

INSTITUT EUROPEEN DE L'UNIVERSITE DE GENEVE

COLLECTION EURYOPA
VOL. 62 - 2009

Langues européennes en dialogue

Sous la direction de
Olivier Knechciak

Préface de Ute Heidmann

Avec des textes de

Nadège Coutaz
Cyrille François
Marieke Frenkel
Caroline Lehr
Ewa Magiera
Magali Monnier

Liste des auteurs

Nadège Coutaz

Doctorante au Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées de l'Université de Lausanne

Cyrille François

Doctorant au Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées de l'Université de Lausanne

Marieke Frenkel

Doctorante au Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées de l'Université de Lausanne

Olivier Knechciak

Doctorant au Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées de l'Université de Lausanne

Caroline Lehr

Doctorante à l'Ecole de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Genève

Ewa Magiera

Diplômée de l'Institut Européen de l'Université de Genève

Magali Monnier

Doctorante au Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées de l'Université de Lausanne

Table des matières

Ute Heidmann Préface	4
Olivier Knechciak Introduction Penser la traduction, pensée du langage	5
Ewa Magiera La traduction comme dialogue et son rôle particulier au sein des institutions européennes	9
Caroline Lehr Die Stellung und Weiterentwicklung der Übersetzungsdidaktik im multilingualen Europa	23
Nadège Coutaz Décontextualisation-Recontextualisation. L'importance de l'énonciation dans les mythes grecs. L'exemple de Prométhée et d'Antigone	32
Magali Monnier Translation as Generic Transposition : Minnie Wright Translates Marie-Catherine d'Aulnoy's "La Chatte Blanche" [1698] for <i>The Blue Fairy Book</i> [1889]	51
Cyrille François Transcrire ou raconter à sa façon. Etude comparative de « Das Bürle » des frères Grimm et « Lille Claus og store Claus » de Hans Christian Andersen	66
Olivier Knechciak Les <i>variations</i> européennes des textes de William Blake. L'exemple du <i>Mariage du Ciel et de l'Enfer</i> d'André Gide	81
Marieke Frenkel Europäische Übersetzer antworten auf <i>In Nederland</i> von Cees Nooteboom	96

Préface

Ute HEIDMANN

Le présent recueil réunit les articles de sept des quatorze participants du Module 8 de l'*Ecole doctorale romande en Etudes Européennes* que j'ai eu le plaisir et le privilège d'organiser pour l'Institut européen en 2007. C'est à son ancien directeur, Philippe Braillard, que revient le mérite et l'initiative d'avoir fait collaborer, au sein de l'IEUG, deux autres institutions à vocation européenne : l'Ecole de Traduction et d'Interprétation (ETI) de l'Université de Genève et le Centre de recherche en *Langues et littératures européennes comparées* (CLE) de l'Université de Lausanne. En mai 2007, l'IEUG avait réuni au Château de Coppet, pour son module interdisciplinaire *L'Europe et les langues* des spécialistes renommés de toute l'Europe. Le module d'Ecole doctorale que j'ai eu le plaisir de mettre au point avec Hannelore Lee-Jahnke, actuelle présidente de ETI, pouvait s'inscrire de façon harmonieuse dans la suite de ces journées.

Nous avons centré l'appel d'offre sur les présupposés et objectifs sur lesquels se fondent nos recherches et les activités des trois institutions impliquées en lui donnant pour titre : « Langues européennes en dialogue: comparer, traduire, enseigner ». L'appel invitait à la réflexion « sur le dialogue entre les langues et les cultures européennes qui se sont formées et qui évoluent dans les échanges les unes avec les autres ». Notre objectif était de solliciter la réflexion sur les enjeux méthodologiques des études européennes : « Dans la perspective de projets éducatifs et de recherche post-nationaux, il semble opportun d'élaborer des méthodes aptes à saisir la complexité de ce dialogue. Comment pouvons-nous, par la traduction, l'enseignement et la comparaison, analyser la complexité de ce dialogue européen interlinguistique et interculturel ? En quoi ces trois paradigmes peuvent-ils promouvoir l'interaction des langues et créer une Europe plurielle et plurilingue apte à intégrer la diversité et les différences ? ».

Notre appel a suscité des réponses et des réflexions de la part des jeunes chercheurs dont la table des matières du présent recueil reflète la diversité. Nous avons aussi eu la gratification de constater que les articles présentés dans ce recueil ont véritablement mis à profit les conseils et suggestions des conseillers scientifiques de renom international invités par l'IEUG, dont les professeurs Cay Dollerup (Copenhague), Martin Forstner (Mayence), Sophie Klimis (Bruxelles), Clara Lorda (Barcelone), Christine Perregaux (Genève) et Eric Prunc (Graz) que je tiens à remercier tout particulièrement ici. Il nous a semblé cohérent dans la visée didactique d'une formation doctorale de confier la tâche d'édition de ce recueil à un des doctorants qui a activement participé à notre *Ecole doctorale en Etudes Européennes* (Olivier Knechciak) et de lui offrir le privilège d'apparaître nommément comme éditeur du volume en récompense des difficultés liées à la mise en recueil et à la présentation cohérente des contributions.

Introduction

Penser la traduction, pensée du langage

Olivier KNECHCIAK

Selon les périodes de l'histoire des productions culturelles européennes, les pratiques et théories de la traduction ont été envisagées non seulement comme des points de contact entre les cultures, les langues et les identités, mais également et surtout comme des manières de réfléchir sur le langage. Comme le défend Henri Meschonnic, la pensée sur la théorie du traduire et celle de son histoire – ou plutôt de ses histoires – sont inséparables, de même que l'histoire de la littérature ne saurait se faire sans l'histoire de la traduction. Ainsi selon lui, « l'Europe est née de la traduction et dans la traduction. Elle ne s'est fondée que sur des traductions »¹, une position partagée par Louis Kelly, historien et théoricien du traduire, qui soutient également que « Western Europe owes its civilization to translators. From the Roman Empire to the Common Market, international commerce and administration [...] »². Nous pourrions encore citer la formule désormais familière « la langue de l'Europe, c'est la traduction », qui montre qu'il existe un réel enjeu à tenter de lier pratique et théorie et que la réflexion sur le traduire ne saurait se limiter ni aux traductions elles-mêmes, ni à ses théories. Au contraire, elle mobilise un certain nombre de disciplines qui engagent toutes une ou plusieurs théories du langage et de la littérature. Meschonnic le maintient fermement en insistant sur le fait que « [traduire] est le meilleur poste d'observation sur les stratégies du langage, par l'examen, pour un même texte, des retraductions successives »³. Il montre ainsi qu'il existe une réelle complicité entre la pensée du traduire, la pensée du langage et l'histoire de la littérature: les unes et les autres se tiennent, se répondent, se complètent.

Comparer, traduire, enseigner: ces trois paradigmes sur lesquels s'orientent les contributions réunies dans ce volume ont été choisis de manière à porter des réflexions en profondeur sur les multiples formes d'interactions qui s'instaurent entre les langues, les littératures et les cultures européennes anciennes et modernes. Les travaux entrepris sur cette base partent du présupposé que ces langues, littératures et cultures se sont construites et évoluent dans et au travers de divers échanges qu'elles entretiennent les unes avec les autres au cours de l'histoire. Afin de rendre compte de la complexité de ces rapports et à l'heure où l'Europe se dessine de manière concrète, il semblait en effet opportun d'élaborer et de mettre à l'épreuve des méthodes de recherche qui s'inscrivent dans des optiques transnationales et interdisciplinaires. Les résultats des études présentées ici s'inscrivent dans des projets plus larges de mémoires ou de thèses de doctorat qui analysent et rendent compte de la complexité de ce dialogue européen, plurilingue et interculturel. La rencontre de jeunes chercheurs venus de l'Institut Européen de l'Université de Genève, de l'École de Traduction et d'Interprétation (Université de Genève) et du Centre de recherche en Langues et Littérature Européennes Comparées (Université de Lausanne), a permis de croiser les perspectives et d'orienter les débats selon trois types d'approches interdépendantes et complémentaires. Une approche institutionnelle, qui consiste à analyser les problématiques liées au plurilinguisme au sein des institutions européennes. Une perspective didactique, qui étudie la traduction comme une pratique de communication interindividuelle et interinstitutionnelle. Une visée comparative, qui place les textes sur un axe de comparaison non hiérarchique afin d'en dégager leurs spécificités linguistiques et culturelles. Bien que complémentaires, ces trois approches possèdent des enjeux et des problématiques différents qui varient en fonction de la valeur donnée aux *textes* et à l'importance donnée à la notion de *culture*.

¹ MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999, p. 32.

² KELLY, Louis G., *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West*, Oxford, Blackwell, 1979, p. 1.

³ *Op. cit.*, p. 14.

Ewa Magiera montre qu'il existe une forte contradiction au sein de l'Union européenne entre la nécessité de préserver la diversité linguistique de l'Europe et le besoin d'un outil de communication *fiable* et *efficace* entre les institutions qui la composent. Elle part du principe que la politique linguistique de l'Union européenne doit se placer au premier plan du processus d'unification des pays membres et prendre en compte le caractère fondamentalement multilingue de l'Europe. Cette diversité offre en effet de vastes possibilités d'enrichissement linguistique, culturel et politique pour autant que les différences entre les cultures et les langues ne soient pas systématiquement effacées, mais replacées sur un plan horizontal et dialogique. La traduction au sein des institutions européennes constitue un chapitre très particulier dans la pensée sur la traduction. Ewa Magiera met l'accent sur le fait que les textes législatifs produits par l'Union européenne sont les résultats de négociations entre différentes cultures, normes et conventions et leurs traductions, de par leur caractère politique, sont très souvent fondées sur un principe d'*équivalence*. Cette notion d'équivalence ou de synonymie, récurrente dans l'histoire des théories de la traduction, tend à supprimer autant que possible le rapport d'identité et d'altérité pouvant exister entre deux textes afin de faire en sorte que les traductions passent pour être elles-mêmes le texte source. En d'autres termes, cette recherche de *naturel* dans la langue d'arrivée a tendance à abolir ce qui fait l'intérêt et la richesse même de la traduction, c'est-à-dire à la fois la différence des langues et la mise en relief des particularités. Dans son article, Ewa Magiera évoque la nécessité d'une exigence méthodologique, capitale dans une étude comparative, permettant de reconstruire la visée *éthique* par laquelle un traducteur oriente son travail. Par *éthique de la traduction*, il est tout d'abord possible d'entendre *altérité*, c'est-à-dire la nécessité de considérer l'Autre en tant qu'Autre, lui reconnaître son identité propre et par là, les différences qui séparent la traduction du *traduit*. Cependant, cette conception de la relation entre texte et traduction ne saurait se faire valoir lorsque celle-ci se transforme en un acte d'assimilation de l'Autre afin de nourrir son identité propre. Survient alors la question de « Comment faut-il traduire ? » : comprendre l'Autre en tant qu'Autre par une fidélité absolue de la lettre et du sens ou par un respect des différences ?

Les recherches actuelles en didactique de la traduction menées par l'ETI permettent d'apporter un éclairage intéressant sur cette question aux enjeux complexes. Caroline Lehr souligne le fait qu'en matière de formation des traducteurs, les écoles de traduction et les universités ont un rôle important à jouer pour couvrir non seulement les besoins des institutions européennes mais également ceux des citoyens. Elle montre en effet que la traduction n'est pas seulement indispensable aux moyens de communication internes de l'Union européenne, mais fait partie d'un processus plus large d'unification politique qui garantit à chaque citoyen et à chaque institution la possibilité de communiquer avec ses voisins en s'exprimant dans sa langue maternelle ou nationale. Du point de vue des processus d'apprentissage, la formation des traducteurs doit veiller à prendre en compte un certain nombre de facteurs cognitifs, émotionnels, et contextuels afin de développer des stratégies et des compétences de traduction efficaces. Dans ce sens, la didactique de la traduction se doit d'être interdisciplinaire, et capable d'intégrer les connaissances d'autres disciplines, telles que celles issues des théories cognitives constructivistes ou celles de la psycholinguistique. L'article de Caroline Lehr, nous fait comprendre qu'au sein de domaines relevant de négociations diplomatiques par exemple, les services de traductions doivent être capables d'élaborer un certain nombre de stratégies afin de répondre aux affects et aux émotions issus d'interactions humaines spécifiques. Il s'agit alors en d'autres termes de reconsidérer la dimension subjective d'une énonciation, en fonction de son contexte et de ses conditions de production. Certaines stratégies tendront à lisser cette subjectivité jusqu'à ce qu'elle disparaisse, tandis que d'autres tâcheront de la faire apparaître au maximum afin d'en dégager un rapport d'altérité.

Ces notions de subjectivité, de réécriture et d'altérité dans les rapports entre les langues et les cultures européennes se trouvent également au cœur de la deuxième partie de ce volume, consacrée plus spécifiquement aux corpus littéraires. Même si elle n'aborde pas directement les questions de traduction dans les termes définis jusqu'ici, Nadège Coutaz montre de façon exemplaire l'importance et le rôle sans cesse réactivés et reconfigurés de l'Antiquité gréco-latine dans les cultures européennes. En prenant comme exemples les figures de Prométhée et d'Antigone, elle part du principe que les mythes sont des récits que l'on peut situer dans leur historicité et que la prise en compte de leur contexte énonciatif est primordiale pour en saisir toute la complexité et les significations propres. A la fois « adaptations culturelles » et « transpositions artistiques », ces récits sont reconfigurés au fil de l'histoire de façons toujours différentes. En insistant sur la dimension *variationnelle* langagière et culturelle, Nadège Coutaz s'attache à montrer que le contexte énonciatif des mythes fait partie de traditions multiples et

polysémiques. Le fait d'extraire un de ces récits de son contexte d'énonciation laisse le champ libre aux interprétations *essentialisantes* ou *universalisantes* qui assignent une signification figée et définitive à ces textes. Au contraire, en suivant les travaux de Claude Calame et d'Ute Heidmann, l'auteure rappelle que *extraction* veut toujours dire aussi *réinsertion* dans un autre contexte énonciatif : elle permet par là de poser la question délicate – que l'on trouve aussi en traduction – de la décontextualisation, ou perte de données textuelles et intertextuelles originelles, et de leur recontextualisation ou reconstruction dans un texte ultérieur. Le problème est accentué lorsque l'on cherche à rendre compte d'un dialogue prenant place non seulement entre deux cultures différentes mais dans des époques différentes. Qu'il s'agisse de réécriture ou de traduction, ce processus implique une expérience de *décodage* des stratégies énonciatives de la part du comparatiste afin de comprendre comment ces codes langagiers et culturels sont reconstitués dans une autre poétique.

C'est dans une direction similaire que se développe l'analyse comparative de Magali Monnier, qui se penche plus particulièrement sur les questions liées au genre, à savoir les processus de *transposition* et de *réorientation* génériques que la traduction d'une œuvre peut opérer par rapport au texte original. En suivant les propositions d'Ute Heidmann et de Jean-Michel Adam sur la notion de *généricité*, elle montre que tout texte est simultanément lié à plusieurs genres au travers d'un processus complexe qui n'implique pas seulement les étapes de sa production, mais également celles de son édition et de sa réception. Lorsqu'un texte est traduit, il est adapté et inséré dans un contexte socio-discursif différent qui possède ses logiques éditoriales propres et modifie ainsi le genre culturellement assigné au texte de départ. Cette transposition implique alors nécessairement une modification de la réception et du statut du texte traduit dans la culture d'arrivée. A partir de l'examen des modalités et des implications de l'utilisation d'éléments *métapoétiques* dans les textes de Marie-Catherine d'Aulnoy et la traduction de Minnie Wright, Magali Monnier montre comment ces deux auteures interrogent leur propre pratique de l'écriture, et particulièrement leur rapport aux genres du *contes de fées* et du *fairy tale*. Elle parvient ainsi à rendre compte du mécanisme subtil par lequel une œuvre initialement adressée aux adultes *érudits* se transforme pour devenir un conte pour enfants. Les relations intertextuelles qui en résultent permettent ainsi de créer un pont dialogique intéressant entre la culture française et la culture anglophone à un moment déterminé.

Cette réflexion sur la traduction considérée comme dialogue intertextuel et interculturel se trouve également au centre des recherches entreprises par Olivier Knechciak. En opposition à une conception binaire prenant le texte original et le texte traduit dans un rapport hiérarchisé, sa contribution propose de considérer la traduction dans l'optique d'une *variation* discursive. En suivant de près les thèses d'Henri Meschonnic, il tente de montrer comment l'étude comparative des textes et des traductions peut opérer un travail réflexif particulier sur le langage, autant dans le texte d'origine que dans le texte traduit. Par un détour sur les notions de langue, de langage, de discours, de rythme et de sujet, il montre que la réflexion sur la traduction ne saurait se faire sans une approche critique des théories du langage à l'œuvre dans ce processus. Son étude de cas centrée sur la traduction qu'André Gide propose d'un texte de William Blake exemplifie le fait que toute traduction repose avant tout sur les représentations qu'un traducteur se fait du langage et de la littérature à un moment déterminé. Si la traduction est une mise à l'épreuve des théories du langage et de la littérature, l'exemple de Gide traduisant Blake montre en quoi les stratégies d'un traducteur peuvent être empreintes d'un vœu de tisser un réseau d'échanges et de dialogues avec d'autres œuvres et d'autres genres littéraires. Une mise en réseau qui dépasse ainsi de loin la conception de la traduction comme simple *passage* d'un texte d'une langue dans une autre.

Ce phénomène de *tissage* d'œuvres et d'auteurs est également relevé et exemplifié par l'article de Cyrille François. Le corpus qu'il aborde, constitué des contes des frères Grimm et d'Andersen, offre un terrain privilégié pour analyser les différents dialogues intertextuels qui y prennent place. Il montre que ces textes sont au centre d'importants échanges entre les cultures européennes, en différents lieux et en différentes époques. En effet, par des stratégies discursives spécifiques, ces écrivains engagent un dialogue avec leur prédécesseurs en cherchant à mettre en avant une certaine spécificité propre à leurs textes. Son approche double, liant analyse de la textualité et de la transtextualité des contes, met en évidence la singularité des textes pour montrer les effets de sens qu'ils produisent. En focalisant ses recherches sur les stratégies discursives des contes, Cyrille François relève les « traces » que les instances narratives laissent dans les textes et compare la manière qu'elles ont de raconter une histoire par une analyse de la structure des contes, de leur texture et de leur énonciation. Il démontre que la façon de raconter est liée à la conception

du genre qu'avait chaque auteur. Une conception qui dépend fortement du projet discursif donné aux contes, à la culture dans laquelle ils prennent place et à la période de l'histoire dans laquelle ils se trouvent.

Nous avons choisi de placer la contribution de Marieke Frenkel en fin de volume car son étude de la façon dont les traducteurs « répondent » à l'œuvre de l'écrivain Néerlandais Cees Nooteboom prolonge de manière tout à fait intéressante les débats menés jusqu'ici. Ce terme de « réponse », subtilement choisi, montre de quelle manière les traducteurs français, allemands et anglais entrent en relation avec le texte à traduire afin de le rendre *intelligible* pour des lecteurs d'une autre aire linguistique et d'une autre culture. Son analyse repose sur deux axes de comparaison principaux : les expressions idiomatiques néerlandaises et les éléments relevant d'un *métalangage* présents dans les textes de Nooteboom. Ces composantes posent un véritable défi aux traducteurs car elles jouent toutes deux sur les aspects connotatifs et dénotatifs du langage. Par une lecture très proche du texte, Marieke Frenkel montre que la tâche du traducteur consiste à réinventer dans sa langue les jeux de langage, les images et les figures propres à la langue de départ. Elle souligne par là la nécessité de considérer ce que le texte *fait* dans une langue afin de pouvoir le recréer dans une autre langue, mais de façon nécessairement différente. Pour rendre compte des effets de langage créés autant par le texte original que par le texte traduit, son analyse comparative se positionne à juste titre dans une logique de discours. Le point de vue adopté sur les éléments connotatifs et idiomatiques dans un texte peut alors changer en fonction de l'unité dans laquelle ces éléments sont positionnés. Si l'on reste dans une logique strictement sémiotique, l'unité d'analyse se bornera au signe seul, ce qui rend la traduction impossible. En revanche, prendre le discours comme unité revient à reconnaître que le travail du langage dépasse le signe pour s'inscrire dans une poétique particulière. C'est précisément ce qui fait toute la richesse d'une traduction, de permettre au texte original de vivre et de se faire entendre dans un continu. La place du traducteur comme sujet y est alors primordiale et son positionnement dans le texte n'est alors plus à considérer comme une trahison du sens original. Comme aurait pu le dire Meschonnic : « A tout prendre, le dommage est moindre d'être trahi par trop de présence que par excès d'absence »⁴.

⁴ LEPAPE, Pierre, « Fidèle, mais à quoi ? », *Le Monde*, vendredi 4 juin 1999.

La traduction comme dialogue et son rôle particulier au sein des institutions européennes

Ewa MAGIERA

*It is generally believed that something is always lost in translation;
I cling to the notion...that something can also be gained.*
Salman Rushdie

Introduction

La traduction joue depuis des siècles un rôle central dans le développement des cultures européennes et constitue le lieu où se déroule un dialogue fascinant entre différentes langues et cultures. Mais celui-ci n'a pas toujours pris la même forme dans la riche histoire de la traduction: tantôt c'est la langue et culture cibles qui ont été mises en avant, tantôt c'est la langue et culture d'origine qui ont été privilégiées par les traducteurs. Cette variété d'approches a suscité de grandes divergences dans la perception de la traduction tout au long de l'histoire. Lawrence Venuti, l'un des plus grands partisans de la traduction comme lieu d'émergence de la langue et culture étrangères, comprend le rôle et le processus de traduction comme suit:

Translation is a process that involves looking for similarities between languages and cultures [...] but it does this only because it is constantly confronting dissimilarities. [...] A translated text should be the site where a different culture emerges, where a reader gets a glimpse of a cultural other [...]¹.

Cependant, une telle approche ne peut pas être toujours appliquée à la lettre. La traduction au sein des institutions internationales constitue un exemple particulier, où les concepts traditionnels des théories de la traduction prennent une forme tout à fait nouvelle, et souvent surprenante.

Cet article porte sur le rôle de la traduction dans le maintien d'un dialogue entre les langues et les cultures européennes. L'histoire de la traduction littéraire y est confrontée avec les pratiques de traduction présentes au sein des institutions européennes, car ces dernières constituent un cas très particulier dans l'histoire de la traduction, rarement traité par les théoriciens. La première partie de cette contribution est consacrée aux développements de la pensée sur la traduction et son rôle dans l'évolution des cultures européennes à travers les siècles. La deuxième partie traite des particularités de la traduction au sein des institutions européennes. La troisième partie contient une analyse comparative de trois traductions de la Déclaration de Berlin. Nous tâcherons ainsi d'illustrer le rôle fondamental – même s'il se présente sous différentes formes – que joue la traduction dans le dialogue interlinguistique et interculturel européen.

Langues et cultures européennes en dialogue

La diversité linguistique et culturelle constitue un élément essentiel de l'histoire européenne et la traduction l'accompagne inévitablement; en effet, les développements des cultures européennes et de la traduction s'influencent mutuellement depuis la Rome Antique. De plus, nous pouvons dire que la traduction et l'Europe partagent les mêmes idées et principes fondamentaux, tels que les notions d'identité et d'altérité, le rapport à l'autre, l'unité dans la diversité. Toutes ces notions se trouvent au cœur de la construction européenne actuelle, qui sont aussi des principes clés de la problématique de la traduction. L'histoire de l'Europe et celle de la traduction sont donc très proches l'une de l'autre, dans la mesure où Henri Meschonnic constate que « l'Europe et la traduction ont une même histoire »².

¹ VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, New York, Routledge, 2002, p. 306.

² MESCHONNIC, Henri, « Les grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites. Problématique de la traduction », in *Précis de littérature européenne*, Didier, B. (dir.), Paris, P.U.F., 1998, p. 221.

En effet, plusieurs épisodes de l'histoire ont fortement influencé le développement de la traduction, notamment la découverte de l'imprimerie ou la prise de Constantinople par les Turcs en 1453, qui a provoqué un *exode* de manuscrits, d'enseignants et de traductions grecs, avec une influence non négligeable sur la Renaissance européenne. De même, de grandes traductions ont enrichi le développement des cultures européennes, en témoigne le fait que la plupart des textes fondateurs de l'Europe sont des textes traduits, comme par exemple le Nouveau Testament. Le premier livre imprimé, la *Bible de Mayence* de 1455 et le premier texte en langue française, les *Serments de Strasbourg* de 842, sont également des traductions. La traduction se trouve aussi au cœur des études de lettres, au sein desquelles elle joue un rôle crucial. Selon Michel Ballard, elle y constitue « le lieu d'une prise de conscience linguistique et culturelle structurante et civilisatrice »³. Mais la traduction ne joue pas un rôle aussi central partout dans le monde ; comme le souligne Henri Meschonnic, l'importance qu'on lui assigne constitue une caractéristique particulière de l'Occident :

L'Europe, à la différence d'autres cultures centrées sur elles-mêmes, est d'origine pluriculturelle, originellement et constamment traductrice, de son début méditerranéen, à la Rome hellénisante, au Moyen Age où Aristote passe par le syrien et l'arabe avant de se lire en latin, au XVIème siècle où Calepin fait un dictionnaire en onze langues. L'Europe, dès ses commencements et ses intermittences, n'a cessé de traduire, du sacré au profane, du latin aux langues vulgaires, puis des langues vernaculaires entre elles. Tout comme elle invente l'exclusion, avec l'Inquisition, elle invente, avec les grandes explorations et l'ethnologie, le rapport à l'autre⁴.

La traduction littéraire, avec ses caractéristiques fondamentales qu'accompagne souvent une réflexion sur sa fonction et sa nature, est apparue dans l'Antiquité, et plus particulièrement dans la Rome Antique. La Grèce, en revanche, avait une conscience plus *égocentrique* de la langue et de la culture, et considérait les autres peuples comme *barbares* et leurs langues comme *barborygmes*. Elle ne pratiquait de ce fait pas ou très peu la traduction. Selon Michel Ballard, c'est justement par ce manque de références que la civilisation grecque est devenue une civilisation fondatrice de l'Europe, et que la littérature grecque peut être perçue comme « texte fondateur »⁵. Rome a vu le premier traducteur individuel, Livius Andronicus (284-205 av. J.-C.), pour qui la traduction constituait un acte pédagogique, visant à enseigner le latin et le grec. Elle a aussi connu le premier théoricien de la traduction, Cicéron, auteur d'un essai de réflexion sur la traduction. En effet, l'auteur de *De optimo genere oratorum* a été le premier à aller à l'encontre de la pratique courante de traduire le « mot à mot » en révélant ainsi la complexité de la traduction et la difficulté d'élaborer une pensée cohérente sur l'acte de traduire⁶. Un conflit majeur s'est ainsi installé dans la pensée de la traduction et prédomine encore aujourd'hui : c'est l'opposition entre la traduction « libre », du *sens* et la traduction « fidèle », du *mot*.

Le rôle culturel fondateur de la traduction commence avec l'arrivée du Christianisme. En effet, les textes de cette *nouvelle religion* sont les premières « grandes traductions »⁷, dont l'influence perdure jusqu'à nos jours - le premier « original second » de la Bible, la traduction collective de l'hébreu en grec, la *Bible des Septante* du IIIème siècle av. J.-C, et la traduction de l'araméen vers le grec des *Évangiles*. Ainsi, à partir du IIe siècle nous pouvons observer un développement de la traduction des textes sacrés et nous prenons conscience des divergences existant entre différentes traductions et des problèmes d'interprétation qu'elles posent. De plus, une stratégie de traduction se développe, visant à assurer le maximum

³ BALLARD, Michel, « La traduction comme conscience linguistique et culturelle: quelques repères. » in *Europe et traduction*, Ballard, M., (ed.), Ottawa, Artois presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p.11.

⁴ Henri MESCHONNIC, « Les grandes traductions européennes », *op. cit.*, p. 222.

⁵ Michel BALLARD, « La traduction comme conscience linguistique », *op. cit.*, pp. 12-13.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ Henri MESCHONNIC, « Les grandes traductions européennes », *op. cit.*, p. 224.

d'efficacité⁸. A la fin du IV^{ème} siècle, La *Vulgate* de Saint Jérôme constitue la première grande traduction latine et son travail est lié à l'exégèse et à la théorie de la traduction⁹.

Le Moyen Age est la période où s'installe la pensée théorique sur la traduction. La traduction « fidèle », « mot à mot », en constitue la pratique privilégiée, ceci sous l'influence de Boèce qui considère la traduction comme « porteuse de Christianisation ». Selon lui, la traduction « fidèle » constitue « le seul moyen de ne pas corrompre la vérité »¹⁰ et elle est privilégiée pour les textes sacrés et savants. Les premières traductions de la Bible en langues vernaculaires des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles constituent les plus grandes traductions européennes, avec de surcroît une dimension culturelle importante. La traduction anglaise de 1611, *The Authorized Version (King James Version)*, sous la direction de Lancelot Andrews, a eu et continue d'avoir une influence majeure sur la langue et la littérature anglaises. De même pour la traduction de Luther, publiée en 1522 (Nouveau Testament) et en 1534 (Ancien Testament), dont le langage commun a fortement influencé la langue et la littérature allemandes. Selon Hannelore Lee-Jahnke, c'était une des premières traductions qui prenait en compte le « milieu culturel des destinataires »¹¹. Selon Henri Meschonnic, aucune traduction de la Bible en français ni en d'autres langues n'a eu un tel effet culturel que ces deux traductions¹².

L'Angleterre des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles a vu un développement plus approfondi de la théorie de la traduction. Trois principes apparaissent chez Alexander Fraser Tytler dans son ouvrage *Essay on the Principles of Translation* de 1791, à savoir qu'une bonne traduction se doit de respecter les « idées », le « style » et « l'aisance » d'une composition originale. La méthode de traduction libre se développe et s'établit davantage surtout avec les pratiques de Denham, Dryden et Pope. Ces auteurs valorisent le discours « transparent », qui néglige les différences linguistiques et culturelles entre la culture d'origine et la culture cible. Ainsi, nous observons la pratique d'une traduction domestiquée (« domesticating translation »), selon les termes de Lawrence Venuti¹³, et le texte traduit est traité comme s'il s'agissait de l'original. Avec l'opposition centrale entre la traduction libre et fidèle, deux directions fondamentales peuvent être distinguées dans la pensée de la traduction: vers la langue de départ et vers la langue d'arrivée.

Le XX^{ème} siècle peut être considéré comme un siècle de traduction: l'importance de la communication dans le monde augmente et la traduction devient politiquement importante¹⁴. Le nombre de traducteurs et de traductions se multiplie, la traduction se professionnalise et sa théorie ne cesse de se développer. La pensée du langage et de l'herméneutique influence la pensée de la traduction et c'est le texte à traduire et les concepts du discours, plutôt que la langue elle-même, qui deviennent l'objet principal de la traduction. Un développement parallèle ayant une forte influence sur la théorie et la pratique du traduire concerne la transformation des rapports entre identité et altérité, à savoir la disparition graduelle de l'opposition entre les deux notions. Ce changement de paradigme, lié entre autres à la décomposition des colonialismes, rend « sensible que l'identité ne s'oppose plus à l'altérité, mais advient à elle-même par l'altérité »¹⁵. Ces deux transformations – de la pensée du langage et des rapports entre les différentes cultures – sont toujours en cours et se situent, selon Meschonnic, au cœur de la transformation majeure de la traduction au XX^{ème} siècle¹⁶. Selon Michel Ballard, la traduction aujourd'hui prend de plus en plus en compte une certaine conscience de l'altérité: « [...] cette découverte de l'autre à travers d'un transfert linguistique est à la fois une marque d'intérêt et de curiosité et le garant de la préservation d'une identité »¹⁷. Parallèlement, le

⁸ Michel BALLARD, « La traduction comme conscience linguistique », *op. cit.*, pp. 14-15.

⁹ Henri MESCHONNIC, « Les grandes traductions européennes », *op. cit.*, p. 225 et Michel BALLARD, « La traduction comme conscience linguistique », *op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁰ Henri MESCHONNIC, « Les grandes traductions européennes », *op. cit.*, p. 223.

¹¹ LEE JAHNKE, Hannelore, « Le traducteur, passeur entre les cultures » in *CIUTI-Forum Paris 2005 Regards sur les aspects culturels de la communication*, Forstner, M., Lee-Jahnke, H. (eds.), Berne, Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, 2006, p. 63.

¹² Henri MESCHONNIC, « Les grandes traductions européennes », *op. cit.*, p. 228.

¹³ VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, *op. cit.*

¹⁴ TOSI, Arturo, « European Affairs: The Writer, the Translator and the Reader » in *Crossing barriers and bridging cultures: the challenges of multilingual translation for the European Union*, Tosi, A., (ed.), Clevedon, Multilingual Matters, 2001, p. 47.

¹⁵ Henri MESCHONNIC, « Les grandes traductions européennes », *op. cit.*, p. 223.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Michel BALLARD, « La traduction comme conscience linguistique », *op. cit.*, p. 22.

multilinguisme et le respect de la diversité culturelle et linguistique sont devenus *les pierres angulaires* de la construction européenne.

La grandeur d'une traduction ne dépend pas seulement de l'importance du texte à traduire. Une traduction peut s'imposer comme marquante et durable à cause de ses effets de langue, de culture, ou par le fait qu'elle transforme le rapport entre identité et altérité, en rompant avec les traditions. La « force d'une traduction réussie », selon Meschonnic, « est qu'elle est une poétique pour une poétique, et non plus ni du sens pour le sens ni un mot pour le mot, mais le lien, dans un même acte de langage, qui fait de la langue, et du rapport entre deux langues-cultures, un acte de littérature »¹⁸. Il est donc clair que les possibilités et le devoir du traducteur vont bien au-delà d'une simple transposition du contenu ou du sens d'un texte à l'autre. Lawrence Venuti insiste sur ce rôle complexe et crucial du traducteur. Il met en lumière également le fait que ce rôle est très souvent négligé et devrait être revalorisé. En effet, malgré les développements importants de la pensée du langage et du rapport entre les différentes cultures, la traduction d'aujourd'hui semble toujours faire l'erreur d'abolir la diversité des langues et des cultures. *L'aisance* et la *lisibilité* des traductions, ainsi que *l'invisibilité* du traducteur sont encore aujourd'hui les critères les plus attendus et les plus importants, non seulement pour les lecteurs mais aussi pour les éditeurs et les critiques.

La traduction et son rôle au sein des institutions européennes

En dehors de la traduction littéraire, le dialogue entre les langues et les cultures se place également au cœur de la politique multilingue de l'Union européenne. Selon l'article 1 du Traité sur l'Union européenne, l'objectif principal est de créer une « union sans cesse plus étroite entre les peuples de l'Europe, dans laquelle les décisions sont prises dans le plus grand respect possible du principe d'ouverture et le plus près possible des citoyens »¹⁹. La « démocratie, la transparence et le droit à savoir »²⁰ constituent ses principes les plus fondamentaux. L'article 1 du Traité met également en avant le fait que l'Union européenne a « pour mission d'organiser de façon cohérente et solidaire les relations entre les États membres et entre leurs peuples »²¹. L'article six, par contre, souligne la nécessité pour l'Union de respecter « l'identité nationale de ses États membres »²².

Les langues nationales étant considérées comme un symbole de l'identité nationale et une source d'enrichissement, la question du régime linguistique se trouve au cœur de la construction européenne, dès ses débuts. Il est d'autant plus important que, contrairement aux autres organisations internationales, l'Union européenne introduit sa propre législation qui doit être traduite dans toutes les langues officielles, pour garantir sa transparence. L'importance de la langue dans les relations entre les personnes, leur identité, leur culture et leur diversité est toujours mise en avant et le droit pour tous les citoyens d'utiliser leur langue maternelle et d'être compris par les autres citoyens est explicite. Nous pouvons donc constater que la politique linguistique est à la base du processus de l'unification de l'Europe. Ceci est reflété dans le premier règlement du Conseil, datant du 15 avril 1958. Ce règlement concerne précisément la question du régime linguistique de l'Union et spécifie que « les quatre langues dans lesquelles le Traité est rédigé sont reconnues comme langues officielles chacune dans un ou plusieurs États membres de la Communauté ». L'Europe est donc « essentiellement multilingue » et, comme le dit Jean-Pierre van Deth, cité par Kaisa Koskinen²³, ce multilinguisme en constitue une partie essentielle, responsable de l'unique caractère de l'Europe « unie dans sa diversité ».

¹⁸ Henri MESCHONNIC, « Les grandes traductions européennes », *op. cit.*, p. 238.

¹⁹ Union européenne, *Versions consolidées du Traité sur l'Union européenne et du Traité instituant la Communauté européenne*, Office des publications officielles des Communautés européennes, Luxembourg, 2006.

²⁰ Commission européenne, Direction générale de la presse et de la communication, *De nombreuses langues, une seule famille: les langues dans l'Union européenne*, Office des publications officielles des Communautés européennes, Luxembourg, 2004.

²¹ Union européenne, *op. cit.*, 2006.

²² *Ibid.*

²³ KOSKINEN, Kaisa, « Institutional Illusions. Translating in the EU Commission », in *The Translator*, Vol. 6, No. 1, 2000, p. 51.

Le plurilinguisme étant placé au cœur de la construction européenne, ceci implique une place primordiale réservée à la traduction et au traducteur. D'un point de vue linguistique, d'un point de vue de la traduction, de la rédaction et de l'organisation du travail, l'idée de la construction européenne et du multilinguisme européen constitue une tâche immense et un grand défi, mais aussi un vaste champ de possibilités de développement et d'enrichissement linguistique. Roger Goffin insiste sur l'immensité, le potentiel et le caractère unique de ce phénomène:

Jamais on n'a autant traduit, autant confronté et contrasté, en situation concrète de communication, les ressources multiples de langues. Jamais on n'a autant légiféré, jamais on n'a eu l'occasion d'étudier au quotidien comment des institutions internationales à vocation juridique agissent sur le plan langagier pour décrire et nommer des notions nouvelles dans le choc de neuf langues naturelles, enracinées dans leurs traditions juridiques, économiques, culturelles, sociales et politiques²⁴.

Cependant, au vu de la théorie contemporaine du traduire, la traduction telle qu'elle est exercée au sein des institutions européennes pose des problèmes fondamentaux : quelques concepts centraux dans les études de traduction doivent être repensés, modifiés ou même rejetés. Parmi ceux-ci se trouvent les notions de *texte*, de *culture*, de *texte source* et de *texte cible*, la notion d'*équivalence* et de *visibilité* du traducteur.

En premier lieu, il faut tenir compte du fait que les textes sur lesquels travaillent les traducteurs des institutions européennes ne sont pas de textes politiques typiques. Anna Trosborg dans son article « Translating Hybrid Political Texts » souligne que les textes que l'on trouve dans les institutions européennes sont des « textes politiques, négociés d'une façon interactive, dans un cadre supranational avec comme objectif d'atteindre et de refléter un consensus »²⁵. Elle propose donc une perspective intéressante sur les traductions de l'UE: elle s'y réfère comme à des « textes hybrides », issus de plusieurs cultures différentes. Elle souligne également le fait que ces documents sont le résultat d'un processus d'internationalisation qui provoque la création des nouveaux types de textes, issus d'une convergence croissante entre les cultures, qui « reflètent des caractéristiques textuelles précises (le vocabulaire, la syntaxe, le style, etc.), et qui peuvent être incompatibles avec les conventions de la langue cible »²⁶. Ces textes sont issus des négociations entre différentes cultures, normes et conventions, et sont ainsi le résultat d'une traduction.

A part la notion de *texte*, la notion de *culture* est encore un autre élément extrêmement important dans le contexte de la traduction. Anna Trosborg observe que la culture est fondamentale pour la traduction²⁷ et Hannelore Lee-Jahnke souligne qu'aujourd'hui « le traducteur est formé non seulement au transfert linguistique, mais également et de plus en plus à la communication interculturelle »²⁸. Mais dans le contexte de l'Union européenne la notion de « culture » prend aussi une nouvelle signification. En soulignant l'existence de la culture propre à l'Union européenne, Kaisa Koskinen propose de considérer les institutions européennes comme ayant leur propre culture *multinationale*, des références à leur propre histoire, leurs propres normes et objectifs²⁹. En outre, selon Koskinen, beaucoup de traductions exercées dans le contexte de l'Union européenne, au lieu d'être des exemples d'une communication interculturelle, sont au contraire des exemples d'une communication *intraculturelle*, car elles sont « produites et consommées au sein du même contexte culturel »³⁰. L'auteur met ainsi en évidence une division primordiale dans chaque discussion de la traduction au sein de l'Union européenne, notamment la division entre la traduction interne et la traduction externe, adressée à l'extérieur de la culture institutionnelle de l'UE, et donc entre la traduction *intra-* et *interculturelle*. Ces deux types de traduction ne posent pas les

²⁴ GOFFIN, Roger, « L'eurolecte: oui, jargon communautaire: non » in *Meta*, no.39, 1994, p. 636.

²⁵ TROSBORG, Anna, « Translating Hybrid Political Texts », in *Text Typology and Translation*, Trosborg, A. (ed.), Amsterdam, Philadelphia, Benjamins, 1997, p.146, je traduis.

²⁶ *Ibid.*, p. 147, je traduis.

²⁷ *Ibid.*, p. 146.

²⁸ Hannelore LEE JAHNKE, « Le traducteur, passeur entre les cultures », *op.cit.*, p. 64.

²⁹ Kaisa KOSKINEN, « Institutional Illusions. Translating in the EU Commission », *op.cit.*, p. 59.

³⁰ *Ibid.*, je traduis.

mêmes exigences aux traducteurs et toute approche critique des documents traduits au sein des institutions européennes devrait prendre en compte cette distinction.

Un autre élément s'avère intéressant dans le contexte de l'Union européenne. Dans toute approche de la traduction, il serait logique de supposer que le processus de traduction implique l'existence de deux textes: un texte source, l'*original*, et un texte cible, la *traduction*. Cependant, lorsque l'on considère les textes traduits par les services de traduction des institutions européennes, un problème fondamental apparaît dès le départ, c'est-à-dire déjà au niveau de l'indication du texte source. Suite au processus complexe de rédactions multiples, modifications et traductions des textes et documents de l'UE, nous sommes confrontés à une situation où toutes les versions linguistiques sont égales. Chacune peut donc être considérée comme le texte cible, mais aucune ne peut être prise comme le texte source car celui-ci n'existe pas. Comme le souligne Anna Trosborg³¹, dans le sens traditionnel du terme, « les textes traduits sont des exemples de la communication secondaire » – ils sont destinés au groupe cible secondaire. Par contre, dans le processus de traduction au sein des institutions européennes, une communication primaire n'existe pas; le « texte source » joue le rôle d'un texte préliminaire, c'est un « pseudo texte ». De plus, ce texte ne comporte pas de traits ou de conventions spécifiques aux textes de la langue source et il n'y a pas de textes parallèles dans la culture source qui pourraient servir comme modèles pour les textes cibles. Les traductions des textes de l'UE peuvent donc être considérées comme des textes primaires, qui s'adressent au groupe cible primaire, ce qui va à l'encontre de la pensée traditionnelle de la traduction comme un exemple d'une communication secondaire.

L'absence d'un texte source clairement défini pose aussi des problèmes au niveau de la recherche en traduction : au lieu de pouvoir comparer le texte source avec sa traduction, nous sommes confrontés avec plusieurs versions linguistiques, certes liées les unes aux autres, mais anonymes. Une comparaison *traditionnelle* n'est donc pas possible, car même si l'on voulait assigner le terme « texte source » à la version du texte qui joue un tel rôle dans la phase finale du processus de traduction – ou plutôt de « rédaction » – il ne s'agit jamais d'un seul texte, mais plutôt de ses multiples versions. Une question primordiale se pose alors: si les concepts de base de chaque analyse de traduction ne sont pas possibles à définir, peut-on considérer qu'il s'agit d'une traduction ? Kaisa Koskinen propose une solution intéressante: elle suggère de reconnaître, malgré les incohérences, l'existence du texte source en admettant en même temps qu'il s'agit d'un texte instable et difficile d'accès³².

En effet, dans le contexte de l'Union européenne, les textes ne semblent pas porter une signification stable qui pourrait être *transposée* dans le nouveau texte. Cette signification est attribuée dans un contexte de communication particulier, à travers l'interaction entre la connaissance présentée dans le texte et celle donnée par les lecteurs. De ce point de vue, il est intéressant de voir une analogie avec les tendances récentes en étude de la traduction car, en effet, la traduction institutionnelle n'est pas le seul contexte dans lequel la stabilité de la signification est mise en question. Selon Christina Schäffner, dans les études de traduction « l'idée des significations intrinsèquement stables », utilisée par les approches linguistiques, a été récemment rejetée par les approches post-modernes et post-structurales, qui se focalisent plutôt sur les circonstances culturelles, historiques, idéologiques ou politiques qui déterminent le travail du traducteur. Selon Schäffner la notion de « texte source » et de « texte cible » dans le contexte de l'UE, sont des notions dynamiques : dans une situation particulière, un texte donné peut toujours devenir le texte source ou le texte cible, par rapport à un autre texte, et les étiquettes « source » et « cible » ne sont donc plus nécessaires³³.

Un problème parallèle au problème du « texte source » apparaît lorsqu'il est fait mention de la « culture source », traditionnellement définie dans les études de traduction comme « un espace limité d'un état

³¹ TROSBORG, Anna, « Translating Hybrid Political Texts », in *Text Typology and Translation*, Trosborg, A. (ed.), Amsterdam, Philadelphia, Benjamins, p. 126.

³² KOSKINEN, Kaisa, « How to research EU translation? » in *Perspectives: Studies in Translatology*, Vol. 9, No. 4, 2001, p. 294

³³ SCHÄFFNER, Christina, « Translation and the EU – Conditions and Consequences » in *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 9, No. 4, 2001, pp. 250-1.

nation, avec sa langue nationale »³⁴. Encore une fois, la situation au sein des institutions européennes est beaucoup plus complexe: l'intégration européenne signifie une disparition continue des frontières nationales et culturelles et dans son contexte, des références culturelles spécifiques sont très souvent délibérément évitées afin de différencier le niveau supranational du niveau national. De plus, dans de nombreux cas, le contexte culturel dans lequel est utilisée la traduction n'est pas homogène. En effet, tant les auteurs que les lecteurs des documents rédigés au sein des institutions européennes peuvent générer de grands *mélanges* culturels.

Cependant, même si les institutions européennes représentent une véritable mosaïque culturelle et linguistique, le mouvement « culturel » dans les études de traduction des années 1990 n'a pas eu beaucoup d'influence sur les traductions effectuées au sein de l'UE. Kaisa Koskinen observe même une tendance contraire: « en pratique » elle constate que « la politique de traduction vise à une communication *«culturelle»* »³⁵. Une grande divergence s'est donc produite entre le développement de la pensée sur la traduction telle qu'on l'a connue à travers les siècles et la réalité de la traduction pratiquée dans les institutions européennes. L'élément principal de cet écart est la notion qui circule dans toute l'histoire de la traduction, à savoir la notion d'*équivalence*. En effet, ce concept a récemment été mis en doute, et même nié, dans le contexte du développement des théories linguistiques et culturelles de la traduction³⁶. Cependant, quelle que soit l'opinion sur l'équivalence, force est de constater qu'elle joue un rôle important dans le contexte de l'Union européenne car elle correspond parfaitement à la politique de l'égalité linguistique de la Communauté. Cette notion bien connue et profondément discutée dans l'histoire de la traduction, prend un nouveau visage dans le contexte de l'UE. Ici, il ne s'agit pas d'équivalence entre le texte source et le texte cible car, comme on l'a déjà dit, ces deux textes ne sont pas clairement déterminés. Il s'agit plutôt d'équivalence entre les différentes versions linguistiques, ce qui semble un but à atteindre dans chaque acte de traduction au sein des institutions de l'UE, avant même de considérer la qualité de la traduction elle-même:

Irrespective of any qualitative characteristics of the translation, the versions are automatically assumed to be equivalent. Importantly, and unlike many other types of translation, the EU documents are equivalent not just with the source text but with the nine other translations as well. In other words, within the EU context, equivalence is an inherent quality of all translation, and instead of referring back to the origin, the equivalence relation is target-oriented in that it binds together all the different translations of the same text. Once the translations are finished, the source text actually ceases to exist as such, since none of the eleven 'equivalent' documents carries any sign which makes it distinguishable from the others. This kind of equivalence can be seen most clearly in EU legislation, where all the 'language versions' are equally valid³⁷.

La place centrale de l'équivalence au sein des services de traduction de l'UE suggère donc que cette notion doit être prise en compte dans les théories de la traduction. C'est précisément le point de vue proposé et développé par Anthony Pym: en admettant le caractère illusoire de l'équivalence, il souligne tout de même que celle-ci est toujours présente dans la pratique de la traduction et qu'il est important d'y croire; c'est justement la conviction que l'équivalence peut être – et *est* – produite qui est cruciale pour tout acte de traduction³⁸. D'une façon similaire, Kaisa Koskinen³⁹ souligne l'importance des « attentes sociales », pour lesquelles la conviction que l'équivalence existe joue un rôle primordial. Cependant, selon elle, l'interprétation de l'équivalence au sein des institutions européennes est « inutilement étroite », car elle est considérée comme simple « correspondance linguistique » ou traduction littérale. C'est ainsi que, selon

³⁴ *Ibid.*, p. 255, je traduis.

³⁵ Kaisa KOSKINEN, « Institutional Illusions. Translating in the EU Commission », *op.cit.*, p. 54, je traduis.

³⁶ ECO, Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

BORUTTI, Silvana, *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie en sciences humaines*, Lausanne, Payot, 2001.

CORREIA, Renato, « Translation of EU Legal Texts », in *Crossing Barriers and Bridging Cultures. The Challenges of Multilingual Translation for the EU*, Tossi, A., (ed.), Multilingual Matters, 2003, pp. 38-43.

³⁷ Kaisa KOSKINEN, « Institutional Illusions. Translating in the EU Commission », *op.cit.*, p. 55.

³⁸ PYM, Anthony, « European Translation Studies, Une science qui dérange, and Why Equivalence Needn't Be a Dirty Word », <http://www.tinet.org/~apym/on-line/translation/deranger.html>, 1995, p. 167.

³⁹ Kaisa KOSKINEN, « Institutional Illusions. Translating in the EU Commission », *op.cit.*, p. 55.

Koskinen, les langues nationales prennent la forme artificielle de l'*Eurospeak*. L'équivalence est même réduite en équivalence purement *visuelle*, où le nombre égal des paragraphes et le placement identique des titres et sous-titres dans toutes les versions linguistiques des documents sont plus importants que les autres aspects de la traduction. Une telle tendance à considérer la traduction et l'équivalence est issue des conditions techniques rigides qui déterminent la traduction des textes législatifs et qui encouragent et même obligent la traduction littérale. Dans une même mesure, ces conditions ne laissent pas de place pour la prise en compte des éléments culturels des traductions et complexifient la compréhension des textes.

Quels que soient les problèmes auxquels les traducteurs et les lecteurs font face dans le cas des textes législatifs de l'UE, il faut tenir compte du fait qu'il s'agit d'un instrument extrêmement compliqué, surtout au niveau juridique et il n'est donc pas toujours facile à concilier toutes les demandes et tous les besoins, tout en observant les principes à la base de la construction européenne. Il me semble donc primordial de considérer les différentes règles qui déterminent la traduction des textes législatifs et les textes non législatifs, adressés aux différents publics, en faisant une claire distinction entre les différents types de traduction, entre la communication *intraculturelle* et *interculturelle*. Il est surprenant que cette distinction n'est pas toujours prise en considération dans la pratique traductionnelle de l'UE. L'adaptation culturelle n'y est pas encouragée, même dans le cas des textes qui l'impliquent, et le traducteur n'est pas considéré comme « un expert en communication interculturelle »⁴⁰. Kaisa Koskinen observe que les pratiques littéraires de traduction sont privilégiées tant dans le cas des textes administratifs que dans le cas de textes purement informatifs, même si les contraintes techniques et légales ne sont pas aussi importantes dans ces derniers. Davantage de considération pour les aspects culturels des textes aurait été bénéfique tant pour la compréhension du message en question que pour l'image de l'Union européenne en général. Selon Koskinen, ce manque de distinction entre les différents types et fonctions des textes de la part des traducteurs peut être symptomatique de « l'identification des traducteurs avec le système administratif » de l'UE⁴¹. Plus généralement, ceci est une caractéristique typique de la traduction au sein des institutions internationales où, comme l'observe Lawrence Venuti, cité par Koskinen, il y a une forte préférence pour « une éthique de similitude » (« ethics of sameness »), qui ne perturbe pas « les discours et canons domestiques »⁴². Dans le cas de l'Union européenne, on peut donc observer une forte considération à l'égard de la culture et des discours qui y sont propres:

Since the European Union is a transnational organization whose translation policy stems from the need to translate out of the multinational EU-culture rather than from a concern to communicate into the [23] target languages, and the translators themselves are located not so much within the target culture as inside the EU bureaucracy, the 'domestic' discourses are not those prevalent in any target culture but discourses typical of the EU-context. So the ethics of sameness is to be understood as sameness with the source as well as sameness with the other language version, not as sameness with target culture conventions⁴³.

Ainsi, Koskinen souligne qu'il n'y a pas de stratégie claire dans le travail des traducteurs; celle-ci reste un choix individuel de chaque traducteur. Par contre, ceci ne veut pas dire que le traducteur est libre dans son choix de stratégie: il est quand même obligé de suivre une tendance générale correspondant à la « nature collective et intertextuelle des traductions de l'UE »⁴⁴.

Un autre concept qu'il faudrait repenser dans le contexte de la traduction au sein de l'Union européenne est celui de « visibilité du traducteur », notion développée, entre autres, par Lawrence Venuti, Antoine Berman, et Christine Nord. Ce concept est crucial dans la pensée sur la traduction d'aujourd'hui car il s'oppose au statut dévalorisé du traducteur et à « l'idéal standard » d'une traduction transparente, dans laquelle toute intervention du traducteur est cachée. Comme le soulignent Lawrence Venuti et Bella

⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁴² *Ibid.*, p. 57.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Je comprends « stratégie » dans le sens de la définition proposée par Lörcher: « a potentially conscious procedure for the solution of a problem which an individual is faced with when translating a text segment from one language into another » in Christina SCHÄFFNER, « Translation and the EU – Conditions and Consequences », *op.cit.*, p. 120

Brodzki⁴⁵, l'invisibilité du traducteur est, pourrait-on dire, *flagrante* dans la culture anglo-américaine, ce qui renforce encore sa domination culturelle et linguistique et contribue à la marginalisation culturelle et économique des traducteurs. Encore une fois, dans le cadre de l'Union européenne le concept de « visibilité du traducteur » ne peut pas être accepté sans modifications. La politique officielle de l'Union européenne non seulement cherche à « cacher » le fait que les textes ont été traduits, en remplaçant le mot « traduire » par le mot « rédiger », mais elle « cache » aussi le rôle actif des traducteurs. Ce manque de référence à la traduction est surprenant surtout si l'on considère la place centrale que la traduction joue dans le fonctionnement de l'Union européenne. Par contre, tenant compte du caractère politique de l'UE, cette invisibilité du traducteur et de la traduction semble tout à fait compréhensible; elle correspond au principe de l'égalité linguistique de l'Union. En effet, dans le cadre des institutions européennes, l'invisibilité des traducteurs est une caractéristique inhérente à leur travail et y constitue un élément important. Elle ne devrait donc pas être contestée. Emma Wagner souligne l'importance de cette invisibilité:

[...] we translators pride ourselves on being invisible, not just physically but also figuratively: our job is to allow communication without interfering or imposing our own opinion⁴⁶.

