

ministère
éducation
nationale



Formation continue Publications

Actes du séminaire

Enseigner les œuvres littéraires en traduction – tome 2

- Parcours et méthodes -

*Ce document est la version numérique d'une
publication imprimée. Les numéros manquants
correspondent aux pages blanches de l'original.*

Mars 2009

ISBN 978-2-86637-503-4
ISSN 1960-3590

Directeur de la publication : Pascal Cotentin
La collection « Les Actes de la Dgesco » est dirigée par Lydia Bretos
Responsable éditorial : Pierre Danckers
Maquette et illustration de couverture : Anthony Fric
Mise en pages : Dominique Barrat
© CRDP de l'académie de Versailles, 2008
Dépôt légal : décembre 2008

Centre régional de documentation pédagogique de l'académie de Versailles
584, rue Fourny - BP 326 - 78533 Buc Cedex
Tél. : 01 39 45 78 78 - Tlc : 01 39 45 78 45

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant aux termes des articles L. 122-4 et L. 122-5, d'une part, que « les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite ». Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Programme national de pilotage

Enseigner les œuvres littéraires en traduction – 2

Parcours et méthodes

**Groupe de travail sur l'enseignement
des œuvres littéraires en traduction**

Sommaire

Avant-propos <i>Pascal Charvet</i>	7
Parcours et méthodes pour une lecture comparée de la sixième à la terminale <i>Groupe de travail sur l'enseignement des œuvres littéraires en traduction</i>	9
La parabole dite du « Fils prodigue » ou de l'« Enfant prodigue » <i>Yves Chevrel</i>	20
Les visages du <i>Petit Chaperon rouge</i>. Approches du conte en classe de sixième <i>Hélène Pérol</i>	34
Un récit « intraduisible » : <i>Alice au pays des merveilles</i> <i>Isabelle Nières-Chevrel</i>	49
Une écriture poétique et dramatique : étudier <i>Roméo et Juliette</i> en traduction <i>Didier Souiller</i>	63
Les dénominations des personnages dans <i>La Métamorphose</i> de Kafka <i>Yves Chevrel</i>	89
(Re)lire <i>Le Guépard</i>. Les apports d'une nouvelle traduction <i>Anne-Rachel Hermetet</i>	107
L'art de la contrainte : étude d'un sonnet de Góngora <i>Isabelle Legras</i>	118
L'imitation d'un texte antique à l'âge classique : un sonnet de Du Bellay <i>Jean-Yves Masson</i>	142
Annexes	
<i>Liste des membres du groupe de travail sur l'enseignement</i> <i>des œuvres littéraires en traduction</i>	155
<i>Éléments de bibliographie</i>	156

Avant-propos

Pascal Charvet,

inspecteur général de l'Éducation nationale, groupe des lettres

« Il importe que dorénavant l'on ne puisse plus traiter de textes traduits en ignorant leur qualité d'œuvres en traduction. (...) Il est donc temps, non pas de borner le travail des professeurs par des prescriptions intempestives, mais de mettre à la disposition de ceux qui n'auraient pas eu de formation spécifique sur ce sujet les outils nécessaires à la pratique d'une authentique "lecture comparée" » : cette conclusion du séminaire « Enseigner les œuvres littéraires en traduction¹ » ouvrirait une perspective que le présent recueil a tenté de développer.

Comprendre les enjeux littéraires d'un texte traduit nécessite une approche méthodique et rigoureuse, distincte de la lecture analytique d'un texte écrit en français. La principale caractéristique de cette démarche consiste à prendre en compte le processus de translation d'une langue, d'une culture, d'une époque à une autre. Ce qui constitue un filtre entre le texte et le lecteur peut devenir, dans un apparent paradoxe, une médiation vers la saisie du sens. Non par le recours à la langue de l'écriture originale, qui n'est envisageable, dans le cadre scolaire, que sur des termes isolés ou de courts extraits, mais par des activités spécifiques, comme la comparaison de différentes traductions. En repérant et en analysant les obstacles linguistiques et culturels auxquels les traducteurs ont été confrontés, en observant les choix qu'ils ont effectués, le lecteur est conduit à interroger le texte et à construire une réflexion critique, c'est-à-dire à effectuer un véritable travail littéraire sur les œuvres.

Quelques exemples, traitant de genres littéraires et d'époques variés, proposent ici des pistes pédagogiques pour les classes de collège et de lycée. Ces études de cas sont précédées d'une introduction qui présente les axes méthodologiques retenus et les modalités de mise en œuvre nécessaires à l'étude de textes traduits. Il ne s'agit pas de livrer des grilles modélisantes, mais de montrer diverses façons d'aborder, dans le cadre des programmes, la lecture d'œuvres étrangères, en version intégrale ou sous forme d'extraits.

1. - CHARVET Pascal, in *Enseigner les œuvres littéraires en traduction* (23-24 novembre 2006), coll. « Les Actes de la Dgesco », CRDP de Versailles, nov. 2007, p. 181.

Ce travail a été mené par un groupe formé d'universitaires et de professeurs de l'enseignement secondaire sous la responsabilité d'Yves Chevrel, d'Odile Luginbühl et de moi-même poursuivant ainsi le partenariat entre la Société française de littérature générale et comparée (SFLGC) et l'Inspection générale des Lettres dans le prolongement du séminaire national tenu en novembre 2006. Que soient très chaleureusement remerciés ici les membres de ce groupe, et tout particulièrement les représentants de la SFLGC, pour leur implication et leur contribution à l'ouverture des élèves vers une connaissance réfléchie et pertinente de la littérature étrangère.

Parcours et méthodes pour une lecture comparée de la sixième à la terminale

■ Groupe de travail sur l'enseignement des œuvres littéraires en traduction

Les programmes de français des lycées et collèges comportent, pour toutes les classes, des œuvres étrangères en traduction. Pourquoi faire étudier des œuvres traduites en classe de français ?

Il n'est plus permis, au ^{xxi}^e siècle, d'ignorer que l'humanité a suscité de nombreux chefs-d'œuvre littéraires en toutes langues, et que ces chefs-d'œuvre font partie de notre culture en offrant au lecteur à la fois une ouverture sur le monde et la connaissance de multiples échos qui entrent en résonance dans le patrimoine littéraire universel et, plus particulièrement, européen. C'est pourquoi la perspective culturelle et intertextuelle des œuvres étrangères est évoquée à plusieurs reprises dans les documents d'accompagnement aux programmes, où des pistes de travail sont suggérées.

Mais l'accès à cette richesse culturelle passe le plus fréquemment, sinon toujours, par la lecture de textes traduits : loin de constituer un obstacle à l'étude approfondie d'un texte, cette donnée essentielle peut apporter aux lecteurs, c'est-à-dire aux élèves, des éléments d'analyse particulièrement éclairants. Comment aider les élèves à prendre en compte cet aspect linguistique porteur de sens pour appréhender le texte dans toutes ses composantes ? Comment faire entrer la dimension de la « traduction » dans le travail sur un texte pour mieux en comprendre les enjeux culturels et littéraires ?

Car, si un texte traduit en français est d'abord perçu comme un texte de langue française, il relève cependant d'un statut particulier, puisqu'il renvoie à un texte original premier. Il est donc souhaitable de mettre en place des méthodes appropriées pour définir les modes de lecture de tels textes en classe, afin d'éviter deux écueils : occulter leur origine linguistique et les aborder uniquement comme des œuvres écrites en français, ou bien limiter leur approche à une lecture cursive en s'interdisant toute analyse détaillée.

Littérature et traduction

Qu'est-ce qu'une œuvre traduite ?

Une œuvre traduite a ses lois propres (genre, thèmes, écriture), comme toute œuvre littéraire, et doit donc être étudiée comme telle. Mais le transfert linguistique qui en permet la lecture rend nécessaire un travail spécifique, conscient de ses caractéristiques propres, qui découlent de son statut initial : une œuvre traduite est une œuvre « seconde » en ce sens qu'elle résulte d'une autre (l'original).

Elle présente des difficultés de lecture particulières parce qu'elle implique une lecture préalable, celle du traducteur, et renvoie à une subjectivité qui peut infléchir, voire occulter le propos premier, celui de l'auteur.

De plus, elle peut sans doute être modifiée, parce qu'elle est elle-même le résultat d'une série de modifications, comprise comme le travail sur un texte en s'interrogeant sur le choix d'un terme, d'une construction grammaticale ou d'une formulation. On perçoit alors l'intérêt de confronter plusieurs traductions de la même œuvre, comme autant de modifications différentes sur la visée et la pertinence desquelles le lecteur pourra s'interroger.

Qu'est-ce que traduire ?

Traduire, c'est faire passer un message textuel d'une langue dans une autre langue. Mais cette démarche met en jeu divers processus qui la rendent complexe et fluctuante. La diversité des traductions d'un même texte résulte de différents éléments de variation, implicites ou explicites, qui peuvent aider à comprendre les choix du traducteur et contribuer à la réflexion sur le sens du texte.

Les éléments contextuels

Tout texte met en jeu, au-delà ou en deçà de l'énoncé lui-même, plusieurs éléments constitutifs de l'énonciation (date de l'écriture, destinataire, genre, registre, références intertextuelles, etc.) qui vont conduire à une pluralité de lectures et d'interprétation. Chaque traduction va correspondre à la perception personnelle de l'ensemble de ce paratexte.

Parmi ces éléments, la variable culturelle et historique doit être systématiquement interrogée parce qu'elle contribue de façon déterminante à éclairer la relation entre le texte original, la traduction et la réception du lecteur. L'évolution des genres, des usages, des pratiques, leurs différences d'un pays à l'autre, soulèvent de multiples questions auxquelles le traducteur apportera des réponses propres, allant du « lissage » réducteur à la recherche d'« équivalences » culturelles plus ou moins pertinentes. La difficulté s'accroît avec l'écart temporel qui peut exister entre le moment de la traduction et le moment de la réception.

Les éléments linguistiques

Un terme d'une langue n'est jamais exactement identique à celui d'une autre langue, tant dans ses significations que dans ses emplois. La traduction consiste dans le contournement de cette irréductibilité première, d'où une large ouverture du champ des possibles.

La diversité des choix de traduction résulte des contraintes, ou spécificités, propres à chaque langue. Cependant Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963, p. 78 sq.) insiste sur le fait que « toute expérience cognitive peut être rendue et classée dans n'importe quelle langue existante » car toute « déficience » sur un point sera comblée aussi bien sur le plan du vocabulaire (calques, néologismes, déplacements sémantiques, circonlocutions) que sur celui des procédés grammaticaux : « Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer » (*ibid.*, p. 84).

Ici encore, la dimension historique ajoute un élément de variation : la langue est en constante transformation, par enrichissements ou abandons de termes, d'expressions, de constructions syntaxiques. Par conséquent, une traduction est toujours « datée » (évolution du sens des mots, assimilation de termes étrangers pour lesquels une explicitation n'est plus nécessaire, etc.).

Mais la traduction ne se limite pas à une transposition terminologique, et le travail sur l'ensemble plus large de la stylistique, avec ses composantes que constituent les effets de sonorité, de rythme, de composition, d'échos, de jeux avec et sur les mots, met tout autant en lumière – par la diversité des choix effectués par les traducteurs – les modes et les formes d'interprétation du message textuel.

Pourquoi recourir à une traduction ?

Si, de façon générale, on lit une œuvre traduite, c'est parce qu'on connaît mal ou pas du tout la langue de l'original. La traduction permet, dans les classes, d'accéder à des textes non francophones, dont on analyse les caractéristiques littéraires, historiques, génériques, culturelles, en les replaçant dans leur contexte de production. Mais, au-delà de l'ouverture littéraire et culturelle qu'apporte la lecture d'œuvres traduites, on peut également envisager une autre perspective d'étude, moins exploitée dans les classes : le travail sur la langue de traduction.

Ce travail peut avoir différents objectifs :

- observer l'évolution de la langue, notamment dans le cas des traductions intralinguistiques qui sont faites pour aider à la compréhension de l'original comme, par exemple, pour *La Chanson de Roland* ou pour les œuvres de Rabelais ou de Montaigne ;
- montrer, par la confrontation de plusieurs traductions d'un même texte, les modifications sémantiques qu'apportent les choix lexicaux et syntaxiques du traducteur et, par là même, la pluralité des interprétations ;

- développer la maîtrise de sa propre langue par la réflexion sur ses spécificités et les manipulations qu'implique l'étude des formulations proposées.

Comment (faire) lire une œuvre traduite ?

1. Quelle(s) œuvre(s) traduite(s) étudier en classe ?

Le professeur de français qui décide de choisir une œuvre étrangère pour l'étudier en traduction avec ses élèves le fait dans un double cadre : celui des instructions officielles (qui prescrivent ou qui suggèrent en fonction de chaque classe), celui de sa liberté pédagogique, qui est grande, notamment dans le choix des œuvres à étudier. Ses choix s'opèrent évidemment en fonction des élèves particuliers qui constituent telle classe pendant telle année, et de ses goûts personnels appuyés sur la formation professionnelle reçue et l'expérience acquise.

Il est souhaitable de tenir compte des perspectives pédagogiques induites par le cadre d'étude choisi. Si un choix est possible, on peut l'effectuer en fonction des objectifs de lecture.

- L'étude peut être faite en elle-même, pour présenter une œuvre majeure, « modèle », de la littérature universelle. Les programmes et les documents d'accompagnement suggèrent ou imposent des titres. Il est possible d'élargir le choix, en allant chercher des œuvres européennes écrites dans des langues moins répandues (langues scandinaves, hongrois, tchèque...), voire extérieures à l'Europe (œuvres chinoises, japonaises, américaines du Nord et du Sud...) : théâtre d'Ibsen et de Strindberg, romans d'Ivo Andric, de Kawabata, de Lu Xun... L'intérêt nouveau porté en France aux questions de traduction permet souvent d'avoir accès à des traductions nouvelles dans des éditions de poche (également pour les œuvres antiques) ; beaucoup de ces traductions reposent sur un réel projet, le plus souvent explicité (préface).

- La lecture peut trouver place dans l'étude d'un grand mouvement (ou d'un « phénomène ») littéraire européen, voire mondial : romantisme, naturalisme, symbolisme, expressionnisme, etc. Dans ce cas, il peut être intéressant de choisir des œuvres (des passages d'œuvres) traduites au moment où un tel mouvement se développe en France : E. T. A. Hoffmann traduit par Loève-Weimars, Walter Scott par Defauconpret, Ibsen par Moritz Prozor, Verga par Édouard Rod, Dostoïevski par Derély, ce qui n'exclut pas de procéder à des comparaisons avec des traductions récentes.

- L'œuvre peut être intégrée à une séquence construite autour d'un mythe, d'un thème, d'un motif : il peut valoir la peine de rechercher comment (éventuellement dans quelle traduction) tel auteur a pu avoir connaissance des œuvres précédemment élaborées autour de ce mythe, de ce thème ou de ce motif. Par exemple, comment Anouilh connaissait-il l'histoire d'Antigone ? Cocteau celle d'Œdipe ?

• L'étude peut être conduite dans le cadre de l'objet d'étude consacré au théâtre. Il peut être intéressant de travailler sur une traduction conçue pour la scène, « un texte à dire et à entendre » pour reprendre l'expression de Denise Laroutis qui a traduit *La vie est un rêve* de Calderón à la demande d'Arnaud Meunier. L'œuvre traduite peut alors être étudiée pour elle-même ou confrontée à d'autres et les textes mis à l'épreuve du plateau. Lorsque l'analyse du texte prépare la classe à sa représentation, il est possible d'engager une réflexion sur le texte retenu par le metteur en scène : quelle traduction a-t-il choisie ? A-t-il traduit lui-même ou fait retraduire l'œuvre qu'il souhaitait porter à la scène ? Le texte a-t-il été adapté ? Comment ? À partir de quel(s) texte(s) ? Du texte original ou d'une ou plusieurs traductions ? Ces questions sont constantes. La rencontre avec l'équipe artistique peut nourrir le débat.

Il existe des dossiers dans lesquels il est possible de trouver des pistes pour l'étude du texte traduit en classe (cf. Bibliographie).

Soulignons enfin qu'il importe tout d'abord de savoir qu'on a affaire à une traduction : cette observation, apparemment évidente pour un lecteur averti, doit être signalée aux élèves, en s'appuyant sur les indications de l'édition. Attention ! En littérature de jeunesse, certains éditeurs ne précisent pas toujours qu'il s'agit d'une traduction, d'autant que le texte traduit a été tellement lissé qu'il n'offre (apparemment) aucune aspérité ; c'est le cas, par exemple, de la série popularisée par Hachette sous le titre *Le Club des cinq*, qui a « francisé » les *Famous Five* de la romancière anglaise Enid Blyton.

2. Faire lire l'œuvre traduite : la lecture analytique comparative

Il s'agit ici de proposer une méthode qui permette de conduire un travail littéraire pertinent sur des œuvres traduites, c'est-à-dire de trouver une voie médiane entre une lecture purement cursive, orientée surtout vers une découverte des réseaux de signification, et une lecture purement analytique prenant en compte aussi, ou d'abord, les signifiants. Ce que nous proposons d'appeler « lecture analytique comparative » repose sur la confrontation systématique d'au moins deux traductions sur des passages assez courts, soigneusement choisis pour mettre en évidence les problèmes de compréhension et d'interprétation. Elle n'est pas dissociable d'une lecture cursive préalable qui vise à prendre conscience de la cohérence poétique – au sens large – de l'œuvre ou de l'extrait dans sa version traduite.

Il est presque toujours possible de se livrer à des mises en perspective avec une ou plusieurs autres traductions. Les documents d'accompagnement des programmes de français pour la classe de troisième prévoient que « certains extraits [d'œuvres étrangères] peuvent être présentés et lus simultanément à travers plusieurs traductions différentes » (CNDP, coll. « Collège » 1999, p. 19). Les documents d'accompagnement pour la classe de terminale de la série littéraire (CNDP, 2002) reviennent sur ce point à plusieurs reprises, en particulier dans le chapitre « L'étude de la langue » : « La comparaison de deux ou plusieurs

traductions d'une même œuvre, à travers des extraits, permet de mettre à nu, d'analyser et de comprendre les choix différents effectués par l'un et l'autre traducteurs » (p. 43a).

Si les finalités et les modalités pédagogiques de cette démarche varient en fonction du niveau de classe concerné et des langues étrangères étudiées par les élèves, la lecture analytique comparative contribue, pour tous, à la construction de plusieurs compétences qui constituent des objectifs majeurs de l'enseignement du français :

- développer une conscience et une connaissance plus précises de sa propre langue ;
- mieux percevoir la richesse d'un texte littéraire et la pluralité des points de vue qui permettent de l'aborder ;
- réfléchir sur les enjeux littéraires (génériques, poétiques, discursifs) d'un texte en interrogeant le sens d'un mot ou un choix de construction syntaxique.

Plusieurs exemples de lectures analytiques comparatives sont largement développés ci-après. Ils s'inscrivent dans les perspectives qui viennent d'être évoquées et traitent différents aspects du questionnement possible d'une œuvre littéraire traduite. Les textes ont été choisis afin de proposer une variété de genres, d'époques et de langues d'origine susceptible de montrer la diversité des approches méthodologiques. Les travaux présentés correspondent à des niveaux de classe allant de la sixième à la terminale, mais permettent également des adaptations en fonction des profils de classe.

3. Difficultés de lecture : relevés et classement

Lire une œuvre littéraire traduite implique une double disposition d'esprit : la présomption que le traducteur de cette œuvre jugée importante a eu le projet, lui-même, de « faire œuvre » et la vigilance devant toute aspérité du texte traduit, toute difficulté de lecture.

Deux ouvrages d'Antoine Berman (1942-1991) cités dans la bibliographie permettent de mieux cerner les méthodes d'une « critique productive » des œuvres traduites. Dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, étude dont les deux tiers sont consacrés à un poème de l'écrivain anglais (1573-1631), Berman propose un double critère pour évaluer une traduction :

- un critère d'ordre *poétique* : « La *poéticité* d'une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original. Que le traducteur doive *toujours* faire texte, cela ne préjuge absolument pas ni du *mode* ni de la *visée* de la traduction » (*op. cit.*, p. 92) ;
- un critère d'ordre *éthique* : « un certain respect de l'original » (*ibid.*) défini par référence à une définition de Jean-Yves Masson : « Si la traduction *respecte* l'original, elle peut et *doit* même dialoguer avec lui, lui faire face, et lui tenir tête ».

