différentes formes elliptiques : *i* ou *y*, notamment dans la traduction de *Their Eyes Were Watching God* :

“[...] De way you talkin’ you’d think de folks in dis town didn’t do nothin’ in de bed ’cept praise de Lawd. [...]” [Hurston, [1937] 2003, p. 13]

– [...] A vous entend’, on croirait qules gens d’ici, **y** font jamais rien au lit que dlouer lSeigneur. [Hurston / Brodsky, 2000, p. 23]

Et peut-être peut-on introduire ici quelques exemples d’une autre fonction de ce pronom *il*. Accolé à la fin du verbe conjugué, il a cette connotation d’une langue populaire. Citons un extrait de « In Ambush » de Rudyard Kipling :

‘Who’m they to combe-bottom for Lard’s sake? Master’ll be crazy,’ [the keeper] said. [Kipling, 1997, pp. 74-76]

« Nom de Dieu, qui qu’ **c’est-y** qui descend dans la combe ? disait [le garde-chasse]. Not’ maît’ va êt’ fou furieux. [...] » [Kipling / Dobrinsky, 1997, pp. 75-77]

C’est la conjugaison très particulière qu’emploie le garde-chasse (« **Who’m they** ») que l’on cherche à compenser par le procédé.

Procédé compensatoire très utile en effet, face aux entropies diverses engendrées par le texte source, car il catégorise le locuteur par la familiarité qu’il confère à son discours. Voici un exemple similaire, extrait des *Woodlanders* de Thomas Hardy :

“Lord, Lord; if they bain’t come a’ready!” said Creedle. [Hardy, 1981, p. 70]

« Misère de misère ! **c’est-y** pas que les v’là déjà, dit Creedle. [...] » [Hardy / Six, 1980, p. 78]

La traductrice compense les retranscriptions phonétiques de l'anglais, notamment la forme inhabituelle « bain't ».

Et voici un exemple de la pièce de George Bernard Shaw, *Pygmalion* :

<p>THE FLOWER GIRL. Ow, eez, yə-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' d-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy athaht pyin. Will ye-oo py me f'them? [Shaw, [1913] 2003, Act I-pp. 10-11]</p>	<p>LA VENDEUSE DE FLEURS : Non ! c'est-y pas vrai ? C'est vot' gars ? Eh ben ; si qu'vous faisiez vot-devoir, qu'eune mère ell' devrait, i s'rait-i assez bêta pour m'fiche en l'air les fleurs d'eune pov' fille et filer au lieu de les cracher. Vous allez t'y les payer, vous, hein, oui ou non ? [Shaw / Habart, [1983] 2002, Premier Acte-pp. 8-9]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le texte français ne peut pas rendre l'exagération des transcriptions du TS-ang. Le procédé ici étudié incarnera l'une des possibilités compensatrices cible.

Citons enfin la traduction de *Gone with the Wind* de Margaret Mitchell :

“Huccome you leave Miss Pitty by herseff lak dis w'en she so scary lak? [...]” [Mitchell, 1993, p. 496]

– Comment vous pouvez-t-il laisser mam'zelle Pitty toute seule comme ça quand elle a si peu' ? [Mitchell / Caillé, 1984, p. 484]

Deux dernières occurrences qui nous permettent d'annoncer un autre moyen d'agir sur le niveau de langue du locuteur : malmener la morphosyntaxe.

III-4-b-iii) Introduire des constructions incorrectes

On retrouve ici nombre de ces « conjonctions excédentaires » dont nous donnions plus haut quelques exemples. Rappelons ce qu'en disait Aurélien Sauvageot :

l'emploi de l'élément *que* en fonction de simple conjonction de coordination s'est étendu considérablement dans le langage familier ou teinté de vulgarisme [Sauvageot, 1962, p. 41]

Voici deux exemples, tirés de la traduction de *Native Son* de Richard Wright, de ces constructions syntaxiques :

– Ouais ; ça vient **de c'qu'y** en a trop qui se conduisent comme Bigger Thomas [...]. [Wright / Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991, p. 312]

– **Y a des fois qu’**tu t’conduis comme le dernier des imbéciles. [Wright / Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991, p. 14]

Citons également Zora Neale Hurston et sa traduction :

“Tea Cake, **where you git** uh comb from tuh be combin’ mah hair wid?” [Hurston, [1937] 2003, p. 156]

« Ptit-Four, **où qu’vous avez trouvé** un peigne pour me peigner les cheveux ? [...] » [Hurston / Brodsky, 2000, p. 188]

La traductrice parvient à rendre l’impropriété grammaticale de l’anglais qui omet l’auxiliaire, par une autre incorrection de syntaxe, tout à fait appropriée à la langue parlée.

On trouve une occurrence proche chez Steinbeck, en français :

“You crazy fool. Don’t you think I could see your **feet was** wet where you went acrost the river to get it?” [Steinbeck, 1937, p. 21]

– Bougre d’idiot. Tu pensais que j’ verrais pas qu’ t’avais les pieds mouillés, **là où que** t’as traversé la rivière pour aller la chercher ? [Steinbeck / Coindreau, 1980, p. 40]

Le traducteur de *Of Mice and Men* choisit de recourir à une construction incorrecte, pour compenser le marquage verbal du texte source.

L’exemple suivant est extrait de *Candida* de George Bernard Shaw :

BURGESS. [...] We huseter git on well enough, spite of our different hopinions. [...] [Shaw, 1958, p. 104]

BURGESS [...] : [...] On s’entendait assez bien avant, **malgré qu’**nos opinions n’étaient pas pareilles. [Shaw / Dubost, 1974, p. 114]

Et celui-ci, de la traduction de Françoise Morvan, qui use de nombreux stratagèmes pour rendre l’anglo-irlandais syngien. Parmi ceux-ci, l’outil ici traité :

CHRISTY (<i>very confidentially</i>). Up to the day I killed my father, there wasn’t a person in Ireland knew the kind I was [...]. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 204]	CHRISTY (<i>ton très confidentiel</i>). Avant le jour que j’ai tué mon père , pas âme qui vive y avait en Irlande à savoir quelle espèce j’étais [...]. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 187]
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nétilard parvient encore grâce à ce genre d’incorrections, à compenser le système de conjugaison de *Huckleberry Finn* :

“Starchy clothes—very. You think you’re a good deal of a big-bug, *don’t* you?”

“Maybe I am, maybe I ain’t,” **I says**. [Twain, 1988, pp. 23-24]

– Mâtin ! Quelles nippes ! Tu te prends pour quelque chose maintenant, hein ?

– P’têt’ ben qu’oui, p’têt’ ben qu’non, **que je lui fais**. [Twain / Nétillard, 1995, p. 34]

On trouve un exemple similaire, que le « menteur » de Faulkner assortit d’une dislocation :

Finally the sheriff says to me: [...] [« The liar », Faulkner, 1989, p. 160]

Enfin, **qu’il me dit comme ça, le shérif** : [...] [« Le menteur », Faulkner / Gresset, 1988, p. 169]

Nouvel exemple que celui-ci, tiré de *Maggie: a girl of the streets* de Stephen Crane, et sa traduction :

“[...] My Annie says deh shameless t’ing tried teh ketch her feller, her own feller, what we useter know his fader .” [Crane, 1993, p. 126]	« [...] Mon Annie m’a raconté qu’cett’ dévergondée a essayé d’lui faucher son gars, celui qu’on connaissait l’père . » [Crane / Santraud, 1993, p. 127]
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

C’est à la fois le choix du pronom relatif « what » au lieu de *whom* et les transcriptions phonétiques de « fader » et « useter » que cherche à compenser la traductrice, en choisissant judicieusement le pronom relatif *que* à la place de *dont* marquant la possession.

Nous pouvons encore citer ici Kipling avec son récit « In ambush » traduit par Joseph Dobrinsky qui compense à son tour la conjugaison très particulière de l’anglais :

‘[...] Yiss, I reckon us knows the boys **yeou’m** after. They’ve tu long ears an’ vuzzy bellies [...]’ [Kipling, 1997, pp. 74-76]

– [...] Ouais, j’ crois que j’savons l’genre d’ collégiens **qu’ vous êtes après** : y z’ont deux longues oreilles et du poil frisé sous l’ ventr’. [Kipling / Dobrinsky, 1997, pp. 75-77]

Le renversement de la syntaxe avec post-position de la préposition « après », est permis par l’introduction du pronom relatif parasite.

Les textes cible sont très riches en exemples, les traducteurs semblent très créatifs. Voyons cette traduction des *Adventures of Oliver Twist* de Dickens :

“I shall look out to get into company with them as can,” replied Noah. “They’ll be able to make us useful some way or another. Why, you yourself are worth fifty women; I never see such a precious	– J’me mettrai en rapport avec ceux-là qui peuvent . Y trouveront bien de quoi nous employer. Tiens, toi-même tu vaux cinquante femmes, j’ai jamais vu une créature si tant rusée et trompeuse
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

sly and deceitful creetur as yer can be when I let yer.” [Dickens, 1955, p. 304]	que toi, quand j’ te l’ permets. [Dickens / Ledoux, 1986, pp. 405-406]
----------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------

Dans la même lignée, citons Jim, personnage de *Huckleberry Finn*, traduit ici par Nétillard :

“[...] Dey’s two gals flyin’ ’bout you in yo’ life. One uv’ em’s light en t’other one is dark. One is rich en t’other is po’. You’s gwyne to marry de po’ one fust en de rich one by en by. [...]” [Twain, 1988, p. 22]	« [...] Dans ta vie, y a deux filles qui vont tourner autour de toi, une est blonde, et l’aut’ est brune ; une est riche, et l’aut’ est pauv’. Tu vas d’abord te marier avec la celle qui est pauv’, et pis après avec la celle qui est riche. [...] » [Twain / Nétillard, 1995, p. 32]
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La construction grammaticalement incorrecte n’est cependant pas l’apanage des traducteurs français :

— <i>Feux-tu cagner ein pilet te saint sante vrancs ?</i> [Balzac, 1975, p. 96]	‘Do you wish earn note of fife <i>hundert</i> francs? [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 114]
— <i>On m’a did qu’il y affait à Baris ein ôme gapable te tégoufrir la phâme que chaime, et que tu sais son hatresse...</i> [Balzac, 1975, p. 96]	‘I hef been dolt zet in Baris is a man gapable of discover ze woman I lof, end zet you know hiss eddress ... [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 115]
— <i>Di auras pien des ogassions te me garodder...</i> [Balzac, 1975, p. 120]	‘You will hef blendy off obbordunidades for tittle me ... [to diddle me] [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 144]
— [...] <i>Chais zimblement tidde au brevet de bolice que che zouhhaiddais ambloyer ein achent ti nom te Beyrate à l’édrancher tans eine mission tégigade, et si che bouffais affoir en loui eine gonffiance ilimidée...</i> [Balzac, 1975, p. 110]	‘[...] I hef to ze Prefect of Police said simply set I wished <i>ein</i> agent by name Peyrade to employ abroad on a delicate mission, and if I could hef in him boundless confidence [...]’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 132]
— <i>Pon ! ti fiendras m’habiler œ neiff eires... me goîver ; gar che feusse êdre auzi pien que bossiple...</i> [Balzac, 1975, p. 118]	‘ <i>Gut !</i> you will come ant tress me at neun hours, ... mek my hair ; for I will look nice es bossiple ... [...]’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 142]
— <i>Bar britence [prudence], che te tonnerai ein pon sur la Panque...</i> [Balzac, 1975, p. 120]	‘ From brudence , I will gif you a gash-orter on de Pank ...’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 144]

La démarche de Rayner Heppenstall révèle ici qu’il ne dissocie pas la prononciation incorrecte d’une syntaxe ou grammaire incorrecte. Il est effectivement plus aisé de faire

apparaître le substrat étranger lorsque l'on en multiplie les manifestations. Or, fatigué de jouer sur les sonorités selon lui trop systématisées chez Balzac (cf. sa note de traduction pp. 434-435), il éprouve alors la grammaire du Nucingen-cible en omettant articles, prépositions, ou mettant à mal certaines constructions établies ou idiomatiques.

Parfois même il calque sur le schéma allemand, la syntaxe de son locuteur :

<p>— <i>Che rebont t'elle</i> [réponds d'elle], dit le baron que le doute d'Europe piqua d'honneur, <i>laissez-moi lui tire ein mod.</i> [Balzac, 1975, p. 146]</p>	<p>'I vill enswer for ze lady,' said the baron whose pride was offended by Europe's doubt, 'let me a vort to her say.' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 175]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Or, souvenons-nous du commentaire de Balzac :

Donc, le Loup-cervier se leva, dans un des premiers jours de cette année, de bonne heure, s'enferma dans son cabinet et se mit à composer la lettre suivante, écrite en bon français ; **car s'il le prononçait mal, il l'orthographiait très bien.** [Balzac, 1975, p. 162]

Passage qui dans le texte anglais est d'ailleurs traduit :

And so, one fine morning in the New Year, the Shark rose early, went to his office and composed the following letter, written in good French ; for if he **spoke it badly**, there was nothing wrong with his spelling. [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 195]

Nous avons admis que Nucingen faisait partie de ces personnages érudits dont la syntaxe et le registre du propos sont élevés, et que seule sa *prononciation* fort marquée trahissait ses origines. Ce dernier extrait confirme la prise de position du traducteur qui opte pour une répartition équitable du substrat étranger entre manifestations purement morphologiques et indices syntaxiques et grammaticaux.

Il eût toutefois été possible de respecter la démarche première de l'auteur comme l'a fait le traducteur du *Cousin Pons* :

Balzac makes Schmucke talk a curious brand of Germanized French (he does the same with his Alsatian banker, the Baron de Nucingen). This is purely phonetic, for Schmucke's French is otherwise normal in grammar, syntax and idiom. In this translation the same principle is followed. [Hunt, 1968, p. 15]

Toutes ces incorrections citées sont ainsi généralement propres à l'oral ; certaines tournures de phrase particulières permettent autrement de matérialiser cette oralité.

III-4-b-iv) Introduire des tournures ou connexions typiques de l'oral

La langue vernaculaire mise en scène dans nos extraits n'existe que par sa présupposée oralité. Il est possible d'introduire en langue cible certaines constructions typiques de l'oral, telles que la dislocation à droite ou à gauche.

Il existe en effet d'autres moyens que la modification orthographique pour exprimer le sociolecte. Ici le traducteur de *The Pickwick Papers* rend la transcription phonétique et le système de conjugaison particulier par une modification de la syntaxe cible :

'Rum creeters is women,' said the dirty-faced man [...]. [Dickens, 2000, p. 173]

– **Les femmes, c'est** des drôles de créatures, dit cet individu [...]. [Dickens / Dottin, 1966, p. 181]

La dislocation à gauche est d'autant plus efficace et fidèle au TS-ang qu'elle est associée à une incorrection grammaticale ne respectant pas l'accord entre *c'est* et le sujet pluriel.

Voici un autre exemple de dislocation à gauche, dans la traduction du parler populaire de l'héroïne de Shaw, Eliza Doolittle :

THE BYSTANDER. It's a rawt: e's a gentleman: look at his bæ-oots. [*Explaining to the note taker*]
She thought you was a copper's nark, sir. [Shaw, [1913] 2003, Act I-p. 13]

LE SPECTATEUR : Ça va, j'vous dis. **C'gars-là, c't'un gentleman** : zyeute ses galoches. (*Expliquant au preneur de notes :*) Elle a cru qu'vous étiez une bourrique, m'sieu. [Shaw / Habart, [1983] 2002, Premier Acte-p. 12]

Ici, c'est le ton général que contribue à définir ce genre de choix traductif ; notons également le registre du lexique avec « zyeute » ou « bourrique ».

Les exemples de dislocation sont très nombreux. Citons un extrait de *Their Eyes Were Watching God* traduit par Brodsky :

"Dem wuzn't no high mucky mucks. Dem wuz railroad hands and dey womenfolks. [Hurston, [1937] 2003, p. 186]

– **Ces types, ce sont pas** des gros bonnets. C'est des ouvriers du chemin de fer avec leurs bonnes femmes. [Hurston / Brodsky, 2000, p. 223]

La structure typique de la langue parlée permet de rendre dans la traduction l'usage relâché des pronoms « dem » substituant ici le *they* sujet et « dey » ayant ici fonction d'adjectif possessif.

Voyons à présent un passage tiré de *1984* de George Orwell :

<p>‘[...] And there was one bloke—well, I couldn’t give you ’is name, but a real powerful speaker, ’e was. ’E didn’t ’alf give it ’em! [Orwell, 1997, pp. 94-96]</p>	<p>– [...] Et ’y avait un type, non j’ peux pas vous dire son nom, mais un vrai bon orateur, c’était, et éloquent ! I’ mâchait pas les mots. [Orwell / Audiberti, [1950] 2002, pp. 132-134]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le TC-fr respecte la dislocation à gauche du texte original, qui met en valeur les propos du personnage tout en conservant la familiarité de son langage.

Citons, pour un dernier exemple de dislocation à gauche, Mammy de *Gone with the Wind* :

“Is de **gempmum** gone? [...]” [Mitchell, 1993, p. 25]

« **Les missiés ils** sont pa’tis ? [...] » [Mitchell / Caillé, 1984, p. 31]

On trouve dans la traduction des *Woodlanders* de Thomas Hardy une occurrence de dislocation à droite, ici surlignée :

<p>“[...] I wanted to see you Miss Grace, because ’Ch have something on my mind. Dear Miss Grace—I took that money of the doctor after all! [...] The ten pounds er offered me for my head, because I’ve a large organ of brain. [...]” [Hardy, 1981, p. 116]</p>	<p>– [...] J’voulais vous voir, Miss Grace, parce qu’y a quelqu’ chose qui m’ tracasse. Qu’est-ce que vous voulez ? J’ai empoché son argent, après tout, à ce docteur ! [...] [L]es dix livres qu’y m’a offertes pour ma tête parce que j’ai un si grand crâne ! [Hardy / Six, 1980, p. 133]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Poursuivons, avec Faulkner :

Fellers, she jest flew down that hill. [« The liar », Faulkner, 1989, p. 162]

Ah, elle n’a pas mis longtemps à la dévaler, **la pente**. [« Le menteur », Faulkner / Gresset, 1988, p. 171]

L’adresse directe à l’auditoire (« Fellers, ») donne un rythme particulier à cette simple phrase, que la présence de l’adverbe « jest » dote d’une grande expressivité. On croit *entendre* le texte français qui force le trait, par la dislocation et l’ajout de l’interjection « Ah ».

Ouvrons ici une courte parenthèse pour citer encore ce même locuteur :

<p>“Well, sir, they met at the spring. The feller had set his little box down careful, and they was clamped together like two sheep in a storm, and was a-kissing. [« The liar », Faulkner, 1989, p. 163]</p>	<p>« Donc ils se sont retrouvés à la source. Le gars, il avait posé sa petite boîte par terre, bien soigneusement, et les voilà collés l’un contre l’autre comme deux moutons dans un orage : et</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	ils se gênaient pas pour s'embrasser ! [« Le menteur », Faulkner / Gresset, 1988, p. 172]
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------

Le texte français n'hésite pas à expliciter les impressions du narrateur (le « menteur ») qui cherche par l'anecdote à ancrer son récit dans une réalité pourtant feinte. L'aspect duratif de la construction anglaise « was a-kissing » et le commentaire implicite qu'y insuffle le locuteur source, trouvent en français un équivalent davantage orienté vers l'expressivité de l'orateur (commentaire explicite et ponctuation). Cette expressivité naît de l'atmosphère d'oralité qu'une expression telle que « et les voilà collés » ne peut que galvaniser.

Revenons à nos dislocations. Citons Martin Doul, protagoniste syngien :

It'll be a grand thing that time to look on the two of them; and they twisting and roaring out, and twisting and roaring again, one day and the next day, and each day always and ever. [« The Well of the Saints », Synge, 1932, Act II p. 146]	Un fier moment ça sera, le moment que je les verrai , les deux, à se tordre et m[e]ugler de rage, un jour et l'autre après, et chaque jour encore et toujours à jamais. [« La fontaine aux Saints », Synge / Morvan, 1996, Acte II p. 107]
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La dislocation participe des stratégies du breton pour marquer cette langue singulière.

Lisons ici cet exemple tiré de *Candida* de Bernard Shaw :

BURGESS. [...] I spose I must, since you notice it. At all events, I git my contrax assepted by the County Council. [...] [Shaw, 1958, p. 104]

BURGESS [...]: [...] J'suppose qu'c'est vrai, puisque vous l'avez r'marqué. En tout cas, **l'Conseil, il l'a acceptée, mon offre**. [...] [Shaw / Dubost, 1974, p. 113]

Le traducteur introduit une double dislocation, à gauche pour le sujet « l'Conseil », et à droite pour le complément « mon offre ».

Voyons enfin un dernier exemple en anglais :

Et il agitait le pacson au-dessus de sa tête. — Une paire de bloudjinnzes, qu'il gueulait. Une paire de bloudjinnzes qu'elle a voulumfaucher, la mouflette . [Queneau, 1959, p. 59]	And he waved the parcel about over his head. 'A pair of blewgenes,' he yelled. 'A pair of blewgenes she tried to pinch from me, this little creature did. ' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 45]
— Mais non, dit Gabriel, mais non, Charles, c'est un pote et il a un tac. Je nous le sommes réservé à cause de la grève précisément, son tac . T'as compris ? En route. [Queneau, 1959, p. 13]	'Oh no,' said Gabriel, 'oh no, Charles is a pal and he has a cab and he's waiting for us, I booked it uswise, his cab , precisely on account of the strike. Got it? Tsgo.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 6]

Dans le premier extrait, la dislocation cible s'inspire de la construction source en intensifiant l'énoncé d'une reprise par l'auxiliaire « did ». De même dans la seconde réplique, on retrouve le calque opéré par Wright sur le complément d'objet « his cab ». Rappelons que si le français parlé permet une malléabilité de l'agencement syntaxique, l'anglais se voit fort marqué par de telles modifications : la langue cible n'en sort pas indemne.