Par contre, un élément qui pose des problèmes et qu'il semble crucial de relever est le fait que le traducteur est invisible à tous les niveaux, même là où sa présence serait souhaitable. Wagner admet que cette invisibilité provoque des problèmes additionnels dans le travail quotidien des traducteurs et empêche la communication au sein de la Commission européenne:

Our invisibility is our prime virtue – but it is also a great drawback for the Translation Service. It means that we are not understood and it makes it difficult for us to understand the Commission services we work for. It hinders communication⁴⁷.

La communication est donc entravée non seulement entre la Commission et le public général, mais aussi au sein de la Commission européenne elle-même. Encore une fois le besoin de relativiser le problème semble primordial. Une claire distinction est nécessaire : entre la visibilité *externe* des traducteurs – qui dans le cas des textes de l'UE n'est pas possible à atteindre – et la visibilité *interne*, qui, par contre, pourrait mettre en évidence la complexité du processus de traduction multilingue et collective, et qui pourrait encourager une coopération active entre les rédacteurs et les traducteurs des textes.

La Déclaration de Berlin : la traduction comme dialogue

Afin d'illustrer le défi auquel les traducteurs des institutions européennes font face, je propose d'étudier quelques fragments de la Déclaration de Berlin, un document officiel de l'Union européenne adressé à tous les citoyens européens. A l'occasion du cinquantième anniversaire de la signature des traités de Rome, elle résume les principes, les réussites et les futurs défis de la construction européenne. La Déclaration de Berlin est un document rédigé en allemand pendant la présidence allemande du Conseil de l'Union européenne. C'est un document qui résume cinquante ans d'intégration fondée sur des principes et idéaux communs. Mais cette intégration réunit des pays, des cultures et des traditions différents, dont la diversité a été cultivée et célébrée tout au long de l'histoire de la construction européenne. Chaque version linguistique de la Déclaration s'adresse aux citoyens d'un État membre particulier et donc devrait refléter la propre histoire de chacun de ces États, sa propre culture, ainsi que son propre rapport à la construction européenne. À travers une analyse de ces trois traductions, il sera intéressant de voir comment les différentes versions linguistiques qui, selon le principe d'égalité linguistique devraient être similaires, manifestent néanmoins de profondes différences culturelles. Ainsi, j'espère pouvoir montrer que, paradoxalement, les trois versions dites *identiques* permettent de mettre en évidence une claire réflexion sur

⁴⁵ VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, New York, Routledge, 2002.

BRODZKI, Bella, *Can These Bones Live? Translation, Survival and Cultural Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 7-8.

⁴⁶ WAGNER, Emma, « Quality of Written Communication in a Multilingual Organisation » in *Terminologie et traduction*, Vol. 1, 2000, p. 6.

⁴⁷ *Ibid.*

la notion de compromis politique – un élément central de la rédaction de la Déclaration de Berlin et du processus décisionnel de l'Union européenne en général. Dans la lumière de mon analyse théorique des difficultés de la traduction institutionnelle, nous pourrions donc voir quelles stratégies ont été employées par les traducteurs de la Déclaration et si les critiques de leur travail sont fondées.

La Déclaration de Berlin est un résultat de longs débats et négociations entre les vingt-sept États membres de l'UE. Elle a été signée le 25 mars 2007 à Berlin, par les présidents des trois institutions principales de l'Union européenne: Hans-Gert Pötering, le Président du Parlement européen, Angela Merkel, la Présidente du Conseil de l'Union européenne, et José Manuel Barroso, le Président de la Commission européenne. Elle détermine les changements et défis principaux pour les années à venir, en évitant les sujets controversés tels que la Constitution européenne, les futurs élargissements ou les références au christianisme. Dans mon analyse, je tente d'étudier trois versions linguistiques de la Déclaration : la version française, anglaise et polonaise, en les traitant comme *égales*. Le choix de ces versions particulières résulte non seulement de mes compétences linguistiques, mais aussi du fait que ces trois langues appartiennent aux trois familles linguistiques différentes (il s'agit, respectivement, des langues romaines, germaniques et slaves) ; elles reflètent ainsi la diversité linguistique de l'Europe. De plus, à partir de ces trois versions linguistiques, nous pouvons reconstruire un fascinant éventail d'approches qu'implique la construction européenne dans trois pays différents. L'original de la Déclaration étant néanmoins important, je tente de traiter la version allemande comme un point de repère, pour souligner ou expliquer certains points de mon analyse.

Les différences au niveau de la terminologie et du vocabulaire montrent des phénomènes particulièrement intéressants. C'est à partir de ces différences-là que nous pouvons apercevoir le dialogue et les consensus qui sous-tendent la Déclaration de Berlin et qui se concrétisent à travers la traduction. Plusieurs différences importantes peuvent être observées déjà dans le premier paragraphe:

[fr] L'unification européenne *nous a apporté la paix et la prospérité*. Elle a créé un sentiment d'appartenance commune et permis de surmonter *les antagonismes*. [...] L'intégration européenne *nous a permis* de tirer les leçons de conflits sanglants et d'une histoire douloureuse. Aujourd'hui nous vivons *unis*, comme jamais nous n'avons pu le faire par le passé.

[en] European unification *has made peace and prosperity possible*. It has brought about a sense of community and overcome *differences*. [...] European integration *shows* that we have learnt the painful lessons of a history marked by bloody conflict. Today we live *together* as was never possible before.

[pl] Zjednoczenie Europy *przyniosło nam pokój i dobrobyt*. Zaowocowało poczuciem wspólnoty i pozwoliło *przezwyciężyć podziały*. [...] Integracja europejska *oznacza*, że wyciągnęliśmy naukę z krwawych konfliktów i bolesnej historii. Dziś żyjemy *razem* w sposób, jaki nigdy wcześniej nie był możliwy. [L'Unification de l'Europe nous a apporté la paix et la prospérité. Elle a créé un sentiment de communauté et permis de surmonter *les divisions*. [...] L'intégration européenne signifie que nous avons tiré les leçons de conflits sanglants et d'une histoire douloureuse. Aujourd'hui nous vivons ensemble d'une manière qui n'a jamais été possible auparavant.]

Des différences intéressantes sont visibles dans la version française et anglaise. Ainsi, nous pouvons y voir deux optiques différentes de l'Union européenne – française et anglo-saxonne. En effet, la France a, depuis le début, joué un rôle principal dans la construction européenne et elle a toujours montré une attitude pro-européenne. Par contre, la Grande-Bretagne reste un pays eurosceptique, surtout par souci de maintenir sa souveraineté et aussi sa place particulière dans les relations internationales où elle se positionne entre l'Europe et les États-Unis. De plus, elle n'a pas joué un rôle important au début de la construction européenne – elle en fait partie seulement depuis 1973. Cette différence d'optique est visible dans la phrase: « L'unification européenne nous a apporté la paix et la prospérité » qui en anglais devient beaucoup plus détachée: « European unification has made peace and prosperity possible ». Ainsi, nous avons l'impression que l'importance de la construction européenne et son rôle dans le maintien de « la paix et la prospérité » en Europe sont diminués dans la traduction anglaise, tandis que dans le texte français ils sont clairement mis en avant. Le rôle de la construction européenne semble être aussi amoindri dans la phrase suivante. En effet, le texte français parle de « surmonter *les antagonismes* ». Le mot *antagonisme*

est défini par le *Dictionnaire culturel en langue française* comme « état d'opposition », synonyme de *conflit*, *opposition*, *rivalité*, *lutte*, et même *antipathie*, *inimitié* et *concurrence*⁴⁸. Par contre en anglais, nous trouvons le mot « différences », qui a la signification, beaucoup plus neutre, d'une « relation d'altérité entre [les] choses, entre [les] êtres ». De même, « vivre unis », qui figure dans la version française, met en évidence une *coexistence* beaucoup plus étroite que celle de l'expression « to live together », qu'on trouve en anglais (« uni », selon le même *Dictionnaire* signifie: « qui est avec ou qui sont ensemble de manière à former un tout ou à être en union, en association »). Par contre, dans la version polonaise, nous pouvons voir clairement la perspective d'un pays qui vient de se libérer du régime communiste et pour lequel l'appartenance à l'Union européenne est une expérience nouvelle. Nous y trouvons donc une attitude enthousiaste et positive à l'égard de l'intégration européenne qui ressemble à l'attitude française plutôt qu'anglaise. Le texte polonais reprend la formulation française « L'Unification de l'Europe nous a apporté la paix et la prospérité » et introduit le mot « divisions » au lieu d'« antagonismes » en français et « différences » en anglais. Il semble que ce choix fait référence à la division de l'Europe en deux blocs. Même si cette division n'existe plus en réalité depuis la chute du mur de Berlin en 1989, c'est l'adhésion de la Pologne, ainsi que des autres pays du bloc communiste à l'Union européenne, qui a représenté le vrai début d'une nouvelle époque post-communiste pour les Polonais. Le choix du mot « ensemble » plutôt que « uni » peut aussi relever de ce changement symbolique de la position de la Pologne sur la carte européenne. Quant au texte allemand, il est curieux d'observer qu'il propose des choix lexicaux plus proches de ceux qu'on trouve dans la version anglaise:

Die europäische Einigung hat uns Frieden und Wohlstand *ermöglicht*. Sie hat Gemeinsamkeit gestiftet und *Gegensätze* überwunden. [...] Wir haben *mit* der europäischen Einigung unsere Lehren aus blutigen Auseinandersetzungen und leidvoller Geschichte gezogen. Wir leben heute *miteinander*, wie es nie zuvor möglich war.

La phrase qui conclut le premier paragraphe montre aussi des différences intéressantes et a même suscité des polémiques. Ainsi, la phrase suivante:

[fr] Notre *chance* pour nous, citoyennes et citoyens de l'Union européenne, c'est d'être unis.

est rendue dans le texte anglais par:

[en] We, the citizens of the European Union, have united *for the better*.

et en polonais:

[pl] My, obywatele Unii Europejskiej, jesteśmy zjednoczeni – ku naszej radości. [Nous, les citoyens de l'Union européenne, sommes unis – à *notre joie*.]

C'est dans cette phrase que la différence d'optique visible dans le premier exemple est encore plus marquée. Ainsi, le texte français parle explicitement d'une « chance », qu'on comprend comme un « sort heureux »; manière favorable dont une chose se produit, synonyme de « bonheur », « étoile », « fortune »⁴⁹, tandis que l'anglais, « for the better », implique une approche très pragmatique, visant une *amélioration* à venir. L'aspect *sentimental* du bonheur et de la chance n'y existe pas. Par contre, nous pouvons y voir des exigences pour l'avenir. Le sentiment du bonheur est présent encore plus directement dans la version polonaise, qui parle de « joie ». Ce sentiment est également présent dans la version allemande: «Wir Bürgerinnen und Bürger der Europäischen Union sind zu unserem *Glück* vereint ». Cette différence dans la traduction a suscité des critiques, selon lesquelles les éléments de joie et d'enthousiasme présents dans l'original allemand ont été perdus dans la traduction anglaise, ainsi que dans les traductions danoise et suédoise. L'article de la BBC qui en parle porte même un titre significatif: « EU effusion 'lost in translation' »⁵⁰. En effet, le résultat du travail des traducteurs semble être opposé. La traduction de cette

⁴⁸ REY, Alain, (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Dictionnaires les Robert Paris, Sejer, 2005.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ BBC, « EU effusion 'lost in translation' » <http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/europe/6498799.stm> 2007/03/27

phrase, et de la Déclaration en général, ne perd pas mais *produit* des éléments extrêmement intéressants, notamment la diversité des approches et des sentiments par rapport à l'Union européenne et son histoire dans les différents pays membres. Ainsi, chaque version linguistique de la Déclaration constitue une véritable traduction politique, une réflexion d'un compromis et d'une diversité.

Les différentes optiques de l'intégration européenne apparaissent aussi dans le paragraphe suivant:

[fr] L'Union européenne continuera à se nourrir à la fois de son ouverture et de la volonté des États membres d'*approfondir* son développement interne.

[en] the European Union will continue to thrive both on openness and on the will of its Member States to *consolidate* the Union's internal development.

[pl] Również w przyszłości siłą Unii Europejskiej będzie jej otwartość oraz wola jej członków, by wspólnie *umacniać* jej wewnętrzny rozwój. [Aussi dans l'avenir, la force de l'Union européenne sera son ouverture et la volonté de ses membres de *renforcer* ensemble son développement interne.]

Le mot « consolider » au lieu d'« approfondir », dans le texte anglais, qui signifie « rendre plus solide, plus stable », « durable », reflète la vision de l'intégration élargie de la Grande-Bretagne, par opposition à la vision de l'intégration approfondie de la France. La version polonaise (« renforcer ») est encore une fois plus proche de la version anglaise. La version allemande propose aussi un mot semblable, avec « festigen ». Des éléments similaires sont relevés dans le dernier paragraphe:

[fr] Grâce à l'unification européenne, le rêve des générations précédentes est devenu réalité. Notre histoire nous *commande* de *préserver cette chance* pour les générations futures.

[en] *With* European unification a dream of earlier generations has become a reality. Our history *reminds* us that we must *protect this* for *the good* of future generations.

[pl] *Wraz* ze zjednoczeniem Europy spełniło się marzenie *naszych* przodków. Historia *przestrzega* nas, aby *strzec tego skarbu* z myślą o przyszłych pokoleniach. [Avec l'unification de l'Europe, un rêve de *nos* ancêtres s'est réalisé. L'histoire nous *avertit* de garder ce *trésor* pour les prochaines générations.]

Il est flagrant de constater que la version polonaise est beaucoup plus personnelle et enthousiaste non seulement que le texte anglais mais aussi que le texte français. Elle parle de « nos » ancêtres, ainsi que de l'unification de l'Européen comme « trésor ». Le texte français l'appelle « une chance », tandis que le texte anglais ne propose pas de nom, en utilisant le simple pronom « this ». Il y a aussi une approche différente de l'histoire que l'on peut observer dans les trois textes: en français, l'histoire nous « commande », en anglais l'histoire nous « rappelle » et en polonais, elle nous « avertit ». En allemand, nous trouvons le verbe « mahnen » qui porte la double signification de « rappeler » et « avertir ». Par contre, l'unification européenne y est considérée comme un « bonheur », ce qui est proche de la version française, mais qui n'apparaît pas dans les autres versions:

Mit der europäischen Einigung ist ein Traum früherer Generationen Wirklichkeit geworden. Unsere Geschichte *mahnt* uns, dieses *Glück* für künftige Generationen zu schützen.

Ces différentes versions linguistiques de la Déclaration de Berlin constituent une véritable mosaïque des cultures, histoires et approches vis-à-vis de l'intégration européenne. Nous pouvons donc constater que cette mosaïque est issue d'une stratégie de *domestication* employée par les traducteurs, ainsi décrite par Lawrence Venuti:

[...] the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be received there. The foreign text, then, is not so much communicated as inscribed with domestic intelligibilities and interests⁵¹.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de cet article, cette stratégie est sévèrement critiquée par Venuti dans le cas de la traduction littéraire, car elle néglige les particularités du texte traduit. Cependant, dans le contexte de la Déclaration de Berlin elle semble tout à fait pertinente car elle résulte de la fonction de sa traduction, qui devrait rapprocher le texte du lecteur cible, et inclure des références directes à l'histoire et à la culture de son pays afin de mieux communiquer ses objectifs. Ainsi, dans le texte français, nous pouvons observer une attitude extrêmement positive et enthousiaste, et une approche très personnelle et engagée à la construction européenne, avec un fort sentiment d'appartenance à la Communauté et la volonté d'une intégration plus profonde. Ceci est en fort contraste avec le texte anglais qui montre une attitude beaucoup plus détachée et pragmatique, et qui souligne l'importance de maintenir des identités et l'indépendance des pays membres. Par contre, dans le texte polonais, des références à l'histoire polonaise, à la longue période de séparation de l'Europe occidentale et à la *joie* apportée par l'adhésion à l'Union européenne, sont clairement visibles. Ainsi, la traduction de la Déclaration de Berlin met en avant les différences, le dialogue et le compromis qui, paradoxalement peut-être, se placent au cœur de l'unité européenne.

Conclusion

Comme nous avons pu l'observer, la diversité linguistique de l'Europe est étroitement liée à la traduction, dont l'histoire est aussi longue que l'histoire de l'Europe. Mais les ressemblances ne s'arrêtent pas à l'histoire, elles vont plus loin: les principes au cœur de l'idée de l'Europe – l'identité et l'altérité, le rapport à l'autre, l'unité dans la diversité – jouent aussi un rôle central dans la traduction. Or, cette relation particulière entre l'Europe et la traduction, ainsi que le dialogue entre les langues et cultures européennes, ne sont pas seulement l'affaire du passé. Avec la mondialisation et l'importance de la communication interculturelle, le XXe siècle est considéré comme un siècle de traduction. En outre, le caractère démocratique, la transparence et le fonctionnement de l'Union européenne dépendent fortement de la traduction: chaque document officiel doit être traduit dans chacune des vingt-trois langues officielles de l'Union.

La tâche du traducteur des textes de l'Union européenne se distingue fortement de la traduction littéraire et d'autres types de traduction non littéraire et le travail des traducteurs des institutions est souvent critiqué et manque d'une stratégie claire et homogène. Or, nous y trouvons les mêmes dilemmes et les mêmes choix que ceux que l'on peut observer à travers les siècles de l'histoire de la traduction: le choix entre la traduction *libre* et *fidèle*, entre la langue et culture *sources* et *cibles*. De plus, un élément est toujours pertinent et aussi important dans les deux types de traduction, notamment le fait que le traducteur reste un « passeur entre les cultures »⁵². Ce rôle est clairement visible dans la traduction de la Déclaration de Berlin: ces différentes versions linguistiques constituent une claire représentation de l'Europe « kaléidoscopique » et « polyphonique », évoquée dans cette phrase par Julia Kristeva:

Aujourd'hui, la diversité linguistique européenne est en train de créer des individus kaléidoscopiques [...]. Une nouvelle espèce émerge peu à peu: le sujet polyphonique, citoyen polyglotte d'une Europe plurinationale⁵³.

⁵¹ VENUTI Lawrence, « Translation, Community, Utopia » in *The Translation Studies Reader*, Venuti (ed.), London; New York: Routledge, 2005, p. 460.

⁵² Hannelore LEE JAHNKE, : « Le traducteur, passeur entre les cultures », *op.cit.*, p.64

⁵³ KRISTEVA, Julia, « Diversité, c'est ma devise » in *Diversité et culture*, Kristeva, J. [et al.], collection « Penser l'Europe », Paris, Cultures France, 2007, pp. 5-6.

Bibliographie

Documents officiels de l'Union européenne

Commission européenne, Direction générale de la presse et de la communication (2004): *De nombreuses langues, une seule famille: les langues dans l'Union européenne*, Office des publications officielles des Communautés européennes, Luxembourg.

Union européenne (2006): *Versions consolidées du Traité sur l'Union européenne et du Traité instituant la Communauté européenne*, Office des publications officielles des Communautés européennes, Luxembourg.

« Déclaration à l'occasion du cinquantième anniversaire de la signature des traités de Rome. » Bruxelles, 25 mars 2007. Versions allemande, anglaise, française et polonaise.

Etudes

BALLARD, Michel, « La traduction comme conscience linguistique et culturelle: quelques repères. » in *Europe et traduction*, Ballard, M., (ed.), Ottawa, Artois presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, pp.11-24.

BBC, « EU effusion 'lost in translation' » <http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/europe/6498799.stm>, March 27, 2007

BORUTTI, Silvana, *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie en sciences humaines*, Lausanne, Payot, 2001.

BRODZKI, Bella, *Can These Bones Live ? Translation, Survival and Cultural Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

CORREIA, Renato, « Translation of EU Legal Texts », in *Crossing Barriers and Bridging Cultures. The Challenges of Multilingual Translation for the EU*, Tossi, A., (ed.), Multilingual Matters, 2003, pp.38-43.

ECO, Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

GOFFIN, Roger, « L'eurolecte: oui, jargon communautaire: non » in *Meta*, no.39, 1994, pp.636-642.

KOSKINEN, Kaisa, « How to research EU translation ? » in *Perspectives: Studies in Translatology*, Vol. 9, No. 4, 2001, pp.293-325.

KOSKINEN, Kaisa, « Institutional Illusions. Translating in the EU Commission », in *The Translator*, Vol. 6, No. 1, 2000, pp.49-65.

KRISTEVA, Julia, « Diversité, c'est ma devise » in *Diversité et culture*, Kristeva, J. [et al.], collection « Penser l'Europe », Paris, CulturesFrance, 2007, pp. 4-23.

LEE JAHNKE, Hannelore, « Le traducteur, passeur entre les cultures » in *CIUTI-Forum Paris 2005 Regards sur les aspects culturels de la communication*. Forstner, M., Lee-Jahnke, H. (eds.), Berne, Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, 2006, pp. 61-88.

MESCHONNIC, Henri, « Les grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites. Problématique de la traduction. » in *Précis de littérature européenne*, Didier, B. (dir.), Paris, P.U.F., 1998, pp.221-239.

PYM, Anthony, « European Translation Studies, Une science qui derange, and Why Equivalence Needn't Be a Dirty Word », <http://www.tinet.org/~apym/on-line/translation/deranger.html>, 1995.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Dictionnaires les Robert, Paris, Sejer, 2005.

SCHÄFFNER, Christina, « Translation and the EU – Conditions and Consequences » in *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 9, No. 4, 2001, pp. 247-261.

SCHÄFFNER, Christina, « Strategies of Translating Political Texts » in *Text Typology and Translation*, Trosborg, A. (ed.), Amsterdam, Philadelphia, Benjamins, 1997, pp.119-158.

TOSI, Arturo, « European Affairs: The Writer, the Translator and the Reader » in *Crossing barriers and bridging cultures: the challenges of multilingual translation for the European Union*, Tosi, A., (ed.), Clevedon, Multilingual Matters, 2001, pp.45-66.

TROSBORG, Anna, « Translating Hybrid Political Texts », in *Text Typology and Translation*, Trosborg, A. (ed.), Amsterdam, Philadelphia, Benjamins, 1997.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, New York, Routledge, 2002.

VENUTI, Lawrence, « Translation, Community, Utopia » in *The Translation Studies Reader*, Venuti (ed.), London; New York: Routledge, 2005, pp. 468-488.

WAGNER, Emma, (2000): « Quality of Written Communication in a Multilingual Organisation » in *Terminologie et traduction*, Vol. 1, 2000, pp. 5-1.

Die Stellung und Weiterentwicklung der Übersetzungsdidaktik im multilingualen Europa

Caroline LEHR

Einleitung

Eine der Besonderheiten Europas liegt in seiner Vielsprachigkeit. Diese spiegelt einerseits die kulturelle Vielfalt Europas wider, kann andererseits aber auch ein Hindernis für jegliche Art der Kommunikation auf dem europäischen Kontinent darstellen¹. In dem Bestreben die Sprachenvielfalt Europas zu erhalten und gleichzeitig die sprachliche Trennung vieler Europäer zu überwinden², kommt der Übersetzung eine grundlegende Rolle zu. Sie ist nicht nur unverzichtbar für Kommunikationsprozesse innerhalb der europäischen Wirtschaft³, sondern auch für die politische Einigung Europas von grösster Bedeutung und massgeblich für deren Legitimität, da sie den europäischen Bürgern nicht nur das Recht gewährleistet, sich in ihrer Muttersprache zu äussern⁴, sondern auch den Europäischen Institutionen ermöglicht, mit den Europäern in ihrer Muttersprache zu kommunizieren. Legitimität aber auch Transparenz und Effizienz der Europäischen Institutionen werden durch deren Übersetzungsdienste erhöht und Kommunikationsprozesse unter den Europäern nicht nur im Zusammenhang der Europäischen Einigung durch die Übersetzung gewährleistet, um es mit Karl-Johan Lönnroth, Direktor der Generaldirektion Übersetzen der Europäischen Kommission, zu sagen: « The language of Europe is translation »⁵.

1. Die Ausbildung von Übersetzern im multilingualen Europa

Kaum ein anderes Bild könnte besser als die « europäische Sprache Übersetzung » verdeutlichen, welche tragende Rolle die Übersetzung für das Funktionieren der Europäischen Institutionen und den Europäischen Einigungsprozess einnimmt. Auch die Grösse der Übersetzungsdienste zeigt dies, so ist die Generaldirektion Übersetzung der Europäischen Kommission der weltweit grösste Dienst seiner Art⁶. Sie arbeitet mit allen offiziellen EU-Sprachen und damit mit einer hohen Anzahl an Sprachkombinationen für die hochqualifizierte Übersetzer benötigt werden, zusätzlich erhöht wurde dieser Bedarf durch die Erweiterung der Europäischen Union im Jahr 2004, mit der sich die Anzahl der offiziellen Sprachen der EU fast verdoppelt hat⁷. Um den Bedarf der Europäischen Institutionen zu decken, muss die Ausbildung hochqualifizierter Übersetzer in den offiziellen EU-Sprachen an den europäischen Hochschulen sichergestellt werden.

¹ ARNTZ, Reiner, *Das vielsprachige Europa*, Hildesheim, Hildesheimer Universitätschriften, Band 4, 1998, S. 9.
FINKENSTAEDT, Thomas, SCHRÖDER, Konrad, *Sprachen im Europa von morgen*, Berlin, München, Langenscheidt, 1992, S. 23.

² FORSTNER, Martin, *Der Multilingualismus als Problem der intraeuropäischen Kommunikation*, Communication dans le cadre de l'Ecole doctorale romande en études européennes, Genève, 2007, S. 1.

³ FINKENSTAEDT, Thomas, SCHRÖDER, Konrad, *Sprachen im Europa von morgen*, *Op.Cit.*, S. 23

⁴ LEE-JAHNKE, Hannelore (Hrsg), *Meta - Processus et cheminements en traduction et interprétation*, Vol. 50, 2005, S. 168.

⁵ Zitiert nach Branchadell: BRANCHADELL, Albert, « The language of Europe is translation, An interview with Karl-Johan Lönnroth », *Quaderns. Revista de traduccions*, no 14, 2007, p. 207. Siehe dazu auch LÖNNROTH, Karl-Johan, *The building of a multilingual Europe*, Speech for the Kommunikations- og Sprog Forum, Copenhagen, October 6th 2005, http://ec.europa.eu/translation/reading/articles/pdf/20051006_copenhagen_kjl_en.pdf

⁶ Dazu *Veröffentlichung der Europäischen Kommission*, 2007

⁷ Dazu Bernardo in FLEISCHMANN, Eberhard et al. (Hrsg.), *Translationskompetenz*, Tübingen, Stauffenberg, 2004, S. 43.

1.1 *European Masters in Translation und Übersetzerprofil*

Dieses Vorhaben verlangt nach einer intensiven Zusammenarbeit zwischen den Europäischen Institutionen und den Hochschulen, die Übersetzer (und in den meisten Fällen auch Dolmetscher) ausbilden. Seit Oktober 2006 findet eine solche Zusammenarbeit im Rahmen des *European Masters in Translation (EMT)* statt, ein von Hochschulvertretern aus allen EU-Mitgliedsstaaten und Vertretern der EU ausgearbeitetes Programm, das als Referenz für Lehrpläne dienen soll.

Das für den European Masters in Translation von der EMT-Expertengruppe ausgearbeitete Profil für Übersetzer zeigt, dass ein Übersetzer im multilingualen Europa über vielfältige und sehr komplexe Kompetenzen verfügen muss⁸. Im Mittelpunkt steht hier neben Sprachkenntnissen, Fachwissen auf den Gebieten der zu übersetzenden Texte sowie technischen Kompetenzen, die Recherche und Umgang mit Übersetzungstools ermöglichen, die eigentliche Übersetzungskompetenz. Diese beinhaltet, wie man an einen zu übersetzenden Text herangeht, welche Übersetzungsstrategien zu wählen sind und wie man mit der Verantwortung umgeht, den Inhalt des Textes korrekt wiederzugeben und ihn gleichzeitig für das Publikum der Zielsprache zugänglich zu machen⁹.

In der Ausbildung von Übersetzern müssen alle Teilkompetenzen des Übersetzers berücksichtigt und geschärft werden, der eigentliche Übersetzungsunterricht konzentriert sich jedoch vor allem auf die Übersetzungskompetenz, also den Umgang mit einem zu übersetzenden Text und die Anwendung von theoretischem Wissen über Übersetzungsstrategien. Die Übersetzungskompetenz stellt das Kernstück in der Ausbildung von Übersetzern dar, ihrer Lehre widmet sich die Übersetzungsdidaktik.

1.2 *Die Übersetzungsdidaktik zwischen Praxis und Theorie*

Die Übersetzungsdidaktik hat durch die Vermittlung von Übersetzungskompetenz zum Ziel, Studenten auf den Arbeitsmarkt vorzubereiten, und darauf, hochkomplexe Texte schnell und genau zu übersetzen, um sowohl den Ansprüchen an Effizienz als auch der grossen Verantwortung, die dem Übersetzer zukommt, gerecht zu werden¹⁰. Will die Übersetzungsdidaktik dieser Herausforderung begegnen, muss sie einerseits eng mit den Europäischen Institutionen und internationalen Organisationen ebenso wie mit der Wirtschaft zusammenarbeiten, um den Unterricht den Anforderungen der Praxis anzupassen, und andererseits die Lehre der Übersetzung durch die Integration und Nutzung von Wissen anderer relevanter Forschungsbereiche weiterentwickeln.

Eine solche Integration von Wissen kann stattfinden, wenn sich die Übersetzungsdidaktik an den Forschungsergebnissen anderer Disziplinen orientiert und deren Ansätze nutzt, um die Ausbildung von Übersetzern zu verbessern. Auch wenn jede Art der Didaktik vor allem als praktisches Fach zu sehen ist, muss, will man Wissen anderer Disziplinen integrieren, dies zunächst einmal auf theoretischer Ebene geschehen¹¹.

Welches Wissen für die Lehre der Übersetzung relevant ist und an welchen Disziplinen sie sich in Zukunft orientieren sollte, wird dann deutlich, wenn man die Postulate der allgemeinen Didaktiktheorien als Ansatzpunkt heranzieht. Es haben sich in der Lehre heute vor allem die kognitionspsychologischen Lernkonzeptionen und die konstruktivistischen Lerntheorien etabliert, unter diesen insbesondere der gemässigte Konstruktivismus, der auf einer konstruktivistischen Sichtweise des Lernprozesses aufbaut, im Lehrprozess allerdings auch die Instruktion berücksichtigt¹².

⁸ Für weitere Untersuchungen zur Übersetzungskompetenz siehe auch: PACTE, « La Competencia traductora y su adquisición », *Quaderns. Revista de Traducció*, no 6, 2001, pp. 39-45, 2001.

⁹ Siehe hierzu : http://ec.europa.eu/dgs/translation/external_relations/universities/master_curriculum_en.pdf

¹⁰ Hannelore LEE-JAHNKE (Hrsg), *Meta - Processus et cheminements en traduction et interprétation*, *Op. Cit.*, S. 171.

¹¹ « For an object to be accessible to investigation, it is not sufficient just to perceive it. A theory prepared to accommodate it must also exist. In the dialogue between theory and experience theory always has the first word » (zitiert nach L.B. CURZON, *Teaching in further education*, London, Continuum, 2004, S. 20.

¹² Im Rahmen der « anchored instruction », der Durchführung realer Projekte im Unterricht, wurden Konzepte dieser Theorie bereits in die Übersetzungsdidaktik integriert (dazu Hannelore LEE-JAHNKE in Peter Axel

1.3 Didaktische Theorien und zentrale Aspekte des Lernprozesses

Den kognitiv ausgerichteten und konstruktivistischen Lerntheorien¹³ liegt die Annahme zugrunde, dass Wissen selbständig und aktiv in einem Handlungskontext und in eine Situation eingebettet erworben wird. Im Mittelpunkt stehen hier demnach die Eigenaktivität des Lernenden und die dafür notwendigen Voraussetzungen. Aus dieser Perspektive sind die folgenden Aspekte des Lernprozesses zentral: *Lernen ist ein konstruktiver Prozess*, Wissen wird immer konstruiert, neues Wissen kann nur erworben und genutzt werden, wenn es in die vorhandenen Wissensstrukturen eingebaut und auf der Basis individueller Erfahrungen genutzt wird; *Lernen ist ein sozialer Prozess*, die Wissenskonstruktion beim Lernenden erfolgt in der Interaktion mit anderen; *Lernen ist ein emotionaler Prozess*, emotionale Aspekte können die Wissenskonstruktion entscheidend beeinflussen und sowohl fördern als auch behindern; und *Lernen ist ein situativer Prozess*, die Wissenskonstruktion beim Lernenden erfolgt in bestimmten Kontexten, mit denen sie untrennbar verbunden ist¹⁴.

Aus diesen Postulaten geht hervor, dass kognitive Prozesse grundlegend für den Lern- und auch den Lehrprozess sind, Einflüsse aus der Umwelt im Zusammenhang von Lernen und Lehren allerdings ebenfalls einen grossen Stellenwert einnehmen, nicht zuletzt, weil der Kontext, in dem die Information verarbeitet wird, entscheidend für deren Erinnerung ist¹⁵. Die zahlreichen Faktoren, die im Lernprozess eine Rolle spielen, verdeutlichen daher, dass sich die Lehr-Lern-Situation durch eine hohe Komplexität auszeichnet und nach einer Betrachtung verlangt, die möglichst viele verschiedene Aspekte berücksichtigt und zueinander in Bezug setzt. Die grundlegende Bedeutung kognitiver Prozesse für den Lernprozess verweist zunächst einmal auf die Kognitionsforschung als für die Übersetzungsdidaktik aussagekräftige Forschungsdisziplin¹⁶.

2. Die Relevanz der Kognitionsforschung für die Übersetzungsdidaktik

2.1 Die Psycholinguistik

Die Kognitionsforschung umfasst verschiedene Teilgebiete von denen die Psycholinguistik in den vergangenen Jahren im Rahmen der Untersuchung des Übersetzungsprozesses für die gesamte Übersetzungswissenschaft stark an Bedeutung gewonnen hat¹⁷. Auch für die Lehre ist ein besseres Verständnis der psycholinguistischen Prozesse beim Übersetzen von grossem Interesse, um diese gezielt fördern zu können. Die Psycholinguistik gewinnt für die Übersetzungsdidaktik umso mehr an Wichtigkeit, je weiter die Forschung von Wort- auf Satzebene vorrückt¹⁸, sie erlaubt jedoch zum momentanen Zeitpunkt vor allem Aussagen über reflexgesteuerte kognitive Prozesse, weniger über reflexionsgesteuerte, die auf höherer Systemebene stattfinden¹⁹. Auch wenn ihre Aussagekraft gegenwärtig noch begrenzt ist, wird die Psycholinguistik in Zukunft, ergänzt durch die Forschung über den kognitiven Expertiseerwerb, von grosser Relevanz für die Übersetzungsdidaktik sein.

SCHMITT, Heike JÜNGST (Hrsg.), *Translationsqualität, Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie*, Bd. 5., Frankfurt, New York, Peter Lang, 2007, S. 379).

¹³ MATURANA, Humberto, VARELA, Francisco, *Der Baum der Erkenntnis*, Bern, München, Wien, 1987.

¹⁴ KOPP, Brigitta, MANDL, Heinz, *Wissenschemata*, Forschungsberichte, Department Psychologie, Institut für Pädagogische Psychologie, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2005, S. 5ff.

¹⁵ HOFFMAN, Robert, *The Psychology of Expertise*, New York, Springer, 1992, S. 41.

¹⁶ Dazu Lee-Jahnke in Schmitt, Jüngst, *Translationsqualität, Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie*, *Op.cit.*, S. 364ff.

¹⁷ Hannelore LEE-JAHNKE, *Meta - Processus et cheminements en traduction et interprétation*, *Op.cit.*, S. 360.

¹⁸ Siehe hierzu die Forschungsergebnisse der Psycholinguisten Hatzidaki und Pothos: HATZIDAKI, Anna, POTHOS, Emmanuel M., « Bilingual language representation and cognitive processes in translation », *Applied Psycholinguistics*, Vol. 29, 2008, pp. 125-150.

¹⁹ GÖPFERICH, Susanne, *Translationsprozessforschung*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2008, S. 11

2.2 Die Expertiseforschung

Aussagen über die im Übersetzungsprozess zentralen höheren Systemebenen und deren Entwicklung ermöglicht zum jetzigen Zeitpunkt bereits die Expertiseforschung, die sich auf die kognitiven Merkmale von Experten unabhängig von deren Fachgebiet konzentriert. Ihre allgemeinen Aussagen zum Expertiseerwerb lassen sich auch auf den Erwerb der Übersetzungskompetenz übertragen und in der Übersetzungsdidaktik umsetzen.

2.3 Die kognitiven Merkmale von Experten

Betrachtet man die Modelle des kognitiven Expertiseerwerbs, ist zunächst zu klären, worin Expertise besteht und inwiefern sich der Experte vom Nicht-Experten unterscheidet. Ein Experte kann in diesem Zusammenhang als Person definiert werden, die auf einem bestimmten Gebiet dauerhaft Leistung erbringt und dabei über die Fertigkeiten und das Wissen verfügt, die für Leistungen dieser Art benötigt werden²⁰. Aufbauend auf den neuropsychologischen Grundlagen des Lernens und unter Einbezug des Konzepts der mentalen Repräsentation²¹ weisen die Ergebnisse der Expertiseforschung darauf hin, dass Experten nicht nur mehr Domänenwissen besitzen als Novizen, sondern es, aufgrund einer gut organisierten Wissensbasis, die Informationsaufnahme, und -verarbeitung sowie Lösungsverhalten prägt, auch effektiver einsetzen. Die Repräsentation ihres Wissens ist demnach facettenreicher und vielschichtiger, ausserdem besitzen Experten ein reichhaltiges Repertoire an Problemlösestrategien, die gemeinsam mit den entsprechenden Problemen, auf die sie angewendet werden, abgespeichert sind²².

Die obigen recht allgemeinen Aussagen zu kognitiven Merkmalen von Experten werfen bereits die im Zusammenhang mit der Übersetzungskompetenz entscheidenden Fragen auf: Wie unterscheidet sich die Organisation der Wissensbasis von Novizen und « Übersetzungsexperten » und in welcher Form speichern letztere Problemlösestrategien für den Übersetzungsprozess ab ? Einen umfassenden Ansatzpunkt für die Beantwortung dieser Fragen und damit auch für eine Orientierung in der Übersetzungsdidaktik bietet das Konzept der *mentalen Schemata*, auf das die Schemabasierten Modellen des Expertiseerwerbs aufbauen.

2.4 Expertiseerwerb des Übersetzers und mentale Schemata

2.4.1 Bedeutung und Erwerb mentaler Schemata

Wenn Menschen Wissen und neue Fertigkeiten erwerben, beinhaltet dies Änderungen in der Aktivität des Gehirns und den Erwerb neuer mentaler Repräsentationen. Diese mentalen Repräsentationen steuern die Performanz des Experten und werden im Prozess des Kompetenzerwerbs modifiziert²³. Eine solche Modifizierung umfasst und bewirkt unter anderem das klassische, zuerst bei Schachexperten nachgewiesene Phänomen der Gruppierung des Wissens in übergeordnete Einheiten²⁴. Diese Gruppierung findet durch Bildung und Umstrukturierung sogenannter *mentaler Schemata*²⁵ statt, die

²⁰ Dazu Zimmerman in ERICSSON, K. Anders et al. (eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, Cambridge University Press, 2006, S. 706.

²¹ Definiert in RICKHEIT, Gert et al., *Psycholinguistik*, Tübingen, Stauffenburg, 2002, S. 19, « als interne Darstellung externer Dinge oder Sachverhalte im Gedächtnis ».

²² Dazu Ericsson in ERICSSON, K. Anders et al. (eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, *Op.cit.*, S. 3f.

²³ Dazu Hill, Schneider in ERICSSON, K. Anders et al. (eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, *Op.cit.*, S. 653. Sowie Ericsson, *Ibid.*, S. 683.

²⁴ Dazu CHI, *Ibid.*, S. 181. Sowie FELTOVICH et al., *Ibid.*, S. 49.

²⁵ Das Konzept der *Schemata* erscheint ansatzweise schon bei Kant. Die Schemata Theorie wurde in den 1930er Jahren von Sir Frederick Bartlett an der Universität Cambridge entwickelt und in den 1970er Jahren wieder aufgenommen (siehe hierzu EYSENCK, Michael W., KEANE, Mark T., *Cognitive Psychology. A Student's Handbook*, Philadelphia, Psychology Press Taylor and Francis, 2000, S. 252. Sowie RICKHEIT, Gert et al., *Psycholinguistik*, *Op.cit.*, S. 63.

prototypische für den Expertiseerwerb entscheidende mentale Repräsentationen darstellen²⁶ und Einheiten in der kognitiven Wissensorganisation bilden. In diesen langfristig gespeicherten, hierarchisch gegliederten Wissensstrukturen – Schemata können ineinander eingebettet aber auch anderen Schemata über- und untergeordnet sein – werden häufig wiederkehrende oder konventionalisierte Umweltkonstellationen, Handlungsfolgen ebenso wie konkrete Gegenstände oder Objekte und abstrakte Zusammenhänge mental abgebildet. Schemata bilden insofern eine Grundlage für Denken und Schlussfolgern²⁷, als sie die Einordnung von Information sowie die kognitive Integration von Wissen unterstützen und in einem Reduktionsprozess umfangreiche Information zu einer übergeordneten Struktur zusammenfassen²⁸.

2.4.2 Schemata und Übersetzung

Abgesehen von der allgemeinen grundlegenden Bedeutung mentaler Schemata für jede Art von Denkprozessen ist für die Übersetzungskompetenz von besonderem Interesse, dass Schemata als Wissensstrukturen ermöglichen, wichtige Information herauszufiltern und Problemstellungen durch Zuordnung zu einem Schema zu identifizieren. Dies ist entscheidend, da ein wichtiger Aspekt des Experten darin besteht, dass er, mit einer Situation konfrontiert, diese als typisch erkennt und einordnet, um, beruhend auf dem Verständnis der Situation durch die Zuordnung zu einem Prototypen, richtige Entscheidungen fällen zu können und richtig zu handeln²⁹. Für die Übersetzung bedeutet dies, dass im Umgang mit einem zu übersetzenden Text, Schemata nicht nur daran beteiligt sind, den Text zu analysieren und einzuordnen, sondern auch daran, für diesen Text die richtige Übersetzungsstrategie auszuwählen. In der Umsetzung dieser Übersetzungsstrategie unterstützen Schemata dann die Koordinierung des deklarativen theoretischen Wissens über Übersetzung und Vorgehensweise, des prozeduralen Wissens, das kognitive Suchprozesse oder Handlungsabläufe umfasst, und des episodischen Wissens über die mit einer Problemlösestrategie verbundene Erfahrung. Schemata sind im Übersetzungsprozess demzufolge sowohl für reflex- als auch für reflexionsgesteuerte Teilprozesse von Bedeutung und ebenfalls für deren Abfolge. Die Entstehung neuer Schemata, die mit fortschreitender Expertise facettenreicher und hierarchisch gegliedert³⁰ sowie untereinander besser verknüpft werden, kann deshalb im Expertiseerwerb des Übersetzers als zentral bezeichnet werden.

Schemata können nicht nur eine Ansatzmöglichkeit bieten, den Übersetzungsprozess weiter aufzuschlüsseln, sondern müssen auch in der Lehre und damit in den theoretischen Überlegungen der Übersetzungsdidaktik Berücksichtigung finden.

2.4.3 Die Nutzung von Schemata in der Didaktik

Darstellungsschemata³¹, wie beispielsweise die von Lee-Jahnke³² beschriebenen Lastenhefte, die eine detaillierte Einordnung des zu übersetzenden Textes und eine Einordnung der Schwierigkeiten in vorgegeben Kategorien ermöglichen, werden im Übersetzungsunterricht bereits bewusst als Lernstrategie eingesetzt. Problemlöseschemata, die dem Lernenden eine bestimmte Vorgehensweise zur Problemlösung vorgeben,³³ können im Übersetzungsunterricht ebenfalls genutzt und geübt werden, zu Beginn, um die Studenten mit den verschiedenen Übersetzungsstrategien und den Grundlagen der dazugehörigen

²⁶ Dazu CIANCIOLO in ERICSSON, K. Anders et al. (eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, *Op.cit.*, S. 638.

²⁷ EYSENCK, Michael W., KEANE, Mark T., *Cognitive Psychology. A Student's Handbook*, *Op.cit.*, S. 460.

²⁸ TIJUS, Charles, *La psychologie cognitive*. Paris, Nathan, 2001, S. 158.

²⁹ DURSO, Dattel in ERICSSON, K. Anders et al. (eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, *Op.cit.*, S.364. Sowie Ross et al. *Ibid*, S. 407.

³⁰ *Ibid*, S. 366. Sowie FELTOVICH et al. *Ibid*, S. 52.

³¹ MANDL, Heinz, KOPP, Brigitta, *Aspekte didaktischen Handelns von Lehrenden in der Weiterbildung*, Forschungsberichte, Department Psychologie, Institut für Pädagogische Psychologie, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2005, S. 2.

³² Dazu Hannelore LEE-JAHNKE in FORSTNER, Martin, LEE-JAHNKE Hannelore (Hrsg.), *CIUTI Forum 2006: Sprachen in einer sich ändernden Welt*, Bern, Peter Lang, 2008, S. 207.

³³ MANDL, Heinz, KOPP, Brigitta, *Aspekte didaktischen Handelns von Lehrenden in der Weiterbildung*, *Op.cit.*, S. 8.

Vorgehensweisen vertraut zu machen, und im weiteren Verlauf des Unterrichts, um Problemlösestrategien zu automatisieren. Sowohl Darstellungs- als auch Problemlöseschemata können sich für Textanalyse und das Üben von Routine-Problemlösestrategien als sehr nützlich erweisen. Sie berücksichtigen jedoch in zu geringem Masse einen Faktor, der im Übersetzungsprozess ebenfalls eine entscheidende Rolle spielt und wahrscheinlich das ausmacht, was eine herausragende Übersetzung von einer gelungenen Übersetzung unterscheidet, nämlich Problemlösestrategien, die über die routinierten hinausgehen und kreative Denkprozesse beinhalten.

2.4.4 Schemata und Kreativität

In den vergangenen Jahren ist immer stärker ins Bewusstsein gerückt, dass Übersetzen als eine sehr kreative Tätigkeit zu sehen ist und dass Kreativität einen Teil der Übersetzungskompetenz ausmacht³⁴. Die Förderung kreativer Prozesse gewinnt daher auch für die Übersetzungsdidaktik immer mehr an Bedeutung. Aus kognitiver Perspektive betrachtet, lässt sich über Kreativität sagen, dass bei kreativen Denkprozessen im vorhandenen Domänenwissen aussergewöhnliche Bezugspunkte erkannt und kognitive Verknüpfungen hergestellt werden, um verschiedene Informationselemente zu einer neuen Idee zu reorganisieren³⁵.

Es kann davon ausgegangen werden, dass in dieser Reorganisation von Informationselementen und damit ihrer kreativen Verknüpfung auch die Wissensstruktur der mentalen Schemata eine wichtige Rolle einnimmt, wie diese genau aussieht, bedarf allerdings noch weiterer Untersuchungen. Zum momentanen Zeitpunkt ist für die Übersetzungsdidaktik bereits von Bedeutung, dass für eine Berücksichtigung und Förderung kreativer Prozesse im Übersetzungsunterricht nicht die Bildung und Automatisierung grundlegender Problemlöseschemata entscheidend ist, sondern wahrscheinlich vor allem die Prozesse der Weiterentwicklung, die Feinabstimmung, Umstrukturierung und stärkere Verknüpfung bestehender Schemata umfassen³⁶, im Zusammenhang mit der Neuverknüpfung von Informationselementen und kreativen Denkprozessen stehen.

Wie sich mentale Schemata weiterentwickeln und was ihre Entwicklung beeinflusst, bildet eine der Fragestellungen, auf die sich die Expertiseforschung im Moment konzentriert³⁷. Ihre Forschungsergebnisse werden auch der Übersetzungsdidaktik weiteren Aufschluss über die Bedeutung und Nutzung von Schemata geben können, für die Förderung kreativer Prozesse, die ebenfalls stark emotionsgeprägt sind, werden sie jedoch allein nicht ausreichend sein.

3. Kognitive Prozesse im Kontext des Übersetzungsunterrichts

Man ist sich heute darüber einig, dass kreative Denkprozesse zu einem Grossteil von Emotionen bestimmt sind. Das Konzept der mentalen Schemata im Zusammenhang mit kreativen Denkprozessen verdeutlicht daher, dass die Analyse kognitiver Prozesse und deren Entwicklung immer auch nach einer Betrachtung im Kontext einer Situation verlangt³⁸, deren Faktoren untrennbar mit den kognitiven Vorgängen verbunden sind. Auch die Übersetzungsdidaktik muss, will sie der Komplexität der Lehr-Lern-Situation und der des Übersetzungsprozesses gerecht werden, der über die Kognition hinausgehenden situierten Betrachtungsweise³⁹, die soziale und emotionale Aspekte einbezieht, eine grössere Bedeutung einräumen. In einem kreativitätsfördernden Übersetzungsunterricht spielen emotionale Aspekte eine wichtige Rolle, diese können jedoch nur betrachtet werden, wenn zunächst den sozialen Aspekten des Unterrichts mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird.

³⁴ KUSSMAUL, Paul, *Kreatives Übersetzen*, Tübingen, Stauffenberg, 2000, S. 9.

³⁵ LUBART, Todd, *Psychologie de la créativité*, Paris, Armand Colin, 2003, S. 20.

³⁶ MANDL, Heinz, KOPP, Brigitta, *Aspekte didaktischen Handelns von Lehrenden in der Weiterbildung*, *Op.cit.*, S. 1.

³⁷ Dazu ROSS et al. in ERICSSON, K. Anders et al. (eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, *Op.cit.*, S.414.

³⁸ Dazu Saada-Robert in MERCER, Neil, COLL, Cesar (eds.), *Teaching, Learning and Interaction, Explorations in Socio-Cultural studies*, Vol.3, Madrid, Fundacion Infancia y Aprendizaje, 1994, S. 63.

³⁹ *Ibid.*

3.1 Ansätze für eine situierte Betrachtung des Übersetzungsunterrichts

Es wird oft davon gesprochen, dass Wissen vom Lernenden in der Interaktion mit einer bestimmten Situation konstruiert wird⁴⁰. In dieser Interaktion nimmt die Kommunikation zwischen Lehrendem und Lernenden und die Kommunikation innerhalb der Gruppe der Lernenden eine entscheidende Stellung ein. Aus der Sicht der Didaktik können Kommunikationsprozesse demzufolge einen wichtigen Teil zur Schaffung möglichst günstiger Lernbedingungen beitragen und machen einen wichtigen Aspekt des didaktischen Handelns aus⁴¹.

In diese Kommunikationsprozesse einer Unterrichtssituation reihen sich theoretisch betrachtet neben der Dekodierung verbaler und nonverbaler Botschaften, Gesprächstechniken wie paraphrasieren und zusammenfassen, gezieltes Eingehen auf Fragen und Nachfragen und die Bezugnahme auf bereits Gesagtes ein⁴². Es handelt sich um einen komplexen und umfassenden Bereich aus dem immer nur Teilaspekte herausgegriffen werden können.

Ansatzpunkte für die Analyse solcher Teilaspekte im Rahmen der Übersetzungsdidaktik können Kommunikationstheorien bieten, die für die Unterrichtssituation aussagekräftige Konzepte in den Mittelpunkt rücken, wie beispielsweise Theorien, die sich auf die Experten-Laien-Kommunikation konzentrieren. Auch wenn es sich beim Lernenden nicht um einen Laien im eigentlichen Sinn handelt, können von diesen Theorien behandelte Konzepte, wie zum Beispiel der von beiden Kommunikationspartnern geteilte Rahmen an Wissen und sein Einfluss auf die Kommunikation⁴³ auch im Unterrichtszusammenhang aufschlussreich sein.

Ebenso könnte sich für den Übersetzungsunterricht als interessant erweisen, welche Eigenschaften erfolgreich agierenden und damit auch erfolgreich kommunizierenden Expertengruppen zugeschrieben werden. Zwar handelt es sich beim Lernenden nur um einen angehenden Experten, die in diesem Zusammenhang untersuchten Fragen, die zum Beispiel mentale Repräsentationen der Gruppenmitglieder sowie deren emotionale Wahrnehmung der Situation bezüglich ihrer Kommunikation analysieren⁴⁴, können auch im Hinblick auf Kommunikationsprozesse im Unterricht aussagekräftig sein und würden gleichzeitig sowohl kognitive als auch emotionale Aspekte einbeziehen und berücksichtigen.

Kommunikationstheorien, die im Zusammenhang mit Expertise stehen, könnten demnach verschiedene Ansatzpunkte bieten, die eine Betrachtung der Kommunikationsprozesse im Unterricht ermöglichen würden, um den sozialen Gesichtspunkten des Lernprozesses in der Übersetzungsdidaktik mehr als bisher Rechnung zu tragen⁴⁵.

Durch eine Einbeziehung und genauere Analyse dieser sozialen Gesichtspunkte in zunächst einmal die theoretischen Überlegungen der Übersetzungsdidaktik könnte es nicht zuletzt gelingen auch emotionale Faktoren, die in kreativen Denkprozesse eine wichtige Rolle spielen, zu berücksichtigen und zu beeinflussen. Um der Komplexität und Vielschichtigkeit der Übersetzungskompetenz gerecht zu werden, muss die Übersetzungsdidaktik folglich immer stärker kommunikative und emotionale Aspekte, möglichst im Zusammenhang mit kognitiven Prozessen, integrieren, um zu einer wirklich situierten Betrachtung des Lernprozesses zu gelangen.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 2.

⁴¹ MANDL, Heinz, KOPP, Brigitta, *Aspekte didaktischen Handelns von Lehrenden in der Weiterbildung*, *Op.cit.*, S. 3.

⁴² *Ibid.*, S. 11.

⁴³ CLARK, Herbert H., « Linguistic processes in deductive reasoning, » *Psychological Review*, Vol. 76, 1969, S. 387ff.

⁴⁴ Dazu Salas et al. in ERICSSON, K. Anders et al. (eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, *Op.cit.*, S. 439ff.

⁴⁵ Dazu Hannelore LEE-JAHNKE in FORSTNER, Martin, *CIUTI Forum 2006: Sprachen in einer sich ändernden Welt*, *Op.cit.*, S. 174 und S. 194.

4. Schlussfolgerungen für die zukünftige Orientierung der Übersetzungsdidaktik

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Übersetzungsdidaktik neben ihrer starken Praxisbezogenheit, die sie dazu verpflichtet, den Unterricht anwendungsbezogen mit Hilfe authentischer Aufgaben zu gestalten, ihre Lehre auch in Zukunft durch die Integration und Anwendung von Forschungsergebnissen anderer relevanter Disziplinen weiterentwickeln und verbessern muss.

Von grundlegender Relevanz sind hier die Forschungsergebnisse der Kognitionsforschung. Die weitere Forschung im Rahmen der Psycholinguistik und der Expertiseforschung wird nicht nur genauere Aussagen über den Übersetzungsprozess ermöglichen, sondern muss auch in der Gestaltung des Übersetzungsunterrichts Berücksichtigung finden. Um der Komplexität der Lehr-Lern-Situation und der Übersetzungskompetenz gerecht zu werden, darf die Übersetzungsdidaktik jedoch kommunikative Aspekte im Unterricht nicht vernachlässigen, nicht zuletzt weil diese eine grosse Rolle in der Steuerung emotionaler Faktoren spielen, die wiederum für emotional geprägte Prozesse wie dem kreativen Denken ausschlaggebend sind.

