

Port Acadie

Revue interdisciplinaire en études acadiennes
An Interdisciplinary Review in Acadian Studies



De la transcription — Quelques considérations sur l'édition en orature

Bertrand Bergeron

Number 16-17, Fall 2009, Spring 2010

Éditer des contes de tradition orale : pour qui? comment?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/045129ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/045129ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université Sainte-Anne

ISSN

1498-7651 (print)

1916-7334 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bergeron, B. (2009). De la transcription — Quelques considérations sur l'édition en orature. *Port Acadie*, (16-17), 45–59. <https://doi.org/10.7202/045129ar>

Article abstract

Selon M. Jousse, « *“[l]a mise par écrit” n’est toujours qu’un aide-mémoire plus ou moins grossier et inexact* ». Et il est vrai que l’intonation, le timbre de la voix, les gestes du conteur, son débit, son expression corporelle et faciale n’ont pu être sauvés. Tout ce qui rend un mot vivant, vibrant, supporte difficilement le passage de l’oral à l’écrit. J.-J. Rousseau en convenait déjà : « *L’écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l’altère; elle n’en change pas les mots, mais le génie; elle substitue l’exactitude à l’expression.* » Mais si l’on veut tout de même faire oeuvre éditoriale, il faut bien se résoudre à trier, à sacrifier ceci pour transmettre cela. Je m’en suis tenu scrupuleusement à la voix en épousant l’enregistrement que j’en ai fait. En conséquence, la syntaxe des conteurs y est respectée ainsi que leur lexique et leurs tournures de phrase.

De la transcription — Quelques considérations sur l'édition en orature¹

Bertrand Bergeron
Saint-Bruno en Lac-Saint-Jean

Résumé

Selon M. Jousse, « *“[l]a mise par écrit” n’est toujours qu’un aide-mémoire plus ou moins grossier et inexact* ». Et il est vrai que l’intonation, le timbre de la voix, les gestes du conteur, son débit, son expression corporelle et faciale n’ont pu être sauvés. Tout ce qui rend un mot vivant, vibrant, supporte difficilement le passage de l’oral à l’écrit. J.-J. Rousseau en convenait déjà : « *L’écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l’altère; elle n’en change pas les mots, mais le génie; elle substitue l’exactitude à l’expression.* » Mais si l’on veut tout de même faire œuvre éditoriale, il faut bien se résoudre à trier, à sacrifier ceci pour transmettre cela. Je m’en suis tenu scrupuleusement à la voix en épousant l’enregistrement que j’en ai fait. En conséquence, la syntaxe des conteurs y est respectée ainsi que leur lexique et leurs tournures de phrase.

*Pour consacrer la mémoire des faits
On emprunta d’abord les traits de la nature.
Hiéroglyphes obscurs, signes trop imparfaits
Cédez la place à l’écriture!
C’est de Dieu que nous vient cet art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux,
Et, par des traits divers des figures tracées,
Donner de la couleur et du corps aux pensées.*
Fournier le Jeune, 1764

Élaboration d’un modèle

Rien ne vaut un exemple pour aiguïser sa pensée. À la page 213 de *L’eau qui danse, l’arbre qui chante et l’oiseau de vérité* du père Anselme Chiasson, on peut lire :

Il arrive des fois que les pêcheurs, au retour de la pêche, ont toutes sortes d’aventures à raconter sur les incidents de la pêche.

Vous savez que la morue est considérée [*sic*] le poisson le plus vorace qu’il y a dans la mer.

1. Ce compte rendu est le fruit de réflexions nées d’une certaine pratique de la transcription. Il faut les envisager comme des considérations *a posteriori* alors que, dans la pratique, je procédais au coup par coup, disposant des problèmes au fur et à mesure qu’ils se présentaient, sans avoir à l’esprit une vue d’ensemble de la problématique de la transcription.

Une fois, un gars racontait qu'un jour il avait échappé son couteau de poche à la mer. Et pour montrer à quel point la morue était vorace, il disait qu'il avait retrouvé son couteau dans le corps de la morue. Comprenez-vous.²

Si nous consultons le disque compact inclus à la fin du livre pour comparer la transcription du père Chiasson avec le témoignage oral de ses conteurs, une surprise nous attend. Voici la transcription que nous avons faite des propos d'Avila Leblanc pour fins de comparaison :

Vous savez, la morue, c'était considéré comme le poisson le plus vorace sur la mer. Et puis il arrive des fois, quand les pêcheurs arrivent de la pêche, bien, qu'ils ont toutes sortes d'aventures à conter, puis des incidents de la pêche. Il arrive toutes sortes de choses que...

Un moment donné, bien, il était quelqu'un qui..., il y avait un gars que..., il y avait un gars qui avait échappé son couteau de poche à la mer, voyez-vous, et puis il profite de l'occasion, tu sais, du fait qu'il était pour conter des histoires à propos de la morue puisqu'elle était vorace de même, il dit :

— Oui, puis je l'ai retrouvé!

Il dit :

— Où ce que tu l'as trouvé?

— Bien, il dit, il était dans le corps de la morue!