Ces deux critères, il est vrai, s'inscrivent dans une perspective de haute responsabilité du traducteur ; Berman poursuit la citation de Masson : « Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original » (*ibid.* la citation provient de l'article « Territoire de Babel. Aphorismes », *Corps écrit*, n° 36, 1990, p. 158). Un nombre croissant de traducteurs explicitent d'ailleurs, ou font expliciter par l'intermédiaire d'un tiers (parfois l'auteur), les attitudes qu'ils ont cru devoir prendre pour rendre le texte original et, par là, lui rendre aussi hommage. Il peut s'agir du refus de F. Roger-Cornaz de transposer le « patois du Derbyshire » de *L'Amant de Lady Chatterley*, ou de celui de Z. Motchane de faire de même pour le dialecte berlinois de *Berlin Alexanderplatz* ; de la justification, pour le lecteur français du *Meilleur des mondes*, des notes renvoyant à Shakespeare dans un roman dont le titre (*Brave New World*) est lui-même emprunté à une réplique de Miranda dans *La Tempête*.

Mais, quelles que soient les justifications avancées ou les précautions prises dans le péri-texte éditorial, le lecteur d'une œuvre littéraire qu'il sait traduite d'une autre langue doit être attentif à toute difficulté rencontrée dans sa lecture ; dans une classe, un des enjeux est alors d'éveiller la curiosité des lecteurs, notamment par rapport à la pratique de leur propre langue.

Difficultés inhérentes à la langue française

Selon la langue d'origine du texte étudié, il est également nécessaire de rappeler certains points importants sur lesquels la langue française diffère, dans ses moyens d'expression, d'autres langues. Connaître, faire reconnaître ces éléments, qu'ils soient d'ordre linguistique ou culturel, permet de repérer – et, éventuellement, discuter – les choix du traducteur. Par exemple :

- les adjectifs possessifs « son, sa » ne permettent pas de savoir si le possesseur est masculin ou féminin, à la différence de leurs équivalents allemands (*sein, ihr*) ou anglais (*his, her*) qui donnent obligatoirement cette indication et, de plus, disposent d'un adjectif renvoyant à un possesseur de genre grammatical neutre (*sein* en allemand, *its* en anglais). Même un traducteur expérimenté peut ainsi laisser passer ou créer une ambiguïté. Dans une traduction de *Joséphine la cantatrice* (nouvelle de F. Kafka parue en 1924), on trouve la phrase suivante : on pourrait croire que « le peuple [...] ne comprend pas Joséphine, qu'il est [...] impuissant face à son⁽¹⁾ art, qu'il ne se sent pas digne d'elle, qu'il s'efforce de compenser la peine qu'il lui fait par un geste proprement désespéré, plaçant sa⁽²⁾ personne et ses⁽³⁾ désirs hors de sa⁽⁴⁾ compétence, de la même façon que son⁽⁵⁾ art est hors de portée de son⁽⁶⁾ intelligence ». Les six adjectifs possessifs ont été affectés d'un indice : ceux affectés des indices 1, 2, 3, 5 renvoient à Joséphine, ceux affectés des indices 4 et 6 renvoient au peuple des souris. Une grande vigilance s'impose donc dans ce domaine précis.

- l'emploi du tutoiement et du vouvoiement, lui-même ayant évolué dans les usages français (avec une dominante du « vous » dans les dialogues littéraires jusqu'au milieu du xx^e siècle, même dans les relations familiales ou amicales), peut poser des problèmes de restitution des rapports de proximité ou d'autorité

entre les personnages, lorsqu'il s'agit de langues qui ignorent cette distinction, comme l'anglais (voir ci-dessous la séquence *Alice au pays des merveilles*), ou de langues qui utilisent beaucoup plus largement le tutoiement, comme l'espagnol ou l'italien.

Ces préalables montrent que l'exercice de lecture d'une œuvre traduite mobilise une attention critique à l'emploi du vocabulaire et des tournures syntaxiques, c'est-à-dire qu'il contribue à la connaissance et à la maîtrise de la langue française.

Quelques autres difficultés

Parmi les difficultés rencontrées, outre les usages propres à la langue française évoqués précédemment, on peut, à titre d'exemples, citer quelques cas :

- des incohérences : dans la traduction française de *Nineteen eighty-four* (G. Orwell, 1949) par A. Audibert, 1984 (1950), un même passage est traduit de deux façons différentes. Il s'agit de l'ordre donné en « novlangue » à Winston Smith de récrire un ordre du jour de Big Brother paru dans le *Times* du 3 décembre 1983 (première partie, chap. IV) : le message qui le lui transmet est reproduit, à quelques pages d'intervalle, en deux formulations françaises légèrement divergentes.
- des incertitudes : dans la deuxième partie de *La Métamorphose* de Kafka dans la traduction d'A. Vialatte, il est question, dans la chambre de Grégoire que sa mère et sa sœur ont entrepris de déménager, tantôt d'un coffre, tantôt d'un bahut : est-ce le même meuble ?
- des expressions françaises qui peuvent paraître incongrues dans une œuvre étrangère : dans Berlin Alexanderplatz, un personnage « fait une sortie à la Murat ».
- des comportements inattendus ou des pratiques culturelles différentes, qui peuvent n'être pas perçues comme telles.

Cependant la conscience de ces difficultés, loin de décourager les perspectives de lecture d'œuvres traduites, peut susciter au contraire une approche innovante en utilisant les « aspérités » comme mode d'accès à l'étude des textes. Rappelons une des conclusions du séminaire national « Enseigner les œuvres littéraires en traduction » (p. 180, voir bibliographie) : « La confrontation avec des obstacles linguistiques mais aussi culturels, lors de la réception d'un texte étranger, qu'il soit proche ou éloigné dans le temps comme dans l'espace, ainsi que l'observation du processus de sédimentation du sens et celui des conflits d'interprétation sont un des moyens pertinents pour interroger les textes littéraires. »

4. Ressources pour l'étude de l'œuvre traduite

Les éditions de poche

On privilégiera les nombreuses éditions de poche qui permettent souvent d'avoir un choix assez large de traductions anciennes et récentes pour un prix

raisonnable. Plus encore que pour l'étude d'une œuvre littéraire française, il conviendra de prendre en compte la disponibilité réelle de l'œuvre traduite et d'indiquer aux élèves avec précision la ou les éditions retenues.

Si le prix de vente reste un élément déterminant, on ne s'interdira pas l'achat d'un ou de quelques exemplaires d'une traduction plus récente et/ou plus onéreuse (crédits d'enseignement propres à la discipline, fonds du CDI, etc.) Si le professeur a demandé aux élèves de se procurer *Le Guépard* dans la traduction de Fanette Pézard, deux ou trois exemplaires de la nouvelle traduction de Jean-Paul Manganaro circuleront utilement dans la classe.

Enfin on apportera une vigilance particulière aux œuvres tombées dans le domaine public (celles qui peuvent être rééditées ou retraduites sans que les maisons d'édition aient à payer de droits d'auteur) : le texte peut résulter de différentes traductions, voire d'une simple réécriture d'un texte traduit, qui finissent par altérer la qualité de l'œuvre. Il pourra être utile de signaler une telle édition à la classe afin d'éviter un achat malencontreux.

Internet

Pour des études de passages courts, on pourra recourir aux sites de référence qui permettent de se procurer des versions qui ne sont plus disponibles en librairie ou tombées dans le domaine public :

- gallica.bnf.fr offre de riches possibilités notamment pour les traductions anciennes,
- www.musagora.education.fr recense les ressources pour l'étude des œuvres antiques traduites utilisables en lettres classiques et modernes,
- www.traditore.org propose quelques traductions inédites de textes classiques.

Les sites de la BNF, des bibliothèques universitaires ou www.electre.com permettront au professeur de dresser rapidement une bibliographie des différentes traductions avant la préparation des cours.

On invitera les élèves à rechercher et à vérifier systématiquement la source des traductions trouvées sur Internet.

Les éditions bilingues

L'usage de traductions a longtemps été considéré, en France, comme un pis-aller ; de ce fait, une défiance accompagne souvent toute tentative de travail approfondi sur une œuvre traduite, pour laquelle on ne concède que la seule possibilité d'une lecture cursive, quitte à faire observer que l'original offre sûrement des beautés inaccessibles – ce qui ne peut qu'entraîner un sentiment de frustration pour le lecteur.

Pour pallier cette approche négative et dévalorisante de la traduction, il est parfois recommandé de choisir une édition bilingue. Cette pratique offre

d'incontestables avantages (notamment dans le domaine de la poésie), sur lesquels nous reviendrons ; mais utilisée trop tôt elle fait aussi surgir des inconvénients, dont le moindre est de ne faire vraiment lire ni l'original (à supposer que cela soit réellement possible), ni la traduction¹. Il existe évidemment un usage pédagogique du bilingue, qui n'est pas contestable, mais qui répond à une exigence précise : l'acquisition d'une langue étrangère². Lorsqu'il s'agit de (faire) prendre connaissance d'une œuvre étrangère pour ses qualités, littéraires et culturelles, d'œuvre, il est sans doute préférable de tenter d'en prendre une vue d'ensemble, de miser, en quelque sorte, sur sa cohérence – dont on sait évidemment qu'elle est tributaire de la lecture faite par le traducteur et de son projet. Recourir d'emblée à une édition bilingue, c'est risquer de faire perdre de vue cet objectif.

Le texte original

Si le texte original a toute sa place dans le cadre d'un travail interdisciplinaire avec un professeur de langue, il peut être utile aussi d'en montrer à la classe l'aspect visuel notamment s'il s'agit d'un poème : dans le cas de textes japonais ou chinois, par exemple, c'est presque indispensable (voir le compte rendu de l'atelier « Traductions, retraductions, traductions comparées », dans le volume cité en bibliographie *Enseigner les œuvres littéraires en traduction*, p. 151-154, où est présenté un travail sur un poème du Japonais Shuntaro Kanigawa). L'important demeure toutefois de savoir lire une œuvre traduite en tant que telle, indépendamment du texte original, au moins dans un premier temps.

Les traductions dans d'autres langues

Si la comparaison de traductions est un instrument méthodologique précieux, elle présente parfois des difficultés matérielles. S'agissant d'une œuvre étrangère

1. - Dans les bilingues publiés au xx^e siècle, texte original et texte traduit sont normalement face à face, chacun sur une page (d'autres solutions ont existé, comme la superposition, sur une même page, de l'original, avec emploi éventuel d'un corps de caractères différent). Une différence non négligeable est toutefois à noter entre les deux collections universitaires qui ont longtemps été les grandes références : celle des universités de France (la « collection Budé »), spécialisée dans les traductions d'auteurs grecs et latins, et la collection « Aubier-Montaigne », consacrée aux auteurs modernes. La première place en effet le texte original en belle page (page impaire), la seconde attribue cette page au texte traduit : Budé met en valeur le texte original (dont l'établissement a été souvent le principal souci de l'éditeur), Aubier, inversement, choisit d'attirer l'attention sur la traduction. Si l'œil d'un lecteur, devant un bilingue, est appelé à faire un va-et-vient entre les deux pages, il n'est pas sûr qu'il favorise chacune des pages de la même façon au fur et à mesure qu'il tourne ces pages...

2. - Au xviii^e siècle avait été mis au point le procédé de l'ouvrage bilingue avec double traduction : une traduction mot à mot et une traduction dite « en bon français » ou « conforme au génie de la langue française ». Ce genre d'ouvrage était destiné à faciliter l'apprentissage du latin ou du grec, non à lire les œuvres en tant que telles. Il n'est pas question, dans la perspective ici retenue, de recourir à ce qui s'apparenterait plus à un manuel qu'à un véritable projet de traduction. Le xix^e siècle a été riche en éditions de ce type, qui ne sont plus d'usage aujourd'hui.

classique (due à Sophocle, Virgile, Pétrarque, Shakespeare, Cervantès, Goethe, Ibsen, Dostoïevski, etc.), on n'a guère de peine à trouver d'autres traductions françaises, mais il est parfois plus difficile, en raison de la réglementation des droits d'auteur, d'en trouver pour des œuvres contemporaines. En ce cas, il est possible de faire appel à au moins une traduction dans une autre langue connue des lecteurs. Le recours à une traduction dans une langue étrangère peut permettre au professeur pendant la préparation de son cours d'éclairer une difficulté du texte traduit.

Conclusion

Ce qui précède montre qu'un « travail sur traduction » n'est ni un pis-aller ni un exercice facile à réaliser : les exigences de préparation sont au moins aussi grandes que dans le cas d'un travail sur une œuvre française.

Parmi les défis du XXI^e siècle, celui qui consiste à préparer des citoyens du monde à comprendre les messages venus d'autres cultures n'est sans doute pas le moins dénué d'intérêt : apprendre à (faire) lire des œuvres étrangères traduites en est partie prenante.

La parabole dite du « Fils prodigue » ou de l'« Enfant prodigue »

Yves Chevrel,
professeur émérite, université Paris-IV - Sorbonne

Texte source : *Évangile de Luc*, chapitre xv, versets 11-32.

Quelques rappels

L'aventure du Fils prodigue (ou de l'Enfant prodigue) fait partie des grandes références de la tradition culturelle occidentale. Le Fils prodigue est le sujet de nombreuses œuvres littéraires et théâtrales, ainsi que d'opéras, de tableaux, de gravures, de sculptures, de vitraux, de films, de chants (*negro spirituals*, entre autres), de chansons. En français, des expressions comme « retour du Fils prodigue » ou « tuer le veau gras » renvoient – même sans aucune connaissance du texte source – à des situations en général liées aux retrouvailles avec une personne perdue de vue ou qui n'avait pas toujours réalisé les espérances mises en elle.

À l'origine se trouve une histoire racontée par Jésus et rapportée par l'évangéliste Luc. Au chapitre xv, devant un auditoire composé de Juifs scrupuleux qui critiquent ses rencontres avec des personnes qu'eux-mêmes considèrent comme peu fréquentables, Jésus raconte successivement trois histoires :

- celle de la « brebis perdue » (un berger chargé d'un troupeau de cent brebis part à la recherche d'une d'entre elles qui s'est égarée, versets 4-7) ;
- celle de la « pièce retrouvée » (une femme recherche et retrouve une pièce de monnaie, versets 8-10) ;
- celle du « Fils prodigue », la plus longue (versets 11-32).

L'Évangile de Luc a été probablement écrit directement en grec vers la fin du 1^{er} siècle de notre ère, et son auteur est de culture hellénique. Il est le seul des quatre évangélistes à rapporter cette parabole (récit allégorique dont les auditeurs peuvent tirer des leçons morales). Comme pour tous les textes de l'Antiquité qui nous ont été transmis, il n'y a pas de manuscrit original remontant à l'auteur. D'autre part, la répartition en chapitres n'est pas originale,

mais a été effectuée au XIII^e siècle, la division de chaque chapitre en versets étant ajoutée ultérieurement (milieu du XVI^e siècle).

L'Évangile de Luc, comme les autres textes du Nouveau Testament, a été répandu en Europe surtout par la traduction latine qu'en a donnée Jérôme au IV^e siècle et qui, pour cette raison, est appelée « Vulgate » ; cette traduction latine, qui sera utilisée ici (voir le texte cité en Annexe), suit de très près le texte grec, y compris dans l'ordre des mots ; elle a longtemps servi de base à d'autres traductions en différentes langues.

Il existe de nombreuses traductions françaises du Nouveau Testament, mais aucune n'a acquis l'importance que la traduction de Luther (Nouveau Testament : 1522, Bible complète : 1534) a revêtue pour la formation de la langue et de la culture allemandes, ou connu la célébrité de la Bible en langue anglaise dite du roi Jacques (« *Authorized Version* », 1611). On peut toutefois citer la « Bible de Port-Royal » (1696), dont le principal traducteur fut Lemaître de Sacy (rééd. R. Lafont, collection « Bouquins »). Au XX^e siècle on dispose de nombreuses traductions nouvelles (voir les exemples donnés en Annexe).

Différentes options sont envisageables :

1) l'étudier pour elle-même en partant d'un texte traduit en français distribué aux élèves, à confronter avec d'autres traductions (notamment la traduction latine de la Vulgate), voire, si possible, avec le texte grec original ;

2) l'étudier pour elle-même à partir d'un récit oral fait par le professeur (pour conserver précisément l'allure orale de l'histoire) ;

3) l'étudier en relation avec d'autres œuvres dans le cadre d'une réécriture.

Ces options, qui dépendent largement du niveau des classes, peuvent être utilisées conjointement.

Difficultés du texte

Le texte transmis ne comporte pas de variante réellement importante. Tout au plus notera-t-on qu'au verset 21 certains manuscrits ajoutent la fin du verset 19, ce qui entraîne une répétition plus longue de la formule employée (voir en Annexe la note à la fin du texte dit de la « Bible de Jérusalem »).

Comme, d'autre part, la parabole n'a pas de correspondant chez les autres évangélistes, il n'y a pas lieu de chercher chez eux d'autres formulations de la même histoire. Il n'y a pas non plus de parallèle dans l'Ancien Testament. En revanche, il peut être utile de noter l'ancrage biblique de l'histoire :

- le porc est un animal impur (Deutéronome, XIV, 8) ;
- l'anneau est marque d'autorité (Genèse, XLI, 42 ; Esther, III, 10 et VIII, 2).

On relèvera aussi que la rivalité entre fils aîné et fils cadet, avec une préférence accordée au cadet (par exemple Jacob supplantant Esaü), est un épisode assez fréquent dans la Bible.

De même, certaines notations sont à mettre en relation avec le contexte de la civilisation où la scène se passe :

- la hâte du père vers son fils (verset 20) est exceptionnelle pour un Oriental ;
- les sandales (verset 22) marquent la tenue de l'homme libre ; de façon générale, les trois ordres donnés au v. 22 rétablissent le cadet dans sa dignité de fils (de la maison).

Certains éléments peuvent poser problème :

- le partage des biens paternels, qui est à l'origine du départ du fils cadet, correspond-il à une possibilité réelle à l'époque ? Certains spécialistes en doutent ; d'autres estiment que le cadet peut recevoir, du vivant du père, un tiers des biens (dont le père conserverait l'usufruit ?), les deux tiers étant réservés à l'aîné (qui a, de toute façon, sa part garantie) ; en tout cas la demande de partage des biens n'est pas un acte illégitime de la part du cadet ;
- le mode de vie du cadet (verset 12) est qualifié, en grec, comme ἄσωτος [asōtos], ce qui est traduit en latin par *luxuriose* (terme qu'on trouve chez Cicéron : en débauché) ; les traductions françaises hésitent entre diverses formulations graduées (« vie dissipée », « vie de prodigue », « vie de débauche »...) ;
- au verset 30 l'aîné affirme que le cadet a dissipé le bien du père (ou le sien ? voir plus loin l'examen du texte grec) « avec des prostituées » (μετὰ πόρνων [meta pornōn]), ce que Jérôme rend bien par « cum meretricibus » alors que certaines traductions françaises affaiblissent en « avec des femmes ».

Le vocabulaire de la famille

Cet élément mérite une attention particulière. La famille dont il est question ne comprend, au sens strict, que trois membres : un père et ses deux fils (aîné et cadet). Il n'est jamais question d'une mère ou d'une épouse. Le domaine comprend aussi, au sens large, des ouvriers (journaliers, employés : grec μίσθιοι [místhioi], latin *mercenarii*) et des serviteurs (grec δοῦλοι [doulói], latin *servi*).

Il importe surtout de voir quels termes de parenté sont utilisés, et par qui. Les occurrences qui suivent sont données à partir du texte grec original :

- père : 12 occurrences

utilisé par le narrateur
 le fils cadet (v. 17, 18, 21)
 le serviteur (v. 27)

le terme n'est jamais employé par le fils aîné

- fils : 8 occurrences

utilisé par le narrateur
 le père, pour parler du cadet (v. 24)
 le cadet, pour parler de lui-même négativement (v. 19, 21)
 l'aîné, pour parler de son frère (v. 30)

- *frère* : 2 occurrences

utilisé par le serviteur s'adressant à l'aîné pour parler du cadet (v. 27)

le père s'adressant à l'aîné pour parler du cadet (v. 32)

le terme n'est jamais utilisé par le narrateur ou un des deux frères.

Cette répartition des emplois par les personnages est importante. Elle incite à aborder le problème de la traduction, par Jérôme, de l'adresse du père à l'aîné, au v. 31. Le texte grec porte τέκνον [*teknon*], terme affectueux qui peut être rendu par « [mon] enfant » ; or Jérôme traduit *Fili*, soit « [Mon] fils », en utilisant le même terme (*filius*) que celui qu'il avait (tout à fait normalement) utilisé pour traduire le terme grec qui signifie *fils* : υἱός [*huios*].

