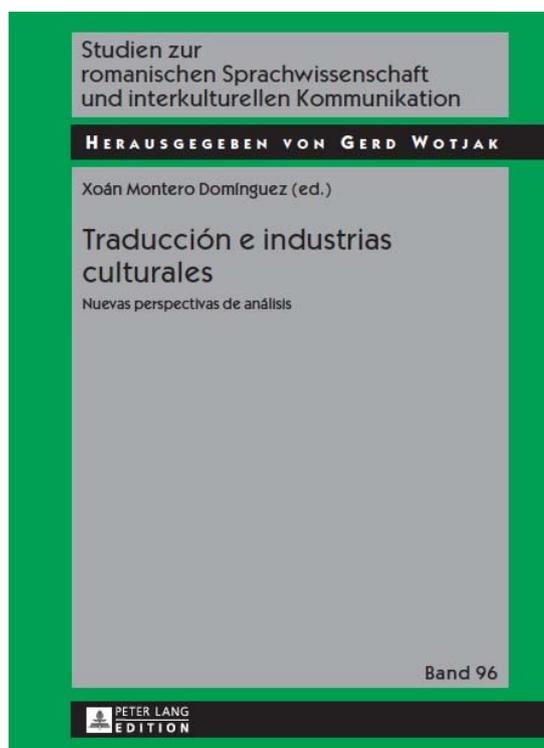


Nouveaux enjeux de la paratraduction

Emmanuel C. Bourgoïn Vergondy

Universidade de Vigo
ebourgoïn@uvigo.es



Cet ouvrage, édité par Xoán Montero Domínguez, regroupe une série de chapitres qui invitent à la découverte des relations existantes entre la traduction en tant que produit et activité et les différentes industries culturelles. Le prologue a été rédigé par le Docteur Antonio Bueno García professeur de traduction à l'université de Valladolid. Les auteurs des chapitres, professeurs du Master en « Traduction pour la communication internationale » de la Faculté de Philologie et Traduction de l'Université de Vigo, interviennent pour mettre en avant certains des aspects de ces relations. Ce sont les relations avec les acteurs (ou devrais-je dire les « paratraducteurs ») de l'industrie culturelle du livre qui

occupent une place privilégiée dans cet ouvrage. En effet le traducteur et l'éditeur sont des acteurs essentiels dans la publication d'ouvrages, ils participent ainsi au rayonnement de cette industrie. Sont aussi abordées dans cet ouvrage les compétences du traducteur-interprète, qui sont encore à définir parce que trop souvent établies à l'avance et préjugées. Cependant, ce sont toujours les compétences du traducteur-

* Au sujet du livre édité par Xoán Montero Domínguez: *Traducción e industrias culturales. Nuevas perspectivas de análisis*. Frankfurt, Peter Lang (coll. « Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation », 160 p. ISBN : 978-3-631-65302-9.

interprète qui participent à la garantie de la qualité des produits des différentes industries culturelles. Mais dans les espaces où les industries culturelles se créent et évoluent la traduction et l'interprétation doit aussi chercher ailleurs les outils d'analyse et/ou de transformation pour s'ouvrir au marché et évoluer avec lui.

L'introduction du livre, de la main de l'éditeur, Xoán Montero Domínguez, permet au lecteur une approche de la réalité de l'industrie culturelle d'une part mais surtout lui permet de saisir les lignes conductrices qui vont tisser les liens entre chacun des chapitres de ce livre et qui vont lui donner sens.

Dans le premier chapitre, Alberto Álvarez Lugrís a recours à un outil d'analyse qui justement guide la plupart des chapitres de ce livre : la paratraduction. Cette notion clé de l'École de Vigo a vu le jour en 2004, au sein du groupe de recherche Traduction & Paratraduction, lors des séances de direction de la thèse de Xoán Manuel Garrido Vilariño, dirigée par José Yuste Frías ; tous deux sont, par ailleurs, auteurs d'un chapitre de cet ouvrage. Dans le chapitre qui nous occupe, Alberto Álvarez Lugrís analyse les éléments péritextuels et textuels de deux traductions littéraires intégrées dans deux contextes sociopolitiques totalement différents, l'Irlande et la Galice. Le travail d'analyse textuelle et paratextuelle réalisé permet à l'auteur de mettre en lumière les variations de l'équilibre des relations interculturelles qui peuvent apparaître non seulement entre deux espaces différents mais aussi au sein d'un même espace où évoluent deux cultures différentes.