Continuons d'étudier les divers procédés de traduction, avec maintenant une stratégie également présente dans les textes source.

III-4-b-v) Introduire certaines liaisons ou prononciations stigmatisantes

Que les usagers ressentent [une] structure comme un peu trop complexe, c'est ce que dénotent les **aménagements observés dans la langue dite vulgaire** :

elle EPOUSSTE (elle époussette)

on se LEVRA tôt demain (on se lèvera), etc. [Sauvageot, 1962, p. 58]

Ainsi Sauvageot commente-t-il les prononciations stigmatisantes qui ponctuent nos textes.

Commençons par citer le roman de Hurston :

“[...] You have to **'scuse** me, **'cause** Ah'm bound to go take her some supper.” [Hurston, [1937] 2003, p. 13]

– [...] Faudra m'**escuser**, **pasque** jm'en vais lui porter son souper. [Hurston / Brodsky, 2000, p. 23]

Dans cet extrait, on constate déjà dans le texte source les indices qui engendreront le choix de la traductrice. D'une langue à l'autre, l'élision de l'initiale est rendue par cette prononciation stigmatisante pour la locutrice. Mais la traductrice va plus loin :

'Scuse mah freezolity, Mist' Killicks [...] [Hurston, [1937] 2003, p. 45]

'Scusez ma frisolité, Mist' Killicks [...] [Hurston / Brodsky, 2000, pp. 61-62]

Cette traduction est riche en exemples :

“[...] Yo' Grandma and me myself done spoil yuh now, and Ah reckon Ah have tuh keep on wid it.” [Hurston, [1937] 2003, p. 45]

– [...] On t'a gâtée, moi et ta grand'ma et j'vois **mainnant** que j'peux **pus** arrêter. » [Hurston / Brodsky, 2000, pp. 61-62]

On peut citer ici notre *Cockney flower girl* et son : « Eun' taiss' **ed'** taie... » (Shaw / Habart, [1983] 2002, Acte II-p. 57) ; ou la traduction de Suzanne Nétillard :

“I tuck out en shin down de hill en 'spec to steal a skift 'long de sho' **som'ers** 'bove de town [...]” [Twain, 1988, p. 53]

– [...] J'ai filé, et au galop. J'ai couru jusqu'au bas de la colline, car j'avais idée de voler un canot **quéque** part, sur le bord de l'eau, en dehors de la ville [...]. [Twain / Nétillard, 1995, p. 65]

Prononciation que l'on retrouve avec certaines variantes, comme dans la traduction de *Native Son* de Wright, avec « quèq'part » (/ Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991, p. 312), également utilisé par Françoise Brodsky « quèqupart » (Hurston / Brodsky, 2000, p. 193) ; sans oublier ses dérivés « quèqu'chose » (Twain / Bay, 1994, p. 45), « quèque chose » (Orwell / Davet, 1982, p. 183), « queque chose » (Mitchell / Caillé, 1984, p. 317) ou « quéquefois » (Orwell / Audiberti, [1950] 2002, p. 132).

Mais citons d'autres exemples, comme ceux-ci, respectivement extraits des traductions de *Keep the Aspidistra flying* de George Orwell, *The Adventures of Huckleberry Finn* de Twain, et *The adventures of Oliver Twist* de Dickens :

'It's jest gone ten parse one.' [Orwell, 1997, p. 145]

– Il est **ézatement** une heure dix. [Orwell / Davet, 1982, p. 184]

“[...] But you is all right. You gwyne to have considerable trouble in yo' life, en considerable joy. [...]” [Twain, 1988, p. 22]

— [...] Pour toi, tout va bien. Tu auras des grands malheurs dans l'**éexistence**, et des grands bonheurs. [Twain / Nétillard, 1948, pp. 24-25 in Lavoie, 2002, p. 154]

“Boys is wery obstinit, and wery lazy [...]” [Dickens, 1955, p. 16]

– [...] Y sont tout **ostinés**, ces gamins, et **pis** paresseux [...]. [Dickens / Ledoux, 1986, p. 43]

“Oh, there yer are, resting again! Well, if yer ain't enough to tire any body's patience out, I don't know what is!” [Dickens, 1955, p. 300]

– [...] Là, voilà qu' tu **feignantes** encore ! Eh ben, si y a quèqu'un de fait pour lasser la patience de n'importe qui, c'est bien toi ! [Dickens / Ledoux, 1986, p. 401]

Divers indices dans les textes originaux justifient de tels choix de traduction : dans l'extrait d'Orwell, c'est la prononciation de « parse » pour *past*, qui témoigne d'un certain relâchement ; dans le premier passage de Dickens, le marquage renversé du segment « Boys

is » et la transformation du *v* en *w* de « wery » et dans le second, l'accent cockney de Noah Claypole.

Un dernier exemple, tiré de ce même ouvrage :

“We’ll see wot the Secretary of State for the Home Affairs has got to say to the beaks, if I don’t,” replied Mr. Dawkins. [Dickens, 1955, p. 316]

– On verra c’que le **Minisse** de l’Intérieur y leur z’y dira aux curieux, si on m’ les donne pas, reprit M. Dawkins. [Dickens / Ledoux, 1986, p. 421]

Zazie est riche d’exemples de la sorte. La traduction recrée les prononciations de « s’**esclame** » (Queneau, 1959, p. 41), « Je vais t’**esspliquer** » (p. 14), « **espliqué** » (p. 102), « t’**esprimer** » (p. 28), « **escusa** » (p. 107, p. 124), « en s’**estrayant** de la carlingue » (p. 120) – ou « **Gzactement** » (p. 20, p. 77), « **Gzakt** » (p. 38), « par **egzemple** » (p. 84), « **egzécuta** » (p. 124), « **egzamina** » (p. 59) – par « **ksclaims** » (Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 29), « I’ll **ksplain** » (p. 7), « **esplained** » (p. 80), « **kspress yourself** » (p. 18), « You **aksplain** it to us » (p. 15), « **ikscused** » (p. 83), « **akscused** » (p. 96), « **extracting herself from the cartilage** » (p. 93) – et « **Crect** » (p. 12, p. 26), « **Gzactly** » (p. 59), « for **egzample** » (p. 65), « **egzecuted** » (p. 96), « **egzaminé** » (p. 44).

Ce qui en contexte, donne à lire :

— T’as beau vouloir, dit Gabriel avec une patience estrême , tu vois bien qu’y en a pas. [Queneau, 1959, p. 19]	‘You can want as much as you like,’ says Gabriel with ikstreme patience, ‘but you can see perfectly well that they haven’t got any.’ [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 11]
Maman avait un avocat venu de Paris esprès , un célèbre, un qui cause pas comme vous et moi, un con, quoi. [Queneau, 1959, p. 53]	My mamma had a lawyer that came from Paris specially for her, a famous one, one who doesn’t talk like you and me, a twerp, eh. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 39]
Çui-là, qu’il se dit à lui-même avec sa petite voix intérieure, à chaque fois que je cause avec lui, il m’ egzagère mon infériorité de complexe. [Queneau, 1959, p. 43]	This fellow, says he to himself with his still small inner voice, every time I pass the time of day with him he egzaggerates my complex inferiority. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 30]

La prononciation anglaise est altérée au même titre que la française. Les variantes proposées par Wright continuent pleinement d’exprimer le substrat populaire des extraits source.

Abordons maintenant les liaisons, surtout révélatrices d'un langage familier lorsqu'elles sont utilisées à mauvais escient, mais pouvant s'avérer stigmatisantes dès lors qu'elles sont l'objet d'une hypercorrection du locuteur. Dans l'exemple suivant extrait de *Maggie, fille des rues*, traduction du livre de Crane, Santraud recourt à ce procédé pour compenser le schéma de conjugaison source :

“Dey was cursed jays [...]” [Crane, 1993, p. 146]

« C'était des pauv' z'imbéciles [...] » [Crane / Santraud, 1993, p. 147]

Ce type d'exagération des liaisons s'avère assez fréquent. Voici un autre exemple, extrait de la traduction de *The Witches* de Roald Dahl, *Sacrées Sorcières* :

– [...] vous zafficherrez qu'à oune date prrécise aura lieu oune fête pourr l'ouvertture de la confiserie, avec distriboution grratouite de bonbons et de chocolats pourr les petits zenfants ! [...] [Dahl / Farré, 1997, p. 81]

Ou encore, chez Hurston traduite par Bordsky :

– [...] z'ont rien de spécial. [Hurston / Brodsky, 2000, pp. 188-189]

L'exemple qui précède est un peu particulier car il cumule une élision du sujet, troisième personne du pluriel, uniquement révélée par la liaison caricaturée (d'ailleurs permise par l'absence de négation).

On retrouve les liaisons outrées dans les traductions anglaises. Lisons comme Barbara Wright joue de sa langue cible pour traduire *Zazie* :

Comme si pouvait y avoir le métro dans nott bled. [Queneau, 1959, p. 120]	'[...] Zif we could have the metro in our dump.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 93]
— C'est-ti oui ? c'est-ti non ?	'Zit yes? rizit no?'
— Ti oui, répondit Mado Ptits-pieds en rougisant. [Queneau, 1959, p. 144]	'Ts yes,' replied Mado Ptits-pieds, blushing. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 113]
— Chsuis Zazie, jparie que tu es mon tonton Gabriel. [Queneau, 1959, p. 11]	'I'm Zazie, I bet you're myyuncle Gabriel.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 4]
Jvous ai dit, même qu'on l'a félicitée. [Queneau, 1959, p. 57]	Iyalready told you, they even congratulated her. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 43]
— Imdemande ça, s'esclama Turandot, à moi qui suis dans la limonade ! [Queneau, 1959, p. 156]	'He yasks me,' exclaimed Turandot, 'me that's in the trade!' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 123]
— Sais pas. Depuis staprès-midi, elle nous colle	'Dunno. She's been sticking to us like a leech

aux chaussees avec un flicard qu'elle a récolté en chemin. [Queneau, 1959, p. 157]	since the safternoon with a cop she picked up en route.' [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 124]
— Je vais lui demander, dit Mado Ptits-pieds. [Queneau, 1959, p. 142]	'I'll go a nask him,' said Mado Ptits-pieds. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 112]

Ultime exemple, légèrement différent :

Jamais on upu croire qu'il y en u tant. [Queneau, 1959, p. 188]	You'd neverv believed there couldv been so many. [Queneau / Wright, [1960] 1982, p. 148]
-----------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

Alors que jusqu'à présent, les liaisons venaient s'accoler à l'initiale du mot subséquent, ce sont ici les *suffixes* qui s'« accrochent » au terme qui précède.

Lisons à présent ce passage du *Cousin Pons* de Balzac. Il est dit que Madame Cibot « parle en *n* » ; elle fait précéder chaque mot de la lettre *n*, introduisant une liaison mal à propos :

S'ils ne possédaient rien, ils n'avaient <i>nune centime</i> à autrui, selon leur expression, car madame Cibot prodiguait les <i>N</i> dans son langage. Elle disait à son mari : « – Tu n'es n'un amour ! » Pourquoi ? Autant vaudrait demander la raison de son indifférence en matière de religion. [Balzac, 1974, p. 50]	If they had no money, neither did they owe a single centime, or <i>nune centime</i> , as Madame Cibot phrased it; for the good lady, in talking, was lavish of her <i>n's</i> . Thus she would say to her husband: – “You n'are n'a love” – Why? As well might you ask the reason of her indifference with regard to religion. [Balzac / Kent, 1888, p. 45]	Though they had nothing saved up, they 'nn...owed not a sou to nn...anybody' – that is how Madame Cibot put it, for she lavished 'n's' in her discourse, and told her husband: 'You're nn...an...nn...angel!' Why this indigence? As well ask why Madame Cibot cared nothing for the promises of religion. [Balzac / Hunt, 1968, p. 61]
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les deux traductions matérialisent ici cette intrusion du *n* dans le discours du personnage. On se souvient pourtant de la décision du second traducteur de ne pas retranscrire le tic de langage de la Cibot (cf. p. 342). Cette seule incursion matérielle permet au traducteur de faire au moins une fois entendre au lecteur la « peculiarit[y] of diction » qu'il ne figure plus par la suite.

Dans l'exemple suivant, le premier traducteur va se réapproprier la liaison stigmatisante du texte source pour compenser d'autres impropriétés qu'il ne peut pas toujours rendre.

<p>– Je vas savoir ce qui lui n’est arrivé, n’à ce pauvre cher homme, dit madame Cibot à son époux, car v’là le dîner de monsieur Schmucke tout paré. [Balzac, 1974, p. 54]</p>	<p>“I’ll go and find n’out what n’has happened to him, poor dear man,” quoth Madame Cibot to her spouse, “for here’s Monsieur Schmucke’s dinner quite ready.” [Balzac / Kent, 1888, p. 49]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Kent compense morphologiquement la forme de conjugaison populaire « je vas savoir » dont use la Cibot. Il respecte à la fois le registre de langue et la caractéristique principale du personnage. Mais on pourrait s’interroger, il est vrai, quant aux connotations que ces *n* ajoutent à un texte anglais : un anglophone utiliserait-il spontanément ce genre de procédé pour figurer un accent populaire ?

On rencontre encore quelques occurrences de liaisons à mauvais escient, par exemple dans la traduction d’*Oliver Twist* de Dickens :

“We’ll see wot the Secretary of State for the Home Affairs has got to say to the beaks, if I don’t,” replied Mr. Dawkins. [Dickens, 1955, p. 316]

– On verra c’que le Minisse de l’Intérieur y leur **z’y** dira aux curieux, si on m’ les donne pas, reprit M. Dawkins. [Dickens / Ledoux, 1986, p. 421]

Ou chez Synge :

MOLLY BYRNE (*to* MARTIN DOUL). Go up now and take her under the chin and be speaking the way you spoke to myself. [« The Well of the Saints », Synge, 1932, Act I p. 123]

MOLLY BYRNE (*à* *Martin Doul*). Vas-y donc, va là-haut, prends-la par le menton et **parle-z-y** comme tu me parlais à moi... [« La fontaine aux Saints », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 89]

Le pronom personnel complément attendu *lui*, apparaît dans sa forme réduite *y*, ce qui induit la liaison stigmatisante.

On retrouve ce phénomène dans la traduction de ce second extrait :

SARAH. Gag his jaws.

MARY. Stuff the sacking in his teeth.

They gag him with the sack that had the can in it.

SARAH. Tie the bag around his head, and if the peelers come, we’ll put him headfirst in the boghole is beyond the ditch. [« The Tinker’s Wedding », Synge, 1932, Act II p. 95]

SARAH. Mets-y le bâillon.

MARY. **Fourre-z-y le sac** dans les dents.

Ils le bâillonnent avec le sac qui contenait le broc.

SARAH. **Noue-z-y le sac** autour de sa tête, si les casqués arrivent, on le flanquera la tête la première dans le trou de tourbière en bas de la douve. [« Les noces du rétameur », Synge / Morvan, 1996, Acte II p. 159]

Les liaisons mal à propos sont également une compensation à l'omission du pronom relatif dans « the boghole [Ø] is beyond the ditch ».

III-4-b-vi) Introduire des vocables étrangers

Rayner Heppenstall, traducteur de Balzac, recourt abondamment à cette intrusion du sociolecte allemand dans les répliques de Nucingen.

Ceci est permis par le fait que les langues anglaise et allemande offrent de nombreuses ressemblances. Et ce, tant dans le pur lexique –

— <i>Tiaple t'homme!</i> s'écria Nucingen [...]. [Balzac, 1975, p. 91]	' Teufel man!' cried Nucingen [...]. [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 109]
— <i>Acie... Irobe...</i> répéta le baron en se mettant à rire. <i>Gomme fus edes trôle... fus affez tes imachinassions. Ch'aurais manché pien tes tinnens afant te nommer eine guisinière Acie.</i> [Balzac, 1975, p. 175]	'Asia, ... Europe, ...' repeated the baron laughing heartily. ' Wie komisch , ... you hef soch imachinazion ... I would hef eaden a lod off tinnens pevore I would hef colled a gook [called a cook] Asia. [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 210]
— [...] <i>Vus basserez bar la borde ti chartin. — Foissi la gleve, gar il edde idile que berzonne ne foye cet homme-là ghez moi. Fous l'introtuirez tans la bedide paffillon ti chartin. Dâgez te vaire ma gommission afec indellichance.</i> [Balzac, 1975, p. 92]	'[...] Return by ze karten kate. Hier ist ze key, for it is koot zing nobody see zat man at my house. Take him to de sommerhouse in ze karten. Try to do what I say mit intelligence.' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 110]

– que le vocabulaire numérique :

— <i>Di tutte, ché le choins au pilet te mile ké ti m'has ghibbé ; ça vait kinse sante vrancs ke che de tonne.</i> [Balzac, 1975, p. 96]	'Not at oll, I add it to ze tausand [sic] franc note you hef olready cheat me off; <i>also</i> fifteen hundert francs I gif you.' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 114]
— <i>Pon ! ti fiendras m'habiler æ neiff eires... me goîver ; gar che feusse êdre auzi pien que bossiple...</i> [Balzac, 1975, p. 118]	' Gut ! you will come ant tress me at neun hours, ... mek my hair; for I will look nice es bossiple ... [...]' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 142]
— <i>Zes tiaples te chénies sipaldernes ont dous tisse manières te cagner te l'archant, ed tousse</i>	'Dese toffles of suportinade cheniuses oll hef ten wayss off earning money, <i>und</i> zwelf wayss off

<i>manières te le tébenser</i> , se dit le baron sans se douter qu'il se rencontrait avec Panurge. [Balzac, 1975, p. 167]	zbending it,' the baron thought without realizing that Panurge had once thought something of the kind. [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 200]
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

On note en effet que les insertions en allemand dans le texte cible concernent les termes susceptibles d'être le plus aisément compris du lecteur anglais. Et si plus haut *Teufel* (diable) n'évoque rien à l'œil anglophone, il rappelle toutefois la transcription phonétique de l'anglais *devil* en « toffle », adopté à plusieurs reprises par Nucingen (Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, pp. 82, 215, 289) ; de même, la transcription « *zwelf* » de *zwölf* (*douze*) évoque efficacement *twelve*.

Cependant :

— <i>I vis fudrez ! répéta-t-il avec ravissement. Fus êdes ein anche tescendû ti ciel, et que ch'aime comme si ch'édais ein bedide cheune ôme quoique ch'aie tes gefeux cris...</i> [Balzac, 1975, p. 142]	“‘Vairefer you vish!’” he repeated with rapture. ‘You are <i>ein Engelein</i> tescented <i>vom Himmel</i> , whom I lof es if I wass a young man zo [though] I hef grey hair ...’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 171]
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Si « *Engelein* » ne pose certainement que peu de difficulté à la compréhension, en revanche « *vom Himmel* » a besoin du contexte pour faire sens, si le lecteur n'est pas germanophone.

De même, dans l'exemple suivant :

— *Mon tié ! elle bleure tuchurs !...* [Balzac, 1975, p. 144]

‘*Gottes Himmel!* she still weeps! ...’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 173]

Un anglophone verra la similarité de « *Gottes* » avec *God*, mais peut-être doutera du sens de « *Himmel* ».

Tous ces termes sont marqués comme étrangers par l'italique. Or, poursuivons :

— <i>Eh ! pien, c'est tidde. A ce soir !</i> [Balzac, 1975, p. 72]	‘ <i>Och, so!</i> Till zis efening, zen!’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 168]
— <i>Drès honède file ! s'écria le banquier ; ele feud pien s'eczéguder, mais gomme on s'aguide t'eine tedde.</i> [Balzac, 1975, p. 168]	‘ <i>Yo, iss honest!</i> ’ exclaimed the banker; ‘iss villing seddle, ass you bay a tebt.’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 202]
— <i>Ui, che le zais, mais si che suis amûreuse, che ne suis pas pêde, izi, ti moins, gar quand che la fois, che lui tonnerais mon bordefeille...</i> [Balzac, 1975, p. 169]	‘ <i>Yo, yo,</i> put if I em in luf I em not a vool, not in zis, at least, for vhen I zee her, I vould gif her pordvolio ...’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 202]

— [...] <i>Eine reine ne sera bas blis rige que fus.</i> [Balzac, 1975, p. 143]	‘[...] <i>Eine qveen soll nit be richer zan you.</i> [...]’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 172]
------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le vocable étranger des premiers extraits (*Ach!* ou *Ja*) est ici réinsufflé dans le texte, sans italique, et retranscrit phonétiquement.

Le traducteur introduit ensuite avec « *soll nit* » un écho à *soll nicht*, équivalent très proche du *shall not* anglais.

Lisons encore :

— <i>Icheni ! te la rie Daidpoud...</i> s’écria le baron. [Balzac, 1975, p. 141]	‘Ougénie! of the roue Daidpoud ...’ cried the baron. [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 169]
— <i>Fa, Gondenson !...</i> cria Nucingen. <i>Mon gassier temeure au goin te la rie tes Madurins et te l’Argate.</i> [...] [Balzac, 1975, p. 147]	‘Horry, Gontenson! ...’ cried Nucingen. ‘Ze gashier lifs at ze corner of ze roue tes Madurins and the roue te l’Argate. [...]’ [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 177]

Il s’agit dans ce dernier cas d’un mot français (*rue*) prononcé à *la française* par Nucingen, à qui l’on prête ici la voix de l’anglophone réputé incapable de prononcer notre [y].

Voyons quelques exemples ludiques du phénomène.