On remarque qu'à prendre le texte original au pied de la lettre, le père n'emploie jamais « fils » pour parler de son aîné ou s'adresser à lui (sauf dans la version de Jérôme, reprise par beaucoup de traducteurs) ; il ne l'emploie pas non plus pour s'adresser au cadet. On aura aussi noté que l'aîné n'emploie jamais « père » pour lui parler ou parler de lui, pas plus qu'il n'emploie « frère » pour parler du cadet (les deux frères ne se parlent ni ne se rencontrent).

Perspective d'étude 1

Étude du texte pour lui-même avec lecture analytique comparative

Cinq textes sont donnés en annexe :

1) trois traductions françaises modernes :

- la traduction de la « Bible de Jérusalem » (1955), sans doute la plus utilisée dans la seconde moitié du xx^e siècle ;

- une traduction « en français courant » (1997) ;

- la traduction de la « Bible des écrivains » (2001), dont l'originalité est que chaque livre est traduit en collaboration par un exégète et un écrivain ;

2) deux traductions importantes :

- la traduction de [saint] Jérôme - la « Vulgate » (iv^e siècle) ;

- la traduction allemande de Luther (xvi^e siècle), modernisée.

Il est possible d'utiliser d'autres traductions, par exemple celle de la « Traduction œcuménique de la Bible » (« TOB », Cerf, 1972).

L'attention peut être attirée sur des questions de vocabulaire :

- les termes de parenté (voir plus haut) ;

- *hic filius meus* (v. 24)/*filius tuus hic* (v. 30)/*frater tuus hic* (v. 32) : mon fils que voilà/ton fils que voilà/ton frère que voilà, ou : mon fils/ce fils qui est le tien/ce frère qui est le tien ;

- la nourriture des porcs (v. 16) : caroubes, gousses, glands...

Un problème plus général est celui du style :

- on note les reprises et les parallèles : par exemple, mon fils que voilà/ton frère que voilà (v. 24 et 32).
- les versions de Jérôme et de Luther respectent le style orientalisant de l'original, dont de nombreuses phrases commencent par « et » (καί [kaí]). Les versions françaises suppriment volontiers ce mot de coordination.
- on constate également quelques divergences, entre les différentes versions, dans l'indication du sujet de certaines phrases. Ainsi la Bible de Jérusalem précise « Et le père leur partagea » (dernière phrase du v. 12) quand le latin a simplement « *Et divisit illis* », et, au v. 31, elle a « Mais le père », quand le latin a « *At ipse* ». Le français a souvent besoin de préciser qui fait l'action : dans une tradition orale (et orientale) l'auditeur est appelé à suppléer, par le contexte, de qui il s'agit.
- le récit est fait au passé dans la version latine (comme dans le texte original). La version de la « Bible des écrivains » a choisi de le transcrire au présent, ce qui donne plus de vivacité au conte ; en même temps les phrases, en parataxe, sont plus brèves. La disposition générale aboutit de plus à un texte qui commence par « Un homme » et se clôt sur « répond le père », mettant ainsi davantage l'accent sur ce personnage. Or la version de la Vulgate, suivant en cela la version originale, se termine avec les mots « *perierat, et inventus est* » : « il était perdu, et il est retrouvé », concluant de la sorte sur le fils cadet.

En cas de report au texte grec

Le texte grec, qui est probablement la langue de rédaction, même si des sémitismes peuvent être constatés (voir plus haut la remarque sur les phrases débutant par καί), ne pose pas de problème particulier de traduction.

Quelques points de détail :

- v. 12 : τὸ ἐπίβαλλον μέρος : la part qui revient [à quelqu'un].
- v. 12 : οὐσία / βίος : Jérôme traduit les deux termes par le même mot, *substantia* ; οὐσία désigne le « bien » en général, βίος plus précisément ce qui permet de vivre.
- v. 13 : συναγαγὼν πάντα : ayant rassemblé tout son avoir, l'ayant converti en liquidités (?).
- v. 13 : ἄσωτος : le mot ἄσωτία, employé par Platon, fait partie du vocabulaire moral de l'époque.
- v. 17 : εἰς ἑαυτὸν δὲ ἔλθων : une formule semblable se rencontre dans les *Entretiens* d'Épictète (III, 1, 15) : ὅταν εἰς σαυτὸν ἔλθῃς.

- v. 17 : ἀπόλλυμαι : ce verbe d'emploi classique employé à la voix moyenne signifie « être perdu, mourir », également au sens moral (« se perdre »). Terme important : voir v. 24 et 32 (ἀπολωλώς) ;
- v. 18 et 20 : ἀνάστασιν πορεύσομαι / ἀνάστασιν ἦλθεν : sémitisme, le participe ἀνάστασιν accompagnant des verbes d'action ou de mouvement, sans avoir de valeur réellement autonome.
- v. 19 : κληθῆναι : le fait d'être appelé, nommé, équivaut pratiquement à « exister ».
- v. 22 : στολήν τὴν πρώτην : soit la robe qu'il portait auparavant, soit la meilleure.
- v. 26 : ἓνα τῶν παίδων : l'un des jeunes esclaves (serviteurs)
- v. 30 : καταφαγὼν σοῦ τὸν βίον (« ayant dévoré ton bien ») : Jérôme traduit « qui devoravit substantiam suam ».

Problèmes généraux d'interprétation

Cette parabole a évidemment donné lieu à une masse de commentaires dus à des auteurs chrétiens : Saint Augustin, Cyrille d'Alexandrie, Bossuet, Bourdaloue, Benoît XVI... Les paraboles contenues dans le Nouveau Testament sont alors utilisées comme des sources de réflexion et d'action morales en proposant des lectures allégoriques. Dans les écoles dirigées par les jésuites, aux XVI^e et XVII^e siècles, les élèves en ont souvent représenté des adaptations théâtrales (en latin ou dans les langues vernaculaires).

Dans le chapitre xv de l'Évangile de Luc cette parabole s'inscrit dans le contexte général de la perte, de la disparition : une brebis, une pièce de monnaie, un fils. À chaque fois un personnage (berger, femme, père) se réjouit de retrouver ce qui avait disparu. Voir à ce sujet, dans le texte grec des deux premières paraboles, les emplois du verbe ἀπόλλυμι ([apollumi] perdre) aux v. 4 (deux occurrences), 6, 8, 9 pour le vocabulaire de la disparition, ceux du verbe εὐρίσκω ([eurisko] trouver) aux mêmes versets, ceux du verbe χαίρω ([chaïro] se réjouir) aux v. 5, 6, 9.

De toute façon, la troisième parabole (v. 11-32) pose plusieurs questions d'interprétation. Entre autres :

- quel est le personnage central du récit : le fils cadet, le père ?
- quel rôle joue le fils aîné ?
- comment titrer ce récit (en allemand, on parle de la parabole du « fils perdu ») ?
- qu'est-ce que le texte « ne dit pas » - ce qui ouvre la voie à des recherches sur les réécritures (littéraires) qui ne manquent pas (voir la perspective d'étude 3) ?

Perspective d'étude 2

Présentation orale du texte

Raconter la parabole

- en se tenant à une des traductions françaises possibles
- en faisant attention à certains termes du récit :
 - la part de *bien* ou d'*héritage* qui revient au cadet (11-13)
 - le mode de vie (13) : en *prodigue*
 - 16 : *caroubes, glands, gousses* ?
 - le début de 18 : *je me lèverai*
 - 22 : *robe, anneau, chaussures*
 - 30 : dévorer *son/ton bien* avec des *femmes/prostituées* ?
 - 31 : toi, mon *enfant/toi, mon fils* ?

Recueillir les questions des élèves

Elles peuvent a priori porter sur des difficultés de compréhension : vocabulaire, logique des événements, attitude de tel ou tel personnage, etc.

Poser des questions aux élèves. Par exemple :

- Quel titre donner ?
- Quels personnages ? Quel est le personnage principal ?
- Que penser du comportement du cadet, du père, de l'aîné ?
- Quels sont les termes qui désignent les membres de la famille ?
- Comment parlent-ils les uns des autres (qui dit : père, fils, frère) ?
- Cette famille paraît-elle complète ?
- Quelle(s) suite(s) donner à cette histoire ?

Prolongements possibles

- Autour de l'*Évangile* : qu'est-ce que c'est ? ouvrage écrit en quelle langue ?
- Autres histoires de retour d'un fils perdu ?
- Autres histoires de rivalité entre deux frères ?
- Il y a des « trous » dans cette histoire : lesquels, et comment imaginer de les combler ?
- Peut-on modifier des éléments de l'histoire ? Avec quelles conséquences ?
- Y a-t-il des « filles prodigues » ? Des « frères prodigues » ?

Perspective d'étude 3

En relation avec d'autres œuvres (réécritures)

Parmi les œuvres réécrivant la parabole ou s'inspirant fortement d'elle :

- un jeu dramatique du Moyen Âge :
- Courtois d'Arras (premier quart du XIII^es.) : édition de Jean Dufournet, GF-Flammarion, 1995, avec une excellente documentation;
- des récits du XX^e siècle :
- André Gide, *Le Retour de l'Enfant prodigue*, 1907 (revue *Vers et Prose*),
- Rainer M. Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910),
- Franz Kafka, « Le Retour » (« Heimkehr »), publication posthume, rédigée vers 1920,
- Roger Martin du Gard, *Le Cahier gris 1922* (1^{er} vol. des *Thibault*),
- Soma Morgenstern, trilogie romanesque *Étincelles dans l'abîme* (*Funken im Abgrund*), comprenant *Le Fils du Fils prodigue* (*Der Sohn des verlorenen Sohnes*, 1935), seul volume paru du vivant de l'auteur (1890-1976), *Idylle en exil* (*Idyll im Exil*), *Le Testament du Fils prodigue* (*Das Vermächtnis des verlorenen Sohnes*) [trad. françaises de Denis Authier, Christian Richard, Nicole Casanova, éd. Liana Levi].

Voir la bibliographie jointe pour des perspectives d'études sur des réécritures littéraires.

Documents complémentaires

La parabole a inspiré de nombreux artistes, dans les domaines les plus variés, dont les œuvres peuvent être étudiées en liaison avec le texte.

Tableaux et gravures

L'œuvre la plus connue est sans doute le tableau de Rembrandt, dans la version conservée au musée de l'Ermitage à Moscou. De nombreux autres peintres célèbres ont également peint différentes scènes de la parabole. Parmi les gravures, on peut noter celles d'Abraham Bosse ou de Jacques Callot au XVII^e siècle.

Il est aussi possible de faire des recherches dans des musées ou des églises. Par exemple, le musée des Beaux-Arts de Quimper possède « Le Fils Prodigue », tableau du XVII^e siècle, dû à Louis de Caudery, celui de Châlons-en-Champagne « Le Retour du Fils Prodigue », par Yves-Edgar Muller (1876-1958), etc.

Vitraux

En France plusieurs cathédrales ont une verrière représentant des scènes de la parabole : Auxerre, Bourges, Chartres, Poitiers, Sens.

Sculptures

Par exemple : Auguste Rodin ou le sculpteur allemand Hermann Blumenthal (1905-1942).

Chansons

Par exemple :

- Charles Aznavour, *L'Enfant prodigue*, paroles de Jacques Plante (1959). Le premier vers : « Je reviens chez mon père », les deux derniers : « Si c'était à refaire / Je recommencerais » (bis).

- James Blunt, *Billy* (2005). Début : « *Billy's leaving to-day (don't know where he's going)* ». Refrain : « *The damage is done. The prodigal son is too late / Old doors are closed but he's always open / To relive time in his mind / Oh Billy* ».

L'époque contemporaine est riche en « enfants prodiges »...

Bibliographie

BRETTSCHEIDER, Werner, *Die Parabel vom verlorenen Sohn : das biblische Gleichnis in der Entwicklung der europäischen Literatur*, Berlin, E. Schmidt, 1978. [avec chronologie des œuvres traitées (XIII^e s.-1946), bibliographie, index des noms cités]

CHEVREL, Yves, « 'Un homme avait deux fils', ou : la fratrie insauvable ? Quelques réflexions sur des écritures modernes d'une parabole évangélique », dans : *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, dir. Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy, Paris, Kimé, 2003.

CHEVREL, Yves, « Kafka et le silence du Fils prodigue », dans : Zard, Philippe [éd.], *Sillage de Kafka*, Paris, Éditions du Manuscrit, 2007.

LUNEAU, René, *L'Enfant prodigue*, Paris, Bayard, 2005.

MÜLLER-MICHAELS, Harro, « Ermutigung zur Krise. Das Motiv des verlorenen Sohnes als Paradigma der Moderne », *Diskussion Deutsch*, n° 45, juin 1995.

PELLETIER, A. M., « Métamorphoses littéraires d'une parabole. Le Fils prodigue selon Gide, Rilke et Kafka », *Foi et Vie*, 90/5, sept. 1991, Cahier biblique 30.

Le Supplément 101 de la revue *Cahiers Évangile*, 1997, 99 p., est consacré à la parabole de l'Enfant prodigue. Il contient de nombreux textes et des commentaires de toute nature (y compris des « approches psychologiques et psychanalytiques »), ainsi que de nombreuses références bibliographiques.

Textes de référence

Texte 1

Bible de Jérusalem

Éd. Le Cerf, 1955

15. ¹¹ [Il dit encore]

Un homme avait deux fils. ¹² Le plus jeune dit à son père : « Père, donne-moi la part de fortune qui me revient ». Et le père leur partagea son bien. ¹³ Peu de jours après, le plus jeune fils, rassemblant tout son avoir, partit pour un pays lointain et y dissipa son bien dans une vie de prodigue.

¹⁴ Quand il eut tout dépensé, une grande famine survint en ce pays et il commença à sentir la privation. ¹⁵ Il alla se mettre au service d'un des habitants de la contrée, qui l'envoya dans les champs garder les cochons. ¹⁶ Il aurait bien voulu se remplir le ventre des caroubes que mangeaient les cochons, mais personne ne lui en donnait. ¹⁷ Rentrant alors en lui-même, il se dit : « Combien de journaliers de mon père ont du pain en abondance, et moi je suis ici à mourir de faim ! ¹⁸ Je veux partir, retourner vers mon père et lui dire : Père, j'ai péché contre le Ciel et contre toi ; ¹⁹ je ne mérite plus d'être appelé ton fils, traite-moi comme l'un de tes journaliers ». ²⁰ Il partit donc et s'en retourna vers son père.

Comme il était encore loin, son père l'aperçut et fut touché de compassion ; il courut se jeter à son cou et l'embrassa longuement. ²¹ Le fils alors lui dit : « Père, j'ai péché contre le Ciel et contre toi, je ne mérite plus d'être appelé ton fils* ». ²² Mais le père dit à ses serviteurs : « Vite, apportez la plus belle robe et l'en revêtez, mettez-lui un anneau au doigt et des chaussures aux pieds. ²³ Amenez le veau gras, tuez-le, mangeons et festoyons, ²⁴ car mon fils que voilà était mort et il est revenu à la vie ; il était perdu et il est retrouvé ! ». Et ils se mirent à festoyer.

²⁵ Son fils aîné était aux champs. Quand, à son retour, il fut près de la maison, il entendit de la musique et des danses. ²⁶ Appelant un des serviteurs, il lui demanda ce que cela signifiait. ²⁷ Celui-ci lui dit : « C'est ton frère qui est de retour, et ton père a tué le veau gras, parce qu'il l'a recouvré en bonne santé ». ²⁸ Il se mit alors en colère et refusa d'entrer. Son père sortit l'en prier. ²⁹ Mais il répondit à son père : « Voici tant d'années que je te sers, sans avoir jamais transgressé un seul de tes ordres, et jamais tu ne m'as donné un chevreau à moi, pour festoyer avec mes amis ; ³⁰ et puis ton fils que voilà revient-il, après avoir dévoré ton bien avec les femmes, et tu fais tuer pour lui le veau gras ! ».

³¹ Mais le père lui dit : « Toi, mon enfant, tu es toujours avec moi, et tout ce qui est à moi est à toi. ³² Mais il fallait bien festoyer et se réjouir, puisque ton frère que voilà était mort et il est revenu à la vie ; il était perdu et il est retrouvé ! ».

* ajout possible : « traite-moi comme l'un de tes journaliers » (= fin de v. 19).

Texte 2

Bible « en français courant »

Éd. Alliance biblique universelle, 1997

Jésus dit encore : « Un homme avait deux fils. Le plus jeune dit à son père : ‘Mon père, donne-moi la part de notre fortune qui doit me revenir’. Alors le père partagea ses biens entre ses deux fils. Peu de jours après, le plus jeune fils vendit sa part de la propriété et partit avec son argent pour un pays éloigné. Là, il vécut dans le désordre et dissipa ainsi tout ce qu’il possédait. Quand il eut tout dépensé, une grande famine survint dans ce pays, et il commença à manquer du nécessaire. Il alla donc se mettre au service d’un des habitants du pays, qui l’envoya dans ses champs garder les cochons. Il aurait bien voulu se nourrir des fruits du caroubier que mangeaient les cochons, mais personne ne lui en donnait. Alors, il se mit à réfléchir sur sa situation et se dit : ‘Tous les ouvriers de mon père ont plus à manger qu’il ne leur en faut, tandis que moi, ici, je meurs de faim ! Je veux repartir chez mon père et je lui dirai : Mon père, j’ai péché contre Dieu et contre toi, je ne suis plus digne que tu me regardes comme ton fils. Traite-moi donc comme l’un de tes ouvriers.’ Et il repartit chez son père.

« Tandis qu’il était encore assez loin de la maison, son père le vit et en eut profondément pitié : il courut à sa rencontre, le serra contre lui et l’embrassa. Le fils lui dit alors : ‘Mon père, j’ai péché contre Dieu et contre toi, je ne suis plus digne que tu me regardes comme ton fils...’ Mais le père dit à ses serviteurs : ‘Dépêchez-vous d’apporter la plus belle robe et mettez-le-lui ; passez-lui une bague au doigt et des chaussures aux pieds. Amenez le veau que nous avons engraisé et tuez-le ; nous allons faire un festin et nous réjouir, car mon fils que voici était mort et il est revenu à la vie, il était perdu et je l’ai retrouvé.’ Et ils commencèrent la fête.

« Pendant ce temps, le fils aîné de cet homme était aux champs. À son retour, quand il approcha de la maison, il entendit un bruit de musique et de danses. Il appela un des serviteurs et lui demanda ce qui se passait. Le serviteur lui répondit : ‘Ton frère est revenu, et ton père a fait tuer le veau que nous avons engraisé, parce qu’il a retrouvé son fils en bonne santé.’ Le fils aîné se mit alors en colère et refusa d’entrer dans la maison. Son père sortit pour le prier d’entrer. Mais le fils répondit à son père : ‘Écoute, il y a tant d’années que je te sers sans avoir jamais désobéi à l’un de tes ordres. Pourtant, tu ne m’as jamais donné même un chevreau pour que je fasse la fête avec mes amis. Mais quand ton fils que voilà revient, lui qui a dépensé entièrement ta fortune avec des prostituées, pour lui tu fais tuer le veau que nous avons engraisé !’ Le père lui dit : ‘Mon enfant, tu es toujours avec moi, et tout ce que je possède est aussi à toi. Mais nous devons faire une fête et nous réjouir, car ton frère que voici était mort et il est revenu à la vie, il était perdu et le voilà retrouvé !’ »

Texte 3

La Bible, éd. Bayard, 2001 (« Bible des écrivains »)

Traduction de Pascale Monnier et Pierre Létourneau

Un homme avait deux fils. Le plus jeune dit à son père : « Père, donne-moi la part qui me revient de nos possessions ». Le père partage ses biens. Peu après, ayant tout rassemblé, le plus jeune fils part pour un pays lointain. Là, il vit dans les excès et dilapide ce qu'il possédait. Il a tout dépensé quand survient dans ce pays une grande famine. Il souffre de privations. Il entre au service d'un habitant de ce pays qui l'envoie dans ses domaines. Il y garde les porcs. Il voudrait pouvoir calmer sa faim avec les caroubes que mangent les porcs, mais personne ne lui en donne. Il se ressaisit et dit : « Les employés de mon père ont de quoi se nourrir en abondance et je suis ici à mourir de faim ! Je vais aller chez mon père et je lui dirai : Père, je suis coupable envers le Ciel et envers toi, je ne mérite plus d'être appelé ton fils. Traite-moi comme l'un de tes employés. »

Il part chez son père. Il est encore loin quand son père le voit et s'émeut. Il court, se jette à son cou et l'embrasse tendrement.