Comprenez-vous?³

La comparaison des deux textes appelle maints commentaires. Avant de répondre à la question cruciale : « La version publiée par A. Chiasson est-elle une transcription ou un réaménagement transposé de l'enregistrement oral? », faisons ressortir quelques points saillants.

Notons, en premier lieu, que les deux versions utilisent l'écriture alphabétique usuelle, rendant ainsi la lecture plus fluide parce qu'elle nous épargne cette débauche d'apostrophes que se plaît à saupoudrer généreusement la fée ponctuation. Mais là s'arrête la comparaison.

2. Anselme Chiasson, *L'eau qui danse, l'arbre qui chante et l'oiseau de vérité*, Montréal, Planète rebelle, 2005, p. 213. Ce livre est accompagné d'un disque compact qui reproduit des documents de tradition orale de la bouche même des conteurs qui ont livré leurs récits à l'ethnologue.

3. Quarante-sept premières secondes du conte n° 24, « Un conte de marin », raconté par Avila Leblanc. Ce récit s'apparente au conte type 736A, « L'Anneau de Polycrate ». La version écrite porte le titre « La Morue gourmande », p. 213 du recueil d'Anselme Chiasson.

Anselme Chiasson réorganise le récit selon une logique qui relève du style écrit et non pas de la rhétorique populaire plus contrapuntique. Ce faisant, il élimine les répétitions qui constituent un procédé de persuasion fréquemment utilisé dans le discours parlé, alors que le discours écrit privilégie l'argumentation linéaire. En conséquence, il extrait du conte une considération générale qu'il place en incipit. Hélas, au passage, dans une volonté évidente de surcorrection, il transforme en faute un emploi correct du français : « *considéré comme* » devient « *considérée le* », tout en s'attaquant au temps du verbe : l'imparfait devient le présent de l'indicatif (« *c'était* » devient « *est* »). Le recours au dialogue d'Avila Leblanc est reproduit en style indirect libre, ce qui élimine un protagoniste, anonyme et ponctuel il est vrai, du récit. La concordance des temps, souvent floue dans le discours oral, est rétablie : « *la morue c'était considérée* », « *la morue est considérée* » : une observation du temps passé devient une règle générale intemporelle.

Chose encore plus étonnante, la dernière remarque, qui interpelle directement le collecteur — « *Comprenez-vous?* » —, est ramenée dans le corps du texte et s'adresse cette fois au lecteur. À ce stade-ci, nous nous retrouvons devant un style mâtiné de littérature et d'orature. En effet, dans le style écrit, l'auteur s'efface le plus souvent devant son sujet, ignorant du même coup son lecteur. Dans le style oral, l'auditeur n'est jamais tout à fait ignoré du fait qu'il n'y aurait pas de récit sans lui.

Certains pourraient arguer que la remarque finale de notre transcription fait partie de la dernière réplique. Nous sommes confrontés ici à un problème de nuance et de sensibilité du transcripteur. Nous l'avons délibérément exclue de la dernière réplique pour une raison de personne verbale : alors que le dialogue use du tutoiement, « *comprenez-vous?* » emploie le vous de politesse indéniablement réservé à l'ethnologue.

Mais, rétorquera-t-on non sans raison, Avila Leblanc utilise le tutoiement dans l'incise du deuxième paragraphe « *tu sais* ». Il est vrai que la pensée du narrateur oscille entre le « tu » et le « vous » avant tout pour des raisons d'élocution : il ne peut revenir sur ce qu'il a dit à la manière d'un écrivain qui révise et corrige son texte. De plus, cette incidente est un procédé oratoire destiné à ferrer l'attention du collecteur. Progressivement, ce dernier se voit attribuer le rôle de second comparse dans le court dialogue final pour être aussitôt ramené à son statut d'ethnologue par l'interpellation « *comprenez-vous?* ».

Considérations circonstanciées

Toutes ces questions nous amènent irrésistiblement à interroger le rôle du transcripteur. Il n'est pas neutre, même avec la meilleure volonté du monde, devant le récit qu'il doit coucher sur le papier. Sans cesse,

il est contraint de prendre des décisions. Ses choix obligés trahissent nécessairement la conception qu'il se fait de son travail et, s'ils s'avèrent concrètement impraticables, ceux-ci rejailliront sur ses présupposés pour les modifier.

Ainsi, il devra opter pour une écriture soit pseudophonétique (en regard de l'Association phonétique internationale), en malmenant les conventions, soit respectueuse de l'orthographe usuelle.

Sa compréhension de ce qu'il entend l'amènera à ponctuer le texte de telle manière plutôt que de telle autre. Cet aspect de la transcription est moins innocent qu'il n'y paraît et peut être source de confusion, voire de contradiction. Édouard II d'Angleterre n'a-t-il pas payé de sa vie l'absence d'une simple virgule⁴ sciemment omise dans une consigne que sa femme adressait à ses gardiens? La phrase bien connue des enseignants : « *Le prof dit l'élève est un âne* »⁵, selon qu'elle est ponctuée d'une façon ou d'une autre transformera le prof ou l'élève en âne.