Die gemeinsame Betrachtung kognitiver, sozialer und emotionaler Aspekte ermöglicht eine situierte Analyse des Lern- und auch des Lehrprozesses, die für die Übersetzungsdidaktik grundlegend sein muss, will sie die Vermittlung praxisnahen Wissens in der Ausbildung von Übersetzern möglichst optimal gestalten und damit sicherstellen, dass Europa in der „Sprache Übersetzung“ auch in Zukunft kommunizieren kann.

Bibliographie

- ARNTZ, Reiner, *Das vielsprachige Europa*, Hildesheim, Hildesheimer Universitätschriften, Band 4, 1998.
- BRANCHADELL, Albert, „The language of Europe is translation, An interview with Karl-Johan Lönnroth“, *Quaderns. Revista de traduccion*, no 14, 2007, pp. 207-215.
- CLARK, Herbert H., „Linguistic processes in deductive reasoning“, *Psychological Review*, Vol. 76, 1969, pp. 387-404.
- CURZON, L.B., *Teaching in further education*, London, Continuum, 2004.
- ERICSSON, K. Anders et al. (eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, Cambridge University Press, 2006.
- EUROPÄISCHE KOMMISSION, GENERALDIREKTION ÜBERSETZUNG, *Übersetzung und Mehrsprachigkeit*, Luxemburg, Amt für amtliche Veröffentlichungen der Europäischen Gemeinschaften, 2007, http://ec.europa.eu/dgs/translation/bookshelf/brochure_de.pdf
- EUROPEAN COMMISSION, DIRECTORATE-GENERAL FOR TRANSLATION, *European Masters in Translation*, http://ec.europa.eu/dgs/translation/external_relations/universities/master_curriculum_en.pdf
- EYSENCK, Michael W., KEANE, Mark T., *Cognitive Psychology. A Student's Handbook*, Philadelphia, Psychology Press Taylor and Francis, 2000.
- FINKENSTAEDT, Thomas, SCHRÖDER, Konrad, *Sprachen im Europa von morgen*, Berlin, München, Langenscheidt, 1992.
- FLEISCHMANN, Eberhard et al. (Hrsg.), *Translationskompetenz*, Tübingen, Stauffenberg, 2004.
- FORSTNER, Martin, *Der Multilingualismus als Problem der intraeuropäischen Kommunikation*, Communication dans le cadre de l'Ecole doctorale romande en études européennes, Genève, 2007.
- FORSTNER, Martin, LEE-JAHNKE Hannelore (Hrsg.), *CIUTI Forum 2006: Sprachen in einer sich ändernden Welt*, Bern, Peter Lang, 2008.
- GÖPFERICH, Susanne, *Translationsprozessforschung*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2008.
- HATZIDAKI, Anna, POTHOS, Emmanuel M., „Bilingual language representation and cognitive processes in translation“, *Applied Psycholinguistics*, Vol. 29, 2008, pp. 125-150.
- HOFFMAN, Robert, *The Psychology of Expertise*, New York, Springer, 1992.
- KOPP, Brigitta, MANDL, Heinz, *Wissensschemata*, Forschungsberichte, Department Psychologie, Institut für Pädagogische Psychologie, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2005.
- KUSSMAUL, Paul, *Kreatives Übersetzen*, Tübingen, Stauffenberg, 2000.
- LEE-JAHNKE, Hannelore (Hrsg.), *Meta - Processus et cheminements en traduction et interprétation*, Vol. 50, 2005.

- LÖNNROTH, Karl-Johan, *The building of a multilingual Europe*, Speech for the Kommunikations- og Sprog Forum, Copenhagen, October 6th 2005,
http://ec.europa.eu/translation/reading/articles/pdf/20051006_copenhagen_kjl_en.pdf
- LÜBART, Todd, *Psychologie de la créativité*, Paris, Armand Colin, 2003.
- MANDL, Heinz, KOPP, Brigitta, *Aspekte didaktischen Handelns von Lehrenden in der Weiterbildung*, Forschungsberichte, Department Psychologie, Institut für Pädagogische Psychologie, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2005.
- MATURANA, Humberto, VARELA, Francisco, *Der Baum der Erkenntnis*, Bern, München, Wien, 1987.
- MERCER, Neil, COLL, Cesar (eds.), *Teaching, Learning and Interaction, Explorations in Socio-Cultural studies*, Vol.3, Madrid, Fundacion Infancia y Aprendizaje, 1994.
- PACTE, „La Competencia traductora y su adquisición,” *Quaderns. Revista de Traducció*, no 6, 2001, pp. 39-45.
- RICKHEIT, Gert et al., *Psycholinguistik*, Tübingen, Stauffenburg, 2002.
- SCHMITT, Peter Axel, JÜNGST, Heike (Hrsg.), *Translationsqualität, Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie*, Bd. 5., Frankfurt, New York, Peter Lang, 2007.
- TIJUS, Charles, *La psychologie cognitive*. Paris, Nathan, 2001.

Décontextualisation-Recontextualisation

L'importance de l'énonciation dans les mythes grecs

Nadège COUTAZ

L'Antiquité gréco-latine occupe une place prépondérante et symbolique au sein de l'Europe. Plus nuancée que la thèse d'un *miracle grec* qui serait à l'origine d'une nouvelle rationalité, on peut constater la présence dans le paysage littéraire européen, de certaines histoires constamment réadaptées depuis l'Antiquité et jusqu'à nos jours : les mythes. Ute Heidmann avance d'ailleurs l'idée que «[le] transfert [des mythes] de la tradition orale à l'écriture marque le début de l'histoire littéraire occidentale»¹. Réécrits à des époques et dans des langues différentes, ces récits doivent en effet être considérés comme des adaptations culturelles, des transpositions artistiques à chaque fois différentes.

Les mythes semblent pourtant avoir souffert d'une réception qui n'attache pas assez d'importance à leur dimension variationnelle à la fois langagière et culturelle. En effet, le sens attribué à une histoire ou à un personnage change à chaque réécriture, selon les visées du récit qui les met en scène. Or, une certaine tradition critique² s'attache au contraire à attribuer aux mythes un sens invariant, plutôt que d'appréhender ces récits dans leur complexité et leurs significations propres. L'enjeu de cet article est de montrer, par des exemples textuels, qu'une transmission qui omet ou change le contexte énonciatif des mythes reste insuffisante pour rendre compte de la richesse des récits antiques. Ceux-ci s'inscrivent en effet dans des traditions multiples et polysémiques.

La décontextualisation des mythes gréco-romains – je veux dire par là leur extraction de leur contexte énonciatif d'origine - laisse le champ libre au courant d'interprétation essentialiste, qui prête à chaque figure mythique une signification *a priori*, invariante et univoque³. Il faut dès lors être conscient que l'extraction d'un mythe⁴ de son contexte d'écriture est toujours accompagnée d'une réinsertion dans un nouveau contexte énonciatif. Ce mouvement d'extraction-réinsertion est lui-même à la base du processus de réécriture des mythes : les premiers récits mythiques écrits sont déjà le résultat d'une réappropriation et d'un transfert culturel puisqu'ils « reprennent, sous forme de nouvelles écritures et pour leur donner une nouvelle pertinence, des récits de la tradition hellène qui étaient déjà des "vieilles histoires", *ta archaia* ». Il ne s'agit donc pas de dénoncer la réinsertion de mythes dans de nouveaux contextes énonciatifs, mais de montrer les modifications de sens que celle-ci implique *de facto* et d'en tenir compte dans l'analyse. Comme le fait remarquer Ute Heidmann :

Des textes appartenant à des langues et des cultures différentes et énoncés dans des contextes socio-historiques distincts diffèrent forcément dans leurs *façons* d'évoquer ce personnage, de narrer et d'évaluer ses actions, d'inventer des épisodes, de s'inscrire dans les genres poétiques et discursifs pour prendre la forme d'un poème, d'un récit, d'une tragédie,

¹ Ute HEIDMANN, «Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée», in *Comparer les comparatismes*, 2006, p. 47.

² Je pense à ceux qui, dans le sillage des *Mythologiques* de Lévi-Strauss et du structuralisme, voient toujours dans la convocation d'un héros mythique la même signification, indépendamment des époques, des genres ou de la façon dont le personnage est utilisé dans les textes.

³ Ute HEIDMANN dénonce cette pratique qu'elle nomme *comparaison universalisante*, qui subsume des «études qui parcourent les littératures à la recherche d'universaux thématiques et de catégories génériques prétendument universelles.» Ute HEIDMANN, «Comparatisme et analyse de discours», in *Etudes de Lettres*, p. 102.

⁴ Je partage en effet la conception défendue par Claude CALAME selon laquelle les mythes ne nous sont accessibles que sous des formes plastiques ou poétiques. Il faudrait donc plutôt parler ici de *récits mythiques*. Par souci de simplification, je continuerai cependant à parler de *mythe* tout en gardant à l'esprit sa dimension «incarnée» dans un texte ou une réalisation artistique.

d'une comédie et autres⁵.

Dans cet article je voudrais illustrer par le biais de textes mettant en scène les figures de Prométhée et d'Antigone, l'impact du contexte énonciatif sur le sens d'un mythe. En effet, les récits antiques que j'ai choisis ont été reproduits dans des contextes énonciatifs différents de leur mise par écrit initiale (respectivement une théogonie, un traité d'agriculture, une tragédie) dans une somme mythologique, *La Bibliothèque* d'Apollodore et un traité philosophique, *La Phénoménologie de l'esprit* d'Hegel. Je voudrais montrer que ces deux réinsertions, bien qu'elles prétendent rendre compte de la version du mythe qu'elles reprennent, en changeant le sens. Ces réécritures épousent en effet un autre projet discursif et évoluent dans une époque et donc dans un paradigme culturel différent. Elles instaurent ainsi un sens nouveau à partir du récit mythique auquel elles se réfèrent. Les variations alors introduites par cette ré-énonciation sont avant tout visibles dans la façon de raconter le mythe, sa nouvelle mise en langue. Or, pour rendre compte de la dimension langagière des réécritures de mythes, la méthode comparative semble idéale, pour autant qu'elle focalise sur les différences de mise en langue qui font la richesse de ces récits. J'adopterai donc l'optique *comparative différentielle et discursive*, telle qu'Ute Heidmann la définit dans ses ouvrages et dont l'objectif est «l'examen de la singularité et de la spécificité des façons plurielles (culturellement, historiquement et linguistiquement diversifiées) de (r)écrire les mythes»⁶.

Variations autour de Prométhée, les problèmes d'une transmission lacunaire

Les effets du désancrage énonciatif

Apparaissant dans l'Antiquité chez des auteurs et des époques diverses, faisant partie de genres différents et répondant pour cette raison à des pratiques et à des visées discursives non homogènes, les récits mythiques ont été transmis par les mythographes de façon à ce que leur variété discursive soit gommée⁷. La plus célèbre des compilations de mythes qui ont foisonné après l'avènement du classicisme grec est certainement celle attribuée à Apollodore, *La Bibliothèque*, (Ier ou IIème siècle ap. J.-C.). J'aimerais examiner le passage que cet ouvrage consacre à Prométhée:

Prométhée, après avoir façonné les hommes avec de l'eau et de la terre, leur donna aussi le feu, qu'à l'insu de Zeus il avait caché dans une fêrulle. Quand Zeus s'en aperçut, il ordonna à Héphaïstos de clouer son corps sur le mont Caucase, une montagne de Scythie. Prométhée resta cloué sur ce mont pendant de longues années et chaque jour un aigle venait en volant dévorer les lobes de son foie, qui repoussait pendant la nuit. Tel est le châtimeut subi par Prométhée pour avoir dérobé le feu, jusqu'à ce que, plus tard, Héraclès le délivra [...]⁸.

Les informations fournies par *La Bibliothèque* sur ce personnage sont concises et relativement précises. Aucune allusion n'est faite aux textes dont elles sont tirées. Prométhée est présenté par le biais de sa filiation et de ses actions, un peu à la manière d'une figure historique dont on connaîtrait la vie dans les droites lignes. Les épisodes racontés semblent ainsi communément reconnus et attribués au héros. Par cette mise en discours, le lecteur est invité à penser les éléments mentionnés comme un ensemble de faits inhérents au héros. L'omission de formules introductives du type « On raconte que » ou « Dans *La Théogonie* d'Hésiode on trouve que » gomme à la fois la provenance textuelle des informations recueillies et le fait qu'il s'agisse d'éléments fictionnels. Or, le mythographe s'inspire ici de plusieurs textes et même de plusieurs traditions concernant le Titan. Il atténue pourtant cette pluralité et crée en outre une cohérence interne dans son propre récit. Les éléments rattachés au héros sont ainsi ordonnés de façon

⁵ Ute HEIDMANN, «Comment comparer les réécritures anciennes et modernes des mythes grecs ?», in *Mythe et littérature*, Dir. S. Parizet, Société française de Littérature générale et comparée, Paris, 2008, p. 145.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ce phénomène est notamment relevé par Sylviane Dupuis : «Les mythes tels que nous les ont transmis dictionnaires et encyclopédies ne seraient ainsi que le fait de mythographes tardifs et de compilateurs imposant fixité, cohérence et logique à ce qui jusque là s'en passait.» Sylviane DUPUIS, «Surgissement/détournement de mythes dans la pratique poétique», in Ute HEIDMANN, (sous la dir. de), *Poétiques comparées des mythes*, Lausanne, Payot, 2003, p. 67.

⁸ Apollodore, *Bibliothèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1941, p. 35.

chronologique; les marqueurs temporels sont nombreux dans ce court passage (« après », « quand », « pendant de longues années », « chaque jour », « jusqu'à ce que », « plus tard »). Le récit met donc en avant une progression temporelle dans la narration de la vie de Prométhée. Il introduit parallèlement une justification de ce qui lui arrive, puisque certains marqueurs temporels contiennent aussi une connotation causale (« après avoir façonné les hommes », « Quand Zeus s'en aperçut »). Le passage instaure donc une logique particulière, où les actions de Prométhée causent à leur tour une réaction de Zeus. Cela est particulièrement visible dans la phrase concluant ce passage : « Tel est le châtement subi par Prométhée pour avoir dérobé le feu [...] ».

Rassemblant des éléments issus de traditions éparses concernant Prométhée, ce passage de *La Bibliothèque* parvient, par sa mise en discours, à gommer cette hétérogénéité en donnant à sa version une cohérence interne. Présentés comme inhérents à une figure mythologique (et non plus issus du choix d'un écrivain), ces points sont ainsi considérés comme autant d'éléments nécessaires à la narration des aventures de Prométhée. Racontés de cette manière, ils deviennent des sortes d'*étapes obligatoires* dans l'évocation du héros et peuvent ainsi être rapprochés de la définition qu'a donnée Claude Lévi-Strauss des *mythèmes*. Ces unités sur lesquelles se base la comparaison universalisante postulent en effet que « tout mythe présente [...] des invariants (des mythèmes), qui sont disponibles pour des agencements nouveaux, c'est-à-dire pour d'infinies variations »⁹. L'examen de différents textes mettant en scène Prométhée dément toutefois l'idée que les étapes dégagées par *La Bibliothèque* soient inhérentes à la figure du Titan ou qu'elles offrent une signification univoque et a priori. Mais pour le prouver, il faut dépasser la version policée fournie par *La Bibliothèque* et retourner aux textes qui lui sont antérieurs.

Des étapes obligatoires dans la narration d'un mythe ?

Je vais examiner trois œuvres de l'Antiquité grecque, qui semblent à première vue correspondre à la description de Prométhée faite chez Apollodore. Il s'agira tout d'abord de deux textes d'Hésiode, *La Théogonie* et *Les Travaux et les Jours* qui datent de la fin du VIII^e Av. J.-C. et constituent les premières traces écrites qui nous soient parvenues sur Prométhée. Je considérerai ensuite la pièce d'Eschyle, *Prométhée enchaîné* (représentée aux alentours de 460 av. J.-C.)¹⁰. Je voudrais dans un premier temps montrer que ces trois œuvres ne respectent pas *toutes* les étapes de la vie du Titan telles que mentionnées dans *La Bibliothèque* et que l'on pourrait résumer ainsi : la création des hommes avec de la glaise, le don du feu à l'insu de Zeus, la punition du Titan attaché à la colonne et le supplice de l'aigle, la délivrance par Héraclès après des années de souffrance.

La première étape, la création des hommes par Prométhée à partir de glaise, n'apparaît, par exemple, ni dans les textes d'Hésiode, ni dans la pièce d'Eschyle. Mon analyse pourrait alors s'arrêter là, prouvant qu'il est possible de raconter l'histoire de Prométhée de façon cohérente sans mentionner cette étape. Les partisans d'une comparaison universalisante considéreraient au contraire cette version incomplète comme inférieure à d'autres, puisqu'elle ne respecte pas *toutes* les étapes inhérentes au mythe du Titan¹¹. Je trouve au contraire plus intéressant de voir comment la façon d'évoquer Prométhée varie selon les projets discursifs des auteurs et les différentes traditions dont ils se rapprochent. On se rend alors compte que l'apparition de Prométhée façonnant les hommes est tardive dans le domaine littéraire et postérieure aux textes de mon étude. « Ce n'est qu'au IV^e siècle [que] le Titan devient le créateur de l'humanité au sens le plus matériel : il «fabrique» les hommes avec de la terre et de l'eau »¹². C'est par exemple le cas dans le *Protagoras* de Platon où apparaît Prométhée. Cet élément peut toutefois être rapproché du culte religieux qu'on vouait à Prométhée à Athènes en tant que « patron des potiers »¹³.

⁹ Dominique WESTERHOFF, se référant à Lévi-Strauss, *Autobiographie mythique*, Genève, Edition A. Barras, 2005, p. 8.

¹⁰ Les spécialistes ne s'accordent pas sur sa date de représentation. Voir à ce sujet Raymond, TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1976.

¹¹ Comme le montre bien Ute Heidmann, ceux qui pratiquent la comparaison universalisante sont toujours à la recherche d'un mythe originel et premier ; ils évaluent alors les différentes versions en fonction de l'idée qu'ils ont de celui-ci.

¹² Raymond, TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, op. cit., pp. 47-48.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

Absent de la tragédie d'Eschyle, le motif du *Prométhée créateur d'homme* dérive cependant d'une certaine interprétation que l'on peut faire de la pièce. Dans celle-ci, Prométhée est le créateur de l'humanité, mais dans un sens métaphorique uniquement : « [chez] Eschyle, il apparaissait comme l'initiateur de toute civilisation : par ses dons, on peut dire qu'il créait véritablement l'homme, qu'il le fondait en tant qu'être humain »¹⁴. Corrélativement, dans la pièce le feu devient aussi symboliquement un élément civilisateur. Prométhée dit ainsi :

ναρθικοπλήρωτον δὲ θηρῶμαι πυρὸς
πηγὴν κλοπαίαν, ἢ διδάσκαλος τέχνης
πάσης βροτοῖς πέφηνε καὶ μέγας πόρος·

(Un jour, au creux d'une fêrue, j'emporte mon butin, la semence de feu par moi dérobée, qui s'est révélée pour les hommes un maître de tous les arts, un trésor sans prix)¹⁵.

Prométhée, chez le tragique, fait donc partie des *héros culturels* (et non pas créateurs) « qui font passer l'humanité d'un stade sauvage, primitif et pré-culturel au stade culturel et à la condition présente de l'humanité »¹⁶. Il ne crée donc pas les hommes à proprement parler, mais les fait accéder à leur véritable nature d'être civilisé. Dans la pièce, il n'est pourtant dit nulle part que Prométhée ait façonné les humains avec de la terre. Toutefois, la façon eschyléenne d'évoquer le rôle du Titan face aux hommes a sans doute influencé les textes postérieurs. Le bienfaiteur des hommes, celui qui les a fait accéder à une nouvelle humanité par son vol, a pu alors devenir littéralement leur créateur, dans certains textes plus tardifs. Ces brèves considérations sur le *Prométhée créateur des hommes* montrent tout d'abord que ce motif n'existe pas dans tous les textes et qu'il s'installe même tardivement dans la littérature antique. Il n'est donc pas inhérent à la figure du Titan, mais bien lié au choix de l'écrivain pour un projet narratif particulier. Cela indique surtout que l'on gagne à analyser les motifs en termes de *dialogue intertextuel*¹⁷, puisque cela met en évidence les différentes façons de représenter le héros dans la cohérence d'un projet discursif, tout en s'inspirant et en répondant à d'autres représentations.

L'insuffisance de l'analyse par motif

Le point précédent a montré qu'aucune des étapes mentionnées chez Apollodore n'était en soi obligatoire dans la narration d'un mythe. La présence ou l'absence d'un motif répond au contraire à la cohérence narrative d'une œuvre et au choix de son auteur. Toutefois, il faut être conscient que si un élément est présent dans des textes différents, il n'épouse jamais la même signification. En effet, chaque motif s'inscrit dans un projet discursif global qu'il est difficile de comprendre sans la connaissance de l'ensemble de l'œuvre. Un ouvrage comme *La Bibliothèque*, qui juxtapose plusieurs traditions sans mentionner les textes d'où sont tirés les motifs qu'elle expose ne permet pas une telle connaissance. Elle ne tient pas compte du contexte énonciatif dans lequel chaque élément s'inscrit. Or, c'est justement la façon dont un motif est raconté et mis en réseau avec d'autres éléments qui lui permet de faire sens. Je voudrais illustrer cela par l'examen du vol du feu par le Titan, seconde étape décrite dans *La Bibliothèque*.

Le vol du feu est mentionné dans les trois textes considérés dans cette analyse. Ce geste s'inscrit pourtant à chaque fois dans une logique de signification différente. Nous l'avons vu, dans la tragédie eschyléenne, le vol du feu prend place dans l'entreprise civilisatrice de Prométhée. Il s'inscrit d'ailleurs dans une série de savoirs que Prométhée enseigne aux hommes. Comme il le dit lui-même dans la pièce : « *πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως* » (Tous les arts, aux mortels viennent de Prométhée)¹⁸. Le texte grec détaille en

¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵ ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, in *Eschyle, Tome 1*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, les Belles Lettres, 1969, p. 165.

¹⁶ Claude CALAME, «La fabrication de l'humain dans les mythes orientaux et grecs», in Claude CALAME, Mondher KILANI, (sous la dir. de), *La fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, Lausanne, Payot, p. 33.

¹⁷ J'emprunte une fois encore ce terme aux analyses d'Ute Heidmann sur les mythes.

¹⁸ ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, *op. cit.*, p. 178.

effet les divers arts (au sens grec de *tekhnè*) que Prométhée a appris aux humains (l'astronomie, la construction, l'élevage agricole, la médecine, la divination, etc). Le Titan résume ainsi les apports de son intervention pour l'humanité :

τὰν βροτοῖς δὲ πῆματα
ἀκούσαθ', ὡς σφας νηπίους ὄντας τὸ πρὶν
ἔννους ἔθηκα καὶ φρενῶν ἐπιβόλους·

(Écoutez en revanche les misères des mortels, et comment, des enfants qu'ils étaient j'ai fait des êtres de raison, doués de pensée)¹⁹.

Eschyle s'inspire sans doute pour sa pièce des évocations du Titan qui l'ont précédée, principalement celles d'Hésiode, comme nous allons le voir. Toutefois, le tragique opère des transformations importantes qui influencent la perception de Prométhée. Atténuant le côté rusé et trompeur du personnage (très présent chez Hésiode), la pièce met en avant son amitié pour les hommes, ainsi que tous les bienfaits qui viennent de lui. Les qualificatifs utilisés par les protagonistes pour qualifier le Titan sont éloquentes et l'amitié qu'entretient Prométhée pour le genre humain apparaît dès la première réplique. *Pouvoir* évoque ainsi son «rôle de bienfaiteur des hommes» (φιλανθρώπου δὲ τρόπου)²⁰, reproche qu'Héphaïstos reprendra à son compte au vers 28 et qui intervient aussi dans la bouche d'autres personnages. Le chœur dit par exemple au Titan : «μή νυν βροτοῦς μὲν ὠφέλει καιροῦ πέρα, / σαυτοῦ δ' ἀκήδει δυστυχοῦντος ». (Ne va pas, pour obliger les hommes au-delà de ce qui convient, dédaigner ton propre malheur)²¹. Le feu est donc compris chez Eschyle comme le don civilisateur du Titan à l'humanité par excellence. Il s'inscrit plus largement dans la volonté de représenter Prométhée comme le bienfaiteur et l'ami des humains. Dans la bouche des personnages essentiellement divins de cette pièce, la philanthropie du Titan est pourtant perçue de façon négative car elle conduit Prométhée à offenser les dieux, sans en tirer aucun profit, vu l'absence de pouvoir des hommes.

Une question de genre

La vision qu'Eschyle donne du Titan ne se veut cependant pas figée, ce qui n'est pas étranger au genre qu'il choisit pour raconter son histoire. En effet, Eschyle met en scène le héros dans une trilogie filée²². Faisant du Titan le protagoniste de trois pièces, il adopte ainsi pour le décrire un angle plus large que celui de la simple transgression; il s'intéresse aux différentes facettes du personnage et à son évolution. Corrélativement, la façon de représenter Zeus atténue en quelque sorte la gravité de la ruse de Prométhée. Dans le *Prométhée enchaîné*, le roi de l'Olympe n'est pas présenté d'une façon avantageuse. La tragédie dépeint en effet Zeus comme un jeune tyran soucieux d'asseoir son pouvoir. Prométhée dénonce tout d'abord l'ingratitude de l'Olympien qu'il a aidé à accéder au pouvoir, en dépit même de son appartenance à la famille des Titans. Puis, tous les personnages s'accordent pour dénoncer l'injustice et l'arbitrarité de ce nouveau roi : Héphaïstos tout d'abord : «Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες· / ἅπας δὲ τραχὺς ὅστις ἄν νέον κρατῆ.» (Le cœur de Zeus est inflexible ; un nouveau maître est toujours dur)²³. Le chœur dit ensuite à son sujet qu'il «exerce un pouvoir sans règle» (ἀθέτως κρατύνει)²⁴. Les noms des serviteurs de Zeus, *Pouvoir* (Κρατος) et *Force* (βια) renforcent encore cette impression de tyrannie.

Cependant, la pièce d'Eschyle ne se voulait certainement pas sacrilège et cette représentation de Zeus doit se comprendre par rapport aux autres pièces de la trilogie. Le *Prométhée enchaîné*, première pièce de la trilogie, laisse déjà supposer l'évolution du conflit entre l'Olympien et le Titan, puisque celui-ci mentionne

¹⁹ ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, op. cit., p. 176.

²⁰ *Ibid.*, p. 161.

²¹ *Ibid.*, pp. 178-179.

²² Les critiques se basent en effet sur des sources antiques et des fragments retrouvés pour affirmer l'existence de deux autres pièces.

²³ ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, op. cit., p. 162.

²⁴ *Ibid.*, p. 166.

un secret²⁵ qui mettrait en péril le règne de Zeus. Ce secret, connu par Prométhée, est absent des textes d'Hésiode. Il permet au tragique de donner plus de poids au Titan, dont le secret devient la monnaie d'échange face à Zeus, ce qui tempère l'omnipotence de celui-ci. Les suppositions faites sur la seconde pièce de la trilogie appuient l'idée d'une collaboration entre les deux dieux : « Une seconde pièce, le *Prométhée délivré* montrait Prométhée enchaîné au Caucase ; le chœur se composait de Titans, que Zeus avait donc graciés. Héraclès tuait l'aigle, Prométhée livrait son secret à Zeus et se voyait libre, après un supplice de trente mille ans »²⁶. Le *Prométhée délivré* narrerait ainsi la réconciliation des protagonistes, tout en insinuant que l'action du Titan a permis à Zeus de s'assouplir et de devenir un meilleur roi. La dernière pièce, le *Prométhée porte-feu* raconterait l'établissement d'un culte au Titan à Athènes²⁷. Cette résolution heureuse du conflit marquerait ainsi la réintégration symbolique de Prométhée dans la cité et auprès des autres dieux.

Les suppositions émises au sujet des pièces perdues (ainsi que le fait d'avoir mis en scène Prométhée dans une trilogie) favorisent une vision tout en détails et en finesse du personnage. Le choix générique permet ainsi de décrire le Titan dans sa relation à l'autre (principalement à Zeus) dans un processus dynamique, puisque les rapports de force évoluent jusqu'à s'équilibrer. De héros frondeur, Prométhée devient alors une divinité à qui les Olympiens ont pardonné son crime et à qui l'on rend un culte officiel dans la cité.

La Théogonie d'Hésiode, l'exploration de la ruse de Prométhée

Texte plus ancien, *La Théogonie* d'Hésiode raconte l'accession au pouvoir de Zeus et la façon dont le règne des Olympiens prend le pas sur celui des puissances chtoniennes. Le texte mentionne Prométhée au moment d'énumérer les fils de Japet. Le passage commence ainsi :

Κούρην δ' Ἰαπετὸς καλλίσφυρον Ὠκεανίην
 ἠγάγετο Κλυμένην καὶ ὁμὸν λέχος εἰσανέβαινε.
 Ἥ δέ οἱ Ἄτλαντα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα·
 τίκτη δ' ὕπερκύδαντα Μεινοίτιον ἠδὲ Προμηθεά,
 ποικίλον αἰολόμητιν, ἀμαρτίνοόν τ' Ἐπιμηθεά·

(Japet épousa la jeune Océanide aux jolies chevilles, Clymène ; avec elle il montait dans le lit nuptial, et elle lui donna pour fils Atlas à l'âme violente. Elle enfantait ensuite Ménoitiot, trop plein d'orgueil, Prométhée, souple et subtil, Epiméthée enfin, le maladroit [...])²⁸.

Plus qu'un lien familial, ce qui rapproche les fils de Japet est le destin funeste qu'ils ont subi. Le poème évoque d'abord les différents malheurs que ces frères ont connus pour avoir chacun défié Zeus. Il développe ensuite les raisons de la colère de Zeus envers Prométhée, « entré en lutte contre les desseins du bouillant fils de Cronos ». (ὄν πρὶν ἔχεσκεν, οὐνεκ' ἐρίζετο βουλὰς ὑπερμενεί Κρονίῳνι)²⁹. Les qualificatifs successifs donnés à Prométhée mettent en avant sa ruse, sur laquelle le texte veut insister. Le poème parle en effet successivement de « Prométhée, souple et subtil » (Προμηθεά ποικίλον αἰολόμητιν)³⁰, puis de « Prométhée aux pensées fourbes » (Προμηθεὺς ἀγκυλομήτης)³¹ et évoque son « cœur plein de fourbe » (δολοφρονέων)³². Zeus lui dit d'ailleurs : « tu n'as pas encore oublié la ruse perfide » (οὐκ ἄρα πω δολίης ἐπιλήθεο τέχνης)³³. La suite du poème est tout aussi claire quant au geste de Prométhée et l'évoque à deux reprises aux vers 540 et 547 comme « sa ruse perfide » (δολίης τέχνης et

²⁵ Eschyle emprunte en effet au cycle d'Achille l'idée d'une femme qui enfante un fils plus fort que son père. Il est ici question de Zeus qui ignore cette prophétie qui met son règne en péril.

²⁶ Raymond TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne, op. cit.*, p. 31.

²⁷ C'est Raymond Trousson qui rapporte cette hypothèse émise par plusieurs chercheurs (L. Séchan, P. Mazon, etc.) au sujet de cette dernière pièce dont on ne connaît que le titre. *Ibid.*, p. 31.

²⁸ HESIODE, *Les travaux et les jours, Le bouclier*, Trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 50.

²⁹ HESIODE, *Les travaux et les jours, op. cit.*, p. 51.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ *Ibid.*, p. 51.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 52.

δολίη ἐπὶ τέχνῃ)³⁴. Le texte mentionne pour finir Zeus comme « de cette ruse gardant toujours le souvenir » (δόλου μεμνημένος αἰεὶ)³⁵.

Contrairement à la version eschyléenne qui insiste sur la philanthropie de Prométhée, c'est sa ruse qui devient ici son attribut principal. D'ailleurs, dans *La Théogonie*, l'accent n'est pas mis uniquement sur le vol du feu (les autres textes n'évoquent souvent que ce larcin), mais sur les tromperies successives de Prométhée. Le poème insiste sur un premier méfait se passant à Mécôné³⁶. A cette occasion, le Titan aurait déjà favorisé les hommes, en leur offrant la meilleure part d'un bœuf sacrifié, réservant les abats à Zeus. Il le trompe en lui faisant croire que c'étaient les parties les plus nobles de la bête³⁷. Zeus se venge alors en privant les hommes du feu. Prométhée décide à ce moment de dérober le feu, ce qui constitue sa seconde tromperie. Zeus met à son tour une ruse au point. Il crée Pandora³⁸, artefact féminin utilisé pour punir les hommes du vol du feu. Dans *La Théogonie*, Prométhée est donc représenté dans l'acteur de plusieurs actions rusées qui ne restent jamais sans conséquences pour la race humaine, puisqu'elles seront toutes découvertes et punies par Zeus. La narration n'est toutefois pas sans ironie car aux ruses de Prométhée, Zeus répond aussi par la ruse (notamment par la création de Pandora). Cet épisode rappelle donc implicitement au lecteur que Zeus utilise les mêmes artifices que Prométhée et que c'est cela même qui lui a permis de détrôner son père³⁹. Le règne des Olympiens est donc marqué par la victoire de la ruse sur la force qui était l'arme des puissances chtoniennes.

Le responsable d'une vie de labeur dans Les Travaux et les jours

Dans *Les Travaux et les Jours*, Hésiode présente une vision différente de son précédent poème, qui ne s'oppose pas à celle-ci mais plutôt la complète. Le texte, à son début, fait très brièvement allusion à l'histoire du Titan. Il la résume comme si le lecteur était capable de compléter les lacunes de la geste prométhéenne, grâce à ses autres lectures ou connaissances mythologiques. Par exemple, il ne mentionne pas directement le supplice de l'aigle, mais évoque plutôt l'effet du geste de Prométhée et de son frère Epiméthée. Le texte insiste donc plus sur les conséquences de cet acte pour les hommes, que sur la ruse elle-même. En effet, dans ce poème, le mythe de Prométhée occupe une fonction particulière. Il est là pour expliquer d'où vient, pour l'homme, la nécessité de travailler pour survivre.

κρύψαντες γὰρ ἔχουσι θεοὶ βίον ἀνθρώποισιν·
ρηιδίως γὰρ κεν καὶ ἐπ' ἤματι ἐργάσσαιο,
ὥστε σε κείς ἐνιαυτὸν ἔχειν καὶ ἀεργὸν ἐόντα· [...]
ἀλλὰ Ζεὺς ἔκρυψε, χολωσάμενος φρεσὶν ἦισιν,
ὅττι μιν ἐξαπάτησε Προμηθεὺς ἀγκυλομήτης.
τοῦνεκ' ἄρ' ἀνθρώποισιν ἐμήσατο κήδεα λυγρὰ·
κρύψε δὲ πῦρ.⁴⁰

³⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁵ *Ibid.*, p. 62.

³⁶ Ce sont les vers 535 à 558 qui racontent cela. HESIODE, *Les travaux et les jours*, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ Monique Mund rapproche cet élément d'une pratique rituelle : « [Hésiode] a en tout cas expliqué une pratique sacrificielle des Grecs, qui paraissait à première vue aberrante : l'épisode serait à l'origine du rite qui imposait d'offrir aux dieux les os de l'animal immolé, aux sacrificateurs la bonne viande ». Monique MUND-DOPCHIE, « L'âge d'or et Prométhée : destins croisés de deux mythes fondateurs chez les Grecs », *Folia Classica Electronica*, no 14, juillet-décembre 2007, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/14/agedor.htm>.

³⁸ « [...] tous les dieux parent [Pandora] d'une séduction, y compris Hermès, qui loge en elle "mensonges, maux trompeurs, cœur artificieux" et la conduit chez Épiméthée. Celui-ci, ébloui, oublie les recommandations de son frère [Prométhée] et accueille le perfide cadeau de Zeus. [...] A peine arrivée, Pandore ouvre la jarre qui contient les maux et ceux-ci se répandent dans le monde ; seule l'Espérance reste, coincée sous le couvercle ». Raymond TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, *op. cit.*, p. 11.

³⁹ Pour éviter que Cronos ne le dévore, la mère de Zeus cache son fils et offre à la voracité de son mari une pierre emballée dans des langes. L'histoire de l'enfance de Zeus précède directement l'évocation des enfants de Japet chez Hésiode, *La Théogonie*, *op. cit.*, pp. 48-50.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 87.

(C'est que les dieux ont caché ce qui fait vivre les hommes ; sinon, sans effort, tu travaillerais un jour, pour récolter de quoi vivre toute une année sans rien faire; [...] Mais Zeus t'a caché ta vie, le jour où l'âme en courroux, il se vit dupé par Prométhée aux pensées fourbes. De ce jour aux hommes il prépara de tristes soucis. Il leur cacha le feu.)

Cette allusion à Prométhée et son rôle dans le labeur désormais quotidien des hommes est elle-même insérée dans un autre récit, *le mythe des races*. Celui-ci raconte l'existence de différentes races d'hommes qui s'enfoncent peu à peu dans le malheur, à mesure que leurs rapports avec les divinités et la nature se dégradent. Comme le constate Ariane Eissen : « Ainsi chez Hésiode, l'épisode de Prométhée s'inscrit dans une réflexion sur l'origine du mal et une vision pessimiste de la condition humaine »⁴¹. Prométhée est donc, dans cette version, celui qui fait le malheur des hommes en trompant Zeus. C'est l'action du Titan qui va attiser les foudres du dieu sur les hommes et les condamner au travail, les arrachant au fameux *Âge d'Or*. Prométhée n'est plus considéré ni comme l'ami des hommes (comme chez Eschyle), ni comme un habile trompeur (comme dans *La Théogonie*). *Les Travaux et les jours* insiste exclusivement sur les effets malheureux du geste de Prométhée. Zeus conclut ainsi le passage sur Prométhée en évoquant la conséquence double de sa ruse, mettant ainsi en parallèle la punition du Titan et des hommes :

σοί τ' αὐτῶι μέγα πῆμα καὶ ἀνδράσιν ἔσσομένοισιν.
τοῖς δ' ἐγὼ ἀντὶ πυρὸς δώσω κακόν, ὣι κεν ἅπαντες
τέρπωνται κατὰ θυμὸν, ἐὼν κακὸν ἀμφαγαπῶντες.

(ton vol te sera fatal à toi et aux hommes à venir. Pour me venger de ce larcin, je leur enverrai un funeste présent dont ils seront tous charmés au fond de leur âme, chérissant eux-mêmes leur propre fléau)⁴².

Le fléau que Zeus promet aux hommes est développé longuement dans la suite du texte. Il se réfère à la figure de Pandora, artefact humain déjà évoqué par Hésiode dans *La Théogonie*.

Le nouveau dispositif énonciatif mis en place dans *Les Travaux et les jours* permet à Hésiode, grâce à l'histoire de Prométhée et au mythe des races, d'expliquer comment cette vie de labeur est advenue aux hommes et comment la condition humaine sur terre se dégrade peu à peu. Pour bien comprendre l'utilisation de la figure prométhéenne dans *Les Travaux et les Jours*, il faut en outre saisir la particularité de cet ouvrage. Il s'agit d'un traité d'agriculture qu'Hésiode adresse à son frère, alors que celui-ci vient de spolier une partie de l'héritage familial. L'histoire de Prométhée sert alors à illustrer la double thèse morale qu'Hésiode voudrait imposer à son frère : «Le travail et la justice sont les lois des dieux, et la condition des hommes : que [son frère] Persès veille à pratiquer l'un et l'autre ou qu'il craigne le courroux de Zeus : L'exemple de Prométhée lui servira de leçon [...]»⁴³.

Considérer certains épisodes ou motifs comme obligatoires dans la narration d'un mythe posait déjà un certain nombre de questions épistémologiques. Constaté la présence d'un même motif dans plusieurs textes ne rend toutefois pas la démarche plus simple. L'analyse des motifs ne peut en effet pas faire l'économie du retour aux textes. Loin d'être signifiant en soi, un motif trouve sa signification⁴⁴ dans son inscription dans un contexte énonciatif et dans sa participation au projet discursif d'une œuvre. C'est ainsi que les trois textes que j'ai pris en exemple offrent une vision à chaque fois différente de Prométhée et de son action. Si dans *La Théogonie* le Titan fait le malheur des hommes, il devient un véritable philanthrope dans la tragédie eschyléenne. Ces deux auteurs exploitent pourtant un même élément, le vol du feu, mais semble pourtant arriver à des résultats opposés. Chaque réécriture autour de ce personnage semble ainsi l'occasion de répondre aux versions données par des textes antérieurs.

⁴¹ Ariane EISSEN, *Les mythes grecs*, Paris, Belin, 1993, p. 27.

⁴² HESIODE, *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*, op. cit., p. 88.

⁴³ Raymond TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, op. cit., p. 14.

⁴⁴ On devrait plutôt parler ici de *ses* significations car celles-ci sont le plus souvent nombreuses et complexes.

Une tentative d'uniformisation

La brève comparaison de la représentation du Titan dans différents textes antiques a montré à quel point l'entreprise de somme mythologique d'Apollodore appauvrit les nombreuses significations qui peuvent se rattacher à cette figure. Elle ne tient en effet compte ni des différences de mises en intrigue pratiquées par ces textes, ni du contexte énonciatif dans lequel ces sens se construisent. C'est ainsi que la diversité et la complexité des récits mythiques ont laissé la place à la mythologie : « Chez Apollodore, la diversité des traditions locales ou des discours savants, l'opposition du discours savant et des traditions populaires, toutes les différences géographiques, sociales et culturelles se résorbent dans une mythologie idéale et systématique »⁴⁵. Sous ses dehors d'objectivité, ce genre de traité possède cependant lui aussi un dessein argumentatif. La décontextualisation des motifs, la juxtaposition de plusieurs traditions ont des effets sur la perception du lecteur et répondent à une visée discursive précise. Le destinataire d'un tel ouvrage est ainsi « invité à penser la diversité de ses traditions dans le cadre d'un système de représentations unifié, qui est censé en être la source ou la vérité dernière »⁴⁶. La volonté de l'auteur est donc de gommer la diversité des récits mythiques présents dans l'art antique. Il les présente ainsi comme faussement issus d'un savoir collectif, sous la forme savante d'une somme mythologique. La multiplicité des récits mythiques est dès lors présentée comme un savoir collectif et anonyme qui forme désormais un système cohérent et homogène. Comme le constatent Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie :

[...] ce nouveau discours mythologique ne se contente pas d'ajouter les discours mythiques antérieurs. Il ne prétend pas non plus s'ajouter à eux, mais les métamorphoser et les fondre dans un système. L'anonymat qui permet de passer directement, sans la médiation d'un auteur, du savoir collectif ancien à un système "moderne" de représentations mythiques est l'une des modalités de fonctionnement de ce discours⁴⁷.

Le lecteur ne doit pas s'y tromper, l'auteur est ici un compilateur qui opère des choix entre des sources très nombreuses⁴⁸. Il travaille en outre à donner une cohérence aux éléments qu'il a lui-même sélectionnés. Son ouvrage se distingue donc des récits qu'il utilise et possède un projet discursif qui lui est propre. La Bibliothèque se veut le reflet d'un savoir collectif. Ses traducteurs modernes prêtent à cette recontextualisation unitaire des récits mythiques un but politique et apologétique :

La mythologie grecque, dans sa forme substantielle, est donnée comme mémoire culturelle à tous les peuples de l'empire [romain]. Langage symbolique surdéterminé, susceptibles en détails d'interprétations et d'usages multiples, la mythologie dans sa totalité devient un emblème culturel et un signe d'appartenance⁴⁹.

La confrontation des versions du mythe de Prométhée chez Hésiode et Eschyle avec celle donnée par *La Bibliothèque* d'Apollodore a montré à quel point une transmission pouvait appauvrir une tradition au départ aussi variée que polysémique. L'analyse a montré comment la compilation du mythographe servait en fait son propre dessein argumentatif et idéologique par son travail de sélection et d'homogénéisation des récits qu'il choisissait et ordonnait.

Variations autour d'Antigone, l'influence de l'herméneutique dans la transmission d'un mythe

Dans cette seconde partie, j'ai choisi d'examiner l'utilisation du personnage d'Antigone par le philosophe allemand Hegel. Dans *La Phénoménologie de l'esprit*, Hegel se sert en effet du personnage d'Antigone. Il

⁴⁵ APOLLODORE, *Bibliothèque*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸ Jean-Claude CARRIERE et Bertrand MASSONIE évoquent la diversité des sources utilisées : « [Apollodore] s'appuie avant tout sur les poètes archaïques et sur les mythographes du Vème et du VIème siècles ; il leur superpose les savants poètes hellénistiques, dont il présente assez souvent les récits comme des variantes de la légende. Toutefois, il évite en général, les variantes baroques [...] ». *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 16-17.

s'inspire pour cela de la pièce de Sophocle, *Antigone* représentée en 441 av. J.-C. Mettre en parallèle la version antique avec la conceptualisation hégélienne semble doublement intéressante dans ma perspective. Cela permet tout d'abord de montrer l'impact que l'herméneutique peut avoir dans la compréhension d'une œuvre. La réception devient ainsi un moyen nouveau de transmettre l'œuvre, en lui attribuant un sens différent de celui issu de son contexte initial. Le recours du philosophe à l'héroïne montre en outre de quelle manière l'extraction d'une œuvre de son contexte influence la compréhension de celle-ci.

L'utilisation conceptuelle d'Antigone dans la Phénoménologie

L'utilisation de l'*Antigone* de Sophocle dans la *Phénoménologie* est subtile⁵⁰. Selon Sophie Klimis, elle répond au projet global du philosophe de «thématiser déjà au niveau de la Grèce le déclin de la cité envisagée comme totalité harmonieuse»⁵¹. C'est pourquoi Hegel renvoie à la pièce sous une modalité particulière ne se livrant « pas à proprement parler à un commentaire de la pièce de Sophocle, pas plus qu'il ne s'y réfère comme à une illustration littéraire de thèses qui auraient au préalable été argumentativement fondées »⁵². Hegel essaye au contraire de « rendre compte du mouvement de la pensée en transposant au sein de l'argumentation philosophique le mouvement interne qui animait la tragédie »⁵³. Cela ne va pas sans transformation face au texte original, le philosophe ne faisant allusion aux personnages que « sous une forme épurée et conceptualisée »⁵⁴. C'est ainsi que l'interprétation philosophique fige la position des protagonistes, Antigone et Créon, faisant de leur conflit l'opposition inconciliable d'un système de valeurs différentes : « Antigone est en effet présentifiée par le biais de "la femme", de "la loi divine", de la "famille" et Créon par celui de "l'homme", de "la loi humaine" et de "la cité" »⁵⁵. Or, cette schématisation qui permet à Hegel dans son ouvrage d'exemplifier « la situation de l'individu à l'époque moderne, écartelé entre son appartenance au corps civique et son appartenance à la sphère de la famille »⁵⁶ est désormais considérée comme l'enjeu principal de la pièce sophocléenne. Dans le sens commun tout d'abord, cette façon de présenter l'héroïne est devenue monnaie courante. Les critiques reprennent à leur tour cette interprétation de la pièce, n'y voyant pas la patte du philosophe dialecticien. La scène d'opposition d'Antigone et de Créon devient alors la clé de toute la pièce, qui est dès lors analysée à la lumière de la lecture hégélienne. On retrouve par exemple dans un article de Robert Veron, datant de 2003 :

Pour Créon le pouvoir tyrannique est absolu, propriétaire de la cité, juge libre et souverain de la légalité. Pour Antigone l'autorité suprême en la matière est l'apanage de Zeus et de la Justice, "celle qui vit avec les dieux bas". Créon revendique son droit de prendre les "édits" qu'il juge utiles, Antigone lui oppose les "lois" fixées par les dieux, "non écrites et inébranlables...éternellement vivantes dans un passé inconnaissable", et aucun mortel n'a le pouvoir d'y contrevenir. (...) Antigone est surhumaine ; porte-parole inspirée, la frêle jeune fille se transfigure en messagère du divin⁵⁷.

Toutefois, une lecture attentive de la pièce sophocléenne permet d'émettre plusieurs objections à ce type d'analyse inspirée d'Hegel. J'interrogerai essentiellement trois points de cette interprétation : les lois divines dont se réclame Antigone et qui font d'elle la «messagère du divin», j'examinerai ensuite la vision d'Antigone comme gardienne du lien familial et enfin son opposition à Créon comme représentant de la cité. Remettant ces éléments dans la perspective globale du spectacle tragique, j'examinerai enfin la possibilité d'une interprétation moins figée de ce conflit, étayant cette thèse avec des considérations structurelles, contextuelles et énonciatives sur la tragédie sophocléenne. Cette dernière réflexion me permettra d'illustrer une fois encore l'importance du contexte discursif pour la compréhension d'une

⁵⁰ Pour mon analyse du traitement de la pièce de Sophocle par Hegel, je fais appel aux réflexions que fait Sophie Klimis dans son ouvrage *Archéologie du sujet tragique*, Saint-Estève, Ed. Kimé, 2003.

⁵¹ Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique*, op. cit.

⁵² *Ibid.*, pp. 43-44.

⁵³ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Robert VERON, *Le mal dans la tragédie grecque*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 56.

œuvre, ainsi que l'outil précieux que constitue le *close reading*.

Les lois divines d'Antigone, une supercherie ?

Les analyses qui font d'Antigone la porte-parole d'un ordre divin s'appuient principalement sur les vers 450 - 457 de la pièce de Sophocle. Après son arrestation, la jeune fille s'adresse à Créon en ces termes :

οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
τοιοῦσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὤρισεν νόμους.
οὐδέ σθένειν τοσοῦτον ὥομην τὰ σά
κηρύγμαθ', ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν
νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.
οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' αἰεί ποτε
ζῆ ταῦτα, κοῦδεὶς οἶδεν ἐξ ὄτου 'φάνη⁵⁸.

(- Oui, car ce n'est pas Zeus qui l'avait proclamé! ce n'est pas la Justice, assise aux côtés des dieux infernaux; non, ce ne sont pas là les lois qu'ils ont jamais fixées aux hommes, et je ne pensais pas que tes défenses à toi fussent assez puissantes pour permettre à un mortel de passer outre à d'autres lois, aux lois non écrites, inébranlables, des dieux ! Elles ne datent, celles-là, ni d'aujourd'hui, ni d'hier, elles sont éternelles, et nul ne sait le jour où elles ont paru).

Antigone présente les lois auxquelles elle obéit comme divines et éternelles, en un mot, transcendantes. L'invocation multiple qu'elle utilise pour se justifier (Zeus, Justice, les dieux infernaux) introduit pourtant déjà un certain flottement, qui décrédibilise son argumentation. Comme le fait remarquer Sophie Klimis : « Pourquoi Sophocle, si attentif à la terminologie choisie, n'a-t-il donc pas choisi de faire se référer Antigone à la seule *Dikè* [Justice] ? Pourquoi successivement *Dikè* dans son opposition à Créon et la *keharis* de son *nomos* dans son discours d'auto-justification face au chœur ? »⁵⁹. Sophie Klimis trouve un premier élément de réponse à cette question dans les vers déjà cités, où Antigone fait allusion aux décrets divins :

Antigone les invoque et s'y réfère comme à des *formes vides*. Le seul "contenu" thématique à la fin de ce discours concerne l'acte humain qu'elle a posé en fonction de ces décrets divins vides de substance : "J'aurais eu honte si le mort né de ma mère était resté cadavre sans sépulture." Antigone révèle déjà par là que les "décrets divins" se réduisent finalement à la loi qu'elle s'est donnée à elle-même⁶⁰.

Le premier *stasimon*⁶¹ de la pièce mentionnait en effet la possibilité pour l'homme de se choisir lui-même un destin, n'étant pas soumis à la détermination d'une nature qui le faisait agir de telle ou telle façon⁶². Le choix d'Antigone de mourir en enterrant son frère s'avère d'autant plus terrifiant qu'elle « s'est inventée volontairement une "nature" à laquelle elle ne peut échapper en choisissant de sacrifier le lien du sang »⁶³. Cette optique interprétative avancée par Sophie Klimis prend en compte la totalité de la pièce y compris ses passages chantés. Antigone n'y est plus la porte-parole des dieux souterrains, ni de leurs lois divines. Elle n'exprime plus que son propre désir de perpétuer la tragédie familiale, en accomplissant le destin monstrueux qu'elle s'est elle-même choisi. Celui-ci consiste à défendre son frère mort aux dépens de sa propre vie et de la nouvelle famille qu'elle pourrait former avec son fiancé Hémon.

⁵⁸ SOPHOCLE, *Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 89.

⁵⁹ Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique, op. cit.*, p.95.

⁶⁰ *Ibid.*, p.94

⁶¹ Il s'agit du chant que le chœur fait quand il est installé sur la scène.

⁶² Je renvoie pour ce point à l'analyse du premier et second *stasimon* des articles de 2004 et 2008 de Sophie Klimis, cités en bibliographie.

⁶³ Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique, op. cit.*, p. 96.

Antigone, garante du lien familial ?

Il nous reste maintenant à examiner si cette volonté de sacraliser les liens de sang (aux dépens notamment du mariage) suffit à faire d'Antigone la garante du lien familial. En effet, son attachement à Polynice doit se comprendre dans l'environnement familial bouleversé des Labdacides. Sophie Klimis met ainsi en lumière l'incapacité d'Antigone à devenir mère, à cause de la monstruosité du couple parental⁶⁴. En dehors de ce contexte particulier, la tragédie montre une héroïne peu soucieuse de ses proches : « Un lecteur attentif constate en effet que, dans toute la pièce, seul Polynice est l'objet d'un amour si fièrement attesté. Étéocle a eu son lot d'honneurs funèbres, sa sœur ne verse pas une larme sur sa mort »⁶⁵. Il y a ensuite son attitude face à Hémon, fiancé qu'elle ne mentionne pas une seule fois. Mais le fait le plus paradoxal réside sans doute dans « la ferme défense qu'Antigone fait de son cercle familial le plus strict, [qui la conduit] à se distancer du dernier membre vivant de sa famille : Ismène »⁶⁶. En effet, Antigone rompt tout contact avec sa sœur, dès qu'elle comprend que celle-ci ne veut pas participer à l'enterrement de Polynice. Antigone considère désormais sa sœur, si ce n'est comme une ennemie, du moins comme une étrangère : « οὐτ' ἄν κελεύσαιμ' οὐτ' ἄν, εἰ θέλοις ἔτι/πράσσειν, ἐμοῦ γ' ἄν ἡδέως δρώης μέτα ». (Sois tranquille, je ne te demande plus rien – et si même tu voulais plus tard agir, je n'aurais pas la moindre joie à te sentir à mes côtés)⁶⁷. Ces mots sonnent d'une étrange manière dans la bouche de celle qui commençait la pièce par : « ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμῆνης κάρα » (Tu es mon sang, ma sœur, Ismène, ma chérie)⁶⁸. Cela met en lumière une première ambiguïté dans la figure d'Antigone, qui sacrifie si rapidement le lien qui lui reste avec sa sœur, alors qu'elle donne sa vie pour un frère mort et traître à sa patrie.

La réaction d'Ismène sensiblement différente, contraste avec celle d'Antigone, quand elle lui dit : « οἴμοι ταλαίνης, ὡς ὑπερδέδοικά σου. » (Ah! malheureuse, que j'ai donc peur pour toi)⁶⁹. Ne partageant pas les idées de sa sœur, Ismène n'en demeure pas moins pleine d'empathie et d'affection à son égard : « ἄλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στεῖλε· τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι/ἄνους μὲν ἔρχει, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη ». (A ton gré, pars; mais sache, en partant, que tu restes, en dépit de ta folie, justement chère à ceux qui te sont chers)⁷⁰. La suite de la pièce montre qu'Ismène s'est laissée transformer par leur première discussion. Touchée par les arguments et le geste de sa sœur, elle demande à Créon de partager son sort. Antigone au contraire ira jusqu'à « oublier » l'existence de sa sœur, disant au chœur : « λεύσσετε, Θήβης οἱ κοιρανίδαί/τῆν βασιλειδᾶν μούνην λοιπῆν, » (Voyez, ô fils des chefs de Thèbes, la seule qui survive des filles de vos rois [...])⁷¹. Le lecteur se voit dès lors obligé de constater qu'Antigone n'est finalement bienveillante qu'envers les membres de sa famille qui sont morts. De plus, contrairement à sa sœur, Antigone n'évolue pas au gré des rencontres. A cause de son refus d'une altérité constructive, Antigone va peu à peu se replier et ne jurer plus que par elle-même.