Le fils lui dit : « Père, je suis coupable envers le Ciel et envers toi, je ne mérite plus d'être appelé ton fils. » Le père dit à ses serviteurs : « Vite, apportez une robe, prenez la plus belle pour l'habiller, passez un anneau à son doigt et des sandales à ses pieds. Apportez un veau gras, sacrifiez-le et mangeons. Faisons une fête, car mon fils était mort et il vit à nouveau, il était perdu et il est retrouvé. » Ils font une fête.

Son fils aîné était dans les champs. Il revient, s'approche de la maison et entend des chants et des danses. Il appelle l'un des serviteurs et demande ce qui se passe. « Ton frère est revenu ; ton père a sacrifié un veau gras, car il a retrouvé son fils en bonne santé », lui dit-il.

Il se met en colère et refuse d'entrer. Son père sort et le supplie. Mais lui répond : « Cela fait tant d'années que je te sers. Jamais je n'ai désobéi à aucun de tes ordres. Pourtant tu ne m'as jamais donné un chevreau pour que je fasse une fête avec mes amis. Mais quand ce fils qui est le tien a liquidé tous tes biens avec des prostituées et revient, tu tues pour lui un veau gras ».

« Toi, mon enfant, tu es continuellement avec moi, tout ce que je possède t'appartient. Il fallait faire une fête, être joyeux, car ce frère qui est le tien était mort et il vit à nouveau, il était perdu et il est retrouvé », répond le père.

Texte 4

Vulgate (traduction de Jérôme)

Novum Latinum Latine

Éd. Nestle-Aland, 221963

15. ¹¹ [Ait autem]

Homo quidam habuit duos filios : ¹² et dixit adolescentior ex illis patri : Pater, da mihi portionem substantiae, quae me contingit. Et divisit illis substantiam. ¹³ Et non post multos dies, congregatis omnibus, adolescentior filius peregre profectus est in regionem longinquam, et ibi dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose. ¹⁴ Et postquam omnia consummasset, facta est fames valida in regione illa, et ipse coepit egere. ¹⁵ Et abiit, et adhaesit uni civium regionis illius. Et misit illum in villam suam ut pasceret porcos. ¹⁶ Et cupiebat implere ventrem suum de siliquis, quas porci manducabant : et nemo illi dabat. ¹⁷ In se autem reversus, dixit : Quanti mercenarii in domo patris mei abundant panibus, ego autem hic fame pereor! ¹⁸ Surgam, et ibo ad patrem meum, et dicam ei : Pater, peccavi in caelum, et coram te : ¹⁹ iam non sum dignus vocari filius tuus; fac me sicut unum de mercenariis tuis. ²⁰ Et surgens venit ad patrem suum. Cum autem adhuc longae esset, vidit illum pater ipsius, et misericordia motus est, et accurrens cecidit super collem eius, et osculatus est eum. ²¹ Dixitque ei filius : Pater, peccavi in caelum, et coram te, iam non sum dignus vocari filius tuus. ²² Dixit autem pater ad servos suos : Cito proferte stolam primam, et induite illum, et date annulum in manum eius, et calceamenta in pedes eius : ²³ et adducite vitulum saginatum, et occidite, et manducemus, et epulemur : ²⁴ quia hic filius meus mortuus erat, et revixit: perierat, et inventus est. Et coeperunt epulari. ²⁵ Erat autem filius eius senior in agro : et cum veniret, et appropinquaret domui, audivit symphoniam, et chorum : ²⁶ et vocavit unum de servis, et interrogavit quid haec essent. ²⁷ Isque dixit illi : Frater tuus venit, et occidit pater tuus vitulum saginatum quia salvum illum recepit. ²⁸ Indignatus est autem, et nolebat introire. Pater ergo illius egressus, coepit rogare illum. ²⁹ At ille respondens, dixit patri suo : Ecce tot annis servio tibi, et numquam dedisti mihi hoedum ut cum amicis meis epularer : ³⁰ sed postquam filius tuus hic, qui devoravit substantiam suam cum meretricibus, venit, occidisti illi vitulum saginatum. ³¹ At ipse dixit illi : Fili, tu semper mecum es, et omnia mea tua sunt : ³² epulari autem, et gaudere oportebat, quia frater tuus hic, mortuus erat, et revixit : perierat, et inventus est.

Texte 5

Traduction allemande de Luther, modernisée.

Und er sprach :

Ein Mensch hatte zwei Söhne. Und der jüngere unter ihnen sprach zu dem Vater : Gib mir, Vater, das Teil der Güter, das mir gehört. Und er teilte ihnen das Gut. Und nicht lange danach sammeltete der jüngere Sohn alles zusammen und zog ferne über Land ; und daselbst brachte er sein Gut um mit Prassen. Als er nun all das Seine verzehrt hatte, ward eine große Teuerung durch dasselbe Land, und er fing an zu darben und ging hin und hängte sich an einen Bürger desselben Landes ; der schickte ihn auf seinen Acker, die Säue zu hüten. Und er beehrte seinen Bauch zu füllen mit Trebern, die die Säue aßen ; und niemand gab sie ihm. Da ging er in sich und sprach : Wieviel Tagelöhner hat mein Vater, die Brot die Fülle haben, und ich verderbe im Hunger ! Ich will mich aufmachen und zu meinem Vater gehen und ihm sagen : Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir. Ich bin hinfort nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße ; mache mich zu einem deiner Tagelöhner ! Und er machte sich auf und kam zu seinem Vater. Da er aber noch ferne von dannen war, sah ihn sein Vater, und es jammerte ihn, lief und fiel ihm um seinen Hals und küßte ihn. Der Sohn aber sprach zu ihm : Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir ; ich bin hinfort nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße. Aber der Vater sprach zu seinen Knechten : Bringt schnell das beste Kleid hervor und tut es ihm an und gebet ihm einen Fingerreif an seine Hand und Schuhe an seine Füße, und bringt das Kalb, das wir gemästet haben, und schlachtet's es ; lasset uns essen und fröhlich sein ! Denn dieser mein Sohn war tot und ist wieder lebendig geworden ; er war verloren und ist gefunden worden. Und sie fingen an, fröhlich zu sein.

Und der älteste Sohn war auf dem Felde. Und als er nahe zum Hause kam, hörte er das Singen und den Reigen und rief zu sich der Knechte einen und fragte, was das wäre. Der aber sagte ihm : Dein Bruder ist gekommen, und dein Vater hat das gemästete Kalb geschlachtet, weil er ihn gesund wieder hat. Da ward er zornig und wollte nicht hineingehen. Da ging sein Vater heraus und bat ihn. Er aber antwortete und sprach zum Vater : Siehe, so viele Jahre diene ich dir und habe dein Gebot noch nie übertreten ; und du hast mir nie einen Bock gegeben, daß ich mit meinen Freunden fröhlich wäre. Nun aber dieser dein Sohn gekommen ist, der sein Gut mit Dirnen verpraßt hat, hast du ihm das gemästete Kalb geschlachtet. Er aber sprach zu ihm : Mein Sohn, du bist allezeit bei mir, und alles, was mein ist, das ist dein. Du solltest aber fröhlich und guten Mutes sein ; denn dieser dein Bruder war tot und ist wieder lebendig geworden, er war verloren und ist wiedergefunden.

Les visages du *Petit Chaperon rouge*.

Approches du conte en classe de sixième

Hélène Pérol,
professeur de lycée, Clamart

Nous proposons une entrée progressive dans la lecture comparative. Il s'agira dans un premier temps de percevoir, puis de comparer, au sein d'un même texte – un conte de Perrault –, des espaces discursifs nettement délimités et différenciés. Dans un deuxième temps, la démarche comparatiste portera sur deux textes différents : l'un de Perrault, l'autre des frères Grimm. Enfin, deux illustrations d'un même conte de Perrault seront confrontées et comparées.

Découverte d'un conte de Perrault : *Le Petit Chaperon rouge* (1697)

Lecture de la version intégrale du conte et mise en évidence de sa structure hétérogène

Cette hétérogénéité tient à la superposition de deux parties immédiatement perceptibles :

- de la ligne 1 à 41 : le récit,
- de la ligne 42 à la fin : la moralité.

Ce qui revient à l'empilement de deux discours distincts : discours narratif tout d'abord, puis discours argumentatif.

L'analyse comparative permettra de faire apparaître les traits distinctifs de ces deux discours.

- Deux espaces discursifs, deux titres :
 - *Le Petit Chaperon rouge* : ce titre programme et resserre d'emblée la narration sur le personnage principal, sur l'héroïne. Un triple mouvement de caractérisation – par le jeu des adjectifs épithètes *petit* (caractérisation de la taille) et *rouge* (caractérisation de la couleur) – par la métaphore qui identifie et

réduit le personnage au vêtement qu'il porte, le *chaperon*, appuie la notoriété de l'héroïne dont l'histoire va nous être contée.

- *Moralité* : ce titre explicite le registre et la visée didactique de la deuxième partie du texte (rappelons la définition du mot *moralité* : « enseignement moral d'un événement, d'un récit »). Il invite également à une relecture du récit dans la perspective même de cette *Moralité*.

- Deux espaces discursifs, deux attaques distinctes :

- Notons la formule rituelle qui ouvre l'espace de déploiement de la fiction : « Il était une fois... » (1)

- La formule « *On voit ici...* » (43) traduit bien une opération de déchiffrement du texte au-delà même de son opacité narrative. Sous le texte, un autre texte : celui même de la moralité.

- Deux espaces discursifs, deux distributions de personnages distinctes :

- Dans la partie narrative, trois personnages sont fortement individualisés et singularisés : les pronoms ou les groupes nominaux qui les désignent respectivement sont toujours au singulier. Donnons quelques exemples : « *une petite fille* » (1), « *sa mère* » (1), « *sa mère-grand* » (2), « *Cette bonne femme* » (2), « *Le Petit Chaperon rouge* » (6), « *le Loup* » (7), « *la pauvre enfant* » (9), « *Il* » (22), « *Elle* » (34).

Notons que l'emploi de la majuscule souligne la singularité des deux acteurs majeurs du récit : le Petit Chaperon rouge et le Loup.

- La deuxième partie est construite sur un processus de généralisation propre aux visées didactiques de la moralité : cette généralisation tient à l'emploi du pluriel dans des groupes nominaux dont les référents ne sont plus des individus mais des groupes humains homogènes :

« *La pauvre enfant* » est relayée par « *de jeunes enfants* » (43) ; la « *petite fille* » est relayée par « *de jeunes filles* » (44) et « *les jeunes demoiselles* » (54),

« *le loup* » est relayé par « *tous les loups* » (49 et 57), « *ces loups doucereux* » (56), « *toutes sortes de gens* » (46).

Notons que dans le groupe nominal singulier « *le loup* » de la ligne 49, la majuscule a disparu : le référent n'est plus la personnage de conte lui-même ; le mot « loup » est simplement convoqué avec toutes les connotations négatives qui s'y attachent.

- Deux espaces discursifs, deux systèmes temporels :

- Nous reconnaissons dans la première partie un système des temps propre au récit classique : une temporalité passée qui se distribue en passés simples (enchaînement des actions et constitution de la trame narrative - « *partit* » (6), « *rencontra* » (7), « *demanda* » (9), « *se mit à courir* » (15), « *s'en alla* » (16), « *tira... s'ouvrit* » (22), « *se jeta... la dévora* » (23) - comme exemples de jalons narratifs dans la première partie du récit) et en imparfaits (à valeur d'habitude

- « *on l'appelait...* » (3) ; à valeur durative - « *qui étaient dans la forêt* » (8) ; à valeur descriptive « *en était folle* » (1-2)).

Cette temporalité passée se trouve rompue cependant par des présents d'énonciation dans les passages de discours direct (lignes 4 et 5 avec comme locuteur la mère ; lignes 10 à 14 avec comme locuteurs le loup et l'enfant ; ligne 22 avec comme locuteur la grand-mère ; lignes 26 à 30 avec comme locuteurs le loup et l'enfant ; lignes 32-33 avec comme locuteur le loup ; lignes 35 à 41 avec comme locuteurs le loup et l'enfant) et par des présents de narration qui constituent des effets de dramatisation (« *il heurte* » (18), « *Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit* » (33-34)).

- Côté moralité, c'est une temporalité présente qui domine. Deux valeurs du présent apparaissent ici : un présent d'énonciation, minoritaire (« *On voit ici* » (1) et « *Je dis* » (49)) par lequel le narrateur appuie son point de vue, et un présent de vérité générale, majoritaire, qui déroule la valeur gnomique de la moralité dans toutes les autres formes verbales de cette partie du texte.

- Deux espaces discursifs, deux systèmes énonciatifs :
- dans la première partie, le narrateur s'efface derrière sa narration à la troisième personne ;
- dans la seconde partie, le narrateur se découvre sous le pronom personnel « Je » et prend en charge la responsabilité du commentaire et de la moralité qu'il propose : « *Je dis le loup, car...* » (49).

Le lecteur se trouve lui-même convoqué sous la forme du pronom personnel « On » (à valeur de « nous » atténué) et invité à passer d'une réception passive à une réception active : « *On voit ici que...* » (42).

- Deux espaces discursifs, deux formes textuelles :
- prose narrative, dans la première partie, qui permet le déploiement de la fiction ;
- texte versifié dans la seconde partie pour mieux encoder l'interprétation morale du conte : le texte se fait poème par un système conjoint de rimes et de mètres.

Notons une alternance irrégulière de rimes croisées et de rimes plates dans la structure sonore de cet édifice poétique : A B B A C C D E E D D F F G G.

Notons également un mètre irrégulier : décasyllabe à l'attaque et à la fermeture (42//57), hexasyllabes (43//44), alexandrins (46//55//56), et plus souvent, octosyllabes (47 à 54).

Le schéma narratif du conte (lignes 1 à 41)

- Situation initiale (l. 1 à 3) : bonne. Présentation de l'héroïne qui se trouve inscrite dans une triade féminine (la fille, la mère, la grand-mère), distinguée par sa marque vestimentaire et par son surnom (Le Petit Chaperon rouge),

valorisée par sa beauté et son pouvoir de séduction.

Imparfait comme marque de ce discours descriptif initial.

- Élément modificateur (l. 3 à 5) : la mission de l'héroïne, dictée par la mère (porter à la grand-mère malade une galette et un petit pot de beurre)

Action enclenchée par « *Un jour* » et par le passage au passé simple.

• Série de péripéties (l. 6 à 23) :

- dégradation (l. 6-8) : rencontre de l'héroïne avec l'opposant, le loup, dans un bois. La notoriété de l'opposant est signalée par l'expression « compère le Loup » (7).

- amélioration (l. 8-9) : le Loup renonce provisoirement à dévorer l'enfant du fait de la présence d'adjuvants indirects : les bûcherons (8).

- dégradation (l. 9-14) : le Loup fait parler l'enfant, et, sous couvert de jeu (faire la course), lui donne rendez-vous chez la grand-mère, en la poussant sur le chemin le plus long.

- dégradation l. (15-18) : le Loup gagne la course (il a pris le chemin le plus court) tandis que la fillette oublie sa mission.

- dégradation (l. 19-24) : le Loup se fait passer pour la fillette en contrefaisant sa voix ; il s'introduit chez la grand-mère et la dévore.

• Élément de résolution (l. 24-41) : la fillette se présente chez sa grand-mère ; le Loup contrefait la voix et l'apparence de cette dernière ; il fait entrer l'enfant dans la maison puis dans le lit de la grand-mère, et la dévore.

• Situation finale : mauvaise. Le Loup a dévoyé l'enfant, a trompé la grand-mère et les a toutes deux dévorées. La mère se trouve amputée de son avant et de son après généalogique.

On retiendra de cette analyse du récit quelques points majeurs.

Le conte met en scène trois figures féminines dans un fort nouage généalogique (mère// fille//petite-fille, soit grand-mère//mère//fille). L'enfant apparaît comme relais générationnel puisqu'elle a pour mission d'acheminer des objets - galette et pot de beurre, emblèmes nourriciers donc maternels - de la mère jusqu'à la grand-mère. Cette mission est aussi mise à l'épreuve : la mère délègue à sa fille sa responsabilité d'adulte pour aller materner la grand-mère malade.

Le versant masculin du conte est tout entier porté par l'opposant : le Loup. Les bûcherons, autres figures masculines, sont des adjuvants purement passifs et occasionnels. Ce versant masculin est donc marqué par la bestialité : force, vitesse et voracité animales (« *se mit à courir de toute sa force* » (15) ; « *le Loup ne fut pas longtemps à arriver* » (17-18) ; « *il se jeta... la dévora en moins de rien* » (23) ; « *se jeta... et la mangea* » (40-41)). Bestialité qui va jusqu'à la monstruosité morphologique si l'on en juge par l'anaphore de l'épithète « grand » dans la fin du récit (« *grands bras* » (35) ; « *grandes jambes* » (36) ; « *grandes oreilles* » (37) ; « *grands yeux* » (38) ; « *grandes dents* » (39)).

Autre attribut important de cet agent masculin mortifère : le pouvoir de la parole. C'est en parlant au Petit Chaperon rouge que le Loup la détourne de son chemin, de sa mission. Les étapes de confrontation entre le Loup et l'enfant sont marquées stylistiquement par la présence du discours direct, du dialogue : cette caractéristique illustre particulièrement bien le pouvoir corrompteur de la parole. La parole retarde dans un premier temps l'étape finale de la dévoration : le Loup, par prudence, choisit tout d'abord de dialoguer avec l'enfant plutôt que de la dévorer immédiatement. La parole est le chemin le plus long. Mais elle permet inversement de mieux aménager et préparer cette dévoration finale sous la forme d'un rendez-vous pris avec l'enfant. Enfin, la récitation verbale des exclamations alternées de l'enfant et du loup a pour fonction d'acheminer inexorablement l'héroïne autant à la découverte de la vérité de l'autre (cet autre est un loup) qu'à sa propre perte (le loup la dévore lorsque le signifiant de sa voracité - ses dents - entre dans l'espace de la parole).

Ultime attribut de cet opposant : la ruse. Le registre merveilleux porte l'expression de cette ruse : en effet, par le biais de l'anthropomorphisme, nous voyons l'animal se parer de traits distinctifs humains (le Loup parle, calcule, ouvre la porte...). Le Loup, ce faisant, met en attente sa voracité et s'habille d'humanité. Le masculin s'habille même de féminin : dans une sorte de chiasme qui illustre bien l'échange des rôles et le travestissement, le Loup contrefait la voix de la fillette pour mieux tromper la vigilance de la grand-mère ; puis le Loup contrefait la voix et la tenue de la grand-mère pour mieux tromper la vigilance de l'enfant.

Fonctions de la moralité

La moralité compense la dureté archaïque et tragique du conte. Elle ouvre cette narration formidablement dense, lapidaire, close sur elle-même, à un encodage qui la tire vers le champ de la moralité sociale, plus convenue et lisible.

Elle nous invite à voir derrière Le Petit Chaperon rouge, les jolies jeunes filles, derrière le Loup, les jeunes hommes dont l'appétit sensuel est proportionnel à la beauté des jeunes filles. Rencontrer le Loup, lui parler, prendre le chemin le plus long revient à entrer dans le lent parcours de la séduction. Laisser entrer le Loup dans la maison, c'est aussi le faire entrer dans le lit et se donner à lui.

La moralité restreint donc le champ de la destination du conte : elle joue comme un avertissement adressé aux jeunes filles et aux mères imprudentes.

Le conteur lui-même semble rétablir, par cette moralité, le déséquilibre entre instance masculine et instance féminine du conte : il évalue et démasque la ruse du Loup, des loups, et fait ainsi office de père symbolique opposant à l'espace sauvage des pulsions (espace symbolisé par le bois : « *En passant dans un bois* » (7)) l'espace socialisé et médiatisé de l'interdit et de la Loi (espace dont les bûcherons auraient pu être les représentants, s'ils n'avaient été « désactivés » par le narrateur lui-même).

Par cette moralité, ce conte se donne donc comme apologue.

Découverte de la version du *Petit Chaperon rouge* par les frères Grimm (1812)

Le texte est étudié dans sa traduction de l'allemand par Armel Guerne (coll. « Étonnants classiques », Flammarion, 2006).

La structure du texte

Notons la structure homogène de ce conte qui déploie sa narration sans rupture, de la première à la dernière ligne, dans une temporalité passée (passé simple et imparfait) seulement coupée par les présents d'énonciation du discours direct, avec un narrateur qui ne s'inscrit pas dans son récit et qui raconte à la troisième personne.

Le schéma narratif du conte

- Situation initiale (l. 1 à 7) : bonne. Présentation élogieuse de l'héroïne distinguée par son vêtement – Le Petit Chaperon rouge –, valorisée par son charme important, et inscrite dans un lien affectif très fort avec sa grand-mère.