Une difficulté de cet ordre est apparue lors de notre transcription. La deuxième phrase du premier paragraphe offrait l'opportunité de placer ou non une virgule après « *bien* ». Mise après cet adverbe, la virgule transforme « *bien* » en pause oratoire. Omise, « *bien* » forme avec « *que* » une locution conjonctive qui appelle le subjonctif présent alors que le narrateur emploie l'indicatif présent « *ont* ». Deux raisons militaient pour que la virgule soit placée après « *bien* » : l'unité contextuelle de la phrase et l'intonation du narrateur⁶. Il est vrai que ponctuer, c'est construire, selon un adage grammatical!

La ponctuation découpera le magma sonore en phrases, elles-mêmes regroupées en paragraphes et, si nous poursuivons sur cette lancée, en chapitres. Deux transpositeurs procéderont à des découpages différents, chacun révélant ses orientations propres. Une version donnée ne démentira pas nécessairement par rapport à une autre possible.

Les tics linguistiques posent problèmes également. Surabondants, ils gênent la lecture alors qu'on s'en accommode assez bien dans le discours parlé. Les « *il dit* » répétés tous les trois ou quatre mots, s'ils per-

4. « *Edouardum occidere nolite timere, bonum est* » : si on place la virgule après « *occidere* », on tue Édouard, si on la met après « *nolite* », on ne le tue pas! Le destinataire n'avait pas le choix de ne pas ponctuer la phrase pour adopter une ligne de conduite.

5. « *L'élève*, dit le prof, est un âne », « *L'élève* dit : "*Le prof* est un âne" ».

6. Comparons les deux transcriptions possibles : « Et puis il arrive des fois, quand les pêcheurs arrivent de la pêche, *bien*, qu'ils *ont* toutes sortes d'aventures à conter, puis des incidents de la pêche. » / « Et puis il arrive des fois, quand les pêcheurs arrivent de la pêche, *bien* qu'ils *ont* [aient] toutes sortes d'aventures à conter, puis des incidents de la pêche. » Le diable raffole de se cacher dans ces sortes de détails!

mettent un ancrage mémoriel de l'auditeur, deviennent superflus, voire agaçants, dans le discours écrit, la matérialité du texte (ponctuation, mise en page) palliant efficacement ces répétitions. Les « *ça fait que* » qui surarticulent souvent la pensée orale, qui est avant tout une pensée dynamique et processive, grèvent la lecture et dissipent l'intérêt, la récurrence lassante tenant lieu de variété. Il est toutefois difficile de toucher à ce dernier exemple sans éprouver le malaise de trahir l'élocution du narrateur.

Devant cette masse de cas de figure, le transcripteur, invariablement, est amené à se poser la question : « Dans telle situation, que dois-je faire? » C'est à ce moment qu'il doit porter un jugement pratique et cesser de se perdre en conjectures. Cependant, quelques lignes directrices générales que nous envisagerons plus tard peuvent le guider dans sa démarche.

Auparavant, il nous faut disposer de la question que nous avons formulée plus haut : le texte que le père Chiasson livre à ses lecteurs est-il une transcription? Les aménagements, nous l'avons constaté, sont nombreux. Sont-ils de nature à défigurer le récit d'Avila Leblanc? En aucun cas, croyons-nous. Le transcripteur n'est pas infidèle au conte qu'il a recueilli : il en respecte l'esprit alors que sa transcription publiée — l'ethnologue a sûrement dû procéder à une transcription brute qu'il s'est senti obligé de dégrossir — ne s'y conforme pas toujours.

Il est essentiel, à cette étape-ci, de faire la nuance entre fidélité et conformité. La fidélité suppose qu'on ne s'écarte pas de l'information contenue dans le récit. Reformulé, ce dernier peut lui être fidèle. Nous l'expérimentons quotidiennement : nous répercutons dans nos mots les informations que nous recevons des autres sans trahir leur pensée. La langue est un véhicule qui transporte de l'information. L'important est que l'information ait été efficacement transmise. Celle-ci demeure indépendante de son mode de transport. C'est le déplacement opéré qui importe (d'un locuteur à un allocuteur), sinon tout conteur est infidèle au conte, car il n'en possède pas le mot à mot. Il est fidèle au canevas. La conformité s'attache à reproduire de manière pointilleuse ce qui a été enregistré, quitte à laisser subsister une certaine confusion due à une formulation hésitante et imprécise. La fidélité s'accompagne de clarté, la conformité s'accommode d'imprécision.

Par fidélité, le père Anselme Chiasson s'est permis d'intervenir dans l'ordre et la formulation du discours parlé. Celui qui n'a pas confronté la version publiée avec la version enregistrée se convainc facilement qu'il est en présence d'une copie conforme du conte oral, car le transcripteur en a conservé pour l'essentiel l'articulation. Cependant, on ne peut s'interdire de penser qu'un tel procédé appauvrit partiellement la narration d'origine. En débattre dans le présent contexte nous plongerait dans un

débat si complexe qu'à lui seul il occuperait l'espace réservé à cet opuscule.