Créon, le roi d'une cité vide

L'analyse de la figure de Créon se révèle tout aussi complexe. Si celui-ci se pose comme le défenseur de la cité et de son ordre, nombre d'indices montrent au contraire que ses actions et ses paroles s'opposent à l'idéal démocratique athénien. En premier lieu, la façon dont il prend seul ses décisions, sans faire appel aux jugements d'autrui, l'apparente plutôt à un tyran. En effet, l'édit de Créon en tant que tel ne semble pas contestable : « [...] la raison [que Créon] invoque est juste et même anticipée et partagée par le chœur :

⁶⁴ Œdipe aurait tué accidentellement son père et épousé sa mère. Sa mère Jocaste, à la suite d'un oracle qui prédisait ses actions futures, a ordonné que l'on tue son fils Œdipe. Selon Sophie Klimis, l'enterrement de Polynice devient pour Antigone un geste compensatoire pour pallier le comportement de Jocaste envers Oedipe. Ne pouvant pas elle-même créer de famille à cause de la monstruosité de l'inceste parental, la jeune fille tente de réparer le geste de sa mère en se faisant la gardienne du corps de son frère et en lui assurant les honneurs funèbres.

⁶⁵ Simone FRAISSE, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 70.

⁶⁶ Ariane IRIARTE, « Antigone autonomos », in COULOUBARITSIS, Lambros, OST, François, (sous la dir. de), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004, p. 48.

⁶⁷ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁰ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 75.

⁷¹ *Ibid.*, p. 108.

la *parodos* toute entière n'était que l'évocation de Polynice comme ennemi de la cité de Thèbes, sans équivoque possible »⁷². Or, l'interdiction d'enterrer Polynice, le roi l'a prise seul. En convoquant dès son apparition sur scène des personnages qui n'assument plus de rôle politique au sein de la cité (les vieillards du chœur à qui il annonce son édit), Créon se pose d'emblée comme seul décideur et ne joue donc pas le jeu démocratique de la confrontation et de la remise en question des idées :

Cet édit (*kèrugma*) est donc un acte effectif et individuel, résultat du seul *phronein* de Créon, et non pas le fruit d'une concertation collective. (...) Telle est donc la première ambiguïté de Créon: il a érigé en loi pour tous (*nomos*) ce qui n'est qu'un contenu de pensée individuel (*phronèma*)⁷³.

Comme l'explique Sophie Klimis : « l'erreur de Créon est donc, [...] qu'il n'est pas engagé dans un processus de confrontation avec de multiples *phronèmata*, ce qui constituerait la seule justification de la validité de sa loi (*nomos*) »⁷⁴. C'est donc avant tout la façon dont l'édit a été promulgué qui pose problème. Après cette erreur initiale, Créon aura plusieurs occasions de remettre en question son édit lors des scènes qui l'opposent à d'autres personnages. C'est une opportunité dont il ne profitera pas, sa pensée n'évoluant guère au fil des confrontations. Il s'appuiera d'ailleurs tout au long de la pièce sur la même distinction dichotomique entre ami et ennemi que l'on retrouve par exemple au vers 522 : « οὔτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνη, φίλος ». (L'ennemi même mort n'est jamais un ami)⁷⁵. Cette distinction entre ami et ennemi, le roi l'applique même aux défunts, ne tenant pas compte de la limite qui sépare le monde des vivants et des morts. Il bafoue ainsi les limites de son pouvoir en appliquant son édit au cadavre de Polynice, erreur dont le pendant est de traiter Antigone comme si elle était déjà morte, en l'enterrant vivante. Cela révèle en outre le caractère figé de sa pensée : « [...] avec son critère figé du bien et du mal, Créon échappe à l'agitation et au trouble nécessaires au développement de la pensée (*phronèma anemoen*) »⁷⁶.

Ne prenant pas part lui-même à la confrontation des idées, Créon déroge à la démocratie, empêchant le débat de se dérouler⁷⁷. Créon se distingue en effet par son manque de considération envers ses interlocuteurs. Il travaille ainsi à décrédibiliser chaque intervenant, de façon à se retrouver seul décideur sur la scène politique. Ainsi, la première fois où le coryphée le contredit, Créon lui reproche sa vieillesse : « μὴ ῥευσθῆς ἄνους τε καὶ γέρον ἄμα ». (et prends garde de te montrer aussi fou que tu es vieux)⁷⁸. Ignorant l'avis du coryphée, Créon délégitime sa parole, élément pourtant fondamental du régime démocratique athénien. Il s'instaure dès lors par sa faute un climat de peur, peu propice à la discussion.⁷⁹ La stratégie de dévaluation menée par Créon continue face à sa nièce ; il utilise lors de leur confrontation une métaphore particulière : « σικρῶ χαλινῶ δ' οἶδα τοὺς θυμουμένους/ἵππους καταρτυθέντας. » (Ne voit-on pas un simple bout de frein se rendre maître d'un cheval emporté ?)⁸⁰ L'utilisation d'une telle image n'est pas anodine : « Tel est l'enjeu de la métaphorisation animale : refuser à autrui la capacité du *phronein*, et par là, le rejeter hors des limites de la vie politique »⁸¹. De même, l'appartenance d'Antigone au genre féminin, sur lequel Créon insiste, exclut la jeune fille du lot des interlocuteurs que Créon juge dignes de lui. A plusieurs reprises, il mentionne : « ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνὴρ, αὐτὴ δ' ἀνὴρ, εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῆδε κείσεται κράτη » (Désormais, ce n'est plus moi, mais c'est elle qui est l'homme, si elle doit s'assurer impunément un tel triomphe)⁸².

⁷² Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique, op. cit.*, p. 78.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, pp.78-79.

⁷⁵ SOPHOCLE, *Antigone, op. cit.*, p. 91.

⁷⁶ Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique, op. cit.*, p. 79.

⁷⁷ Le débat est un des piliers de la démocratie athénienne : «[...] il ne peut y avoir de *polis* sans exercice incessant de la *phronèsis* de tous les citoyens, et c'est cette interaction de leurs puissances réflexives qui les conduit à pouvoir se considérer comme des égaux, c'est-à-dire comme les membres d'une démocratie (...)» *Ibid.*, p. 77.

⁷⁸ SOPHOCLE, *Antigone, op. cit.*, p. 82.

⁷⁹ Le meilleur exemple de cette atmosphère se trouve dans l'intervention du garde qui hésite à venir annoncer à Créon l'ensevelissement de Polynice par peur de représailles.

⁸⁰ SOPHOCLE, *Antigone, op. cit.*, p. 90.

⁸¹ Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique, op. cit.*, p. 80.

⁸² SOPHOCLE, *Antigone, op. cit.*, p. 90.

Créon reprendra cette argumentation lors de sa confrontation avec Hémon. Les occurrences sont nombreuses, mais peuvent être résumées par cette citation : « ὄδ', ὡς ἔοικε, τῇ γυναικὶ συμμαχεῖ » (Il me semble que ce garçon se fait le champion de la femme)⁸³. En utilisant ce type de répliques, Créon évite le débat. Il enferme son fils dans le rôle de celui qui est aveuglé par l'amour et refuse de l'écouter, alors qu'Hémon tente de provoquer une véritable discussion. On constate donc que le roi « n'est en réalité pas encore entré dans le processus de la vie politique »⁸⁴. Il ne considère pas les personnes qui le contredisent comme un moyen de faire avancer sa propre réflexion, mais comme des ennemis ou des personnes inférieures et incapables de participer à la chose publique. Cela se confirme dans la scène qui l'oppose à Hémon. Créon considère qu'il n'a rien à apprendre de son fils qui devrait selon lui « [se] tenir là, en tout, derrière la volonté paternelle » (οὐτῶ γάρ, ᾧ παῖ, χρὴ διὰ στέρνων ἔχειν,/γνώμης πατρῶας πάντ' ὀπισθεν ἑστάναι)⁸⁵. Il le juge d'ailleurs trop jeune pour pouvoir lui apprendre quelque chose : « Comment quelqu'un de plus âgé pourrait-il apprendre ce qu'est le *phronein* par un plus jeune (*didaxomestha phronein*) ? La nature l'interdit (*oi tēlikoide (...) hyp andros tēlikoude tēn physin*) »⁸⁶. Cette scène permet de montrer une progression dans l'attitude de Créon qui après « l'animalisation des citoyens et [la] réduction des femmes au statut de bête et d'esclave, [...] culmine dans l'identification de la loi de la cité avec la sentence paternelle »⁸⁷. En effet, Créon semble désormais appliquer à la cité le schéma patriarcal grâce auquel il régit sa famille. « Créon se comporte comme le "père" de ses citoyens, paradigme familial incompatible avec l'ordre du politique dont il se prétend le garant... »⁸⁸.

Le dernier personnage que Créon rencontre est Tirésias. Alors qu'il a auparavant toujours suivi les conseils du devin, Créon refuse maintenant de l'écouter et l'accuse d'avoir été acheté par ses ennemis. Celui-ci le prévient pourtant de la double faute religieuse qu'il commet en laissant Polynice sans sépulture et en enterrant Antigone vivante. Le roi se décidera, mais trop tard, à suivre les conseils du devin. Le personnage de Créon est donc, dans la tragédie de Sophocle, un personnage complexe et ambivalent. Soucieux du bien commun, son repli sur soi et son *hybris*, cet orgueil démesuré, lui font commettre des erreurs aux conséquences que même son éclair final de lucidité ne saurait empêcher.

Antigone et Créon, les deux facettes d'une même *hybris*

Une lecture qui se fonderait sur la seule scène d'opposition entre Antigone et Créon va souffrir de cette focalisation trop étroite. La confrontation des deux personnages doit au contraire être repensée dans la dynamique de toute la pièce pour bien être comprise. Cette rencontre s'inscrit en effet dans la lignée de scènes semblables, la tragédie de Sophocle ne comptant pas moins de six scènes de confrontations qui opposent Antigone ou Créon à d'autres personnages⁸⁹. Ces oppositions *rythment* donc littéralement l'action et forment l'enjeu véritable de la pièce. Elles montrent ce qu'Antigone et Créon ont en commun dans la façon de traiter leurs proches, leur obstination et leur refus d'un véritable dialogue. Il ne s'agit donc pas tant de poser Antigone *contre* Créon mais plutôt de montrer les similitudes entre ces personnages. Dans cette optique qui tient compte de l'ensemble de la pièce, la tragédie oppose non plus deux personnages, mais illustre plutôt, grâce à eux, les facettes d'une même *hybris*. C'est la thèse défendue par Cornélius Castoriadis quand il affirme : « [...]le thème central de l'*Antigone*, c'est l'*hybris*, la démesure qui réside dans le "penser seul" (*monos phronein*) »⁹⁰. C'est en effet cette volonté de penser seul, - c'est-à-dire sans la

⁸³ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁴ Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique, op. cit.*, p. 79.

⁸⁵ SOPHOCLE, *Antigone, op. cit.*, p. 96.

⁸⁶ Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique, op. cit.*, p. 83.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁹ Antigone se confronte deux fois avec sa sœur Ismène (lors du prologue et du deuxième épisode) avant d'affronter son oncle (dans le deuxième épisode). Créon s'oppose respectivement au garde (dans le premier épisode), à sa nièce, à son fils Hémon (dans le troisième épisode) et au devin Tirésias (dans le cinquième épisode). Hormis le quatrième épisode consacré à la mise au tombeau de la jeune fille (où Créon intervient tout de même pour relativiser le malheur de la jeune fille), tous les épisodes sont le décor d'une confrontation de ces personnages avec d'autres. Une fois la transgression de la jeune fille accomplie et après la proclamation de la sentence de mort, ces oppositions deviennent le thème de toute la deuxième partie de la tragédie.

⁹⁰ Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique, op. cit.*, p. 65.

confrontation à la pensée de l'autre qui transforme et fait progresser - qui rapproche ces deux personnages et qui fera leur perte. Sophie Klimis les décrit comme chacun « fermé au discours de l'autre », ce qui implique que « leur intelligence ne peut donc pas s'actualiser en une véritable délibération »⁹¹.

Toutefois, la mise en parallèle de ces héros contredit en bonne partie l'herméneutique européenne, qui s'inspire de la lecture de la pièce fournie par Hegel dans sa *Phénoménologie*. Cette nouvelle interprétation s'oppose à une vision dichotomique où « entre les deux personnages, il faudrait choisir (*krinein*) : la "famille" ou "l'état", "l'individu" ou la "société", "la liberté" ou la "tyrannie" »⁹². Le spectateur doit alors trancher, décidant soit que : « [...] Antigone est la pure, la résistante, la gardienne de la loi divine, ancestrale, qui se dresse face à Créon, le tyran irascible. Ou à l'inverse, c'est la pulsion de mort, la face ténébreuse et archaïque d'Antigone qui est mise à l'avant-plan »⁹³. Or, la tragédie de Sophocle pose au contraire Créon et Antigone comme tous les deux à la fois coupables et innocents, comme l'explique Sophie Klimis :

Antigone a raison de se battre pour que le corps de Polynice reçoive les derniers honneurs. Mais elle se trompe en voulant accomplir seule le rite d'ensevelissement : c'est la cité qui doit collectivement réintégrer son ancien ennemi en lui accordant une sépulture, pour retrouver la sérénité de l'être-ensemble. Créon a raison de dire que l'harmonie du politique doit primer sur toute autre valeur. Mais il le fait en se basant sur une conception de la *polis* qu'il assimile en réalité à un *oikos*, en se présentant comme un roi/père qui décide de tout au mieux pour ses citoyens et se ferme symboliquement à l'avis des jeunes, des vieux et des femmes⁹⁴.

Ce mode de pensée contredit la vision dichotomique du conflit Antigone contre Créon, telle qu'exposée par Hegel. Pour celui-ci : « la tragédie rendrait compte d'une opposition stricte entre deux pôles extériorisés, représentés par Antigone et Créon. Tous deux se caractérisent en effet pour Hegel par leur unilatéralité »⁹⁵. La tragédie athénienne évolue par contre dans une logique de pensée différente, la *logique de l'ambivalence* où « chaque terme renferme en lui quelque chose du terme opposé »⁹⁶. Une lecture attentive de la pièce montre donc l'ambiguïté des deux personnages.

Thèse philosophique et posture d'auteur

L'interprétation hégélienne doit alors se comprendre dans l'optique adoptée par le philosophe dans son ouvrage et dans la vision particulière qu'il veut donner de la tragédie. Son dessein est en effet de montrer que « la conscience tragique en resterait au niveau inaugural de la crise, de l'affrontement sans issue possible qui conduit à l'anéantissement »⁹⁷. Or, comme le démontre Sophie Klimis, cette interprétation dichotomique qui aboutit à la mutuelle destruction des personnages, est la conséquence d'une posture adoptée par le philosophe afin « de pouvoir se situer [lui-même] comme celui qui perçoit l'unité dans la différence »⁹⁸. Afin de prouver cette posture d'auteur, je voudrais revenir brièvement sur la pièce de Sophocle pour montrer en quoi « le poète pré-figure déjà les données au sein de la tragédie dans la direction d'un dépassement possible du conflit en fonction du regard rétrospectif qui sera celui du lecteur spectateur »⁹⁹. J'étudierai quelques faits textuels puis les replacerai dans le contexte discursif de la tragédie athénienne.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 417-418.

⁹² *Ibid.*, p. 63.

⁹³ *Ibid.*, pp. 63-64.

⁹⁴ Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique, op. cit.*, pp. 417-418.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Sophie Klimis décrit plus précisément cette logique en ces termes : « Chaque situation décrite dans ces mythes ne peut être pensée seulement en elle-même, mais toujours en relation à une autre : elle renferme un excès (sur-détermination) ou un manque (sous-détermination) qui appelle un rééquilibrage. [...] Plus originellement encore, ce principe de développement renvoie à la pensée qui sous-tend le mythe archaïque et qui se retrouve dans la tragédie, la logique de l'ambivalence », *Ibid.*, pp. 303-304.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

La scène tragique, un espace polyphonique

La tragédie sophocléenne ne se contente pas d'exposer les avis d'Antigone et de Créon. Elle représente d'autres opinions divergentes par le biais des personnages secondaires. Ainsi, bien que les deux protagonistes principaux n'en tiennent pas compte, ils se retrouvent confrontés dans la pièce à la multiplicité des avis qui fondent la démocratie. C'est notamment pour cela que les nombreuses scènes d'oppositions sont si importantes dans la tragédie *Antigone* et font de cette pièce une réflexion politique. J'ai évoqué brièvement ces scènes pour montrer la façon dont Antigone et Créon refusaient l'un et l'autre le dialogue et la transformation, induite par l'altérité. Hémon tente ainsi de raisonner son père, dans un véritable plaidoyer contre le *penser seul* :

μή νυν ἐν ἧθος μοῦνον ἐν σαντῶ φόρει,
ὡς φῆς σύ, κούδέν ἄλλο, τοῦτ' ὀρθῶς ἔχειν.
ὅστις γὰρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ,
ἢ γλῶσσαν, ἢν οὐκ ἄλλος, ἢ ψυχῆν ἔχειν,
οὔτοι διαπυχθέντες ὠφθησαν κενοί.

(Va, ne laisse pas régner seul en ton âme l'idée que la vérité, c'est ce que tu dis, et rien d'autre. Les gens qui s'imaginent être seuls raisonnables et posséder des idées ou des mots inconnus à tout autre, ces gens-là, ouvre-les: tu ne trouveras en eux que le vide)¹⁰⁰.

Les figures secondaires se font aussi l'écho de l'ambivalence des positions défendues par Antigone et Créon. Ainsi, l'opinion exprimée par le chœur est changeante ; il reconnaît successivement dans chaque personnage une certaine grandeur et une part d'*hybris*. Il approuve par exemple l'édit de Créon, tout en ne souhaitant pas participer à son application, disant au roi : « νεωτέρω τῷ τοῦτο βασιτάζειν πρόθεος. » (Confie ce soin à des plus jeunes)¹⁰¹. De même, le chœur plaint Antigone :

νῦν δ' ἤδη ἄγὼ καὐτὸς θεσμῶν
ἔξω φέρομαι τὰδ' ὀρῶν ἴσχειν δ'
οὐκέτι πηγὰς δύναμαι δάκρυ
τὸν παγκοίτην ὄθ' ὀρῶ θάλαμον
τήνδ' Ἀντιγόνην ἀνύτουςαν.

(Mais me voici à mon tour entraîné à l'oubli des lois par le spectacle offert ici même à mes yeux; et je n'ai déjà plus la force d'arrêter le flot de mes larmes, quand je vois là Antigone se diriger vers le séjour où vont dormir tous les humains)¹⁰².

Mais il ajoute toutefois quelques vers plus loin : « προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θρόσους ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον προσέπεσες, ὧ τέκνον, πολὺ·/πατρῶον δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον. » (Tu as voulu aller au bout de ton audace, et tu t'en es venue brutalement buter contre le haut piédestal où se dresse la Justice)¹⁰³. Le chœur refuse donc de trancher entre deux positions dont il reconnaît à la fois le bien-fondé et les limites. La position du chœur qui assiste à l'action tragique mais n'y participe pas directement fait de lui une figure relais pour le spectateur. Il incite le spectateur à rejeter une lecture dichotomique, ne se prononçant définitivement pour aucun des deux personnages.

A première vue, l'action tragique semble sans issue, les héros étant incapables de sortir de leur point de vue individuel pour aller vers l'autre. Toutefois, le spectateur est invité à dépasser cette aporie, en réfléchissant de façon critique à la situation qu'il contemple de haut. Il est en effet appelé à mettre en perspective tous les éléments auxquels il a assisté. Pour bien comprendre les enjeux de ce travail demandé

¹⁰⁰ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰² *Ibid.*, p. 102.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 104.

au spectateur, il est bon de rappeler brièvement le contexte particulier dans lequel les représentations tragiques avaient lieu à Athènes. La tragédie était en effet à cette époque un spectacle¹⁰⁴ pour le citoyen.

Les concours théâtraux des Grandes Dionysies

La représentation des tragédies avait lieu lors des concours théâtraux organisés pendant les Grandes Dionysies, fêtes à la gloire de la cité athénienne. Ces festivités revêtaient à la fois une dimension religieuse et civique et engageaient la totalité de la cité. La mise en place de ce spectacle possédait un caractère démocratique. En effet, les poètes tragiques, tout comme les choreutes étaient choisis par l'archonte éponyme, qui occupait une charge politique importante dans la cité. Parmi les plus hauts dignitaires, se choisissaient au hasard celui qui allait assurer financièrement le spectacle, parmi les citoyens ceux qui allaient décerner la palme au vainqueur : « Par la cascade de tirages au sort qui la précèdent, par l'élection qui la couronne, tout se passe donc comme si la mise en scène de la tragédie venait redoubler, en même temps qu'elle l'engageait étroitement, le régime démocratique direct de la Cité athénienne »¹⁰⁵. Ces spectacles étaient donnés lors de fêtes consacrées à Dionysos, elles possédaient donc un caractère religieux. A Athènes, le théâtre faisait d'ailleurs partie du sanctuaire consacré au dieu.

Dans la tragédie, se succédaient les passages chantés et récités ; le chœur et les acteurs s'exprimaient en effet en alternance. Le premier se trouvait sur l'*orchestra* (espace distinct de celui où évolue les acteurs) et chantait d'une seule voix sur une musique de flûte. Il se déplaçait et dansait à certains moments de la pièce. Les acteurs au contraire récitaient le plus souvent leur texte d'une façon immobile sur la *scène*, adoptant un langage moins soutenu et à la versification plus libre. Le spectateur assistait ainsi à un spectacle multidimensionnel au sens propre, puisque le théâtre grec est divisé en plusieurs espaces¹⁰⁶ mais aussi partagé symboliquement grâce à l'alternance du chant et de la danse et les différentes modalités énonciatives employées (dialogue des acteurs, récitations collectives du chœur). Cette polyphonie fait écho à la diversité des avis exprimés sur le plan fictionnel par les personnages secondaires. Cette analyse qui tient compte du contexte de représentation de l'époque, s'oppose à l'idée d'unilatéralité du conflit tragique de l'interprétation hégélienne d'*Antigone*. La distance introduite par les divers plans spatiaux et énonciatifs du théâtre athénien invite au contraire au dépassement d'une interprétation unilatérale et dichotomique de la situation représentée.

Contrairement aux dires d'Hegel dans sa *Phénoménologie*, la tragédie athénienne introduit bel et bien déjà au cœur de sa représentation le dépassement du conflit qui s'y trouve. La lecture du philosophe, ainsi que les interprétations qui s'en inspirent ne sont pas fautives mais incomplètes. Elles ne tiennent pas compte de l'inscription de cette scène dans la lignée de nombreuses oppositions qui représentent la solitude solipsiste des deux héros, ni du contexte énonciatif polyphonique et extra-discursif particulier dans lequel elle prend place et qui demande implicitement la réflexion critique du spectateur-citoyen. Or, penser cette scène sans l'intervention de tous ces éléments ne peut qu'aboutir à une schématisation de l'opposition entre Antigone et Créon, qui ne rend pas compte de la richesse de l'ensemble de la tragédie. Le conflit tragique doit au contraire se penser comme une représentation problématique, qui doit susciter la réflexion du spectateur pour être dépassée. Dans un premier temps, le citoyen doit en effet se laisser toucher par ce spectacle, qui sollicite à la fois son côté rationnel et émotionnel ; Sophie Klimis parle « d'apprentissage par l'affect et le ressentir »¹⁰⁷. Ensuite, la complexité du spectacle, ainsi que la logique ambivalente dans lequel il évolue et qui lui fait conserver sans trancher la totalité des avis possibles, provoquent sa réflexion. Cette distanciation demandée au spectateur-citoyen est déjà fictionnalisée dans la pièce par la présence du chœur qui commente et réagit à l'action représentée. Fort de cette distance critique, le spectateur pourra alors

¹⁰⁴ La tragédie athénienne est le plus souvent abordée comme un simple texte, alors qu'elle forme dans son contexte d'origine un spectacle aux enjeux à la fois civiques et religieux, où interviennent la danse et le chant dansé. Cette thèse est notamment défendue est poussée à son extrême par Florence Dupont dans son ouvrage. Florence DUPONT, *L'insignifiance tragique*, Mayenne, Gallimard, 2001.

¹⁰⁵ Jacques TAMINIAUX, « Antigone dans l'histoire de la philosophie », in COULOUBARITSIS, Lambros, OST, François, (sous la dir. de), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004, p. 11.

¹⁰⁶ Le théâtre athénien est en effet divisé en plusieurs espaces : gradins pour les spectateurs, *orchestra* pour le chœur et *proskénion* pour les acteurs.

¹⁰⁷ Sophie Klimis, *Archéologie du sujet tragique*, op. cit., p. 10.

tirer de la représentation des leçons pour la vie de la cité.

Ce dernier exemple, comme ceux analysés précédemment, souligne la nécessité de prendre en compte le contexte énonciatif d'un texte pour pouvoir en saisir toute la subtilité. Le contexte historique, culturel et langagier, ainsi que la mise en langue d'un mythe introduisent de multiples variations de sens. Or, dans la transmission du corpus mythique gréco-latin, l'importance de cette dimension variationnelle a été négligée. Les dictionnaires mythologiques et autres écrits des mythographes appauvrissent les textes antiques dans le compte-rendu qu'ils en font. Le lecteur moderne ne s'en rend le plus souvent même pas compte, l'étude des langues anciennes étant tombée en désuétude. Ces anthologies deviennent alors son seul accès aux mythes antiques. Pourtant, cette possibilité variationnelle des récits mythiques constitue sans aucun doute leur plus grand intérêt. S'ils signifiaient toujours la même chose, les mythes n'auraient pas la même postérité littéraire. En effet, pourquoi continuer de mettre en scène Antigone ou Prométhée, si ces récits ne sont plus capables de faire écho à nos préoccupations modernes ?

Bibliographie

- APOLLODORE, *Bibliothèque*, trad., annotée et commentée par J.-C. Carrière et B. Massonnie, Paris, Les Belles Lettres, 1941.
- ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, in *Eschyle, Tome 1*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, les Belles Lettres, 1969.
- HEGEL, G. W. F, *Phénoménologie de l'esprit*, 2. vol., trad. J. Hippolyte, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.
- HESIODE, *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*, Trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- SOPHOCLE, *Antigone*, in *Sophocle, Tome 1*, texte établi par A. Dain ; traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Etudes

- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute : « Du récit au rocher : Prométhée d'après Kafka », in HEIDMANN, Ute (sous la dir. de), *Poétique comparée des mythes*, Lausanne, Payot, 2003, pp. 187-21.
- BISMUTH, Hervé, *Histoire du théâtre européen*, Paris, Champion, 2005.
- CALAME, Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque*, Lausanne, Editions Payot, 1996.
- CALAME, Claude, « La fabrication de l'humain dans les mythes orientaux et grecs », in CALAME, Claude, KILANI, Mondher, (sous la dir. de), *La fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, Lausanne, Payot, 1999.
- CALAME, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce Antique*, Paris, Hachette, 2000.
- CALAME, Claude, *Le récit en Grèce ancienne*, France, Belin, 2000.
- COMTE, Fernand, *Les grandes figures mythologiques*, Paris, Bordas, 1993.
- DEMONT, Paul, LEBEAU, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie Générale de France, 1996.
- DUPONT, Florence, *L'insignifiance tragique*, Mayenne, Gallimard, 2001.
- DUPUIS, Sylviane, « Surgissement/détournement de mythes dans la pratique poétique », in HEIDMANN, Ute, (sous la dir. de), *Poétiques comparées des mythes*, Lausanne, Payot, 2003, pp. 47-64.
- EISSEN, Ariane, *Les mythes grecs*, Paris, Belin, 1993.
- FRAISSE, Simone, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974.
- HEIDMANN, Ute, « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle. », in PARIZET, Sylvie, (sous la dir. de), *Mythe et littérature*, Collection Poétiques comparatistes, volume 3, Société Française de Littérature générale et comparée, 2008, pp.143-160.
- HEIDMANN, Ute, « Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (r)écritures du mythe de Médée », in BURGER, Maya, CALAME, Claude (sous la dir. de), *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*. Lausanne, Etudes de Lettres, 2006, pp. 141-159.
- HEIDMANN, Ute, « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », in ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute (sous la dir. de), *Sciences du texte et analyse de discours*, Lausanne, Etudes de Lettres, 2005, pp. 99-116.

- HEIDMANN, Ute, «(Ré)écritures anciennes et modernes des mythes : la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », in HEIDMANN, Ute, (sous la dir. de), *Poétiques comparées des mythes*, Lausanne, Payot, 2003, pp. 47-64.
- HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.
- IRIARTE, Ariane, «Antigone autonomos», in COULOUBARITSIS, Lambros, OST, François, (sous la dir. de), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, pp. 41-55.
- KLIMIS, Sophie, *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote, Grèce, Ed. Ousia, 1997.*
- KLIMIS, Sophie, *Archéologie du sujet tragique*, Saint-Estève, Ed. Kimé, 2003.
- KLIMIS, Sophie, «L'ambivalence constitutive de l'identité d'Antigone », in COULOUBARITSIS, Lambros, OST, François, (sous la dir. de), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, pp.63-102, 2004.
- KLIMIS, Sophie, «Le poète, le philosophe et les Muses : (auto-)création du discours inspiré», *Kairos*, no 25, janvier 2005, pp. 21-60.
- KLIMIS, Sophie, «Le lyrique dans la tragédie grecque. Chants d'une pensée aporétique.», in RODRIGUEZ, Antonio, WYSS, André, (sous la dir. de), *Le chant et l'écrit lyrique : poétiques et performance*, Paris, Jean-Michel Place (Surfaces), A paraître.
- KUNZ-WESTERHOFF, *L'autobiographie mythique. Méthodes et problèmes*, Genève, Edition Ambroise Barras, 2005.
- MUND-DOPCHIE, Monique, «L'âge d'or et Prométhée : destins croisés de deux mythes fondateurs chez les Grecs», *Folia Electronica Classica*, no 14, juillet-décembre 2007.
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/14/agedor.htm>
- TAMINIAUX, Jacques, «Antigone dans l'histoire de la philosophie », in COULOUBARITSIS, Lambros, OST, François, (sous la dir. de), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004, pp.9-38.
- TROUSSON, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1976.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le miroir Brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Translation as Generic Transposition : Minnie Wright Translates Marie-Catherine d'Aulnoy's "La Chatte Blanche" [1698] for *The Blue Fairy Book* [1889]

Magali MONNIER

1. A dialogue between cultures and genres

This study is situated within the wider framework of my doctoral dissertation in comparative literature, which aims at comparing the *contes des fées*¹ written by the French seventeenth-century writer Marie-Catherine d'Aulnoy with rewritings of *fairy tales* by the twentieth-century British writer Angela Carter. Issues such as the differences between the *conte des fées* and the *fairy tale*, notably their specific historical and cultural development and subsequent interactions when the French *contes* began to circulate in England and gave rise to the new *fairy tale* genre, are among my main concerns. Indeed, both Marie-Catherine d'Aulnoy and Angela Carter were very much aware of the characteristic features and expectations associated with *contes des fées* and *fairy tales*, and this in turn informed their literary project. When, in the late 1970s, two centuries after Marie-Catherine d'Aulnoy, Angela Carter re-visited the genre, it bore the marks of all kinds of influences, notably of the work of the translators. Amongst them are the translations in English of Marie-Catherine d'Aulnoy's *contes*. What I am going to present here thus constitutes the first step in the transformation of *contes des fées* into *fairy tales*, the French late seventeenth century and the last decades of British twentieth-century England, d'Aulnoy and Carter.

This case study compares Marie-Catherine d'Aulnoy's "La Chatte Blanche" with its translation by Minnie Wright entitled "The White Cat". "La Chatte Blanche" is a literary tale of the kind d'Aulnoy herself called *contes des fées*, according to the title of her first collection. *Les Contes des Fées* was published in 1697 and started the vogue for fairy tales in France, giving its name to a genre now commonly known as *conte de fées* in French. "La Chatte Blanche" was published in 1698 as part of d'Aulnoy's second collection entitled *Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*. It is inserted within a long frame story, "Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois".

Marie-Catherine d'Aulnoy's tales were then translated into English as early as 1699, and were subsequently published in various translations in the course of the eighteenth and nineteenth centuries. Six different editions of d'Aulnoy's tales came out in the eighteenth century. These editions seldom included all of d'Aulnoy's tales, and often contained tales wrongly attributed to her. "La Chatte Blanche" first features in *A Collection of Novels and Tales of the Fairies. Written by that Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois*, published in 1721 and 1728. It was addressed to an adult and educated audience. This collection was reissued five times, the last one in 1817 under the title *Fairy Tales and Novels*. For a long time, the fame of d'Aulnoy's tales surpassed that of any other French tales, including those written by Perrault, which first appeared in English in 1729 only. It decreased somewhat at the end of the eighteenth century; from that point onwards, her tales were mainly published in collections of tales along with tales by other authors².

¹ I italicize the term *conte des fées* when speaking of the genre elaborated by Marie-Catherine d'Aulnoy specifically. Similarly *fairy tale* refers to the genre as it is defined in England. I do not use italics when I speak of 'fairy tales' in the more general meaning of all the stories that have been ascribed to this category by their authors, publishers, editors or audience.

² For detailed accounts of the different British translations and editions of d'Aulnoy's tales and their evolution, see Melvin PALMER, Nancy PALMER, « English Editions of French contes de fées Attributed to Mme d'Aulnoy », *Studies in Bibliography : Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia* n°27, 1974, pp. 227-232 and Gabrielle VERDIER, « De Ma Mère l'Oye à Mother Goose : la fortune des contes de fées littéraires français en Angleterre », *Contacts culturels et échanges linguistiques au XVIIe siècle en France : Actes du 3^e colloque du Centre International de Rencontres sur le*

Minnie Wright's 'The White Cat' appears in *The Blue Fairy Book*, a collection published by Andrew Lang in 1889. This collection is considered a turning-point in the history of the *fairy tale* as a literary genre, as it revived the vogue for fairy tales in England³. *The Blue Fairy Book* quickly became a bestseller and was consequently followed by eleven other books, the famous 'colour fairy books'. Lang's collection thus contributed to the formation of the modern fairy-tale canon, and is still in print today. As a result, the translations it contains have had a profound influence on the reception of the tales and their authors in the last centuries. They also contributed to shape readers' and future writers' conceptions and expectations of, as well as prejudices about, the *fairy tale* genre. The example of 'The White Cat' will demonstrate that these translations helped to enforce the notion that fairy tales are addressed to children, which constitutes in that case a significant change from the French literary original.

1.1 Comparison as a bridge

I will apply to "La Chatte Blanche" and "The White Cat" Ute Heidmann's method of 'comparative and textual discourse analysis', whereby a text and its translations are considered "as two different utterances, produced in different contexts. As each text is significantly linked to its own specific linguistic, social and cultural context, the original text and its translation necessarily produce different meanings"⁴. This study will thus take into account the different socio-discursive contexts in which "La Chatte Blanche" and "The White Cat" have been written and show how these differences bring about variations and new meanings in the translation, in keeping with 'differential comparison', which stresses that "*in spite of thematic similarities, each narrative is fundamentally different*"⁵.

The role of comparative and textual discourse analysis, however, is not only to point out differences and discuss their significance and implications. It is actually to show how these two texts and their contexts are related, and thus grasp their dialogue. This word, which lies at the heart of the method developed by Ute Heidmann, is especially relevant when it comes to translation. Indeed, in their study of Angela Carter's translations of Perrault's tales, Ute Heidmann and Jean-Michel Adam use the phrase *intertextual dialogue* to describe the relationship between a text and its translations. It implies "the *non-hierarchical* relationship between two utterances, and therefore a relationship between two speakers in which neither dominates, but where both communicate, dialogically"⁶. This means that a translation should be seen as an utterance by a specific individual in a specific context, rather than as dependent on an original that would alone deserve to be considered as an original artistic creation. It thus possesses a freedom of variation that manifests itself on many levels, including its 'genericity'. Heidmann and Adam define this concept as follows, by opposition to that of 'genre': "The more dynamic notion of *genericity* lays focus on the complex *process* by which a text *relates* to generic categories. It also allows us to take into account the fact that many literary texts relate not only to *one*, but simultaneously to *several* existing genres[...] *genericity* is a complex process which involves not only the stages of production, but also of edition and reception-interpretation of texts"⁷.

When a text is translated, it is adapted to a different socio-discursive context, audience and editorial requirements. This usually involves a generic shift, as the text is made to fit the conventions of the genre in the target language and culture. This necessarily modifies the reception and status of the text and its author, compared to what they are in the original context. Translation even affects the genre the translated text is inscribed into; if it is not domesticated, the translated text is indeed likely to import foreign features

XVIIe siècle, Université de Fribourg (Suisse) 1996, Paris, Seattle & Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1997, pp. 185-202.

³ Jack ZIPES, *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 290

⁴ Ute HEIDMANN, Jean-Michel ADAM, « Text linguistics and comparative literature : towards an interdisciplinary approach to written tales. Angela Carter's translations of Perrault », in MILLER, Donna R., TURCI, Monica (eds), *Language and Verbal Art Revisited. Linguistic Approaches to the Study of Literature*, London, Equinox Publishing, 2007, p. 189

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 194

⁷ *Ibid.*, p.186

into the target genre. If the text becomes part of the target culture's literary heritage and canon, these foreign features will endure and modify the target genre itself. Thus translation engages with the source text in a “*dialogue intergénérique*” (*intergeneric dialogue*, my translation), which, according to Adam and Heidmann, “ [...] permet de comprendre l'histoire des genres écrits comme une suite de dialogues entre les genres et les textes appartenant à des cultures et des langues différentes. Dans ces dialogues et interactions incessantes se créent des variations génériques et des effets de sens toujours nouveaux adaptés aux contextes discursifs et langagiers toujours changeants”⁸.

The present study will exemplify this process by focussing on genericity and the influence socio-discursive contexts exert on it, while also taking into account features such as motifs, style and structure. Indeed, according to the principles of comparative and textual discourse analysis, “the meaning of written tales is generated by this complex interaction of textual forces such as thematic-semantic configuration, textual composition and micro-linguistic texture, with text-*transcending* forces such as genericity, intertextuality, paratextuality and cotextuality”⁹. This textual and transtextual approach will hopefully shed light on the reception and transformation of “La Chatte Blanche” when it came in contact with British culture. Indeed, the history of the English translations and editions of d'Aulnoy's tales have been thoroughly documented by scholars such as Melvin and Nancy Palmer or, more recently, by Gabrielle Verdier. However, this individual tale has never been submitted to a comparative close textual reading with ‘The White Cat’ nor has its reception in England come under close scrutiny. Up until now, “La Chatte Blanche” has been discussed by various scholars who have examined its narrative strategies (Elizabeth Wanning Harries), its representation of femininity and female desire (Patricia Hannon, Lewis Seifert, Michèle Farrell), or its parodic and ironic aspects (Jean Mainil), while Andrew Lang's interest in fairy tales and *The Blue Fairy Book* have also been documented, notably by Anna Smol¹⁰ in her account of the influence Lang's ideology exerted on the translations of fairy tales that feature in his famous series.

1.2. Translation as (re)construction of an ‘original’ nursery tale

My study demonstrates that Minnie Wright, because she translated “La Chatte Blanche” in keeping with Lang's ideas and principles, transformed what was originally a literary tale for educated adults into a tale for children. This new tale indeed was an attempt to recreate the traditional tale that Lang imagined to be hidden beneath the literary one. In his Introduction¹¹ to the 1889 large paper edition of *The Blue Fairy Book*, Lang describes the translation process in a way that supports this hypothesis. D'Aulnoy and other French writers, he writes, “used fairy properties and traditional incidents of metamorphosis, and of talking beasts. They ‘embroidered on them’ [...]; nothing but the tissue into which they stitched their flowers of gold and silver thread was traditional. The long descriptions of royal *fêtes*, the diamonds, the masques, the carriages, the compliments, were pure Louis Quinze. We have not, therefore, translated these tales at full length. Miss Minnie Wright has reduced the novels of the *Cabinet des Fées* from the original to the proportion of nursery tales”¹².

In other words, he considers that the *conteuses* have used as a basis tales that were traditionally told to children by their nurses. Then they added to these tales' simple plots all kinds of narrative and stylistic complications that reflected the courtly context to which they adapted them. On the contrary, the tales

⁸ allows to understand the history of written genres as a series of dialogues between genres and texts that belong to different cultures and languages. In these continuous dialogues and interactions are created new generic variations and meanings that are adapted to ever-changing discursive and linguistic contexts. (*My translation*). Ute HEIDMANN, Jean-Michel ADAM, “Introduction”, in *Textualité et intertextualité des contes: Une approche interdisciplinaire*, à paraître, 2009.

⁹ Ute HEIDMANN, Jean-Michel ADAM, « Text linguistics and comparative literature : towards an interdisciplinary approach to written tales. Angela Carter's translations of Perrault », in MILLER, Donna R., TURCI, Monica (eds), *Language and Verbal Art Revisited. Linguistic Approaches to the Study of Literature*, *op. cit.*, p. 188

¹⁰ See Anna SMOL, « The ‘Savage’ and the ‘Civilized’: Andrew Lang's Representation of the Child and the Translation of Folklore », in *Children's Literature Association Quarterly*, n°21, 1997, pp. 177-183.

¹¹ reprinted as Appendix I in Brian Alderson's 1987 edition.

¹² Andrew LANG [1899], « Introduction to the Large Paper Edition of *The Blue Fairy Book* », in Brian ALDERSON (ed), *The Blue Fairy Book*, Harmondsworth, Puffin Books, 1987, p. 354.

contained in the *Blue Fairy Book* go back to their supposed original form. They “are intended for children, who will like, it is hoped, the old stories that have pleased so many generations”¹³, Lang writes in his Preface to *The Blue Fairy Book*.

These quotations illuminate Lang’s project, which is linked to the conceptions of childhood and fairy tales he developed as a folklorist and anthropologist. He considered children as representatives of a primitive stage of development from which society as a whole has departed to reach a higher stage of civilization. Thus children are in his view primitive, unsophisticated, non-refined beings. The fairy tale is for Lang the corresponding literary form, insofar as it represents the ‘childhood of culture’. It originates in old wives and peasants, whom he also considers as belonging to the category of ‘primitive’ people. Traditional fairy tales are thus simple, archaic narratives orally transmitted by childlike and naïve storytellers to simple and unsophisticated children¹⁴. Wright’s rendition of ‘The White Cat’ thus attempts to recapture this original simplicity and lack of sophistication.

Yet this affirmation must be qualified at once; indeed, the whole concept of an original, simple and naïve folk tale should be considered very carefully. Indeed, like d’Aulnoy’s other tales, “La Chatte Blanche” bears the mark of different influences. The main ones are literary and include La Fontaine and Perrault but also Cervantès. Moreover, according to Jean Mainil, “La Chatte Blanche” has no obvious source in folklore ; on the contrary, oral versions seem to derive from, or at least have been heavily influenced by, the literary tale. As a result, the corresponding tale-type¹⁵ is named after d’Aulnoy’s tale in the French classification¹⁶. Minnie Wright thus does not really recreate a traditional tale that has been embroidered on by a sophisticated modern writer ; she rather constructs a pseudo-traditional tale that illustrates Lang’s views on the matter. We will thus see that the translator erases all traces of the tale’s foreign origin, of its original context as well as of its written and literary nature. She aims to conceal the text’s nature as a translation, so that it seems to come straight out of Mother Bunch’s¹⁷ mouth. It will appear that two important aspects of the original text disappear in the process, namely the claim to female empowerment it voices and its metapoetical dimension. I will now engage with these transformations through a close comparative reading that will first show how Minnie Wright creates what I suggest to call a new narrative voice in ‘The White Cat’.

2. Minnie Wright’s ‘The White Cat’: From *conte des fées* to *fairy tale* for children

2.1. *The creation of a new narrative voice*

In her influential study of the translation of children’s literature, Emer O’Sullivan¹⁸ identifies the agencies of communication in translated narratives. She starts with the model of narrative structure proposed by Seymour Chatman¹⁹, which distinguishes six different agencies. Two of them are located outside the narrative text, namely the real author and the real reader. They are the flesh and blood individuals who write and read the text. Four agencies are, on the contrary, located within the text. The first one, the *implied author*, is “the all-informing authorial presence, the idea of the author carried away by the real reader

¹³ Andrew LANG [1899], « Preface », *The Blue Fairy Book*, New York, Dover Publications, 1965.

¹⁴ This is a summary of the theory developed by Anna SMOL (« The ‘Savage’ and the ‘Civilized’: Andrew Lang’s Representation of the Child and the Translation of Folklore », *Children’s Literature Association Quarterly*, *op. cit.*).

¹⁵ Tale-type 402 in Paul DELARUE, Marie-Louise TENEZE, *Le Conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France*, tome 2, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, pp. 36-46.

¹⁶ Jean MAINIL, *Madame d’Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l’Ancien Régime*, Paris, Kimé, 2001, pp. 176-177.

¹⁷ Mother Bunch is a British folkloric figure who became the equivalent of the French Mother Goose, the stereotype of the old crone telling stories to children popularized by Perrault. This nickname had been attributed to d’Aulnoy when her tales were published in a collection for children in 1773 (Gabrielle VERDIER, « De Ma Mère l’Oye à Mother Goose : la fortune des contes de fées littéraires français en Angleterre », *Contacts culturels et échanges linguistiques au XVIIe siècle en France : Actes du 3^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIe siècle, Université de Fribourg (Suisse) 1996*, Paris, Seattle & Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, *op. cit.*, p. 196).

¹⁸ Emer O’SULLIVAN, *Comparative Children’s Literature*, London & New York, Routledge, 2005.

¹⁹ Seymour CHATMAN, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London, Cornell UP, 1978.

after reading the book”²⁰. This *implied author* in turn creates an *implied reader*, that is the reader “modelled by the choice of a specific linguistic code, through a certain literary style and through specialized references”²¹. It is “a time-specific and culture-specific entity”²². The two remaining agencies are the narrator and narratee.

O’Sullivan applies Chatman’s model to translated texts, while drawing also on Giulianna Schiavi’s work and creates new agencies, such as the *real translator* – the individual who translates the text and who acts also “as the real reader of the source text”²³. As such, s/he uses his/her knowledge of the source language and culture “to try to identify the natures of the implied author and the implied reader(s)”²⁴. S/he also becomes the target text’s counterpart to the real author of the source text. In that case, s/he is still located outside the text, but “transmits the source text via the intratextual agency of the *implied translator*”²⁵. This agency includes all mediating instances that play a part in the translation and its publication, like the editor and the publisher. The *implied translator* in turn creates an *implied reader* who can be different from that of the source text. Moreover, the *implied translator* manifests him/herself directly in the narrative. O’Sullivan names this specific narrative voice the “*voice of the narrator of the translation*”²⁶. This voice speaks along with the source text’s narrative voice, and can either conform to or distance itself from it. I will argue that in ‘The White Cat’, the *voice of the narrator of the translation* distances itself from that of “La Chatte Blanche” because the *implied translator*, a conflation of Minnie Wright and Andrew Lang, constructs it as the voice of the old wife Lang sees as the prototypical storyteller. Accordingly, the translation’s *implied reader* is Lang’s ‘primitive’ child, as a close comparative reading of the first and final sentences of the original text and its translation will confirm.

The opening and closing sentences are particularly significant because they strongly determine the inscription of any given text within a specific genre. The French text begins thus: “Il étoit une fois un roi qui avoit trois fils bien faits & courageux; il eut peur que l’envie de régner ne leur prît avant sa mort”²⁷, which Wright translates as follows: “Once upon a time there was a king who had three sons, who were all so clever and so brave that he began to be afraid that they would want to reign over the kingdom before he was dead”²⁸. While “La Chatte Blanche” ends on a moral in verse, in English, the moral disappears and the final words become “each king and queen departed to their own kingdom and lived happily ever after”²⁹.

In French, *Il était une fois* is the traditional fairy-tale opening formula, while the moral in verse is a typical feature of fairy-tale endings in the seventeenth century. D’Aulnoy’s and Perrault’s tales, for example, are always followed by sophisticated and often ironic morals. When she translates “Il étoit une fois” with “Once upon a time”, Wright reproduces this generic inscription, using the English equivalent of the French expression. Yet when she replaces the moral in verse by the concluding formula “and lived happily ever after”, she operates an important generic shift, insofar as she suppresses a strong marker of the cultural context and language of the source text. The morals also clearly indicate literariness since their narrative voice is different from that of the tales; it is located outside the text and comments on it. As such, they fulfil a metatextual function, and have a didactic (or mock-didactic) purpose. By suppressing the moral, Wright creates a more homogeneous narrative voice that does not distance itself from the story nor reflects upon it. Such a voice appears more suitable for a nursery tale such as the one she attempts to (re)create. In this respect, it is interesting to note that in *The Blue Fairy Book*, some of the Scottish and

²⁰ Emer O’SULLIVAN, *Comparative Children’s Literature*, *op. cit.*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 105.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 107.

²⁶ *Ibid.*, p. 109.

²⁷ Marie-Catherine D’AULNOY [1698], « La Chatte Blanche », *Nouveau Cabinet des Fées*, vol. IV, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 455.

²⁸ Minnie WRIGHT [1899], « The White Cat », in Andrew LANG (ed.), *The Blue Fairy Book*, New York, Dover Publications, 1965, p. 157.

²⁹ *Ibid.*, p. 173.

British folk tales³⁰ end on similar formulas. This suggests that by using these words, Wright intended to lend her text a more traditional, popular and English flavour. She did this consistently with other tales by d'Aulnoy³¹, which all lost their moral and acquired “and they lived happily ever after” instead. This has two important consequences.

First, the repeated use of this formula in very different texts from various origins surely contributed to its spread in subsequent translations as well as in other fairy tales, and thus to the establishment of what appears nowadays as a constitutive feature of the *fairy tale* genre. This closing formula has indeed become so typical that it is now a cliché. Moreover, the suppression of the moral causes a rupture with the tradition of heavily moralising and pedagogical tales that had been established in England since the mid-eighteenth century. This tendency will get stronger in the nineteenth century, but will be more and more contested towards the end of the century. It thus appears that translation has an impact on the text's genericity and, beyond that, on the genre's development in the target culture and language.

Wright also modifies the text's genericity when she introduces markers of orality that do not exist in the French text. For example, the second sentence in French reads “Le Roi se sentoit vieux, [...]”³². In English, we find “Now the King, though he felt that he was growing old, [...]”³³. In the second paragraph, again, the French text has: “il est bien juste que pour un tel présent, vous cherchiez les moyens de me plaire, dans le dessein que j'ai de me retirer à la campagne”³⁴. Wright translates: “in return for such a gift as this it is only right that you should do something for me. Now, as I think of retiring into the country, [...]”³⁵. The repetition of the word “now” lends the narrative a semblance of immediacy, as if a storyteller was telling the story to an audience. This would be even more striking if the story were read aloud to a child, which it was meant to be. The term *implied reader* could thus be here replaced by *implied audience*, since the *implied translator* tries to simulate a situation of oral storytelling.

These few examples show that the *voice of the narrator of the translation* significantly differs from that of the narrator of the source text. This corresponds to what O'Sullivan calls a “monologic”³⁶ translation. She defines it as “a translation in which the implied translator tries to control the source text with a voice which always remains dominant and organizing and always has the last word, ultimately changing the address”³⁷. In ‘The White Cat’, the voice of the narrator of the translation mimics that of the peasant woman telling a popular and traditional tale in a homogeneous voice, without distancing herself or allowing the audience to distance itself from the story. It creates the illusion of a tale that comes to the audience unmediated, be it by the process of writing, by translation, or by historical and cultural distance. We will now see that in order to maintain this illusion, the translator also has to adapt the text to its new socio-discursive context.

2.2 *Adaptation to a new socio-discursive context*

When the Prince first arrives at the White Cat's castle, he is given new clothes and prepared so that his appearance will conform to his royal status. D'Aulnoy lists the details of the process: “Après qu'on l'eut poudré, frisé, parfumé, paré, ajusté, & rendu plus beau qu'Adonis”³⁸. Wright translates thus: “When he was quite ready – and I can assure you that he looked very different from the wet and weary Prince who had stood outside in the rain, and pulled the deer's foot”³⁹. The courtly rituals d'Aulnoy evokes belong to

³⁰ ‘The History of Jack the Giant-Killer’, ‘The Red Etin’ and ‘The Black Bull of Norrway’

³¹ ‘This is the case for ‘Felicia and the Pot of Pinks’ and ‘The Story of Pretty Goldilocks’. ‘The Yellow Dwarf’ and ‘The Wonderful Sheep’ have no happy ending, but still lose the concluding moral.

³² Marie-Catherine D'AULNOY [1698], « La Chatte Blanche », *Nouveau Cabinet des Fées*, *op. cit.*, p. 455.

³³ Minnie WRIGHT [1899], « The White Cat », in Andrew LANG (ed.), *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*, p.157.

³⁴ Marie-Catherine D'AULNOY [1698]: « La Chatte Blanche », *Nouveau Cabinet des Fées*, *op. cit.*, p. 456.

³⁵ Minnie WRIGHT [1899], « The White Cat », in Andrew LANG (ed.), *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*, p. 157.

³⁶ Emer O'SULLIVAN, *Comparative Children's Literature*, *op. cit.*, p. 109

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Marie-Catherine D'AULNOY [1698], « La Chatte Blanche », *Nouveau Cabinet des Fées*, *op. cit.*, p. 461.

³⁹ Minnie WRIGHT [1899], « The White Cat », in Andrew LANG (ed.), *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*, p. 160.

what Lang describes as “pure Louis Quinze”⁴⁰. In the seventeenth century, the hair-dressing, powder and perfume would have constituted clear signs of wealth and nobility; for British children of the late Victorian era, a powdered and perfumed prince could have been merely ridiculous. As for the allusion to Adonis, it would probably be quite obscure to most of them; the translator thus abandons it. On the contrary, in France in d’Aulnoy’s times, her educated audience fully understood its meaning, steeped as they were in Greek myths. They also clearly perceived its political implications. Indeed, d’Aulnoy wrote during the Quarrel of the Ancients and the Moderns, which opposed the supporters of genres inherited from Latin and Greek Antiquity to those of French contemporary forms such as the *conte*. In this context, asserting that a fairy-tale Prince is more handsome than Adonis means siding with the Moderns.

The *implied translator* thus adapts the tale to what she expects her implied readers to know or understand, which O’Sullivan mentions as a characteristic of translations of children’s literature⁴¹. She also suppresses what she sees, with Lang, as modern additions imposed on traditional elements. This is part of the translator’s strategy to (re)construct a pseudo-traditional tale. Wright thus shifts the focus from the process through which the Prince is embellished, to the contrast between the poor appearance he had when he arrived and his splendour after the hands have taken care of him.