On note la formule rituelle qui ouvre l'espace de la fiction : « *Il était une fois* » (1).

- Élément modificateur (l. 8 à 17) : mission de l'héroïne dictée par la mère (porter à la grand-mère malade un morceau de galette et une bouteille de vin). La formule « *Un jour* » (8) lance l'action.

- Série de péripéties (l. 18 à 105) :

- dégradation (18-34) : l'enfant rencontre le loup qui la fait parler.

- dégradation (35-46) : le loup, pour devancer l'enfant et dévorer tout d'abord la grand-mère, invite l'enfant à s'enfoncer dans la forêt.

- dégradation (47-54) : l'enfant quitte son chemin et s'enfonce dans la forêt.

- dégradation (54-64) : le loup court chez la grand-mère, se fait passer pour la fillette, s'introduit dans la maison, mange l'aïeule, se pare de ses vêtements et se couche dans son lit.

- dégradation (65-87) : Le Petit Chaperon rouge reprend sa route, arrive chez sa grand-mère et se fait dévorer par le loup déguisé et tapi dans le lit.

- amélioration (88-95) : les ronflements sonores du loup repu et endormi alertent un chasseur passant par là : celui-ci entre et découvre le loup.

- amélioration (96-105) : le chasseur ouvre le ventre du loup : la fillette puis sa grand-mère en sortent vivantes.

- Élément de résolution (l. 105 à 108) : l'enfant remplit le ventre du loup de pierres ; à son réveil, le loup, sous le poids, s'affale et meurt.

- Situation finale (l. 109 à 114) : bonne. Le chasseur rentre avec un trophée (la peau du loup) ; la fillette s'est acquittée de sa mission puisque la grand-mère peut savourer la galette et le vin. Elle tire elle-même les conclusions de son aventure avec le loup.

Analyse comparative des textes de Perrault et Grimm

La structure des textes

Le texte de Perrault présente une structure hétérogène avec une partie narrative (prose) et une partie didactique (moralité en vers).

Le texte des frères Grimm présente une structure homogène exclusivement narrative. Mais on peut remarquer que l'absence de moralité détachée du récit comme dans le texte de Perrault est ici compensée par l'existence d'un nouveau cycle narratif.

Les schémas narratifs des textes

Chez Perrault, l'orientation est essentiellement dysphorique : le schéma narratif se présente comme une succession de dégradations. Si la structure d'ensemble du texte est hétérogène, le cycle narratif est lui parfaitement homogène.

Les adjuvants potentiels – les bûcherons présents dans la forêt – restent passifs et ne font que retarder l'issue fatale.

Si l'enfant s'acquitte de sa mission – apporter une galette et du beurre –, c'est à contretemps, puisque la grand-mère a été dévorée. Ces deux objets n'ont finalement aucune fonction : ils ont été pur prétexte narratif pour mettre en route l'enfant et le conte lui-même.

La situation finale est mauvaise puisque le loup a dévoré la grand-mère et l'enfant. Le récit se referme sur cette double dévoration.

Un nouveau couple antagoniste est mis, mais dans l'implicite seulement, en perspective : la mère et le loup. Contrairement à la grand-mère – trop vieille – et au Petit Chaperon rouge – trop jeune –, la mère semble être le seul personnage à pouvoir résister au loup. C'est ce qui explique la permanence de ce personnage dans le conte.

Le texte des Grimm présente deux cycles narratifs :

- un premier cycle exclusivement dysphorique qui reprend toutes les étapes du récit de Perrault ;
- un second cycle exclusivement euphorique qui permet l'acheminement à une situation finale heureuse.

Ce nouveau cycle narratif, qui n'existe pas dans le conte de Perrault, est rendu possible par l'activation et l'intervention d'un adjuvant : le chasseur. Cette aide providentielle du chasseur donne une réelle profondeur au récit qui

s'enrichit, rétrospectivement, d'une seconde ligne narrative. En témoigne l'exclamation du chasseur lorsqu'il retrouve le loup dans le lit de la vieille femme : « *C'est ici que je te trouve, vieille canaille ! dit le chasseur. Il y a un moment que je te cherche !* » (94-95). L'épisode du Petit Chaperon rouge dans lequel le poursuivant est l'animal, le loup, et le poursuivi l'humain – deux femmes, la fillette et son aïeule – s'inscrit dans une durée narrative plus large où le poursuivant est un humain (le chasseur) et le poursuivi l'animal (le loup).

Cette complexité narrative permet de relativiser le pouvoir et la toute-puissance du loup et de lancer la série des améliorations qui renversent la dynamique négative du premier cycle.

L'opposant, le loup, trouve un adversaire masculin à sa mesure : le chasseur. La situation finale est bonne puisque l'adjuvant reconstitue par son intervention toute la lignée des femmes : le lien féminin transgénérationnel est sauvé.

Le Petit Chaperon rouge a accompli sa mission : en témoignent le morceau de galette et le vin qui produisent sur la grand-mère l'effet recherché. Ils avaient été envoyés pour que la grand-mère « *malade et affaiblie* » puisse « *bien se régaler* » (11). Ils opèrent, sur la grand-mère à demi-morte (« *c'était à peine si elle pouvait encore respirer* » (104-105)) comme de miraculeux remontants : « *la grand-mère mangea la galette et but le vin que Le Petit Chaperon lui avait apportés, se retrouvant bientôt à son aise.* » (110-111).

Les personnages

Le loup

Nous avons chez Perrault un loup majuscule : le Loup, compère Loup. Son autorité est grande : sa brutalité et sa voracité sont à peine masquées par le prétexte du jeu. Jeu de course jusque chez la grand-mère tout à son avantage ; il a pour lui l'atout de la force et de la vitesse et il s'attribue le chemin le plus court.

Dans le texte des frères Grimm, le loup s'écrit sans majuscule, ce qui banalise et relativise le personnage. Il met en jeu une séduction subtile pour dévoyer la fillette en lui désignant, par la stylistique de l'éloge (« *ces jolies fleurs* » (42) ; « *c'est pourtant rudement joli, la forêt !* » (45-46)), un nouvel espace, celui de la nature et de la forêt. Ce faisant, il ouvre aussi à l'enfant, par la stylistique du blâme, un nouvel espace intérieur de perceptions et de sensations : il l'invite à regarder et à entendre (« *tu ne les regardes même pas* » (43) ; « *on dirait que tu ne les entends pas chanter* » (44)).

Le Loup de Perrault fascine par sa brutale autorité ; le loup des frères Grimm séduit en instruisant et en opposant un espace à plusieurs dimensions (le bas avec « *les jolies fleurs* » (42), le haut des « *oiseaux* » (44)) à l'espace réduit à la ligne droite du chemin menant à l'école (« *Tu marches droit devant toi comme si tu allais à l'école.* » (45)). La psychologie du loup est ici plus élaborée que dans le conte français. La duplicité du personnage est parfaitement illustrée par

la superposition de deux passages de discours direct : un discours intérieur, adressé à lui-même qui dévoile son intention (se régaler de la grand-mère et de l'enfant (35-39)) et un discours adressé à la fillette dans lequel rien ne transparaît de ses intentions, pas même, comme chez Perrault, le désir de se rendre chez la grand-mère.

Dans ce texte, le loup est finalement puni de sa propre voracité, de son appétit sensuel excessif : contrairement au Loup de Perrault, il ne dévore pas, il avale (« ... de la grand-mère qu'il avala » (63) ; « et avala le pauvre Chaperon rouge » (87)), ce qui rend possible l'issue heureuse des deux personnages féminins sortant vivantes et entières de son ventre. Le sommeil dans lequel il tombe après avoir avalé la vieille femme et l'enfant est le signe d'une nature instinctive qui se trouve débordée par ses propres sens. Le registre du corps, si précisément décliné dans le dialogue avec l'enfant, se trouve associé à la thématique de la pesanteur : au sommeil lourd succèdera la lourdeur fatale des pierres.

Le Petit Chaperon rouge

Dans le texte de Perrault ce personnage se présente comme l'Enfant majuscule. Elle est toute entière prise dans le désir des adultes :

- la remontée dans ses liens généalogiques se fait par une gradation exprimant un attachement marqué par l'excès du côté de sa mère (« sa mère en était folle » (1)) et par un excès redoublé du côté de sa grand-mère (« et sa grand-mère plus folle encore » (2)) ;

- ce désir devient de dévoration du côté du loup : « qui eut bien envie de la manger » (8).

Ce personnage enfantin est tout entier déterminé et programmé par les injonctions de l'adulte auxquelles elle n'oppose pas même la résistance d'un acquiescement verbal : les injonctions des adultes sont immédiatement suivies d'effet : « Va voir comment se porte ta grand-mère... » (4) // « Le Petit Chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa grand-mère... » (6) ; « je m'y en vais par ce chemin-ci et toi par ce chemin-là » (14) // « ... et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long » (16) ; « et viens te coucher avec moi. » (33) / « Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit... » (33-34).

Le plaisir du jeu domine le personnage dont le dévoilement fonctionne sur un oubli redoublé : oubli de l'injonction maternelle (pour entrer dans le jeu et la course avec le loup) ; oubli de l'injonction du loup lui-même (pour entrer dans ses jeux improvisés - cueillir des noisettes, des fleurs et chasser les papillons (15 à 17)).

Enfin, la fillette paraît démunie devant la complexité des situations réelles : l'intuition juste du danger marquée par les sentiments de peur - « eut peur d'abord » (26) - et d'étonnement - « où elle fut bien étonnée de voir comment sa grand-mère était faite » (34) - ne la rend pas plus active et n'engage pas un comportement défensif. La pensée déductive de l'enfant ne va pas plus

vite que les mots qu'elle prononce, que les questions qu'elle pose, que les réponses du Loup. Il y a dans l'ultime dialogue avec le Loup un processus de reconnaissance tragique : elle se reconnaît comme proie et reconnaît le Loup comme prédateur. Cette double reconnaissance coïncide avec l'instant même de la dévoration.

Dans la version de frères Grimm, le personnage de la fillette se montre plus actif, plus volontaire et plus critique.

D'une façon générale, elle prend en charge, dans un mouvement d'appropriation et d'intériorisation, les suggestions de l'adulte :

- si sa grand-mère est à l'origine, comme chez Perrault, de sa tenue, c'est ici son entêtement à ne vouloir porter que ce chaperon qui détermine son surnom : « ... qu'elle ne voulut plus porter autre chose et qu'on l'appela... » (5-6) ;

- loin d'être agie, comme dans le texte de Perrault, par les injonctions maternelles, elle répond d'une promesse à ces injonctions (« Je serai sage et je ferai tout pour le mieux » (14)) et prend à cœur sa mission puisqu'elle enrichit le don maternel d'une part personnelle : le bouquet qu'elle cueille à l'attention de sa grand-mère (« Si j'en faisais un bouquet pour grand-mère, cela lui ferait plaisir aussi. » (49-50)).

Le point de vue de l'enfant s'exprime plus souvent et plus précisément dans le texte allemand, comme en témoignent les séquences descriptives ordonnées autour du regard de l'enfant :

- un regard qui se fait lecture poétique de la nature, comme le suggère le déplacement métaphorique des rayons qui dansent et des fleurs qui brillent - « *Le Petit Chaperon rouge donna un coup d'œil alentour et vit danser les rayons du soleil entre les arbres et puis, partout, partout des fleurs qui brillaient.* » (47-49).

- un regard qui se fait lecture critique de l'insolite, comme l'indique l'important champ lexical de l'étrange dans le milieu du texte : « *La porte était ouverte et cela l'étonna* » (69) ; « *tout lui parut de plus en plus bizarre* » (70) ; « *comme tout est étrange aujourd'hui* » (71) ; « *et elle avait l'air si étrange* » (76-77).

Dans le dialogue final avec le loup, les exclamations de l'enfant reconstituent un trajet plus logique et cohérent que dans le texte de Perrault. Alors que nous avons / bras, jambes, oreilles, yeux, dents / chez Perrault, la revue des parties emblématiques du corps se resserre ici pour dessiner une orientation menant d'une perception de plus en plus rapprochée de l'autre : auditive, puis visuelle, puis tactile, puis enfin gustative.

La fillette reste à distance et ne monte pas dans le lit : c'est le loup qui en bondit (« *qui fit un bond hors du lit et avala le pauvre Petit Chaperon rouge* » (86-87)).

Pour finir, la fillette se montre capable de retour sur elle-même : elle donne statut verbal à ses émotions, la peur, notamment (« *Oh, là, là, quelle peur j'ai eu ! Comme il faisait noir dans le ventre du loup !* » (102-103)). Elle tire elle-

même les conclusions de son aventure : « ... elle se jura : *'Jamais plus de ta vie tu ne quitteras le chemin pour courir dans les bois'...* » (113-114).

La mère et la grand-mère

Ces deux personnages, du côté de Perrault sont les signifiants d'un amour maternel marqué par la démesure, comme le suggère la gradation sur le mot « *folle... plus folle encore* » (1-2).

La grand-mère marque sa petite fille par le signe distinctif du chaperon et la destine ainsi plus facilement à la convoitise et à la voracité du Loup.

La relation entre l'enfant et la vieille dame passe par l'entière médiation de la mère : l'enfant, qui vouvoie sa présumée grand-mère, n'a pas l'initiative du lien et se positionne elle-même comme un pur commissionnaire - elle porte la galette, mais c'est la mère qui l'envoie (« *Je vais voir ma mère-grand, et lui porter une galette..., que ma mère lui envoie* » (10-11).

La mère semble quant à elle faillir à sa fonction éducative : elle n'inscrit pas la mission qu'elle confie à sa fille dans le cadre plus large d'un apprentissage de la vie. Les risques de la mission ne sont pas signalés. La fillette s'en trouvera d'autant plus démunie.

La grand-mère et la mère, chez les frères Grimm, sont dans une position beaucoup plus juste et équilibrée vis-à-vis de la fillette : le chaperon entre dans la série des cadeaux que l'aïeule fait à sa petite fille. Il est offert, donné (« *qui ne savait que faire ni donner comme cadeaux à l'enfant... elle lui donna un petit chaperon...* » 3-4) et accepté librement par l'enfant (« *elle ne voulut plus porter autre chose* » 5-6).

L'enfant tutoie sa présumée grand-mère et prend une part active à ce lien en lui cueillant un énorme bouquet.

La mère ne fait pas ici qu'instrumentaliser son enfant : la série de recommandations qui marque son discours - partir de suite, être sage, ne pas tomber et casser la bouteille, dire bonjour, ne pas se montrer trop curieuse (9-15) - est la preuve, de sa part, d'un souci éducatif. La mission confiée est une vraie mission puisqu'elle engage la liberté et la vigilance de l'enfant à se bien conduire.

Les adjuvants

Chez Perrault, ce sont les bûcherons ; ils sont passifs et ne font que retarder indirectement le dénouement.

Dans le conte allemand, il s'agit du chasseur ; cet adjuvant est fortement individualisé et il conduit l'action dans le deuxième cycle narratif du conte.

À l'opposé du loup, le chasseur incarne une virilité socialisée et policée, qui passe par l'activité de la chasse et se met au service du féminin en traquant les séducteurs. La peau du loup que le chasseur emporte chez lui signale le passage du registre de la nature (le corps de la bête) au registre de la culture (la peau de la bête, simple artefact, trophée, vestige inoffensif).

La moralité

Elle s'inscrit chez Perrault comme texte dans le texte, hors fiction, et elle émane, comme nous l'avons vu, du narrateur lui-même.

Ce décrochement entre fiction et moralité semblerait témoigner d'une vision tragique de la vie : le champ de l'expérience serait comme inaccessible, imperméable à tout aménagement par la parole. Au regard de la moralité, le récit joue comme contre-exemple, repoussoir.

Dans le conte allemand, elle s'inscrit comme étape ultime de la fiction : elle émane de l'héroïne elle-même qui l'inscrit dans son discours, prouvant par-là la fécondité de l'expérience qu'elle vient de vivre, et un réaménagement possible de cette expérience dans le champ de la parole (« *elle se jura : 'Jamais plus de ta vie tu ne quitteras le chemin pour courir dans les bois, quand ta mère te l'a défendu'* »).

Le récit se fait ainsi le lieu d'une initiation, d'un passage :

- passage d'une séduction non socialisée (le loup), à une séduction socialisée (le chasseur),
- passage d'une féminité non avertie à une féminité avertie.

Le récit est tout entier édifiant.

Les mots du texte

Le texte de Perrault, très dense et ramassé, fonctionne volontiers sur l'ellipse. Comme exemple de cette démarche elliptique, le texte nous signale que le Loup, après avoir dévoré la grand-mère, prend place dans son lit (« *il ferma la porte et s'alla coucher dans le lit de la mère-grand* » - 54). Il faut attendre l'arrivée de la fillette auprès du Loup et son étonnement devant l'accoutrement de la présumée grand-mère pour comprendre que le Loup a revêtu son déshabillé (« *elle fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son déshabillé* » - 34-35)).

La concision narrative est renforcée par la répétition des situations et des formules verbales, entre l'arrivée du Loup chez la grand-mère et celle du Petit Chaperon rouge (l. 18 à 24 et l. 25 à 30).

Enfin, le jeu répété des exclamations dans le dialogue final renforce la ritualité verbale et le pouvoir d'envoûtement du conte.

Le texte des Grimm est moins concis. Le travail de caractérisation est plus systématique et plus important : la narration, par exemple, reconstitue avec précision les actions du loup, après qu'il a avalé la grand-mère : « *Il mit ensuite sa chemise, s'enfouit la tête sous son bonnet de dentelle et se coucha dans son lit, puis tira les rideaux de l'alcôve.* » (63-64).

Le conte ne fonctionne pas par le droit fil et la répétition : la porte est fermée lorsque le loup arrive chez la grand-mère, ce qui implique la reprise approximative des éléments du texte de Perrault – le dialogue avec la grand-mère. Le loup des Grimm ouvre la porte, court jusqu'à la grand-mère pour la

dévorer, et ne prend pas la peine, comme dans le conte français, de la refermer. Cet élément va faire de l'arrivée de la fillette une étape vraiment nouvelle : celle-ci, trouvant la porte ouverte, n'aura pas à engager la même procédure dialogique que le loup pour entrer.

Le conte allemand renonce aux formules rituelles comme « *Toc toc* » ou « *Tire la chevillette, la bobinette cherra* » pour un langage naturel et courant : « *Tu n'as qu'à tirer le loquet.* » (59).

Il brouille sciemment les jeux anaphoriques dans la séquence du dialogue avec le loup : on passe de la séquence « *Comme tu as..., grand-mère* » (deux fois) à « *Comme tu as...* » (deux fois), puis à « *Oh ! grand-mère, quelle... et quelles... tu as !* » (une fois).

Sans doute faut-il voir dans ce jeu entre invariant et variation la liberté que se donne le conteur et qu'il accorde tout autant à ses personnages. Le conte tour à tour envoûte et désenvoûte, emprisonne et libère.

Analyse comparative de deux illustrations du Petit Chaperon rouge de Perrault : la première de Gustave Doré, la seconde de René de la Nézière

Précisons tout d'abord que ces deux illustrations mettent en scène la rencontre du loup et du Petit Chaperon rouge.

Organisation d'ensemble

Nous avons chez Doré un gros plan sur les personnages qui ne laisse pas se déployer la totalité du paysage. Dans la seconde illustration, il s'agit au contraire d'un plan d'ensemble. Les deux personnages sont pris dans un paysage dont on aperçoit davantage les éléments.

Notons chez Doré une absence de profondeur liée au plan très rapproché sur les personnages et à l'absence de perspective, celle-ci se trouvant bouchée par la barrière des personnages et par la barrière végétale devant laquelle ils se trouvent. Les personnages paraissent être arrivés au bout du chemin : au-delà apparaît une forêt touffue, inextricable. Cet enfermement exprime la fatalité de la rencontre et de son dénouement. Les deux personnages se trouvent comme immobilisés l'un face à l'autre : ce qui dramatise encore la confrontation.

La seconde illustration travaille davantage sur la profondeur et la perspective : la hauteur des arbres, plus petite vers le fond, dessine un horizon, un chemin, un point de fuite ; l'espace est construit et s'équilibre entre forêt (au second plan, à droite, et au fond) et larges espaces sans végétation (au premier plan et à gauche). Il y a également de l'espace entre les personnages dont les proportions se trouvent accordées à l'ensemble dans lequel ils s'inscrivent.

De cet espace plus ouvert se dégage une idée d'issue possible. Cette rencontre

se donne comme une péripétie qui ne remet pas en cause le chemin, le cours de la vie.