[Goscinny. Uderzo, 1996, p. 8 ;

Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, [1996] 2004, p. 8]

Le TC-ang cherche à mettre en valeur la nationalité du locuteur, c’est pourquoi il insère le mot allemand « Heim ».



[Goscinny. Uderzo, [1969] 2001, p. 20 ; Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1974, p. 20]

Dans le TS-fr le jeune espagnol « Petit chef » ponctue ses phrases de « Olé ! » et de traduction littérale de l'interjection typique espagnole « Homme ! ». Le TC-ang insère une ponctuation espagnole ¡! et des mots *en* espagnol « Olé » et « Hombre ».

Les vignettes suivantes présentent avec humour le stéréotype de la servante ibérique, en matérialisant un accent où le [v] est interprété par le *b* et jouant sur le registre oralisé avec la dislocation « La Matrone, elle » ; stéréotype rendu par le TC-ang qui introduit le mot espagnol « cena » :



[Goscinny. Uderzo, [1972] 2001, p. 9 ; Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1974b, p. 9]

Incorrections et autres trouvailles traductologiques façonnent la retranscription. Reste un niveau d'analyse très riche à explorer, qui témoigne certainement autant que le vocabulaire choisi, du milieu social ou des origines des personnages.

III-4-c) Agir au niveau grammatical

Comment rendre les impropriétés spécifiques à une langue tout en restant compréhensible dans la version cible ? S'il n'est pas toujours possible de conserver les choix du texte source, il est en revanche utile de compenser en ayant recours à d'autres incorrections propres à la langue d'arrivée. Observons comment s'y prennent les traductions pour mettre à mal la syntaxe.

III-4-c-i) Supprimer *ne* dans la négation

Comparons dans ces deux traductions de *Huckleberry Finn* l'effet que produit la suppression du *ne* dans la négation :

“Don't you give me none o' your lip,” says he. [...]” [Twain, 1988, p. 23]	– Fais pas le malin avec moi. [Twain / Bay, 1994, p. 61]	– Ne fais pas le malin avec moi, tu as compris ? [Twain / Nétillard, 1995, p. 34]
----------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------

Dans la première traduction qui opère cette suppression, le locuteur, ici pap Finn, semble utiliser un langage plus vernaculaire que dans la seconde version. Le seul indice familier qui apparaisse dans cette citation est l'élosion de « o' », mais nous l'avons vu précédemment, le langage du père de Huck n'est en rien châtié, et Bay fait un choix judicieux en recourant à ce procédé.

Voici un deuxième exemple, extrait de *Their Eyes Were Watching God* et sa traduction :

“[...] Mah fust wife never bothered me 'bout choppin' no wood nohow. She'd grab dat ax and sling chips lak uh man. You **done been spoilt rotten.**” [Hurston, [1937] 2003, p. 45]

– [...] Ma première femme **m'enquiquinait jamais** à réclamer qu'jui coupe son bois. Elle t'empoignait c'te hache et tfaisait voler les copeaux comme un homme. Toi, t'as été pourrie gâtée. » [Hurston / Brodsky, 2000, pp. 61-62]

Comme elle l'écrit dans ses « Notes sur la traduction », Françoise Brodsky qui ne peut traduire le « double passé composé », compense en ne gardant qu'une négation partielle.

Voyons un procédé, que les traducteurs anglophones, cette fois, peuvent exploiter.

III-4-c-ii) Agir sur les pronoms relatifs anglais

Prenons l'exemple du suivant passage, extrait de la traduction par Philip Kent, du *Cousin Pons* de Balzac :

– [...] Eh bien ! mon cher monsieur, elle a sauvé ce monsieur, et elle est devenue sa femme, et ils ont un enfant qu'est superbe, et que mame Bordevin, la bouchère de la rue Charlot qu'est parente à c'te dame, a été marraine... En voilà ed' la chance ! [Balzac, 1974, p. 146]

“[...] Well, my dear Sir, she saved that ’ere gentleman, and became his wife and they have a child now **as** is superb, and **which** Madame Bordevin, **what** keeps the butcher’s shop in the *Rue Charlot*, **which** she’s related to the lady, stood godmother. There’s luck for you, now! [...]” [Balzac / Kent, 1888, p. 135]

Madame Cibot utilise, pour des animés, les pronoms relatifs *what* et *which* destinés aux inanimés. Quant à « as », substitut systématique de *that* dans la bouche de « la Cibot », peut-être combine-t-il une prononciation relâchée et une impropriété grammaticale de la part de la locutrice ?

III-4-c-iii) Elider le sujet

Il est parfois possible de choisir un procédé similaire à celui du texte source, tel que l’élision du sujet. C’est ce que fait à plusieurs reprises la traductrice de *Their Eyes Were Watching God* :

“Ah brought it wid me. **Come** prepared tuh lay mah hands on it tuhnight.” [Hurston, [1937] 2003, pp. 156-157]

– J’ai emporté avec moi. **Suis vnu** tout prêt à poser mes mains dssus ce soir. [Hurston / Brodsky, 2000, pp. 188-189]

“Yeah, Tea Cake, **don’t keer** what it is.” [Hurston, [1937] 2003, p. 186]

– Ouais, Ptit-four, **m’en fiche** c-que c’est. [Hurston / Brodsky, 2000, p. 223]

Comme l’illustrent ces divers exemples, la traductrice n’a pas eu de difficultés à respecter cette liberté syntaxique. C’est un choix efficace, car il respecte celui de l’auteur tout en connotant avec justesse le style relâché du personnage.

Elider le sujet permet également à la traduction française de compenser d’autres faits grammaticaux du texte original. Ici, une élision de l’auxiliaire – nous citons toujours *Une Femme Noire* :

“[...] for more’n uh week [...] **Ah been wishin’** so bad tuh git mah hands in yo’ hair. It’s so pretty.” [Hurston, [1937] 2003, pp. 156-157]

– [...] depuis plus d’une semaine [...] j’ai envie dposer mes mains sur vos cheveux. **Sont** si beaux. [Hurston / Brodsky, 2000, pp. 188-189]

“[...] **He seen** he wuz sick [...]” [Hurston, [1937] 2003, pp. 127-128]

– **L’a vu** qu’il était malade [...] [Hurston / Brodsky, 2000, p. 154]

– ou dans l'exemple suivant, l'utilisation de *be* pour *have* :

“Umph! You'se mighty easy satisfied. Ah **been had** dis same hair next tuh mah face ever since Ah cried de fust time [...] [Hurstun, [1937] 2003, pp. 156-157]

– Homph ! **Z'êtes** drôlement facile à contenter. J'ai ces cheveux-là cont' ma figure depuis quj'ai poussé mon premier cri [...] [Hurstun / Brodsky, 2000, pp. 188-189]

La traductrice compense sur la première phrase l'impropriété citée, mais aussi le schéma de conjugaison particulier de « You'se ».

Françoise Brodsky n'est pas la seule à user du procédé, voyons cet extrait de *Cher bon Dieu* :

Well, He say, real slow, I can't let you have Nettie. She too young. Don't know nothing [...]. [Walker, 2000, p. 9]

– J'peux pas vous donner Nettie, dit le père. **L'est** bien trop jeune. **Sait** rien faire. [Walker / Perrin, 1984, p. 12]

Certes, le sujet est néanmoins partiellement présent, car le « L' » n'est que le pronom personnel *elle* dans sa forme la plus réduite.

Voyons, dans la même veine :

DAGGOO What of that? Who's afraid of black's afraid of me! I'm quarried out of it! [Melville, 1952, p. 173]	DAGGOO Qu'est-ce que ça fiche ! Qui a peu' du noi'l a peu' de moi. Je suis taillé en plein dedans. [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 252]
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ce dernier exemple intègre si bien le procédé que le sujet élidé vient s'agglutiner au mot précédent, privé de son *r* final : « noi'l ».

Voyons comment le traducteur peut autrement malmener la grammaire du texte cible.

III-4-c-iv) Utiliser un auxiliaire pour un autre

Citons un premier exemple, extrait du récit de Jim traduit par Suzanne Nétillard :

“[...] dey wuz people a-stirrin' yit, so I hid in de ole tumble-down cooper shop on de bank to wait for everybody to go 'way. [...] [Twain, 1988, p. 53]

– [...] y avait du monde qui n’était pas encore au lit, aussi je **m’ai caché** dans la vieille boutique du tonnelier, près de la rivière, pour attend’ que tous les gens rent’ent chez eux. [Twain / Nétillard, 1995, p. 65]

Jim n’est pas le seul à s’exprimer ainsi : Celie, l’une des héroïnes d’Alice Walker fait de même :

He beat me for dressing trampy but he do it to me anyway. [Walker, 2000, p. 9]

Et alors, il m’a mis une trempe à cause que je **m’ai attifée** comme une traînée, qu’il a dit. Toute façon, il me frappe même sans ça. [Walker / Perrin, 1984, pp. 11-12]

C’est également le cas du personnage de Sillitoe, Seaton, dans la version française de *Saturday Night and Sunday Morning* :

“Ye’re balmy,” Seaton said. “Go an’ tell yer stories somewhere else. Not that I’m bothered wi’ my eyes anyway. My eyes ’ave allus bin good, and allus will be. When I went for my medical in the war they were A1, but I swung the lead and got off 3C,” he added proudly. [Sillitoe, 1960, p. 15]

– T’es louf, dit Seaton. Va faire tes boniments ailleurs. C’est pas mes yeux qui m’donnent du souci. J’ai toujours eu d’ bons yeux et j’ les aurai toujours. Quand **j’ai passé devant** les toubibs à la guerre, on m’ les a trouvés OK. Mais j’ leur ai tout d’ même fait la pige et je m’ suis fait classer inapte, ajouta-t-il fièrement. [Sillitoe / Delgove, 1961, p. 29]

Dans l’extrait suivant, tiré de *Pygmalion*, Liza essaie toutefois de se reprendre :

LIZA [*much troubled*] [...] What I done [*correcting herself*] what I did was not for the dresses and the taxis: I did it because we were pleasant together and I come – came – to care for you [...]. [Shaw, [1913] 2003, Act V-p. 102]

LIZA, *très embarrassée* : [...] C’que j’avions fait (*se corrigeant*), pardon, ce que j’ai fait, ce n’était pas pour les robes et les taxis. Je l’ai fait parce que nous étions bien ensemble, et que **j’en ai venu** – pardon, j’en **suis** venue – à tenir à vous. [...] [Shaw / Habart, [1983] 2002, Acte V-p. 119]

Ultime illustration, celle de Françoise Morvan :

CHRISTY. [...] ([...] <i>He settles his bed slowly, feeling the quilt with immense satisfaction.</i>) Well, it’s a clean bed and soft with it, and it’s great luck and company I’ve won me in the end of time—	CHRISTY. [...] ([...] <i>Il arrange lentement le lit, tâtant la courtepointe avec une profonde satisfaction.</i>) Ah bien, un bon lit que c’est, et moelleux avec ça, une grande chance et de la compagnie
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>two fine women fighting for the likes of me—till I'm thinking this night wasn't I a foolish fellow not to kill my father in the years gone by. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I pp. 206-207]</p>	<p>que je m'ai gagnées là ces derniers temps – deux belles femmes à se battre pour un comme moi – en sorte qu'il me vient dans l'idée ce soir que j'ai été bien bête de pas tuer mon père il y a des années de ça. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 194]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La conjugaison reste source de diverses erreurs pour les locuteurs, et de grande inspiration pour les traducteurs.

III-4-c-v) Malmener la conjugaison

Les extraits suivants illustrent les fautes de conjugaison les plus fréquemment entendues. Voici deux passages tirés de *The Color Purple* d'Alice Walker :

I look into her eyes. Her eyes say Yeah, it *bees* that way sometime. [Walker, 2000, p. 10]

J' la regarde bien droit dans les yeux. C'est **comme si ils me diraient** : ben oui, c'est la vie. [Walker / Perrin, 1984, pp. 12-13]

They be just marching, hand in hand, like going to war. [Walker, 2000, p. 29]

Ils marchent main dans la main **comme si qu'ils partiraient** en guerre. [Walker / Perrin, 1984, p. 32]

Francis Ledoux recourt lui aussi à ce procédé dans sa traduction des *Adventures of Oliver Twist* :

<p>“If the parish would like him to learn a light pleasant trade, in a good 'spectable chimbley-sweepin' bisness,' said Mr. Gamfield, “I wants a 'prentis, and I am ready to take him.” [Dickens, 1955, pp. 15-16]</p>	<p>– Si que la paroisse voudrait qu'il apprenne un bon métier, ben agréable, dans une respectable affaire de ramonage, dit M. Gamfield, j'ai besoin d'un apprenti : j'veux bien le prendre. [Dickens / Ledoux, 1986, pp. 43-44]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Exemple à rapprocher de la traduction de Synge :

SHAWN (*timidly*). Would I fetch you the Widow Quin, maybe ? [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I p. 180]

SHAWN (*d'un air timoré*). **Si j'irais** te chercher la veuve Quin, peut-être bien ? [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 172]

MARTIN DOUL. It's on your two knees you should be thanking the Lord God you're not looking on yourself, for if it was yourself you seen you'd be running round in a short while like the old screeching madwoman is running round in the glen. [« The Well of the Saints », Synge, 1932, Act I p. 124]

MARTIN DOUL. A deux genoux tu devrais remercier le Seigneur de pas te voir toi-même, parce que **si tu verrais** tu serais vite à courir en rond comme la vieille en bas venue folle et qui est toute à crier et à courir en rond dans la vallée. [« La fontaine aux Saints », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 89]

La conjugaison anglaise ne manque pas de ces improprétés qui trahissent le sociolecte étranger. Retrouvons Nucingen :

— [...] <i>Che grois que je gombaraidrai teffant ma maidresse, u l'archante ne seraid bas l'archante...</i> [Balzac, 1975, p. 118]	'[...] I belief zet I shell be tek to zee my mizdress, where money will be of no count ...' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 142]
— <i>Che le lâgerais pien</i> , répondit le baron, <i>mais che ne l'aurais bas plitôt lâgé qu'on en temantera un second.</i> [Balzac, 1975, p. 168]	'I would lose von glatly,' answered the baron, 'but I vill hef no sooner lose it dan a secont iss esk. ' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 202]
— <i>Che ne vus ai rien tonnè</i> , répondit le baron charmé, <i>che gomde fus abborder temain drande mil vrancs te rendes... c'ede mon gâteau te nocés...</i> [Balzac, 1975, p. 234]	'I hef gif you nossing,' replied the baron, delighted, 'I vill tomorrow pring you dirty <i>tausend</i> vrancs ingome ... Dot iss my vedding bresent ...' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 282]
— <i>Ritiquire ! ritiquire !...</i> <i>Che ne fous ai chammais tidde que visse édiez ritiquire quand vis vis meddiez te fodre miex bir fodre bedid mennesier de Rasdignac.</i> [Balzac, 1975, p. 118]	'Look a fool! look a fool! ... I hef never told you zet you look a fool when you was mek yourself look your best for your liddle Monsieur te Rasdignag.' [Balzac / Heppenstall, [1970] 2004, p. 142]

Les trois premiers extraits omettent de matérialiser la forme des *past participles* : *taken*, *asked* et *given*. Le dernier exemple escamote le *gerund* : *you were making*. Nous avons déjà mis en doute la nécessité de prêter au baron balzacien un langage truffé d'incorrections grammaticales, puisqu'il est locuteur à maîtriser la langue écrite.

Les verbes ne sont pas seulement maltraités dans leur forme conjuguée. Voyons comme l’infinitif peut incarner l’indice vernaculaire :

<p>A thin-faced, gangling Arkansan is discoursing to several silent Westerners his difficulties in the Northwest. His youngest son, a boy of nine years, says to a playmate, “We pritt’ nigh been all ova the country. We was in Vancouvar through California. We air headin’ for the East now, and we’ll get there prit’ soon if Pop don’t haf’ to stop and get a job carpentering to buy us gas and food.” [« Out of Nazareth », Faulkner, 1989, p. 72]</p>	<p>Un grand maigre et dégingandé venu de l’Arkansas expose à plusieurs hommes de l’Ouest qui restent silencieux les difficultés qu’il a éprouvées dans le Nord-Ouest. Son plus jeune fils, qui a neuf ans, dit à un petit ami de jeu : « On a été presque partout. On a été à Vancouvair par la Californie. Maint’nant on va dans l’Est, et on y sera bientôt si Papa est pas obligé de faire le charpentier pour nous payé l’essence et de quoi mangé. » [« Venu de Nazareth », Faulkner / Gresset, 1988, pp. 115-116]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notons que la faute en elle-même n’indique en rien, à l’oral, l’incorrection grammaticale : elle est un indice visuel qui vient figurer le parler du jeune garçon pour le *lecteur*.

Pour continuer d’illustrer notre propos, faisons maintenant connaissance avec l’un des personnages de Melville : Queequeg.

Taking up his tomahawk from the table, he examined the head of it for an instant, and then holding it to the light, with his mouth at the handle, he puffed out great clouds of tobacco smoke. The next moment the light was extinguished, and this wild cannibal, tomahawk between his teeth, sprang into bed with me. I sang out, I could not help it now; and giving a sudden grunt of astonishment he began feeling me.

Stammering out something, I knew not what, I rolled away from him against the wall, and then conjured him, whoever or whatever he might be, to keep quiet, and let me get up and light the lamp again. But his guttural responses satisfied me at once that he but ill comprehended my meaning.

“Who-e debel you?”—he at last said—“you no speak-e, dam-me, I kill-e.” [Melville, 1952, p. 23]

Les paroles du protagoniste sont très marquées. Voyons comme les traducteurs choisissent de rendre son discours :

– Qui diable **vous être** ? dit-il enfin. **Vous pas parler** ? Enfer ! **moi tuer vous**... [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 68]

Ce parler qui s’apparente à du petit nègre évolue dans la traduction. La conjugaison, seul marqueur du substrat étranger, continue de ne pas être respectée :

<p>“Speak-e! tell-ee me who-ee be, or dam-me, I kill-e!” again growled the cannibal [...]. [Melville, 1952, p. 23]</p>	<p>– Vous parler, vous dire moi qui vous est, grogna de nouveau le sauvage, vous parler ou moi tuer vous ! [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 68]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le patron de l’auberge du « jet de la baleine » adopte le langage de Queequeg pour se faire comprendre de lui :

<p>“I thought ye know’d it;–didn’t I tell ye, he was peddlin’ heads around town?–but turn flukes again and go to sleep. Queequeg, look here–you sabbee me, I sabbee you–this man sleepe you–you sabbee?”– [Melville, 1952, p. 24]</p>	<p>– J’pensais qu’vous l’saviez. J’v’s’avais dit qu’il colportait des têtes en ville. Mais, allez !... Jetez l’ancre encore, dormez !... Hé, Queequeg, vous connaît moi, moi connais vous, hein ? l’homme ici dormir avec vous... vous comprend ? [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 68]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Doit-on attribuer ce terme « sabbee » au créole portugais *saber = to know* qui aurait alors guidé les traducteurs vers ce choix langagier ?

Dans le suivant passage un indice vient confirmer la stratégie traductive en place :

<p>“Kill-e,” cried Queequeg twisting his tattooed face into an unearthly expression of disdain, “ah! him bevy small-e fish-e; Queequeg no kill-e so small-e fish-e; Queequeg kill-e big whale!” [Melville, 1952, p. 60]</p>	<p>– Tuer lui ? s’étonna Queequeg en fronçant son visage tatoué avec une expression effrayante de mépris. Ah ! Li, trop petit poisson. Queequeg non tuer si petit poisson. Queequeg tuer grand baleine ! [Melville / Jacques. Smith. Giono, [1941] 1996, p. 112]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ce « li » apparenté, souvenons-nous (cf. p. 416), à l’équivalent gombo de la troisième personne du singulier, et ainsi associé à une syntaxe défailante, tend à façonner l’expression rudimentaire de Queequeg – ce « petit nègre » que se partagent les représentations stéréotypées de locuteurs noirs ou indiens d’Amérique. Ainsi, quand bien même Queequeg est originaire de l’île imaginaire de Kokovoko (dans l’océan Pacifique Sud), ses attributs (le tomahawk, l’idole) et son cannibalisme l’assimilent à cette dernière catégorie de locuteurs.

Autre mode pouvant induire en erreur le locuteur : le subjonctif.