The process of adaptation to a different socio-discursive context becomes even more striking when we consider the second part of the tale, in which the White Cat tells the Prince her own story. While developed at length in “La Chatte Blanche”, where it constitutes roughly half of the text, this part is drastically condensed in ‘The White Cat’. The French tale indeed traces the heroine’s psychological evolution in some detail, whereas the translation limits itself to the facts and actions that are necessary to the development of the plot. The French text is here summarized rather than translated. In French, we read a precise account of the princess’s encounter with a handsome king and of the ensuing courtship. We are told how she simultaneously rejects an ugly suitor imposed on her by the fairies and plans to flee with her lover, how they secretly marry and thus prompt the fairies’ anger, and how this results in the king’s death and the princess’s metamorphosis into a white cat. All these elements bear the mark of other forms that were popular in seventeenth-century France, such as the *nouvelle* and the *roman*⁴². But they become incongruous in what the implied translator intends as a nursery tale. This partly explains why these episodes are only sketched out in the English text. Another reason is probably that they present more interest and significance for grown-up noblewomen than for children. This is particularly true of the Princess’s refusal to marry the man chosen for her by the fairies.

The French text, for example, insists on her anger at the fairies’ decision and her rebellious behaviour when she meets her fiancé; she refuses to dress up for him and storms out of the room when he tries to kiss her. As a result, the fairies decide to enter the room at night and bind her so that King Migonnet can carry her away as a prisoner, but find her with the king. They thus kill him and change her into a cat. In English, these events are summed up in one sentence: “As for me, the fairies, furious at having their plans defeated, for they intended me to marry the king of the dwarfs and I utterly refused, changed me into a white cat”⁴³.

For Marie-Catherine d’Aulnoy and her audience, the institution of forced marriage was a very real, serious and important issue. In seventeenth-century France, women of the aristocracy were seldom free to choose their husband; married by their parents for money or social status, they often ended up with old men they disliked. It is thus significant that the Princess dares rebel against the fairies’ will; she thus acts out these

⁴⁰ Andrew LANG [1899], « Introduction to the Large Paper Edition of *The Blue Fairy Book* », in Brian ALDERSON (ed.), *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*, p. 354.

⁴¹ Emer O’SULLIVAN, *Comparative Children’s Literature*, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁴² Elizabeth Wanning Harries (Elizabeth WANNING HARRIES, *Twice Upon A Time : Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 66) and Jean Mainil (Jean MAINIL, *Madame d’Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l’Ancien Régime*, *op. cit.*, p.73) have mentioned the influence of the novel and *nouvelle* (novella). Nadine Jasmin discusses d’Aulnoy’s use of contemporary genres such as the heroic and pastoral novel, comedy, fable, and other fairy tales (Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d’Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 125-194).

⁴³ Minnie WRIGHT [1899], « The White Cat », in Andrew LANG (ed.), *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*, p. 172.

women's revolt. Moreover, the narrative casts some doubt over the punishment she has to endure for her boldness⁴⁴. Indeed, when the Princess lived with the fairies, she was imprisoned in a tower. Although she was educated, she knew nothing about life, having never seen a man before the king appeared at her window. She was wholly dependent on the fairies. As the White Cat, however, she reigns over a court where everybody respects and obeys her. She is described as wise, knowledgeable, and a good politician. She can have everything she desires. She is actually much more powerful after her metamorphosis than before. Furthermore, the Princess finally regains her human form and the love of a prince who perfectly resembles her previous lover, without losing the power and status she acquired as a cat. This further undermines the notion that she had been punished for her refusal to submit. In my interpretation, on the contrary, "La Chatte Blanche" thus seems to be the story of a woman who asserts her right to decide for herself, and she is only the better for it. In other words, it is a tale of female empowerment. It is similar in that respect to Perrault's "La Barbe bleue", where a young woman who has had to marry a criminal to ensure her family's prosperity overcomes the dangers of this union thanks to her curiosity and autonomy, and thus finally gains both wealth and the possibility to marry the man of her choice⁴⁵.

However, this topic is not as relevant to late Victorian, middle-class British children as it was to the educated women who visited the *salons* and attempted to voice their concerns regarding their social status and critique their condition in their *contes*. In the Victorian era, female models of emancipation were not welcome in literature for children, even though some women used the fairy tales to express their dissatisfaction with their lot⁴⁶. This could explain why 'The White Cat' strongly tones down this dimension of the text.

2.3. Female Power Subdued: The White Cat, from reine to Princess

A comparison of the way the White Cat concludes her story in the French text and in the translation will demonstrate this point. In French, she explains: "[...] je ne serois délivrée de ma chatonique figure, que par un prince qui ressembleroit parfaitement à l'époux qu'elles [les fées] m'avoient ravi [...] mes peines vont finir, & les miennes, belle reine, dit le prince, en se jetant à ses piés, seront-elles de longue durée ?"⁴⁷. The English text conveys this as follows: " [...] the fairies [...] warned me that my only chance of regaining my natural form was to win the love of a prince who resembled in every way my unfortunate lover.' And you have won it, lovely Princess', interrupted the Prince"⁴⁸. Two significant changes occur in the translation.

First, the word "Princess" replaces "reine". The fact that in the French text the White Cat is a "reine", a Queen, makes her superior in rank to the Prince. She is actually superior in every other respect as well. She is indeed both wealthier and more powerful than he is. The Prince has to compete with his brothers in order to win his father's crown, and owes his success entirely to the Cat's help and benevolence. She, on the contrary, does not need to marry him to improve her social or financial status. As a Cat, she reigns supreme over her own court; as a woman, she already has six kingdoms, so that she can look disdainfully at the crown the King offers her. She prefers to share her kingdoms with him and his eldest sons, thus offering *them* the opportunity to climb up the social ladder. She also surpasses the Prince in wisdom, knowledge and intelligence. He admires her greatly for these qualities to the point of asking her: "apprenez-moi par quel prodige vous pensez & vous parlez si juste, qu'on pourroit vous recevoir dans les académies fameuses des plus beaux esprits ?"⁴⁹. By calling the Cat "princess", the English translation re-

⁴⁴ Jean MAINIL, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, pp. 182-183.

⁴⁵ Ute HEIDMANN, « 'La Barbe bleue' palimpseste », *Poétique*, n° 154, avril 2008, p. 169.

⁴⁶ Nina Auerbach and U.C. Knoepfelmacher analyse the critical and even subversive strand in the fairy tales of writers such as Anne Thackeray Ritchie or Christina Rossetti among others (Nina AUERBACH, U.C. KNOEPFLMACHER, *Forbidden Journeys: Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1992).

⁴⁷ Marie-Catherine D'AULNOY [1698]: « La Chatte Blanche », *Nouveau Cabinet des Fées*, *op. cit.*, pp. 513-514.

⁴⁸ Minnie WRIGHT [1899], « The White Cat », in Andrew LANG (ed.), *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁹ Marie-Catherine D'AULNOY [1698]: « La Chatte Blanche », *Nouveau Cabinet des Fées*, *op. cit.*, p. 474.

establishes social equality between the heroine and the Prince; other aspects of their relationship undergo the same change.

Thus, in the French text, the prince is depicted as dependent on the White Cat not only to fulfil his quests but also emotionally. In the previously quoted sentence, the Cat does not doubt that her sufferings are about to end thanks to the Prince. She only needs him to restore her to her human form, which he does when he cuts her head and tail. Nowhere is it written that she needs his love. The translation reverses the situation. The Princess seems to have been put to the test, and her salvation depends on her ability to win the Prince's love, her ordeal coming to an end only when he assures her that she has succeeded. In the English translation her happiness depends on the Prince's love, while in the French text the Prince's happiness depends on the Cat's love. We can thus observe an important shift from a powerful and assertive Queen to a passive Princess who waits for a Prince's love to save her. While the French text operates a daring reversal of conventions, both literary and social, the English translation conforms to a conservative socio-cultural context. The translation of the end of the tale epitomizes this change of orientation.

The last sentences are clear evidence of the Cat's loss of power when we move from the French text to the English translation. In the French tale, we learn that after the weddings, "Chacun ensuite partit pour aller gouverner ses états; la belle Chatte Blanche s'y est immortalisée, autant par ses bontés & ses libéralités, que par son rare mérite & sa beauté"⁵⁰. The corresponding sentence in English has been quoted already: "each king and queen departed to their own kingdom and lived happily ever after"⁵¹. The French text clearly states that the White Cat remains the kingdoms' real sovereign, and a worthy one too. Moreover, the King and his sons disappear from the narrative at this point. The Cat has superseded them politically, financially and in reputation. This is consistent with the superior status the narrative grants her from the beginning and ironically echoes the starting point of the story. The King was then afraid that his sons would attempt to take the crown away from him. The readers would expect him to give it to the youngest son, once he has passed the tests proposed by his father. This is a traditional motif found in many fairy tales. Yet by an unexpected twist of the plot, the King finally keeps his crown and even wins a kingdom. Furthermore, the person he was actually ready to give his crown to was not the Prince, but the Cat. "[V]oici l'incomparable & celle qui mérite ma couronne"⁵², he says when he first sees her. At this moment, he acknowledges her total supremacy over him and the other male protagonists. This supremacy is confirmed in the last sentence.

In English, nothing indicates that the Cat takes any part in the government of the kingdom; as soon as she is restored to her human form, she falls back into convention and becomes a submissive princess. The subversive dimension of the French tale is thus almost totally neutralized in its English translation, whereas the *conte de fées* served as a vehicle for debate and contestation regarding the female condition in France. Elizabeth Wanning Harries associates this function with the White Cat's empowerment when she states that "Like the White Cat, d'Aulnoy and her contemporaries, the *conteuses*, relied on the power of language to articulate their sense of self and to criticize the social order of the waning ancien régime. [...] In particular, the acts of verbal magic that the various central characters perform sometimes become an anti-hegemonic discourse, a discourse that questions existing systems and often presents a powerful alternative to the unvoiced assumptions of existing political language"⁵³. The subversive nature of *contes de fées* is, therefore, closely linked to their writers' and characters' use of language. I would thus like to argue that the metamorphosis of the subversive *conte* into a *fairy tale* that does not raise socio-political issues nor question established norms is chiefly due to the suppression of the text's metapoetical dimension.

2.4. *Lost in Translation: the Metapoetical Dimension of the Text*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 517.

⁵¹ Minnie WRIGHT [1899], « The White Cat », in Andrew LANG (ed.), *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*, p. 173.

⁵² Marie-Catherine D'AULNOY [1698]: « La Chatte Blanche », *Nouveau Cabinet des Fées*, *op. cit.*, p. 516.

⁵³ Elizabeth WANNING HARRIES, « The Violence of Lambs », *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* n°19, 2005, p. 62.

A text can be said to have a metapoetical dimension in the sense when it foregrounds and comments on its own poetics. This term “s’applique [...] aux choix (thématiques, stylistiques, etc.) qui caractérisent une oeuvre singulière, un auteur ou un mouvement”⁵⁴. In other words, a text, or different texts by the same author, can be said to display specific characteristics that mark their individuality. Among these characteristics are style, narrative structure, motifs, genericity, and so on. An author’s poetics is then the unique way of combining these elements that makes the singularity of this author’s work. Like many of Marie-Catherine d’Aulnoy’s *contes des fées*, “La Chatte Blanche” is strongly metapoetical since it is primarily concerned with its own poetics; its main topic is the writing of fairy tales.

The figure of the White Cat and her relationship to language and writing emblemize this self-reflexivity. Indeed, the Cat’s domination in the French text does not only cover her own court and her kingdoms; it extends to the narrative itself. Throughout the story, she is praised for her conversational abilities and thus appears as a master of speech. She actually becomes a figure of the female writer, and more precisely of a writer of fairy tales.

The striking description of the castle upon the Prince’s arrival strongly suggests this interpretation⁵⁵. The narrator says that “ [...] les murs étoient d’une porcelaine transparente, mêlée de plusieurs couleurs, qui représentoient l’histoire de toutes les fées, depuis la création du monde jusqu’alors; les fameuses aventures de Peau-d’Ane, de Finette, de l’Oranger, de Gracieuse, de la Belle au bois dormant, de Serpentin-Vert, & de cent autres, n’y étoient pas oubliées”⁵⁶. Furthermore, the Prince “fut charmé d’y reconnoître le prince Lutin, car c’étoit son oncle à la mode de Bretagne”⁵⁷. Peau d’Ane and la Belle au bois dormant are characters out of Perrault’s tales; the others belong to d’Aulnoy’s first collection of fairy tales. The Prince, and with him the reader, thus enter a fairy-tale universe over which the Cat reigns supreme like the author over his/her writings. In “La Chatte Blanche”, the narrator repeats more than once that the White Cat knows everything that will happen in the future, as well as what happens in her absence. This omniscience guides her actions, while the Prince merely obeys her and follows her advice blindly. The White Cat thus pulls all the strings of the narrative; the Prince is like a puppet in her hands. She manipulates him like an author manipulates his/her characters. Her control over the narrative will become complete when she tells her own story. The events that happen at her court can thus be read as *mises en abyme* of the writing of fairy tales. Accordingly, the White Cat’s final victory over the King and his sons is due not so much to her beauty and her possessions, as to her good command of language, of narrative devices and of the rules of the *conte de fées* genre. This gift allows her to write her own emancipatory story, that of an empowerment through writing. This dimension, however, is totally absent from the English tale.

Indeed, the castle is described in these words: “The walls were of the finest porcelain in all the most delicate colours, and the Prince saw that all the stories he had ever read were pictured upon them”⁵⁸. Whereas in French the castle bears on its wall the history of all the fairies from the beginning of the world onwards, the world that opens to the Prince is here much more restricted. It is limited to the stories he has read only. Moreover, the reference to fairy tales disappears. Surprisingly, the stories remain undefined. D’Aulnoy’s and Perrault’s fairy tales were well known in England in 1889, having often been translated. ‘The Sleeping Beauty in the Wood’ is even included in *The Blue Fairy Book*. If the characters’ names have been omitted, it is therefore not because they were too foreign for the text’s intended audience, but rather because this enumeration draws attention to the nature of the story as a fairy tale. So does the Prince’s kinship with Prince Lutin. The Prince, the castle, Prince Lutin and the tale itself are revealed as belonging to the same fairy-tale world. The tale thus bears a strong self-reflexive dimension that the English

⁵⁴ Hendrik VAN GORP (sous la dir. de), *Dictionnaire des Termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 375.

⁵⁵ Both Elizabeth Wanning Harries and Patricia Hannon have commented on this scene and the self-reflexivity it displays in order to discuss the *mise-en-abyme* of the writing of fairy tales and of the *conteuses’* narrative strategies (Elizabeth WANNING HARRIES, *Twice Upon A Time : Women Writers and the History of the Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 41-42 and Patricia HANNON, *Fabulous Identities : Women’s Fairy Tales in Seventeenth-Century France*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1998, p.86).

⁵⁶ Marie-Catherine D’AULNOY [1698]; « La Chatte Blanche », *Nouveau Cabinet des Fées*, *op. cit.*, p. 458.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Minnie WRIGHT [1899], « The White Cat », in Andrew LANG (ed.), *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*, p. 159.

translation rejects because it is not compatible with the kind of narrative the implied translator attempts to construct.

Indeed, we have seen that the narrator of ‘The White Cat’ carefully avoids distancing herself from her story and reflecting upon it, on the assumption that such narratives strategies as *mise en abyme* are too sophisticated for the imaginary old nurse whom the implied translator creates as the narrator of the translation⁵⁹. Likewise, they are also too sophisticated to be enjoyed, or even understood, by her ‘primitive’ implied readers. In keeping with the English genre of the *fairy tale*, the *implied translator* also wants the story to appear timeless and universal. She takes pains to erase all elements that are too reminiscent of a specific historic or socio-cultural context in order to bring it back to its alleged ‘natural’ state. The identification of fairy-tale characters and the assertion of the fictional nature of the story and its protagonists, thus need to disappear, especially as they are linked to very specific French tales. Indeed, they reinforce the written nature of the tale, its artificiality as a literary work, its relationships with other narratives, and its inscription within a particular socio-discursive context and genre.

“La Chatte Blanche” also contains various parodic elements that contribute to its metapoetical dimension and thus must be erased in the translation. In order to perceive these parodic elements, we must move beyond the tale itself and consider it in relation to its frame story⁶⁰. “Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois” is the story of a wealthy bourgeois of ridiculous name, La Dandinardière, who presents himself as an aristocrat. However, when he spends some time with a noble but poor family, it quickly becomes obvious that he does not share their aristocratic values and culture. As a result, the narrator and other characters constantly make fun of him. The narrative especially insists on La Dandinardière’s bad literary taste, terrible writing style, and poor conversational manners. He is, in the story, the first audience of “La Chatte Blanche”. The tale has been written by another character of the frame story, Virginie, who is almost as ridiculous as La Dandinardière. She is a bad writer whom the narrator often dismisses as a poor imitator of the *conteuses* such as d’Aulnoy. Other characters, as well as the narrator, laugh of her inability to distinguish between reality and fiction as well as of her literary and intellectual pretensions. Everybody despises her tales, apart from La Dandinardière. This apostle of bad taste indeed greatly admires “La Chatte Blanche”.

It is not surprising that this very long and elaborate frame story, which deals with important issues in the French seventeenth century (the rise of the bourgeoisie, the misalliances it brought about, and so on), has not been translated. In form and content, it has nothing to do with a fairy tale, and even less so with the traditional folk tale that Lang seeks to recover. It is clearly not aimed at children. Without it, however, the tale loses much of its depth and self-critical edge. I would like to argue that what is lost is chiefly the irony towards the tale itself that emerges from its tension with the frame story. Indeed, the narrative situation casts an entirely new light on “La Chatte Blanche”, and especially on the way it represents the writer of fairy tales and the act of writing through the figure of the White Cat. It suddenly appears that the tale is in fact a parody of fairy-tale writing and of the empowerment fantasy makes possible, as opposed to reality⁶¹. This parodic dimension probably served to protect the author from censorship. Indeed, at the end of the seventeenth century in France, a female writer who dared seriously express such subversive views on female emancipation or on political power was likely to be severely sanctioned. By undermining her writings’ subversive quality, D’Aulnoy could avoid this danger.

⁵⁹ Elizabeth Wanning Harries also associates the loss of self-reflexivity in this translation with the attempt to go back to an allegedly more traditional tale (Elizabeth WANNING HARRIES, *Twice Upon A Time : Women Writers and the History of the Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 43-44.)

⁶⁰ Although Wanning Harries mentions the fact that this story mocks the tales it frames (*Ibid.*, p. 66), she does not discuss its effects on the meaning of « La Chatte Blanche ». Hannon does not take the frame story into account and thus misses the tale’s parodic dimension.

⁶¹ Jean Mainil discusses in depth the relationship between the tale and its frame story. He demonstrates that the tale parodically subverts the genre of the *conte*. However, he also shows that the tale acquires a strategic function in the frame story, in which it actually empowers its author (Jean MAINIL, *Madame d’Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l’Ancien Régime*, *op. cit.*, pp. 185-193). The relationship between these two texts is thus much more complex than it appears here and cannot be fully treated in the limited framework of my study.

This aspect of the text completely disappears in the translation, as shown in the first conversation between the White Cat and the Prince. In the French *conte*, the White Cat tells the Prince: “[M]a miaularde majesté te voit avec plaisir”⁶², while in the translation she says “The Queen of the Cats is glad to see you”⁶³. The word “miaularde” is ironic; it draws attention to the fact that the Cat, although she is continuously praised for her ability to *speak* and her eloquence, actually *miaows*. Moreover, it is in French a pejorative term, as indicated by the suffix *-arde*. The contrast with the associated word “majesté” makes it sound pretentious and laughable. It completely deflects the impact of the Cat’s image as the writer who manages to gain power thanks to her talent, especially when we read it with the frame story and its artless writer in mind. The Cat loses her credibility as a Queen, and even more so as Queen of fairy tale writers. The English translation, on the other hand, does not render the humour, nor the tension between the Cat’s apparent gift of speech and her own assertion that she miaows. On the contrary, it very seriously asserts her status as mistress of her court. The translator thus deprives her text of the French tale’s ironic and parodic dimension in order to suppress any trace of metapoetical reflection in it. Simultaneously, she removes a layer of complexity that belongs to the sophisticated and ‘civilized’ narrative system constructed by a modern writer in order to restore the tale to its supposed ‘original’ simplicity and straightforwardness.

3. D’Aulnoy, from “The Celebrated Wit from France” to Mother Bunch

My comparative reading intended to show how a translation can radically change the reception of a text and its author in the transfer from one culture to another. By operating a veritable generic transposition and reorientation, the translation creates a significantly different meaning from that obviously intended by the French text. ‘La Chatte Blanche’ is chiefly a tale about fairy tales, how to write them, as well as their possibilities and their limitations for female writers. By contrast, ‘The White Cat’ is the tale of a Prince who wins a kingdom and of a metamorphosed Princess who regains her human form thanks to the Prince’s love. This transformation of the meaning and implications of the tale probably contributed to a large part in changing d’Aulnoy’s status from literary author to that of author for children. The change in the narrative voice is very telling in this respect. The original narrative voice is that of a refined and educated woman writer, a “pure product” of French civilization, as Lang would put it. This voice belongs to the countess who was known as “The Celebrated Wit of France” in England at the beginning of the eighteenth century, when she was popular precisely because she represented the witty, mundane, seductive and vaguely dangerous French aristocrat⁶⁴. In the course of the eighteenth century, however, this image was gradually replaced by that of Mother Bunch. Wright’s translation, with its naïve, simple and pseudo-traditional storyteller, probably did much to reinforce this shift. Like her heroine, D’Aulnoy’s literary persona and her tale underwent a radical metamorphosis under Wright’s magic wand. This metamorphosis helped to create the image of d’Aulnoy as an inferior author writing for children, an image that has prevailed until recently in Anglo-Saxon culture.

This generic shift, then, also influenced the development and reception of the *fairy tale* genre in England. Indeed, at the end of the eighteenth century, tales were already supposed to be suitable for children and were more and more addressed to them, though always through the filter of adults who would choose, buy and read books for them. The dominant model was that of the Grimm tales. Thus, by suppressing subversive elements and material that was not deemed suitable for children from the tales, and by reinventing them as pseudo folk narratives, Lang and his translators brought them closer to the model the Grimm brothers had set. They thus allowed them to enter the *fairy tale* canon of the ‘popular tale’. This proves that the tales popularized by the Grimm brothers “had become *the* shape of what we now tend to

⁶² Marie-Catherine D’AULNOY [1698]: « La Chatte Blanche », *Nouveau Cabinet des Fées*, *op. cit.*, p. 462.

⁶³ Minnie WRIGHT [1899], « The White Cat », in Andrew LANG (ed.), *The Blue Fairy Book*, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁴ Gabrielle VERDIER, « De Ma Mère l’Oye à Mother Goose : la fortune des contes de fées littéraires français en Angleterre », *Contacts culturels et échanges linguistiques au XVIIIe siècle en France : Actes du 3^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIIe siècle, Université de Fribourg (Suisse) 1996*, Paris, Seattle & Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, *op. cit.*, pp. 187-188.

think of as ‘the classic English fairy tale’⁶⁵, an identification that the success of *The Blue Fairy Book* and its Grimm-inspired translations would reinforce and fix for the best part of the next two centuries⁶⁶.

Bibliography

- ASHBERY, John, « The White Cat », in WARNER, Marina (ed.), *Wonder Tales*, London, Chatto & Windus, 1994, pp. 18-63.
- AULNOY, Marie-Catherine le Jumel de Barneville, comtesse d' [1698], « La Chatte Blanche », in *Nouveau Cabinet des Fées*, vol. IV, Genève, Slatkine Reprints, 1978, pp. 455-517.
- WRIGHT, Minnie [1899], « The White Cat », in LANG, Andrew (ed.), *The Blue Fairy Book*, New York, Dover Publications, 1965, pp. 157-173.

Secondary works

- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Réarranger des motifs, c'est changer le sens. Princesses et petits pois chez Andersen et Grimm », in PETITAT, A. (sous la dir. de), *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, pp. 155-174.
- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Discursivité et (trans)textualité. La comparaison pour méthode. L'exemple du conte », in AMOSSY, Ruth, MAINGUENEAU, Dominique (sous la dir. de), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, 2003, Presses Universitaires du Mirail, pp. 29-49.
- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* n° 153, Paris, Larousse, 2004, pp. 62-72.
- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Six propositions pour l'étude de la généricité », in BARONI, Raphaël, MACE, Marielle (sous la dir. de), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp. 21-34.
- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Une approche interdisciplinaire des contes écrits », in *Actes du colloque de l'Université de Franche-Comté, Besançon « Linguistique et Littérature, Cluny, 40 ans après »*, éd. Margarita Karstberg, à paraître.
- ADAMS, D.J., « The 'Contes de fées' of Madame d'Aulnoy : Reputation and Re-Evaluation », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, n°76, 1994, pp. 5-22.
- AUERBACH, Nina, KNOEPLFMACHER, U.C., *Forbidden Journeys : Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1992
- BARCILON, Jacques, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790 : Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1975.
- DEFRANCE, Anne, « Ecriture féminine et dénégation de l'autorité : les Contes de fées de madame d'Aulnoy », in *Revue des Sciences humaines*, n°238, 1995, pp. 111-126.
- DEFRANCE, Anne, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698). L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998.
- DOLLERUP, Cay, *Tales and Translation : The Grimm Tales from Pan-Germanic Narratives to Shared International Fairytales*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999.
- DOLLERUP, Cay, « Translation as a Creative Force in Literature : The Birth of the European Bourgeois Fairy-Tale », *Modern Language Review*, n°90, 1995, pp. 94-102.
- DUGGAN, Anne E., « Nature and Culture in the Fairy Tale of Marie-Catherine d'Aulnoy », *Marvels & Tales : Journal of Fairy Tale Studies* n°15, 2001, pp. 149-167.
- FARRELL, Michèle, « Celebration and Repression of Feminine Desire in Mme d'Aulnoy's Fairy Tale : *La Chatte blanche* », *L'Esprit créateur* n°29, 1989, pp. 52-64.
- GREEN, Roger Lancelyn, « Andrew Lang and the Fairy Tale », *R.E.S.* n°20, 1994, pp. 227-231.
- HANNON, Patricia, *Fabulous Identities : Women's Fairy Tales in Seventeenth-Century France*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1998.

⁶⁵ Elizabeth WANNING HARRIES, *Twice Upon A Time : Women Writers and the History of the Fairy Tale*, *op. cit.*, pp. 97-98. Wanning Harries here associates Perrault's tales to the Grimm ones as if they belonged to the same category, that she terms 'compact'. This seems to me a wrong reading of Perrault's tales. I thus mention only the Grimm tales.

⁶⁶ I would like to thank Martine Hennard Dutheil de la Rochère for her proofreading of this paper and her many valuable corrections.

- HEARNE, Betsy, *Beauty and the Beast : Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1989.
- HEIDMANN, Ute, « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », in ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute (sous la dir. de), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine, 2005, pp. 99-118.
- HEIDMANN, Ute, « 'La Barbe bleue' palimpseste », *Poétique*, n° 154, avril 2008, pp. 161-182.
- HEIDMANN, Ute, ADAM, Jean-Michel, « Text linguistics and comparative literature : towards an interdisciplinary approach to written tales. Angela Carter's translations of Perrault », in MILLER, Donna R., TURCI, Monica (eds), *Language and Verbal Art Revisited. Linguistic Approaches to the Study of Literature*, London, Equinox Publishing, 2007, pp. 181-196.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985.
- JASMIN, Nadine, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- JONES, Christine, « The Poetics of Enchantment (1690-1715) », in *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tale Studies* n°17, 2003, pp. 55-74.
- LANG, Andrew [1899], « Preface », *The Blue Fairy Book*, New York, Dover Publications, 1965.
- LANG, Andrew, « Introduction to the Large Paper Edition of *The Blue Fairy Book* (1899) », in ALDERSON, Brian (ed), *The Blue Fairy Book*, Harmondsworth, Puffin Books, 1987, pp. 349-358.
- LEPALUDIER, Laurent, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », in LEPALUDIER, Laurent (sous la dir. de), *Métatextualité et métafiction : théories et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 25-38.
- MAINIL, Jean, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Paris, Kimé, 2001.
- MONTENYOHL, Eric L., « Andrew Lang's Training in Folklore », *Folklore* n°98, 1987, pp. 180-182.
- O'SULLIVAN, Emer, *Comparative Children's Literature*, London & New York, Routledge, 2005.
- PALMER, Melvin, PALMER, Nancy, « English Editions of French contes de fées Attributed to Mme d'Aulnoy », *Studies in Bibliography : Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia* n°27, 1974, pp. 227-232.
- PALMER, Melvin, PALMER, Nancy, « The French *Conte de Fée* in England », in *Studies in Short Fiction*, n°11, 1974, pp. 35-44.
- PALMER, Melvin D., « *The History of Adolphus* (1691) : The First French *Conte de Fée* In English », *Philological Quarterly* vol. 4, n°49, 1970, pp. 565-567.
- ROBERT, Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982.
- SEIFERT, Lewis, *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France 1690-1715 : Nostalgic Utopias*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- SMOL, Anna, « The 'Savage' and the 'Civilized' : Andrew Lang's Representation of the Child and the Translation of Folklore », in *Children's Literature Association Quarterly*, n°21, 1997, pp. 177-183.
- SOHIER, Jacques, « Les fonctions de la métatextualité », in LEPALUDIER, Laurent (sous la dir. de), *Métatextualité et métafiction : théories et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 39-43.
- STEDMAN, Allison, « D'Aulnoy's *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* (1690) : A Fairy-Tale Manifesto », *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tale Studies* n°19, 2005, pp. 32-53.
- VERDIER, Gabrielle, « Figures de la conteuse dans les contes de fées féminins », in *XVIIe siècle* n°180, 1993, pp. 481-499.
- VERDIER, Gabrielle, « De *Ma Mère l'Oye* à Mother Goose : la fortune des contes de fées littéraires français en Angleterre », *Contacts culturels et échanges linguistiques au XVIIe siècle en France : Actes du 3^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIe siècle, Université de Fribourg (Suisse) 1996*, Paris, Seattle & Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1996, 185-202.
- WANNING HARRIES, Elizabeth, *Twice Upon A Time : Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- WANNING HARRIES, Elizabeth, « The Violence of Lambs », *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tale Studies* n°19, 2005, pp. 54-66.
- WARNER, Marina, *From the Beast to the Blonde : On Fairy Tales and Their Tellers*, London, Chatto & Windus, 1994.

WARNER, Marina, « Introduction », in WARNER, Marina (ed), *Wonder Tales*, London, Chatto & Windus, 1994, pp. 1-17.

WAUGH, Patricia, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York, Methuen, 1988.

ZIPES, Jack, *Victorian Fairy Tales : The Revolt of the Fairies and Elves*, New York and London, Methuen, 1987.

ZIPES, Jack, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994.

Reference works

DELARUE, Paul, TENEZE, Marie-Louise, *Le Conte populaire français : Catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

VAN GORP, Hendrik (sous la dir. de), *Dictionnaire des Termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001.

ZIPES, Jack (ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Transcrire ou raconter à sa façon

Etude comparative de « Das Bürle » des frères Grimm et « Lille Claus og store Claus » de Hans Christian Andersen

Cyrille FRANÇOIS

Pour une approche textuelle des contes

Les contes sont l'objet d'importants échanges entre les cultures européennes. Les histoires circulent d'un pays à l'autre par oral ou par écrit et les écrivains les mettent en discours dans un dialogue engagé avec leurs prédécesseurs : les Grimm soulignent la particularité des contes allemands face à ceux de Perrault, Basile ou Straparola ; Andersen veut raconter autrement en se distinguant de la tradition du conte en grande partie héritée des frères Grimm. Raconter une histoire à sa façon, c'est entrer en dialogue avec un autre texte, voire une autre culture. L'analyse textuelle et comparée des discours permet de saisir la complexité de ce dialogue. Dans la continuité des travaux menés à l'Université de Lausanne par Ute Heidmann et Jean-Michel Adam¹, je propose une approche des contes qui cherche à montrer que ces derniers sont des textes singuliers qu'il faut analyser dans leurs dimensions textuelle et discursive pour en saisir les effets de sens. Adam et Heidmann élaborent dans leurs recherches une analyse textuelle et comparée des discours qui pose les bases théoriques de cette approche. L'accent est mis d'une part sur la textualité des contes qui tend à être oubliée au profit de l'histoire et des motifs, et d'autre part sur les dimensions transtextuelles (de la généricité ou de l'intertextualité, par exemple) qui situent les textes dans leur contexte de production pour les considérer dans la poétique de leur auteur. La comparaison permet de relever les similitudes entre des contes d'époques et de cultures différentes, mais aussi, et surtout, leurs différences (concernant entre autres leur relation aux traditions populaires ou leur conception du statut d'auteur), pour ainsi mieux comprendre les spécificités de chaque œuvre.

Dans mes recherches, je m'intéresse plus précisément aux instances narratives et aux stratégies discursives des contes. Les auteurs élaborent en effet des stratégies pour mettre leurs textes en discours en construisant des manières de narrer qui laissent des traces, plus ou moins visibles, dans le récit. Ce sont ces traces que j'étudierai dans cet article en comparant « Das Bürle » des frères Grimm² et « Lille Claus og store Claus » de Hans Christian Andersen³, dont les héros sont des hommes pauvres qui deviennent riches en vendant une peau d'animal. Les histoires sont à première vue similaires, mais les textes présentent des différences significatives qui confirment que l'étude des contes ne peut pas se limiter à l'analyse des histoires, mais qu'elle doit aussi être attentive à la façon de les raconter. La comparaison montrera que le narrateur est plus impliqué dans « Lille Claus og store Claus », alors qu'il est plus distant dans « Das Bürle », où l'on est confronté à une voix narrative plus qu'à un narrateur clairement identifiable. Faudr'associer cette présence du narrateur « inéliminable » d'Andersen à une « élaboration littéraire »⁴, et opposer

¹ J'indique plusieurs de leurs articles dans la bibliographie.

² Conte n°61 des *Kinder- und Hausmärchen*. En 1812, il a pour titre « Von dem Schneider, der bald reich wurde ». Dans cette première version, l'histoire ne comporte pas l'épisode de la peau. Le héros, un tailleur, trouve l'oiseau en se rendant chez son frère, dont la femme fait un festin avec le prêtre. Il n'obtient pas d'argent de son frère, mais du prêtre lorsqu'il fait semblant de jeter dans l'eau le coffre dans lequel se trouve l'homme d'église (cet épisode, également présent dans le conte d'Andersen, sera supprimé dans les versions ultérieures). Je ne pourrai malheureusement pas comparer les différentes versions du conte des Grimm dans cet article, pour lequel j'utilise la version de 1857.

³ Deuxième conte du Premier cahier des *Contes racontés aux enfants (Eventyr, fortalte for børn)* paru en 1835.

⁴ « La diversité des sources, pour peu qu'on la connaisse, renforce donc encore a contrario l'impression d'unité qui se dégage des *Contes*, le sentiment d'un narrateur inéliminable : l'idée, formulée par les frères Grimm en 1819, qu'il faudrait refuser dans les contes toute élaboration littéraire ou intervention personnelle, perd ici son sens. » (Alain,

cette caractéristique au projet des Grimm. Boyer note aussi la différence entre les deux auteurs et relève les limites d'une comparaison qui s'en tiendrait aux similitudes entre les textes :

Si le lecteur se trouve – relativement – dépaysé, tant mieux : nous ne sommes ni chez Perrault ni chez Grimm. Il faut à tout prix se convaincre qu'un conte d'Andersen est une chose en soi ; les comparaisons peuvent être utiles, elles n'ont pas à infléchir la transposition⁵.

On rapproche en effet, plus qu'on les compare, ces trois auteurs sous prétexte qu'ils écrivent des contes, sans prendre en considération les différences génériques entre les « histoires et contes du temps passé avec des moralités », les « Kinder- und Hausmärchen » et les « Eventyr, fortalte for børn ». Or, les contes étudiés ici ont paru dans deux types de projets très différents. Celui des Grimm correspond à un travail philologique dont le but est de sauver les contes populaires de la disparition⁶. Le recueil a été réédité six fois entre 1812 et 1857 et est marqué par l'ajout et le retrait de contes, et surtout leur réécriture presque systématique⁷. Les *Eventyr* d'Andersen sont le fruit d'un travail d'écrivain reconnu comme tel et qui s'essaie à un nouveau genre littéraire après avoir écrit des pièces de théâtre, des poèmes et des romans. Au contraire des Grimm, Andersen ne réécrit pas ses textes, mais publie de nouveaux livres portant des titres différents et contenant des textes inédits entre 1835 et 1874. Plus qu'un recueil des contes allemands à la façon des *Kinder- und Hausmärchen*, où les auteurs se considèrent comme des transcripteurs, l'œuvre d'Andersen se présente comme une création littéraire individuelle par laquelle l'auteur veut raconter *autrement*⁸. Aspirant à être un « digter » (poète – écrivain) au même titre qu'Oehlenschläger ou Holberg, il ne tente pas de sauvegarder un héritage danois, mais de le dire à sa façon :

I min Barndom hørte jeg gjerne Eventyr og Historier, flere af disse staae endnu ret levende i min Erindring; enkelte synes mig at være oprindelige danske, ganske udsprungne af Folket, jeg har hos ingen Fremmed fundet de samme. Paa min Maade har jeg fortalt dem, tilladt mig enhver Forandring, jeg fandt passende, ladet Phantasien opfriske de i Billederne afblegede Farver⁹.

Dans mon enfance, j'aimais bien entendre des contes et des histoires, plusieurs demeurent encore bien vivants dans mon souvenir ; certains me semblent bien danois et sortis tout à fait du peuple, chez aucun étranger je n'ai trouvé les mêmes. Je les ai racontés à ma façon, me permettant toutes les modifications que je trouvais convenables, laissant mon imagination aviver les couleurs pâlies des images.

FAUDEMAY, « Préface », in Hans Christian ANDERSEN, *Contes choisis*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1987, p. 8).

⁵ In Hans Christian ANDERSEN, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1992, p. 1316.

⁶ Cette idée est reprise dans les préfaces des diverses éditions de leurs recueils.

⁷ Certains textes sont supprimés pour des raisons génériques, les auteurs jugeant (parfois fortement poussés par leurs amis) que leur violence ne convient pas à un tel recueil (pour l'exemple du retrait de « Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben », voir la préface de leur recueil de 1819 et l'article de Jean-Michel Adam et Ute Heidmann : « Du théâtre de Coppet aux contes des Grimm : les mutations génériques d'un étrange récit », in Marion GRAF, (et al), (sous la dir. de), *Les textes comme aventure. Hommage à Doris Jakubec*, Carouge-Genève, Zoé, 2003, pp. 174-184.), d'autres pour des raisons de trop grande similitude avec des contes étrangers (de Perrault ou d'Andersen par exemple. Cette deuxième raison a aussi une dimension générique, car les contes retranscrits par les Grimm doivent être des contes populaires *allemands*). Concernant la réécriture des contes entre 1812 et 1857, il s'agit d'un sujet passionnant qui demande des recherches approfondies. On trouvera quelques informations intéressantes chez Ludwig Denecke (« «Der Grabhügel“ (KHM 195) aus dem Munde der Viehmännin », in *Fabula*, 12. Band, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1971, pp. 218-228), et j'y consacre une partie de ma thèse. L'étude des réécritures permet de mieux comprendre le travail accompli par les frères Grimm pour construire le style de leurs contes.

⁸ Pour reprendre le titre de l'article de Heidmann (« *Raconter autrement. Vers une poétique de la différence dans les Contes racontés aux enfants* de Hans Christian Andersen », in Marc AUCHET, (sous la dir. de), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 2007, pp. 103-121.), dans lequel elle illustre ce qu'elle appelle la « poétique de la différence » d'Andersen par l'analyse du premier conte de son premier recueil : *Fyrtoiet* (le Briquet).

⁹ Hans Christian ANDERSEN, *Eventyr, fortalte for børn*, Copenhague, C. A. Reitzel, 1837, p. VII. Pour la traduction française : Hans Christian ANDERSEN, *Œuvres, op. cit.*, p. 4.

Structure des récits et manières de raconter

Les différences dans la manière de raconter une histoire se manifestent au niveau macrotextuel par la façon d'organiser les récits. Le début et la fin d'une histoire, par exemple, sont des moments décisifs, car ils mettent en place le monde narratif et orientent la lecture et l'interprétation du texte. On peut ainsi choisir de raconter une histoire en révélant le dénouement et transformer les attentes du lecteur¹⁰.

Le conte des Grimm commence par l'évocation d'un paysan pauvre dans un village où tous les autres sont riches :

Es war ein Dorf, darin saßen lauter reiche Bauern und nur ein armer, den nannten sie das *Bürle* (Bäuerlein). Er hatte nicht einmal eine Kuh und noch weniger Geld, eine zu kaufen und er und seine Frau hätten so gern eine gehabt. (p. 335)¹¹
Il était une fois un village où tous les paysans avaient du bien au soleil et vivaient à l'aise, tous sauf un, qui était très pauvre et qu'ils avaient surnommé le Bouffron, du nom d'une mauvaise figue. Il ne possédait pas même une seule vache, ni seulement le premier sou pour en acheter une. Mais sa femme et lui n'avaient que plus envie d'en avoir une. Ils y pensaient tout le temps. (p. 383)

A la fin du conte, le Bürle est le seul homme au village et il est riche.

Da sprang er hinein, »plump« klang es im Wasser. Sie meinten nicht anders, als er riefte ihnen zu: »kommt!«, und der ganze Haufe stürzte in einer Hast hinter ihm drein. Da war das Dorf ausgestorben, und Bürle als der einzige Erbe ward ein reicher Mann. (p. 340)
Et il sauta au beau milieu de l'eau qui retentit d'un grand plouf. Les autres, sur le bord, crurent qu'il les appelait: « Hou, hou! » et toute la bande se précipita la tête la première à qui ne serait pas le dernier. Alors il ne resta plus un homme au village et le Bouffron, comme unique héritier de tous, fut un homme richissime. (p. 390)

Il semble que le conte soit l'histoire d'une ascension sociale, car il décrit une transformation par laquelle le personnage principal passe d'un état de grande pauvreté à celui de grande richesse. Mais en relisant attentivement le début et la fin du conte, on remarque une insistance sur le village (das Dorf) :

Es war ein Dorf, darin saßen lauter reiche Bauern und nur ein armer, den nannten sie das *Bürle*
Da war das Dorf ausgestorben, und Bürle als der einzige Erbe ward ein reicher Mann.

Le texte commence par un constat de type existentiel - il était une fois un village - que l'on peut lire au sens fort du verbe être : *il existait* un village¹². La dernière phrase indique que le village n'existe plus. Outre l'histoire d'ascension sociale, on peut donc lire l'histoire de l'extinction d'un village. Or, un sentiment d'injustice se dégage de la relation du Bürle avec ses concitoyens, et il semble légitime de se demander si la société n'est pas malade ou déréglée quand les richesses sont aussi mal réparties (ils sont tous très riches – *lauter reiche Bauern* - sauf un qui est très pauvre, il ne s'agit pas d'un village avec des gens plus ou moins riches) et qu'au lieu d'aider le plus démuné les mieux lotis se moquent de sa pauvreté. Sous cet angle, l'histoire de l'extinction du village apparaît comme une résolution du problème, une façon de se

¹⁰ Le roman policier, entre autres genres, utilise cette possibilité avec des textes dans lesquels le lecteur doit deviner en même temps que l'enquêteur qui est le criminel, et d'autres où l'assassin est connu dès le début et où le lecteur essaie de comprendre comment l'enquêteur parvient à l'identifier.

¹¹ Les citations en allemand sont tirées de Jacob und Wilhelm GRIMM, *Kinder- und Hausmärchen*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1980 [1857]. Celles en français de Jacob und Wilhelm GRIMM, *Contes*, Paris, Flammarion, 2 volumes, 1967. L'analyse porte toujours sur le texte en langue originale, mais la traduction, qui prend souvent de grandes libertés (comme ici) avec l'original, est donnée à titre indicatif.

¹² On notera à titre de comparaison que le texte d'Andersen ne commence pas par le village, mais par deux hommes : le prédicat de la phrase danoise est « deux hommes », celui de la phrase allemande est « un village ».

débarrasser de cette microsociété dérégulée. Cette double lecture s'inscrit dans la logique de nombreux contes des Grimm où les bons sont récompensés et les méchants punis¹³.

Le conte d'Andersen commence par la présentation de deux hommes mis en opposition (on relèvera la répétition de « begge » - tous les deux – qui accentue le lien entre les deux hommes) :

Der vare i en By to Mænd, som begge havde selv samme Navn, begge to hed de Claus, men den ene eiede fire Heste og den anden kun en eneste Hest; for nu at kunne skille dem fra hinanden, kaldte man ham, som havde fire Heste, den store *Claus*, og ham, som kun havde den ene Hest, lille Claus. Nu skulle vi høre, hvorledes de to havde det, for det er en virkelig Historie! (p. 17)

Dans un village, il y avait deux hommes qui portaient exactement le même nom. Ils s'appelaient tous les deux Claus, mais l'un possédait quatre chevaux, tandis que l'autre n'avait qu'un seul cheval. Pour pouvoir faire la différence entre les deux, on appelait celui qui avait quatre chevaux, le grand Claus, et celui qui n'avait qu'un cheval, le petit Claus. Écoutons maintenant ce qui leur est arrivé, car c'est une vraie histoire! (p. 77)

La description commence par une similitude, ils portent le même nom, puis indique une différence introduite par la conjonction « men » (mais) : l'un possède quatre chevaux, l'autre un seul. Cette différence de statut social entraîne une redénomination des héros qui permet une différenciation sur le point qui était pourtant leur lieu de rencontre, le nom Claus : le premier devient le grand Claus, le second le petit Claus. Ce début de conte oriente donc la lecture sur une comparaison des deux protagonistes. Il faut aussi noter l'intervention du narrateur qui interrompt le récit pour porter un commentaire sur l'histoire et sur sa narration, j'y reviendrai plus tard. J'aimerais porter l'attention sur l'utilisation de l'italique dans le syntagme « den store *Claus* ». Adam a montré qu'Andersen utilise l'italique dans un conte du même recueil de 1835 pour mettre en évidence un élément primordial à la compréhension¹⁴. Dans « Lille Claus og store Claus », toutes les occurrences de « store *Claus* » présentent l'italique¹⁵, alors que « lille Claus » est écrit en romain pendant un peu plus de la moitié du conte, avant de passer en italique jusqu'à la fin. Le changement s'opère lorsque le petit Claus obtient l'argent de l'aubergiste, confirmant son talent d'escroc et poursuivant son ascension sociale (p. 34 du texte danois, p. 86 de la traduction). La matérialité même du texte souligne donc le rapport de force entre les deux protagonistes évolue pendant la réalisation de l'histoire.

A la fin du conte, le petit Claus est seul et prononce les derniers mots alors qu'il vient de tromper le grand Claus :

»Det gaaer nok!« sagde lille *Claus*, men lagde dog en stor Steen i Sækken, bandt Baandet fast til, og stødte saa til den: Plump! der laae store *Claus* ude i Aaen og sank strax ned til Bunds. / »Jeg er bange, han ikke finder Qvæget!« sagde lille *Claus*, og drev saa hjem med hvad han havde. (pp. 41-42) - *Ca va sûrement aller!* » dit le petit Claus, mais il mit tout de même une grosse pierre dans le sac, noua solidement la ficelle, et le poussa : Plouf! voilà que le grand Claus était dans la rivière et il conla tout de suite au fond. / « Je crains bien qu'il ne trouve pas le bétail ! » dit le petit Claus, puis il ramena son bien chez lui. (p. 91)

Cette dernière phrase souligne le fait que le petit Clause a trompé le grand et met l'accent non pas sur l'ascension sociale, mais sur la victoire du petit sur le grand au terme de ce récit d'actions parallèles de deux personnages jouant sur leur opposition. De plus, le conte d'Andersen se termine par les mots ironiques du petit Claus, suivis par le récit d'un événement, et non par l'intervention conclusive du

¹³ La situation est un peu plus complexe chez Andersen, car si le petit Claus est bel et bien victime de la violence du grand Claus, le narrateur souligne que les personnes qu'il dupe sont de bonnes gens : le fermier est « en god Mand » (p. 21. « Un bien brave homme », p. 79), l'aubergiste « en meget god Mand » (p.32. « Un homme très bon », p. 85), et même la femme du fermier est décrite comme « den gode Kone » (p. 21. « La brave femme », p. 80). Les citations en danois sont tirées de Hans Christian ANDERSEN, *Eventyr, fortalte for børn*, premier cahier, Copenhague, C. A. Reitzel, 1835. Celles en français de Hans Christian ANDERSEN, *Contes et histoires*, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

¹⁴ Jean-Michel ADAM, « Le texte et ses co-textes. Etude du Premier cahier des Contes racontés pour des enfants », in Marc AUCHET, (sous la dir. de), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 2007, pp. 123-141.

¹⁵ Il faut consulter l'édition originale, car l'édition (de référence) de Dal (Hans Christian ANDERSEN, *Eventyr 1-7*, Erik Dal (éd.), Copenhague, DSL/Hans Reitzel, 1963-1990) est fautive et omet quatre italiques (p. 31, p. 35, p. 37 et p. 40). Aucune des traductions que j'utilise ne conserve les italiques.

narrateur qui soulignerait, par exemple, que le petit Claus est devenu riche. La conclusion est implicite : on sait que le grand Claus est mort et le narrateur indique que le Petit Claus a des biens. Dans le conte des Grimm, le narrateur fait un constat conclusif indiquant clairement la situation finale, qui s'oppose à la situation initiale : le Bürle est riche, il n'est plus dénigré par les autres. Heidmann relève dans son étude d'un autre conte (*Das blaue Licht* – La lumière bleue) la présence d'un « narrateur distant et récapitulatif des Grimm qui résume les événements de la fin »¹⁶ semblable au narrateur de « Das Bürle » et plus didactique que celui du conte d'Andersen.

Conteurs habiles et conteurs malhabiles

En ce qui concerne la mise en langue, les deux contes présentent de grandes différences, tant au niveau de la segmentation du texte en paragraphes qu'au niveau des liages de phrases. L'aspect graphique des textes révèle que « Das Bürle » et « Lille Claus og store Claus » ne sont pas construits de la même façon : le conte d'Andersen contient 118 paragraphes (pour 4175 mots) alors que celui des Grimm n'en contient que 8 (pour 1795 mots)¹⁷. Dans les adaptations de contes pour enfants, la multiplication des paragraphes (notamment par le retour à la ligne dans les dialogues) est l'une des premières simplifications apportées par les éditeurs. Ceci entraîne une plus grande lisibilité et facilite la lecture (au niveau visuel) et la compréhension : l'alinéa marque le passage d'une idée à une autre et permet aux enfants de mieux saisir l'évolution du discours.

Il y a beaucoup de paragraphes dans le conte d'Andersen, mais ils ne contiennent souvent qu'une seule phrase rassemblant des éléments de natures différentes (descriptifs, narratifs, dialogaux) juxtaposés ou coordonnés. L'exemple suivant illustre la manière de coordonner à l'aide de la conjonction « og » (et) :

»Jeg skal saamæn ikke sige det mere!« sagde lille Claus, men da der kom Folk forbi, og de nikkede god Dag, blev han saa fornoiet og syntes det saae dog saa raskt ud, at han havde fem Heste til at pløie sin Mark, og saa smeldede han med Pidsken, og raabte: »hyp, alle mine Heste!« (p. 18)
- je ne le dirai plus jamais! » dit le petit Claus, mais quand des gens passèrent et qu'ils lui firent bonjour d'un signe de tête, il fut très content, et il trouvait que cela faisait tout de même très bien d'avoir cinq chevaux pour labourer dans son champ, si bien qu'il fit claquer son fouet et cria : « Hue, tous mes chevaux! » (p. 78)

La répétition gêne le traducteur qui remplace « og saa » (et puis, et alors) par « si bien que ». En plus d'éviter la répétition, ce choix de traduction ajoute de la complexité syntaxique en remplaçant la coordonnée par une consécutive. Le traducteur rétablit ainsi un lien de causalité dans une série de coordinations¹⁸, alors qu'Andersen choisit la coordination pour faire sens : il ne s'agit pas d'expliquer, mais de montrer ; c'est au lecteur de rétablir la causalité. La traduction que propose Boyer de ce même passage va plus loin dans la transformation : elle supprime toutes les conjonctions « og », la première étant remplacée par un pronom relatif, la deuxième supprimée, la troisième remplacée par une forme intensive (« si content ... que »), et la dernière par un gérondif (« en criant ») ; elle ajoute même un point entre le premier discours représenté et la conjonction « men » (mais).

Les transformations rendent a priori les contes plus lisibles en tant que textes. Les traducteurs tentent de se rapprocher de la phrase écrite¹⁹, la correction grammaticale poussant à re-punctuer le texte, alors que le

¹⁶ Ute HEIDMANN, « Raconter autrement. Vers une poétique de la différence dans les Contes racontés aux enfants de Hans Christian Andersen », (*Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, op. cit., p. 119.

¹⁷ A titre d'exemple, Zipes multiplie les paragraphes dans sa traduction des Grimm en anglais (Jacob und Wilhelm GRIMM, *The complete fairy tales of the Brothers Grimm*, New York [etc.], Bantam Books, 3ème édition, 2003) : son texte en contient 63, soit plus, en proportion, que chez Andersen.

¹⁸ La consécutive tire ici vers la coordination, mais la traduction de Boyer est encore plus nette : « il fut si content [...] qu'il fit claquer [...] ». (Hans Christian ANDERSEN, *Œuvres*, po. cit., p. 13)

¹⁹ Les longues phrases sont souvent raccourcies dans les traductions (la plupart du temps en transformant les points-virgules en points). Auchet justifie ainsi ces modifications : « Pour ce qui est de la ponctuation, il est bien connu qu'Andersen laissait le soin aux typographes de la corriger comme bon leur semblait. Il ne nous a pas paru utile de nous montrer beaucoup plus pointilleux que lui dans ce domaine. » (Hans Christian ANDERSEN, *Contes et histoires*, op. cit., p. 52)

texte danois est construit sur une autre unité. Par un assemblage paratactique de propositions (qui rappelle la langue orale et la manière de raconter des enfants), Andersen crée une structure périodique hétérogène (avec des éléments narratifs, descriptif et dialogaux) formant un tout de sens qui dépasse l'unité de la phrase écrite. La période²⁰ est transposée de l'oral à l'écrit pour que le sens émane d'un assemblage par lequel le narrateur peut montrer plus qu'expliquer. Ceci explique sans doute l'apparente nonchalance dans la ponctuation qui correspond peut-être à une volonté de ne pas ponctuer à la manière de la prose classique à l'œuvre dans le Danemark du début du XIX^e siècle. Sørensen explique qu'Andersen dissout « la phrase simple et d'une forme grammaticalement parfaite, qui constituait l'idéal de la prose de l'Âge d'or, chez Heiberg et d'autres, [...] au profit de propositions elliptiques ou d'anacoluthes »²¹. Il se rapproche ainsi de la langue orale de laquelle cette prose classique s'éloignait. Or Dessons et Meschonnic relèvent le rapport entre ponctuation et oralité dans leur *Traité du rythme* :

La ponctuation note la hiérarchie des pauses, mais selon des conceptions et des lectures qui vont de la théâtralité à la logique grammaticale. La ponctuation imprimée, du XVI^e au XVIII^e siècles, apparaît maintenant comme une oralité d'époque. [...] Mais le rationalisme logico-grammatical du XIX^e siècle fait jusqu'aujourd'hui de la ponctuation une logique explicative. L'édition savante ou courante enlève aux textes classiques français leur oralité par l'acte même qui les donne à lire, en modernisant la ponctuation, même quand elle respecte l'orthographe d'époque²².

L'oralité des textes d'Andersen est perdue dans des traductions qui modifient la ponctuation, notamment en re-segmentant les phrases à l'aide de points pour parvenir à de plus petites unités, afin de s'aligner sur les pratiques dominantes de la langue cible, plus proches, dans notre cas, du « rationalisme logico-grammatical » que d'une indication d'oralité.