Le loup

Le loup a, chez Doré, des proportions véritablement fantastiques : il est plus haut que la fillette. Le corps massif de la bête, présenté en légère contre-plongée et de derrière, paraît vouloir coloniser tout l'espace. L'arbre au tronc énorme avec lequel le loup semble faire corps, souligne sa rusticité et son appartenance au règne de la nature.

La tête du loup, vue en profil, dessine une ligne qui achemine notre regard jusqu'à la pointe du museau, jusqu'à la gueule du loup, qui constitue aussi le centre de la gravure. C'est à ce même point que vient converger le regard de l'enfant.

En signe de menace, la masse sombre de l'animal paraît faire de l'ombre sur le tablier clair de l'enfant.

Dans la deuxième gravure, le merveilleux réside simplement dans l'anthropomorphisme du loup qui atténue considérablement la dimension menaçante du personnage :

- le loup est habillé (chapeau, redingote, foulard, pantalon, bottes),
- la posture du loup est celle de la galanterie masculine : le loup, pattes avant redressées et tenant le chapeau, s'est découvert devant l'enfant ; il s'incline et salue. Les pattes arrière évoquent plus des pieds et des jambes que des pattes. Seuls les éléments découverts (extrémité des pattes avant et tête) rappellent l'animal.

Notons la finesse d'ensemble, les proportions raisonnables et les lignes très précises de l'animal. Le jeu des couleurs (noir, blanc, gris) accentue la lisibilité rassurante du personnage. La tête est vue en demi-profil, presque de face, ce qui lui confère presque le statut de visage. Les yeux sont plutôt rieurs et bienveillants et le trait surmontant la fente de la gueule semble indiquer l'esquisse d'un sourire.

Le personnage se tient sur le bord, le bas-côté, et non au centre, comme chez Doré. Plutôt qu'apparition fatale, il est rencontre occasionnelle, et il invite à faire route avec lui.

Le Petit Chaperon rouge

La fillette, chez Doré, est dans une position opposée à celle du loup : elle nous fait face, comme la victime qui s'offre. Elle est bien plus petite que le loup qui paraît l'envelopper de tout son corps et lui barrer le chemin. Elle regarde, dans un demi-profil, la gueule du loup : les larges yeux disent moins la peur que la fascination. Elle porte au bras gauche la galette et le pot de beurre. Elle montre la galette de la pointe de son index droit, justifiant ainsi sa présence

dans le bois. La candeur enfantine, s'exprimant dans la blancheur du visage, des bras, des mains et du tablier, fait contraste avec la masse sombre du loup.

Cette ligne de partage entre sombre et clair sépare les deux moitiés de la gravure, oppose tout autant les deux personnages et ce qu'ils représentent : force brute, toute-puissance et monstrosité d'un côté, fragilité radicale, innocence et humanité de l'autre.

Mais les deux côtés de l'image s'attirent irrésistiblement : Doré a su les suspendre au point d'équilibre d'une mutuelle attraction, dans cette stupeur de voir la réalité donner corps aux représentations les plus archaïques d'un fonds tout à la fois intime et universel.

Dans la deuxième illustration, le personnage féminin fait face au loup et se donne à voir au lecteur dans un vrai profil. Elle est plus jeune fille que fillette. Elle donne des signes de coquetterie, comme en témoigne le panier, élégamment porté au bras, et le vêtement sophistiqué de la robe à rayures. Seul le chaperon rappelle explicitement le personnage. Elle penche légèrement le buste en avant pour répondre à la révérence du loup et dessiner un espace d'intimité, de complicité avec son interlocuteur.

Cette image prive le moment de la rencontre de toute charge dramatique. Par l'anthropomorphisme du loup, la représentation se décrypte d'elle-même : derrière l'homme séducteur, voyez un loup vorace ; sous la jeune fille, voyez une victime consentante.

La rencontre est ramenée au niveau de l'anecdotique et du ludique.

En conclusion, si la gravure de Doré convient parfaitement à la tonalité tragique du conte de Perrault donné sans l'appoint de sa Moralité, l'illustration de la Nézière illustre davantage, précisément, la Moralité du conte de Perrault que le conte lui-même.

Un récit « intraduisible » :

Alice au pays des merveilles

Isabelle Nières-Chevrel,

professeur émérite, université de Haute-Bretagne (Rennes-II)

La traduction de Jacques Papy est encore aujourd'hui la traduction française disponible qui est la plus proche du projet littéraire de Lewis Carroll (Folio Junior, ou Folio classique qui contient aussi *De L'autre côté du miroir* et est accompagnée d'une introduction de Jean Gattégno).

Brève présentation d'*Alice au pays des merveilles*

Lewis Carroll (1832-1898), écrivain pour enfants et enseignant de mathématiques à l'université de Christchurch à Oxford ; il fut un photographe amateur passionné.

Alice's Adventures in Wonderland (Macmillan, 1865, illustrations de John Tenniel) est le premier récit pour enfants de Lewis Carroll. Le livre est très bien accueilli par la presse et le succès est immédiat. Lewis Carroll publie en 1872 un second volume, *Through the Looking-Glass and what Alice found there*. Les deux livres sont souvent regroupés en Angleterre sous l'expression *The Alice books*.

Le point de départ d'*Alice au pays des merveilles* en est une improvisation orale faite durant l'été 1862 au cours d'une série de promenades avec les trois filles du Doyen de Christchurch, Edith, Alice et Lorina Liddell. C'est à la demande d'Alice (« son idéale amie enfant ») que Lewis Carroll va mettre son récit par écrit ; il lui en offre une version calligraphiée et illustrée de sa main pour son anniversaire en novembre 1864. L'histoire comporte alors quatre chapitres et elle est titrée *Alice's Adventures under Ground*. Ses amis l'encouragent à étoffer son texte pour en donner une publication, mais le dissuadent de vouloir être son propre illustrateur. L'un d'eux le dirige vers John Tenniel, célèbre caricaturiste au journal *Punch*. Lewis Carroll adresse son manuscrit à Macmillan, parce que cette jeune maison d'édition d'Oxford a publié en 1863 un récit pour enfants de Charles Kingsley, *The Water Babies*. Carroll souhaitait initialement que son texte soit publié sous une présentation en tous points identique.

Les trois premières traductions en allemand, en français puis en italien sont entreprises à l'initiative de Carroll et elles sont publiées à Londres par Macmillan. Elles ne répondent donc à aucune demande nationale. La traduction française est faite à Oxford par le fils de l'un de ses collègues, Jules Bué, qui est Français d'origine. La traduction de Henri Bué est publiée en 1869. Macmillan prend assez vite contact avec Hachette pour que cette maison distribue une partie des exemplaires sur le sol français. La vente est médiocre. Lorsque qu'une seconde « première » traduction pour enfants est publiée en 1908 par Hachette, tout le monde a oublié qu'il y eut une traduction quarante ans plus tôt. C'est dans les années 1930 que se fait la véritable entrée de Lewis Carroll dans la culture française, fortement portée par le groupe des surréalistes. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1930 que paraît la première traduction française d'*Alice à travers le miroir*. Les deux récits des aventures d'Alice deviennent alors des « classiques » de l'enfance. On peut repérer un second mouvement d'appropriation adulte dans les années 1960-1970 autour de la crise de la narration et avec l'émergence des premiers grands travaux de linguistique. Lewis Carroll va faire partie, avec Virginia Woolf, Raymond Roussel et James Joyce des références des écrivains qui se situent dans la sphère du Nouveau roman.

Le statut français d'*Alice au pays des merveilles* est très ambigu : l'œuvre est à la fois un classique pour la jeunesse ou une référence obligée de la culture lettrée. Toutes les éditions pour la jeunesse et une partie des éditions pour adultes sont illustrées.

Étude comparative du même extrait dans quatre traductions

J'ai sélectionné quatre traductions. Les deux premières sont publiées dans une édition destinée à des lecteurs enfants, deux suivantes sont publiées (initialement) dans une édition destinée à des lecteurs adultes.

1) *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, traduction de Henri Bué, illustrations de John Tenniel, Macmillan, 1869.

Cette traduction est réalisée en Angleterre à la demande de Lewis Carroll, qui souhaite que cette édition française soit en tous points (format, papier, typographie, illustrations) semblable à celle de 1865. Si la langue d'Henri Bué est parfois un peu vieillie, sa familiarité avec la culture anglaise lui permet d'entrer sans difficultés dans le projet littéraire de Carroll, ce qui sera loin d'être le cas pour les traducteurs français jusqu'à la traduction de Jacques Papy en 1961.

2) *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, illustré par Arthur Rackham, Hachette, 1908.

Cette traduction anonyme prend place dans une coédition internationale, initiée cette fois encore par un éditeur anglais (Heinemann), qui regroupe dix volumes tous illustrés par Arthur Rackham, alors au sommet de sa gloire. L'abondance des erreurs laisse supposer que la traduction a été faite en France par un Français.

3) *Alice au pays des merveilles*, traduction nouvelle de Jacques Papy, illustrations de John Tenniel, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1961.

La traduction de Jacques Papy succède à de multiples traductions et adaptations pour enfants et à deux traductions pour adultes (René Bour, 1937 ; André Bay, 1947). Elle n'est pas simplement une nouvelle traduction, mais bien comme le souligne l'éditeur une « traduction nouvelle », qui renouvelle totalement la lecture d'*Alice au pays des merveilles* par une attention jamais portée jusqu'ici à la dimension langagière de l'invention littéraire de Lewis Carroll. Jacques Papy accompagne sa traduction d'un dossier sur les poèmes que parodie Carroll et d'une série de notes sur la traduction des jeux de mots. Ce dossier n'est pas repris dans l'édition Folio classique. Comme le fit le Club des libraires de France en 1955 (trad. André Bay), Jean-Jacques Pauvert reproduit à son tour les illustrations originales de John Tenniel, mais il ne voit pas l'impérieuse nécessité de respecter leur mise en page initiale.

4) *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, traduction par Henri Parisot, chronologie, préface et bibliographie par Jean Gattégno, Bilingue Aubier-Flammarion, 1970 (sans illustrations).

Deuxième état de la traduction d'*Alice au pays des merveilles* qu'Henri Parisot publia en 1968 chez Flammarion. Cette édition bilingue marque l'entrée du récit de Carroll dans la culture universitaire.

Drôle de conversation : étude comparative du passage

Aucune page d'*Alice's Adventures in Wonderland* ne regroupe tous les problèmes que peut rencontrer un traducteur devant ce récit réputé « intraduisible », en particulier pour ses parodies, ses paronymies et ses permutations lexicales et syntaxiques. J'ai choisi un passage qui ne pose pas a priori de difficultés majeures de traduction. Le dialogue qui ouvre le chapitre v, « Advice from a Caterpillar », met en scène Alice et un personnage d'adulte qui a autorité sur elle.

Il me semble qu'il faut partir de la traduction de Jacques Papy, la confronter en amont à celle de Henri Bué et en aval à celle de Henri Parisot. Ce n'est qu'ensuite que l'on peut soumettre aux élèves la traduction anonyme de 1908 – qui discréditerait l'activité même du traducteur si l'on commençait par elle. Cette médiocre traduction permet de réfléchir avec les élèves sur le « contrat » qu'implique pour le futur lecteur le terme même de « traduction ».

Le passage évoque les métamorphoses d'Alice et les questions qu'elle se pose sur son identité. Après les chapitres I et II, qui sont dominés par le monologue et le discours intérieur, Alice entre successivement en relation avec des animaux rencontrés dans la mare de larmes (fin du chap. II et chap. III), le lapin et ses ouvriers (chap. IV). La rencontre avec la Chenille prend la forme d'un dialogue proche de l'affrontement.

Quelle culture de référence ?

Le terme *narguilé* est la seule référence culturelle susceptible d'arrêter le lecteur. Jacques Papy choisit de substituer le terme *narguilé* – qui évoque pour les Français une pipe à eau du Moyen-Orient – au terme *houka* (*hookah* dans le texte anglais), qui renvoie pour les Anglais à l'Empire des Indes, mais n'évoque plus rien en 1960 pour un lecteur français¹. L'illustration de Tenniel qui ouvre le chapitre (p. 82 dans Folio classique) contribuait sans doute déjà à expliciter quelque peu le terme pour les jeunes lecteurs anglais de 1865.

La graphie du terme, légèrement différente dans la traduction anonyme de 1908, montre que nous avons affaire à la transcription du terme étranger. L'insertion de Henri Bué dans la culture anglaise explique qu'il se contente de transcrire le terme anglais – encore qu'à la fin du chapitre précédent il ait explicité en parlant « d'une longue pipe turque ». La reprise par Henri Parisot du terme anglais est liée à sa conception très scrupuleuse (trop ?) de ses devoirs de traducteur.

Le choix de cet attribut participe de la clôture culturelle qui est si perceptible dans le récit de Carroll (tout y est anglais ; rien n'est extérieur à l'Angleterre et à son empire colonial). Mais il semble cependant que Lewis Carroll soit plus fondamentalement guidé ici par la prégnance d'une forme (la courbe sinueuse) que par l'exotisme indien de sa référence.

Un dialogue

L'interlocutrice d'Alice est-elle un interlocuteur ?

Comme ses prédécesseurs, Jacques Papy traduit *Caterpillar* par *Chenille*. Henri Parisot fait de même dans sa première traduction d'*Alice au pays de merveilles* en 1968. Mais il est alerté en 1970 par la lecture de la thèse de Jean Gattégno. Celui-ci souligne que la chenille jouit d'un privilège à la fois adulte et masculin – elle fume –, qu'Alice s'adresse à elle en disant « *Sir* », et qu'il faudrait donc pouvoir disposer en français d'un terme du genre masculin (en anglais les animaux relèvent du neutre). Il ajoute que c'est à la *Chenille* qu'Alice va dire, sous couvert de la parodie : « Vous êtes vieux, Père Guillaume », tout le ressentiment d'un fils à l'égard de son père². Henri Parisot cherche immédiatement une solution lexicale : la *Chenille* devient un « Ver à soie » mais également un « Bombyx ». Le choix de Henri Parisot conserve la dimension « sexuée » de la rencontre que fait Alice. Mais l'instabilité qu'il introduit dans la désignation du personnage (par souci de variation lexicale ?) est d'autant plus malheureuse que, si le ver à soie est bien une chenille, le bombyx est le papillon qui en résulte ! Il est incohérent qu'Alice évoque devant un bombyx sa future métamorphose.

1. - Le terme n'est pas inconnu en France au XIX^e siècle. Littré le décrit comme « une pipe turque ou persane, peu différente du narghileh », et Le Robert donne une citation de Balzac.

2. - Voir l'analyse de Jean Gattégno, page 57 de l'édition bilingue Aubier-Flammarion (1970).

Les embrayeurs du discours

Dans ce passage essentiellement dialogué, Jacques Papy n'utilise qu'un nombre très réduit d'embrayeurs du discours. Il fait largement appel au tiret qui indique pour l'œil le changement d'interlocuteur. À l'oral, le passage d'un interlocuteur à l'autre sera marqué par la voix. Sur les neuf embrayeurs qu'il conserve, Papy se conforme à la tradition stylistique française de la variation lexicale – qu'ignorent royalement les Anglais : quatre fois *demander* et une fois *répondre*, *reprendre*, *déclarer*, *crier* et *répliquer*. Ce qui est peu au regard de la débauche lexicale de Henri Parisot, obsédé par le « respect » du texte original et par la règle française du « bien écrire ». Là où Carroll n'emploie que quatre verbes différents (quatorze fois “*to say*”, deux fois “*to reply*” et une fois “*to address*” et “*to call after*”), Henri Parisot fait appel à dix verbes français différents, dont le choix n'est pas toujours pertinent (voir « objecter », « prononcer », « communiquer »). La traduction de Henri Bué est intéressante de ce point de vue. Comme Lewis Carroll et Jacques Papy, il fait appel à un lexique réduit et simple ; comme Lewis Carroll et Henri Parisot, il utilise dix-huit embrayeurs du discours, mais onze fois le verbe *dire*, comme si sa pratique était « contaminée » par son immersion dans la culture anglaise.

Un adulte et une enfant

Tout au long de l'échange entre la Chenille et Alice, Jacques Papy fait alterner le *vous* et le *tu*. L'adulte tutoie l'enfant et l'enfant vouvoie l'adulte, selon un usage français du pronom personnel – qu'ignore le *you* anglais – qui sert entre autres à marquer le rapport hiérarchique entre adultes et enfants, entre « supérieurs » et « inférieurs ». C'est dans cette même logique qu'Alice et tous les animaux de la mare se tutoient aux chapitres II, et III comme des enfants à égalité dans une cour de récréation, alors qu'elle vouvoiera la Reine, qui, elle bien sûr, la tutoiera. Jacques Papy est à ma connaissance le seul traducteur d'*Alice au pays des merveilles* qui ait exploité cette possibilité qu'offre la langue française. Ce choix, fort judicieux, s'inscrit parfaitement dans la mise en évidence tout au long du récit de Carroll du rôle que joue la langue dans les rapports de force entre les individus.

Alice et son identité

Tout lecteur qui lit ou qui croit lire un jeu de mots dans une traduction s'interroge : « Ce jeu existe-il dans le texte original ? S'il y a un jeu dans le texte original, la traduction que je lis rend-elle compte des effets de sens de ce jeu ? La nécessaire transposition des accidents propres à toute langue naturelle a-t-elle conduit le traducteur à déplacer l'effet recherché ? »

Le premier jeu de mots est construit sur une injonction (« Explique-toi !/ Je crains de ne pas pouvoir m'expliquer »), le second sur un appui du discours («... parce que je ne suis pas moi, voyez-vous ! – Non, je ne vois pas »). Pour

le second jeu de mots, le simple ajout d'un « Non » suffit à Jacques Papy pour marquer que la Chenille feint de comprendre « au pied de la lettre » la tournure utilisée par Alice. Pour le premier, c'est Alice qui entend le pronom personnel de manière ambiguë, tant elle est tourmentée par la question de son identité. Pour bien souligner les deux valeurs distinctes du pronom (« reformule ton discours » et « explique qui tu es »), Carroll guide d'ailleurs son lecteur anglais en soulignant par l'italique non pas le « *yourself* » de la Chenille, mais le « *myself* » de la réponse d'Alice. La difficulté de la traduction française repose sur l'opposition morphologique entre « moi » et « moi-même » et entre les deux constructions distinctes du verbe (antéposition du pronom « s'expliquer » ou introduction d'une relative « expliquer qui l'on est »). Jacques Papy résout le problème sans malmener la langue française grâce au second « *myself* » du dialogue « [...] je ne comprends pas moi-même ce qui m'arrive ». Le double jeu de mots que Jacques Papy nous propose rend compte avec tant d'aisance du propos carrollien que nous sommes étonnés de ne pas le retrouver dans les autres traductions.

Pour recréer un jeu de mots dans sa propre langue, encore faut-il l'avoir repéré (donc l'avoir lu) dans le texte initial. Le traducteur anonyme de 1908 n'a pas rendu les deux constructions parallèles parce qu'il n'y a pas été attentif (« *you see/I don't see* » et « *explain yourself/ I can't explain myself* »). On est étonné que Henri Bué, si fin lecteur, ait mal placé le « voyez-vous » d'Alice et qu'il ait affadi la réponse « en écho » de la Chenille. L'écriture de Henri Bué suggère que même un traducteur aussi averti que lui a mal mesuré la précision des « mécaniques langagières » de Carroll. Il faudra attendre près d'un siècle pour que celle-ci s'impose à la lecture savante. Soulignons enfin que les jeux de mots de Lewis Carroll ne sont pas destinés essentiellement à faire rire, mais à démontrer le fonctionnement du langage et à montrer les dysfonctionnements des langues naturelles.

Quand un passage dans une traduction s'écarte nettement des solutions que l'on rencontre dans toutes les autres traductions, il faut toujours se demander pourquoi. C'est en général parce que le traducteur a vu ou cru voir une difficulté soit dans la lecture du texte original, soit dans le rendu du passage dans sa propre langue. Tel est le cas ici le cas avec la traduction des deux jeux de langage par Henri Parisot. Henri Parisot justifie sa décision en expliquant que traduire « *explain myself* » par « m'expliquez moi-même » serait un anglicisme rédhibitoire (comme s'il n'y avait pas d'autre solution !)³. Il choisit donc de faire un « à la manière de » Lewis Carroll en inventant un jeu de mots français qui repose sur deux figures lexicalisées (« avoir en tête » et « perdre la tête »). Il déplace du même coup la thématique de l'identité vers celle de l'égarement (et de la décapitation).