C'est encore dans cette ligne, celle de la variation de l'équilibre des relations interculturelles, que Iolanda Galanes Santos s'intéresse à la figure de Carlos Casares, auteur galicien qui exerça aussi la profession d'éditeur et d'autotraducteur. Ces expériences que rapporte l'auteure de ce chapitre permettent de mettre en relief l'imposition tacite de règles établies dans un système culturel fort aux agents de l'industrie culturelle des systèmes culturels en voie de récupération comme le système galicien.

Dans le chapitre suivant, Xoán Manuel Garrido Vilariño se réfère à l'éditeur en tant que « paratraducteur dans l'industrie culturelle », il apporte ainsi, grâce à la notion de paratraduction, une autre approche analytique de l'activité de l'édition. C'est l'œuvre de Primo Lévi *Se questo è un uomo* qui fait l'objet de son analyse. Née dans un système culturel périphérique (Italie) l'œuvre de Primo Lévi a d'abord été traduite à l'anglais puis aux autres langues occidentales. L'accueil réservé à cette publication aux États-Unis en 1959 fut des plus discrets et c'est grâce à un changement de titre, grâce à la diffusion de critiques positives et grâce au jugement concomitant d'Eichmann en Israël (toutes des activités paratraductives) que le livre connu un réel succès. L'auteur indique que ce sont donc la combinaison de stratégies d'édition et un contexte politique favorable qui ont aidé à la diffusion de l'œuvre de Primo Lévi dans l'industrie culturelle des États-Unis. Se référant au concept de *Kulturindustrie* l'auteur signale comment la « mercantilisation » d'une œuvre sert à la

manipulation de référents symboliques en Europe et au contrôle de la culture de la classe ouvrière aux États-Unis. La nouvelle publication en 1961 de l'œuvre de Primo Lévi aux États-Unis sous un autre titre en fait une aventure à partager, un récit épique de la survie d'un homme. Au contraire, en Europe, l'image de couverture (le péri-texte iconique) présente l'œuvre comme un récit existentiel, une sorte de tragédie humaine. Pour autant le texte reste le même des deux côtés de l'Atlantique. Mais cette divergence, signale l'auteur, réside aussi dans le choix du terme « Holocauste » ou de celui de *Shoa* pour désigner les crimes du pouvoir nazi contre le peuple juif. Deux termes qui furent aussi les titres de deux films documentaires, l'un aux États-Unis, l'autre en France, les deux des productions paratextuelles. Suite à cette diffusion, le terme *Shoa* a été immédiatement adopté en France et l'esprit d'exception culturelle française aidant, une démarche de politique de la Mémoire a vu le jour. La célébration d'anniversaires et les réflexions engagées sur la France de Vichy sont autant d'exemples d'un changement d'attitude des français vers une prise de responsabilité par rapport à l'histoire de leur pays. Le professeur Garrido Vilariño s'attache aussi à décrire l'effet de l'industrie culturelle française dans les traductions de Primo Lévi au travers de l'analyse textuelle et paratextuelle des ouvrages. De la première édition en 1961 à la deuxième en 1987 les stratégies diffèrent dans la couverture, le titre et le texte. Jusqu'à la dernière édition de 1996 où l'éditeur décrit et justifie, textuellement avant que ne commence le récit de Primo Lévi, le parcours de l'édition de cette œuvre. En conclusion Xoán Manuel Garrido Vilariño souligne l'importance de l'activité éditoriale dans l'industrie culturelle d'un pays qui s'avère, pour la France, révélatrice d'une idéologie et d'un comportement politique et sociétal face aux crimes de guerre nazis perpétrés non seulement en dehors mais aussi sur le sol français et non seulement par des agents nazis étrangers mais aussi par des agents nationalistes français.