L'extrait de « Lille Claus og store Claus » cité plus haut illustre aussi la manière dont les discours représentés sont intégrés dans le texte d'Andersen. D'une manière générale, il y a plus de discours représentés dans « Das Bürle » que dans « Lille Claus og store Claus »²³. Il y a surtout une manière différente de l'utiliser. Dans le conte danois, il est intégré dans la narration : les personnages disent puis font quelque chose ou font puis disent quelque chose dans la même phrase, comme ici (« [...] *il fit claquer son fouet et cria* : « Hue, tous mes chevaux! ») ou dans d'autres exemples :

[...] og han var saa fornøiet, at han smeldede igjen med Pidsken og raabte: »hyp, alle mine Hestel!« (p. 18)

[...] et qui était tellement content qu'il faisait claquer son fouet encore une fois en criant : « Hue, tous mes chevaux ! » (pp. 77-78)

»Jeg skal hyppe dine Hestel!« sagde store Claus, og tog Tøirekøllen og slog lille Claus's eneste Hest for Panden, saa at den faldt om, og var ganske død. (p. 19)

- Je vais te les faire avancer, tes chevaux, dit le grand Claus, et il prit le gros maillet et frappa l'unique cheval du petit Claus sur le front, si bien qu'il tomba, complètement mort. (p. 78)

Ceci renforce le sentiment d'un narrateur présent qui construit la suite des événements et choisit quel discours il représente. Dans le conte allemand, les séquences dialogales sont plus souvent indépendantes. En général, elles commencent par un discours citant, suivi d'un double point, puis du discours cité :

²⁰ Les linguistes spécialistes de l'oral ont recours à la période pour pallier la « non-pertinence de la notion de phrase à l'oral » (ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Nathan, 2005, p. 140).

²¹ Peer E. SØRENSEN, « La peine de cœur du langage. L'univers et le langage des adultes et des enfants dans les Contes d'Andersen », in AUCHET, Marc, (sous la dir. de), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre, op. cit.*, p. 40.

²² Gérard DESSONS, Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, pp. 68-69.

²³ Le nombre de discours représentés pour 1000 mots est de 26.59 chez Andersen et 38.44 chez le Grimm. La différence porte presque uniquement sur le discours direct, car le taux de discours indirect ou narrativisé est similaire chez les deux auteurs. La question du discours représenté que je ne fais qu'aborder ici est très intéressante pour la comparaison des contes (cf Cyrille FRANCOIS, « Le discours représenté dans les contes de Perrault et des Grimm », in *Actes du XVI^e Congrès des Romanistes Scandinaves (Copenhague – Roskilde, 24-27 août 2005)*, Roskilde Universitetscenter, 2006).

Der Hirt antwortete: »Das steht noch immer draußen und frisst [...]« (p. 335)

- *L'est resté dehors et continue de bouffer, dit le vacher.* (p. 384)

Bürle aber sprach: »Ei was, ich muß mein Vieh wieder haben.« (p. 335)

- *Tout cela c'est très joli, dit le Bouffron, mais à moi, il me faut mon bétail tout de même !* (p. 384)

Cette technique crée l'impression qu'il n'y a pas d'organisation par le narrateur, mais qu'il s'agit d'un vrai dialogue, tel qu'il a été prononcé, qui est rapporté par le narrateur. Il y a ainsi une dimension de fidélité à la réalité (qui est bien sûr feinte, puisqu'il s'agit dans les deux cas de constructions littéraires) qui diffère des sélections de discours directs souvent exclamatifs qui ont surtout pour fonction de rythmer les actions des contes d'Andersen.

Pour en revenir à la longueur des phrases, les Grimm, contrairement à Andersen, tentent de les raccourcir (les éditions successives de leurs contes permettent de suivre cette évolution). Cette économie se rapproche de l'idée de phrase parfaite qui dirait l'essentiel avec la plus grande concision. On a donc souvent affaire à des phrases qui correspondent à une idée (au contraire des phrases d'Andersen associant plusieurs idées par juxtaposition ou coordination) :

Das Bürle stand aber vor der Haustüre und wartete auf sein Kälbchen. Als nun der Kuhhirt durchs Dorf trieb und das Kälbchen fehlte, fragte er danach. (p. 335)

Mais le Bouffron attendait sur le pas de sa porte, examinant le troupeau qui traversait le village; et quand il vit que son veau n'y était pas, il demanda après lui. (pp. 383-384)

La première phrase décrit un état, puis la seconde une action. Andersen, qui mélange description, action et discours direct dans la même phrase, utiliserait volontiers « og » à la place de « als » et un discours direct à la place du discours narrativisé.

La comparaison de deux phrases thématiquement proches permet de mieux comprendre la différence entre les deux auteurs :

Das Fleisch salzten sie ein, und das Bürle ging in die Stadt und wollte das Fell dort verkaufen, um für den Erlös ein neues Kälbchen zu bestellen. (p. 336)

Quand ils eurent salé la viande, le Bouffron se rendit à la ville pour y vendre la peau et acheter un veau pour la somme. (p. 384)

Siden flaaede han Hesten, tog Huden og lod den godt tørre i Vinden, puttede den saa i en Pose, som han tog paa Nakken, og gik ad Byen til for at sælge sin Hestehud. (p. 19)

Il dépeça ensuite le cheval, prit sa peau et la fit bien sécher au vent, la plaça dans un sac, qu'il prit sur son dos, puis il se rendit à la ville pour vendre sa peau de cheval. (p. 78)

Le conte des Grimm met l'accent sur l'action globale dans une logique de succession d'événements formant une histoire. Ce n'est pas le processus qui importe, mais le résultat, ce qui implique une grande économie de détails. Dans le conte danois, il s'agit d'abord d'une description des actions du petit Claus. Dans la première partie de la phrase, le narrateur décrit plusieurs opérations successives pour préparer la peau. Les propositions sont courtes et souvent simplement juxtaposées ou coordonnées à l'aide du même connecteur « og » (et). Le narrateur accentue le processus par une description d'actions et donne à voir le travail du petit Claus, comme si nous y étions, la juxtaposition des propositions rythmant ce travail. Le narrateur des Grimm fait quant à lui le récit d'événements et s'intéresse plus à la finalité d'une action (le Bürle veut vendre la peau pour acheter un nouveau veau) qu'à sa description. Il y a donc chez les Grimm une logique du récit très importante, une économie qui veut que tout ce qui est dit aille dans le sens de l'histoire, sans interruptions inutiles. Le récit est au contraire souvent interrompu dans « Lille Claus og store Claus », par des discours représentés, des descriptions et des commentaires.

La suite du passage est tout à fait représentative de la manière dont les deux auteurs utilisent les descriptions :

Weil aber das Wetter so schlecht ward, und Wind und Regen stürmte, konnte er nicht weiter, kehrte in die Mühle ein und bat um Herberge. (p. 336)

Mais le temps était si mauvais, avec des rafales de vent et de pluie, qu'il dut renoncer à poursuivre sa route et s'en fut demander un abri dans le moulin. (p. 384)

Han havde saadan en lang Vei at gaae, skulde igjennem en stor mørk Skov, og nu blev det et frygteligt ondt Veir; han gik ganske vild, og før han kom paa den rette Vei, var det Aften, og altfor langt til at komme til Byen eller hjem igjen, før det blev Nat. / Tæt ved Veien laae der en stor Bondegaard, Skudderne udenfor vare skudte fra Vinduerne, men Lyset kunde dog ovenfor skinne ud. Der kan jeg vel faae Lov at blive Natten over, tænkte lille Claus, og gik hen at banke paa. (p. 19)

Il avait un long chemin à parcourir, il fallait traverser une grande forêt sombre, et le temps devint terriblement mauvais. Il se perdit complètement et avant qu'il retrouve le bon chemin, le soir était arrivé, et il était beaucoup trop loin pour atteindre la ville ou pour rentrer chez lui avant que la nuit tombe. / Tout près de la route, il y avait une grande ferme, les volets étaient fermés, mais on voyait tout de même de la lumière passer par une fente dans le haut. « On me permettra certainement de rester là pour la nuit », pensa le petit Claus avant d'aller frapper à la porte. (pp. 78-79)

La description du mauvais temps qui force le Bürle à arrêter son voyage vers la ville est insérée dans une subordonnée : « weil aber [...], kehrte [...] ». Elle sert à expliquer les raisons pour lesquelles il doit s'arrêter et demander l'abri dans une relation de causalité avec la proposition principale. Dans le conte danois, deux paragraphes décrivent en détail le chemin à accomplir, le mauvais temps, puis ce que le petit Claus voit autour de lui. Le lecteur peut s'imaginer l'atmosphère dans laquelle est plongé le héros et il se trouve perdu dans le mauvais temps avec lui. Quand il lit qu'il y a une ferme à proximité, il doit sûrement penser en même temps que le petit Claus qu'il y a une possibilité d'obtenir un abri. Cette manière de décrire avec précision invite le lecteur à participer aux aventures des personnages, à découvrir les lieux avec lui.

Les descriptions sont importantes dans les contes d'Andersen, qui travaille beaucoup par image. Il voit et veut donner à voir, sans peur d'« en rajouter »²⁴, ce qui a des incidences sur la syntaxe, comme je l'ai montré, en créant souvent des phrases sur le mode de l'expansion par la juxtaposition et la coordination d'éléments de natures différentes. L'écriture des Grimm reflète en revanche un travail de simplification qui implique une grande concision. Tonnelat décrit ce travail effectué dans les versions successives de leurs contes :

Non seulement les frères Grimm inclinaient à résoudre les phrases trop longues en une série de courtes propositions principales, mais ils avaient encore une tendance marquée à supprimer entre des propositions principales consécutives les conjonctions *und* et *aber* ou les adverbes *nun* et *da*, qui servaient de termes de liaison. Ce sont des conteurs malhabiles que ceux qui émaillent leurs récits de « mais », de « alors » et de « et puis »²⁵.

Christian Molbech, linguiste et historien danois très actif dans ses efforts pour améliorer l'utilisation de la langue danoise (il a entre autres publié un dictionnaire) relève aussi la concision des textes des Grimm dans la préface d'un recueil de contes dont plusieurs sont traduits des *Kinder- und Hausmärchen* :

Men et Eventyr kan [...] fortælles allene i sit væsentlige Stof, i den strengeste episke Prosaform; det er den gamle, naive Sagnfortælling, der sammentrænger Alt, udelukker enhver Udmaling, bortkaster enhver personligt deeltagende Indblanding af Fortælleren, og indskrænker sig til den rene episke Kiærne. (Som Exempler kunne nævnes en stor Deel af de Grimmske Eventyr, [...])²⁶.

²⁴ « Ce qui différencie d'emblée les contes populaires « à la Andersen » de ses modèles, c'est la façon dont il décrit les paysages, les lieux, les circonstances, ainsi que le caractère des personnages. Là où le conte populaire est très sobre et allusif, Andersen en rajoute, il excelle à préciser les choses à l'aide de quelques traits souvent baroques, et il ne craint pas à faire vibrer la corde sentimentale [...] » (Marc AUCHET, « Andersen et la tradition du conte », Festival littéraire de l'Aubrac « à la rencontre d'écrivains », à paraître, 2003, pp. 7-8).

²⁵ Ernest TONNELAT, *Les contes des frères Grimm. Etude sur la composition et le style du recueil des Kinder- und Hausmärchen*, Paris, Armand Colin, 1912, p. 195.

²⁶ Christian MOLBECH, *Udvalgte Eventyr og Fortællinger. En Læsebog for Folket og for den barnlige Verden*, Copenhagen, C. A. Reitzel, 1843, pp. XIV-XV.

Mais un conte peut [...] être raconté dans son plus simple élément, dans la plus stricte prose épique ; c'est le vieux récit naïf qui condense tout, exclut toutes les descriptions, rejette toutes les interventions personnelles du narrateur, et se limite au pure noyau épique. (On pourrait citer en exemple une grande partie des contes des Grimm [...]). (je traduis)

On devine aisément que cette prescription entraîne un jugement négatif des contes d'Andersen. Je reviendrai sur plusieurs éléments de cette citation dans ma conclusion. Pour Tonnelat comme pour Molbech, la longueur des phrases et le liage des propositions influent sur la qualité des contes, et, selon ce postulat, les Grimm sont un exemple, alors qu'Andersen est un conteur « malhabile ».

Effacement énonciatif ou interventions du narrateur

L'un des éléments proscrits par Molbech, « les interventions personnelles du narrateur », constitue une différence importante entre les contes des Grimm et ceux d'Andersen. Nous avons déjà noté l'intervention du narrateur à la fin du premier paragraphe de « Lille Claus og store Claus » :

Nu skulle vi høre, hvorledes de to havde det, for det er en virkelig Historie!
Écoutons maintenant ce qui leur est arrivé, car c'est une vraie histoire !

Cette intervention aide à organiser la narration et qualifie aussi l'histoire (« c'est une histoire vraie »). On trouve des exemples similaires en fin de conte, comme dans « La princesse sur le pois » (Prindsessen paa Ærten) : « voilà, c'était une vraie histoire ! » (See, det var en rigtig Historie!).

Dans un autre passage, l'interaction avec le public (par le pronom « vi » - nous) ravive le lien entre narrateur et lecteur pour rappeler des événements :

[...] for vi veed jo, at det var den han var gaaet hjemme fra med, for at faae den solgt i Byen. (pp. 22-23)
[...] car nous savons bien qu'il l'avait emportée quand il était parti de chez lui pour la vendre en ville. (p. 80)

On trouve souvent des rappels ou des explications qui interrompent le récit²⁷, mais le but n'est pas vraiment d'apporter des informations ici, il s'agit surtout d'un clin d'œil au public pour vérifier que le lien est toujours actif (fonction phatique). Auchet parle de l'« atmosphère de connivence »²⁸ créée par les interventions du narrateur. Il y a chez Andersen quelque chose de la *fonction de communication* dont parle Genette, sans aller jusqu'à dire que l'auteur est plus intéressé par son public que par le récit :

Rodgers nomme ces narrateurs, de type shandien, toujours tournés vers leur public et souvent plus intéressés par le rapport qu'ils entretiennent avec lui que par leur récit lui-même, des « raconteurs » (B. G. Rodgers, *Proust's Narrative Techniques*, p. 55). On les aurait plutôt appelés autrefois des « causeurs », et peut-être doit-on nommer la fonction qu'ils tendent à privilégier fonction de communication ; [...]²⁹

Dans les contes des Grimm, on n'a pas affaire à des interventions du narrateur à visée justificative. Il y a un souci de cohérence dans la construction des contes pour que tous les éléments soient donnés dans le récit sans devoir justifier après-coup. Voici un exemple pour lequel je donne une traduction personnelle pour respecter la structure de la phrase allemande :

²⁷ On trouve dans « Lille Claus og store Claus » plusieurs propositions introduites par « for » (car), comme ici. Il s'agit de justifications de ce qui précède, ou d'explications.

²⁸ « Très sensible à la fascination qu'exerce le style d'Andersen, nous avons surtout voulu conserver le rythme de sa phrase, certaines audaces stylistiques, certaines répétitions – le français académique les abhorre ! – ou des interventions et commentaires du narrateur dans le cours du récit, qui peuvent paraître maladroits mais créent une atmosphère de connivence entre conteur et public, des ruptures syntaxiques propres au langage parlé, des onomatopées, etc. » (in Hans Christian ANDERSEN, *Contes et histoires, op. cit.*, p. 51).

²⁹ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262.

Nun trieb gerade der Schäfer mit einer Herde Schafe daher, von dem das Bürle wusste, dass er längst gerne Schultheiss geworden wäre, da schrie es aus allen Kräften [...] (p. 339)
A ce moment passa le berger, dont le Bürle savait qu'il aurait aimé être maire depuis longtemps, avec un troupeau de moutons, alors il s'écria de toutes ses forces [...]

Cette façon d'écrire diffère des tournures d'Andersen qui correspondraient à une phrase de ce style : « il cria de toutes ses forces, car il savait que le berger... ». Dans les deux cas, le narrateur doit préciser quelque chose qui n'est pas de l'ordre d'un événement, mais qui demande un accès aux pensées du personnage. Dans la phrase des Grimm, il n'y a pas de lien entre le fait de savoir et celui de crier, mais entre l'entrée du berger et le cri. La relative peut syntaxiquement être supprimée sans problème, elle ne fait qu'apporter un complément d'information sur le berger. Dans ma construction de type andersénien, il y a un rapport de causalité par lequel la seconde proposition est une explication-justification de la première. Cette explication vient après-coup, soulignant ainsi le rôle du narrateur : l'action ne découle pas de ce qui a été décrit, il faut que le narrateur amène une précision. Dans la phrase allemande, le cri découle de l'entrée du berger et l'explication semble perdre sa valeur explicative au profit du rôle descriptif de la relative, elle se glisse dans le continu de la phrase pour éviter la rupture. Fait étrange, la traduction française de Guerne fonctionne sur le même mode que celui du narrateur d'Andersen :

Mais avant que le curé ait eu le temps seulement de répondre, voici qu'arrivait, menant ses moutons, le berger de l'endroit; et comme depuis longtemps le Bouffron savait que celui-là désirait ardemment devenir le maire du village, il se mit à crier de toutes ses forces, feignant l'indignation et l'entêtement [...] (p. 388)

La causalité est rétablie par la conjonction « comme » et le lien se déplace, touchant non plus l'entrée du berger et le cri, mais le fait de savoir et celui de crier. Syntactiquement, la relative disparaît et la transformation ne permet plus la suppression de l'élément qui indiquait le savoir du Bürle.

Dans sa distinction entre *factio*, *relatio* et *fabula*, Skalin souligne l'importance des explications introduites par des conjonctions créant un lien de causalité :

The “since” of the next statement prevents a realisation of the rest as represented mental state. It makes it instead a *told* mental state, told as an explanation on the discourse level of why the man took his rifle³⁰.

Selon sa théorie, la *factio* est un cas de non-contact, alors que dans la *relatio* et la *fabula*, il s'agit respectivement de « information-contact » (« the narrator points to fact after fact to help the addressee to get a correct picture of what really happened ») et de « story-contact » (« the storyteller helps the audience to get the story [...] right »)³¹. Dans « Lille Claus og store Claus », le narrateur interrompt souvent la narration pour effectuer des commentaires au niveau du discours (pour reprendre l'expression de Skalin). Ce mode diffère fondamentalement de celui des Grimm, qui relève dans « Das Bürle » de la *factio* : il n'y a pas d'intervention du narrateur³², tout se passe comme s'il n'y avait pas de narrateur ; « les événements semblent se raconter eux-mêmes », selon la formule de Benveniste³³. Il faut toutefois être conscient du fait que, même si le narrateur ne se met pas en scène dans le récit, il y a toujours une sélection des événements racontés, des descriptions effectuées, des discours représentés. L'exemple avec le berger a même montré

³⁰ Lars-Åke SKALIN, « 'Out of the real grows the most wonderful tale' : Extra- and intrafictional levels in H. C. Andersen's storytelling », in Marianne WOLFF LUNDHOLT, Per KROGH HANSEN, (sous la dir. de), *When We Get to the End... Towards a Narratology of the Fairy Tales of Hans Christian Andersen*, Odense, University Press of Southern Denmark, 2005, p. 79.

³¹ *Ibid.*

³² Si ce n'est dans la traduction : « [...] erkannte es den Pfaffen, der bei der Frau Müllerin gewesen war. » (p. 339) - « Qui reconnut-il ? Le curé qui était venu chez Madame la meunière ! » (p. 388).

³³ « A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. » (Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 241).

que l'on n'a pas affaire à un observateur extérieur qui raconterait une suite d'événements qui se déroulent sous ses yeux : la voix narrative a accès aux pensées des personnages³⁴.

Dans l'oraison funèbre qu'il écrivit pour son frère en 1860, Jacob Grimm dit reconnaître la « trace dominante », l'« empreinte forte » de Wilhelm en lisant les contes :

Von allen unseren Büchern lag ihm (Wilhelm) die Märchensammlung zunächst am Herzen und er verlor sie nicht aus den Augen [...] So oft aber ich nunmehr das Märchenbuch zur Hand nehme, rührt und bewegt es mich, denn auf allen Blättern steht vor mir sein Bild und ich erkenne *seine waltende Spur*³⁵.

Rölleke parle quant à lui du « style inimitable »³⁶ des *Kinder- und Hausmärchen*, en soulignant le fait que ce style est « créé » par Wilhelm et qu'il ne s'agit pas d'un langage populaire que les frères Grimm auraient recueilli. L'absence apparente de narrateur est une élaboration. Aux interventions du narrateur d'Andersen qui crée une connivence entre le narrateur et le lecteur³⁷ correspond un effacement énonciatif des Grimm, qui, comme le rappelle Vion, n'est pas une « réelle absence du sujet », mais « une stratégie visant à “objectiver” un discours qui ne sera jamais objectif ni même “impersonnel” au point d'affirmer que “personne ne parle ici” »³⁸.

Instance narrative et généricité

L'analyse des deux contes étudiés a montré plusieurs différences dans la manière de narrer. Le narrateur d'Andersen se manifeste directement dans le récit, créant ainsi un lien avec le lecteur comparable au lien entre le conteur et l'auditoire que l'on peut se représenter dans la configuration des contes oraux. De plus, la précision des descriptions, créant une atmosphère singulière, permet au lecteur de mieux participer aux aventures des héros. La construction syntaxique simule en outre la présence d'une personne physique qui raconte comme on parle, par le rythme des longues phrases juxtaposées et coordonnées qui mélangent de séquences descriptives, narratives et dialogales. Auchet relève la dimension orale recherchée par l'auteur et souligne le fait qu'elle résulte d'une construction en parlant de « pseudo-oralité »³⁹. Andersen a en effet consciemment construit cette oralité que lui reprochait la critique⁴⁰ :

Man skulde i Stilen høre Fortælleren, Sproget maatte derfor nærme sig det mundtlige Foredrag; [...] ⁴¹
Les gens étaient censés entendre le narrateur dans son style, et donc, la langue devait approcher de celle de la narration orale.

³⁴ Il les représente même parfois au discours direct : « [...] und die Frau dachte : ‘Der ist müde und schläft.’ » (p. 336) – « [...] pensant tout simplement qu'il était fatigué et s'était endormi. » (p. 384, la traduction ne conserve pas le discours direct).

³⁵ Cité dans Cay DOLLERUP, *Tales and Translation. The Grimm Tales from Pan-Germanic Narratives to Shared International Fairytales*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999, p. 65.

³⁶ « Durch Kontaminationen und Einbringung zahlloser volksläufiger Redensarten rundete er [Wilhelm] die Einzeltexte zu sinnvoll und geschmeidig erzählten kleinen Kunstwerken sui generis; durch den immer vollkommener gelingenden Versuch, eine volks- und kindertümliche Sprache einzubringen [...], mit der er zugleich den alten originalen Märchenton zu treffen hoffte, schuf Wilhelm Grimm den unverwechselbaren Stil des Grimmschen Buchmärchens. » (Heinz RÖLLEKE, *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, Stuttgart, Reclam, 2004, p. 86, je souligne).

³⁷ Elles peuvent aussi avoir une dimension métanarrative.

³⁸ Robert VION, « 'Effacement énonciatif' et stratégies discursives », in Monique De MATTIA, André JOLY, (sous la dir. de), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Ophrys, Gap, Paris, 2001, p. 346.

³⁹ « La tentation est grande d'adapter le texte pour qu'il corresponde aux normes stylistiques habituelles. [...] Il en résulte un style souvent agréable à lire, mais qui fait perdre aux *Contes et histoires* d'Andersen une partie importante de leur saveur : la spontanéité d'une pseudo-oralité voulue par l'auteur. » (In Hans Christian ANDERSEN, *Contes et histoires*, op. cit., pp. 51-52).

⁴⁰ En 1836, on peut lire dans le *Danske Litteraturtidende* que le style n'est pas littéraire, qu'il est trop près de l'oral.

⁴¹ Hans Christian ANDERSEN, *Eventyr 1-7*, op. cit., vol. VI [*Bemærkninger til Eventyr og Historier*, 1863], p. 4. Traduction française : Hans Christian ANDERSEN, *Œuvres*, op. cit., p. LII.

Un pastiche du style d'Andersen par Edvard Collin, un proche de l'auteur, résume les éléments essentiels de la manière de narrer qui ont été évoqués dans ce travail. La citation met en évidence la construction de l'effet d'oralité par l'expansion liée à la précision des descriptions qui donnent à voir au lecteur, au soin du détail pour rendre le texte plus vivant (faire sonner le fouet plutôt que de dire que les enfants partent), par le goût pour les onomatopées, les exclamations, les expressions (« hei vil du gaa » - *hop ! veux-tu bien marcher*) et l'importance de l'utilisation du connecteur « og » (et)⁴² :

Selv den tørreste Sætning gav han Liv: han sagde ikke: "Børnene kom paa Vognen og saa kjørte de", men: "saa kom de paa Vognen, farvel Far, farvel Mor, Pidsken smældede smæk smak, og væk foer de hei vil du gaa"⁴³.

A la phrase la plus sèche même, il donnait de l'animation ; il ne disait pas : « les enfants montèrent en voiture et partirent », mais : « Les voilà donc qui montent en voiture, adieu, père ! adieu, mère ! Le fouet claque, flic ! flac ! et les voilà partis, hop ! veux-tu bien marcher ! »

Les Grimm ont aussi une préférence pour la parataxe, mais le but est de trouver le « ton épique » dont parle Molbech⁴⁴, par des phrases courtes et simples. Il n'y a pas de narrateur qui se manifeste de manière explicite ; les descriptions sont plus rares et plus succinctes que dans les contes d'Andersen, elles sont limitées au strict nécessaire pour comprendre l'histoire ; les dialogues, par contre, sont plus développés, surtout au discours direct. Le texte relate une succession d'événements et c'est cette succession, l'histoire, qui est importante et qu'il s'agit de rendre le plus précisément possible, sans ajouter de détails personnels. La recherche du « ton épique » des contes est liée à la conception que les Grimm ont du genre :

Il [le conte] faisait partie, à leur [les Grimm] sens, de la *Nationalpoesie* ; comme l'épopée, comme le *Volkslied*, il était une création et une révélation de Dieu ; dès l'origine des temps il avait surgi spontanément dans l'âme humaine ; c'était la voix même de la nature⁴⁵.

L'idée de l'origine divine des contes est primordiale pour comprendre leur conception du genre. Les Grimm pensent (ou du moins prétendent) n'être que les transpositeurs d'authentiques contes populaires, de cette voix de la nature, sans rien apporter de personnel⁴⁶. C'est à leurs yeux la simplicité et la pureté qui garantissent l'authenticité des contes populaires⁴⁷. Ceci expliquerait le fait qu'ils ne mettent pas de narrateur au premier plan, comme si l'histoire se contait d'elle-même par une succession d'actions et de dialogues. Mais l'instance narrative est bel et bien présente et se manifeste par d'autres moyens dans les textes. J'ai insisté sur le travail d'effacement narratif des Grimm plus que sur l'identification de l'instance narrative, mais il est possible de relever les traits idéologiques de l'instance narrative de *Das Bürle* par la composante axiologique, par exemple, (« das unschuldige Bürle ward einstimmig zum Tod verurteilt », p. 339 – « Tout innocent qu'il fût, le Bouffron s'entendit unanimement condamner à mort par immersion et noyade », pp.

⁴² Il n'y a qu'un connecteur « og » dans cet extrait, mais son utilisation est représentative du style d'Andersen dans le sens où il sert ici plus à relancer la phrase (comme la traduction française le propose) qu'à coordonner un élément avec celui qui précède.

⁴³ Edvard Collin, *H.C. Andersen og det Collinske Huus*, Copenhague, C.A. Reitzel, 1882, p. 496. Traduction française : Fredrik BÖÖK, *Hans Christian Andersen*, Paris, éditions « Je sers », 1942, p. 192.

⁴⁴ Dans sa critique du conte « Dødningen », en 1830, Molbech dit d'Andersen : « Forfatteren har forfeilet den episke Tone, hvori saadanne Eventyr maa fortælles » (Hans Christian ANDERSEN, *Eventyr 1-7, op. cit.*, vol. VI, p. 141) – « L'auteur a manqué le ton épique dans lequel de tels contes doivent être racontés » (je traduis).

⁴⁵ Ernest TONNELAT, *Les frères Grimm. Leur œuvre de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1912, p. 198.

⁴⁶ Il faut bien préciser qu'il y a un grand décalage entre ce qu'ils pensent et ce qu'ils font. Ils avouent eux-mêmes modifier le style d'édition en édition, sans pour autant reconnaître qu'ils ajoutent par là leur touche personnelle. Dollerup a bien compris que les contes des Grimm ne sont pas moins des constructions que ceux d'Andersen : « The tales were popular [in Germany] with the public, although the reviews were mainly negative. Clearly influenced by their own misconceptions about the Grimm stories, the critics complained that Andersen's tales were 'constructed'. » (Cay DOLLERUP, « Translation as a Creative Force in Literature : The Birth of the European Bourgeois Fairy-Tale », in *Modern Language Review*, 90 : 1, 1995, p. 99)

⁴⁷ « [...] im Gegenteil ist Aufmerksamkeit und ein Takt nötig, der sich erst mit der Zeit erwirbt, um das Einfachere, Reinere und doch Vol[k]kommnere von dem Verfälschten zu unterscheiden. » (Jacob und Wilhelm GRIMM, *Kinder- und Hausmärchen*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1980 [1857], pp. 21-22).

387-388), ou par une logique du récit visant à venger l'injustice que j'ai évoquée en parlant du début et de la fin du conte⁴⁸.

Le rôle du narrateur et le type de voix narrative sont donc liés à la conception du genre qui est différente pour les Grimm et Andersen, comme le souligne Dollerup :

[...] it was because Andersen and Grimm were translated, first into each other's languages and subsequently into other European languages, that readers decided that their stories were the same type of literature. Translators responded by offering more of the same kind and the fusion of the German and the Danish genres created and consolidated a new literary genre : the international fairy-tale, which, today, exists in an international, rather than any national, culture⁴⁹.

Les Grimm écrivent les *Kinder- und Hausmärchen* pour sauver des textes de la disparition. Andersen se sert quant à lui d'histoires qu'il utilise pour créer un nouveau genre qui dialogue avec humour, esprit et ironie avec le genre des recueils de contes qui fleurissent au Danemark en ce début de XIX^e siècle. Son livre est d'ailleurs pris dès sa parution au cœur d'une querelle générique dans laquelle les contes des Grimm⁵⁰ sont utilisés comme étalons pour mesurer la qualité de ses textes. Les critiques reprochent aux *Eventyr, fortalte for børn* le manque de morale (à laquelle on pourrait s'attendre dans un recueil de contes « racontés aux enfants »)⁵¹. Autre attente du genre : leur style doit être « aussi pur, correct et cultivé que le génie de la langue et le degré de développement du moment le permettent »⁵². Molbech oppose à ce modèle représenté par les Grimm une manière de raconter, évoquant celle d'Andersen, qui « abîme les contes par manque de goût et de compréhension » en imitant artificiellement le vieux parler populaire ou le style enfantin⁵³.

Plutôt que de porter un jugement de valeur établi selon une conception prédéfinie du conte, il faudrait garder en tête le fait que les textes des Grimm et ceux d'Andersen ne relèvent pas du même genre, ni de la même culture. La comparaison de « Das Bürle » et de « Lille Claus og store Claus » met à jour un dialogue intertextuel entre les auteurs que l'analyse textuelle et comparée des discours permet d'appréhender dans sa complexité.

Bibliographie

- ANDERSEN, Hans Christian, *Eventyr, fortalte for børn*, premier cahier, Copenhague, C. A. Reitzel, 1835.
ANDERSEN, Hans Christian, *Eventyr, fortalte for børn*, Copenhague, C. A. Reitzel, 1837.
ANDERSEN, Hans Christian, *Eventyr 1-7*, Erik Dal (éd.), Copenhague, DSL/Hans Reitzel, 1963-1990.
ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, édition intégrale, traduction de P. G. La Chesnais, Paris, Mercure de France, 1988 [1964].

⁴⁸ Ute Heidmann a relevé cette « logique morale de l'injustice à venger » dans un autre conte : « Das Blaue Licht » (Ute HEIDMANN, « Raconter autrement. Vers une poétique de la différence dans les Contes racontés aux enfants de Hans Christian Andersen », *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, op. cit., p. 119).

⁴⁹ Cay DOLLERUP, *Tales and Translation. The Grimm Tales from Pan-Germanic Narratives to Shared International Fairytales*, op. cit., p. X.

⁵⁰ Les contes des Grimm étaient traduits en danois depuis 1815 et leur travail avait donné lieu à plusieurs projets folkloristiques de récolte de contes populaires danois.

⁵¹ La réception des contes d'Andersen est étudiée en détail dans Erling NIELSEN, « Eventyrenes modtagelseskritik », in Hans Christian ANDERSEN, *Eventyr 1-7*, op. cit., vol. VI.

⁵² « [Sprogformen] bør være saa reen, correct og dannet, som Sprogets Genius og Udviklingsgrad paa det givne Punkt i Tiden tillade det » (Christian MOLBECH, *Udvalgte Eventyr og Fortællinger. En Læsebog for Folket og for den barnlige Verden*, Copenhague, C. A. Reitzel, 1843, p. XIV).

⁵³ « At ville fortælle Eventyr for Børn eller Almuen paa en eller anden særegen Viis, eller med en *konstig* Efterligning af Almuens naturlige, men tidt ogsaa for omstændelige og ikke altid lige heldige og tydelige Fortællingsmaade, eller i en saakaldet *barnlig* Stil og Tone, er kun at fordærve dem paa en smagløs eller uforstandig Maade » (Ibid., pp. XIV-XV).

- ANDERSEN, Hans Christian, *Œuvres*, deux volumes, traduction de R. Boyer, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1992.
- ANDERSEN, Hans Christian, *Contes et histoires*, traduction de M. Achet, Paris, Le Livre de Poche, 2005.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen* (vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder Grimm-Museums Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen der Brüder Grimm, gesammelt durch die Brüder Grimm), H. Rölleke (éd.), Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1986 [1812].
- GRIMM, Jacob und Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen* (Ausgabe letzter Hand, mit einem Anhang sämtlicher nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen), H. Rölleke (éd.), Stuttgart, Philipp Reclam, 1980 [1857].
- GRIMM, Jacob und Wilhelm, *Contes*, traduction d'A. Guerne, Paris, Flammarion, 2 volumes, 1967.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm, *The complete fairy tales of the Brothers Grimm*, traduction de J. Zipes, New York [etc.], Bantam Books, 3^{ème} édition, 2003.

Etudes

- ADAM, Jean-Michel, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, [1985].
- ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Nathan, 2005.
- ADAM, Jean-Michel, « Le texte et ses co-textes. Etude du *Premier cahier des Contes racontés pour des enfants* », in AUCHET, Marc, (sous la dir. de), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'oeuvre*, Paris, Klincksieck, 2007, pp. 123-141.
- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Réarranger des motifs, c'est changer le sens. Princesses et petits pois chez Andersen et Grimm », in PETITAT, André, (sous la dir. de), *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, 2002, pp. 155-174.
- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Discursivité et (trans)textualité. La comparaison pour méthode. L'exemple du conte », in AMOSSY, Ruth et MAINGUENEAU, Dominique, (sous la dir. de), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 29-49.
- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Du théâtre de Coppet aux contes des Grimm : les mutations génériques d'un étrange récit », in GRAF, Marion, (et al.), (sous la dir. de), *Les textes comme aventure. Hommage à Doris Jakubec*, Carouge-Genève, Zoé, 2003, pp. 174-184.
- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », in *Langages*, no 153, 2004, pp. 62-72.
- AUCHET, Marc, « H. C. Andersen og den klassiske sprognorm - eventyrene i fransk oversættelse », in de MYLIUS, Johan, (et al.), (sous la dir. de), *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.-31. august 1991*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1993, pp. 243-253.
- AUCHET, Marc, « Réflexions sur la poétique du conte chez Andersen – l'importance de la problématique du temps », in *Hans Christian Andersen, Etudes Germaniques*, Vol. 58, no 4, 2003, pp. 651-677.
- AUCHET, Marc, « Andersen et la tradition du conte », Festival littéraire de l'Aubrac « à la rencontre d'écrivains », à paraître, 2003.
- AUCHET, Marc, (sous la dir. de), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'oeuvre*, Paris, Klincksieck, 2007.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- BÖÖK, Fredrik, *Hans Christian Andersen*, trad. du suédois par T. Hammar et M. Metzger, Paris, éditions « Je sers », 1942. Edition originale : *H.C. Andersen*, Stockholm, Albert Bonnier, 1938.
- COLLIN, Edvard, *H.C. Andersen og det Collinske Huus*, Copenhague, C.A. Reitzel, 1882.
- DENECKE, Ludwig, « "Der Grabhügel" (KHM 195) aus dem Munde der Viehmännin », in *Fabula*, 12. Band, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1971, pp. 218-228.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- DOLLERUP, Cay, « Translation as a Creative Force in Literature: The Birth of the European Bourgeois Fairy-Tale », in *Modern Language Review*, 90:1, 1995, pp. 94-102.
- DOLLERUP, Cay, *Tales and Translation. The Grimm Tales from Pan-Germanic Narratives to Shared International Fairytales*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999.
- FAUDEMAY, Alain, « Préface », in Hans Christian ANDERSEN, *Contes choisis*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1987.
- FRANCOIS, Cyrille, « Le discours représenté dans les contes de Perrault et des Grimm », in *Actes du XV^{ème} Congrès des Romanistes Scandinaves* (Copenhague – Roskilde, 24-27 août 2005), Roskilde Universitetscenter, 2006 :

<http://www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/MOL/MOL04-CF/>

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Hans Christian Andersen. Hommage à Régis Boyer, Etudes Germaniques, no 4, octobre-décembre 2003.

HEIDMANN, Ute, « La comparaison comme méthode. Comparatisme et analyse des discours », in ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, (sous la dir. de), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine, 2005, pp. 99-118.

ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Raconter autrement. Vers une poétique de la différence dans les *Contes racontés aux enfants* de Hans Christian Andersen », in AUCHET, Marc, (sous la dir. de), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'oeuvre*, Paris, Klincksieck, 2007, pp. 103-121.

Les Frères Grimm, Europe, no 787-788, novembre-décembre 1994.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2004 [1986].

MENZEL, Manfred, « Elements of Orality in the Fairy Tales of H. C. Andersen », in de MYLIUS, Johan, (et al.), (sous la dir. de), *Hans Christian Andersen. A Poet in Time. Papers from the Second International Hans Christian Andersen Conference 29 July to 2 August 1996*, Odense, Odense University Press, 1999, pp. 383-395.

MOLBECH, Christian, *Udvalgte Eventyr og Fortællinger. En Læsebog for Folket og for den barnlige Verden*, Copenhagen, C. A. Reitzel, 1843.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, (1970) [1928].

RÖLLEKE, Heinz, *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, Stuttgart, Reclam, 2004.

SENNEWALD, Jens E., *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der « Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm »*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

SKALIN, Lars-Åke, « 'Out of the real grows the most wonderful tale' : Extra- and intrafictional levels in H. C. Andersen's storytelling », in WOLFF LUNDHOLT, Marianne, KROGH HANSEN, Per, (sous la dir. de), *When We Get to the End... Towards a Narratology of the Fairy Tales of Hans Christian Andersen*, Odense, University Press of Southern Denmark, 2005, pp. 73-98.

SKAUTRUP, Peter, *Det danske sprogs historie*, tome 3, Copenhagen, Gyldendal, 1944-1970 (5 volumes), pp. 230-245.

SØRENSEN, Peer E., « La peine de cœur du langage. L'univers et le langage des adultes et des enfants dans les *Contes* d'Andersen », in AUCHET, Marc, (sous la dir. de), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'oeuvre*, Paris, Klincksieck, 2007, pp. 39-59.

TONNELAT, Ernest, *Les frères Grimm. Leur œuvre de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1912.

TONNELAT, Ernest, *Les contes des frères Grimm. Etude sur la composition et le style du recueil des Kinder- und Hausmärchen*, Paris, Armand Colin, 1912.

VION, Robert, « 'Effacement énonciatif' et stratégies discursives », in De MATTIA, Monique, JOLY, André, (sous la dir. de), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Ophrys, Gap, Paris, 2001, pp. 331-354.

Ouvrages de référence

Dictionnaire d'analyse du discours, sous la direction de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Paris, Seuil, 2002.

Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hrsg. von Kurt Ranke, Red. Lotte Baumann, Ines Köhler [et al.], Berlin, New York, W. de Gruyter, 1975 →.

AARNE, Antti & THOMPSON, Stith, *The Types of the folktales : a classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica (FFC n°184), 1973.

CHRISTENSEN, Robert Zola & CHRISTENSEN, Lisa, *Danske Grammatik*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2005.

RIEGEL, Martin, (et al.), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.

WEINRICH, Harald, *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2003.

Les *variations* européennes des textes de William Blake L'exemple du *Mariage du Ciel et de l'Enfer* d'André Gide

Olivier KNECHCIAK

Pour une approche comparative des poétiques des textes et de leurs traductions

Plutôt que d'opposer le texte original au texte traduit – généralement conçu comme étant dérivé, secondaire ou même inférieur – selon un paradigme désormais dépassé, il est possible de considérer la traduction dans l'optique d'une *variation* discursive et poétique en plaçant le texte source et ses traductions dans un rapport intertextuel, dialogique et heuristique. En effet, nous pouvons faire l'hypothèse que les deux textes s'organisent chacun selon une poétique particulière, c'est-à-dire une organisation singulière du langage qui peut être mise au jour par une analyse textuelle fine. En suivant Emile Benveniste et Henri Meschonnic, nous appellerons cette organisation une *subjectivation* du discours, à savoir l'inscription verbale et rythmique d'un sujet dans un texte. Il s'agit de voir ce que ce sujet *fait* du langage et ce que cette manière de faire produit chez le lecteur, ou dans une optique plus large, dans la réception de l'œuvre. Selon Meschonnic, un tel sujet cautionne toujours une poétique précise et se positionne dans un continu qui dévoile les strates les plus profondes d'une appartenance, d'un contexte socioculturel, d'une histoire :

La poétique se définit alors non seulement par sa propre histoire, l'histoire des concepts avec lesquels on a pensé et on pense la littérature, mais aussi par sa logique interne, les concepts du rapport entre la littérature et le langage, les concepts du rapport entre le langage et le sujet qui s'expose et qui s'invente dans le langage, les concepts du sujet et de sa relation à la société, les concepts de l'interrelation entre l'histoire et le langage¹.

Bien que les poétiques du texte source et de sa traduction s'inscrivent la plupart du temps dans des contextes historiques, culturels et esthétiques distincts, leur comparaison peut non seulement montrer comment ces textes opèrent un travail réflexif sur le langage, mais elle offre également la possibilité d'aborder la traduction dans la perspective d'un dialogue intertextuel et interculturel. Ainsi, par le prisme d'une comparaison différentielle² des *poétiques* des textes, il est possible de dépasser les conceptions usuelles de fidélité, de transparence, d'imitation, de calque, ou encore d'intraduisibilité liées à la traduction littéraire, autant de relations insérant le texte à traduire et le texte traduit dans un schéma binaire et hiérarchisé. La démarche proposée ici donne au contraire les moyens de comparer textes et traductions sur un plan horizontal et dialogique en construisant, ou re-construisant, leurs continus poétiques et discursifs propres.

Les poèmes et gravures de l'auteur anglais William Blake (1757-1827) offrent une prise particulièrement intéressante à une lecture qui enregistre et rend compte des modalités de mise en discours par un sujet qui « s'expose et qui s'invente dans le langage ». Nous nous bornerons ici à l'analyse comparative d'une traduction française du texte en vers et en prose de *The Marriage of Heaven and Hell* (*Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*). Il s'agira d'une part de voir comment le texte source opère une critique du langage dit *d'autorité*, défini par des aspects rythmiques et performatifs tels que ceux présents dans certains passages de la Bible. Nous montrerons ainsi de quelle manière le texte, par une posture singulière du sujet d'énonciation, se développe dans un continu poétique, éthique, religieux, et politique particulier. D'autre part, l'analyse de la

¹ MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999, p. 112.

² Notre approche comparative se base essentiellement sur les principes et méthodes développés dans les travaux de Ute Heidmann (2005, 2009): « [Par comparaison] il est tout à fait possible d'imaginer une autre démarche ; celle qui consiste à reconnaître que, malgré le trait commun perçu de prime abord, les phénomènes ou textes à comparer sont fondamentalement différents. Il s'agit alors de se demander en quoi ils sont différents par rapport au trait commun observé » in HEIDMANN, Ute, « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », in *Sciences du texte et analyse de discours*, Lausanne, Etudes de Lettres, 1-2, 2005, pp. 99-116.

traduction d'André Gide (1922) mettra en évidence la façon dont l'auteur insère son texte dans un contexte social, politique et littéraire qu'il sera intéressant de mettre en perspective dans l'optique d'une étude des faits culturels européens du début du XX^{ème} siècle. Nous verrons ainsi comment Gide, par une pensée du langage et de la littérature spécifique, applique certaines stratégies discursives tout en mettant en avant ses propres préoccupations littéraires qui créent toutes des effets de réseau et de sens avec d'autres œuvres et auteurs. Ce travail lie histoire littéraire et analyse discursive et comparative afin de rendre compte du dialogue complexe que les poètes et traducteurs du XX^{ème} siècle instaurent avec l'œuvre de William Blake.

La traduction-variation

Par la notion de *variation discursive* définie dans la perspective d'une linguistique textuelle au service de l'analyse de discours, Jean-Michel Adam met en avant deux grands types de variations possibles d'un même texte³. Premièrement une variation dans le temps auctorial, ou temps de l'écriture, qui concerne autant les variations apportées par l'auteur lui-même à son texte dans le temps (telles que les réécritures successives par exemple) que les variations éditoriales, c'est-à-dire des variations ayant lieu dans l'histoire de l'édition d'un texte. Un deuxième type de variation concerne le rapport du texte à la langue, à savoir d'une part l'établissement philologique du texte et d'autre part l'établissement du texte par la traduction. Adam nous rappelle par là que « les textes ne sont pas des données, mais des constructions issues des procédures médiatrices complexes qui vont de la rature et de la réécriture par les auteurs ou les copistes jusqu'aux variations éditoriales, en passant par les traductions, et par la complexité de l'établissement philologique des textes »⁴. Appliquées à la traduction, ces considérations sur la variation discursive permettent de rester dans une logique interdisciplinaire mettant à l'œuvre différentes disciplines des sciences des textes, telles que la génétique textuelle, l'histoire de l'édition, la sociolinguistique, ou encore l'analyse de discours. Ce changement de paradigme vise surtout à montrer que textes et discours, traductions et retraductions sont des objets changeants dans le temps et l'espace socio-culturel. Comme le montre Venuti en réagissant contre Toury au sujet de « l'établissement d'un invariant » dans la traduction : « The source message is always interpreted and reinvented, especially in cultural forms open to interpretation[...]. How can the source message ever be invariant if it undergoes a process of « establishment » in a « certain » target language and culture ? It is always reconstructed according to different languages and cultures [...] »⁵.

Ces changements, ces reconstructions d'un texte dans le temps et l'espace, c'est-à-dire les traductions et retraductions successives d'un même texte en différents endroits et dans différentes périodes de l'histoire, affectent aussi des catégories génériques, à savoir que la traduction peut opérer le déplacement d'un texte d'un genre à un autre. C'est le cas de *The Marriage of Heaven and Hell*⁶ traduit en France pour la première fois par Charles Grolleau⁷ en 1900, édité à la *Librairie spiritualiste et morale*⁸, et ainsi d'emblée inséré dans un genre de littérature mystico-ésotérique. Cette traduction est suivie en 1907 d'une thèse rédigée par Pierre Berger, qui associe également le poète au domaine mystique en intitulant son travail : *William Blake – Mysticisme et poésie*⁹. André Gide a lu la traduction de Grolleau, la cite dans la préface du *Mariage du Ciel et de l'Enfer*, et en propose également une variation dans une visée et un contexte radicalement différents. Gide, en citant des extraits de sa traduction dans ses conférences publiques sur Dostoïevsky (1921), utilise Blake

³ ADAM, Jean-Michel, « Les sciences de l'établissement des textes et la question de la variation », in *Sciences du texte et analyse de discours*, Lausanne, Etudes de Lettres, 1-2, 2005, pp. 69-96.

⁴ *Ibid.*, p. 71

⁵ VENUTI, Lawrence, (ed.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 484.

⁶ BLAKE, William, in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Erdman, David V. ed., Rev. ed. Berkeley, University of California Press, 1988, p. 33.

⁷ GROLLEAU, Charles, *William Blake : Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, Paris, Librairie spiritualiste et morale, Lucien Chamuel éd., 1900.

⁸ Librairie fondée par Lucien Chamuel, à Paris. Mis à part ses activités d'éditeur, Chamuel fait partie du *Groupe Indépendant d'Etudes Esotériques* de Paris et est nommé patriarche de l'Eglise gnostique en 1920.

⁹ BERGER, Pierre, *William Blake – Mysticisme et poésie*, Thèse présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1907.

non seulement pour illustrer et expliquer l'œuvre de l'auteur russe, mais également pour se positionner par rapport au mouvement de renaissance littéraire catholique qui s'affirmait en France depuis les années 1910, au sein duquel Claudel ou Mauriac par exemple s'unissent pour former ce qu'ils appellent « une armée catholique de la plume ». Nous passons alors avec Blake d'un texte parodiant la Bible, à sa réintégration dans une catégorie mystique et spirituelle au début du XX^e siècle, pour nous retrouver avec Gide dans une lecture qui se veut somme toute plus subversive que « pédagogique ».

L'histoire même des traductions, la confrontation des traductions successives d'un même grand texte et l'observation des stratégies différentes du traduire, de l'évolution des techniques selon les temps et les lieux, toute cette histoire, dit Meschonnic, « c'est le seul lieu dans les activités du langage où il y a à la fois un invariant, qui est le texte à traduire, à retraduire et les variations opérées dessus que sont les traductions successives »¹⁰. Précisons que l'invariant dont il est question ici n'est pas le *message* produit par un texte, toujours « réinventé », « réinterprété » et « reconstruit » comme le souligne Venuti, mais le texte lui-même, comme objet situé dans son historicité et que nous pouvons considérer, en suivant Heidmann, comme « la trace écrite et matérielle de l'activité d'une instance énonciative socialement et historiquement déterminée »¹¹.

De la langue au discours et du langage au rythme

Une approche comparative de la notion de variation appliquée au domaine de la traduction littéraire exige d'aller au-delà de la logique qui se bornerait strictement à une linguistique de la phrase, de l'énoncé et de la langue. Il s'agit en effet de dépasser une conception de la traduction qui ne considérerait les deux textes qu'au travers des rapports de langue à langue, de signe à signe ou encore des rapports de la forme au sens, afin de privilégier une logique de discours. Pour Meschonnic, ne penser le langage qu'en termes de signes ou d'oppositions binaires de type signifiant /signifié ou forme /sens, revient à réfléchir en termes de *discontinu*. C'est oublier aussi que le langage ne saurait se réduire au sens des mots, c'est-à-dire aux mots comme seules unités de signification, mais inclut des catégories plus larges telles que le rythme, la prosodie, l'énonciation, tout ce qui constitue *la signifiante généralisée du discours*. L'unité de signification et d'équivalence pour la traduction n'est alors plus le mot, mais le discours. Ces réflexions sur la relation de continuité existant entre ces différents concepts demandent de préciser quelles conceptions de la langue, du langage, de la parole, du discours et de la poétique nous prévoyons de considérer dans l'optique d'une comparaison différentielle des textes et traductions.

Nous pouvons partir du principe que la langue, au sens de Benveniste, est toujours particulière et variable et ne se réalise que dans la *parole*, c'est-à-dire dans l'activité de celui ou celle qui parle ; la langue est donc de ce fait une condition de la parole. Elle est considérée, pour reprendre Humboldt, non comme « un ouvrage fait [*Ergon*] », c'est-à-dire un système figé, mais comme une « activité en train de se faire », c'est-à-dire une [*Energieia*]¹². Le langage est, quant à lui, une donnée immuable dans sa spécificité anthropologique, et constitue ainsi une condition fondamentale de l'homme et de l'histoire. C'est en cela, nous dit Dessons¹³ citant Benveniste, que le langage est l'historicité même: « ce n'est pas l'histoire qui fait vivre le langage, mais plutôt l'inverse. C'est le langage qui, par sa nécessité, sa permanence, constitue l'histoire »¹⁴. Dans une tentative de lier ces notions de langue, de parole et de langage entre elles, nous pouvons dire que le langage est une actualisation de la langue par la parole, une réalisation individuelle et collective d'une langue donnée, c'est-à-dire un acte intersubjectif. Même si le langage peut être compris comme une caractéristique immuable, il s'individualise, se subjectivise par la parole. Dans ce sens, si le langage est une actualisation de la langue, le discours serait quant à lui une actualisation du langage selon des modalités particulières. On voit d'emblée que cette conception du discours lie de façon intéressante la notion de

¹⁰ MESCHONNIC, Henri, *Il n'y a pas de problèmes de traduction*. Conférence donnée à l'Université de Lausanne, novembre 2004.

¹¹ Lawrence VENUTI, *The Translation Studies Reader*, op. cit., p. 106.

¹² VON HUMBOLDT, Wilhelm, *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, Paris, Seuil, 1974, p. 183. Également cité par G. DESSONS, *Emile Benveniste, l'invention du discours*, In Press, Paris, 2006, p. 79.

¹³ Gérard DESSONS, *Emile Benveniste, l'invention du discours*, op. cit., p. 75.

¹⁴ BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, « Tel », 1974, p. 32.

subjectivité, ou d'actualisation subjective, à une idée de système, qui correspond à la langue. C'est précisément ce que Meschonnic entend par *système de discours*.

Cette idée de subjectivité ou de subjectivation implique un sujet, sujet non pas compris comme un sujet philosophique, ni nécessairement comme uniquement un sujet d'énonciation. Il s'agit plutôt d'un sujet qui correspond à l'actualisation du langage dans un discours, c'est-à-dire à la subjectivation d'un discours, une organisation particulière du langage dans un texte donné. Meschonnic nous rappelle que l'actualisation de ce sujet se fait dans et par le rythme, « pas le rythme au sens traditionnel, d'alternance formelle du même et du différent, ordonnance, mesure, proportion. Mais le rythme tel que la poésie l'a transformé, organisation d'un discours par un sujet, et mouvement de la parole dans l'écriture, prosodie personnelle, sémantique du continu »¹⁵. Il dépasse ainsi la conception binaire que les théories du langage et de la littérature ont pu avoir de cette notion jusqu'à présent, à savoir une alternance entre un temps fort et un temps faible, une accentuation ou non-accentuation, autrement dit, un binaire avec deux éléments radicalement hétérogènes. Au contraire, le rythme inclut la prosodie, inclut ces alternances de temps ou d'accents, mais les dépasse pour considérer le texte comme une façon d'agencer le langage avec des moyens particuliers. Ainsi, avec une telle conception du rythme, on n'entend pas du son, mais du sujet : « le rythme dans le langage peut apparaître comme l'organisation du mouvement de la parole, l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours. Non plus du son, non plus une forme, mais du sujet. Une historicité »¹⁶. Le rythme est ainsi l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture par un sujet et peut devenir ainsi un axe de comparaison pertinent dans une approche des poétiques comparées des textes et des traductions. Ce qu'il y a donc à étudier n'est plus la langue seule, mais l'organisation générale du discours dans un poème ou un texte. Pour identifier cette organisation textuelle, rythmique et discursive, il est alors nécessaire d'adopter une attitude de lecture extrêmement proche du texte, et d'étudier toutes les formes de *signifiante* que celui-ci contient à l'intérieur et en dehors de lui, à savoir sa prosodie (s'il s'agit d'un poème), son système rimique en relation avec sa prosodie, les ruptures syntaxiques, le lexique, mais aussi ses relations intertextuelles, son insertion dans un genre particulier, c'est-à-dire tout ce que le texte *fait* et non pas seulement ce qu'il *dit*.