Cette solution un peu languette s'impose d'autant moins que le dialogue s'inscrit clairement dans le prolongement des questionnements d'Alice sur son

3. - PARISOT Henri, « Pour franciser les jeux de langage d'Alice », Lewis Carroll, Cahiers de L'Herne, 1971, p. 69.

identité⁴. C'est d'ailleurs la première question que la Chenille pose à Alice ; et la question revient comme pour souligner que cet échange (apparent) « tourne en rond » (« Ce qui les ramenait au début de leur conversation »).

L'oral et les niveaux de langue

Né d'une improvisation orale, *Alice au pays des merveilles* est un récit destiné être lu à voix haute. L'efficacité des jeux de mots et des parodies repose largement sur une réception « par l'oreille ». C'est donc être fidèle à l'esthétique du texte original que de rendre cette dimension de l'écriture, de contrôler sa traduction pour s'assurer qu'elle passe bien l'épreuve du « gueuloir ». Quant aux niveaux de langue, ceux-ci sont commandés par une double présence enfantine : la présence d'un enfant comme personnage et – au-delà d'Alice Liddell, la destinataire initiale d'*Alice's Adventures Under Ground* –, par la future présence des lecteurs enfants auxquels Carroll destine son récit.

Jacques Papy et Henri Bué sont attentifs à la simplicité du lexique de Carroll et ils maintiennent tout au long de l'échange avec la Chenille un niveau lexical vraisemblable dans la bouche d'un enfant de la « bonne bourgeoisie ». Henri Parisot me semble mal inspiré dans sa traduction du seul mot savant qu'emploie Alice. Comme tous les dictionnaires nous le rappellent, la « nymphe » est assurément la chrysalide du ver à soie ! Mais le choix de ce terme rare, qui n'est imposé par aucune difficulté de traduction, s'écarte de la simplicité carrollienne. Henri Parisot témoigne ici d'une curieuse confusion entre la cohérence de l'univers référentiel du lecteur et la cohérence de l'univers imaginaire de l'écrivain. Le souci du « beau langage », déjà évoqué à propos de la variation lexicale, conduit Henri Parisot à donner également au narrateur un lexique recherché. Est-il vraiment nécessaire d'ouvrir le chapitre avec l'adjectif « léthargique », quand « endormie » fait entendre aussi bien que le « *sleepy* » anglais son appartenance au champ lexical du sommeil ? Un lecteur enfant va buter sur le mot « componction » et un lecteur adulte éventuellement contester le choix même de ce terme.

C'est peut-être par souci de mimer une parole enfantine que Jacques Papy préfère la tournure indéfinie « je crois qu'on a dû me changer... » à la tournure passive « je crois avoir changé », retenue par Henri Bué. Les quatre traductions se distinguent par une attention inégale au rythme de la phrase, que celle-ci relève des protagonistes ou du narrateur. On peut confronter de ce point de vue les constructions très fluides de Jacques Papy aux antépositions et aux multiples incises de celles de Henri Parisot. Quand Alice essaie de reprendre un peu d'ascendant sur la Chenille, les tournures plus construites de Henri Parisot

4. - « Comme tout est bizarre aujourd'hui ! Pourtant, hier, les choses se passaient normalement. Je me demande si on m'a changée pendant la nuit ? Voyons, réfléchissons : est-ce que j'étais la même quand je me suis levée ce matin ? Je crois me rappeler que je me suis sentie un peu différente. Mais, si je ne suis pas la même, la question qui se pose est la suivante : Qui diable puis-je bien être ? Ah ! Voilà le grand problème ! » (Chap. II ; Folio classique, p. 53-54)

sont cette fois parfaitement bienvenues (« Je pense que ce serait d'abord à vous de me dire qui vous êtes. »).

Le contrat traductionnel

On ne peut pas expliquer les écarts entre les choix de Jacques Papy et ceux de Henri Parisot par une différence dans les destinataires, puisque les deux traductions, contemporaines l'une de l'autre, ont été réalisées à l'intention de lecteurs adultes. Ce qui les sépare relève d'un contrat traductionnel implicite, d'une conception différente du rapport que leur écriture doit entretenir avec leur propre lecture du texte original.

C'est au nom d'un destinataire enfant (que l'on cherche à flatter) que la traduction anonyme de 1908 se permet des tournures un peu vulgaires comme « Vous n'en avez peut-être pas encore tâté » ou « Nouvelle situation embarrassante, et de nature à porter sur les nerfs » (cela devait faire « moderne » à l'époque !). C'est sans doute toujours sous prétexte que les enfants sont des lecteurs de seconde zone que le traducteur se croit autorisé à couper ou augmenter dans l'information que lui donne le texte anglais. Le titre du chapitre devient « Madame la Chenille » et la lèvre « lippue » lui est inspirée par l'illustration d'Arthur Rackham qui accompagne l'édition. Par contre Henri Bué et Jacques Papy ne font pas des choix sensiblement différents, alors que le premier traduit pour de jeunes lecteurs et le second un siècle plus tard pour des lecteurs adultes cultivés. L'écart se situe entre eux dans l'attention plus systématique que Jacques Papy porte au rendement des jeux de langage.

Henri Parisot traduit délibérément *pour* les adultes, allant jusqu'à considérer que le récit n'est pas (n'est plus) pour les enfants. Henri Parisot est victime de son perfectionnisme. Il revient inlassablement sur sa traduction de 1968, traque la moindre « faute » de langue et consulte son Grévisse. Il est par ailleurs hanté par la crainte de laisser échapper une miette de sens. Là où Papy traduit « la fillette s'éloigna » et « Alice fit demi-tour et revint », Parisot traduit « elle tourna le dos pour s'éloigner de lui » et « Alice fit, de nouveau, demi-tour et revint sur ses pas ». Trop scrupuleux, il encombre son texte français de tournures archaïques et de formulations contournées. Il tire le récit de Carroll vers un lecteur adulte et ne s'inquiète pas de réaliser une traduction d'*Alice au pays des merveilles* peu respectueuse de son statut initial de texte pour enfants.

Que le récit de Carroll soit devenu au cours du xx^e siècle une lecture d'adultes ne devrait dispenser pour autant un traducteur de respecter la simplicité d'écriture du texte original. On peut contester de ce simple point de vue la traduction de Henri Parisot, et s'étonner que des éditions destinées à la jeunesse aient repris avec tant de légèreté une traduction si manifestement inappropriée à leurs lecteurs.

Textes de référence

Extraits de quatre traductions et du texte original

1. Traduction d'Henri Bué, éd. Macmillan, 1869

Conseils d'une chenille

La Chenille et Alice se considérèrent un instant en silence. Enfin la Chenille sortit le houka de sa bouche, et lui adressa la parole d'une voix endormie et traînante.

« Qui êtes-vous ? » dit la Chenille. Ce n'était pas là une manière encourageante d'entamer la conversation. Alice répondit, un peu confuse : « Je... je le sais à peine moi-même quant à présent. Je sais bien ce que j'étais en me levant ce matin, mais je crois avoir changé plusieurs fois depuis ».

« Qu'entendez-vous par là ? » dit la Chenille d'un ton sévère ; « Expliquez-vous. »

« Je crains bien de ne pouvoir m'expliquer », dit Alice, « car, voyez-vous, je ne suis plus moi-même. »

« Je ne vois pas du tout », répondit la Chenille.

« J'ai bien peur de ne pouvoir pas dire les choses plus clairement » répliqua Alice fort poliment ; « car d'abord je n'y comprends rien moi-même. Grandir et rapetisser si souvent en un seul jour, cela embrouille un peu les idées. »

« Pas du tout », dit la Chenille.

« Peut-être ne vous en êtes-vous pas encore aperçue », dit Alice. « Mais quand vous deviendrez chrysalide, car c'est ce qui vous arrivera, sachez-le bien, et ensuite papillon, je crois bien que vous vous sentirez un peu drôle, qu'en dites-vous ? »

« Pas du tout », dit la Chenille.

« Vos sensations sont peut-être différentes des miennes », dit Alice. « Tout ce que je sais, c'est que cela me semblerait bien drôle à moi. »

« À vous ! » dit la Chenille d'un ton de mépris. « Qui êtes-vous ? »

Cette question les ramena au commencement de la conversation.

Alice, un peu irritée du parler bref de la Chenille, se redressa de toute sa hauteur et répondit bien gravement : « Il me semble que vous devriez d'abord me dire qui vous êtes vous-même. »

« Pourquoi ? » dit la Chenille.

C'était encore là une question bien embarrassante ; et comme Alice ne trouvait pas de bonne raison à donner, et que la Chenille avait l'air de très-mauvaise humeur, Alice lui tourna le dos et s'éloigna.

« Revenez », lui cria la Chenille. « J'ai quelque chose d'important à vous dire ! »

L'invitation était engageante assurément ; Alice revint sur ses pas.

« Ne vous emportez pas », dit la Chenille.

« Est-ce tout ? » dit Alice, cherchant à retenir sa colère.

« Non », répondit la Chenille.

Alice pensa qu'elle ferait tout aussi bien d'attendre, et qu'après tout la Chenille lui dirait peut-être quelque chose de bon à savoir.

2. Traduction anonyme, Hachette, 1908

Madame la Chenille

Alice et la Chenille se regardèrent quelques instants sans rien dire.

Puis, la Chenille retira de sa bouche lippue le tuyau du narghileh, et parla d'une voix languissante :

« Qui êtes-vous ? » questionna-t-elle.

Alice, intimidée, répondit :

« Madame... je sais, sans doute, ce que j'étais ce matin, quand je me suis levée, mais je crois qu'on m'a, depuis, plusieurs fois métamorphosée. »

« Que voulez-vous dire ? » répliqua la Chenille d'un ton qui ne plaisantait guère.

« Expliquez-vous. »

« Pardonnez-moi, Madame, je ne puis pas m'expliquer », dit Alice, « pour cette bonne raison que je ne suis pas moi-même. »

« Je ne comprends pas », fit la Chenille.

« Je suis désolée de ne pas pouvoir m'expliquer plus clairement », dit encore Alice « mais je n'y comprends rien moi-même... À force de changer de taille à tout instant, on finit par ne plus savoir où l'on en est. »

« Ce n'est pas vrai ! » jugea la Chenille.

« Vous n'en avez peut-être pas encore tâté », dit Alice, sans perdre le respect, « mais quand il vous arrivera de vous changer en chrysalide, et puis après en papillon, je pense que vous trouverez cela plutôt étrange, n'est-il pas vrai ? »

« Il n'est pas vrai ! » fit la Chenille.

« Eh bien ! C'est peut-être que nous n'avons pas la même façon de voir », conclut Alice. « En tous les cas, cela me paraît bien étrange, à *moi* ! »

« À vous ! » dit la Chenille, dédaigneusement. « Et qui donc êtes-vous, vous ? »

Alice se sentait irritée par les manières peu aimables de la Chenille. Elle releva la tête, et, se contenant difficilement, elle demanda fort gravement :

« Et pourquoi ne me diriez-vous pas vous-même, d'abord, qui vous êtes ? »

« Et pourquoi vous le dirais-je ? » répliqua la Chenille.

Nouvelle situation embarrassante, et de nature à porter sur les nerfs ! Alice prit le parti de s'en aller chercher fortune ailleurs.

Mais la Chenille la retint :

« Non ! Ne vous en allez pas... J'ai quelque chose d'important à vous dire ! »

Alice revint sur ses pas, et, intriguée, se rapprocha. Mais la Chenille se contenta de formuler, en manière de sentence :

« Il faut toujours garder son calme. »

« Est-ce tout ? » demanda Alice, déconcertée et furieuse. Mais la Chenille avoua que non, et Alice, pensant avec juste raison que rien ne la pressait, se disposa à attendre que la Chenille en vînt à lui dire quelque chose d'intéressant.

3. Traduction de Jacques Papy, éd. J.-J. Pauvert, 1961

Conseils d'une Chenille

La Chenille et Alice se regardèrent un bon moment en silence. Finalement, la Chenille retira son narguilé de sa bouche, puis demanda d'une voix languissante et endormie :

- Qui es-tu ?

Ce n'était pas un début de conversation très encourageant. Alice répondit d'un ton timide :

- Je... Je... ne sais pas très bien, madame, du moins pour l'instant... Je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais je crois qu'on a dû me changer plusieurs fois depuis ce moment-là.

- Que veux-tu dire ? demanda la Chenille d'un ton sévère. Explique-toi !

- Je crains de ne pas pouvoir m'expliquer, madame, parce que je ne suis pas moi, voyez-vous !

- Non, je ne vois pas.

- J'ai bien peur de ne pas pouvoir m'expliquer plus clairement, reprit Alice avec beaucoup de politesse, car, tout d'abord, je ne comprends pas moi-même ce qui m'arrive, et, de plus, ça vous brouille les idées de changer si souvent de taille dans la même journée.

- Pas du tout.

- Vous ne vous en êtes peut-être pas aperçue jusqu'à présent ; mais, quand vous serez obligée de vous transformer en chrysalide (ça vous arrivera un de ces jours, vous savez), puis en papillon, je suppose que ça vous paraîtra un peu bizarre.

- Certainement pas.

- Il est possible que ça ne vous fasse pas cet effet-là, mais, tout ce que je sais, c'est que ça me paraîtrait extrêmement bizarre, à moi.

- À toi ! s'exclama la Chenille d'un ton de mépris. Et qui es-tu, toi ?

Ce qui les ramenait au début de leur conversation. Alice, un peu irritée de ce que la Chenille lui parlât si sèchement, se redressa de toute sa hauteur et déclara d'un ton solennel :

- Je crois que c'est vous qui devriez d'abord me dire qui vous êtes.

- Pourquoi ?

La question était fort embarrassante ; comme Alice ne pouvait trouver une bonne raison, et comme la Chenille semblait être d'humeur très désagréable, la fillette s'éloigna.

- Reviens ! lui cria la Chenille. J'ai quelque chose d'important à te dire !

Ceci semblait plein de promesses : Alice fit demi-tour et revint.

- Ne te mets jamais en colère, déclara la Chenille.

- C'est tout ? demanda Alice, en maîtrisant sa fureur de son mieux.

- Non, répliqua la Chenille.

Alice pensa qu'elle pourrait aussi bien attendre, puisqu'elle n'avait rien d'autre à faire ; peut-être qu'après tout la Chenille lui dirait quelque chose qui vaudrait la peine d'être entendu.

Traduction d'Henri Parisot, éd. Aubier-Flammarion, 1970

Les conseils du Ver à soie

Le Ver à soie et Alice se regardèrent pendant quelques instants en silence : finalement le Bombyx retira de sa bouche le houka et, d'une voix traînante et léthargique, s'adressant à Alice :

« Vous, qui êtes-vous ? » dit demanda-t-il.

Ce n'était pas là un début de conversation bien encourageant. Alice répondit, non sans quelque embarras : « Je... je ne sais trop, monsieur, pour le moment présent... du moins, je sais qui *j'étais* quand je me suis levée ce matin, mais j'ai dû, je crois, me transformer plusieurs fois depuis lors. »

« Qu'entendez-vous par là ? demanda, d'un ton sévère, le Bombyx. Expliquez-moi un peu quelle idée vous avez en tête ! »

« Je crains, monsieur, de ne pouvoir vous expliquer quelle idée j'ai en tête, répondit Alice, car, voyez-vous, je ne suis pas certaine d'avoir encore toute ma tête. »

« Je ne comprends pas ce que vous voulez dire », objecta le Ver à soie.

« J'ai peur de ne pouvoir exposer cela plus clairement, répondit très poliment

Alice, car, pour commencer, je ne le comprends pas moi-même ; et varier de taille à ce point en l'espace d'une journée, il y a de quoi vous faire perdre la tête. »

« Allons donc ! » s'exclama le Bombyx.

« Eh bien, peut-être ne vous en êtes-vous pas encore rendu compte jusqu'à présent, dit Alice, mais lorsqu'il vous faudra vous transformer en nymphe – cela vous arrivera un jour, savez-vous – et, ensuite, en papillon, je pense que cela vous paraîtra plutôt bizarre, ne le croyez-vous pas ? »

« Pas le moins du monde », répondit le Ver à soie.

« Après tout, il est possible que vous, vous voyiez cela à votre façon, dit Alice ; tout ce que je sais, c'est que cela me paraîtra tout à fait bizarre, à moi. »

« À vous ! fit le Bombyx d'un ton méprisant. Mais vous, d'abord, qui êtes-vous ? »

Cela les ramenait au début de leur entretien, Alice ressentit une légère irritation d'entendre le Ver à soie faire des remarques si désobligeantes. Elle se redressa de toute sa hauteur et déclara avec componction : « Je pense que ce serait d'abord à vous de me dire qui vous êtes. »

« Pourquoi ça ? » demanda le Bombyx.

C'était là une autre question embarrassante ; comme aucune bonne raison ne venait à l'esprit d'Alice et comme, en outre, le Ver à soie semblait faire preuve d'un déplorable état d'esprit, elle tourna le dos pour s'éloigner de lui.

« Revenez ! lui cria le Bombyx. J'ai quelque chose d'important à vous communiquer ! »

Ceci semblait promettre une déclaration intéressante, à coup sûr : Alice fit, de nouveau, demi-tour et revint sur ses pas.

« Gardez votre sang-froid », prononça le Bombyx.

« Est-ce tout ? » demanda Alice, en refrénant de son mieux sa colère.

« Non », répondit le Ver à soie.

Alice pensa qu'elle pouvait bien patienter puisqu'elle n'avait rien d'autre à faire, et que peut-être le Ver à soie finirait par lui dire quelque chose qu'il vaudrait la peine d'entendre.

Texte original de Lewis Carroll, éd. Macmillan, 1865

Advice from a caterpillar

The Caterpillar and Alice looked at each other for some time in silence : at last the Caterpillar took the hookah out of its mouth, and addressed her in a languid, sleepy voice.

“Who are you ?” said the Caterpillar.

This was nor an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, "I... I hardly know, sir, just at present - at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then."

"What do you mean by that ?" said the Caterpillar sternly. "Explain yourself !"

"I can't explain *myself*, I'm afraid, sir", said Alice, "because I'm not myself, you see."

"I don't see", said the Caterpillar.

"I'm afraid I can't put it more clearly", Alice replied very politely, "for I can't understand it myself to begin with; and being so many different sizes in a day is very confusing."

"It isn't", said the Caterpillar.

"Well, perhaps you haven't found it so yet", said Alice; "but when you have to turn into a chrysalis - you will some days, you know - and then after that into a butterfly, I should think you'll feel it a little queer, won't you ?"

"Nor a bit", said the Caterpillar.

"Well, perhaps your feeling may be different," said Alice; "all I know is, it would feel very queer to *me*."

"You !" said the Caterpillar contemptuously. "Who are *you* ?"

Which brought them back again to the beginning of the conversation. Alice felt a little irritated at the Caterpillar's making such *very* shorts remarks, and she drew herself up and said, very gravely", I think you ought to tell me who *you* are, first."

"Why ?" said the Caterpillar.

Here was another puzzling question ; and as Alice could not think of any good reason, and as the Caterpillar seemed to be in a *very* unpleasant state of mind, she turned away.

"Come back !" the Caterpillar called after her. "I've something important to say !"

This sounded promising, certainly : Alice turned and came back again.

"Keep your temper", said the Caterpillar.

"Is that all ?" said Alice, swallowing down her anger as well as she could.

"No", said the Caterpillar.

Alice thought she might as well wait, as she had nothing else to do, and perhaps after all it might tell her something worth hearing.

Une écriture poétique et dramatique : étudier *Roméo et Juliette* en traduction

Didier Souiller,

professeur, université de Bourgogne (Dijon)

Tel n'est pas le propos : on ne commencera pas par une théorisation des difficultés de la traduction en général ; qu'il suffise de rappeler que tous les problèmes du transfert d'une langue à une autre se trouvent accrus, dans le cas de *Roméo et Juliette*, par deux facteurs particuliers : d'une part, le fait que le texte est écrit dans une langue qui, même pour les Anglais, est archaïsante et, d'autre part, qu'il ne saurait être question d'étudier ce texte autrement que comme un poème continu ; ce qui signifie que disparaît inévitablement dans la traduction tout ce qui relève de la matière verbale à partir de laquelle travaille le poète, valeur du mot en soi, sonorité, rythme des accents particuliers à la langue anglaise, etc. Ce qui signifie encore qu'il faut disposer d'une édition bilingue¹ pour prendre au moins conscience de la disposition typographique du texte, de l'usage de la prose ou non, et des termes employés – pour ceux dont l'entraînement dans la langue de Shakespeare ne va pas au-delà de considérations sur la richesse de leur tailleur...