Françoise Brodsky sait que les fautes de conjugaison connotent un milieu plus populaire, et choisit pour traduire *Their Eyes Were Watching God* de supprimer le mode subjonctif dans la bouche des protagonistes :

Befo' us got married Ah made up mah mind not tuh let you see no commonness in me.
[Hurston, [1937] 2003, p. 186]

Avant qu'on s'est mariés, jme suis juré de jamais tlaïsser voir mon moi vulgaire. [Hurston / Brodsky, 2000, p. 223]

Déjà dans sa traduction de *Spunk*, le recueil de nouvelles du même auteur, la traductrice y choisissait ce procédé :

<p>“[...] Dey knows whut dey is doin' while dey is at it, an' hates theirselves fuh it but they keeps on hangin' after huh tell she's empty. Den dey hates huh fuh bein' a cane-chew an' in de way.” [Hurston, [1925] 1985, pp. 43-44 in Lavoie, 2002, pp. 204-205]</p>	<p>« [...] Y savent c-qu'y font au moment-même, et y sdétestent de lfaire, mais y s'accrochent à elle jusqu'à c-qu'elle est vide. Après, y la détestent pasqu'elle est qu'une mâchouillure de canne sur leur chemin. [...] » [Hurston / Brodsky, 1993, pp. 65-66 in Lavoie, 2002, pp. 204-205]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Mimi Perrin procède de même, dans sa version française de *The color Purple* :

Mayor—bought Miz Millie a new car, cause she said if colored could have cars then one for her was past due. [Walker, 2000, p. 89]

[L]e maire a acheté une voiture neuve à sa femme, la madame Millie. Parce qu'elle a dit que si les Noirs ils peuvent s'en payer, c'est grand temps qu'elle en **a** une aussi. [Walker / Perrin, 1984, p. 90]

Morvan opte également pour cette astuce :

<p>CATHLEEN. Maybe she'd wake up on us, and come in before we'd done (<i>coming to the table</i>). It's a long time we'll be, and the two of us crying. [« Riders to the Sea », Synge, 1932, p. 38]</p>	<p>CATHLEEN. Aussi bien, elle se réveillerait au milieu de tout et elle arriverait là d'avant qu'on a rien vu. (<i>Allant vers la table.</i>) Il y faudra du temps, à pleurer comme on sera toutes les deux. [« Cavaliers de la mer », Synge / Morvan, 1996, p. 30]</p>
<p>BARTLEY (<i>taking the halter</i>). I must go now quickly, I'll ride down on the red mare, and the grey pony 'ill run behind me. ... The blessing of God on you. [« Riders to the Sea », Synge, 1932, p. 42]</p>	<p>BARTLEY (<i>prenant le licou</i>). Faut que j'y vais vite maintenant. Je descends sur la jument rouge, le poney gris à courir derrière... Dieu vous garde. [« Cavaliers de la mer », Synge / Morvan, 1996, p. 34]</p>

Si l'absence de subjonctif reflète un certain manque d'instruction langagière, l'hypercorrection qui consiste à déformer les verbes conjugués à ce mode, est tout aussi connotée. Le sujet procède alors, nous confirme Aurélien Sauvageot, « en utilisant le thème qui sert à former les deux premières personnes du pluriel du présent de l'indicatif (*nous VOYONS, vous VOYEZ, etc.*) » (1962, p. 70).

Illustrons avec *Cher Bon Dieu* :

Every time I say something the way I say it, she correct me until I say it some other way. [Walker, 2000, p. 184]

Chaque fois que je cause à ma manière, Darlene me corrige pour que ça **soye** correct. [Walker / Perrin, 1984, p. 190]

Nombreux sont les exemples de cette impropriété, et les occurrences que l'on trouve le plus fréquemment concernent le verbe *être*, comme dans cette traduction des *Adventures of Oliver Twist* de Dickens :

“And it’s a great deal better, Work’us, that she died when she did. [...]” [Dickens, 1955, p. 39]

– [...] Et il vaut bien mieux, qu’elle **soye** morte quand elle est morte, hospiceux [...]. [Dickens / Ledoux, 1986, p. 74]

Il est intéressant de noter qu'un même procédé peut alors servir à compenser diverses difficultés du texte source. Citons un dernier exemple, tiré du récit de Kipling, « In Ambush » :

‘[...] But what’s the odds, as long as you’re **’appy?** [...]’ [Kipling, 1997, p. 66]

– [...] Mais qu’est-ce que ça fait, pourvu qu’on **soye** contents ? [...] [Kipling / Dobrinsky, 1997, p. 67]

La surcorrection du subjonctif compense la disparition du *h* aspiré de l’anglais.

On trouve toutefois quelques occurrences manifestées sur d’autres verbes. De nouveau, chez Synge, en français :

SARAH. I’ll not go a step till I have her head broke, or till I’m wed with himself. [...] [« The Tinker’s Wedding », Synge, 1932, Act II p. 93]	SARAH. Je bougerai pas d’un pas d’ici qu’elle là je lui aye rompu la tête ou que lui là je l’aye marié. [...] [« Les noces du rétameur », Synge / Morvan, 1996, Acte II p. 158]
TIMMY. Let me not find you out here again, Martin Doul. [...] [« The Well of the Saints »,	TIMMY. Que je te revoye plus ici, Martin Doul. [...] [« La fontaine aux Saints », Synge / Morvan,

Synge, 1932, Act II pp. 145-146]	1996, Acte II p. 107]
MARTIN DOUL [...]. It's not blind I'll be that time, and it won't be hell to me, I'm thinking, but the like of heaven itself; and it's fine care I'll be taking the Lord Almighty doesn't know. [« The Well of the Saints », Synge, 1932, Act II pp. 145-146]	MARTIN DOUL [...]. Je serai plus aveugle d'autre dans ce moment-là, et ça sera pas l'enfer pour moi, j'ai idée, mais autant dire le Paradis lui-même, et je prendrai bien soin que le Seigneur Tout-Puissant save pas. [« La fontaine aux Saints », Synge / Morvan, 1996, Acte II p. 106]

C'est essentiellement, dans le dernier exemple, la construction caractéristique de Synge avec *it's* entraînant l'antéposition du complément « *it's fine care I'll be taking* », que semble ponctuellement compenser le subjonctif erroné.

Il existe en français un schéma verbal offrant un marquage particulier de la conjugaison. Ce renversement du marquage verbal s'opère essentiellement lors de la conjugaison à la première personne du singulier, mais se trouve extrêmement connoté et fait immédiatement référence aux parlers paysans. Nous avons déjà vu cela chez Queneau et Molière (cf. p. 33, p. 36). Voici plusieurs traductions ayant recours au procédé. Commençons par *The Pickwick Papers* de Dickens :

He tapped at the cottage door. A labouring man opened it. ‘Do you know how this stone came here, my friend?’ inquired the benevolent Mr Pickwick. ‘No, I doan't, sir,’ replied the man civilly. ‘It was here long afore I war born, or any on us.’ [Dickens, 2000, p. 136]	Il frappa à la porte de la chaumière. Un paysan l'ouvrit. – Mon ami, savez-vous comment cette pierre est venue ici, demanda le bienveillant gentleman. – Non, je ne savions point , répondit poliment l'homme. Elle était là longtemps avant que je soyons né, moi ou les autres. [Dickens / Dottin, 1966, p. 142]
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cette conjugaison typique vient compenser l'entropie due aux retranscriptions phonétiques telles que « doan't » ou « any **on** us ».

L'exemple qui suit est à présent tiré de « In ambush » de Kipling :

‘[...] Yiss, I reckon us knows the boys **yeou'm** after. They've tu long ears an' vuzzy bellies [...].’ [Kipling, 1997, pp. 74-76]

– [...] Ouais, j' crois que **j'savons** l'genre d' collégiens qu' vous êtes après : y z'ont deux longues oreilles et du poil frisé sous l' ventr'. [Kipling / Dobrinsky, 1997, pp. 75-77]

La traduction semble trouver un équivalent grammatical à l'incorrection du texte anglais, qui voit ici la contraction *'m* s'accoler à un sujet requérant la forme *are*.

Citons encore la Cibot, personnage du *Cousin Pons* :

J'haï-**t-il** ces femmes-là... [Balzac, 1974, pp. 145-146]

How **I hates** them women! [Balzac / Kent, 1888, pp. 134-135]

Le traducteur marque une forme habituellement non-marquée, où la première personne du singulier prendra un -s pour rendre au mieux la construction typiquement oralisée et populaire « J'haï-t-il ».

Le français a cette autre possibilité d'accorder un sujet à la première personne du singulier avec un verbe conjugué à la deuxième personne. Tout aussi connoté, l'énoncé trahit un locuteur au langage populaire. Citons la traduction d'André Bay de *Huckleberry Finn* :

<p>“Say—who is you? Whar is you? Dog my cats ef I didn’ hear sumf’n. Well, I knows what I’s gwyne to do. I’s gwyne to set down here and listen tell I hears it agin.” [Twain, 1988, p. 6]</p>	<p>– Eh, qui c’est qu’est là ? Où qu’vous êtes ? Faut pas me la faire : j’ai entendu quéqu’chose. Ben, j’sais c’que j’vas faire : j’vas m’asseoir ici et écouter jusqu’à ce que ça recommence. [Twain / Bay, 1994, pp. 45-46]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

On peut d’ailleurs s’interroger sur la validité d’un tel choix. Rappelons que ces premières répliques de Jim dans le texte anglais « l’identifiaient, d’entrée de jeu, comme un personnage noir » (Lavoie, 2002, p. 63) ; or nous l’avons vu, la traduction oriente le texte vers de tout autres connotations (cf. p. 364).

Voici un second exemple tiré de la traduction d’*Oliver Twist* de Dickens :

<p>“Is it much farther?” [...] “Never mind whether they’re two mile off, or twenty,” said Noah Claypole; for he it was; “but get up and come on, or I’ll kick yer, and so I give yer notice.” [Dickens, 1955, pp. 300-301]</p>	<p>– C’est encore beaucoup plus loin ? [...] – T’occupe pas si y a deux milles ou vingt, dit Noé Claypole (car c’était lui) ; lève-toi et viens-t’en, sans quoi j’ te vas s’couer les puces ; ainsi, t’es prévenue. [Dickens / Ledoux, 1986, p. 401]</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Plus cohérent, ce choix cherche ici à communiquer au lectorat français, le ressenti du lecteur anglophone face au sociolecte cockney de Noah Claypole.

Revenons un instant à Syngé. Et lisons deux extraits aux stratégies grammaticales étonnantes :

<p>PEGEEN (<i>with noisy scorn</i>). It’s true the Lord God formed you to contrive indeed. Doesn’t the world know you reared a black ram at your own breast,</p>	<p>PEGEEN (<i>avec un mépris bruyant</i>). C’est vérité que le bon Dieu, il t’a faite pour boutiquer, tu peux le dire. Est-ce que le monde savent pas que</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>so that the Lord Bishop of Connaught felt the elements of a Christian, and he eating it after in a kidney stew? Doesn't the world know you've been seen shaving the foxy skipper from France for a threepenny-bit and a sop of grass tobacco would wring the liver from a mountain goat you'd meet leaping the hills? [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act I pp. 204-205]</p>	<p>t'as élevé un bélier noir du lait de ton propre sein, au point que l'évêque du Connaught, quand ça il l'a mangé dans un ragoût de rognons, il y a senti dedans comme du goût de chrétien ? Est-ce que le monde savent pas qu'on t'a vue faire la barbe à ce renard de capitaine venu de France, pour trois sous et une chique de tabac vert à mettre en vrille la panse d'une bique, une vieille bique folle sauvage comme on en voit des à courir les collines ? [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte I p. 192]</p>
<p>PHILLY. Let you take it, Shaneen. You're the soberest of all that's here. [« The Playboy of the Western World », Synge, 1932, Act III p. 266]</p>	<p>PHILLY. Vas-y, prends ça, petit Shawn. C'est toi le plus sobre de tous ceux qu'est là. [« Le baladin du monde occidental », Synge / Morvan, 1996, Acte III p. 243]</p>

L'inadéquation sujet singulier / verbe pluriel peut, dans le premier exemple, s'expliquer sémantiquement par une appréhension *collective* du « monde ». Dans le second, le calque de la forme source fait du sujet pluriel « tous ceux » un groupe soudé et unique, duquel se détache Shaneen – d'où le verbe au singulier. Outre la plausibilité de sens des propositions formées, l'étrangeté de la langue source est brillamment récupérée.

On trouve enfin, parmi ces cas insolites de conjugaison, quelques occurrences de la forme surcomposée de passé, notamment dans la traduction que Mimi Perrin fait du roman épistolaire d'Alice Walker :

But once us home he never stop to take off his clothes. He call down to Harpo and Sofia house. Harpo come running. [Walker, 2000, p. 41]

Mais quand on **a été rentrés** chez nous il a pas pris le temps de se changer et il s'est poumoné pour appeler Harpo qui a rappliqué ventre à terre. [Walker / Perrin, 1984, p. 43]

Et le traducteur d'*Oliver Twist* fait de même :

<p>"[...] [A]nd a wery intellectual manner the sports was conducted in, for I've seen 'em off'en. He warn't one of the family, at that time; and one night he was robbed of three hundred and twenty-seven guineas in a canvas bag: that was stole out</p>	<p>– [...] [E]t c'était tout c' qu'y a d'intellectuel comme organisation, j' peux vous le dire, moi qui l'ai vu souvent. Il était pas d'la pègre, à c' t'époque-là ; et une nuit, on l'a refait de trois cent vingt-sept guinées qu'étaient dans un sac de toile, qu'ont été</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>of his bedroom in the dead of night, by a tall man with a black patch over his eyes, who had concealed himself under the bed, and after committing the robbery, jumped slap out of window: which was only a story high. [...]” [Dickens, 1955, p. 215]</p>	<p>volées dans sa chambre en plein milieu de la nuit par un grand type qu’avait un bandeau noir sur l’œil, qui s’était caché sous le lit, et après qu’il a eu commis le vol, il a sauté par la fenêtre, qu’était qu’au premier. [Dickens / Ledoux, 1986, p. 293]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cette étude offre donc un aperçu des multiples méthodes de traduction permettant de rendre d’une langue à l’autre, un sociolecte étranger ou dialectal. Or, que faire à présent de tous ces exemples ? Sont-ils un vivier à mettre à disposition des futurs traducteurs en charge de rendre la langue sociolectale ? Y aurait-il là,

possibilité de dresser un inventaire des moyens et des stratégies dont dispose la langue d’arrivée pour faire face non plus à un texte isolé, mais à tout texte présentant des marqueurs comparables, une sorte de fonds commun d’invariants propres à fixer une typologie, dans lequel on pourrait imaginer de puiser à volonté et que l’on pourrait, dans la mesure même où il ne saurait s’agir que d’un système ouvert et dynamique sollicitant à tout instant la créativité du traducteur, nourrir par la praxis. [Demauelli, 1998, p. 65]

Conclusion

Deux catégories d'auteurs se sont présentées à nous. Les premiers recouraient à la retranscription phonétique sociolectale par souci de réalisme social ou culturel. Là s'offrait alors un reflet du milieu social ou des origines des locuteurs : *working-class dialect*, cockney et autres parlers vulgaire et paysan abordaient les évolutions patoisantes de la langue ; les accents connotés géographiquement permettaient aux régions, aux pays, de s'exprimer au travers des incorrections morphosyntaxiques et des hésitations lexicales des protagonistes.

La seconde catégorie cherchait essentiellement à faire rire, à user de la langue pour offrir au lecteur ce qu'il y a de plus rare dans le livre : l'oralité, exagérée et sublimée par leur audace et leur humour. Loin de nous l'idée que Barbey d'Aurevilly ou Crane manquaient de fantaisie. Certains textes ont simplement cette visée plus politique, qui inscrit leur besoin d'expressivité dans une quête identitaire annoncée, quand d'autres choisissent le pittoresque, voire le comique pour combler leur aspiration de liberté linguistique.

Nous avons exploré les divers moyens de construire et de traduire ces langages – en nous interrogeant notamment quant à la validité d'une méthode à appliquer à ces constructions et traductions. Et nous avons constaté que ces langages parfois se forgeaient dans le temps par un fastidieux travail de corrections (ce fut le cas de Twain). On pouvait croire encore que la retranscription eût été plus rigoureuse lorsque l'accent apparaissait ponctuellement dans l'œuvre, imaginant que la multiplication de ses occurrences en favoriserait les variantes. Or là sont apparus les exemples de transcription plus spontanée. Il semble en réalité que les auteurs, comme les traducteurs, agissent en fonction de leur personnalité et de leur *ressenti* sociolectal.

Indéniablement, il existe de nombreux outils aptes à rendre compte du sociolecte. Et que ces divers procédés portent ou non l'étiquette de « méthode », il semble que malgré la disparité des textes et de leurs auteurs, ces techniques concourent en de multiples points. Il fut intéressant de constater que les langages ici créés se révélaient ainsi consensuels et identifiables selon des critères objectifs (nés souvent, certes, d'idées stéréotypées, mais pourtant décelables) ; comme il arrivait que certains, d'horizons totalement différents, fussent transcrits de façon similaire. Nous avons posé là la question de l'authenticité. Et, outre certains traits indéniablement communs liant nos représentations littéraires aux faits linguistiques relevés par les études avérées, nous avons trouvé la satisfaisante réponse que l'authenticité n'importait finalement que peu en littérature : davantage symbole de sa fonction au sein du texte, la création sociolectale remplit avant tout un rôle politique *littéraire*.

Nous avons encore constaté l'appauvrissement cible dès lors que le sociolecte source disparaissait de l'œuvre traduite, et établi comme *richesse* la différenciation intersociolectale. Devrait-on pourtant redouter par cette mise en valeur du vernaculaire, la perte d'une identité langagière plus largement commune ? Un de nos interrogés britannique croyait voir en notre travail l'ambition de résoudre par une mise en liste, les divergences interdialectales existantes. Or, en aucun cas il ne s'agissait de fabriquer un catalogue des plus étranges formes dialectisantes, que l'on proposerait de traduire par un équivalent de notre choix tout aussi arbitraire. De plus, pour reprendre les mots de Denise François-Geiger :

Il ne s'agi[ssai]t pas de condamner – ce à quoi notre corpus inviterait abondamment – ou d'approuver certaines manières de parler mais de tenir compte des diverses façons dont les francophones [et anglophones] parviennent à communiquer entre eux. [François-Geiger, 1974, 1.6. p. 20]

Et quand bien même nous pûmes être en premier lieu victimes de nos préjugés normatifs, nous tombions bientôt d'accord avec le fait que

les dialectes non standard constituent des systèmes hautement structurés. [Les linguistes] ne les voient pas comme autant d'accumulations d'erreurs dues à l'échec des locuteurs à maîtriser l'anglais [ou toute autre langue] standard. [Labov, [1978] 1993, p. 323]

Le travail du traducteur, puis le nôtre, fut avant tout d'envisager ces langages façonnés par leur culture comme les entités qu'elles sont, c'est-à-dire définies pour elles-mêmes et non par rapport à d'autres, et d'en saisir tout l'enjeu linguistique.

Certes, les hiérarchies linguistiques ne sont pas équivalentes d'une langue à l'autre ; pourtant, illustrer nos propos de l'exemple italo-sicilien de Camilleri, semble pertinent :

Au moment même où la télévision menaçait de réaliser ce que l'école n'avait pu obtenir, que tous les Italiens parlent une langue uniforme et incolore (aujourd'hui parsemée d'anglais et d'anglicismes), voici que Camilleri leur restitue la saveur de la langue de ses pères, l'italo-sicilien des environs d'Agrigente [...]. [Quadrupani, 2000, p. 7]

Et l'on revient alors à cette notion de norme, dont a tenté d'élucider les cruels rouages et les failles, pour finalement constater son indispensabilité à la création nouvelle et la rébellion.

Car c'était là tout l'aspect paradoxal de la transcription phonétique sociolectale, qui, comme nous l'avons affirmé, cherche toujours à s'évader des règles que la société, l'altérité, le sérieux lui imposent. C'est également la raison pour laquelle nous désirions mettre en annexe des textes matérialisant par des moyens identiques, une prononciation ne figurant aucun accent socialement ou culturellement connoté (cf. annexe 2). Toujours, les locuteurs se définissent en fonction de ce, ou ceux, qu'ils ne sont pas. Et Darlene (Walker, 2000) ou

Higgins (Shaw, [1913] 2003) peuvent toujours tenter de corriger les mauvaises habitudes langagières de Celie et Eliza, leur diction évoluera, mais elles resteront fidèles à elles-mêmes.

Ces accents façonnés par l'oreille exercée d'une culture en quête de réalisme, d'identité, ou encore de rire et d'ironie, servent sous couvert d'une fantaisie stylistique, des raisons plus politiques. Et cette langue fait parler la lettre avec une grande truculence. Tous ces auteurs ont avant tout fait le choix d'enrichir leur œuvre de tout ce qui fait vivre un texte, de bouleverser la rigueur réductive des syntaxes, des règles grammaticales, de l'orthographe, introduisant dans la langue l'humeur, les origines raciales ou sociales des individus, leur voix revendicatrice. Et c'est également ce qui se passe lorsque les personnages boivent, se blessent, ont la bouche pleine (cf. annexe 2) : pris en flagrant délit d'existence, ils expriment leurs douleurs, leurs extravagances jusque dans leur seul outil de communication, la langue.

Peut-être ces parlars sont-ils les « parlars “contre” » que définit Claude Grimal dans son introduction des *Aventures d'Huckleberry Finn* (1994). Les locuteurs parlent vrai, avec ce qu'ils sont. C'est ce qu'infère toute retranscription, de voir et d'entendre sans filtre, le vrai de chacun dès lors qu'il n'est pas étrié dans l'espace réduit des conventions.

La traduction est fugue, c'est-à-dire si bellement, renoncement.

Ce qu'il faut peut-être le plus deviner dans l'acte de traduire, c'est la beauté de ce renoncement. Il est vrai que le poème, traduit dans une autre langue, laisse échapper de son rythme, de ses assonances, du hasard qui est à la fois l'accident et la permanence de l'écriture.

Mais il faut peut-être y consentir. Consentir à ce renoncement. Car je dirai que le renoncement est, dans la totalité-monde, la part de soi qu'on abandonne, en toute poésie à l'Autre.

Je dirai que ce renoncement, quand il est étayé de raisons et d'inventions suffisantes, quand il débouche sur ce langage de partage dont j'ai parlé, est la pensée même de l'effleurement, la pensée archipélique par quoi nous recomposons et partageons les paysages du monde, pensée qui, contre toutes les pensées de système, nous enseigne l'incertain, le menacé, mais aussi la lumineuse intuition poétique, qui fixe si bien ces objets où nous avançons désormais.

La traduction, art de l'effleurement et de l'approche, est bien une pratique de la trace.
[Glissant, 1994, pp. 28-29]

A tous nos traducteurs, nous reconnaissons l'ardue tâche d'avoir eu pour cible désignée le sociolecte dialectal ou étranger. Du renoncement total ou partiel que notre étude aura pu citer (par le non-rendu superficiel, essentiellement), jamais cependant l'œuvre ne se sera soustraite à l'idéologie traductive (in)consciemment mise en place. Autre toutefois, le

renoncement dont parle Glissant, est le deuil que le traducteur se doit de faire, celui de rendre en pleine équivalence la matière source qu'on lui a confiée.