Dès lors, une autre question s'impose : s'agit-il d'une transposition plutôt que d'une transcription? Nous serions tentés de le croire. Cette transposition de l'oral à l'écrit peut-elle se comparer à la traduction d'un texte de sa langue d'origine vers une autre langue? Nous pourrions le penser également. Dans ce cas, avons-nous affaire, dans la version publiée, à une « belle infidèle »? Assurément non. La seule comparaison qui nous vienne à l'esprit concerne les films en format DVD qui contiennent des sous-titres. Si l'on s'amuse à comparer les paroles des personnages avec les sous-titres dans la même langue — qu'elle soit postsynchronisée ou non importe peu —, on est surpris par l'écart qu'on y constate fréquemment. Il ne saurait se publier de contes de tradition orale sans que le lecteur soit confronté d'une quelconque manière à cette situation, surtout lorsque le livre est accompagné des documents oraux correspondants sur disque compact.

En corollaire, nous pourrions nous demander si la transcription transforme un informateur ou un conteur en auteur, ou s'il peut se produire qu'une bonne transcription soit le fruit d'une collaboration entre un narrateur et un transcripateur. L'exemple de la version du père Chiasson incite à considérer cette dernière éventualité de près. Dans ce cas, le transcripateur fait office de publiciste qui rédige un texte à partir de l'intention formulée oralement par un client. La formulation relève en grande partie du publiciste alors que l'information appartient à celui qui requiert ses services. On peut comprendre alors pourquoi les droits de transcription sont assimilés à des droits d'auteur.

La transcription appartient-elle à l'orature ou à la littérature? Voilà un beau débat qui fera couler de l'encre. Les outils d'analyse pour étudier la tradition viennent en grande partie de la rhétorique littéraire et cela se comprend, dans la mesure où ce sont des clercs qui en font l'étude. Si la transcription transforme le narrateur en auteur en fixant une fois pour toutes telle version parmi les diverses possibles de sa narration, son texte devient intangible et commande qu'on le reproduise au plus près de l'énoncé. Tout aménagement devient alors trahison quant à la formulation, ce qui n'est pas le cas en ce qui concerne l'information. Une fois imprimé, un conte qui tire son origine de la tradition orale acquiert une forme définitive, exemplaire, intemporelle, alors que sa narration ponctuelle n'en était qu'une parmi les variations narratives qui se relaient les unes les autres pour maintenir vivante la chaîne de transmission.

De quelque manière qu'on tranche ce débat, un conteur n'en restera pas moins un artiste qui apporte à la langue populaire un état d'achèvement comparable à celui des grands auteurs de la langue écrite. Restent

deux questions importantes à disposer : au cours d'une recherche qui s'appuie sur « La morue gourmande » incluse dans le recueil de contes du père Chiasson, si nous en reproduisons un extrait, citons-nous Avila Leblanc? Anselme Chiasson? ou Avila Leblanc selon Anselme Chiasson? D'après tout ce qui vient d'être dit, nous aurions l'impression de citer Avila Leblanc selon Anselme Chiasson. Est-ce que cela disqualifie le texte de tout projet de recherche? Tout dépend de ce qu'on cherche. Pour une étude de motifs, de thèmes, de répartition géographique de tel ou tel conte, le livre d'Anselme Chiasson fait autorité. Si l'étude aborde des questions stylistiques et traite du discours populaire dans l'orature, il serait préférable que le chercheur remonte à la source orale, sous peine de graves mécomptes.

Le lecteur comprendra, espérons-le, que le but de notre exercice n'est pas de jeter le blâme sur le travail du père Chiasson, mais de constater un type de pratique assez répandue afin d'en tirer des leçons profitables et durables. Anselme Chiasson était de son époque et utilisait les outils disponibles à son époque. Le traitement des matériaux d'enquête évolue avec la succession des générations d'enquêteurs. Cet ethnologue aimait ses informateurs et son amour le fait ressembler à ce cousin de la ville qui invite son parent de la campagne à une fête en tenue de soirée. Pour être sûr que son invité ne déparera pas pendant la réception, il va jusqu'à lui acheter un costume trois pièces dernier cri dans une mercerie. Le costume est impeccable, mais celui qui le porte s'y sent à l'étroit, de sorte que les autres invités ont vite fait de débusquer le paysan endimanché chez le nouveau venu. Les ethnologues d'aujourd'hui préfèrent leurs informateurs en habits de semaine. Question de mode.

Les acteurs de la transmission

Le transcripteur se situe au confluent du dit (récit oral), de l'écrit (transcription) et du lu (version destinée à la lecture). Il doit donc porter un jugement pratique qui peut s'énoncer ainsi : « Dans le cas présent, compte tenu du récit que j'ai en main et des lecteurs auxquels je le destine, quelle est la transcription la plus acceptable? » D'emblée, les puristes répondront : « La plus conforme à la narration! »

Transcrire un document oral n'est pas un acte solitaire qui ne renvoie qu'à lui-même. Il implique trois éléments dont il faut impérieusement tenir compte : le respect du narrateur à travers sa narration, l'autorité intellectuelle et morale du texte transcrit et les lecteurs auxquels la transcription est destinée. Il n'y a pas de suprématie de l'un des éléments sur les deux autres. Il faut plutôt les considérer comme les trois sommets d'un triangle équilatéral. Examinons-les brièvement.