Pour poursuivre dans l'ouvrage, c'est une approche des Services Culturels que propose Ana Luna Alonso grâce à la matière « Traduction pour les services culturels » (TSC) qu'elle dispense dans le Master « Traduction pour la communication internationale » de l'Université de Vigo. Dans ce chapitre, l'auteure fait une présentation de la matière au sein de laquelle elle aborde non seulement le profil de l'étudiant, les perspectives d'étude et la méthodologie mais encore les sources de documentation que constituent les catalogues des maisons d'édition (encore une production paratextuelle). L'auteur propose d'initier les étudiants aux industries culturelles grâce à l'étude de cas des catalogues des maisons d'édition. Les paratextes des traductions et les classements de vente de livres entre autres, sont autant d'éléments qui permettront aux étudiants de pouvoir apporter des conclusions sur les politiques éditoriales. Ces conclusions contrastées et associées à d'autres sources d'information permettront de cerner le rôle essentiel de la paratextualité dans la

traduction (la paratraduction) et au sein du monde de l'édition quant au devenir de certaines œuvres, auteurs, genres et thématiques.

De toutes les compétences acquises au cours du cursus de Traduction et Interprétation, que ce soit celui de Licence maintenant révolu à celui du Grade, il en est une qui relève sans doute plus du destin voire de « la chance ». Je me réfère à la compétence native que José Yuste Frías aborde dans le cinquième chapitre de ce livre. Dans un premier temps l'auteur aborde l'évidence pour un traducteur de travailler vers sa langue L2 de travail. Par ailleurs il se voit obligé de faire le malheureux constat du faible niveau linguistique tant en L1 qu'en L2 avec lequel les prétendantes et prétendants à ces études de Traduction et Interprétation se présentent aux épreuves de *Selectividad*. À ce constat viennent s'ajouter le peu d'heures de cours dédiées à la pratique de la traduction en L2 dans le Grade et les préjugés professionnels quant à la compétence native. Cette réalité freine tout espoir du professorat qui n'a pour autre attente que ses étudiants acquièrent les mêmes compétences traductives en L1 qu'en L2. La réflexion du professeur Yuste Frías va s'attacher au sens de trois adjectifs souvent mal compris : « natif », « bilingue » et « maternelle ». Il est évident pour l'auteur que la maîtrise d'une langue, quelle qu'elle soit, n'a rien d'inné puisqu'elle s'inscrit dans un apprentissage. De plus l'idée que « natif » référée à la notion d'appartenance territoriale n'est pas une garantie d'excellence en maîtrise linguistique, l'auteur l'a constaté auprès d'élèves français du programme Erasmus. Le traducteur sait que dans un espace linguistique défini, il existe une variété d'usages oraux et écrits d'une même norme de langue. Ainsi l'auteur pense que le principe de l'autorité attribué au « natif » a été un préjugé théorique qui a desservi la pédagogie des langues étrangères et la didactique du thème en traduction. On peut alors penser que le profil idéal du traducteur/interprète est d'être bilingue. José Yuste Frías dénombre trois types de bilinguisme : coordonné, subordonné et composé. L'objectif principal de la formation des traducteurs/interprètes étant le premier type de bilinguisme il est néanmoins essentiel, rappelle l'auteur, d'en finir avec l'idée que traduire est trouver une équivalence de mots entre deux langues mais que c'est au traducteur que revient la tâche unique et irrépétibile d'interpréter le texte de départ et de créer le sens à traduire. Le dernier aspect abordé dans ce chapitre par José Yuste Frías, la langue maternelle, peut enfermer plusieurs lectures. S'il est vrai que l'adjectif « maternelle » renvoie au sentiment d'affection il n'est pas moins vrai qu'il existe parfois un rejet de cette langue « maternelle » voire une détérioration lorsqu'elle n'est plus pratiquée. Face aux préjugés qui affirment que « la langue maternelle ne s'oublie jamais ou que c'est à fortiori celle qui est toujours la mieux parlée » il est des expériences de migrants, d'expatriés, qui infirment ces clichés. José Yuste Frías conclut qu'au regard des constats effectués, il apparaît infondé de continuer à utiliser les susdits adjectifs surtout s'il on leur associe en aval ou en amont l'adjectif « parfait ». De plus, que de continuer à le faire, on trompe les étudiants sur les réalités de l'activité professionnelle