Loin de stériliser le travail, les difficultés suscitent l'invention, sollicitent l'imaginaire, mais ne réduisent pas à l'heure du bilan la sensation d'un écart impossible à combler

– constate Jean-Michel Déprats (1998, p. 106). Cette frustration, Mario Fusco en fait une belle métaphore :

Le problème est très approximativement analogue, si l'on veut, à celui que poserait le tirage en noir et blanc d'une image originale en couleurs, ou encore à la réduction pour le piano d'une partition d'orchestre. [Fusco, 2003, p. 10]

Car, il faudra admettre qu'

il n'y a pas et ne peut y avoir de superposition systématique entre les marqueurs dialectaux de la langue-source et ceux de la langue-cible, le principal procédé utilisé est celui de la *compensation* ». [Carpentier, 1990, p. 89 in Lavoie, 2002, p. 195]

– Lavoie de réitérer :

[I]l ne s'agit pas là d'une traduction littérale, mais [...] un effet d'ensemble comparable est obtenu même si chaque marqueur source n'est pas précisément rendu par un marqueur en langue cible. [2002, p. 205]

C'est pourquoi également, l'équivalence régionale, sous réserve d'une mise en texte savamment menée, s'est révélée une option plus que plausible, avec les propositions de Françoise Morvan et Judith Lavoie.

La stratégie traductive qui comprendra l'enjeu *fonctionnel* du sociolecte sera seule efficace, car alors à même de marquer de ce recul nécessaire, une matière cible remotivée.

[A]u lieu de viser une impossible transparence du sociolecte d'arrivée par rapport au sociolecte de départ, il convient à la fois de forger une stratégie ré-énonciative [...] et d'assumer les partis pris idéologiques ainsi que les gauchissements et les transformations qu'une telle stratégie suscite. Prise à son tour dans un processus politique implicite ou explicite, la traduction des sociolectes [...] est une démarche qui, s'embranchant sur le projet esthétique-idéologique du texte source pour s'intégrer à celui du texte cible, vise des fins précises en créant un lecteur apte à les saisir. [Lane-Mercier, 1995, p. 87 in Lavoie, p. 196]

De notre énumération des procédés de traduction, devront donc surgir autant d'éléments propices à faire émerger la « mosaïque traductive » chère à Lavoie. Car nous l'avons vu, la seule marque de surface ne saura suffire le plus souvent au rendu fidèle de l'objet source, et son inscription dans un cadre situationnel défini sera l'une des compensations à son plein épanouissement.

Nous nous lançons dans ce travail, parce qu'alors confrontés à la traduction du sociolecte noir dans une œuvre de Nella Larsen, nous nous retrouvons sans arme. Cherchant l'inspiration ailleurs, nous poussions alors la porte d'un plus vaste édifice, et tombions dans un insoluble labyrinthe où les mots se trouvaient transfigurés par une voix autre, mais tellement mélodieuse. Peut-être nourrissions-nous tout d'abord l'espoir qu'une dissection des textes fournirait les solutions à d'infinis problèmes traductologiques. Or, la quête d'une systématisation traductive fut nécessairement et rapidement écartée. Il reste toutefois que les procédés ici énoncés incarnent des *possibles* qu'une sage mise en œuvre, éclairée de l'idéologie source, saura réactiver dans la matière cible. Les audaces traductologiques sauront dans l'avenir confirmer ou infirmer certaines méthodes citées, mais alors déjà le miracle aura eu lieu, de réinsuffler du sens à la question sociolectale en traduction.

Sujet sans fin s'il en est, puisque celui-ci continuera c'est certain, d'inspirer auteurs puis traducteurs, il a réuni sous un même toit les résultats tant similaires d'inspirations si diverses, et su les confronter à leurs propres reflets créatifs.

Mais puisque fin, il faut qu'il y ait. Une phrase de Katalin Molnár qu'en guise d'adieu je m'attribuerai – effrontément :

Mon lecteur doux, crois-moi, se séparer et dire adieu ne faut jamais autrement qu'en amis se quittant. Peu importe ce que tu as trouvé dans ce livre : une certaine consolation ou des souvenirs ou purement et simplement des fautes d'orthographe. [Molnár, 1996, p. 228]

Bibliographie

Corpus littéraire

- Balzac, Honoré de. *Le Cousin Pons*. Paris : Garnier Frères, 1974
- Balzac, Honoré de. *Cousin Pons*. Trad. Kent, Philip. Londres : Frederick Warne, 1888
- Balzac, Honoré de. *Cousin Pons*. Trad. Hunt, Herbert J. Londres : Penguin Books, Penguin Classics, 1968
- Balzac, Honoré de. *Splendeurs et Misères des Courtisanes*. Paris : Garnier Frères, 1975
- Balzac, Honoré de. *A Harlot High and Low*. Trad. Heppenstall, Rayner. Londres : Penguin Books, Penguin Classics, [1970] 2004
- Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée. *L'Enfermée*. Paris : Gallimard, 1977
- Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée. *Bewitched*. Trad. Collier Willcox, Louise. New York ; Londres : Harper & Brothers Publishers, 1928
- Boyle, T. Coraghessan. *Drop City*. New York : Viking Penguin, 2003
- Boyle, T. Coraghessan. *D'amour et d'eau fraîche*. Trad. Turle, Bernard. Paris : Grasset, 2003
- Brite, Poppy Z. *The Devil You Know*. Colorado Springs : Gauntlet Press, 2005
- Brite, Poppy Z. *Petite cuisine du Diable*. Trad. Fazi, Mélanie. Mège, Nathalie. [La Laune] : Au Diable Vauvert, 2004
- Chamoiseau, Patrick. *Chronique des sept misères*. Paris : Gallimard, 1986 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Corbière, Edouard. *Le Négrier*. Paris : Club Bibliophile de France, 1953
- Crane, Stephen. *Maggie, fille des rues : Maggie: a girl of the streets*. Trad. Santraud, Jeanne-Marie. Paris : Aubier, 1993
- Dahl, Roald. *The Hitch-hiker and Other Short Stories : L'auto-stoppeur et autres nouvelles*. Paris : Le Livre de Poche, Coll. Lire en anglais, 1989
- Dahl, Roald. « L'auto-stoppeur » *L'enfant qui parlait aux animaux*. Trad. Farré, Marie-Raymond. Paris : Gallimard, Coll. Folio Junior, 1989
- Dahl, Roald. « Man from the South » *Tales of the Unexpected*. Londres : Penguin Books, 1988
- Dahl, Roald. « Vengeance is Mine Inc. » *L'homme au parapluie et autres nouvelles : The Umbrella Man and other stories*. Trad. Delahaye, Alain. Paris : Gallimard, Coll. Folio Bilingue, 2003
- Dahl, Roald. « Un homme du Sud » ; « A moi la vengeance S. A. R. L. » *Mieux vaut en rire : Douze histoires grinçantes*. Trad. Gaspar, Elizabeth. Delahaye, Alain. Paris : Gallimard Jeunesse, 2000
- Dahl, Roald. *The Witches*. Londres : Penguin Books, Coll. Puffin Books, 1988b
- Dahl, Roald. *Sacrées Sorcières*. Trad. Farré, Marie-Raymond. Paris : Gallimard Jeunesse, Coll. Folio Junior, 1997

- Dickens, Charles. *The adventures of Oliver Twist*. Londres : MacMillan, 1955
- Dickens, Charles. *Les aventures d'Olivier Twist*. Trad. Ledoux, Francis. Paris : Gallimard, Coll. Folio, 1986
- Dickens, Charles. *The Pickwick Papers*. Ware : Wordsworth Editions, 2000
- Dickens, Charles. *Les papiers posthumes du Pickwick club*. Trad. Dottin, Paul. Paris : Le club français du livre, 1966
- Dubuffet, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*. Paris : Gallimard, 1967, pp. 119-121 in Pouilloux, Jean-Yves. *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*. Paris : Gallimard, 1991
- Faulkner, William. *A rose for Emily, That evening sun, Dry September : Une rose pour Emily, Soleil couchant, Septembre ardent*. Trad. Coindreau, Maurice Edgar. Paris : Gallimard, Coll. Folio Bilingue, [1996] 2001
- Faulkner, William. *Stories of New Orleans*. Paris : Le livre de poche, Lire en anglais, Librairie Générale française, 1989 [Carvel Collins, 1958, 1986]
- Faulkner, William. *Croquis de la Nouvelle-Orléans*. Trad. Gresset, Michel. [Paris] : Gallimard, 1988
- Fitzgerald, Francis Scott. *Tender is the Night*. Londres : Penguin Books, [1934] 2000
- Fitzgerald, Francis Scott. *Tendre est la nuit*. Trad. Tournier, Jacques. Paris : [Pierre Belfond, 1985] Le livre de Poche, 1998
- Forster, Edward Morgan. *A room with a view*. Londres : Penguins books, 1990
- Forster, Edward Morgan. *Avec vue sur l'Arno*. Trad. Mauron, Charles. Paris : Robert Laffont, 1957
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Astérix aux Jeux Olympiques*. Paris : Hachette, [1968] 2001
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Astérix chez les Belges*. Paris : Hachette, [1970] 2001
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Astérix chez les Bretons*. Paris : Hachette, [1966] 2000
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Asterix in Britain*. Trad. Bell, Anthea. Hockridge, Derek. Londres ; Sydney ; Auckland : Hodder Dargaud, 1973
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Astérix chez Rahāzade*. Paris : Editions Albert René, [1987] 2001
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Astérix en Corse*. Paris : Dargaud, [1973] 1995
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Asterix in Corsica*. Trad. Bell, Anthea. Hockridge, Derek. Greenwich : Dargaud Publishing International, [1980] 1987
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Astérix en Hispanie*. Paris : Hachette, [1969] 2001
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Asterix in Spain*. Trad. Bell, Anthea. Hockridge, Derek. Londres ; Sydney ; Auckland : Hodder Dargaud, 1974
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Astérix et Cléopâtre*. Paris : Dargaud, [1965] 1995
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Asterix and Cleopatra*. Trad. Bell, Anthea. Hockridge, Derek. Londres ; Sydney ; Auckland : Hodder Dargaud, [1969] 1973
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Astérix et les Goths*. Paris : Hachette, [1963] 2004
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *La galère d'Obélix*. Paris : Editions Albert René, 1996
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Asterix and Obelix all at Sea*. Trad. Bell, Anthea. Hockridge, Derek. New York : Orion, [1996] 2004
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *La grande traversée*. Paris : Hachette, [1975] 1999
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Le bouclier Arverne*. Paris : Dargaud, 1968

- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Asterix and the Chieftain's Shield*. Trad. Bell, Anthea. Hockridge, Derek. Londres ; Sydney ; Auckland : Hodder Dargaud, 1978
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Le tour de Gaule d'Astérix*. Paris : Hachette, [1965] 2000
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Asterix and the Banquet*. Trad. Bell, Anthea. Hockridge, Derek. Londres ; Sydney ; Auckland : Hodder Dargaud, 1981
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Les lauriers de César*. Paris : Hachette, [1972] 2001
- Goscinnny, René. Uderzo, Albert. *Asterix and the Laurel Wreath*. Trad. Bell, Anthea. Hockridge, Derek. Londres ; Sydney ; Auckland : Hodder Dargaud, 1974b
- Hardy, Thomas. *Wessex Tales*. Londres : MacMillan, 1953
- Hardy, Thomas. *Contes du Wessex*. Trad. Leyris, Pierre. Jaccottet, Antoine. Paris : Imprimerie Nationale, 1995
- Hardy, Thomas. *The Woodlanders*. Oxford : Clarendon Press, 1981
- Hardy, Thomas. *Les forestiers*. Trad. Six, Antoinette. Paris : NéO, 1980
- Hergé. *Tintin au Congo*. Paris : Casterman, [1946] 1974
- Hergé. *Tintin in the Congo*. Trad. Lonsdale-Cooper, Leslie. Turner, Michael. Londres : Egmont, 2005
- Hurston, Zora Neale. *Spunk*. Californie : Turtle Island Foundation, [1925] 1985 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Hurston, Zora Neale. *Spunk*. Trad. Brodsky, Françoise. Paris : Zulma, 1993 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. Londres : Virago Press, [1937] 2003
- Hurston, Zora Neale. *Une Femme Noire*. Trad. Brodsky, Françoise. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2000
- Kempadoo, Oonya. *Buxton Spice*. Londres : Phoenix House, 1998
- Kempadoo, Oonya. *Les secrets du manguiier*. Trad. Girod, Marie-France. Paris : Grasset, 2000
- Kipling, Rudyard. *Captains Courageous*. New York : New American Library, 1981
- Kipling, Rudyard. *Capitaines Courageux*. Trad. Fabulet, Louis. Fountain-Walker, Ch. Paris : Hachette, Coll. Le Livre de Poche Jeunesse, 1991
- Kipling, Rudyard. *Plain Tales from the Hills*. Londres : MacMillan and Co., 1916
- Kipling, Rudyard. *Simple contes des collines*. Trad. Savine, Albert. Paris : Nelson, 1954
- Kipling, Rudyard. *Stalky et Cie : Stalky and Co*. Trad. Dobrinsky, Joseph. Paris : Gallimard, Coll. Folio bilingue, 1997
- Larsen, Nella. *Quicksand*. New York : Anchor Books, 2001
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Londres : Heinemann, 1961
- Lawrence, D. H. *L'amant de Lady Chatterley*. Trad. Roger-Cornaz, Frédéric. Paris : Gallimard, 1991
- Maupassant, Guy de. *Contes et Nouvelles 1875-1884 et Une Vie, roman*. Paris : Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2000
- Maupassant, Guy de. *Selected Short Stories*. Londres : University of London Press, Coll. Textes français classiques et modernes, 1973

Maupassant, Guy de. *The Complete Short Stories of Guy de Maupassant*. New York City : Walter J. Black, c1903

Melville, Herman. *Moby Dick: or, the Whale*. New York : Hendricks House, 1952

Melville, Herman. *Moby Dick*. Trad. Jacques, Lucien. Smith, Joan. Giono, Jean. Paris : Gallimard, Folio classique, [1941] 1996

Mitchell, Margaret. *Gone with the Wind*. New York : Warner Books, 1993

Mitchell, Margaret. *Autant en emporte le vent, I*. Trad. Caillé, Pierre-François. Paris : Gallimard, 1984

Molière. *Dom Juan : ou le Festin de pierre*. Paris : Le Livre de Poche, 1985

Molière. *Les fourberies de Scapin*. Paris : Hachette, 1991

Molière. *Le médecin malgré lui*. Paris : Hachette, 1991b

Molière. *The Dramatic Works of Molière*, Vol. III et VI. Trad. Van Laun, Henri. Edimbourg : W. Paterson, 1875-1876

Molnár, Katalin. *Quant à Je (Kantaje)*. Paris : POL, 1996

Orwell, George. *The Complete Works of George Orwell, 4, Keep the Aspidistra flying*. Londres : Secker & Warburg, 1997

Orwell, George. *Et vive l'aspidistra !* Trad. Davet, Yvonne. Paris : Editions Champ Libre, 1982

Orwell, George. *The Complete Works of George Orwell, 9, 1984*. Londres : Secker & Warburg, 1997b

Orwell, George. *1984*. Trad. Audiberti, Amélie. Paris : Gallimard, Coll. Folio, [1950] 2002

Poe, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. New York : The Library of America, 1984

Poe, Edgar Allan. *The gold bug : Le scarabée d'or*. Trad. Tyler, M. Paris : Payot, 1933

Poe, Edgar Allan. *Histoires Extraordinaires*. Trad. Baudelaire, Charles. Paris : Garnier-Flammarion, 1965

Poe, Edgar Allan. *Le scarabée d'or*. Trad. Hughes, William-Little. Paris : Impr. de Prève, [1885]

Poe, Edgar Allan. *Le scarabée d'or*. Trad. Lavergnolle, G. Limoges : F. F. Ardant, 1879

Poe, Edgar Allan. *Le scarabée d'or etc*. Trad. Pagès, Alphonse. Paris : Librairie de l'Echo de la Sorbonne, 1876

Poe, Edgar Allan. *Le scarabée d'or*. Trad. Rosny, J. H. Paris : E. Dentu, 1892

Poe, Edgar Allan. *Le scarabée d'or*. Trad. Simond, Charles. Paris : Lecène & Oudin, 1893

Queneau, Raymond. *Exercices de style*. Paris : Gallimard, Coll. Folio, [1947] 2003

Queneau, Raymond. *Exercises in style*. Trad. Wright, Barbara. London : John Calder, 1998

Queneau, Raymond. « For zeu French » in Oulipo, *La bibliothèque oulipienne*, vol 1. Paris : Ramsay, 1987

Queneau, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris : Gallimard, Folio Plus, 1959

Queneau, Raymond. *Zazie in the metro*. Trad. Wright, Barbara. New York : Penguin Books, [1960] 1982

Roumain, Jacques. *Gouverneurs de la rosée*. Fort-de-France : Désormeaux, [1946] 1977 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Londres : Bloomsbury, 2000
- Rowling, J. K. *Harry Potter et la Coupe de Feu*. Trad. Ménard, Jean-François. Paris : Gallimard Jeunesse, 2000
- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Londres : Bloomsbury, 2003
- Rowling, J. K. *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*. Trad. Ménard, Jean-François. Paris : Gallimard Jeunesse, 2003
- Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. [New York, 1951] Londres : Penguin Books, 1994
- Salinger, J. D. *L'Attrape-cœurs*. Trad. Rossi, Jean-Baptiste. Paris : Robert Laffont, Le livre de poche, [1953] 1980
- Salinger, J. D. *L'Attrape-cœurs*. Trad. Saumont, Annie. Paris : Robert Laffont, Pocket [1986] 1994
- Scott, Walter. *Waverley*. Oxford : Clarendon Press, 1981
- Scott, Walter. *Waverley*. Trad. Defauconpret, Auguste J. B. Paris : Robert Laffont, 1981
- Shaw, Bernard. *Plays Pleasant*. Londres : Penguin Books, 1958
- Shaw, Bernard. *Candida, Théâtre Complet 2. Pièces Plaisantes*. Trad. Dubost, Marie. Paris : L'Arche, 1974
- Shaw, Bernard. *Pygmalion*. Londres : Penguin Books, [1913] 2003
- Shaw, Bernard. *Pygmalion*. Trad. Habart, Michel. Paris : L'Arche, [1983] 2002
- Sillitoe, Alan. *Saturday Night and Sunday Morning*. Londres : Pan Books, 1960
- Sillitoe, Alan. *Samedi soir, dimanche matin*. Trad. Delgove, Henri. Paris : Ed. du Seuil, 1961
- Steinbeck, John. *Of Mice and Men*. New York : The Modern Library, 1937
- Steinbeck, John. *Des souris et des hommes*. Trad. Coindreau, Maurice-Edgar. Paris : Gallimard, 1980
- Synge, John Millington. *The Aran Islands*. Leipzig ; [Paris] : Bernhard Tauchnitz, 1926
- Synge, John Millington. *Les îles Aran*. Trad. Leyris, Pierre. Paris : Arthaud, Coll. Terre écrite, 1981
- Synge, J. M. *Plays*. Londres : George Allen and Unwin, 1932
- Synge, J. M. *Théâtre*. Trad. Morvan, Françoise. Arles : Actes Sud ; [Bruxelles :] Labor ; [Montréal :] Léméac, Coll. Babel, 1996
- Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. Berkeley, Californie : University of California Press, 1988
- Twain, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*. New York ; Londres : W. W. Norton & Company, [1885] 1977
- in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Twain, Mark. *Les aventures d'Huckleberry Finn*. Trad. Bay, André. Paris : Librairie Stock, 1961
- in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Twain, Mark. *Les Aventures d'Huckleberry Finn*. Trad. Bay, André. Paris : Flammarion, 1994
- Twain, Mark. *Les aventures de Huck Finn. L'ami de Tom Sawyer*. Trad. Hughes, William-Little. Paris : Bibliothèque nouvelle de la jeunesse, A. Hennuyer, imprimeur-éditeur, 1886
- in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Twain, Mark. *Les aventures d'Huckleberry Finn*. Trad. La Gravière, Jean. Paris : Editions G. P., Rouge et Or, 1979
- in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

- Twain, Mark. *Huckleberry [sic] Finn*. Texte adapté par Laury, Claire. Paris : Editions Lito, 1979 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Twain, Mark. *Les aventures de Huckleberry Finn*. Trad. Molitor, Lucienne. Verviers : Marabout Géant, 1963 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Twain, Mark. *Les aventures d'Huckleberry Finn*. Trad. Nétillard, Suzanne. Paris : Editions Hier et Aujourd'hui, 1948 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Twain, Mark. *Huckleberry Finn*. Trad. Nétillard, Suzanne. Paris : Gallimard, Coll. Folio Junior, 1995
- Twain, Mark. *Les aventures de Huck Finn*. Trad. Surleau, Yolande et René. Paris : Hachette, 1950 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Twain, Mark. « How to Tell a Story : Comment raconter une histoire » *Est-il vivant ou est-il mort et autres nouvelles : Is He Living or Is He dead? and other short stories*. Trad. Pujos, Julie. Paris : Gallimard, Coll. Folio bilingue, 1999
- Walker, Alice. *The Color Purple*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000
- Walker, Alice. *Cher bon Dieu*. Trad. Perrin, Mimi. Paris : Robert Laffont, 1984
- Weisberger, Lauren. *The Devil Wears Prada*. Londres : HarperCollinsPublishers, 2003
- Weisberger, Lauren. *Le diable s'habille en Prada*. Trad. Barbaste, Christine. Paris : Fleuve noir, 2004
- Wright, Richard. *Native Son*. Londres : Jonathan Cape, 1970
- Wright, Richard. *Un enfant du pays*. Trad. Bokanowski, Hélène. Duhamel, Marcel. Paris : Gallimard, Coll. Folio, [1988] 1991
- Dont documents électroniques**
- Berman, Shelley. *A Hotel is a Place*. Los Angeles : Price/Stern/Sloan Publishers, [1972] 1985
[réf. du 7 mai 2008] <http://shelleyberman.com/roomservice.htm>
- Davis, Annie Ruth (Interviewer). *Hector Godbold Interview*. South Carolina. June 28, 1937 [Collected by The Federal Writers Project, Works Progress Administration and published in Rawick, George P. (ed.). *The American Slave: A Composite Autobiography*. West Port, Connecticut : The Greenwood Press, inc., 1979, Supplement series 1, v. 11, pp. 143-147.]
[réf. du 19 janvier 2003] <http://newdeal.feri.org/asn/asn10.htm>
- Dunbar, Paul L. « An Ante-Bellum Sermon » *The Complete Poems of Paul Laurence Dunbar*. New York : Ed. Dodd, Mead & Company ; Iowa State University, 1968
[réf. du 19 janvier 2003] <http://www.iastate.edu/~aastudies/Downloads/AFAM201/Fall2002/notes3B.doc>
- Freespeling. Wade, Richard Lawrence.
[réf. du 30 mai 2007] <http://www.freespeling.com/>
- Hurston, Zora Neale. *Jonah's Gourd Vine*. Ed. Reading Woman, 1934
[réf. du 17 janvier 2003] <http://www.readingwoman.com/harlem.html#Jonahs>

Leland, Charles G. *The Breitmann Ballads in The Project Gutenberg Etext of "The Breitmann Ballads"* [Etext #454], 1996

[réf. du 30 octobre 2003] http://un2sg4.unige.ch/athena/html/author_1.html

Maupassant, Guy de. « Boule De Suif ».