Cette méthode d'analyse et cette conception du discours rejoignent celles développées dans les travaux d'Adam & Heidmann qui croisent analyse textuelle et discursive et analyse comparative des discours. Elle permet aussi d'intégrer de façon intéressante la notion de *posture littéraire*, telle que la définit Jérôme Meizoz¹⁷, et la dimension discursive de cette posture à savoir un *éthos rhétorique*¹⁸ qui prennent place sur ce que Maingueneau appelle une *scène d'énonciation*¹⁹. En effet, nous verrons dans ce qui suit que les textes et traductions de l'œuvre de William Blake génèrent et médiatisent des formes discursives particulières qui font sens « en relation avec une position, une trajectoire dans un champ singulier, [...] la scénographie singulière d'un texte ne se comprend qu'en relation avec la scène englobante dans laquelle elle s'inscrit »²⁰. Ainsi, dans la mesure où nous allons considérer tout texte comme une organisation générale d'un discours, la spécificité de celui-ci relève également d'une sociologie et d'une anthropologie des cultures. Nous voyons par ces définitions que le discours est compris comme un continu : continu entre la langue, le langage, le sujet par lequel langue et langage se réalisent et la position du sujet dans un contexte linguistique, littéraire, social, politique particulier. Comme le propose Bakhtine dans la perspective sociologique qu'il adopte sur le langage :

L'utilisation de la langue s'effectue sous forme d'énoncés concrets, uniques (oraux ou écrits), qui émanent des représentants de tel ou tel domaine de l'activité humaine. L'énoncé reflète les conditions spécifiques et les finalités de chacun de ces domaines, non seulement par son contenu (thématique) et son style de langue, autrement dit par la sélection opérée dans les moyens de la

¹⁵ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 131.

¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹⁷ MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

¹⁸ *Dictionnaire d'analyse du discours*, sous la direction de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Paris, Seuil, 2002, p. 239.

¹⁹ MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*, Coll. U – Lettres, Paris, Armand Colin, 2004.

²⁰ MEIZOZ, Jérôme, « Postures » d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq), in *Vox Poetica*, 2004, <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html>

langue – moyens lexicaux, phraséologiques et grammaticaux – mais aussi et surtout par sa construction compositionnelle. Ces trois éléments (contenu thématique, style et construction compositionnelle) fusionnent indissolublement dans le tout que constitue l'énoncé, et chacun d'eux est marqué par la spécificité d'une sphère d'échange²¹.

Cette relation de continu et l'interaction constante entre langue, langage, discours et contexte, c'est précisément ce que Meschonnic entend par *poétique*, c'est-à-dire une théorie d'ensemble du sujet et du social que suppose et met en œuvre la littérature. La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme dans le langage les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. Et c'est précisément tout cela qu'il y a à traduire et réactiver, à recréer dans le présent de la traduction. La perspective comparative permet l'étude de ce que le texte d'origine *fait* au traducteur, et comment ce traducteur intègre ce texte dans sa propre poétique et sa propre conception du langage.

Langage prophétique contre autorité institutionnelle

Les poèmes et gravures de William Blake et en particulier *The Marriage of Heaven & Hell*, posent des problèmes d'établissement des textes, de catégorisation générique et de traduction qu'il s'agit de résoudre. Il s'agit aussi de prendre en compte le fait que les objets d'analyse sont des gravures dans lesquelles textes et illustrations se complètent et se répondent, tout en ne formant qu'un seul objet d'étude. L'analyse des textes enluminés nous montre en effet que certains motifs picturaux, ou certaines techniques de gravure, répondent à ceux que l'on peut trouver chez d'autres artistes tels que William Hogarth ou Sir Joshua Reynolds par exemple. Se pose alors d'une part le problème lié à la traduction de cette relation texte-image – ou plutôt sa non prise en compte dans la majorité des cas – et d'autre part tout un domaine éditorial qui demande de nous pencher sur les éditions des œuvres de Blake disponibles au début du XX^{ème} siècle, lorsqu'apparaissent les premières traductions françaises. Celles-ci, comme celles que nous trouvons aujourd'hui, amputent souvent d'emblée le texte de son illustration et de son support visuel. Un tel choix éditorial porte un grand impact sur la *signifiance* du texte dont parle Meschonnic, autant d'un point de vue sémiotique que rythmique et discursif. Se pose alors un problème générique : les travaux de William Blake sont pour la plupart du temps scindés en deux, avec d'une part ses écrits, et d'autre part ses œuvres picturales, ses illustrations et ses gravures. S'ensuit ainsi une classification de son œuvre en deux parties distinctes, l'une en littérature anglaise, l'autre en histoire de l'art alors que le poète-graveur considérait ces deux domaines comme indissociables et les faisait coïncider dans un même mouvement.

La difficulté principale dans l'analyse des textes de William Blake réside ainsi dans la nécessité de considérer les poèmes et les gravures simultanément, en partant du principe qu'ils présentent deux *modes de signifier* différents mais complémentaires devant s'appréhender par une sorte de faculté unificatrice et *harmonisante* que Blake appelle « imagination ». En effet, « l'art composite de Blake », comme le nomme Mitchell²², invite non seulement à considérer la relation qu'entretiennent l'image et le texte mais surtout à voir le verbal comme du visuel : « The Style that Strikes the Eye is the True Style »²³. Pour Blake, nous le verrons, le langage et la forme sont indissociablement liés et c'est précisément leur conjonction par l'imagination que l'auteur cherche à affermir d'une manière générale autant dans ses écrits que dans ses gravures : « Forms must be apprehended by the Sense or the Eye of Imagination. Man is All Imagination & exists in us & we in him »²⁴. Dans ses poèmes prophétiques (*Milton, Jerusalem*), ainsi que dans ses écrits aphoristiques (*There is no natural Religion, The Marriage of Heaven and Hell*) et poèmes lyriques (*Songs of Innocence and of Experience*), le poète met en scène le processus de l'inspiration poétique et de l'imagination sous l'égide de ce qu'il nomme le *Génie poétique* : « The true Man is the source he being the Poetic

²¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, tr. du russe par A. Aucouturier, préface de T. Todorov, Paris, Gallimard, 1984, p. 265.

²² MITCHELL, W. J. T., *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1978.

²³ William BLAKE, « Annotations to the works of Sir Joshua Reynolds », in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, op. cit., p. 639.

²⁴ William BLAKE, « Annotations to Berkley », *ibid.*, p. 664.

Genius »²⁵. Il donne différentes formes à cette fonction primordiale de l'esprit humain et les incarne dans différents sujets d'énonciation. Il fait ainsi parler le Barde dans *Milton* : « I am Inspired ! I know it is Truth ! for I Sing according to the inspiration of the Poetic Genius »²⁶. L'emploi métaphorique et métapoétique que Blake fait systématiquement de termes tels que « imagination », « inspiration » et « Poetic Genius » lui permet de poser les fondements de la validité et de l'autorité d'un type de langage qu'il qualifie de *prophétique*. En effet, pour lui, le prophète au sens moderne est un individu doué de la faculté de *vision*, qu'il oppose au sens communément défini de *celui qui prévoit l'avenir* :

Prophets in the modern sense of the word have never existed
 Jonah was no prophet in the modern sense for his prophecy of Nineveh failed
 Every honest man is a Prophet he utters his opinion both of private & public matters/
 Thus/If you go on So/the result is So/He never says such a thing shall happen
 let you do what you will. a Prophet is a Seer not an Arbitrary Dictator²⁷.

Le fait de se positionner comme un prophète permet à Blake de s'affranchir du discours religieux faisant autorité à la fin du XVIII^{ème} siècle en Angleterre²⁸. Dans la lignée de Milton, il exprime sa conscience de l'inspiration en utilisant un style formulaire sur le modèle biblique et des formes d'énoncés dérivés de la rhétorique du droit, de l'économie, et de la politique. Les actes de langages et les mises en discours qui en résultent se basent donc sur une certaine posture adoptée par le poète vis-à-vis de discours dont le pouvoir découle de l'autorité d'une institution ou d'une série de conventions acceptées par un groupe social à un moment déterminé. Comme le souligne Esterhammer en s'appuyant sur les thèses d'Austin au sujet du langage performatif : « Blake's poetry challenges our ability to perceive and to create meaning, but also our ability to distinguish the performative authority of the Poetic Genius from that of the social institution »²⁹.



The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged & numerous senses could perceive.

And particularly they studied the genius of each city & country, placing it under its mental deity.

Till a system was formed, which some took advantage of & enslav'd the vulgar by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects; thus began Priesthood.

Choosing forms of worship from poetic tales.

And at length they pronounced that the Gods had orderd such things.

Thus men forgot that All deities reside in the human breast³⁰.

Les poètes de l'antiquité peuplaient le monde sensible de dieux et de génies, auxquels ils donnaient les noms – et qu'ils revêtaient des attributs – des bois, des ruisseaux, des montagnes, des lacs, des peuples, des cités, et de quoi que ce soit que leurs nombreux sens élargis pussent atteindre.

Ils étudiaient particulièrement le génie de chaque ville et de chaque contrée, plaçant celui-ci sous la tutelle de sa déité spirituelle ;

Mais bientôt, pour l'avantage de quelques-uns, et pour l'asservissement de la masse, un effort fut tenté d'abstraire ces déités, qui s'échappèrent ainsi de leur matérialité première : les prêtres entrèrent en scène.

Instituant les rites, d'après les premiers récits des poètes, Et finalement les prêtres déclarèrent qu'ainsi l'avaient voulu les Dieux.

Les hommes oublièrent alors que, seul, le cœur des hommes est le lieu de toutes les déités³¹.

²⁵ William BLAKE, « All Religions are One », *ibid.*, p. 2.

²⁶ William BLAKE, « Milton », *ibid.*, pp. 107-108.

²⁷ William BLAKE, « Annotations to An Apology for the Bible by R.Watson, Bishop of Landall », *ibid.*, p. 617.

²⁸ Particulièrement les dogmes issus de l'église orthodoxe et du déisme à la fin du XVIII^{ème} siècle en Angleterre.

²⁹ ESTERHAMMER, Angela, *Creating States: Studies in the Performative Language of John Milton and William Blake*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, p. 124.

Le passage suivant, tiré de la plaque n°11 de *The Marriage of Heaven and Hell*, exemplifie textuellement et discursivement la posture énonciative du sujet *prophétique* en articulant deux régimes discursifs opposés :

La première moitié de cet énoncé est composée d'une seule phrase sans rupture syntaxique particulière, avec une ponctuation normale, dont la seconde partie consiste en une énumération. Comme l'analyse remarquablement A. Esterhammer³², celle-ci décrit les effets de l'acte de dénomination des « anciens Poètes » sur les objets sensibles et attire notre attention sur l'effet que cette énumération produit dans l'énoncé. Celle-ci démontre ce qui a été postulé au début de la phrase « The ancient Poets animated all sensible objects », en énumérant une série d'objets par leurs noms de sorte qu'il est possible de voir de quelle manière l'acte de nommer leur confère les attributs adéquats. Ainsi, par le fait d'énumérer, l'énonciateur met en évidence le fait que « woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations » sont des dénominations et permet ainsi de mettre en adéquation le nom avec la chose. Nous pouvons ajouter à cette analyse que l'emploi du gérondif pour les verbes « calling », « adorning » et « placing », met ces derniers en relation de continuité et de simultanéité avec les verbes au prétérit « animated » et « studied ». Pour Blake, au contraire de la traduction que propose Gide, les « anciens poètes » ne renvoient pas aux poètes de l'Antiquité, mais aux prophètes de l'Ancien Testament, dont Adam pourrait être considéré comme l'un des premiers représentants. L'acte de langage décrit ci-dessus *rejoue* ainsi d'une certaine manière le passage de Genèse 2 :19 dans lequel le créateur présente les animaux de la création à Adam en lui demandant de leur donner un nom sur le mode performatif du *baptême*. « [...] and whatsoever Adam called every living creature, that was the name thereof »³³. L'énonciateur de la plaque 11 met en scène l'acte de dénommer sur le même mode que celui du texte biblique et nous pourrions alors considérer cet acte de langage comme le prototype d'une théorie du langage qui mettrait en évidence le pouvoir mystique et poétique des mots³⁴ et non la fixation de ceux-ci dans un système arbitraire. Cette notion de langue première, non encore instituée, est reprise dans les paroles du prophète Ezéchiel dans la plaque 12 du *Marriage* :

We of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle and all others merely derivative, which was the cause of our despising the Priests & Philosophers of other countries, and prophecying that all Gods would at last be proved to originate in ours & to be tributaries of the Poetic Genius³⁵.

Blake pose ainsi les bases d'un discours prophétique qui trouverait son origine dans une poésie biblique issue du Génie Poétique, et qui fonctionnerait comme premier principe, non seulement de sa poésie, mais de toute production artistique. Comme il l'inscrit sur une gravure du Laocoon : « The Old & New Testaments are the Great Code of Art »³⁶.

En reconfigurant un autre type de « discours constituant », pour reprendre les termes de Maingueneau, Blake tente ainsi de se distancier des codes et des dogmes qui régissent non seulement tout le champ esthétique et littéraire de la fin du XVIII^e siècle, mais également les discours des institutions religieuses et politiques de son époque : « l'expression de 'discours constituant' désigne fondamentalement ces discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même »³⁷. Pourtant, même si Blake construit discursivement les conditions de la validité de son discours prophétique, il échoue dans sa tentative de changer le cours de l'histoire en s'adressant à ses contemporains. Une des raisons de cet échec réside peut-être dans la position

³⁰ William BLAKE, « The Marriage of Heaven & Hell », in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, *op. cit.*, p. 33.

³¹ GIDE, André, *William Blake : Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, Paris, Ed. José Corti, 1922, pp. 29-30.

³² Angela ESTERHAMMER, *Creating States*, *op. cit.*, p. 163.

³³ King James version, Genesis 2 :19

³⁴ Comme le relève Esterhammer, cette sorte de protolangue renvoie à la langue adamique, un paradigme biblique en vogue aux XVII^e et XVIII^e siècles concernant les théories de la nature et de l'origine du langage. Angela ESTERHAMMER, *Creating States*, *op. cit.*, p. 163.

³⁵ William BLAKE, « The Marriage of Heaven & Hell », in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, *op. cit.*, p. 38.

³⁶ William BLAKE, « The Laocoön », *ibid.*, p. 274.

³⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 47.

*paratopique*³⁸ du poète-prophète pour lequel le statut de locuteur n'est pas reconnu et validé par la scène d'énonciation dans laquelle le texte s'inscrit. Comme le précise Maingueneau : « s'il y a 'constitution' c'est justement dans la mesure où la scène d'énonciation qui porte le texte légitime de manière en quelque sorte performative le droit à la parole qu'elle prétend tenir de quelque Source (la Muse, Dieu...)»³⁹. Or l'œuvre de Blake, hormis pour quelques amis proches, demeure quasiment inconnue de ses contemporains.

La seconde partie de l'énoncé de la plaque 11, dont l'articulation repose sur la conjonction « Till » placée en début de phrase, propose un mode discursif très différent. La fluidité du rythme que nous trouvons dans la première partie de l'énoncé est altérée par une syntaxe beaucoup plus fragmentée, par l'emploi de relatives, de formes verbales contractées, et de pronoms dont le référent est absent ou lointain. De plus, le type de langage utilisé dans cette deuxième partie pourrait faire penser à un système logico-déductif de type argumentatif, dont les propositions sont formulées par l'emploi de conjonctions et d'adverbes comme: « jusqu'à / alors », « et enfin /alors » (conjonctions « till », « at length » et l'adverbe « thus » utilisé à deux reprises). Cet effet est renforcé par l'emploi du passé antérieur « had orderd » lié par autorité à la forme passive « was formed » au début de la première phrase.

La conjonction « till » qui articule les deux types d'énoncés provoque donc une rupture sémantique et syntaxique intéressante qui peut être interprétée de plusieurs manières. Nous pouvons admettre d'une part que les discours de la Prêtrise (« Priesthood ») sont pensés comme système et dépendent de ceux des anciens poètes. Mais nous pourrions aussi l'interpréter dans le sens d'une continuité existant entre l'individu et le politique. Il existe toujours bien sûr des oppositions significatives entre les deux sortes d'instances narratives : la Prêtrise prononce des restrictions, tandis que les actes de nommer des poètes animent ou donnent une dynamique aux choses. Un premier discours emprisonne ou assujettit (« took advantage of & enslaved »), tandis qu'un second libère en donnant une certaine liberté de conscience (« whatever their enlarged & numerous senses could percieve »). Cependant, les deux types de discours sont légitimés par un appel au divin et seul le premier résulte d'une perception de la présence divine et confirme cette présence. Le deuxième utilise un langage conventionnel, c'est-à-dire résultant d'un système d'autorité (« they pronounced that the Gods had ordered such things ») afin de replacer ou reconstituer une divinité absente. Comme le note Esterhammer, le passage établit une continuité entre les deux sortes d'actes de langage, et révèle que le langage créatif, poétique, possède potentiellement un pouvoir politique. A l'inverse, le langage propre aux institutions, les discours d'autorité, peuvent trouver leur origine dans une expression créative et poétique⁴⁰.

Ce rapport dialogique entre autorité et créativité peut être mis en parallèle de façon intéressante avec les différentes versions de la gravure n°11 sur lesquelles Blake travaille de 1790 à 1827 :

³⁸ « Notion introduite par D. Maingueneau pour désigner la relation paradoxale d'inclusion/exclusion dans un espace social qu'implique le statut du locuteur d'un texte relevant des discours constituants ». *Dictionnaire d'analyse du discours*, Maingueneau & Charaudeau (dir), Paris, Seuil, 2002, p. 420.

³⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 54.

⁴⁰ Angela ESTERHAMMER, *Creating States, op. cit.*, p. 164.



The Marriage of Heaven and Hell, copy C, 1790



The Marriage of Heaven and Hell, copy I, 1827

Par l'ajout de couleurs de plus en plus sombres dans la partie supérieure de l'illustration, les limites d'une caverne encerclent les personnages tout en dessinant les traits de ce qui pourrait ressembler à une orbite oculaire. Le lecteur-spectateur est alors forcé d'adopter une perspective qui le placerait à l'intérieur de cet espace clôt, à savoir *dans* la caverne, et de contempler les formes vivantes (nymphe, femme, enfant) qui se trouvent à l'extérieur. Outre la référence à Platon qui conduirait à interpréter la scène comme un enfermement des individus dans un système philosophique abstrait duquel découlent les dogmes religieux⁴¹, c'est plutôt les variations dans la mise en page au cours de l'histoire qu'il est important de relever ici. De l'utopie des premières années de la Révolution française aux années de terreur qui suivirent, les événements politiques qui secouent l'Europe de cette période ont laissé un profond impact sur l'imagination de Blake. La composition graphique de cette plaque et du *Marriage* varient en fonction de la perspective que le poète-graveur adopte sur son contexte sociopolitique. Il nous rappelle aussi par là que même si les rapports entre texte et illustration ne sont pas explicites au départ, ceux-ci doivent se construire dans un acte de lecture et d'interprétation. L'image n'est jamais là pour *illustrer* le texte, mais pour communiquer avec le lecteur de la même façon que le texte peut le faire, c'est-à-dire comme une *mise en scène* du discours.

Gide : traducteur de Blake, lecteur de Dostoïevsky

Les déchirures qu'a connues l'Europe des années 1910-1930 ont poussé nombre d'écrivains et d'artistes français à rechercher de nouvelles valeurs, ayant toutes en commun le désir de contrer et de dépasser la réalité de la guerre. Dans cette quête, la littérature anglaise semblait fournir à certains d'entre eux une nouvelle source d'inspiration et de réflexion : Pourtalès traduit Shakespeare, Du Bos écrit sur Byron et les romantiques anglais, Gide et Soupault traduisent Blake tandis que le public parisien porte toujours autant d'intérêt à Wilde. Cette période verra aussi se mettre en place un débat parfois farouche sur l'influence chrétienne – ou plutôt catholique – en littérature, débat auquel Gide, Massis, Dubos ou Bernanos, pour ne citer qu'eux, prendront une part active. Pour Gide, ce besoin de renouveau ou d'une nouvelle révélation se fait sentir de manière pressante : « Charles Du Bos m'envoie *The Marriage of Heaven & Hell* que je lui avais dit que je désirais lire, assuré que j'étais d'y trouver une révélation et une confirmation de certaines pensées qui s'agitent en moi depuis longtemps »⁴².

André Gide fait paraître le *Mariage du Ciel et de l'Enfer* en 1922. Pour lui, il semblerait que la rencontre de Blake soit non seulement le fruit d'un travail, d'un cheminement intellectuel et existentiel, mais également

⁴¹ « Heaven as a Punisher & Hell as One under Punishment; With Laws from Plato & his Greeks to renew the Trojan Gods, In Albion ». W. BLAKE, « Milton. A poem in 2 Books », in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, op. cit., p. 117.

⁴² GIDE, André, *Journal I (1887 – 1925)* « 16 janvier 1922 », Edition établie, présentée et annotée par Eric Marty, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996, p. 1169.

un moyen de se situer dans sa propre démarche littéraire. Peu avant de traduire le *Mariage*, Gide écrit dans son journal :

La rencontre de Blake est pour moi de la plus grande importance [...]. Comme un astronome qui suppose l'existence d'un astre dont il ne perçoit pas directement les rayons, je pressentais Blake, mais ne me doutais pas encore qu'il formait une constellation avec Nietzsche, Browning et Dostoïevsky. La plus brillante étoile, peut-être, de ce groupe; assurément la plus étrange et la plus reculée⁴³.

La métaphore stellaire lui donne l'occasion d'annoncer l'œuvre de Blake, à peu près inconnue du public français jusqu'alors, sur le mode de *la bonne nouvelle* : en effet, Gide travaille sur sa traduction du *Mariage* en même temps qu'il prononce en public une série de conférences sur Dostoïevsky⁴⁴ au théâtre du Vieux-Colombier à Paris, une sorte d'annexe aux locaux de la Nouvelle Revue Française⁴⁵. Son public, bien disposé à entendre les thèses que Gide allait défendre, était composé entre autres de Jacques Copeau, Charles Du Bos et Jacques Rivière, amis proches de l'écrivain. Notons aussi que ce lieu semblait se prêter particulièrement aux qualités oratoires de Gide, chez qui, « la lecture à voix haute s'établit [...] non seulement comme un offrande d'un texte du lecteur à son auditeur, mais encore comme un acte de séduction de soi et de l'autre, ainsi qu'en témoignèrent Maria Van Rysselberghe et Klara Fassbinder, pour qui entendre Gide relevait de l'enchantement »⁴⁶.

Ces conférences permettent à Gide d'*expliquer*⁴⁷ Dostoïevsky à l'aide de Blake, c'est-à-dire de commenter certains passages des *Possédés* – en particulier ceux ayant trait aux descriptions des personnages – par des proverbes et aphorismes tirés de sa traduction de *The Marriage of Heaven & Hell*. Cette traduction semble également largement configurée par une poétique centrée sur l'individu et une recherche quasi permanente de caractéristiques d'ordre *psychologique* ou *existentiel* telles que celles que celles qu'il peut trouver dans l'œuvre de Dostoïevsky. Cette mise en dialogue permet en effet à Gide de cerner les personnages dostoïevskiens au plus près de leurs aspirations antagonistes et de cette « énergie poétique infernale » avec laquelle ils sont en prise : « Nous verrons dans les romans de Dostoïevsky l'élément intellectuel parfois entrer directement en contact avec la région profonde. Cette région profonde n'est point du tout l'enfer de l'âme ; c'en est, tout au contraire, le ciel »⁴⁸. La dichotomie « ciel » / « enfer », « intellect » / « région profonde », reprise de Blake quasiment mot pour mot⁴⁹, donne un moyen à Gide de réfléchir sur les contradictions issues de ses propres instincts : « C'est aussi, vous l'avez bien compris, et je vous le disais dès le début, que Dostoïevsky ne m'est souvent ici qu'un prétexte pour exprimer mes propres pensées »⁵⁰. L'identification de Gide aux personnages de l'auteur russe se réalise alors non seulement par la médiation de Blake mais aussi par celle de Baudelaire, chez qui il trouve des oppositions similaires : « Il y a dans tout homme, disait Baudelaire, deux postulations simultanées : l'une vers Dieu, l'autre vers Satan »⁵¹. Ces quelques remarques laissent pressentir la manière avec laquelle Gide inscrit d'emblée les textes de Blake dans un réseau d'auteurs dont la toile de fond serait constituée de Dostoïevsky et Baudelaire, auxquels il faudrait ajouter Lautréamont et Mallarmé. Le *Mariage du Ciel et de l'Enfer* permet ainsi à Gide de se positionner dans le champ littéraire français des années 1920, en créant un réseau de significations qui lie de manière subversive sa propre conception de la littérature au catholicisme français et à ses institutions :

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ GIDE, André, *Dostoïevsky : articles et causerie*, Paris, Librairie Plon, 1923.

⁴⁵ Dont Gide, rappelons-le, fut l'un des fondateurs et actif représentant.

⁴⁶ LATROUITTE ARMSTRONG, Christine, « Je lis à Em. », in Naomi Segal (Ed.), *Le Désir à l'œuvre. André Gide à Cambridge*, Rodopi, Faux titre, Paris, 2000, p. 83.

⁴⁷ Comme il le souligne : « [L'œuvre de William Blake] la plus significative, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, dont je vous citerai quelques passages, nous permettra, il me semble, de comprendre mieux certains traits de Dostoïevsky », André GIDE, *Dostoïevsky : articles et causerie*, *op. cit.*, p. 632.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁹ Toute la poétique de Blake se base sur une opposition prolifique des contraires, « Without contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence ». William BLAKE, « The Marriage of Heaven & Hell », in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁰ André GIDE, *Dostoïevsky : articles et causerie*, *op. cit.*, p. 252.

⁵¹ *Ibid.*, p. 246.

Ce n'est pas à l'anarchie que nous mène Dostoïevsky ; mais simplement à l'Évangile. Car il est nécessaire ici de nous entendre. La doctrine chrétienne, telle qu'elle est contenue dans l'Évangile, ne nous apparaît ordinairement, à nous Français, qu'à travers l'Église catholique, que domestiquée par l'Église. Or Dostoïevski a horreur des églises, de l'Église catholique en particulier. Il prétend recevoir directement et uniquement de l'Évangile l'enseignement du Christ, et c'est précisément ce que n'admet point le catholique [...] La question du diable, si j'ose ainsi dire, tient une place considérable dans l'œuvre de Dostoïevsky⁵².

Dans ses conférences publiques sur Dostoïevsky, ce *tissage* d'auteurs et de significations permet à Gide d'opérer un rapprochement si étroit avec d'autres œuvres et d'autres pensées qu'il est parfois difficile de savoir exactement à qui il donne la parole, surtout lorsqu'il cite à la première personne : « Je puis, comme je l'ai toujours pu, éprouver le désir de faire une bonne action, et j'en ressens du plaisir. A côté de cela, je désire aussi faire du mal et j'en ressens également de la satisfaction »⁵³. Dans cet ensemble de significations, les notions liées au *désir* et aux *passions* ainsi que leurs antagonistes semblent traverser de part en part la vie et l'œuvre de l'écrivain. A ce titre, le *Mariage du Ciel et de l'Enfer* offre une occasion privilégiée d'exprimer non seulement ces oppositions fondamentales qui régissent l'âme humaine, mais aussi ces pulsions « issues de la région profonde », emblématiques d'un désir, brûlant, mais non réalisé :

Ceux qui répriment leur désir, sont ceux dont le désir est faible assez pour être réprimé ; et l'élément restricteur ou raison usurpe alors la place du désir et gouverne celui dont la volonté abdique. Et le désir réprimé peu à peu devient passif jusqu'à n'être plus que l'ombre du désir⁵⁴.

*Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling. And being restrained it by degrees becomes passive till it is only the shadow of desire*⁵⁵.

Ce passage est marqué par la répétition appuyée du syntagme « désir », qui signifie bien davantage qu'une simple précision ou qu'une traduction maladroite. Gide place le désir comme un élément central de cet aphorisme tandis que pour Blake, c'est la répétition de « restrain », qui donne au couple raison-désir toute sa signification dans un contexte politique et non pas seulement existentiel. En effet, dans la phrase « Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained », Blake fait correspondre « desire » au pronom personnel « theirs » par un passage du général au particulier : dénué d'article ou d'adjectif possessif, le substantif « desire » peut alors se comprendre dans son acception globale, voire politique⁵⁶. En effet, le début de l'énoncé « those who restrain desire » désigne les personnes qui répriment autant leur propre désir que celui d'autrui. Par là, Blake condamne autant « ceux qui répriment » que les dogmes et doctrines religieuses institutionnalisées visant à étouffer les pulsions créatrices des individus⁵⁷. Le lien entre le politique et l'individuel se situe une fois encore dans ce type de construction associant des éléments antagonistes dans un mouvement de continuité.

Chez Gide, l'ajout d'un adjectif possessif à la première occurrence de « désir » produit un effet de sens différent de celui que l'on trouve dans le texte anglais. Le désir en question est celui de l'individu, et non

⁵² *Ibid.*, p. 225.

⁵³ *Ibid.*, p. 244.

⁵⁴ GIDE, André, *William Blake : Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵ William BLAKE, « The Marriage of Heaven & Hell », in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁶ Un phénomène similaire de lien avec le politique se trouve dans un passage célèbre du *Marriage* (plaque 5) dans lequel Blake associe Milton à un poète révolutionnaire :

NOTE. Ce qui fit que Milton écrivait dans la gêne lorsqu'il parlait des Anges et de Dieu, dans l'aisance lorsque des Démons et de l'Enfer, c'est qu'il était un vrai poète du parti des Démons, sans le savoir.

Note. *The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devils party without knowing it.*

Là encore, Blake utilise un lexique spécifique aux oppressions infligées par les institutions (opposition « fetters » / « liberty »), tandis que Gide oppose « gêne » / « aisance » dans une perspective plus existentielle.

⁵⁷ Blake associe étroitement les instincts et les désirs à la capacité de créer qu'il oppose directement à la raison, faculté qui crée des dogmes et qui fonde les institutions. Comme il l'indique dans *The Marriage* : « Energy is Eternal Delight ». William BLAKE, « The Marriage of Heaven & Hell », in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, *op. cit.*, p. 34.

celui de l'individu pris dans une collectivité. La composante sociale et politique que l'on trouve dans l'énoncé original est remplacée par une dimension subjective et personnelle. Cette subjectivité peut être appréhendée par la façon dont l'énoncé est organisé. Il est en effet frappant de constater à quel point la traduction de Gide, dans des endroits précis comme celui-ci, est infectée de ce que Maingueneau appelle un *ethos rhétorique*⁵⁸, à savoir une façon de dire les choses avec une voix, un corps et sur un certain ton. Dans le passage ci-dessus, l'anaphore donne à tout l'énoncé un effet incantatoire, dont l'oralité et le rythme sont renforcés par la construction en chiasme de la première phrase, une figure rhétorique que l'on trouve fréquemment dans les sermons. De plus, toute cette première partie est empreinte d'une tonalité lyrique particulière rendue par la fréquence des trois groupes d'octosyllabes : « Ceux qui répriment leur désir / sont ceux dont le désir est faible/ assez pour être réprimé ». Il semblerait alors que certains passages de la traduction de Gide soient en quelque sorte *imprégnés* par le style oralisé des discours sur Dostoïevsky. Cette réalisation d'une oralité dans l'écriture, c'est précisément ce que Meschonnic définit comme « le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours »⁵⁹.

Nous pouvons alors nous rendre compte que Gide assigne par sa traduction un tout autre projet au texte de Blake : en restant sur un plan subjectif, Gide fera *parler* Blake à voix haute afin de se positionner comme individu dans sa propre démarche d'écrivain. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que Gide ne traduit ni le titre du premier poème « The Argument », ni le poème entier intitulé « A Song of Liberty » qui se trouve tout à la fin du *Marriage*. Pour Blake ces deux balises s'inscrivent dans une démarche à plus large échelle et répondent au vœu du poète de se positionner dans un continu discursif, religieux et politique, passablement écorché par les années de Terreur de la Révolution Française. Pour Gide, cette non-traduction montre que, dans une période déterminée, Blake l'a avant tout aidé à penser son propre rapport au monde, son évolution personnelle et spirituelle, au travers d'une lecture qui se veut en fin de compte essentiellement idéologique. En effet, les extraits du *Mariage* qu'il choisit de citer dans ses conférences sont non seulement tirés hors de leur contexte discursif⁶⁰ mais le style proverbial, prophétique voire pamphlétaire qui les caractérise offre à l'orateur la possibilité de jouer avec une *posture* dont les finalités dépassent l'intérêt réel qu'il porte au poète anglais. Comme en témoigne l'introduction qu'il donne au *Mariage* :

Rien n'était plus aisé que d'y cueillir les quelques phrases pour l'amour desquelles je décidai de [le] traduire. Quelques attentifs sauront peut-être les découvrir sous l'abondante frondaison qui les protège. – Mais pourquoi donner le livre en entier ? – Parce que je n'aime pas les fleurs sans tiges⁶¹.

Pourtant, la lecture frénétique que Gide fait de l'œuvre de Blake et la configuration en constellation qu'il instaure avec d'autres œuvres à un moment donné restent éphémères. Comme le note Thomas Cazentre : Une fois passé ce cap, le destin de ces découvertes peut suivre les chemins les plus divers. [...] il arrive bien, parfois, que le livre soit définitivement refermé : son influence a été proprement digérée, et plus aucun besoin de lecture ne se manifeste ; c'est le cas de Blake, dont on ne trouve plus aucune mention après 1924⁶².

Ainsi, en lui renvoyant les épreuves du *Mariage du Ciel et de l'Enfer*, Gide écrit à Paulhan : « J'éprouve en les relisant le vrai de ce que me disait Rivière – ou du moins ceci : les parties intéressantes me paraissent aussi importantes et reluisantes que jamais – mais un peu étouffées par l'abondance de la foutaise »⁶³.

⁵⁸ Selon D. Maingueneau, l'ethos « ne se manifeste pas seulement comme un rôle et un statut, il se laisse aussi appréhender comme une voix et un corps. Aussi l'ethos se traduit-il dans le ton, qui se rapporte aussi bien à l'écrit qu'au parlé, et qui s'appuie sur une 'double figure de l'énonciateur, celle d'un caractère et d'une corporalité' », in *Dictionnaire d'analyse du discours, op. cit.*, p. 239.

⁵⁹ MESCHONNIC, Henri, *Critique du Rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Editions Verdier, 1982, p. 280.

⁶⁰ En particulier hors des co-textes qui jouent un rôle très important dans l'œuvre de Blake.

⁶¹ GIDE, André, *William Blake : Le Mariage du Ciel et de l'Enfer, op. cit.*, p. 8.

⁶² CAZENTRE, Thomas, *Gide lecteur. La littérature au miroir de la lecture*, Paris, éditions Kimé, 2003, p. 72.

⁶³ *Correspondance André Gide – Jean Paulhan, 1918-1951*, éd. Frédéric GROVER et Pierrette SCHARTENBERG-WINTER ; « Cahiers Jean Paulhan » 9, Paris, Gallimard, 1998, p. 29 (lettre du 11 juillet 1922). Egalement cité dans Thomas CAZENTRE, *Gide lecteur, op.cit.*, p. 165(n).

Entre « l'abondante frondaison » et « l'abondance de la foutaise », la traduction du *Marriage* a fait parcourir à Gide un cheminement existentiel et intellectuel qui mérite d'être reconnu à plus d'un titre. En tant que critique littéraire actif au sein de la N.R.F, il a permis, par l'entremise de Blake, d'apporter un éclairage nouveau et original sur l'œuvre de Dostoïevsky. En tant qu'orateur, par les citations tirées du *Mariage* qu'il récite en public, il a su frapper les esprits des personnes présentes lors de ses conférences : le jeune Philippe Soupault, par exemple, ami proche et fondateur avec André Breton du mouvement surréaliste en France, traduira les *Songs of Innocence & of Experience* de Blake en 1928. En tant qu'écrivain, enfin, Gide verra peut-être dans le caractère subversif du *Mariage* une façon de préparer les mentalités pour *Le Corydon*, publié sous son nom, deux ans plus tard.

Pour une épistémologie de la traduction

Réfléchir sur une épistémologie de la traduction dans une visée comparative permet, comme nous avons pu le voir, de replacer les notions de dialogue, de pratique et de théorie du traduire, dans un contexte d'analyse large et dynamique. Ce dernier ne doit alors révéler non plus seulement la pensée de la langue mais celle du langage et de la littérature appréhendés dans une logique de discours.

Au sein de cet espace de recherche, comme le dit Antoine Berman⁶⁴, la traduction peut alors être comprise à la fois comme « transposition créatrice » et « réflexivité critique ». Cette réflexivité vient du fait que, d'une part, traduire est indissociable du travail de la pensée et de l'effort que l'on fait pour comprendre; la compréhension n'est pas immédiate mais doit sans cesse être expérimentée dans son activité même dans un va-et-vient entre la pratique et la théorie. D'autre part, cette position intermédiaire demandée par l'activité de traduire développe une « une forme *sui generis* de critique »⁶⁵. Comme le montre S. Borutti, ce processus de compréhension « met au jour l'inévitable dynamique de l'alternance, dedans/dehors et de l'ouverture à l'autre qui est le propre de la connaissance »⁶⁶. Cette dynamique du *dedans/dehors* opérée par la traduction révèle non seulement un transfert et une transformation de sens, de significations ou de concepts, mais également une relation entre identité et altérité dans laquelle le comparatiste devra s'impliquer afin de construire son objet d'étude.

Nous avons pu constater avec Gide que cette « transposition créatrice » et cette « réflexivité critique » peuvent s'articuler de manière à permettre un dialogue tripartite : entre Gide et Blake par l'entremise de Dostoïevsky d'une part, et entre Gide et Dostoïevsky par la médiation de Blake d'autre part. Le travail du comparatiste consiste alors en un processus de va-et-vient entre ces différentes positions discursives afin de dégager les effets de sens qu'elles créent et les enjeux sur lesquels elles reposent.

La traduction littéraire considérée dans une telle optique pose ainsi la question théorique et inconfortable de *l'entre-deux*, c'est-à-dire qu'elle se situe non seulement au carrefour des langues, mais également à la croisée des disciplines. Il s'agit alors de penser la traduction non comme un problème, mais comme un champ d'étude interdisciplinaire, une mise en dialogue heuristique des sciences du langage. Il semble clair, pour reprendre A. Berman, qu'aucune réflexion sur l'épistémologie de la traduction ne peut faire l'économie des apports de la linguistique et de la théorie de la littérature. Selon l'auteur, un espace de recherche sur la traduction porterait en lui le *modèle* de tout processus de communication « interlinguistique, interculturelle, interlittéraire et interdisciplinaire »⁶⁷.

⁶⁴ BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Les Essais CCXXVI Gallimard, Paris, Gallimard, 1984, p. 303.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁶ BORUTTI, Silvana, *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie des sciences humaines*. Lausanne, Payot, 2001, p. 71.

⁶⁷ Antoine BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 291.

Bibliographie

- BLAKE, William, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Erdman, David V.ed., (1965). Rev. ed. Berkeley, University of California Press, 1988.
- BLAKE, William *Blake: Complete Writings with Variant Readings*. Keynes, Geoffrey, ed., (1966), reprt. with corrections, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- GIDE, André, *William Blake : Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, Paris, Ed. José Corti, 1922.
- GIDE, André, *Journal I (1887 – 1925)*. Edition établie, présentée et annoté par Eric Marty, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996.
- GIDE, André, *Dostoïevsky, articles et causeries*, Paris, Plon, 1923.
- GROLLEAU, Charles, *William Blake : Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, Paris, Librairie spiritualiste et morale, Lucien Chamuel éditeur, 1900.
- SOUPAULT, Philippe, *William Blake. Par Philippe Soupault*, Paris, éd. Rieder, 1928.

Etudes

- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Discursivité et transtextualité. La comparaison pour méthode », in *L'analyse du discours dans les études littéraires*, R. Amossy et D. Maingueneau édés., Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 29-49.
- ADAM, Jean-Michel, « Les sciences de l'établissement des textes et la question de la variation, in *Sciences du texte et analyse de discours*, Lausanne, Etudes de Lettres, 1-2, 2005, p. 72.
- ADAM, Jean-Michel, *Autour du concept de texte. Pour un dialogue des disciplines de l'analyse des données textuelles*, conférence plénière d'ouverture des Journées Internationales d'Analyse des Données Textuelles (JADT), Besançon, 19-21 avril 2006.
- ATTRIDGE, Derek, *The Rhythms of English Poetry*, English Language Series n°14, New York, Longman, 1982.
- BALFOUR, Ian, *The Rhetoric of Romantic Prophecy*, Diss. Yale University, 1968.
- BALLARD, Michel, *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, Réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.
- BASSNETT, Susan, *Translation Studies*, London, Methuen, 1980.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de Linguistique Générale 2*, Paris, Gallimard, « Tel », 1974.
- BERGER, Pierre, *William Blake – Mysticisme et poésie*, Thèse présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1907.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Les Essais CCXXVI Gallimard, Paris, Gallimard, 1984.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 2nd ed., Oxford, Oxford University Press, 1997 (1973).
- BLOOM, Harold, *The visionary company : a reading of English romantic poetry*, London, Cornell University Press, 1987.
- BORUTTI, Silvana, *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie des sciences humaines*, Lausanne, Payot, 2001.
- CAZENTRE, Thomas, *Gide lecteur. La littérature au miroir de la lecture*, Paris, éditions Kimé, 2003.
- DAMON, S. Foster, *A Blake Dictionary – The Ideas and Symbols of William Blake*, Providence, Brown University Press, 1973.
- ERDMAN, David V., *Blake : prophet against empire. A poet's interpretation of the history of his own times*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- ESTERHAMMER, Angela, *Creating States : Studies in the Performative Language of John Milton and William Blake*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.
- FRYE, Northrop, *Fearful Symmetry – A Study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- GRAHAM, Joseph F. (éd), *Difference in translation*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1985.
- HEIDMANN, Ute, « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle », In: Sylvie PARIZET (eds.) *Mythe et Littérature*, Collection Poétiques comparatistes, Société Française de Littérature générale et comparée, Paris, pp. 143-160, 2008.

- HEIDMANN, Ute, « La comparaison comme méthode. Comparatisme et analyse des discours », in *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, J.-M. Adam & U. Heidmann éd., Genève, Slatkine, pp. 99-118, 2005.
- KELLY, Louis G., *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West*, Oxford, Blackwell, 1979.
- LOMBEZ, C. & VON KULESSA, R. (éd.), *De la traduction et des transferts culturels*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*, Coll. U- Lettres, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du Rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Editions Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri, *Le signe et le poème*, Paris, Essai Gallimard, 1975.
- MESCHONNIC, Henri & DESSONS, Gérard, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2005 (1998).
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Tel, Gallimard, 1963.
- RAINE, Kathleen, *Blake and Tradition*, Volumes I&II, Bolligen Series XXXV, 11, Princeton, Princeton University Press, 1968.
- ROSE, Edward J., « Visionary Forms Dramatic : Gramatical and Iconographical Movement in Blake's Verse and Designs », in *Criticism* n° 8, pp. 111-125, 1966.
- TANNENBAUM, Leslie, *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies : The Great Code of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- VEGLIANTE, Jean-Charles (sous la direction de), *La traduction-migration*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- VENUTI, Lawrence, (ed.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2004.
- VENUTI, Lawrence, « Traduction, intertextualité, interprétation », in *Palimpsestes n°18, Traduire l'intertextualité*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- VENUTI, Lawrence, *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, London & New York, Routledge, 1992.
- ZIMA, Peter V., *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, UTB für Wissenschaft, Tübingen, Francke Verlag, 1992.

Sites web

The Blake Archive : <http://www.blakearchive.org/>

Blake digital text project : <http://www.english.uga.edu/%7Ewblake/home1.html>

Europäische Übersetzer antworten auf *In Nederland*¹ von Cees Nooteboom²

Marieke FRENKEL

Ist es möglich, ein literarisches Werk sinngerecht in eine andere Sprache zu übersetzen? Nooteboom selber hat sich hierzu einmal eher skeptisch geäußert:

Man ist mit seiner Geburt in den Besitz einer Geheimsprache gekommen, eines Kodes, in dem Dinge geschrieben und gelesen werden können, die anderen, die den Schlüssel nicht kennen, verschlossen bleiben, und das bedeutet dann wieder, daß diesen anderen ein ganzer Komplex von Gefühlen, Erinnerungen, Anspielungen, die mit dem Namen eines bestimmten Dichters verbunden sind, entgeht. Daran denkt man natürlich nicht den ganzen Tag, aber hin und wieder, wenn man Freunden gern etwas zu einem bestimmten Dichter erläutern würde, merkt man, dass einem das nicht gelingt, ganz einfach, weil es nicht möglich ist: Es fehlt zuviel³.

Und trotzdem: Allenthalben werden literarische Werke, in der Absicht sie einem anderssprachigen Publikum zugänglich zu machen, übersetzt. Die Art und Weise wie dies geschieht und vor allem mit welcher Wirkung, ist eines der Forschungsgebiete der Literatur-, Translations- und Kulturwissenschaftler. In diesem komparatistischen Beitrag⁴ möchte ich untersuchen, wie drei europäische Übersetzer auf ein Werk von Cees Nooteboom antworten und wie sie damit einen interlinguistischen, interkulturellen Dialog herstellen. Im Mittelpunkt meines Beitrages stehen zwei Tätigkeiten: *übersetzen* und *vergleichen*.

Kontextbedingter Diskurs

Ich betrachte eine literarische Übersetzung als ein kontextbedingter Diskurs. Übersetzer arbeiten gewissenhaft an ihnen anvertrauten Texten und versuchen, gemäß ihrem beruflichen Ehrenkodex, so wortgetreu wie möglich und so frei wie erforderlich, zu übersetzen. Weil aber die Sprachen und die kulturellen Kontexte der Ausgangs- und Zielsprachen sich voneinander unterscheiden, ist jeder Übersetzer gezwungen, eine Wahl zu treffen. Die literarische Übersetzung hat, wie von Ute Heidmann beschrieben, «une liberté que l'on pourrait appeler une liberté de variation discursive»⁵. und aus dieser Optik, die ich teile, ist eine literarische Übersetzung grundsätzlich eine Variante, eine „andere Geschichte“ als ihr Ausgangstext. Die Übersetzer gehen bei der Wahl von anderen Kriterien aus.

Idealerweise verfügt ein Übersetzer über *funktionale Kompetenzen zwischen-den-Kulturen*⁶. Die Aufgabe des Übersetzers ist es, einen Text für ein anderssprachiges Publikum zugänglich und verständlich zu machen⁷.

¹ Der Roman *In Nederland* ist einer der drei Romane von Cees Nooteboom, die ich im Rahmen meines Dissertationsprojekts, unter der Leitung von Prof. Ute Heidmann erforsche: „*Das Geschriebene umgruppieren. Intertextueller Dialog als poetisches Verfahren in drei Romanen von Cees Nooteboom und deren Übersetzungen ins Deutsche, Englische und Französische.*“

² Cees Nooteboom wurde 1933 in Den Haag geboren und lebt heute abwechselnd in Amsterdam und auf Menorca.

³ NOOTEBOOM, Cees, „Und jetzt sprechen wir von Slauerhoff“. In: *Nootebooms Hotel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, S. 388.

⁴ Zur Ecole doctorale romande en études européennes, Module 8, *Langues européennes en dialogue: comparer, traduire, enseigner*, Château de Coppet, Schweiz, 22–23 November 2007.

⁵ HEIDMANN, Ute, «Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode.» In: *Sciences du texte et de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, in Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (éds.), Lausanne, Etude de Lettres, 2005 1–2, p. 109.

⁶ Für eine ausführliche Beschreibung siehe: FORSTNER, Martin S., „Muß der Translator bikulturell sein? Überlegungen zur interkulturellen Kompetenz“, In: *Translation Studies in the New Millenium: An International Journal of Translation and Interpreting*, Vol. 2, 2004, S. 77.

Der Übersetzer liest den Text, gibt, je nach Art des Textes, Rechenschaft über den sozialen, historischen, wirtschaftlichen, kulturellen Kontext, sucht in seiner Muttersprache nach möglichen Wörtern für seine Übersetzung, interpretiert, entscheidet sich, schreibt den Text und hat damit übersetzt⁸. Mit seiner Übersetzung hat er einen Dialog zwischen der originalen Sprachversion und der Sprachversion in seiner Muttersprache hergestellt. Im Titel dieses Beitrags habe ich dieses Verfahren „antworten“ genannt.

Textkorpus

Als Untersuchungsgrundlage für diesen Beitrag dient das Werk *In Nederland* von Cees Nooteboom mit seinen jeweiligen Übersetzungen ins Französische: *Dans les montagnes des Pays-Bas* (1988), Übersetzung von Philippe Noble; *In den niederländischen Bergen* (1987), Übersetzung ins Deutsche von Rosemarie Still; *In the Dutch Mountains* (1987), Übersetzung ins Englische von Adrienne Dixon⁹. Die Analyse der konkreten Unterschiede zwischen den vielfältigen Sprachversionen soll Aufschluß geben über die Grenzen der Übersetzbarkeit, sowie über sprach- und kulturbedingte Elemente des Übersetzens, aber auch über allfällige neue Deutungsmöglichkeiten, die „in between“ entstehen und einen interlinguistischen Dialog auslösen können.

*In Nederland*¹⁰ wurde 1984 von Cees Nooteboom publiziert¹¹. Der Roman *In Nederland* kann als ein Ensemble verschiedener Erzählungen gelesen werden: erstens als eine auf Andersens *Schneekönigin* basierende Geschichte zweier Zirkusartisten (Kai und Lucia), zweitens als eine Geschichte des spanischen Schriftstellers Alfonso Tiburón, drittens als eine Geschichte über den Südstaat und viertens als ein Essay über Sprache und Fiktion¹². Auf einer der Erzählebenen dieses Romans kommt ein Buch zustande. Die Hauptfigur, der spanische Schriftsteller Tiburón, schreibt ein Buch auf Niederländisch, weshalb an mehreren Stellen die Denotation und/oder Konnotation von niederländischen Wörtern und Redewendungen auftauchen. Ich werde diese Reflexionen aus der Perspektive des Erzählers, dem Schriftsteller auf der Erzählebene, Tiburón, beschreiben und einige Beispiele eines interlinguistischen Dialogs geben.

Es gibt aufschlußreiche paratextuelle Autorenaussagen zu diesem Werk. Dieses Buch, so Nooteboom, hat mit Europa zu tun. In seinem Essay *Wie wird man Europäer?*¹³ ärgert er sich über

die Betise der großen Länder, die keine andere Sprache sprechen außer der eigenen und die dafür sorgen, daß das auch in der nächsten Generation so bleibt, indem sie im Fernsehen und in den Kinos alle anderen Sprachen hinter ihrer eigenen camouflieren, so daß sogar der ‚Klang‘ anderer Sprachen unterschlagen wird¹⁴.

⁷ Forstner spricht von der „zweischensprachlichen Vermittlung“, *ibid.*, S. 78.

⁸ In einem anderen Kontext hat Ricoeur dies „hospitalité langagière“ genannt: «hospitalité langagière donc, où le plaisir d’habiter la langue d’autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d’accueil, la parole de l’étranger». RICOEUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, S. 20.

⁹ Unter Einbezug anderer Sprachversionen (gemäß Sprachkompetenzen der Teilnehmer): Dänisch *I de hollandske alper*, übersetzt von Hans Christian Fink. København: Tidene Skifter, 1996, Spanisch *En las montañas de Holanda*, übersetzt von Felipe M. Lorda Alaiz, Barcelona, Edhasa, 1990 und Italienisch *Le montagne dei Paesi Bassi*, übersetzt von Fulvio Ferrari, Milano, Iperborea, 1996.

¹⁰ Unter Einfluß der Titelübersetzungen (z.B. *In den Niederländischen Bergen*, *In the Dutch Mountains*, *Dans les montagnes des Pays-Bas*) erscheinen die Neuauflagen ab 1997 unter dem Titel *In de bergen van Nederland*.

¹¹ Die Idee einer modernen Version von Andersens *Schneekönigin* für dieses Buch entstand schon in den 60er-Jahren, damals jedoch als Drehbuch für einen Film, aber dieses Projekt scheiterte aus finanziellen Gründen.

Cees Nooteboom, *Wie füllt sich ein Vakuum im Kopf mit Worten, mit Bildern, mit Sätzen?* In: Nootebooms Hotel, Frankfurt, Suhrkamp, 2002, S. 471–472.

¹² Die von den respektiven Herausgebern gewählten, sehr unterschiedlichen Umschlagbilder für dieses Buch liefern in dieser Hinsicht interessante paratextuelle Informationen.

¹³ NOOTEBOOM, Cees, *Wie wird man Europäer?*, In: *Wie wird man Europäer?* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, S. 7–18.

¹⁴ *Ibid.*, S. 16.

Im gleichen Essay beschreibt er, wie er in seinem Leben versucht hat, die Begriffe „Einheit und Vielfalt Europas“ auf sein eigenes Leben zu übertragen¹⁵. Als Beispiel nennt er das Schreiben des Buches *In Nederland*:

Einmal habe ich versucht, alldem ein Ende zu machen, und zwar auf die einzige mir mögliche Art und Weise, in der Fiktion. (...) Wer die Fiktion eines vereinten Europas Wirklichkeit werden lassen wird, weiß ich nicht, und wann das geschehen wird, schon gar nicht, aber ich weiß, daß viele Schriftsteller vonnöten sein werden, damit es für 350 Millionen Hauptpersonen ein gutes Ende nimmt¹⁶.

Methode des Differenzvergleichs

Wie Ute Heidmann in ihrer Epistemologie des *Differenzvergleichs* (comparaison différentielle)¹⁷ vorschlägt, werde ich meine Forschungen besonders auf die Unterschiede, die in den Texten und Übersetzungen zum Ausdruck kommen, konzentrieren und zu diesem Zweck zwei *Vergleichskriterien* (critères de comparaison) festlegen¹⁸: 1) die *mittelniederländischen Wörter* und 2) die *metalinguistischen Einschübe*. Anhand dieser Kriterien werde ich versuchen, die Komplexität des interlinguistischen Dialogs und die Lösungsstrategien der Übersetzer aufzuzeigen.

Mittelniederländische Wörter

In diesem Roman gestaltet Nootboom einen niederländischen Staat mit einem disproportionalen Südteil, der sich bis nach Albanien erstreckt. Um zum Ausdruck zu bringen, daß dieser Landesteil sich vom Norden unterscheidet, läßt der Erzähler die Bewohner eine andere, aber für Nordländer nicht wesensfremde Sprache sprechen. Es handelt sich um eine atavistische Sprache, die er mit Hilfe eines mittelniederländischen Wörterbuches spielerisch erfunden hat¹⁹. Die einzelnen Wörter, es sind hier meistens Verben oder Substantive²⁰, werden an strategischen Stellen verwendet. Sie sind in den Kontext auf eine Art eingebunden, die es den niederländischen Lesern, die diese Wörter nicht kennen, in den meisten Fällen (aber nicht in allen!) erlaubt, eine Bedeutung zu ahnen und einen Sinn herzustellen.

Mit dem Griff nach mittelniederländischen Wörtern stellt der Autor einen Dialog zwischen der niederländischen Sprache der modernen Leser und dem Mittelniederländischen her. Es ist ein Dialog zwischen zwei „Sprachlandschaften“ und gleichzeitig zwischen zwei Epochen. Alte Wortbedeutungen tauchen in einem modernen Text wieder auf und „funktionieren“ zudem noch, haben ihre Wirkung also nicht verloren.