de la traduction et de l'interprétation dans les industries culturelles et que, par conséquent, il est nécessaire d'accorder à la pratique du thème professionnel, dans toute « pédagogie de la traduction » (à ne jamais confondre avec la « traduction pédagogique ») beaucoup plus d'importance que celle dont elle jouit actuellement dans les études de Grade en Traduction et Interprétation. Voilà pourquoi l'auteur préfère parler de Traduction inverse plutôt que de thème.

D'un point de vue que je qualifierais de classique, dans l'arborescence des industries culturelles, on associe souvent la traduction au texte écrit et donc à l'industrie de l'édition. Mais si le texte existe parce qu'on le lit, il existe aussi parce qu'on le récite, ou parce qu'on le chante. L'oralité est somme toute une des réalités existentielles du texte. C'est à cette réalité, celle de l'industrie musicale, à laquelle s'intéresse Óscar Ferreiro Vázquez dans ce chapitre, et plus particulièrement au rap français dans son rapport à la traduction. L'auteur nous rappelle comment et quand est né le rap aux États-Unis et il nous renvoie aux années 80 lorsqu'il se réfère à l'arrivée de cette expression musicale dans les citées des banlieues françaises grâce à des groupes de référence comme *Afrika Bambaataa* ou *Dee Nasty* ou bien à l'émergence de nouveaux programmes de radio dédiés au rap. Dans ces banlieues où les jeunes mal vivent ce genre musical trouve rapidement sa place et nombre de jeunes s'affichent en rappers. Le rappeur, nous dit le professeur Ferreiro Vázquez se pose en représentant des jeunes des banlieues face au système ou aux pouvoirs étatiques. Cette position intermédiaire adoptée permet à l'auteur d'évoquer la notion de paratraduction pour définir les actes de communications qui interviennent désormais entre les jeunes banlieusards et le « Système » et qui passe par l'interprétation du rappeur. Il définit alors le rappeur comme un médiateur ou *truchement*. Par ailleurs s'il est vrai que l'auteur identifie des problématiques semblables dans les textes américains et français comme la drogue ou la fierté d'être et/ou de venir du ghetto il identifie aussi des exemples semblables de paratraductions de ce qui, de même que pour le livre, enveloppe, entoure, présente, introduit et prolonge le texte, c'est-à-dire dans ce cas la jaquette du disque. C'est, conclut Óscar Ferreiro Vázquez, la notion même de paratraduction qui lui permet depuis la perspective des études de traduction et d'interprétation en relation avec les industries culturelles, plus spécialement celle du spectacle, de comprendre le rôle du rappeur qui se place, tel le traducteur ou l'interprète, entre deux figures et évolue entre elles dans une bidirectionnalité constante et perpétuelle au niveau du texte et du paratexte comme créateur de sens à traduire.