Il est important que le narrateur se reconnaisse à travers la version écrite, que sa personnalité narrative ressorte avec ses particularités, en autant que ces dernières ne proviennent pas de handicaps locutoires quelconques.

Le texte qui résultera de la transcription doit posséder un haut degré de conformité et de fidélité telles que nous les avons déjà définies. Les chercheurs, les enseignants et les lecteurs avisés pourront alors s'y référer avec la certitude que, s'ils expertisaient eux-mêmes le document original, ils ne bouderaient pas sa version écrite, tant elle lui rend justice. Pour arriver à cet état de fait, il est nécessaire qu'un protocole de transcription à la fois rigoureux et flexible fasse l'unanimité auprès des ethnologues et que cette reconnaissance devienne une référence avérée, tous publics confondus.

Quant aux lecteurs, une transcription conforme, fidèle et douée d'autorité doit être en mesure de les rejoindre quel que soit leur statut : du chercheur pointu au lecteur guidé par son bon goût. C'est pourquoi une bonne transcription doit revêtir certaines qualités qui en rendront la lecture facile et confortable, à l'opposé de la transcription pseudophonétique, qui rebute la lecture et éloigne l'amateur de tradition orale. En ce sens, répétons-le, le recours à l'orthographe usuelle s'impose d'emblée. Le transcripteur veillera cependant à préserver le rythme du discours oral, de sorte que le lecteur, par le phénomène de la subvocalisation, entende résonner le texte en lui-même, redonnant en partie au récit lu son oralité d'origine. Un texte qui provient d'un conte oral est à cent lieues d'un conte de Perrault ou des frères Grimm, en ce que ces derniers sont avant tout rédigés pour la lecture, qu'elle soit silencieuse ou à voix haute. Leur rhétorique relève de l'art d'écrire.

Les genres

On ne saurait balayer du revers de la main la question des genres lors de la transcription. Un conte, une légende, une chanson, bref tout discours oral n'a d'existence qu'à travers son inscription vivante au milieu d'auditeurs grâce à la narration. Le narrateur est partie prenante de la société dans laquelle il vit en s'impliquant dans le jeu des grands débats sociaux de sa communauté. Dans une certaine mesure, il en hisse certains aspects au niveau spectaculaire lors de sa performance. Les outils expressifs que son milieu met à sa disposition seront magnifiés par sa prise de parole. Les auditeurs se reconnaîtront en lui à travers son accent, qui est une signature locale de sa langue parlée, ses tournures de phrases et ses régionalismes. Certains tics linguistiques sont même caractéristiques d'un territoire donné, comme le fameux « là, là » du Saguenay–

Lac-Saint-Jean. De ce fait, un bon conteur devient le modèle social d'un savoir-faire langagier.

Une bonne transcription veillera donc à conserver tous ces aspects et, dans une certaine mesure, les mettra en valeur, car toute une communauté atteint à l'expression à travers ses récits. Elle se dit à travers ses chansons, ses croyances et ses explorations les plus débridées de l'imaginaire. La parole est un mortier qui soude des individus en un corps social vivant et articulé.

Cette préoccupation ne doit toutefois pas faire l'impasse sur les écarts individuels trop marqués que peut prendre un conteur en regard de la parole commune qui circule dans son milieu. Certains handicaps personnels infléchissent parfois la conformité de sa narration avec l'environnement sonore de sa langue. Sa diction peut être molle, empâtée, déformée par l'absence de prothèse dentaire, par un débit trop lent ou emporté, dans lequel les mots sont fusionnés ou escamotés. Le transcrip-teur doit ignorer ces contrariétés, car elles ne relèvent pas de la collectivité mais de l'état physique, voire psychique, du narrateur, qui, en dépit de ces contraintes, livrera souvent des récits exemplaires auxquels la transcription rendra justice.

Qui, parmi les folkloristes, n'a pas rencontré un conteur au verbe expressif bien que difficilement audible, à la présence démonstrative, à la volubilité mal servie par une diction rudimentaire, dont les qualités esthétiques émergent à la lecture de la transcription confrontée à sa performance? C'est la version écrite, dans ce cas, qui donne son lustre au récit autrement inaudible. Nous avons alors vaguement l'impression de lire la traduction d'un conteur qui s'exprime dans une langue étrangère.

Pour plus de commodité, notre analyse ne concernera que les trois genres oraux hégémoniques : la légende, le conte et la chanson. Nous négligerons délibérément les narrations qui ressortissent de l'orature fixée (devinettes, comptines, rimettes, formulettes, proverbes, virelangues ou fourchelangues, etc.) : dans ces derniers cas, les mots et l'information appartenant à la tradition (exemple : « Pierre qui roule n'amasse pas mousse »), il n'y a pas place à intervention de la part du transcrip-teur : il doit se conformer à ce qu'il entend.