[réf. du 2 juillet 2004] <http://www.readbookonline.net/readOnLine/453/>

Maupassant, Guy de. « Mademoiselle Fifi », 1882

[réf. du 24 juin 2004] <http://www.eldritchpress.org/gdm/fifi2.html> ; <http://www.eldritchpress.org/gdm/mllefifi.html>

Nooalf.

[réf. du 20 juin 2007] <http://www.nooalf.com/>

[réf. du 20 juin 2007] <http://www.nooalf.com/DEBUNK2.html>

Nuspelynh. Crockford, Douglas.

[réf. du 4 juin 2007] <http://crockford.com/wrrld/nuspelynh.html>

Ortograf. Périard, Mario.

[réf. du 18 avril 2007] www.ortograf.net

Saaspel. Blain, Roy W.

[réf. du 29 mai 2007] <http://www.saaspel.com/saaspel/HomepageSaispel/Unterseiten/englishspeling/english-Spelling.html>

Sanderson Chambers, H. *A 21st Century Proposal for English Spelling Reform*.

[réf. du 21 juin 2007] <http://specgram.com/CXLIX.1/03.chambers.reform.html>

Shields, M. J. « A Plan for the Improvement of English Spelling ».

[réf. du 27 juin 2007] [http://jrandomhacker.info/One letter should be altered or deleted each year -- M. J. Shields](http://jrandomhacker.info/One%20letter%20should%20be%20altered%20or%20deleted%20each%20year%20--%20M.%20J.%20Shields)

SpellingSociety. Wells, J. C.

[réf. du 30 mai 2007] <http://www.spellingsociety.org/aboutsss/leaflets/tough.php>

[réf. du 31 mai 2007] <http://www.spellingsociety.org/journals/pamflets/p12ns90.php>

[réf. du 1^{er} juin 2007] <http://www.spellingsociety.org/journals/pamflets/p12ns90pt2.php#brief>

Wikipedia. The Free Encyclopedia.

« Cut Spelling ». Upward, Christopher. [réf. du 30 mai 2007] http://en.wikipedia.org/wiki/Cut_Spelling

« NuEnglish ». Cleckler, Bob. [réf. du 4 juin 2007] <http://en.wikipedia.org/wiki/NuEnglish>

« Shavian alphabet ». [réf. du 8 juin 2007] http://en.wikipedia.org/wiki/Shavian_alphabet

« SoundSpel ». Rondthaler, Edward. [réf. du 29 mai 2007] <http://en.wikipedia.org/wiki/SoundSpel>

Corpus critique

Adair, Gilbert. « Introduction » in Queneau, Raymond. *Zazie in the metro*. New York : Penguin Books, 2000

Atkins, Beryl T., et al. *Le Robert & Collins Senior*. 5^e ed. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2000

Bailey, Beryl Loftman. « Toward a new perspective in Negro English dialectology » in Wolfram, Walt. Clarke, Nona H. [editors]. *Black-White Speech Relationships*. [Washington :] Center for Applied Linguistics, 1971

Bednarski, Betty (intervenante). « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre » in ATLAS. *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles : Actes Sud, 1998

Bernabé, Jean. Chamoiseau, Patrick. Confiant, Raphaël. *Eloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1989 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Besson, Jean-Louis (intervenante). « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre » in ATLAS. *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles : Actes Sud, 1998

Bigot, Stéphane. « Dossier » in Queneau, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris : Gallimard, Folio Plus, 1996

Brisset, Annie. « Translation and Parody. Quebec Theatre in the Making » *Canadian Literature*, 117 (été), 1988 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Brodsky, Françoise. « Préface » ; « Notes sur la traduction » in Hurston, Zora Neale. *Une Femme Noire*. Trad. Brodsky, Françoise. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2000

Carkeet, David. « The Dialects in *Huckleberry Finn* » in Champion, Laurie (dir.). *The Critical Response to Mark Twain's Huckleberry Finn*. New York : Greenwood Press, [1979] 1991 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Carpentier, Godeleine. « Traduire la forme, traduire la fonction : la représentation du dialecte dans deux genres littéraires, le roman et la poésie » in Ballard, Michel (dir.). *La traduction plurielle*. [Lille] : Presses universitaires de Lille, 1990 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Cornell, Louis L. (ed.). in Kipling, Rudyard. *The Man who would be King and other stories*. New York : Oxford University Press, 1999

Crouzet, Michel. « Préface » ; « Quatrième de couverture » in Scott, Walter. *Waverley*. Trad. Defauconpret, Auguste J. B. Paris : Robert Laffont, 1981

- Dalby, David. « Black through White: Patterns of communication in Africa and the New World » in Wolfram, Walt. Clarke, Nona H. [editors]. *Black-White Speech Relationships*. [Washington :] Center for applied Linguistics, 1971
- Danticat, Edwidge. *La récolte douce des larmes*. Trad. Chabert, Jacques. Paris : Grasset, 1999
- David, Lawrence M. « Dialect Research: Mythology and Reality » in Wolfram, Walt. Clarke, Nona H. [editors]. *Black-White Speech Relationships*. [Washington :] Center for applied Linguistics, 1971
- Debon, Claude. *Doukiplèdonktan ?* Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997
- Demauelli, Claude. « Atelier d'anglais : L'oral dans l'écrit » in ATLAS. *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles : Actes Sud, 1998
- Déprats, Jean-Michel. « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre » in ATLAS. *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles : Actes Sud, 1998
- Egan, Michael. *Mark Twain's Huckleberry Finn: Race, Class and Society*. Londres : Sussex University Press, 1977 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Faine, Jules. *Dictionnaire français-créole*. Ottawa : Leméac, 1974 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Fischer, Victor. « Explanatory Notes » ; « Textual Introduction » ; « Emendation of the Copy-Texts » in Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. Berkeley, Californie : University of California Press, 1988
- Fishkin, Shelley Fisher. *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices*. New York ; Oxford : Oxford University Press, 1993 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Folkart, Barbara. *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*. Québec : Editions Balzac, 1991 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- François-Geiger, Denise. *Français parlé : Analyse des unités phoniques et significatives d'un corpus recueilli dans la région parisienne*, t. I. Paris : Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France, 1974
- Frei, Henri. *La grammaire des fautes*. Paris ; Genève ; Leipzig : Geuthner ; Kundig ; Harrassowitz, 1929 in François-Geiger, Denise. *Français parlé : Analyse des unités phoniques et significatives d'un corpus recueilli dans la région parisienne*, t. I. Paris : Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France, 1974
- Fry, Gladys-Marie. *Night Riders in Black Folk History*. Athens : University of Georgia Press, [1975] 1991 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Fusco, Mario. « Préface » in Camilleri, Andrea. *Le Roi Zosimo*. Trad. Vittoz, Dominique. Paris : Fayard, 2003

Garbagnati, Lucile. « Une traduction anesthésiante pour un texte subversif : Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* » in Société des anglicistes de l'enseignement supérieur. *Actes du congrès de Poitiers*. Paris : Didier-Erudition, 1984 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Genouvrier, Emile. Désirat, Claude. Hordé, Tristan. *Nouveau dictionnaire des synonymes*. Paris : Larousse, [1977] 1989

Girod, Marie-France. « Entretien avec Marie-France Girod ». Paris : inédit, 2005

Glissant, Edouard. « Un marqueur de paroles », préface à Chamoiseau, Patrick. *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Glissant, Edouard. « Traduire : relire, relier » in ATLAS. *Onzièmes assises de la traduction littéraire*. Arles : Actes Sud, 1994

Grellet, Françoise. *An introduction to American Literature: "Time Present and Time Past"*. Paris : Hachette Supérieur, 1993

Grimal, Claude. « Introduction » in Twain, Mark. *Les Aventures d'Huckleberry Finn*. Trad. Bay, André. Paris : Flammarion, 1994

Guiloinéau, Jean. « Ouverture des Assises » in ATLAS. *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles : Actes Sud, 1998

Hazaël-Massieux, Marie-Christine. « A propos de *Chronique des sept misères* : une littérature en français régional pour les Antilles » *Etudes créoles*, II (1), 1988 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Heppenstall, Rayner. « The translation » in Balzac, Honoré de. *A Harlot High and Low*. Trad. Heppenstall, Rayner. Londres : Penguin Books, Penguin Classics, [1970] 2004

Holton, Sylvia Wallace. *Down Home and Uptown: The Representation of Black Speech in American Fiction*. Rutherford (N. J.) : Fairleigh Dickinson University Press, 1984 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Hughes, William-Little. « Préface » in Poe, Edgar Allan. *Le scarabée d'or*. Trad. Hughes, William-Little. Paris : Impr. de Prève, [1885]

Hunt, Herbert J. « Introduction » in Balzac, Honoré de. *Cousin Pons*. Trad. Hunt, Herbert J. Londres : Penguin Books, Penguin Classics, 1968

- Jonassaint, Jean. « Des conflits langagiers dans quelques romans haïtiens » *Etudes françaises*, 28 (2/3), 1992-1993 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Kanapa, Jean. « Préface » in Twain, Mark. *Les aventures d'Huckleberry Finn*. Trad. Nétillard, Suzanne. Paris : Editions Hier et Aujourd'hui, 1948 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Kramer, Dale. « Preliminary arrangements » ; « Hardy's Revisions: The Wessex edition » ; « The edited text: Selection of variants and the critical apparatus » in Hardy, Thomas. *The Woodlanders*. Oxford : Clarendon Press, 1981
- Labov, William. *Le parler ordinaire : la langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*. Trad. Kihm, Alain. Paris : Les Editions de Minuit, [1978] 1993
- Lane-Mercier, Gillian. *La parole romanesque*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa ; Paris : Editions Klincksieck, 1989 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Lane-Mercier, Gillian. « Pour une analyse du dialogue romanesque » *Poétique*, 81, 1990 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Lane-Mercier, Gillian. « La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture » *Palimpsestes*, 9, 1995 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Leonard, James S. Tenney, Thomas A. « Introduction: The Controversy over *Huckleberry Finn* » in Leonard, James S. Tenney, Thomas A. Davis, Thadious M. (dir.). *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*. Durham ; Londres : Duke University Press, 1992 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Léonidas, Jean-Robert. *Prétendus créolismes : Le Couteau dans l'Ignome*. Montréal : CIDIHCA, 1995 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Leyris, Pierre. « Avant-propos du traducteur » in Synge, John Millington. *Les îles Aran*. Trad. Leyris, Pierre. Paris : Arthaud, Coll. Terre écrite, 1981
- Ludwig, Ralph, et al. *Dictionnaire créole-français (Guadeloupe)*. Paris : Servedit / éditions Jasor, 1990 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Mailloux, Steven. « Reading *Huckleberry Finn*: The Rhetoric of Performed Ideology » in Budd, Louis J. (dir.). *New Essays on Adventures of Huckleberry Finn*. Cambridge : Cambridge University Press, 1985 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

- Mansfield, Luther S. Vincent, Howard P. « Introduction » ; « Explanatory Notes » in Melville, Herman. *Moby Dick: or, the Whale*. New York : Hendricks House, 1952
- Martinet, André. *Éléments de linguistique générale*. Paris : A. Colin, 1980
- Martinet, André. « Éléments de phonologie » paragraphe 3-2. *La description phonologique : avec application au parler franco-provençal d'Hauteville (Savoie)*. Genève : Droz ; Paris : M.-J. Minard, 1956
- Martinet, André. Walter, Henriette. *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel*. Paris : France Expansion, 1973
- McDavid, Raven Jr. McDavid, Virginia Glenn. « The Relationship of the speech of American Negroes to the speech of Whites » in Wolfram, Walt. Clarke, Nona H. [editors]. *Black-White Speech Relationships*. [Washington :] Center for applied Linguistics, 1971
- Molnár, Katalin. *Quant à Je (Kantaje)*. Paris : POL, 1996
- Morvan, Françoise. « Introduction » in Synge, J. M. *Théâtre*. Trad. Morvan, Françoise. Arles : Actes Sud ; [Bruxelles :] Labor ; [Montréal :] Léméac, Coll. Babel, 1996
- Nichols, Charles H. « “A True Book — With Some Stretchers”: *Huck Finn* Today » in Leonard, James S. Tenney, Thomas A. Davis, Thadious M. (dir.). *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*. Durham ; Londres : Duke University Press, 1992 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Pasquier, Marie-Claire. « Atelier d'anglais des Etats-Unis : Faulkner » in ATLAS. *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles : Actes Sud, 1998
- Pederson, Lee A. « Negro Speech in *The Adventures of Huckleberry Finn* » *The Mark Twain Journal*, 13 (1), hiver, 1965-1966 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Pompilus, Pradel. *La langue française en Haïti*. Paris : Institut des hautes études de l'Amérique latine / Centre national de la recherche scientifique, 1961 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002
- Pouilloux, Jean-Yves. *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*. Paris : Gallimard, 1991
- Pujos, Julie. « Préface » in Twain, Mark. « How to Tell a Story : Comment raconter une histoire » *Est-il vivant ou est-il mort et autres nouvelles : Is He Living or Is He dead? and other short stories*. Trad. Pujos, Julie. Paris : Gallimard, Coll. Folio bilingue, 1999
- Quadrupani, Serge. « Note du traducteur » in Camilleri, Andrea. *Le voleur de goûter*. Trad. Quadrupani, Serge. Loria, Maruzza. Paris : Fleuve Noir, 2000

Regnault, François. *Ornicar*. [Paris :] Bibliothèque du Graphe, 1975 in Déprats, Jean-Michel. « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre » in ATLAS. *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles : Actes Sud, 1998

Ross, Stephen M. *Fiction's Inexhaustible Voice. Speech and Writing in Faulkner*. Athens ; Londres : The University of Georgia Press, 1989 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1968

Sauvageot, Aurélien. *Français écrit, français parlé*. Paris : Larousse, 1962

Schwarzinger, Heinz (intervenant). « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre » in ATLAS. *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles : Actes Sud, 1998

Simon, Sherry. « Volontés de savoir : les préfaces aux traductions canadiennes » in Blodgett, E. D. Purdy, A. G. (dir.). *Prefaces and Literary Manifestoes / Préfaces et manifestes littéraires*. Edmonton : University of Alberta, 1990 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Stewart, William A. « Continuity and Change in American Negro Dialects » in Wolfram, Walt. Clarke, Nona H. [editors]. *Black-White Speech Relationships*. [Washington :] Center for applied Linguistics, 1971

Tauber, Abraham (ed.). *George Bernard Shaw on Language, 1965* in Truss, Lynne. *Eats, shoots and leaves*. New York : Gotham Books, 2004

Todd, Loreto. *Pidgins and Creoles*. Londres ; New York : Routledge, [1974] 1990 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Truss, Lynne. *Eats, shoots and leaves*. New York : Gotham Books, 2004

Turner, Lorenzo. « Problems confronting the investigator of Gullah » in Wolfram, Walt. Clarke, Nona H. [editors]. *Black-White Speech Relationships*. [Washington :] Center for applied Linguistics, 1971

Vidal, Bernard. « Le vernaculaire noir américain : ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », *TTR*, 7 (2), 1994 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Viel, Michel. « A note on William Faulkner's language in the *Stories of New Orleans* » in Faulkner, William. *Stories of New Orleans*. Paris: Le livre de poche, Lire en anglais, Librairie Générale française, 1989 [Carvel Collins, 1958, 1986]

Vitez, Antoine. Copfermann, Emile. *De Chaillot à Chaillot*, Paris : Hachette, collection « L'Echappée belle », [1981] in Déprats, Jean-Michel « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre » in ATLAS. *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Arles : Actes Sud, 1998

Wagner, R. L. « Avant-propos » *Les temps modernes*, 1948 in Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1968

Williams, Kenny J. « *Adventures of Huckleberry Finn*; or, Mark Twain's Racial Ambiguity » in Leonard, James S. Tenney, Thomas A. Davis, Thadious M. (dir.). *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*. Durham ; Londres : Duke University Press, 1992 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Williams, Sherley Anne. « Postface » in Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. Londres : Virago Press, [1937] 2003

Wolfram, Walt. « Black-White Speech Differences Revisited » in Wolfram, Walt. Clarke, Nona H. [editors]. *Black-White Speech Relationships*. [Washington :] Center for applied Linguistics, 1971

Wolfram, Walt. Clarke, Nona H. [editors]. « Preface » *Black-White Speech Relationships*. [Washington :] Center for applied Linguistics, 1971

Woodard, Fredrick. MacCann, Donnarae. « Minstrel Shackles and Nineteenth-Century "Liberality" in *Huckleberry Finn* » in Leonard, James S. Tenney, Thomas A. Davis, Thadious M. (dir.). *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*. Durham ; Londres : Duke University Press, 1992 in Lavoie, Judith. *Mark Twain et la parole noire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Wright, Barbara. « Preface » ; « Notes for the 1981 Paperback edition » in Queneau, Raymond. *Exercices in style*. Trad. Wright, Barbara. London : John Calder, 1998

Dont documents électroniques

Académie française. *Rectifications de l'orthographe : Rapport du Conseil Supérieur de la Langue Française, publié dans les documents administratifs du Journal officiel du 6 décembre 1990*.

[réf. du 21 mai 2007] <http://www.academie-francaise.fr/langue/orthographe/graphies.html>

Bardelot, Brigitte. *Jargon & Ecriturisme : Hétérodoxies du langage dans la création poétique et picturale*. Th., 1993

[réf. du 6 mai 2006] <http://www.rom.fr/martel/html/queneau.html>

Burrell, A. *Recitation. A Handbook for Teachers in Public Elementary School*, 1891

[réf. du 1^{er} juillet 2007] http://en.wikipedia.org/wiki/British_Received_Pronunciation

Cleckler, Bob C. « Let's End Our Literacy Crisis ». American Book Publishing, 2005, p. 10 ; p. 172

[réf. du 4 juin 2007] <http://en.wikipedia.org/wiki/NuEnglish>

Durbant, Jean-Claude. « Histoire du français : petit retour sur la naissance d'un pidgin qui a réussi », 2007

[réf. du 29 mai 2007] <http://jcdurbant.blog.lemonde.fr/2007/03/01/histoire-du-francais-petit-retour-sur-la-naissance-dun-pidgin-qui-a-reussi/>

Durbant, Jean-Claude. « Histoire du français : la longue marche des réformes de l'orthographe en France », 2007

[réf. du 29 mai 2007] <http://jcdurbant.blog.lemonde.fr/2007/03/02/histoire-du-francais-la-longue-marche-des-reformes-de-l%e2%80%99orthographe-en-france/>

Durbant, Jean-Claude. « Commentaire », soumis le 12 avril 2007 in Ortograf. Périard, Mario. [réf. du 18 avril 2007] www.ortograf.net

Etudes littéraires. « Outils : Figures de style et Vocabulaire littéraire ».

[réf. du 21 mai 2007] <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/parlure.php>

Gezundhajt, Henriette (Département d'études françaises de l'Université de Toronto). « Les facteurs sociolinguistiques d'évolution et de variation du français », 1998-2004

[réf. du 25 octobre 2006] <http://www.linguistes.com/externes/sociolinguistique.html>

Grégoire, Abbé. *Rapport Grégoire*.

[réf. du 22 juin 2007] http://fr.wikipedia.org/wiki/Rapport_Gr%C3%A9goire

Grégoire, Abbé. *Discours du citoyen Grégoire, député du département de Loir-et-Cher, sur l'éducation commune, prononcé à la séance du 30 juillet*.

[réf. du 22 juin 2007] http://www.languefrancaise.net/dossiers/dossiers.php?id_dossier=66&PHPSESSID=-afadd3ff57af61c1e35712ec5b8f763

Kissell, Joe. « FasingDouts ».