S'il y a une industrie culturelle où la nouveauté génère une énorme attente, c'est bien l'industrie culturelle des jeux vidéo. Ramón Méndez González souligne que le secteur des jeux vidéo a évolué et s'est interconnecté avec d'autres secteurs de l'industrie culturelle de telle façon que pour un professionnel de la traduction et de l'interprétation le niveau exigé est très élevé. L'auteur parle d'un secteur dans lequel le

texte est traduit mais dans lequel le son (péritexte sonore) et l'image (péritexte iconique) sont soumis aux processus de la paratraduction. Il ne s'agit donc plus pour le traducteur-interprète d'un travail au seul niveau du texte mais aussi d'un travail de *paratextualité*. Le professeur Méndez González présente différents types de textes à traduire dans ce secteur mais aussi la localisation des éléments paratextuels tels que les jaquettes de jeux ou la propre commande de jeu de la désormais célèbre *Playstation*. Si l'auteur évoque un niveau d'exigence très élevé c'est parce que les sujets abordés au cours de l'interprétation d'une conférence par exemple, peuvent aller de la programmation du jeu en soi à la terminologie de l'aéronautique s'il on se réfère à un simulateur de vols. Ramón Méndez González dans sa conclusion affirme que la localisation de jeux vidéo est un processus extrêmement complexe qui comprend non seulement la traduction mais aussi la paratraduction de tous les éléments qui composent le produit et que si la localisation est bien exécutée alors le consommateur final de ce secteur des industries culturelles pourra s'investir pleinement dans le jeu jusqu'à « habiter l'image ».

Dans le monde de l'image, le trône, disputé en ce début de 21^e siècle par les différents dispositifs portables qui inondent désormais le marché, est toujours détenu par la télévision. C'est une fenêtre ouverte sur le monde, mais c'est surtout en tant que moyen public de communication et outil de normalisation des langues propres que Xoán Montero Domínguez s'intéresse au petit écran. Si en France les émissions régionales fonctionnent sous l'égide de FR3, en Espagne les années 80 ont vu naître des chaînes de télévision publiques et autonomes comme la TVG en Galice, la ETB au Pays Basque espagnol et la TVC en Catalogne. La création de ces canaux s'intègre dans un cadre légal propre à chaque Communauté Autonome à laquelle ils appartiennent. Ce cadre légal définit, entre autres aspects, la volonté de diffusion de la culture et de la langue propre à chaque Communauté Autonome. C'est cette volonté nous dit l'auteur qui aura pour conséquence la création d'une infrastructure de professionnels de différents champs de connaissance : traduction, audiovisuel, arts dramatiques. La traduction audiovisuelle (TAV) doit beaucoup à cette étape historique de la télévision en Galice, au Pays Basque et en Catalogne. Mais c'est surtout la normalisation linguistique qui doit beaucoup à la TAV nous dit l'auteur. En effet, la traduction et le doublage pour la TVG a permis aux Galiciens de se rendre compte que leur langue avait aussi sa place à la télévision. Par ailleurs, la diffusion de certaines séries à succès dans les années 80 sur le canal catalan TV3 a publicité d'une certaine façon le recours à la langue de la communauté autonome comme usage normal. Dans sa conclusion, le professeur Montero Domínguez signale deux fonctions importantes du doublage et son rôle dans le devenir de l'industrie culturelle et des langues propres aux différentes Communautés Autonomes du territoire espagnol.

Nous pouvons affirmer qu'une langue est partie intégrante du patrimoine d'un pays, région ou territoire défini. Mais cette même langue peut-être véhicule de différents signifiés pour celui qui accède au patrimoine étranger. C'est de ce dont nous parle Anxo Fernández Ocampo dans cet avant-dernier chapitre. Le guide traducteur/interprète du patrimoine est la figure qui fait la connexion entre le visiteur et les valeurs des ressources patrimoniales. Pour l'auteur, cette profession désormais, dénommée guide conférencier en France, n'est pas une modalité interlinguistique, qui consisterait à appliquer des connaissances pratiques d'une langue étrangère aux visites du patrimoine. À travers un exemple de traduction d'un feuillet en plusieurs langues représentatives de l'humanité et exposés, les uns à côté des autres, au visiteur de la maison d'Anne Frank, Anxo Fernández Ocampo explique comment cet éventail de feuillet ainsi disposé apporte une certaine légitimité universelle au projet du musée. Il y voit un instrument capable de créer des espaces déterminés. Il aborde aussi la figure de l'interprète-traducteur qui, tel les drogmans d'Orient au 19^e siècle, sont les portes qui ouvrent sur la rencontre avec l'exotisme, sur le « spectacle » de la différence culturelle qu'ils incarnaient eux-mêmes par leur aspect vestimentaire. Mais, poursuit Fernández Ocampo, même privé du recours du guide-interprète, le visiteur a la capacité de traduire et d'interpréter les paysages observés qui le renvoient à son propre répertoire. Finalement, l'auteur voit dans la « visite » une méthodologie qui permettrait de connecter l'interprétation avec les études de traduction et placer ainsi les langues dans une position plus centrale pour l'interprétation du patrimoine.