La légende, récit de croyance, véhicule une double cargaison : une information (les fantômes existent) et une conviction (j'en ai vu un, vous pouvez me croire, je ne mens pas). Ce devoir de croire de la part de l'auditeur ou du lecteur pose des problèmes narratifs particuliers à l'informa-teur : il doit mettre en œuvre une stratégie narrative efficace pour arracher la conviction de son auditeur. Comme il est confronté à des phénomènes qu'il n'arrive pas à s'expliquer lui-même, il peinera à en convaincre les autres. Il hésitera, cherchera ses mots, reformulera sa pensée : toutes

ces répétitions, ces bafouillages sont importants : ils saisissent sur le vif un narrateur confronté au débat vérité/mensonge (qu'est-ce qui est vrai, qu'est-ce qui ne l'est pas?) et qui essaie de rendre compte de la réalité avec des outils défaillants. Et c'est précisément parce que nous sommes témoins de son expectative que sa narration gagne en crédibilité, car elle installe un doute destiné à déblayer un espace mental où semer une croyance. Trop sûr de lui, son témoignage quitte le terrain de l'éthique pour s'élever au niveau de l'esthétisme. Ce qu'il acquiert en qualité littéraire, il le perd en force de conviction. Une bonne transcription de la légende fera état de cette situation et n'hésitera pas à reproduire ces hésitations, ces répétitions, ces revirements de la pensée qui sont l'apanage de l'informateur qui se mêle de traduire la complexité du réel en mots. Le transcripateur gardera en mémoire que la répétition est constitutive de la rhétorique de la persuasion orale. Soyons réaliste, toutefois; ce que nous venons de décrire s'applique presque exclusivement aux informateurs qui ont été les témoins directs d'un événement légendaire. Ceux qui le relaient dans le cadre d'une chaîne de transmission orale reçoivent un récit déjà en partie formaté par la pensée collective : comme ils répercutent une croyance plus qu'ils ne la professent, leur discours sera plus structuré.

À l'opposé, la transcription d'un conte peut laisser place à une certaine liberté, à condition qu'elle s'exerce avec parcimonie. Le conte est destiné à plaire selon une très vieille acception toujours opportune. Son but ne consiste pas à rendre compte du réel, mais à installer dans l'esprit des auditeurs une réalité parallèle, à laquelle ils n'accéderont que par la seule narration et que seule la narration sera en mesure de justifier. C'est pourquoi il est requis de l'auditeur cette « suspension consentie d'incrédulité » dont parlait avec tant de bonheur Tolkien. Ce faisant, c'est le côté esthétique qui prédominera. L'audition d'un conte doit être une réjouissance pour les oreilles. La rhétorique du narrateur va battre le rappel de tout le répertoire d'images traditionnelles savoureuses, utiles à la constitution de son univers. C'est pourquoi un conte émerveille. Il recourt au merveilleux facile, contrairement à la légende, qui se mesure au merveilleux difficile⁷. On peut donc, sans grands dommages, éliminer quelques tics linguistiques, quelques répétitions alourdissantes, pourvu que ce ne soit pas le doublement ou le triplement d'un motif narratif dont le conteur ne nous épargne pas la redondance par une formule récapitulative. Pour la vérité du conte et par respect du temps qui lui est propre, il faut conserver ce procédé oratoire, quitte à ce que le transcripateur, à l'usage du lecteur paresseux, utilise le mode d'édition dit en lecture fléchée : une première

7. Nous empruntons ces deux notions à Louis Vax dans *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, « Quadrige », 1965, 314 pages.

flèche indiquant le passage à sauter, jusqu'à la prochaine flèche signalant la poursuite de la lecture. Mais ce genre de procédé, tout compte fait, est inutile, tout lecteur parcourant un texte selon son humeur et son intérêt : il ralentit, accélère, glisse sur certains passages, en saute d'autres carrément ou procède à une lecture tatillonne.

Pour illustrer ce qu'il serait permis de faire dans la transcription d'un conte, référons-nous à celle que nous avons reproduite au tout début et reprenons-la avec l'intention de la publier. On obtiendra :

Vous savez, la morue, c'était considéré comme le poisson le plus vorace sur la mer. Et puis il arrive des fois, quand les pêcheurs arrivent de la pêche, bien, qu'ils ont toutes sortes d'aventures à conter, puis des incidents de la pêche. Il arrive toutes sortes de choses.

Un moment donné, bien, il y avait un gars qui avait échappé son couteau de poche à la mer, voyez-vous, et puis il profite de l'occasion, tu sais, du fait qu'il était pour conter des histoires à propos de la morue puisqu'elle était vorace de même, il dit :

— Oui, puis je l'ai retrouvé!

Il dit :

— Où ce que tu l'as trouvé?

— Bien, il dit, il était dans le corps de la morue!