Was geschieht nun mit dem Dialog zwischen der mittelniederländischen und der neuniederländischen Sprachlandschaft in den Übersetzungen? Für Übersetzer bilden diese atavistischen Wörter ein Problem ersten Ranges. Im Folgenden werde ich die unterschiedlichen Lösungsstrategien der drei Übersetzer an ausgewählten Beispielen beschreiben.

¹⁵ *Ibid.*, S. 8–9.

¹⁶ *Ibid.*, S. 17–18.

¹⁷ HEIDMANN, Ute, «Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode». In: J.-M. Adam et U. Heidmann (eds.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, S. 99–118. Genève, Slatkine, 2005.

¹⁸ HEIDMANN, Ute, «Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée». In: M. Burger et Claude Calame (eds.), *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, S. 141–159. Lausanne, Etudes de Lettres 4, 2005.

¹⁹ NOOTEBOOM, Cees. *Wie füllt sich ein Vakuum im Kopf mit Worten, mit Bildern, mit Sätzen?* In: Nootbooms Hotel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, S. 474–475.

²⁰ Die mittelniederländischen Wörter treten fast ausnahmslos in der mündlichen Rede der Romanfiguren auf.

Niederländisch	Deutsch	Englisch	Französisch
41 <i>Dachfart</i> <i>Anbovet</i> <i>Doremnen</i> <i>Touchtlake</i> <i>Barech</i> <i>Slaec</i>	41 <i>Dachfart</i> <i>Anbovet</i> <i>Doremnen</i> <i>Touchtlake</i> <i>Barech</i> <i>Slaec</i>	33 <i>Dachfart</i> <i>Anbovet</i> <i>Doremnen</i> <i>Touchtlake</i> <i>Barech</i> <i>Slaec</i>	44 <i>Dachfart</i> <i>Anbovet</i> <i>Doremnen</i> <i>Touchtlake</i> <i>Barech</i> <i>Slaec</i>

Bei erster Lesung habe ich von den Ortsnamen mir nur bei *Dachfart* (Tagesfahrt) etwas vorstellen können und ich nehme an, daß die deutschsprachigen Leser hier auch einen Anhaltspunkt finden. Mit Wörterbüchern entdeckt man aber wesentlich mehr: für einige der Ortsnamen habe ich etymologische Argumente gefunden²². So bedeutet *Anbovet*: an den Gerichtshof gehen, um sich über Zweifelsfälle beraten zu lassen oder um ein Urteil entgegenzunehmen; *Doremnen*: mit der Pferdekarre den Boden kaputtfahren; *Touchtlake*, „tochtelike“: anständigerweise. *Slaec* ist ein glatte Wasseroberfläche, auch: eine Stelle, wo auch bei heftigem Wetter das Meer ruhig und glatt bleibt, und in *Barech* erkennt man das mittelhochdeutsche *baerec* (fruchtbar)²³. Die drei Übersetzer übernehmen die Ortsnamen *tel quel*. Auf Französisch und Englisch habe ich keine etymologisch verwandten Wörter gefunden und nehme darum an, daß für die englisch- und französischsprachigen Leser diese Wörter als Fremdkörper im Kontext empfunden werden.

Erläuterungen zum mittelniederländischen Wort „bisen“ und seinen Übersetzungen

Niederländisch	Deutsch	Englisch	Französisch
78 „Op weg“, <i>zei ze nog een keer</i> , „we gaan <u>bisen</u> “. <u>Bisen</u> , <i>zwerven</i> .	77 „Geben wir“ sagte sie noch einmal, „wir gehen vaseswisen“. <i>Vaseswisen, umherschweifen</i> .	67 “Off we go, ” she said again. “We’re going royling“. <i>Royling. Yes, wandering</i> .	82 «En route!» <i>reprit-elle</i> , «nous allons <i>vaguer</i> ». <i>Vaguer; aller au hasard, errer</i> .

Das mittelniederländische *bisen* bedeutet sowohl wild herumlaufen (gesagt vom Vieh, von Fliegen gestochen) als auch irrig sein, auf dem Holzweg sein sowie umherschweifen, umherirren²⁴. *Vaseswisen* auf Mittelhochdeutsch meint ebenfalls umherschweifen²⁵. Das mittelenglische Wort *royling* stammt vom altfranzösischen *roeler*: to wander, auch *vagor*, *roile about*²⁶. Auf Französisch bedeutet *vaguer*: aller au hasard, errer çà et de là, aller à l’aventure²⁷. Die Äquivalenzen von *bisen* sind eindeutig vorhanden in den anderen Sprachen und die drei Übersetzer haben alle ein entsprechendes mittelalterliches Wort für die Übersetzung gefunden. Dieser Begriff ist für die Interpretation von *In Nederland* von Bedeutung. Meiner Ansicht nach hat *bisen* mit der Thematisierung der Fiktionalität (insbesondere der Rolle des Clowns²⁸) zu tun und außerdem könnte *bisen* auch mit dem Platon-Zitat von Kundera²⁹ (die ständige Suche des Menschen nach seinem Gegenstück) in Verbindung gebracht werden.

²¹ Die Nummern in den folgenden Textbeispielen beziehen sich auf NOOTEBOOM, Cees, 1984, *In Nederland*, Amsterdam, Arbeiderspers, und auf den jeweiligen in der Bibliographie erwähnten Übersetzungen dieses Werkes.

²² VERDAM, J. *Middelnederlands Handwoordenboek*, 's Gravenhage 1932 (1976), passim.

²³ LEXER, Matthias, *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, Stuttgart, Hirzel, 1983.

²⁴ VERDAM, J. *Middelnederlands Handwoordenboek*, op.cit., S. 100.

²⁵ LEXER, Matthias, *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch* op. cit., S. 477.

²⁶ STRATMANN's *Middle-English Dictionary*. Ed. By H. Bradley, London, Oxford University Press, 1891 (1958).

²⁷ BOISTE, Pierre-Claude-Victoire, *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin et les étymologies (...) Manuel encyclopédique (...)*, Paris, Verdière, 1823.

²⁸ Siehe auch S. 104 dieses Aufsatzes.

²⁹ Siehe S. 105–106.

Erläuterungen zum mittelniederländischen Wort „roeken“ und seinen Übersetzungen

Niederländisch	Deutsch	Englisch	Französisch
80 „Ik spreek die beerputtaal niet, maar Ulrich is goed in het <u>roeken</u> . Hij <u>bekreunt</u> <u>zich</u> graag <u>om</u> , zeggen wij. Ook heel mooi. Maar Ulrich <u>roekt</u> .“	79 „Ich spreche diese Scheißsprache nicht, aber Ulrich kann gut ruochen. Er kümmert sich gern, sagen wir. Auch ganz schön. Aber Ulrich ruocht.“	69 “I don’t really speak their cesspool language, but Ulrich very easily gets reweful. He takes pity on people, we would say. That sounds nice too. But Ulrich is reweful.“	84 «Je ne parle pas leur patois de merde, mais Ulrich est du genre à se trespenser. Il aime bien se faire du mouron pour les autres, dirons-nous. Pas mal non plus. Mais Ulrich se trespense.»

Das mittelniederländische *roeken* bedeutet: sich kümmern um³⁰. *Zich bekreunen om* bedeutet auf Neu-Niederländisch zwar dasselbe, ist aber ein nicht mehr geläufiger Begriff und somit für die niederländische Leserschaft nicht gleich verständlich. Dies gibt Anlass zu Begriffsverwirrung, da *kreunen*: wimmern, stöhnen bedeutet. Die drei Übersetzer haben diese Problematik außer Betracht gelassen und eine Lösung für *roeken* gesucht. Das mittelhochdeutsche *ruochen* bedeutet: seine Gedanken auf etwas richten (aus Fürsorge oder aus Wunsch), besorgt sein, sich kümmern³¹. Für das mittelenglische *reweful* (reuful, reowfule) habe ich mehrere Übersetzungen gefunden³²: of a person: lamenting, grieving, miserable, pitiable (jämmerlich, armselig), aber auch: merciful (nachsichtig, barmherzig), compassionate, forgiving, tenderhearted (zartfühlend, empfindlich). Hier fällt auf, daß in der Eigenschaft *reweful* sowohl das sich über einen erbarmen als auch das selber erbärmlich sein vorhanden ist. Die englische Übersetzung der auf *reweful* folgenden Passage: *he takes pity on people* betont das sich um andere kümmern, aus Mitleid oder aus Erbarmen. Das französische *se trespenser* bedeutet: s’inquiéter, se tourmenter³³ und être soucieux³⁴. Obwohl aus den Textbeispielen der konsultierten Wörterbücher nicht eindeutig hervorgeht, daß *se trespenser* sich um andere Leute sorgen geht, wie es bei *roeken*, *ruochen* und bei *reweful* der Fall ist, wählt der französische Übersetzer für die Übersetzung des Verbes *se trespenser*: *se faire du mouton pour les autres*. Eine eingehende Studie des Wortes ist für die Erforschung der Intertextualität in diesem Roman wesentlich. *Ruochen* ist eine Eigenschaft, die der komplexen Romanfigur Ulrich zugeschrieben wird, in dem die Hauptfigur Ulrich aus Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* erkannt wurde³⁵.

Erläuterungen zum mittelniederländischen Wort „hoerevoere“ und seinen Übersetzungen

Niederländisch	Deutsch	Englisch	Französisch
81 „Over een half jaar heb je <u>hoerevoere</u> , net als ik.“	79 „Nach einem halben Jahr hast du Hurenmanieren, genau wie ich.“	69 “After six months you’ll be <i>hore-fodor</i> , just like me.“	85 «Dans six mois, tu auras pris manières de puterie, comme moi.»

Das mittelniederländische *hoerevoere* – phonetisch [hurefure], hat einen „sanften“ Klang und für Niederländer ist nicht unmittelbar eindeutig klar, daß es sich hier um *boeren* (Huren) handelt. Obwohl man natürlich schon gleich an diese Möglichkeit denkt, bleibt eine andere Möglichkeit offen. Das Wörterbuch bestätigt die erste Vermutung: *hoerenvoeren* = hoerenmanieren³⁶. Das englische Wort *hore-fodor* (ME: höre –

³⁰ VERDAM, J. *Middelnerlands Handwoordenboek*, op.cit., 498. Andere Bedeutungen sind: achten auf, begehren, Lust haben auf.

³¹ LEXER, Matthias, *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, op. cit., 173.

³² *Middle English Dictionary* (University of Michigan) <http://quod.lib.umich.edu>

³³ GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l’ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg, 1881. Facsimilé sous www.lexilogos.com.

³⁴ *Dictionnaire du Moyen Français im Database der ATILF* (Analyse et traitement informatique de la langue française) <http://atilf.atilf.fr>

³⁵ NOTE, Joris, *De mogelijksheidszin van Nooteboom*. In: Streven. Cultureel maatschappelijk maandblad. 52. Jg. Antwerpen, 1985, p. 699–703.

³⁶ VERDAM, J. *Middelnerlands Handwoordenboek* op. cit., 253.

Hure, horen = commit fornication, föder/födor – child)³⁷ ist eine sehr gelungene Klangadaptation von *hoerevoere*, aber die Bedeutung stellt uns vor Interpretationsprobleme. “After six months you’ll be hore-fodor, just like me”. (Nach einem halben Jahr bist du ein (?) Hurensohn, genau wie ich.) Ist dies im Kontext in übertragendem Sinn zu verstehen? Die deutsche Übersetzung läßt mit *Hurenmanieren* keine Zweifel bestehen, genau so wie das französische *manières de puterie*.

Erläuterungen zum mittelniederländischen Wort „versibbet“ und seinen Übersetzungen

Niederländisch	Deutsch	Englisch	Französisch
93 „ <i>We zijn versibbet</i> “ „ <i>Versibbet?</i> “	91 „ <i>Wir sind versibbet</i> “ „ <i>Versibbet?</i> “	79 “ <i>We are sibbet</i> ” “ <i>Sibbet?</i> ”	97 « <i>Nous sommes apairiés</i> » « <i>Apairiés?</i> »
146 <i>We zijn versibbet, heeft die vrouw tegen hem gezegd, maar het was niet waar. Zij was nooit met iemand versibbet, en zij lijkt nu nog steeds op zichzelf.</i>	143 <i>Wir sind versibbet, hatte die Frau zu ihm gesagt, aber es war nicht wahr. Sie war nie mit jemandem versippt, und sie scheint immer noch dieselbe zu sein.</i>	125 <i>We are sibbet, she once said to him, but it was not true. She was never sibbet with anyone, and she still looks like herself.</i>	151 <i>Nous sommes apairiés, lui avait dit cette femme, mais elle se trompait. Elle n’avait jamais été apairiée à personne et dans la mort elle est égale à elle-même.</i>

Für ein mittelniederländisches Verb *versibben* habe ich keinen Beleg finden können. Das Substantiv *sibbe* bedeutete: die Verwandtschaft und auch: das Geschlecht, die Abstammung³⁸. Im Neu-Niederländischen hat das Wort *sibbe* aber eine besondere Konnotation. Dieses aus dem Niederländischen verschwundene Wort wurde von den niederländischen Nationalsozialisten aktualisiert und trat in der Sprache radikaler Nationalsozialisten in Wortzusammensetzungen wie *sibbekunde* (Sippenkunde), *sibbegevoel* (Sippengefühl) und *sibbeteken* (Sippenzeichen) sowie in den Namen der in den Niederlanden von den NS gegründeten Institutionen hervor (z.B. die Zeitschrift *Sibbe*)³⁹. Durch diese Tatsache ist das Wort *versibbet* im niederländischen Text historisch belastet und legt eine eher negative Interpretation dieser Aussage der Frau (= der Schneekönigin) nahe.

Das mittelhochdeutsche Wort *Sippe* bedeutet „eine durch ausgeprägtes Zusammengehörigkeitsgefühl und bestimmte Vorschriften und Bräuche verbundene Gruppe von Blutsverwandten“⁴⁰. Dieser Begriff hat im heutigen deutschsprachigen kulturellen Kontext eine vergleichbare negative Bedeutung, wie in den Niederlanden das Wort *sibbe* hat und ist somit auch von Bedeutung für die Interpretation dieser Textstelle der deutschen Übersetzung. Das Altenglische kannte das Substantiv *sib* mit den Bedeutungen: a blood-relation, kinsman; kinsman collectivity⁴¹ und auch peace⁴² between rulers, official friendly nations. Das Adjektiv *sib* mit den Bedeutungen: related to blood und auch: similar. Das französische Wort *aparier* (apparier) bietet für die Interpretation verschiedene Deutungsmöglichkeiten. Es bedeutet: comparer, auch reflexiv se comparer, gefunden bei Godefroy⁴³, der auch ein Synonym gibt: *aparagier*, comparer, égal, faire marcher de pair, auch reflexiv: se comparer, s’égal, aller de pair, être égale⁴⁴. Der *Dictionnaire du Moyen Français* gibt als Bedeutung: s’associer.⁴⁵ Bei Boiste findet man: copulare ; assortir, unir, par pair (des

³⁷ STRATMANN’s *Middle-English Dictionary*. Ed. By H. Bradley, London, Oxford University Press, 1891 (1958).

³⁸ VERDAM, J. *Middelnederlands Handwoordenboek*, op. cit., 538.

³⁹ SIMONOVIC, Marko, «Nationaal-socialistisch taalbeleid in Nederland voor en tijdens de bezetting 1940–1945». In: *AMOS-ETVN*, Jg. 3,3 (September 2006).

⁴⁰ WAHRIG, Gerhard, *Deutsches Wörterbuch* (...), Mosaik Verlag 1966 (1980), S. 3434.

⁴¹ STRATMANN’s *Middle-English Dictionary*. Ed. By H. Bradley, London, Oxford University Press, 1891 (1958).

⁴² *Middle English Dictionary* (University of Michigan) <http://quod.lib.umich.edu>.

⁴³ GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l’ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, op.cit. S. 324. Facsimilé sous www.lexilogos.com.

⁴⁴ *Ibid.*, S. 316.

⁴⁵ *Dictionnaire du Moyen Français im Database der ATILF*, op.cit. <http://atilf.atilf.fr>.

gants, des chevaux, etc.); mettre ensemble des choses pareilles. Und: *s'apparier*: s'accoupler, se dit des oiseaux⁴⁶.

Haben die anderen drei Sprachversionen das Element „verwandt sein“ und „zu einer (größeren) Gruppe gehörend“ gemeinsam, so bleibt das Wort *aparier* beschränkt auf zwei Personen. Das Spektrum der Bedeutungsmöglichkeiten läuft von „einander gleichen“ oder „einander gleich sein“, über „ein Paar sein“ bis zum „vereint sein“. Und, auch wenn im Wörterbuch von Vögeln gesprochen, gehört die Bedeutung *s'accoupler* (sich paaren) im Kontext dieser Erzählung auch durchaus zu den Interpretationsmöglichkeiten.

In dieser Textstelle können noch zwei weitere Unterschiede zu den anderen Sprachversionen beobachtet werden. Erstens: Französisch: *elle se trompait* (= sie täuschte sich), statt Deutsch: *es war nicht wahr* (Niederländisch: *het was niet waar*, Englisch: *is was not true*). Zweitens: Französisch: *et dans la mort, elle est égale à elle-même*. In den anderen Sprachversionen fehlt die Referenz nach dem Tod. Niederländisch: *nu* (=jetzt), Deutsch: *immer noch* und Englisch: *still*. Diese Textstelle befindet sich am Ende des Romans, wir sind inmitten der Lösung einer Textstelle, die man ein „Erzählknoten“ nennen könnte. Wir sind hier in einem Märchen, wo andere Gesetze über Leben und Tod walten. Wird in der französischen Übersetzung mit „dans la mort“ angedeutet, dass die Schneekönigin jetzt tot ist, aber vorher lebte? In den anderen Sprachversionen ist die Bedeutung diffuser, und es bleibt implizit, welche Art von Tod die Hauptpersonen sterben. Meine Interpretation des niederländischen Textes ist, daß mit der Schießszene und dem „Kaltstellen“ der Personen nur das Ende des Märchens markiert wird und daß alle Hauptpersonen gleichzeitig lebendig und tot sind, wie Märchenfiguren es eben sein können.

Metalinguistische Einschübe

Ausgangspunkt meiner Forschungen der metalinguistischen Einschübe bilden die niederländischen Texte. Dies nicht nur aus dem naheliegenden Grund, daß Nooteboom ein niederländischer Schriftsteller und Dichter ist, sondern auch, weil die niederländische Sprache ihm sehr viel bedeutet. Kein Land sei seine Heimat, doch könne er nur in der niederländischen Sprache leben⁴⁷.

In Nederland wimmelt von Textpassagen, in denen die Denotation und/oder Konnotation von niederländischen Wörtern oder Redewendungen kommentiert wird⁴⁸. Der Autor hebt damit, da er sich selbstverständlich der niederländischen Sprache bedient, die Bedeutung des niederländischen Wortes hervor⁴⁹. Wie antworten die Übersetzer in ihren Sprachen auf diese metalinguistischen Einschübe? Wie interagieren die Sprachversionen hier miteinander? Ich werde die unterschiedlichen Lösungsstrategien der drei Übersetzer hier beschreiben.

⁴⁶ BOISTE, Pierre-Claude-Victoire, *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin et les étymologies (...) Manuel encyclopédique (...)*, op.cit. S.4

⁴⁷ Aussage des Autors: „De mensen vragen me vaak waar ik nu eigenlijk woon en dan antwoord ik meestal: 'Ik woon in het Nederlands'“, (Übers. MF: „Die Leute fragen mich oft, wo ich denn eigentlich wohne und darauf antworte ich meistens: 'Ich wohne in der niederländischen Sprache'“), Neuchâtel, Théâtre du Pommier, Veranstaltung des Deutsch Clubs, 5. Dezember 1995.

⁴⁸ JOOTEN, Lieve, in: EVENEPOEL, Stefaan, e.a. *Taal en cultuur in vertaling. De wereld van Cees Nooteboom*. Antwerpen-Apeldoorn, 2004, Garant, S. 55.

⁴⁹ ROORIJCK, Guy, in: EVENEPOEL, Stefaan, e.a. *Taal en cultuur in vertaling. De wereld van Cees Nooteboom*. op.cit. S. 84. Roorijck nennt dies „die etymologische Bedeutung eines Wortes“ (Übers. MF).

Erläuterungen zum Satz: „cultuur is een code” (Kultur ist ein Code)

Niederländisch	Deutsch	Englisch	Französisch
19 <i>Lucia's haar was goudblond.</i>	21 <i>Lucias Haar war goldblond.</i>	15 <i>Lucia's hair was, of course, golden.</i>	21 <i>Les cheveux de Lucia étaient d'un blond doré.</i>
19 <i>Zij had helderblauwe ogen als de zomerlucht.</i>	21 <i>Sie hatte Augen hellblau wie der Sommerhimmel.</i>	15 <i>She had clear blue eyes like a summer sky.</i>	21 <i>Elle avait des yeux bleu clair comme un ciel d'été.</i>
19 <i>Haar lippen waren rood als kersen.</i>	21 <i>Ihre Lippen waren rot wie Kirschen.</i>	15 <i>Her lips were red as cherries.</i>	21 <i>Ses lèvres étaient rouges comme cerises.</i>
19 <i>Haar tanden wit als sneeuw.</i>	21 <i>Ihre Zähne weiß wie Schnee.</i>	15 <i>Her teeth white as milk.</i>	21 <i>Ses dents blanches comme neige.</i>
19 <i>Armzalig de landstrecken waar geen perziken bestaan, want daar zou men niet geweten hebben hoe haar huid te beschrijven.</i>	21 <i>Armselig jene Regionen, wo es keine Pfirsiche gibt; denn dort wüßte man nicht, wie ihre Haut zu beschreiben wäre.</i>	15 <i>Unhappy is the land where no peaches exist, for its people would not know how to describe Lucia's skin.</i>	21 <i>Malheur aux contrées où ne pousse pas la pêche, car leurs habitants n'auraient pas su décrire la peau de Lucia.</i>
23 <i>Als Lucia's haren zo blond als gouden koren waren, dan hadden de zijne sinds de middeleeuwen de kleur van ravenveren, zo zwart dat het oog er een paarse glans in ziet.</i>	25 <i>War Lucias Haar blond wie goldenes Korn, so hatte sein Haar seit dem Mittelalter die Farbe von Rabenfedern, so schwarz, daß das Auge einen violetten Glanz darin sieht.</i>	18 <i>If Lucia's hair was as blonde as golden wheat, his had since the Middle Ages had the colour of raven's feathers, so black that the eye detects a purple sheen in it.</i>	25 <i>Si les cheveux de Lucia étaient blonds comme les blés d'or, les siens avaient, depuis le Moyen Age, la couleur des plumes de corbeau, si noire que l'œil y découvre un reflet violet.</i>
38 <i>Lucia boog haar hoofd, een gouden regen.</i>	38 <i>Lucia senkte den Kopf, ein goldener Regen.</i>	31 <i>Lucia bowed her head, a shower of gold.</i>	40 <i>Lucia pencha la tête. une pluie d'or.</i>
52 <i>Haar gouden haar lag als een vurig schijnsel over het groezelige kussen.</i>	51 <i>Das goldene Haar lag wie ein feuriger Lichtschein auf dem schmutzigen Kissen.</i>	42 <i>The golden hair lay like a dazzling glow on the grubby pillow.</i>	54 <i>Les cheveux d'or jetaient leur flamboiement sur l'oreiller douteux.</i>

Bevor die Romanfigur Tiburón den oben stehenden Schönheitskatalog auflistet, sagt er: „Wir sind Teil der europäischen Kultur, deshalb ist die Herausforderung für den Schriftsteller nicht sehr groß; die Terminologie steht fest, seit geschrieben wird“⁵⁰ und „Wer dafür andere Worte sucht, ist ein Narr. Kultur ist ein Code“⁵¹. Schauen wir, wie die Schönheit einer Frau, eines Mannes beschrieben wird, dann stellen wir fest, daß in den Übersetzungen fast ausnahmslos die gleichen Bilder verwendet werden. „Lucias Haar war goldblond“ (NL: goudblond, E: gold, F: d'un blond doré). In der englischen Übersetzung “Lucia’s

⁵⁰ NOOTEBOOM, Cees, *In Nederland, op.cit.* S. 21.

⁵¹ *Ibid.*, S. 21.

hair was, of course, gold“ wird mit dem kleinen Zusatz *of course* betont, daß es so sein muß, daß diese Beschreibung ein Code ist.

Auch die Augen und Lippen werden in den Sprachversionen gleichermaßen beschrieben. Kais Haar „hatte die Farbe von Rabenfedern“ (NL: *de kleur van raveveren*, E: *the colour of raven’s feathers*, F: *la couleur des plumes de corbeau*). In allen Sprachversionen wird der niederländische Zusatz „seit dem Mittelalter“ übernommen. Dies betont die Tatsache, dass es hier um eine allgemeingültige Beschreibung aller Zeiten geht, um einen Code also. Die Adaptation des Schönheitskatalogs bereitet auch den Übersetzern nicht allzu viele Schwierigkeiten, wie aus der obenstehenden Tabelle hervorgeht.

Nur in der englischen Version gibt es eine auffällige Abweichung in der Schönheitsbeschreibung: Englisch: *her teeth (were) white as milk*. Während Niederländisch: *wit als sneeuw*, Deutsch: *weiß wie Schnee* und Französisch: *blanches comme neige*. Dies ist umso auffälliger, weil *white as snow* durchaus geläufig ist im Englischen. Wie läßt sich die Wahl von *white as milk* begründen? Abgesehen von einem vielzitierten Gedicht von Robert W. Service von 1953⁵², wo das Wort Milk vielleicht aus Reimzwang verwendet wurde (“He smiled – his teeth were white as milk, he spoke – his voice was soft as silk”), scheint „white as milk“ nicht geläufig zu sein. In einer Bibelpassage jedoch, in Genesis 49:12 ist die Rede von: rot – Wein / weiß – Milch. In *In the Dutch Mountains*: S. 15, heißt es: *her lips were read as cherries, here teeth white as milk*. Wenn wir uns nochmals diese Textstelle genau anschauen, fällt auf, daß gleich oberhalb dieser Stelle – die Rede ist von Honig – das mittelalterliche *bonichseem*. Der Leser stellt unmittelbar die Verbindung „Milch und Honig“ her. Und dann gleich nach dieser Textstelle finden wir: “Unhappy is the land, where no peaches exist“, was den Leser an „Land von Milch und Honig“ denken läßt. Ich sehe hier die Möglichkeit einer Interpretation, die sich an die Bibel anlehnt und die Beschreibung in eine paradiesartige Landschaft versetzt: die Bibellandschaft des Gelobten Landes.

Erläuterungen zu den unterschiedlichen Übersetzungen des Wortes „uitweiden“

Niederländisch	Deutsch	Englisch	Französisch
56 <i>Het landschap is, aan de andere kant van de pas, genadeloos. (...) Het is verleidelijk om op dit punt nogmaals uit te weiden over de verpletterende aanblik van het rotsgebergte, vooral als je dat graag doet, maar ik laat het bij genadeloos (...).</i>	55 <i>Die Landschaft auf der anderen Seite des Passes ist gnadenlos (...) Die Versuchung ist groß, an dieser Stelle den niederschmetternden Anblick des Felsengebirges nochmals ausführlich zu erörtern, vor allem, wenn man das gern tut, doch ich bleibe bei gnadenlos (...).</i>	46 <i>The landscape on the other side of the pass is merciless (...) It is tempting at this point to expatiate once more on the overpowering effect of mountains, especially when you enjoy doing so, but I will say no more than that they are merciless (...).</i>	58 <i>Le paysage, de l'autre côté du col, est implacable (...) Il est tentant, parvenu à ce point, de se lancer dans une nouvelle digression sur l'aspect écrasant de la barre rocheuse, d'autant plus tentant que l'on a un faible pour la description, mais je préfère m'en tenir à ce seul adjectif, «implacable» (...).</i>
77 <i>Alhoewel, daar vonden ze dat ik teveel uitweidde, dat vond ik zo'n prachtig woord toen ik het eenmaal begreep, en dat ik me teveel op zijpaden begaf, iemand die nog wel wegenbouw studeerde.</i>	76 <i>Wenngleich sie dort meinten, ich schweifte zu oft ab – das Wort gefiel mir, nachdem ich es begriffen hatte – und ich geriete häufig auf Abwege, ich, der noch dazu Straßenbau studierte.</i>	67 <i>There they used to think that I rambled. I liked that word, when at last I understood it. That I spent too much time on side-tracks, and me a budding road engineer!</i>	82 <i>Il est vrai que, là aussi, on me reprochait de me perdre en «divagations» – mot que je trouvais superbe lorsque j'en eus compris l'origine –, d'emprunter trop de chemins de traverse, un comble pour un futur ingénieur des ponts et chaussées !</i>

In der niederländischen Version benutzt Tiburón zwei Mal das Wort *uitweiden*. Beim zweiten Mal kommentiert er dieses Wort. Es fällt auf, daß alle drei Übersetzer das zweite Mal ein anderes Wort als das

⁵² SERVICE, Robert W. “Pullman Porter” in: <http://www.robertwservice.com>

erste Mal wählen. *Uitweiden* bedeutet „ausführlich sprechen über“, aber auch „außerhalb der Weide grasen/wild herum grasen“. Diese zweite Bedeutungsschicht kommt in den Übersetzungen bei der ersten Anwendung nicht zur Geltung. Das zweite Mal bezieht sich Tiburón explizit auf diese zweite erweiterte Bedeutung, wenn er schreibt „und ich geriet zu häufig auf Abwege, ich, der noch dazu Straßenbau studierte“, als ob sich dies für einen Straßenbauingenieur nicht gehöre. Was auffällt ist, daß alle drei Übersetzer das zweite Mal unter Einbezug des Kontexts „und ich geriet zu häufig auf Abwege“ und „Hohngelächter“ (S. 76) das Wort *uitweiden* negativer übersetzen als das niederländische *uitweiden* meint. Deutsch: abschweifen, Englisch: to ramble, Französisch: se perdre en «divagations». Diese zweite Bedeutung des niederländischen *uitweiden* ist interessant, weil Tiburón im gleichen Textabschnitt mit einem Zitat von Diderot kommt: „Die Kunst des Abschweifens ist die intuitive Annäherung an die Komplexität der Wirklichkeit“ (S. 76). Englisch: “The art of digression is the intuitive approach to the complexity of reality” (S. 67) und Französisch: «(...) l’art de la digression est l’approche intuitive de la complexité de la réalité» (S. 82). Das Kapitel endet vielbedeutend mit den mittelalterlichen Wörtern NL: *bisen*, D: *vasenisen*, E: *royling*, F. *vaguer*⁵³. Vielbedeutend, weil dies gesagt wird von Anna, dem Clown, für den, nach Angaben des Autors, die Schriftstellerin Marguerite Yourcenar Modell stand⁵⁴.

Es würde hier den Rahmen sprengen, aber in meiner Dissertation möchte ich der Frage nachgehen, ob Nooteboom hier, mit dieser zweiten Bedeutung von *uitweiden* (außerhalb der Weide grasen, wild herum grasen) eine Aussage über die Fiktionalität der Literatur zugeschrieben werden könnte⁵⁵. Ich halte es für möglich, daß die drei Übersetzer beim ersten Mal dem Wort *uitweiden* keine spezielle Aufmerksamkeit gewidmet haben, weil es unauffällig in einem Satz über Stil vorkommt. Und vielleicht haben sie sich 20 Seiten und vier Kapitel weiter nicht mehr an das Wort erinnert. Es wäre noch interessant sich zu fragen, inwieweit diese drei Übersetzer in den 80er-Jahren schon Zugriff auf digitale Hilfsmittel hatten.

Erläuterungen zum niederländischen Wort „*sprookje*“ und ihre Übersetzungen

Niederländisch	Deutsch	Englisch	Französisch
76 <i>Nederlands helpt me altijd, het is een begeesterde taal. Sprookje, dat wat gesproken wordt, in taal verteld. Vertaald dus. Sprooc, zeggen ze in het Zuiden, waar Kai en Lucia nu zijn, en dan betekent het gewoon wat iemand zegt, zijn taal, zijn woorden, spraak. Sprooc, sproke, een verhaal, een vertelling, en ik heb ze nog gezien daar, op de pleinen, de sproocsprekers, want zo beten ze.</i>	75 <i>Niederländisch hilft mir immer, es ist eine beseelte Sprache. Sprookje, das, was gesprochen wird, mittels Sprache erzählt. Versprachlicht, also. Sprooc sagt man im Süden, wo Kai und Lucia sich jetzt aufhalten, und das bedeutet einfach, was jemand sagt, was er redet, seine Worte, Sprache. Sprooc, sproke, eine Fabel, Erzählung; und ich habe sie dort noch gesehen, auf den Plätzen, die Sproocspreker, denn so heißen sie.</i>	66 <i>Dutch always helps me, it is an inspired language. Sprookje, tale that what is told, told in language. Put into speech, therefore. Sproec, they say in the South, where Kai and Lucia are now, and there it means simply what someone says, his language, his words, his speech. Sproec, speech, speaking, spoken words, words told, a tale, and I have seen them there, in the market places, the sproec-speakers, for that is what they are called.</i>	80 <i>Le néerlandais m’aide toujours à y voir claire, c’est une langue inspirée. Sprookje, un conte, c’est ce qui est gesprochen, parlé, transmis sous forme de langage. Transmis, donc traduit. Là-bas dans le Sud, où sont Kai et Lucia, on emploie encore le vieux mot sprooc pour désigner tout simplement ce que quelqu’un dit, son langage, ses paroles, son «parler». Sprooc, sproke, un «dit», une histoire, un récit : en ai-je encore vu, là-bas, sur les places publiques, de ces diseurs, de ces parleurs, de ces sproocsprekers, comme on les appelle.</i>
77 <i>Want zij zit er in, in deze sprooc</i>	76 <i>Da sie darin vorkommt, in diesem Sprooc</i>	66 <i>Because she is in it, in the tale</i>	81 <i>Car elle est, elle, à l’intérieur de ce sprooc</i>

Die Hauptfigur Tiburón, selbst Spanier, nennt die niederländische Sprache eine beseelte Sprache und erörtert die Bedeutung des Wortes *sprookje/sprooc*. Die Zusammenballung verschiedener Bedeutungen in

⁵³ Siehe oben, S. 99–100

⁵⁴ NOOTEBOOM, Cees, *Nootebooms Hotel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, S. 473.

⁵⁵ Siehe auch den Satz „Dieses Buch geht über Lesen“, NOOTEBOOM, Cees, *In Nederland, op.cit.*, S. 138.

diesem Begriff macht für Tiburón die Beseelung der niederländischen Sprache aus: was gesprochen wird / mittels Sprache erzählt / versprachlicht (zu Sprache gemacht). Das niederländische Wort *vertaald* bedeutet neben versprachlicht zudem auch *übersetzt*.

Die Definition, die Tiburón von *sprooc* gibt, stimmt praktisch wörtlich überein mit dem entsprechenden Lemma *Sproke, sprooc* im Middelnerlandsch Handwoordenboek von Verdam⁵⁶, was vermuten läßt, daß Nooteboom dieses Wörterbuch beim Schreiben benutzt hat:

In Nederland	Middelnerlandsch Handwoordenboek
76 <i>Sprooc, zeggen ze in het Zuiden, waar Kai en Lucia nu zijn, en dan betekent het gewoon wat iemand zegt, zijn taal, zijn woorden, spraak. Sprooc, sproke, een verbaal, een vertelling, en ik heb ze nog gezien daar, op de pleinen, de sproocsprekers, want zo beten ze.</i>	568 <i>Sproke, sprooc, 1. Hetgeen iemand zegt, zijne taal of woorden: (...) Sprokespreker, sproocspreker, sprokenspreker: Hij die eigene of anderer gedichten of dichterlijke verhalen voordraagt aan de hoven van vorsten of elders.</i>

Wie können die Übersetzer in ihrer Sprache die Beseelung, die Tiburón empfindet, zum Ausdruck bringen? In der wortwörtlichen deutschen Übersetzung ist die Beseelung, die Tiburón erfährt, nachvollziehbar. Die englische Übersetzerin umschreibt den Begriff und kommt dazu noch mit einem anderen verwandten, aber nicht bedeutungsgleichen (!) mittelniederländischen Wort *spraec*. Die Übersetzer finden alle eine geeignete Lösung (mittels Sprache erzählen, put into language, transmis sous forme de language). Die „Beseelung“, von der Tiburón redet, kommt sehr gut zum Ausdruck in der englischen Übersetzung „put into speech“: ohne Sprache keinen „sprooc“. Es ist die Sprache selber, die Bedeutungen generiert. Die französische Übersetzung ist hier am längsten, der Übersetzer ist sichtbar bemüht, die niederländischen Wörter bekannt zu machen, er wiederholt und übersetzt sie. Dies liegt ganz in der Linie seiner expliziten Übersetzungsstrategie.

Erläuterungen zum niederländischen Wort „wederhelft“ und ihre Übersetzungen

Niederländisch	Deutsch	Englisch	Französisch
138 <i>Het was niet zozeer dat zij er niet was, nee, zij ontbrak. Wederhelft, dat is zo mooi in het Nederlands. Dit boek gaat over lezen. Hij dacht aan haar, maar het hielp niet. De wederhelft die ontbreekt, we zijn weer bij Plato.</i>	135 <i>Es ging nicht so sehr darum, daß sie nicht da war, nein, sie fehlte ihm. Wederhelft, das Wort ist so schön im Niederländischen. Dieses Buch handelt vom Lesen. Er dachte an sie, doch das half nichts. Die andere Hälfte, die fehlt, wir sind wieder bei Platon.</i>	118 <i>It wasn't so much that she was not there, no, she was lacking. His other half, a lovely expression. This book is about reading. He thought of her, but it was to no avail. The other half which is lacking; we are back with Plato again.</i>	143 <i>C'est peu dire qu'elle était absente, non, elle manquait. Il lui manquait son symétrique, sa moitié, wederhelft, un joli mot en néerlandais. Ce livre parle de lecture. Il pensait à elle, mais cela n'y changeait rien. La moitié qui manque: nous revoilà chez Platon.</i>
138 <i>Het woord wederhelft is zonder Plato ondenkbaar.</i>	135 <i>Der Begriff der „anderen Hälfte“ ist ohne Platon undenkbar.</i>	118 <i>The expression „other half“ is unthinkable without Plato.</i>	144 <i>Le mot «moitié» est impensable sans Platon.</i>

Der Spanier Tiburón denkt nach über das niederländische Wort *wederhelft* (im Mythos aus Platons Gastmahl: *hemisu* (die andere Hälfte von einem selbst)⁵⁷, auf Deutsch so etwas wie „Gegenstück“. In der deutschen Übersetzung wird *wederhelft* zuerst kommentarlos übernommen, aber die deutsche Leserschaft ahnt schon, nehme ich an, um was es sich handelt. „Helft“, die Hälfte und „wider“, wie in den Wörtern „Widerpart“, „Widersacher“, „Widerhall“ oder „Widerdruck“. Weil das Wort nicht übersetzt wird, stellt

⁵⁶ VERDAM, J. *Middelnerlandsch Handwoordenboek, op.cit.*, S. 568

⁵⁷ Mit Dank an Nadège Coutaz, CLE, Université de Lausanne.

der deutsche Leser einen Dialog her zwischen *wederhelpt* und den möglichen Bedeutungen des Wortes. Am Ende des Absatzes wird das Wort dann übersetzt als „die andere Hälfte“. Der interlinguistische Dialog ist im Englischen nicht vorhanden (kein Hinweis auf die niederländische Sprache), obwohl die metasprachliche Reflexion intakt bleibt: *wederhelpt* wird übersetzt als „his other half“ und dies sei „a lovely expression“. Der französische Übersetzer hingegen fängt an mit zwei dem Wort annähernden Umschreibungen und gipfelt dann in dem niederländischen „wederhelpt, un joli mot en néerlandais“. Damit wird der Dialog zwischen der niederländischen und der französischen Sprachversion noch betont.

Platons Gastmahl ist ein wichtiger Intertext, auf den der Erzähler schon früher hingewiesen hatte:

Auch wenn ich vermute, daß man immer noch mit Platon-Varianten beschäftigt ist, und deshalb lese ich (...) immer wieder dieselben Dialoge, die mich nie langweilen⁵⁸.

Ich kann also behaupten, daß Kai und Lucia mit ihren Zuschauern ein raffiniertes Spiel spielten (...) Für die Zuschauer waren solche Überlegungen nebensächlich. Sie spürten, daß sie es hier eher mit einem Menschen als mit zweien zu tun hatten, waren die beiden Erscheinungsformen auch noch so weit voneinander entfernt. Zwei in einer Person, zwei Hälften, die einander suchen, sich finden, womöglich eins werden, das ist schon seit Platons Gastmahl ein Wunschtraum, der hier auf die eine oder andere Weise sichtbar gemacht, zumindest aber angedeutet wurde (...) Das scheinbar Besondere dieser Geschehnisse, die wie Schreiben und Politik (nicht jedoch Straßenbau) zum Teil auf simplen Tricks beruhen, hing mit den äußeren Besonderheiten von Lucia und Kai zusammen⁵⁹.

Es ist eine platonische Idee, und das ist in der Wirklichkeit nicht zu ertragen, schon gar nicht, wenn die Idee, wie bei Kai und Lucia, offenbar unverwundbar geworden ist, ohne Fehl auch sie⁶⁰.

Nach der metasprachlichen Reflexion über das Wort *wederhelpt*, wird nun aber der platonische Wunschtraum mit folgendem Kundera-Zitat in Frage gestellt. In Milan Kunderas *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* denkt die Hauptfigur an Platons Gastmahl:

Wenn er je die geträumte andere Hälfte finden würde, er würde sie fliehen und bei der Frau bleiben, die nicht die geträumte verlorene Hälfte ist⁶¹.

Der intertextuelle Dialog ist hier bis auf drei Texte ausgeweitet: Platon – Kundera und Nooteboom. Vom intertextuellen Gesichtspunkt aus ist dies für die Untersuchung der Übersetzungen um so interessanter, da Kunderas Buch noch nicht aus dem Tschechischen ins Niederländische übersetzt worden war, als Nooteboom sein Buch schrieb⁶². Es gibt wichtige Unterschiede zwischen dem Zitat in *In Nederland* und der niederländischen Übersetzung *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*⁶³. Den Übersetzern stand, als sie in den darauffolgenden Jahren⁶⁴ an der Übersetzung arbeiteten, allen schon eine in ihrer Muttersprache publizierte Übersetzung Kunderas Werks zur Verfügung.

⁵⁸ NOOTEBOOM Cees, *In Nederland, op.cit.*, S. 30.

⁵⁹ *Ibid.*, S. 33.

⁶⁰ *Ibid.*, S. 61.

⁶¹ *Ibid.*, S. 137.

⁶² Eventuell hat Nooteboom über das tschechische Typoskript verfügen können oder hatte er schon die englische Übersetzung zur Verfügung.

⁶³ Schon der von Cees Nooteboom benutzte Titel ist anders: *De onverdraaglijke lichtheid van het bestaan*. Und am Ende der Passage stimmt „eine Liebe (...), die er nicht ausdrücken kann“ nicht überein mit der betreffenden Textstelle bei Kundera. Es bleibt vorläufig offen, woher dieses Zitat stammt.

⁶⁴ Der Genesis der Übersetzungen von Kunderas Werk:

1983 Milan Kundera, <i>Nesnesitelná lehkost bytí</i>
1984 Milan Kundera, <i>The Unbearable Lightness of Being</i>
1985 Milan Kundera, <i>De ondraaglijke lichtheid van het bestaan</i>
1986 Milan Kundera, <i>Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins</i>
1987 Milan Kundera, <i>L'insoutenable légèreté de l'être</i>

Kreative Maßarbeit

Es ist für den Übersetzer ein Glücksfall, wenn er mit einem Wort, das geradezu die widerspruchsfreie Übersetzung des Ausgangswortes ist, antworten kann. Ein Beispiel ist die Übersetzung des Wortes *bisen*⁶⁵: in allen Sprachen bieten die Übersetzer ein entsprechendes mittelalterliches Wort an. Solche Fälle sind aber Ausnahmen.

Es passiert, daß Teile des Ausgangstextes unbeachtet bleiben. In der deutschen Übersetzung wird an zwei, in diesem Beitrag unerwähnt gebliebenen Stellen, sogar ein ganzer Abschnitt⁶⁶, bzw. ein ganzer Satz⁶⁷ ausgelassen. In diesem Falle ändert sich der Kontext per se und Elemente des Originaltextes erhalten keine Chance in die Übersetzung weiter zu wirken.

Eine Lösungsstrategie, die die Übersetzer in diesen ausgewählten Texten öfters anwenden, ist das Explizieren der Übersetzung. Diese Tendenz ist markant anwesend in der französischen Übersetzung. Der Übersetzer ist, wie oben beschrieben, sichtbar bemüht, den Lesern den niederländischen Kontext zu vermitteln. Er wiederholt und umschreibt Wörter⁶⁸ und verwendet Fußnoten. Die Tatsache, daß man es mit einer Übersetzung zu tun hat, wird somit ausdrücklich angemerkt.

Eine weitere beobachtete Strategie besteht darin, eine im Niederländischen bestehende Ambiguität in der Übersetzung aufzulösen und somit die Aussage in einem gewissen Sinne abzuschwächen. Ein Beispiel dieser Tendenz ist sowohl die Übersetzung ins Deutsche als auch ins Französische des Wortes *boerevoere*⁶⁹. Zum Schluß erwähne ich die Lösungsstrategie, in der der Übersetzer eine klare Wahl trifft und damit den Originaltext neu interpretiert und eine neue Dimension gibt. Die englische Übersetzung *white as milk*⁷⁰ führt zu einem völlig neuen Sinn der Landschaft der niederländischen Berge.

Ein zweites Beispiel dieser Strategie ist die *elle se trompait*-Passage⁷¹. Hier führt der Französisch-Übersetzer die vom Autor Tiburón ponierte Diskussion über die Gattung des Werkes weiter. Der Übersetzer wirft damit die Frage auf, ob wir nun doch nicht in einem Märchen sind, so wie der Autor Tiburón es uns zu glauben gibt. In Beispielen wie diesen kommt am deutlichsten zum Ausdruck, wie Übersetzungen neue Deutungsmöglichkeiten auslösen können. Aus der vorliegenden Analyse geht hervor, daß jedes Problem, das die Sprache und/oder der Kontext dem literarischen Übersetzer stellt, neu und einzeln zu lösen ist. Literarisches Übersetzen ist kreative Maßarbeit.

Der Genesis der Übersetzungen von Nootebooms Werk:

1984 Cees Nooteboom, <i>In Nederland</i>
1987 Cees Nooteboom, <i>In den niederländischen Bergen</i>
1987 Cees Nooteboom, <i>In the Dutch Mountains</i>
1988 Cees Nooteboom, <i>Dans les montagnes des Pays-Bas</i>

⁶⁵ Siehe oben, S. 99 – 100

⁶⁶ S. 23 fehlende Übersetzung (S. 21): „Ik vraag mij vaak af hoe andere schrijvers – want ik ben wel degelijk een schrijver – zich na goede of slechte kritieken kunnen staande houden. Maar goed, Kai.” Da die deutsche Übersetzung eben fehlt, gebe ich hier die französische Version (S. 23): «Je me demande souvent comment d'autres écrivains – car j'en suis un moi aussi, n'en doutez pas – font pour garder la tête froide après de bonnes ou de mauvaises critiques. Mais passons, Kai attend ».

⁶⁷ S. 61 fehlende Übersetzung (S. 63): „Het hoort een mogelijkheid te blijven, het mag niet op toneel staan of het moet winnen. ” Französisch: (S. 66) « Une telle idée doit demeurer à l'état de virtualité, elle ne doit pas s'exhiber sur scène, à moins de triompher ».

⁶⁸ Siehe oben, S. 106

⁶⁹ Siehe oben, S. 100-101

⁷⁰ Siehe oben, S. 103–104

⁷¹ Siehe oben, S. 102

Bibliographie

- BEKKERING, Harry, CARTENS, Daan, MEINDERTS, Aad, *Cees Nootboom, Ik had wel duizend levens en ik nam er maar één!* Cees Nootboom. Schrijversprentenboek 40. Den Haag/ Antwerpen, 1997.
- BOISTE, Pierre-Claude-Victoire, *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin et les étymologies (...) Manuel encyclopédique (...)*, Paris, Verdière, 1823.
- BOUSSET, Hugo, „Cees Nootboom: ‘Märchenglück’“. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 130. Jg, nr. 3. Antwerpen, 1985, p. 208-213.
- BUUREN, Maarten van, *Ongebaande wegen, opstellen over literatuur*, Baarn, Ambo, 1985.
- CARTENS, Daan, red., *Over Cees Nootboom, beschouwingen en interviews*, Den Haag, BZZTÔH, 1984.
- CARTENS, Daan, *Cees Nootboom*, Bzzletten 168, Den Haag, 1989.
- Dictionnaire du Moyen Français im Database der ATILF* (Analyse et traitement informatique de la langue française) <http://atilf.atilf.fr>.
- EVENEPOEL, Stefaan, e.a. *Taal en cultuur in vertaling. De wereld van Cees Nootboom*. Antwerpen-Apeldoorn, Garant, 2004.
- FORSTNER, Martin S., „Muß der Translator bikulturell sein ? Überlegungen zur interkulturellen Kompetenz“, In: *Translation Studies in the New Millenium: An International Journal of Translation and Interpreting*, Vol. 2, 2004.
- GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XV^e siècle*, Paris, Vieweg, 1881. Facsimile unter www.lexilogos.com.
- GRIT, Diederik, „De vertaling van realia“ in *Filter* 1997(4), 4, 42–48.
- HEIDMANN, Ute and Jean-Michel ADAM, “Text linguistics and Comparative Literature: Towards an Interdisciplinary Approach to Written Tales. Angela Carter’s Translations of Perrault” In: MILLER, Donna R. and TURCI, Monica *Language and Verbal Art Revisited. Linguistics Approaches to the Literature Text*. London, Equinox Publishing, 2006, S. 181–196.
- HEIDMANN, Ute, «Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode». In: ADAM, J.-M. et HEIDMANN, U. (eds.) *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, S. 99–118. Genève, Slatkine, 2005.
- HEIDMANN, Ute, «Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée». In: M. Burger et Claude Calame (eds.) *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, S. 141–159. Lausanne, Etudes de Lettres 4, 2005.
- JOOKEN, Lieve, „‘Impossible to translate, Arno. Dutch is a secret language, you know’ “. De vertaling van culturele referenties in *All Souls' Day*» in: EVENEPOEL, Stefaan, e.a. *Taal en cultuur in vertaling. De wereld van Cees Nootboom*. Antwerpen-Apeldoorn, Garant, 2004.
- KUNDERA, Milan, *The Unbearable Lightness of Being*, translated from the Czech by Michael Henry Heim, London, Faber and Faber, 1984.
- KUNDERA, Milan, *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*, vertaald door Jana Beranová, Houten, Agathon, 1985.
- KUNDERA, Milan, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, aus dem Tschechischen von Susanna Roth, Frankfurt am Main, Fischer, 1986.
- KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, 1987.
- LEXER, Matthias, *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Stuttgart, Hirzel, 1983.
- MAES, Jean-Marie, „Knap dubbelsprookje”, in: *Yang* 21, nr. 122, 1985, p. 73–74.
- Middle English Dictionary* (University of Michigan), <http://quod.lib.umich.edu>.
- MOOR, Wam de, „De sensatie van het scheppen: over Cees Nootboom“, In: *Deze kant op: kritieken en profielen van boeken en schrijvers*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1986, p. 203–209.
- NOOTEBOOM, Cees, *In Nederland*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1984.
- NOOTEBOOM, Cees, *In den niederländischen Bergen*, aus dem Niederländischen von Rosemarie Still, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987.
- NOOTEBOOM, Cees, *In the Dutch Mountains*, translated by Adrienne Dixon, Middlesex, Penguin Books Ltd, 1987.
- NOOTEBOOM, Cees, *Dans les montagnes des Pays-Bas*, traduit du néerlandais de Philippe Noble, Calmann-Lévy, 1988.

- NOOTEBOOM, Cees, *En las montañas de Holanda*, übersetzt von Felipe M. Lorda Alaiz, Barcelona, Edhasa, 1990.
- NOOTEBOOM, Cees, *I de hollandske alper*, übersetzt von Hans Christian Fink. København: Tidene Skifter, 1996.
- NOOTEBOOM, Cees, *Le montagne dei Paesi Bassi*, übersetzt von Fulvio Ferrari, Milano, Iperborea, 1996.
- NOOTEBOOM, Cees, *Nootbooms Hotel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- NOOTEBOOM, Cees, „Wie wird man Europäer?“ In: *Wie wird man Europäer?* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.
- NOOTEBOOM, Cees, „Wie füllt sich ein Vakuum im Kopf mit Worten, mit Bildern, mit Sätzen?“ In: *Nootbooms Hotel*, Frankfurt, Suhrkamp, 2002.
- NOOTEBOOM, Cees, „Und jetzt sprechen wir von Slauerhoff“. In: *Nootbooms Hotel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- NOOTEBOOM, Cees, *Ich hatte tausend Leben und ich nahm nur eins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.
- NOTE, Joris, „De mogelijkhedenzin van Nootboom« 1985. In: *Streven. Cultureel maatschappelijk maandblad*. 52. Jg. Antwerpen, 1985, p. 699–703.
- PALMEN, Connie, „De schrijver als schenker. De schrijver, de filosoof, de tekst“, 1989 In: *Bzzzletten 168. Cees Nootboom*, Den Haag, Bzzzto, 1989, p. 59–67.
- PRUNC, Erich, „Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht“. Vortrag an der Ecole Doctorale, Module 8 Langues européennes en dialogue: comparer, traduire, enseigner, Coppet, 23 novembre 2007.
- RADBOUD UNIVERSITEIT NIJMEGEN, *De grenzeloze wereld van Cees Nootboom. Bij de uitreiking van het eredoctoraat Opening Academisch jaar 2006–2007*. Nijmegen, Radboud Universiteit, 2006.
- RICOEUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.
- ROORIJCK, Guy, „‘Aller-woorden’, de wereld van Cees Nootboom“, in: EVENEPOEL, Stefaan, e.a. *Taal en cultuur in vertaling. De wereld van Cees Nootboom*. Antwerpen-Apeldoorn, Garant, 2004.
- SCHOUTEN, Rob, „Ontluisterende mededelingen achter zoetvloeiende taalfacade: Cees Nootbooms gepoederde metafysica“, in: *Poetry International* Nr. 2, 1990, p. 115–118.
- SERVICE, Robert W. „Pullman Porter“ in : <http://www.robertwservice.com>.
- SIMONOVIC, Marko, „Nationaal-socialistisch taalbeleid in Nederland voor en tijdens de bezetting 1940-1945.“ In: *AMOS-ETVN*, Jg. 3,3 (September 2006).
- STRATMANN's *Middle-English Dictionary*. Ed. By BRADLEY, H., London, Oxford University Press, 1891 (1958).
- UFFELEN, Herbert van, „‘Het Nootboom-effect’: Cees Nootboom en het succes van de Nederlandse literatuur in het Duitse taalgebied“, in: *Literatuur* 10, nr. 5, 1993, p. 252–256.
- VERDAM, J. *Middelnederlands Handwoordenboek*, 's Gravenhage, 1932 (1976).
- WAHRIG, Gerhard, *Deutsches Wörterbuch (...)* Mosaik Verlag, 1966 (1980).
- ZIMA, Peter V., *Komparistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen, Francke, 1992.
- ZIMA, Peter V., «Le concept de théorie en sciences humaines. La théorie comme discours et sociolecte». In: ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute, *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*. Etudes de Lettres, Université de Lausanne, 1–2 2005, p. 21-33.