[réf. du 18 avril 2007] <http://itotd.com/articles/523/english-spelling-reform/>

Landroit, Henry. « La réforme de 1990 et l'Académie française ». Mis à jour le 4 novembre 2003

[réf. du 21 mai 2007] http://www.languefrancaise.net/dossiers/dossiers.php?id_dossier=39

LePoint. « Campagne britannique pour simplifier l'orthographe à la mode SMS », article du 17 avril 2007

[réf. du 18 avril 2007] <http://www.lepoint.fr/content/insolites/article?id=179069>

Lessard, Greg. « Chap. I : Concepts de base : Idiolecte, dialecte, sociolecte » *Introduction à la linguistique française*, 1996

[réf. du 21 mai 2007] post.queensu.ca/.../chap1.html#Sect7

MacGregor, Duncan. « Document ». 1998, 1999

[réf. du 18 avril 2007] http://web.ncf.ca/aa735/eng_sp.html

Nodier, Charles. *Comment les patois furent détruits en France : Conte fantastique*, brochure extraite des *Dissertations philologiques et bibliographiques*, 1834-1835

[réf. du 22 juin 2007] http://www.languefrancaise.net/dossiers/dossiers.php?id_dossier=63

Peletier du Mans, Jacques (premier réformateur de l'orthographe), 1544 in Bardelot, Brigitte. *Jargon & Ecriturisme : Hétérodoxies du langage dans la création poétique et picturale*. Th., 1993 [réf. du 6 mai 2006]

<http://www.rom.fr/martel/html/queneau.html>

Questia. Présentation de l'ouvrage de Kennedy, J. Gerald. Weissberg, Liliane. *Romancing the Shadow: Poe and Race*. New York : Oxford University Press, 2001

[réf. du 29 août 2008] <http://www.questia.com/library/literature/poetry/poems/raven.jsp>

Wells, J. C. « English accents and their implications for spelling reform ». University College London.

[réf. du 28 juin 2007] http://www.phon.ucl.ac.uk/home/wells/accents_spellingreform.htm

Wikipedia. The Free Encyclopedia.

« Accent ». [réf. du 9 juillet 2007] http://en.wikipedia.org/wiki/Accent_%28linguistics%29

« British Received Pronunciation ». [réf. du 1^{er} juillet 2007] http://en.wikipedia.org/wiki/British_Received_Pronunciation

« Dialect ». [réf. du 10 juillet 2007] <http://en.wikipedia.org/wiki/Dialect>

« Middle English ». [réf. du 5 juillet 2007] http://en.wikipedia.org/wiki/Middle_English

« Néo-français ». [réf. du 6 mai 2006] <http://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9o-fran%C3%A7ais>

« Noah Webster ». [réf. du 21 juin 2007] http://en.wikipedia.org/wiki/Noah_Webster

« Spelling reform ». [réf. du 18 avril 2007] http://en.wikipedia.org/wiki/Spelling_reform

« Yat ». [réf. du 8 juin 2007] http://en.wikipedia.org/wiki/Yat_%28New_Orleans%29

Nombre de références bibliographiques : 281

Annexe 1

Trois textes, proches de notre étude puisqu'ils figurent le sociolecte dialectal ou étranger. Les textes source ou cible diffèrent toutefois en ce qu'ils sont italien, allemand, espagnol. Clin d'œil linguistique, ils prouvent que, quelle qu'elle soit, la langue aime à sans cesse s'échapper.

Ainsi, la traduction en italien par Umberto Eco, des *Exercices de style* de Queneau :

<i>Vulgaire</i>	<i>Cockney</i> (replacing <i>Vulgaire</i>)	<i>Volgare</i>
<p>L'était un peu plus dmidi quand j'ai pu monter dans l'esse. Jmonte donc, jpaye ma place comme de bien entendu et voilàtipas qu'alors jremarque un zozo l'air pied, avec un cou qu'on aurait dit un télescope et une sorte de ficelle autour du galurin. Je lregarde passeque jlui trouve l'air pied quand le voilàtipas qu'ismet à interpeller son voisin. Dites donc, qu'il lui fait, vous pourriez pas faire attention, qu'il ajoute, on dirait, qu'i pleurniche, quvous lfaites essprais, qu'i bafouille, deummarcher toutltemps sullé panards, qu'i dit. Là-dssus, tout fier de lui, i va s'asseoir. Comme un pied.</p> <p>Jrepasse plus tard Cour de Rome et jl'aperçois qui discute le bout de gras avec un autre zozo de son espèce. Dis donc, qu'i lui faisait l'autre, tu dvrais, qu'i lui disait, mettre un ottbouton, qu'il ajoutait, à ton par-</p>	<p>So A'm stand'n n' ahtsoider vis frog bus when A sees vis young Froggy bloke, caw bloimey, A finks, 'f'at ain't ve most funniest look'n' geezer wot ever A claps eyes on. Bleed'n' great neck, jus' loike a tellyscope, strai' up i' was, an' ve titfer 'e go' on 'is bonce, caw, A fought A'd 'a died. Six foot o' skin an' grief, A ses to meself, when awlver sud'n 'e starts to come ve ol' acid, an': "Gaw bloimey," 'e ses, "wot ver ber-lee-din' ow yeh fink yeh adeouin' of?" 'E's tawkin' to annuver bleed'n' fawrner vere on ve bus pla'form; ses 'e keeps a-tradin' on 'is plites awler toime, real narky 'e gets, till vis uvver Frog bloke turns roun' an' ses: " 'Ere," 'e ses, "oo yeh fink yeh git'n' a'? Garn," 'e ses, "A'll give yeh a pro'r mahrrful na minute," 'e ses, "gi' ah a vit." So 'e does, pore bastard, 'e does a bunk real quick</p>	<p>Aho! Annavo a magnà e te monto su quer bidone de la Esse – e 'an vedi? – nun me vado a incoccià con 'no stronzo con un collo cche pareva un cacciavite, e 'na trippa sur cappello? E quello un se mette a baccaglià con st'artro burino perché – dice – jé acciacca er ditone? Te possino! Ma cche voi, ma cchi spinge? e certo che spinge! chi, io? ma va a magnà er sapone!</p> <p>'Nzomma, meno male che poi se va a sede.</p> <p>E bastasse! Sarà du' ore dopo, chi s'arrivede? Lo stronzo, ar Colosseo, che sta a complottà con st'artro quà che se crede d'esse er Christian Dior, er Missoni, che so, er Mister Facis, li mortacci sui! E metti un bottone de quà, e sposta un bottone de là, a accittate cosí alla vitina, e ancora un po' ce faceva lo spacchetto, che era tutta 'na froceria che nun te</p>

<p>dingue, qu'i concluait. [Queneau, [1947] 2003, p. 64]</p>	<p>deahn ve bus wivaht anuvver word. Cup lowers la'r, guess wo'? A sees ve fust young bleeder agin walkin' up'n deahn ahtsoider ve Garsn Lazzer, arkin' to annuver young Froggy a-jorein' 'im abeaht a bleedin' bu'en. [Queneau / Wright, 1998, pp. 88-89]</p>	<p>dico. Ma vaffanculo! [Queneau / Eco ³⁸, p. 91]</p>
--------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------

<p><i>Paysan</i></p> <p>J'avions pas de ptits bouts de papiers avec un numéro dssus, mais jsommes tout dmême monté dans steu carriole. Une fois que j'm'y trouvons sus steu plateforme de steu carriole qui z'appellent comm' ça eux zautres un autobus, jeum'sentons tout serré, tout gueurdi et tout racornissou. Enfin après qu'j'euyons paillé, je j'tons un coup d'œil tout alentour de nott peursonne et qu'est-ceu queu jeu voyons-ti pas ? un grand flandrin avec un d'ces cous et un d'ces couv-la-tête pas ordinaires. Le cou, l'était trop long. L'chapiau, l'avait dla tresse autour, dame oui. Et pis, tout à coup, le voilà-ti pas qui s'met en colère ? Il a dit des paroles de la plus grande méchanceté à un pauv' meussieu qu'en pouvait mais et pis après ça l'est allé s'asseoir, le grand flandrin.</p> <p>Bin, c'est des choses qu'arrivent comme ça que dans une grande ville. Vous vous figurerez-vous-ti pas qu' l'avons dnouveau rvu, ce grand flandrin. Pas plus tard que deux heures après, dvant une grande bâtisse qui pouvait ben être queu-qu'chose comme le palais dl'évêque de Pantruche, comme i disent eux zautres pour appeler leur ville par son petit nom. L'était là lgrand flandrin, qu'i sbaladait dlong en large avec un autt feignant dson espèce et qu'est-ce qu'i lui</p>	<p><i>Contadino</i></p> <p>Uno poi dice la vita, neh... Ero montato sula coriera, no? e vado a sbatere in un balèngo col colo che somiliava 'n polastro e 'n capelino legato con 'na corda, che mi cascaserò gli ochi se dico bale, che non era un capelino ma somiliava 'n caciatorino fresco.</p> <p>Ve ben, poi succede che quel tarluco, che secondo me sarò anche gnorante ma è brutta gente che dovrebero meterla al Cotelèngo, si buta a fare un bordelo del giüda faus con un altro che gli sgnacava i gomiti nei reni, che deve far 'n male boja, mi ricordo quando c'avevo i calcoli e le coliche, che sono andato a fare li esami da un profesorone di quelli là, e fortuna che non era un brutto male come quello del Masulu che l'anno aperto e l'anno chiuso, diu che brute robe ci sono a sto mondo, certe volte è melio che il siniore ci dà un bel lapone e via.</p> <p>Cara grasia che quela storia de la coriera a l'è finita ancora bene perché quel tabalorio là non l'a piantata troppo lunga e l'è andato a stravecarsi da n'altra parte.</p> <p>Certe volte mi domando se le combinazioni uno le fa aposta o no, ma guarda te, mi venise l'ochio cipolino sul ditone del piede se dico bugia, crusin cruson, due ore dopo vado a sbatere proprio in</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³⁸ Queneau, Raymond. *Esercizi di stile*. Trad. Eco, Umberto. Torino : Einaudi, [1983] 2001

<p>disait l'autt feignant dson espèce ? Li disait, l'autt feignant dson espèce, l'i disait : « Tu dvrais tfaire mett sbouton-là un ti peu plus haut, ça srait ben pluss chouette. » Voilà cqu'i lui disait au grand flandrin, l'autt feignant dson espèce. [Queneau, [1947] 2003, pp. 147-148]</p>	<p>quelo di prima, davanti alla stazione de le coriere, che parla con uno vestito da siniore che toca qui toca la, li dice di stare piú abotonato. Oh basta là, quei lí ci an proprio del tempo da perdere. [Queneau / Eco, p. 217]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p><i>Anglicismes</i></p> <p>Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec une grète nèque et un hatte avec une quainnde de lèsse tressés. Soudainement ce jeugne manne bi-queumze crézé et acquiouse un respectable seur de lui trider sur les toses. Puis il runna vers un site eunoccupé.</p> <p>A une lète aoure je le sie égaine ; il vouquait eupe et daoune devant la Ceinte Lazare stécheunne. Un beau lui guivait un advice à propos de beutone. [Queneau, [1947] 2003, p. 112]</p>	<p><i>Galicisms</i> (replacing <i>Anglicisms</i>)</p> <p>One zhour about meedee I pree the ohtobyusse and I vee a zhern omm with a daymoorzuray neck and a shappoh with a sorr of plaited galornng. Suddenly this zhern omm durvya loofock and praytongs that an onnate moossyur is marshing on his pyaises. Then he jetéed himself on to a leebr plahss.</p> <p>Two hours tarder I saw lur angcore; he was se balarding de lorngue ang larzhe in front of the gare Saint-Lazare. A dahndy was donning him some cornsayes à propos of a button. [Queneau / Wright, 1998, p. 145]</p>	<p><i>Anglicismi</i></p> <p>Un dèi, verso middèi, ho takato il bus and ho seen un yungo manno con uno greit necco e un hatte con una ropa texturata. Molto quicko questo yungo manno becoma crazo e acchiusa un molto respectable sir di smashargli i fitti. Den quello runna tovardo un anocchiupato sitto.</p> <p>Leiter lo vedo againo che ualcava alla steiscione Seintlàsar con uno friendo che gli ghiva suggestioni sopro un bàtton del cot. [Queneau / Eco, p. 169]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p><i>Italianismes</i></p> <p>Oune giorne en pleiné merigge, ié saille sulla plateforme d'oune otobousse et là quel ouome ié vidis ? ié vidis oune djiovanouome au longué col avé de la treccie otour dou cappel. Et lé ditto djiovanouome oltragge ouno pouovre ouome à qui il rimproveravait de lui pester les pieds et il ne lui pesterait noullément les pieds, mais quand il vidit oune sédie vouote, il corrit por sedersilà.</p>	<p><i>Francesismi</i></p> <p>Allora, un jorno verso mesojorno egli mi è arrivato di incontrare su la bagnola de la linea Es un signor molto marante con un cappello tutt'affatto straordinario, enturato da una fisella in luogo del rubano et un collo molto elongato. Questo signor là si è messo a discutir con un altro signor che gli pietinava sui piedi expresso; e minacciava di lui cassare la figura. Di' dunque!</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>A oune ouore dè là, ié lé révidis qui ascoltait les consigles d'oune bellimbouste et zerbinotte a proposto d'oune boutoné dé pardésousse. [Queneau, [1947] 2003, p. 128]</p>	<p>Tutto a colpo questo mecco va a seder su una piazza libera.</p> <p>Due ore appresso lo rivedo sul trottatoio di Cour de Rome in treno di baladarsi con un copino che gli suggère come depiazzare il bottone del suo perdisopra. Tieni, tieni, tieni! [Queneau / Eco, p. 191]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p><i>Poor lay Zanglay</i></p> <p>Ung joor vare meedee ger preelotobüs poor la port Changparay. Eel aytay congplay, praysk. Jer mongtay kang maym ay lar jer vee ung ohm ahvayk ung long coo ay ung chahrpo hangtooray dünn saught der feessel trayssay. Sir mirssyer sir mee ang caughtlayr contrer ung ingdeevèdüh kee lühee marshay sühr lay peehey, pühee eel arlah sarsswar.</p> <p>Ung per plüh tarh jer ler rervee dervang lahr Garsinglahzahr ang congparhrgnee d'ung dang-dee kee lühee congsayhiay der fare rermongtay d'ung crang ler bootong der song pahrdessüh. [Queneau, [1947] 2003, p. 129]</p>	<p><i>Perlee Englaysee</i></p> <p>Oon jornow versaw matzodjornow soola peattaphormah pawstareoray dee oon howtoboos da li leenea S veedee oon johvanay dull calloh trop-oolongo key portavah oon cappellow cheercondutaw di oona cordichalla intretch-chee-ah-tah. Hesso apostrophaw eel soo-oh veecenaw deeschandaw key phachee-avah hap-postah ha pesterlee ee peadee toota la volta key kwalkoonaw saleevah o'smontavah.</p> <p>Infeenay abandonaw lah discussionay par jettarsee soo de oon postaw lebaraw. Law reevee-dee tampo dohpoh hallah Garsintlahzar cawn oon companeo key lee sujehreevah dee faray reesaleera oon poh-coh eel bottone superioray da eel soprabeetaw. [Queneau / Eco, p. 193]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Voyons encore ces extraits de *Dom Juan* (Acte II - scène 3) :

PIERROT. – Tout doucement, Monsieur, tenez-vous, s'il vous plaît. Vous vous échauffez trop, et vous pourriez gagner la purésie.

DOM JUAN. – Qui m'amène cet impertinent ?

PIERROT. – Je vous dis qu'ou vous tegniez, et qu'ou ne caressais point nos accordées.

DOM JUAN. – Ah ! que de bruit !

PIERROT. – Jerniquenne ! ce n'est pas comme ça qu'il faut pousser les gens.

CHARLOTTE. – Et laisse-le faire aussi, Piarrot.

PIERROT. – Quément ? que je le laisse faire ? Je ne veux pas, moi.

DOM JUAN. – Ah !

PIERROT. – Testiguenne ! parce qu'ous estes Monsieu, ous viendrez caresser nos femmes à notre barbe ? Allez-v's-en caresser les vôtres.

DOM JUAN. – Heu ?

PIERROT. – Heu. (*Dom Juan lui donne un soufflet.*) [...]

PIERROT. – (...) Morquenne ! Si j'avais su ça tantost, je me serais bian gardé de le tirer de gliau, et je gli aurais baillé un bon coup d'aviron sur la teste.

DOM JUAN (*s'approchant de Pierrot pour le frapper*). – Qu'est-ce que vous dites ?

[Cité par Schwarzsinger, 1998, p. 107]

Heinz Schwarzsinger, traducteur de théâtre, a dû s'interroger quant au traduire de la pièce de Molière, pour le public allemand :

Il était donc tentant d'essayer de recréer pour le spectacle à Düsseldorf – ville très bourgeoise, snob, assez collet monté – cette dynamique particulière due aux différences de langue et de culture en opposant un allemand soigné (qui peut cependant être teinté de couleurs locales) et un patois authentique. Mais lequel ? [Schwarzsinger, 1998, p. 108]

Voici quelles furent ses tentatives, récapitulées en un tableau retraçant l'évolution traductive :

« en langue neutre » [Schwarzsinger, 1998, p. 108]	Ensuite, j'ai fabriqué un dialecte fictif, artificiel, inspiré du parler de « Sud » de l'Allemagne et de l'Autriche. Le résultat fait penser à certaines productions télévisuelles ou même théâtrales tournées ou présentées du côté de Munich, désignées de manière péjorative sous le terme de <i>Komödiensadl</i> (comédie de foire). [Schwarzsinger, 1998, p. 109]	La transcription de ce dialecte styrien ne peut évidemment pas prétendre rendre compte des sonorités très « épaisses », gutturales, voire pectorales, fondées principalement sur les voyelles, gommant beaucoup les consonnes. [Schwarzsinger, 1998, p. 110]
PIERROT. – Langsam langsam, Euer Gnaden, etwas Haltung, bitte sehr. Ihr erhitzt Euch allzu sehr, Ihr riskiert ja eine Lungenentzündung. DOM JUAN. – Wer beschert mir denn so einen Frechling? PIERROT. – Ich sage, wahrts etwas Haltung, und streichelt	HIAS. – Sachte sachte, Euer Gnaden, haltet Euch zurück, bitte schön. Ihr erhitzt Euch viel zu viel, da könntets Ihr Euch noch a Lungenentzündung huln. DOM JUAN. – Wer beschert mir denn so einen Frechling? HIAS. – Ich sag Euch, zuckholten sullns Eana, und unsare	PIERROT. – Holt holt, Euer Gnodn, tuans Eanan zuckholtn, bitte schön. Sie möchtn eanan dahitzen und am End gor an Schnupfn huln. DOM JUAN. – Wer beschert mir denn so einen Frechling? PIERROT. – I sog eana, tuans eana zuckholtn und tuans net

<p>unsere Anverlobten nicht.</p> <p>DOM JUAN. – Ah! Was macht er nur für einen Krach!</p> <p>PIERROT. – Kruzitürken! So muss man die Leute wirklich nicht herumstossen!</p> <p>CHARLOTTE. – So lass ihn doch, Pierrot.</p> <p>PIERROT. – Wie? Ich soll ihn lassen? Ich will aber nicht.</p> <p>DOM JUAN. – Ach!</p> <p>PIERROT. – Herrgottsakrament! Weil Ihr ein hoher Herr seid, kommen Sie daher und streicheln Sie unsere Weiber, und wir sollen zuschauen? Geht doch die eigenen streicheln.</p> <p>DOM JUAN. – Ha?</p> <p>PIERROT. – Ha. (<i>Dom Juan gibt ihm eine Ohrfeige.</i>) [...]</p> <p>PIERROT. – (...) Sapperment! Wenn ich das vorher gewusst hätte, ich hätte mich gehütet, ihn aus dem Wasser zu ziehen, sondern hätte ihm mit dem Ruder saftig eins übergezogen.</p> <p>DOM JUAN (<i>geht auf Pierrot zu, mit der Absicht, ihn zu schlagen</i>). – Was sagen Sie?</p> <p>[Schwarzinger, 1998, pp. 108-109]</p>	<p>Valobtn net ofingern.</p> <p>DOM JUAN. – Ah! So ein Krach!</p> <p>HIAS. – Kruzitürken! So muass ma d’Leit wirklich net herumstessn.</p> <p>LOTTE. – So lass ihn do, Hias.</p> <p>HIAS. – Wia? I sull eam lossn? I wül oba net.</p> <p>DOM JUAN. – Ach!</p> <p>HIAS. – Herrgottsakrament! Wei’s Euer Gnadn san, kummans daher nochda und tuans unsare Weiba ofingan, und mir sulln zuaschaun nochda? Gehts do die oaganan ofingan.</p> <p>DOM JUAN. – Ha?</p> <p>HIAS. – Ha. (<i>Dom Juan gibt ihm eine Ohrfeige.</i>) [...]</p> <p>HIAS. – (...) Wenn i des vurher gwusst hätt, do hätt i mi schen ghat, eam ausm Wossa zfishn. I hätt eam bessa ans saftig mitm Ruda übazunten.</p> <p>DOM JUAN (<i>geht auf Hias zu, mit der Absicht, ihn zu schlagen</i>). – Was haben Sie gesagt?</p> <p>[Schwarzinger, 1998, p. 109]</p>	<p>unsare Valobtn otatschn.</p> <p>DOM JUAN. – Ah! Was soll der Krach!</p> <p>PIERROT. – Kruzitirkn! So muass ma di Leit oba wirkli net umanandstessn.</p> <p>CHARLOTTE. – So lass eam do, Piarrot.</p> <p>PIERROT. – Wia? Lossn sull i eam? I wül aba net!</p> <p>DOM JUAN. – Ach!</p> <p>PIERROT. – Herrgottsakramenteini! Wal se Euer Gnodn sand, kummans do daher und tans unsare Weiba otatschn – und mir sulln do vielleicht a no zuaschaun? Gehts enkere eigenen otatschn.</p> <p>DOM JUAN. – Ha?</p> <p>PIERROT. – Ha. (<i>Dom Juan gibt ihm eine Ohrfeige.</i>) [...]</p> <p>PIERROT. – (...) Wann i des vurher gwisst hät, nia hätt i eam ausn Wossa aussizaht. Mitn Ruada hätt i eam softi ane dribazuntn.</p> <p>DOM JUAN (<i>geht auf Pierrot zu, mit der Absicht, ihn zu schlagen</i>). – Was haben Sie gesagt?</p> <p>[Schwarzinger, 1998, p. 110]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Enfin, ces extraits source espagnols, du roman de Carlos Ruiz Zafón, *La sombra del viento* :