Comprenez-vous?⁸

Tout en conservant la formulation exacte de l'enregistrement, nous avons tout de même éliminé quelques répétitions (« *il était quelqu'un qui..., il y avait un gars que...,* ») et un pronom relatif orphelin (« *que...* »). Cette version légèrement épurée — ce qui suppose que nous avons procédé à deux versions, une version brute et une version légèrement retravaillée — demeure plus près de la narration orale que la transcription libérale du père Chiasson. Indéniablement, ici, nous demeurons sur le terrain de l'orature.

Le cas des chansons nécessite quelques aménagements de la pratique générale. Si la normalisation en bonne orthographe reste la voie privilégiée, la suppression, voire la fusion de certaines syllabes remplacées par des apostrophes ne pourra être évitée, sous peine de divorcer les mots de la mélodie, certaines syllabes empiétant sur les notes voisines. L'air et la chanson n'iront plus main dans la main, engendrant une cacophonie désastreuse. Ceux qui voudraient malgré tout publier une version respectueuse de l'orthographe usuelle opteront pour une édition sur deux colonnes, celle de gauche suivant au plus près la chanson traditionnelle, celle de droite reproduisant la version en français normatif. Le recours

8. Voir la note 3.

aux parenthèses encadrant les syllabes escamotées est à déconseiller, car il se révélera lourd d'un point de vue éditorial. Mieux vaut recourir à l'apostrophe.

Les balises

Nous y sommes revenus souvent : le transcripteur n'a d'autre choix que de faire des choix, et ceux-ci résulteront d'un jugement pratique éclairé, guidé, cela va de soi, par des principes généraux. Ces derniers éviteront le piège de l'impératif catégorique pour se plier à un usage flexible.

De toute manière, il est difficilement concevable que le transcripteur ne procède pas à deux versions : la première au plus près du récit oral, la seconde destinée à la publication, mais ébarbée des quelques scories qui en gâtent la lecture, comme les tics linguistiques (« *euh* », « *il dit* », « *ça fait que* », etc.). Parlons, dans ce cas, de version minimalement épurée, dont nous avons donné une vague idée dans le modèle analysé plus haut.

Il arrive que certains ethnologues délèguent la transcription. Dans ce cas, ils fournissent toujours des règles de base, dont les directives baliseront la pratique de leurs transcripteurs. De toute manière, ces ethnologues avaliseront le travail de leurs auxiliaires, de sorte qu'en bout de course, cette transcription, avec ses qualités et ses défauts, leur sera imputée. Pour le chercheur ou le lecteur intéressé, cette situation a une importance mineure, sauf à reprocher, s'il y a lieu, le manque de vigilance de ces ethnologues.

Le protocole de la transcription accompagnera toujours la publication des récits, de préférence en fin d'introduction ou dans une notice clairement identifiée en forme d'avertissement. Cette nécessaire précaution évitera tout malentendu de lecture. Pour des raisons évidentes liées au contexte social et linguistique des narrateurs, le corpus de chaque chercheur imposera des règles particulières, en ayant toujours à l'esprit certaines notions précédemment énoncées : respect du conteur dans sa dimension personnelle et langagière, autorité de la version publiée, confort de lecture. Le recours à l'orthographe usuelle est, somme toute, le seul impératif catégorique qui uniformisera la transcription des récits en provenance de tous les horizons de la francophonie.

Dans les lignes qui vont suivre, quelques idées directrices sont suggérées, sans souci d'exhaustivité.

1. Usage généralisé de l'orthographe usuelle.

2. Recours à l'italique chaque fois qu'un narrateur déroge au français normatif, que ce soit pour des raisons lexicales (*icitte* pour « ici ») ou syntaxiques (*que* au lieu de « dont », *si* suivi du conditionnel).

3. Notes en bas de page dans le cas d'un seul récit. Pour un recueil, glossaire à la fin de l'ouvrage qui rétablit l'usage sans justification, à moins de rencontrer des cas obscurs.

4. Toute intervention de la part du transcripteur pour clarifier ou compléter le texte doit être signalée par des crochets ([]).

5. L'emploi des parenthèses est réservé à l'usage exclusif des auteurs ou des narrateurs.

6. Les dialogues sont précédés par des tirets (—) et non par des traits d'union (-).

7. Quand un des personnages du récit se fait une réflexion *in petto*, la mettre entre guillemets français (« ») sans l'extraire du paragraphe. Les guillemets anglais (" ") ne sont autorisés qu'à l'intérieur des guillemets français (« " " »).

8. Si une deuxième langue est utilisée abondamment, la traduction intégrale devrait se retrouver en bas de page.

9. Pour ce qui est du joul, si un mot employé conserve la même sonorité que sa langue d'origine, lui conserver la graphie de cette langue (*beans* au lieu de *bines*). Dans le cas contraire, un glossaire spécialisé fournira la graphie appropriée (*bines* au lieu de *beans*). La fixation par écrit du joul ne répond à aucun critère contraignant : ce n'est pas une langue au sens rigoureux du terme. Dans les cas difficiles, orthographier en se fiant à son jugement.