S'il est un lieu où le patrimoine en tant que produit de l'industrie culturelle, est présent c'est bien la ville. María Ángeles Romasanta González nous propose dans son chapitre une analyse de la conversion de la ville industrielle (Bilbao) en industrie culturelle depuis la notion de paratraduction. Cette notion amène l'auteure à comprendre la ville comme un texte, sujet à la lecture, à la traduction et à l'interprétation, linguistique ou paralinguistique, verbale ou non verbale des éléments qui la conforme. L'auteure relève quatre éléments principaux à considérer lors d'un regard sur la ville de Bilbao. Le premier est l'orographie du lieu, le second est la relation des habitants avec leur ville et leurs relations entre eux. Le troisième élément est l'industrie lourde qui a fortement participé à dessiner l'image de la ville dans l'imaginaire espagnol du 20^e siècle. Enfin, le quatrième élément est la *ría* en tant qu'élément articulatoire au niveau géographique, économique et social. Désormais le regard que jette l'auteure sur la ville s'attarde sur les éléments paratextuels qui renvoient à l'histoire de Bilbao, Bilbao comme texte de départ. Ce sont par exemple les ponts anciens, rénovés et nouveaux de la *ría* qui opèrent les franchissements d'interactions textuelles de la ville de Bilbao transfigurée en industrie culturelle. Dans ce chapitre, María Ángeles Romasanta González s'interroge aussi sur les interactions entre le sujet migrant et Bilbao. Car comme le rappelle l'auteure, le passé industriel de la ville a inévitablement impliqué la présence d'une population migrante.

Certaines des enseignes commerçantes, textes au demeurant, sont les preuves paratextuelles d'une identité transculturelle de la ville mais aussi des exemples de traduction et d'intégration pour des collectifs qui revendiquent cette même identité transculturelle. Cette foule d'éléments paratextuels dans la ville de Bilbao sont autant d'unités de traduction aux yeux du traducteur, interprète et paratraducteur. En définitive la notion de paratraduction permet à l'auteure de manifester l'importance de la traduction et du sujet traducteur-interprète de l'espace urbain.

Au terme de la lecture de cet ouvrage on peut se demander pourquoi cette notion réitérée de « paratraduction » n'apparaît pas en couverture, ne serait-ce que dans le chapeau. C'est en effet la majorité des auteurs de cet ouvrage qui s'y réfèrent et en usent. Sans doute serait-ce déroger à l'importance que revêtent les industries culturelles pour la traduction mais aussi peut-être dévoiler trop tôt cette notion qui s'avère être un excellent outil d'analyse des textes et de ce qui les enveloppe, entoure, présente, introduit, prolonge et les accompagne mais aussi des réalités aux yeux du traducteur-interprète. Car il semble évident que cette notion apporte encore plus de transversalité aux études de traduction et d'interprétation. C'est une caractéristique dont elles ne manquaient déjà pas mais la « paratraduction » se dessine comme une autre fenêtre de laquelle se pencher pour analyser du regard, le texte, sa marge (celle qui enveloppe, entoure, présente, introduit, prolonge et accompagne). De cette fenêtre nous percevons de nouvelles perspectives d'approche des produits culturels qui, je suis sûr, sauront continuer à alimenter les industries culturelles existantes et à venir.