<p>[un tugurio infecto sito en la calle Escudillers]</p> <p>La Rociíto acudió presta en toda su gloria, que calculé colindante en los noventa kilogramos sin contrar el chal de lagarterana y el vestido de viscosa colorado, y me hizo un inventario a conciencia.</p> <p>– Hola, corasón. Yo te hasía más viejo, fíhate tú. [Ruiz Zafón ³⁹, p. 564]</p>	<p>[un bouge infâme de la rue Escudillers]</p> <p>La Rociíto accourut aussitôt dans toute sa gloire, dont je calculai qu'elle frisait les quatre-vingt-dix kilos sans compter le col de dentelle et la robe de viscosse rouge, et m'inspecta consciencieusement.</p> <p>– Salut, mon p'tit cœur. Ben tu sais, j'te voyais plus vieux. [Ruiz Zafón / Maspero ⁴⁰, p. 513]</p>
<p>–Qué buenorra que estás, Rociíto. Este culo serrano tuyo es el apocalipsis según Botticelli.</p> <p>–Ay, señor Fermín, que desde que se ha echao novia me tie orvidá y desatendía, tunante.</p> <p>–Rociíto, que tú eres mucha mujer y yo estoy con la monogamia.</p> <p>–Quia, eso se lo cura la Rociíto con unas buenas friegas de penisilina. [Ruiz Zafón, p. 564]</p>	<p>– Tu es drôlement bien lotie, Rociíto. Ton cul mignon, c'est l'apocalypse selon Botticelli.</p> <p>– Ah, m'sieur Fermín, depuis qu'vous êtes fiancé, vous m'laissez tomber, fripon.</p> <p>– C'est que tu as beaucoup de maris, Rociíto, et moi je suis pour la monogamie.</p> <p>– T'occupe, la Rociíto elle soigne ça avec de bonnes giclées de pépécilline. [Ruiz Zafón / Maspero, p. 514]</p>
<p>–Recuerda, Rociíto, que el abuelo está un poco trompetilla, así que háblale alto, claro y guarro, con picardía, como tú sabes, pero sin pasarte, que tampoco es cuestión de facturarle al reino de los cielos antes de hora de un paro cardíaco.</p> <p>–Tranquilo, mi sielo, que una e una profesioná. [Ruiz Zafón, p. 565]</p>	<p>– Rappelle-toi, Rociíto, que le vieux est un peu de la feuille, que tu dois lui parler fort, clair et bien cochon, tu connais les mots qu'il faut, mais sans excès, vu qu'il n'est pas question de lui donner son billet pour le royaume des cieux avant l'heure de l'arrêt cardiaque.</p> <p>– T'en fais pas mon joli, j'suis une pro. [Ruiz Zafón / Maspero, p. 514]</p>
<p>–E que una e una sentimentá. Mire uté, señor Fermín, ese pobresillo... si no má quería que lo abrasase y le acarisiase. Se la parte a una tó... [Ruiz Zafón, p. 567]</p>	<p>– C'est que j'suis une sentimentale. Vous vous rendez compte, m'sieur Fermín, le pauvre p'tit vieux... y voulait juste que je l'embrasse et que je le caresse... Y a de quoi vous fendre le cœur... [Ruiz Zafón / Maspero, p. 516]</p>

³⁹ Ruiz Zafón, Carlos. *La sombra del viento*. Barcelone : Planeta, 2001

⁴⁰ Ruiz Zafón, Carlos. *L'ombre du vent*. Trad. Maspero, François. Paris : Grasset, 2004

Annexe 2

Ultime ajout : ces textes où la prononciation des personnages est matérialisée par l'écrit, sans que pour autant elle ne figure de sociolecte quelconque. Classés par thème, ces cas particuliers continuent d'éclairer notre propos. On y retrouve tous les procédés précédemment énoncés.

Ivresse

Voici un extrait de *Maggie, fille des rues* : *Maggie: a girl of the streets* de Stephen Crane, où l'ivresse du locuteur déforme ses paroles :

<p>The man turned appealing eyes to the woman. [...] "Shay, Nell, I allus trea's yehs shquare, didn' I? I allus been goo' f'ler wi' yehs, ain' I, Nell?"</p> <p>"Sure you have, Pete", assented the woman. She delivered an oration to her companions. "Yessir, that's a fact. Pete's a square fellah, he is. He never goes back on a friend. He's the right kind an' we stay by him, don't we, girls?"</p> <p>"Sure!" they exclaimed. Looking lovingly at him they raised their glasses and drank his health.</p> <p>"Girlsh", said the man, beseechingly, "I allus trea's yehs ri', didn' I? I'm goo' f'ler, ain' I, girlsh?"</p> <p>"Sure!" again they chorused.</p> <p>"Well", said he finally, "le's have nozzer drink, zen." [Crane, 1993, pp. 198-200]</p>	<p>L'homme tourna vers la femme un regard suppliant. [...] « Dis, Nell, j' me suis toujours bien conduit avec toi, non ? J'ai toujours été r'gulier avec toi, pas vrai, Nell ? »</p> <p>« Sûr, Pete », approuva la femme. Elle harangua ses compagnes. « Oui, môssieu ! C'est un fait. Pete est régulier, oui. Il laisse jamais tomber un ami. C'est un type qu'est chouette, et on va pas l'abandonner, pas vrai les filles ? »</p> <p>« Pour sûr ! » s'exclamèrent-elles. Le regardant avec affection, elle levèrent leurs verres pour boire à sa santé.</p> <p>« Les fiiilles, fit l'homme, implorant. J'ai toujours été r'gulier avec vous, non ? J'suis un brav' type, pas vrai, les fiiilles ? »</p> <p>« Pour sûr ! » s'écrièrent-elles de nouveau en chœur.</p> <p>« Bon, dit-il enfin, alors qu'on nous r'mett' ça ! » [Crane / Santraud, 1993, pp. 199-201]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ivresse également exploitée chez J. K. Rowling, dans *Harry Potter and the Order of the Phoenix* :

<p>'Some'n say m'name?' Mundungus mumbled sleepily. 'I 'gree with Sirius...' He raised a very grubby hand in the air as though voting, his droopy, bloodshot eyes unfocused. [Rowling, 2003, p. 77]</p>	<p>– Y a quéqu'un qui m'a appelé ? grommela Mondingus d'une voix ensommeillée. Chuis d'accord avec Sirius...</p> <p>Il leva une main crasseuse comme pour par-</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>ticiper à un vote, ses yeux cernés et injectés de sang lançant un regard vitreux. [Rowling / Ménard, 2003, p. 97]</p>
<p>‘Wiv all the trouble I went to to get ’em?’ said Mundungus, his saggy, bloodshot eyes stretching even wider. [...] [Rowling, 2003, p. 156]</p>	<p>– ‘Vec tout c’que j’me suis donné comme mal pour les avoir ? répliqua Mondingus en écarquillant encore un peu plus ses yeux cernés, injectés de sang. [...] [Rowling / Ménard, 2003, p. 196]</p>

Ainsi que dans *Native Son* de Richard Wright :

<p>“Let’s go the back way, Bigger. I’ll stumble sure as hell... and wake up everybody... if we go up the front... [...] I didn’t know I was sho drunk,” she mumbled. [Wright, 1970, p. 82]</p>	<p>– Passons par l’entrée de service, Bigger. Je vais sûrement me fout’ par terre... et réveiller tout le monde... si on passe par devant... [...] J’savais pas que j’étais ch...aoule à c’point-là..., bre-douilla-t-elle. [Wright / Bokanowski. Duhamel, [1988] 1991, p. 108]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ou encore George Orwell, *1984* :

<p>“An enormous wreck of a woman, aged about sixty”</p> <p>‘Beg pardon, dearie,’ she said. ‘I wouldn’t ’a sat on you, only the buggers put me there. They dono ’ow to treat a lady, do they? She paused, patted her breast, and belched. ‘Pardon,’ she said, ‘I ain’t meself, quite.’</p> <p>She leant forward and vomited copiously on the floor.</p> <p>‘Thass better,’ she said, leaning back with closed eyes. ‘Never keep it down, thass what I say. Get it up while it’s fresh on your stomach, like.’</p> <p>[...] She put a vast arm round his shoulder and drew him towards her, breathing beer and vomit into his face.</p> <p>‘Wass your name, dearie?’ she said.</p> <p>‘Smith,’ said Winston.</p> <p>‘Smith?’ said the woman. ‘Thass funny. My name’s Smith, too. Why,’ she added sentimentally, ‘I might be your mother!’ [Orwell, 1997b, p. 239]</p>	<p>– Pardon, chéri, dit-elle. Je m’serais pas assise sur toi, c’est ces animaux qui m’ont mise là. Ils savent pas traiter les dames, pas ? – Elle s’arrêta, se tapota la poitrine et rota. – Pardon, dit-elle. J’suis pas tout à fait dans mon assiette.</p> <p>Elle se pencha en avant et vomit copieusement sur le parquet.</p> <p>– Ça va mieux, dit-elle en se rejetant en arrière, les yeux fermés. Faut jamais garder ça, je t’ dis. Faut le sortir pendant qu’ c’est comme frais sur l’estomac.</p> <p>[...] Elle entoura l’épaule de Winston de son bras énorme et l’attira à elle, lui soufflant au visage une odeur de bière et de vomissure.</p> <p>– Comment qu’tu t’appelles, chéri ? demanda-t-elle.</p> <p>– Smith, répondit Winston.</p> <p>– Smith, répéta la femme. Ça c’est drôle. J’ m’appelle Smith aussi. Eh bien, ajouta-t-elle avec sentiment, j’pourrais être ta mère ! [Orwell / Audiberti, [1950] 2002, pp. 324-325]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Et *The Great Gatsby* de Fitzgerald :

<p>“Gratulate me,” she muttered. “Never had a drink before, but oh how I do enjoy it.”</p> <p>“What’s the matter, Daisy?” [...]</p> <p>“Here, deares”. [...] Take ’em downstairs and give ’em back to whoever they belong to. Tell ’em all Daisy’s change’ her mine. Say : “Daisy’s change’ her mine!”” [Fitzgerald ⁴¹, p. 74]</p>	<p>– ... ’élicite-moi, murmura-t-elle. Jamais bu encore de ma vie, mais oh !, oh ! que j’aime ça !</p> <p>– Daisy, que se passe-t-il ? [...]</p> <p>– ... ’pproche, ma jolie. [...] ... les prends... les portes en bas... les rends à qui elles sont. Et tu dis que Daisy l’a changé d’avis. Tu dis ça : Daisy, l’a changé d’avis. [Fitzgerald / Tournier ⁴², p. 115]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Enfin, Uderzo et Goscinny :



[Goscinny. Uderzo, [1966] 2000, p. 23]

⁴¹ Fitzgerald, Francis Scott. *The Great Gatsby*. Londres : Penguin Books, [1926] 2000

⁴² Fitzgerald, Francis Scott. *Gatsby le magnifique*. Trad. Tournier, Jacques. Paris : Grasset, 1996



[Gosciny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1973, p. 23]

Problème d'articulation : trouble

Les protagonistes éprouvent parfois certaines difficultés à s'exprimer, pour diverses raisons. Dans cet extrait de *Harry Potter and the Goblet of Fire* de J. K. Rowling, le locuteur est très troublé d'inviter une jeune fille au bal de l'école :

<p>The words came out before Harry had quite got his tongue around them.</p> <p>'Wangoballwime?'</p> <p>'Sorry?' said Cho.</p> <p>'D'you-d'you want to go to the ball with me?' said Harry. [Rowling, 2000, p. 346]</p>	<p>Les mots s'échappèrent de ses lèvres avant qu'il ait eu le temps de les articuler clairement.</p> <p>– Teuvniaubalecmoi ?</p> <p>– Pardon ? dit Cho.</p> <p>– Tu... Tu veux venir au bal avec moi ? répéta-t-il plus intelligiblement. [Rowling / Ménard, 2000, pp. 355-356]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Problème d'articulation : bouche pleine

Il est également possible, comme dans ce passage de *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, toujours de Rowling, que le locuteur ait la bouche pleine :

<p>‘Ow kunnit nofe skusin danger ifzat?’ said Ron.</p> <p>His mouth was so full Harry thought it was quite an achievement for him to make any noise at all.</p> <p>‘I beg you pardon?,’ said Nearly Headless Nick politely [...]. Ron gave an enormous swallow and said, ‘How can it know if the school’s in danger if it’s a Hat?’ [Rowling, 2003, p. 189]</p>	<p>– C’mement un chao ptil aouar quanlécle éten angé ? dit Ron.</p> <p>Il avait la bouche tellement pleine que le simple fait d’avoir réussi à émettre quelques sons constituait déjà un exploit.</p> <p>– Je vous demande pardon ? dit poliment Nick Quasi-Sans-Tête [...].</p> <p>Ron avala avec difficulté et reprit :</p> <p>– Comment un chapeau peut-il savoir quand l’école est en danger ? [Rowling / Ménard, 2003, p. 237]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Problème d’articulation : avarice...

Ou un trait particulier de sa personne peut l’empêcher d’avoir une élocution normale. Orwell caractérise ainsi la diction du locuteur en fonction de sa personnalité. Il dresse ici, dans ces quelques lignes de *Keep the Aspidistra flying*, le portrait d’un homme mesquin et pingre :

<p>[A] tiny evil-looking creature, with a sharp nose and heavy black eyebrows, emerged from the office behind the shop. He looked up at Gordon with a kind of nosy malice. When he spoke it was in an extraordinary clipped manner, as though he were biting each word in half before it escaped from him. ‘Ot c’n I do f’yer?’—that approximately was what it sounded like. Gordon explained why he had come. Mr Cheeseman [...] answered in the same clipped manner as before:</p> <p>‘Oh, eh? Comstock, eh? Come ’is way. Got mi office back here. Bin ’specting you.’ [...]</p> <p>Mr. Cheeseman [...] produced a very greasy wash-leather purse from some secret place under his waistcoat. [...]</p> <p>‘I like t’keep mi money i’ mi pocket,’ he explained, with an upward glance, as they went into the office.</p> <p>It was apparent that Mr Cheeseman clipped his words from a notion that words cost money and ought not to be wasted. [Orwell, 1997, pp. 223-224]</p>	<p>[U]n minuscule bonhomme dont la mine n’annonçait rien de bon, au nez pointu et aux lourds sourcils noirs, surgit du bureau au fond de la boutique. Il leva les yeux vers Gordon avec une sorte de malveillance fouinarde. Quand il parla, ce fut d’une façon extraordinairement pincée, comme s’il mordait chaque mot pour le couper en deux avant qu’il ne lui échappât. « Q’ce q’j’peux f’re p’rvou’ ! » – c’est à peu près ce qu’on entendit. Gordon expliqua la raison de sa venue. M. Cheeseman [...] répondit de la même façon pincée que précédemment :</p> <p>« Oh ! eh ? Comst’ck, eh ? V’nez p’r’ci. J’ai m’b’reau là’fond. J’vous att’dais ! » [...]</p> <p>M. Cheeseman [...] sortit une bourse en peau de chamois très graisseuse de quelque endroit secret sous son gilet. [...]</p> <p>« J’aim’ g’rder m’n a’gent dans m’poch’ », expliqua-t-il.</p> <p>Il jeta un coup d’œil en levant la tête, tandis qu’ils entraient dans le bureau.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il était clair que M. Cheeseman cisailait ses mots en vertu de l'idée que les mots coûtent de l'argent et ne doivent pas être gaspillés. [Orwell / Davet, 1982, pp. 273-275]

Problème d'articulation : cheveu sur la langue

Écoutons ici les enfants de Goscinny et Uderzo, jouer aux Gaulois et aux Romains :



[Goscinny, Uderzo, [1973] 1995, p. 5]



[Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, [1980] 1987, p. 5]

Handicap physique : le nez

Il arrive que le locuteur soit victime d'un handicap physique qui le résout à s'exprimer comme il le peut, voyons ce personnage de J. K. Rowling, qui parle du nez :

<p>The Death Eater kicked out hard at Neville's head as he emerged—his foot broke Neville's wand</p>	<p>[...] – Guoi gu'il arrive, Harry, dit Neville d'un ton</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------

<p>in two and connected with his face. Neville gave a howl of pain and recoiled, clutching his mouth and nose. [...]</p> <p>‘Whaddever you do, Harry,’ said Neville fiercely from under the desk, lowering his hands to show a clearly broken nose and blood pouring down his mouth and chin, ‘don’d gib it to him!’ [...]</p> <p>Neville kicked aside the broken fragments of his own wand as they walked slowly towards the door.</p> <p>‘My gran’s going do kill be,’ said Neville thickly, blood spattering from his nose as he spoke, ‘dat was by dad’s old wand.’ [Rowling, 2003, pp. 699-700]</p>	<p>féroce, de lui laize zurdout bas brendre la brové-zie !</p> <p>Toujours sous le bureau, il avait enlevé les mains de son visage, laissant voir un nez cassé, une bouche et un menton ruisselant de sang. [...]</p> <p>Neville écarta d’un coup de pied les débris de sa propre baguette et suivit Harry qui s’avançait lentement vers la porte.</p> <p>– Ba grand-bère va be duer, dit Neville d’une voix accablée, des gouttes de sang giclant de son nez. Z’édait la bagedde bagigue de bon bère. [Rowling / Ménard, 2003, pp. 889-890]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ou celui-ci de Dickens qui souffre du même problème :

<p>“Is anybody here, Barney?” inquired Fagin [...].</p> <p>“Dot a shoul,” replied Barney; whose words: whether they came from the heart or not: made their way through the nose. [...] “Dobody but Biss Dadsy [.]” [...]</p> <p>“Nancy!” exclaimed Sikes. [...]</p> <p>“She’s bid havid a plate of boiled beef id the bar,” replied Barney. [Dickens, 1955, pp. 100-101]</p>	<p>« Y a-t-il quelqu’un ici, Barney ? demanda Fagin [...].</p> <p>– Bas ude âbe, répondit Barney, dont les paroles, qu’elles vinnent ou non du cœur, passaient par le nez. [...] Bersode d’autre que badeboiselle Dadsy.</p> <p>– Nancy ! s’écria Sikes. [...]</p> <p>– Al’ a bris une assiette de bouilli au bar, répondit Barney. [Dickens / Ledoux, 1986, p. 150]</p>
<p>“Hush!” said Barney: “stradegers id the next roob.”</p> <p>“Strangers!” repeated the old man in a whisper.</p> <p>“Ah! Ad rub uds too,” added Barney. “Frob the cuttry, but subthig in your way, or I’b bistaked.” [Dickens, 1955, p. 303]</p>	<p>« Chud ! dit Barney. Y a des édrangers dans la bièce à gôdé.</p> <p>– Des étrangers ! répéta le vieillard à voix basse.</p> <p>– Oui, et c’est des drôles de dubéros. Y sont de la cambagne, mais je crois qu’y sont dans votre ligne, si je be drombe pas. » [Dickens / Ledoux, 1986, p. 405]</p>

Handicap physique : le palais

Le handicap peut s’avérer plus sérieux, ici, le locuteur imité par l’un des marins de Kipling, n’a pas de palais :

<p>“Sim’on Peter Ca’houn he said, an’ he was jest right, abaout Lorin’, ‘Ha’af on the taown,’ he said, ‘an’ t’other ha’af blame fool; an’ they told me</p>	<p>« Siméon Pierre Ca’houn disait, et c’était comme de juste, à propos de Loring : “C’est un demi-monsieur, qu’il disait, et aut’ moitié un voutu im-</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

she's married a 'ich man.' Sim'on Peter Ca'houn he hedn't no roof to his mouth, an' he talked that way."

"He didn't talk any Pennsylvania Dutch," Tom Platt replied. "You'd better leave a Cape man to tell that tale. The Ca'houns was gypsies frum 'way back."

"Wall, I don't profess to be any elocutionist," Salters said. [Kipling, 1981, p. 74]

béci' ; et je me suis laissé di'e qu'e' s'était ma'iée à un homme 'iche." Siméon Pierre Ca'houn n'avait pas de palais, et c'est comme ça qu'il parlait.

– Il ne parlait pas l'allemand de Pennsylvanie, répliqua Tom Platt. Tu ferais mieux de laisser raconter cette histoire à un du Cap. Les Ca'houns, c'étaient des bohémiens de par là-bas derrière.

– Bah ! Je ne fais pas métier de beau phraseur, dit Salters. [Kipling / Fabulet. Fountain-Walker, 1991, pp. 114-115]

Handicap physique : les dents

Retrouvons, pour cette dernière illustration, les grands blessés d'*Astérix et Obélix* :



[Goscinny. Uderzo, [1969] 2001, p. 43 ; Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1974, p. 43]



[Goscinny. Uderzo, [1972] 2001, p. 15 ; Goscinny. Uderzo / Bell. Hockridge, 1974b, p. 15]