10. Pour les onomatopées, recourir à des dictionnaires spécialisés. À titre indicatif, en voici deux : Pierre Enckel et Pierre Rézeau, *Dictionnaire des onomatopées*, Paris, PUF, 2003, 583 pages; Jean-Claude Trait et Yvon Dulude, *Le dictionnaire des bruits*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1989, 449 pages.

11. Si un passage d'une certaine ampleur paraît obscur à la lecture, donner un éclaircissement dans une note en bas de page au lieu d'intervenir directement dans le texte. Toujours considérer le conteur comme l'autorité dans la manière de raconter son récit.

12. Si un conteur remplace une partie de son récit par des mimiques expressives ou tout autre geste à valeur démonstrative, l'indiquer par une note en bas de page.

13. Il n'est pas vraiment nécessaire d'indiquer les éclats de rire du narrateur par une indication entre crochets, à moins que ce comportement soit essentiel pour la compréhension du récit.

14. Respecter la négation orale sans « ne » : « *il part pas* » et non « *il ne part pas* ». Avoir à l'esprit que le lecteur doit considérer le texte comme un récit parlé, qui intéresse d'abord l'oreille.

15. Les répétitions élaborées, contrairement aux répétitions embryonnaires où la formulation s'essaie sans se trouver, devraient être conser-

vées dans les contes. Dans les légendes, pour les raisons énumérées plus haut, les répétitions embryonnaires peuvent avoir un impact crucial sur la crédibilité du récit, qui repose en grande partie sur le comportement élocutoire du narrateur.

16. Certaines graphies consacrées par l'usage local devraient être préservées. C'est le cas de : *astheure, icitte, pantoute, ben crère, coudon*, etc.

17. Les jurons relèvent de la catégorie précédente. On voit mal rétablir *câlisse* en calice sans prêter à rire. Ces catégories de mots sont toujours reproduites en italique.

18. Des conteurs vont sciemment déformer certains mots dans le but de créer un effet d'insistance ou comique (ex. : le *Yable* au lieu du Diable). On doit respecter cette intention et recourir à l'italique.

19. Conserver intégralement les régionalismes pour la couleur locale (c'est une forme d'exotisme à l'intérieur de sa propre langue) tout en donnant leur équivalence s'il y a lieu. Dans le cas contraire, les définir dans le lexique.

20. Bannir les « *i' dit* » et les « *a dit* » pour leur préférer *il dit* et *elle dit*.

21. Conserver la graphie *Ti-Jean* au lieu de *Petit Jean* ou *P'tit Jean*. *Ti-Jean* est devenu un prénom emblématique.

22. Conserver également la manière populaire de nommer le régime des vents.

23. Rétablir l'orthographe des noms de lieux déformés, à moins que ces déformations n'aient une caractéristique originale.

24. Transcrire « *quérir* » au lieu de *cri* ou *qu'ri*. Une note au lexique ou en bas de page pourrait indiquer que le narrateur prononce *cri*.

25. Conserver les particules interrogatives *ti/tu* pour préserver le rythme de l'interrogation orale.

26. Orthographier *bonne femme* en fusionnant l'adjectif et le nom pour en faire le pendant de *bonhomme* (ex. : « *remède de bonnefemme* »). On en retrouve quelques emplois chez Jean-Claude Dupont.

27. Mettre en valeur les archaïsmes lexicaux autant que syntaxiques qui conservent des nuances disparues dans leurs équivalents modernes (ex. : au Québec, il y a froid et *frette*, le dernier mot ayant presque valeur de superlatif absolu).

28. Le mot *itou* est encore consigné dans les dictionnaires *Robert* et *Larousse*!

29. Tous les autres cas non mentionnés feront partie de la note d'avertissement liminaire ou simplement ajoutés à cette liste.

L'édition d'un corpus de contes, de légendes ou de chansons, par commodité et par souci d'alléger l'appareil critique, impose un lexique général en fin d'ouvrage. Son établissement est moins fastidieux qu'il n'y

paraît. En effet, un conteur commet un nombre relativement restreint et hautement répétitif d'entorses à la norme. Plusieurs conteurs issus d'un même milieu culturel partagent en commun la plupart de ces écarts linguistiques.

En conclusion, nous nous sommes souvent référés à la norme en matière de transcription. Est-il besoin de spécifier que celle-ci est décrétée à partir de l'usage de la langue de certaines élites socioculturelles? Il ne faut pas se cacher ce qu'il peut y avoir de condescendant dans cette pratique. Les milieux populaires utilisent une langue qui est la leur, qui les définit tels qu'ils sont, qui traduit leur réalité et leur rapport au monde. Il n'y a pas lieu de débattre ici de l'adéquation ou de l'inadéquation de ce parler face à la culture dominante. Il est toutefois difficile d'ignorer ce que peut avoir de répressif une norme qui vient du haut de l'échelle sociale envers ceux qui sont condamnés à végéter à ses pieds parce qu'on leur dispute l'accès aux tout premiers barreaux. Dans une société sans vraie élite intellectuelle, comme ce fut longtemps le cas au Québec, la langue populaire est la langue normative et ceux qui la parlent en sont fiers.



Séance



Bertrand Bergeron