Cela établi, il reste qu'il faudra tenir compte du type d'écriture poétique rencontré dans chaque passage, ne serait-ce que pour sa valeur sémiotique pour l'auditeur, avant d'évoquer les données implicites au texte, lesquelles se justifient en référence à la vision du monde et aux outils intellectuels communs aux spectateurs des théâtres de La Rose et du Théâtre en 1595. Il ne s'agit pas de se perdre dans un rappel de ce que l'on nomme *The Elizabethan World Order*², mais d'expliquer ce qui rend compte de l'écriture et de l'imaginaire shakespeariens. Tout aussi implicite est le fonctionnement scénique du texte, c'est-à-dire ce

1. - Deux éditions bilingues s'imposent : soit la récente édition de la Pléiade, accompagnée d'un excellent appareil critique (notamment les études de G. Venet sur la tragédie en général et son introduction à *Roméo et Juliette*), soit l'édition de la collection « Bouquins » (ss. la dir. de M. Grivelet, Laffont éd.) qui, outre un appareil critique fort utile également, a l'avantage d'offrir un petit *Dictionnaire Shakespeare* et des précisions historico-littéraires dans le vol. où figure *R et J*.

2. - Voir l'étude toujours précieuse de E. M. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Penguin, nombreuses rééditions (1^{re} éd. 1944).

qu'il implique comme mise en scène, création de l'espace dramatique et jeu des acteurs, de façon tellement évidente pour les contemporains qu'il naît du texte lui-même sans que le dramaturge éprouve le besoin de le mentionner par des didascalies lourdes, à la manière des écrivains de la génération romantique ou naturaliste.

Avant d'aborder l'écriture poétique de *Roméo et Juliette*, il convient de rappeler l'existence de deux fonds linguistiques ou de deux catégories étymologiquement différentes au sein de la langue anglaise. L'apport de la langue romane, parlée par les Normands venus en Angleterre à la suite de Guillaume le Conquérant, s'est ajouté historiquement au vieux fonds saxon et aux racines germaniques. Les termes d'origine latine sont nombreux dans la langue anglaise, aisément discernables et caractéristiques d'une langue plus recherchée, celle de la classe dominante et éduquée, depuis les Normands et les Plantagenet ; ce registre fournit ainsi à l'oreille une indication sur l'appartenance sociale du personnage. En ce sens, on peut comparer les premiers mots échangés par les gens des Capulet, au début de la pièce, aux paroles du Prince, lors de sa première apparition (*Rebellious subjects, enemies to peace, Profaners of this neighbour-stained steel...*) ou à celles de Pâris, jeune homme bien élevé et gendre idéal (IV, 1, 6 et s.³). Le personnage s'identifie aux yeux par son costume de même qu'à l'oreille par la « distinction » de ses propos. Incidemment, c'est la première fois que l'on évoque l'oreille du spectateur, pour tenir compte du fait qu'une partie de l'auditoire⁴ des théâtres londoniens était illettrée et qu'un véritable code sonore était mis en place pour faire passer nombre d'informations : qui ne sait pas lire entend parfaitement les changements de rythme de la phrase comme le passage d'un registre lexical cultivé à un registre populaire. Sur bien des plans, en effet, le texte est premier : plus que de la mise en scène (assez indigente), c'est de lui que naît le spectacle : il crée l'espace, détermine le caractère des personnages et s'appuie sur une constante virtuosité rhétorique et poétique.

C'est pourquoi il faut aborder l'écriture de *Roméo et Juliette* non comme une suite de scènes ou de morceaux de bravoure prestigieux⁵, mais comme un véritable tissu métaphorique qui confère son organicité au texte. Telle est bien la raison qui fait qu'une pièce de Shakespeare doit être lue aussi comme un seul long poème, transcendant la division en scènes, discours ou répliques des différents personnages, pour posséder un caractère stylistique et rhétorique unique : de ce point de vue déjà, *Roméo et Juliette* se distingue de *Richard III* en amont ou d'*Hamlet* en aval et trouve une unité profonde et spécifique. « C'est seulement par le biais de ces analogies que les vérités les

3. - Le texte anglais, la traduction et les références renvoient à l'édition de Grivelet (Bouquins), sauf indication contraire.

4. - Traditionnellement, la critique considère que, dans les théâtres publics, ouverts à la lumière du jour comme l'étaient ceux où fut joué *Roméo et Juliette*, la hiérarchie du prix des places reflétait la hiérarchie sociale - cf. Andrew Gurr, *Playing in Shakespeare's London*, Cambridge U P, 1987.

5. - Il y en a du moins un, reconnu comme tel stylistiquement et dramaturgiquement : le *Queen Mab speech* de Mercutio (I, 4).

plus importantes, inexprimables autrement, peuvent recevoir une forme ou un aspect susceptibles d'être saisis par l'esprit [...]. L'image ainsi donne une qualité, crée une atmosphère et véhicule une émotion d'une manière qu'aucune description rigoureuse, quelles que soient sa clarté et sa précision, ne pourraient atteindre* »⁶. À ce que l'anglais appelle *imagery* (« pour signifier tout type de comparaison, de même que toute espèce de comparaison – métaphore réduite », *ibid.* *), il faut ajouter le recours aux techniques de la rhétorique, qui ne sont plus artificielles dès lors qu'elles deviennent pleinement signifiantes, au service du sens général de la tragédie.

Quelques caractéristiques de l'écriture de *Roméo et Juliette*, qu'une traduction peut amoindrir sans les supprimer :

- Shakespeare a eu abondamment et continûment recours à **la rhétorique** de l'antithèse et du paradoxe, jusqu'à la coexistence des contraires dans la figure de l'oxymore. Ce serait un contre-sens complet de voir là un de ces pseudo-raffinements alambiqués qu'une certaine critique a tôt fait de mettre sur le compte de « l'écriture baroque » : si *Roméo et Juliette* participe de l'esthétique et de la vision tragique « baroques » (et c'est le cas pour une large part), ce n'est pas par des jeux gratuits d'expression qui relèvent du maniérisme littéraire (comme le *Queen Mab Speech*). Le balancement antithétique des formules, le défi logique de l'oxymore viennent au contraire souligner le paradoxe d'une pièce où l'amour naît de la haine des familles, où la paix subsiste seule après des morts aussi sanglantes qu'injustes, où une accumulation de hasards sans lien provoque la réalisation d'un schéma providentiel, annoncé dès la première apparition du Chœur.

C'est sa situation authentique et non un quelconque raffinement du langage pétrarquaisant à la mode qui conduit Juliette à dire, tout aussi étourdie par cet amour nouveau que par la découverte de l'identité de Roméo : *Mon seul amour né du seul être que j'abhorre ! Connu trop tard et vu trop tôt sans le connaître !* (I, 5, 134). La double énonciation fait que le spectateur peut seul comprendre la vérité du rapprochement : *Mon lit nuptial pourrait bien être mon linceul !* (*ibid.*). L'amour et la mort se trouvent ainsi stylistiquement et dramatiquement liés tout au long de la pièce : la première nuit d'amour de Juliette est ressentie comme perte et gain à la fois, moment où s'unissent nudité des corps et chasteté : *Pudique nuit, Duègne noir-vêtue... viens, apprends-moi comment perdre une partie gagnée ...Je suis moi-même acquise sans être possédée* (III, 2, 10 et s.). Ce chant authentique de Juliette contraste d'autant plus avec les fleurs de la rhétorique pétrarquaisante à laquelle sacrifie le premier Roméo, lorsqu'il se croit amoureux de Rosaline : *Allégresse pénible, grave frivolité, Chaos hideux fait de beautés, pesant duvet, Claire fumée, feu sans chaleur, santé souffrante...* (I, 1, 166 et s.). *Roméo et Juliette* apparaît ainsi comme l'apprentissage de l'expérience tragique de la coexistence des contraires ;

6. - SPURGEON C., *Shakespeare's Imagery*, 1^{re} éd. 1935 ; le signe * renvoie à une traduction par l'auteur de l'article.

cet apprentissage passe par le langage et c'est le même Roméo qui reviendra, dans la scène du cimetière, à l'oxymore (*matrice de mort*, 45), mais vécu cette fois et non plus utilisé par artifice d'élégance : *Oui*, dit-il à Pâris, *je vais te coucher dans un glorieux tombeau [triumphant grave]...* Et Juliette cherchera l'amour dans un dernier baiser de mort : *Je vais baiser tes lèvres, Peut-être y reste-t-il suspendue une goutte, Cordial qui suffirait à me donner la mort* (165). D'où l'impossibilité, dans un contexte de coexistence des contraires, de définir une responsabilité, lorsque celui qui croit agir pour le bien produit le mal : *Me voici donc pour accuser et disculper Le coupable et pourtant l'innocent que je suis* (Frère Laurence, 225).

- Les **images** s'inscrivent alors dans un réseau discernable tout au long de *Roméo et Juliette* et, finalement, très dépendant de cette vision contrastée, fondamentale et fondatrice de la pièce.

Il y a, tout d'abord, un jeu constant sur les contrastes lumineux et l'opposition nuit/jour. Dès la première rencontre, Juliette est un nouveau soleil pétrarquaisant ou une lumineuse étoile dans la nuit : *Oh ! son éclat fait la leçon à nos flambeaux* (I, 5, 40). Motif repris dans la scène du verger (II, 1) : *Elle est mon Orient ; Juliette est le soleil. Lève-toi, beau soleil, tue cette envieuse lune...* Motif suivi dans le chant de Juliette attendant Roméo (III, 2) : *Viens, ô jour de ma nuit...* Et évidemment au centre de la dispute amoureuse, lors de la séparation des amants au petit matin : *Vois, des lueurs jalouses Brodent à l'Orient les nues qui se déchirent... C'est quelque météore qu'exhala le soleil Pour être ton porteur de torche cette nuit* (III, 5). Pour une ultime reprise dans la scène du cimetière : *Juliette repose dans ce caveau et sa beauté L'illumine, le transmue en salle d'apparat* (V, 3, 85).

Poursuivant la logique du développement poétique de ce faisceau initial d'images, Shakespeare emprunte au thème baroque, abondamment illustré dans la littérature européenne⁷, de la flamme fragile et vacillante dans la nuit, menacée par un vent mauvais. Le sujet de la pièce n'est-il pas le coup de foudre et une passion qui se vit intensément, l'espace d'un éclair ? L'intensité est balancée par sa brièveté et sa fragilité : *Je n'ai pas de joie de l'engagement de ce soir, Il est trop prompt, trop irréfléchi, trop risqué, Trop semblable à l'éclair qui cesse d'être avant Qu'on ait pu dire « Il brille »* (II, 1, 161) ; jusqu'à l'ultime rencontre du cimetière où Roméo évoque un *élan de gaieté... l'éclair avant la mort* (V, 3, 90). L'éclair est assurément la métaphore de cette passion intense, mais trop brève, que raconte la tragédie.

Sans doute n'a-t-on pas assez remarqué combien l'évocation de l'aube constituait un motif récurrent de l'œuvre, comme si *Roméo et Juliette* se trouvaient constamment entre deux mondes, là où la haine engendre l'amour

7. - Voir l'*Anthologie de la poésie baroque* proposée par Jean Rousset (A. Colin, 1968) ou, sur la scène du Siècle d'Or, le thème caldéronien de la flamme vacillante dans la nuit mauvaise qu'un souffle éteint ; il est à noter que Shakespeare en fera une utilisation systématique pour dépeindre la mort de Desdémone (*Othello*, 1604) : « *put out the light and then put out the light* » et dans *Macbeth* (1606) : « *out, out, brief candle* ».

et inversement, au moment incertain où la nuit et la lumière peuvent encore rivaliser. Si l'on suit le partage moderne en actes (voir infra), il n'est pas un de ces actes qui ne soit marqué par une présence textuelle de l'aube (*dawn*). D'emblée, pour Benvolio, évoquer Roméo dans la pose de l'amoureux mélancolique absorbé par une passion sans issue pour Rosaline, c'est d'abord insister sur l'heure insolite de leur rencontre : *Madame, une heure avant que le divin soleil Se fût montré à sa fenêtre d'or à l'est...* (I, 106). Si la scène du verger s'achève avec l'annonce de l'aube (*Le jour est proche. Je voudrais te savoir parti*, II, 1, 221), le motif est repris pour la rencontre qui suit avec Frère Laurence (*L'aube aux yeux gris sourit à la nuit renfrognée*, II, 2, 1). La séparation des amants devient l'occasion d'une célèbre évocation des impressions diffuses qui annoncent le retour de la lumière : *C'était le rossignol, et non pas l'alouette... Non, c'était l'alouette, messagère du jour* (III, 5, 1). L'acte IV, consacré à Juliette et à sa solitude tragique, culmine dans la découverte du corps inanimé, à l'aube, par la Nourrice chargée de réveiller la future mariée ; c'est le colérique Capulet qui l'envoie, tout occupé à secouer ses domestiques : *Allez, du nerf ! Le coq a chanté deux fois. Au beffroi, la cloche a sonné. Il est trois heures* (IV, 4, 3). Enfin, lorsque la pièce s'achève sur l'élucidation de cette tragédie sanglante dans le cimetière, le jour se lève, la vérité paraît et accompagne le Prince, tiré de son lit à *une heure aussi indiscrete* (V, 3, 187). Quand la réconciliation a eu lieu entre les familles ennemies, plus de fulgurance aveuglante : la passion est désormais au tombeau : *Sombre est la paix qu'apporte cette matinée : Le soleil est en deuil et nous cache son front* (*ibid.* 304). Avec des protagonistes eux-mêmes partagés entre le jour et la nuit, l'amour et la haine, la célébration amoureuse de la beauté des corps nus et le recours au suicide, *Roméo et Juliette* est, encore une fois, le monde de l'entre-deux, de l'ambigu et de l'incertain. D'autre part, dans une dramaturgie splendidement indifférente à la rigueur chronologique (voir *Hamlet*), la scansion de ces journées naissantes, tout comme la manie de Capulet d'avancer constamment le jour du mariage de sa fille, offre une autre façon de marquer la marche inexorable du temps, laquelle constitue un des facteurs du dynamisme tragique de l'œuvre.

- Ce premier lexique de la lumière doit être complété par le **réseau de termes religieux**, manifeste dès la première rencontre des amants, avec un jeu sur le nom de Roméo (*to roam* : errer) qui lui permet de devenir le « bon pèlerin » de la première réplique de Juliette (*Good Pilgrim*, I, 5, 93), en adoration devant la femme aimée, en conformité avec la rhétorique courtoise du temps : *si cette main profane une châtse divine...* (*ibid.* 89). Soumission respectueuse de l'amant devant une femme lointaine et quasi divinisée, telle est l'attitude requise par les bonnes manières pour célébrer des perfections toujours superlatives : *Parle encore, ô ange radieux ; car dans la nuit Glorieuse est ta splendeur au-dessus de ma tête* (II, 1, 68).

- En fait, aborder l'écriture poétique de Shakespeare ne saurait se faire sans rappeler la conception que l'on avait du poète à l'époque : celle d'un artisan (*artifex*) de mots, habile rhétoricien et manipulateur, voire créateur, d'une

infinité de termes (*copia verborum*). La technique et non la sincérité faisait le poète : il importe de ne pas laisser contaminer l'image du poète élisabéthain par celle du poète romantique dont la sincérité de la souffrance fait la valeur. *An excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet*, titre du premier Quarto de 1597, insiste sur le *conceit*, le *wit* source de *conceitti* à l'italienne. C'est pourquoi on renoncera à rendre compte des **innombrables jeux de mots, calembours et à-peu-près** qui parsèment le texte, épouvante des traducteurs qui s'épuisent, quel que soit leur talent, à trouver un impossible équivalent sonore dans la langue française. Que reste-t-il des feux d'artifice verbaux qui illuminent les échanges entre Roméo, Mercutio et Benvolio ? Autres éclairs de lumière dans la nuit et avoués comme tels : *Nous gâchons la lumière ... Comme flambeau quand le jour brille, Notre lumière en vains propos se gaspille.*

Voir I, 4, 45 et surtout II, 3, 30 et s. : *Oh ! si nous sommes partis à fond de train pour tirer la bécasse, je suis perdu, car il n'y a pas de commune mesure entre nous : tu as l'esprit beaucoup trop « volatil » pour moi. Alors, on se fait canarder à son tour.* Voici la traduction proposée par Jean-Michel Déprats (Pléiade) : *Ah ! si nos esprits se mettent à courir à leur guise comme un vol d'oies sauvages, je suis perdu ; car tu as plus de l'oie dans un seul de tes esprits que je n'en ai, moi, dans mes cinq esprits. Alors là, pour l'oie, ai-je été avec toi ? C'est là un parfait exemple du choix auquel est toujours confronté un traducteur dans ce cas : soit tenter de rendre la continuité de la plaisanterie, en cherchant plutôt un équivalent dans le registre français (Victor Bourgy, éd. Grivelet, *Bouquins*), soit rester fidèle au texte, mais au risque de perdre la continuité des jeux de langage (J.-M. Déprats).*

Le bel-esprit shakespearien ne se refuse pas le plaisir d'astuces nettement plus salées, surtout dans les propos de la Nourrice et, plus encore, du joyeux Mercutio : *Car cet amour pleurnicheur n'est qu'un gros idiot qui court partout la langue pendante, à la recherche d'un trou où fourrer sa marotte... Tu veux couper la queue à mon histoire ?*

Benvolio – *C'est une histoire sans queue ni tête* (II, 3, 72 et s.).

Traduction de l'éd. de la Pléiade : *Car cet amour pleurnicheur est comme un grand idiot de village qui court partout la langue pendante pour aller cacher sa marotte dans un trou... Tu veux qu'à rebrousse-poil je coupe la queue de mon histoire.*

Benvolio – *Oui, sinon, ça t'aurait fait une queue à n'en plus finir.*

Mercutio – *Ah ! là tu te trompes ; je l'aurais raccourcie, car j'avais pénétré jusqu'au fond de mon histoire...*

Assurément, notre époque n'a plus les fausses pudeurs des traducteurs antérieurs qui préféraient gommer ou ne pas comprendre le texte vert et les astuces obscènes de Shakespeare. C'est une des grandes faiblesses de la traduction de François-Victor Hugo, pourtant pleine de qualités et parfois plus réussie, poétiquement plus juste et « déclamable » que bien des traductions modernes... Quand Juliette évoque poétiquement la cime orgasmique de ses

émois attendus avec Roméo (*Viens, douce nuit... Donne-moi mon Roméo, et quand j'en mourrai, Prends-le tout et fais-en de petites étoiles...* (III, 2, 20), François-Victor Hugo préfère modifier le texte : *Donne-moi mon Roméo et quand il sera mort, prends-le et coupe-le en petites étoiles* (éd. Garnier, Shakespeare, tome I, p. 818).

Il faut le savoir : les deux registres (le courtois et l'obscène) vont de pair dans l'écriture du dramaturge anglais - comme dans celle de ses contemporains : c'est une caractéristique de la littérature européenne depuis le Moyen-Âge. Le *Décameron* de Boccace, par exemple, célébrait aussi bien l'élégance courtoise des amants que les joyeuses polissonneries des moines avec des pénitentes naïves ou celles des bonnes sœurs enflammées au point d'épuiser le jardinier du couvent. On l'oublie trop, dès le XIII^e siècle, c'est le même public aristocratique et raffiné qui se plaît à voir célébrer la dévotion de Lancelot pour Guenièvre (*Le Chevalier à la Charrette*) et les exploits érotiques des épouses infidèles qui peuplent les fabliaux. Le XVII^e siècle puritain, en Angleterre, les bienséances « classiques », en France, mettront « bon ordre » à tout cela, avant le règne de la pudibonderie bourgeoise au XIX^e siècle, quand il conviendra de s'offusquer des « audaces » de *Madame Bovary* et des *Fleurs du Mal*, pour ne pas parler de la censure victorienne. Shakespeare témoigne encore d'une culture qui refuse de séparer les deux registres, l'amour des beaux corps et l'amour des belles âmes, si l'on suit les termes fondateurs de Platon.

Ce jeu avec le signifiant était très à la mode dans les milieux aristocratiques de la Cour que Shakespeare a beaucoup fréquentés dès son arrivée à Londres vers 1590, tandis que les manifestations de politesse impliquaient étalage de bel-esprit et force références à la pratique sociale française ou italienne. Les manières outrées de certains mondains lui ont régulièrement offert l'occasion de satires ou de morceaux de bravoure⁸, dont on devine aisément qu'elles devaient remporter un franc succès, au moins auprès du parterre et sans doute dans les loges, car le vrai snobisme se moque du snobisme... Cela nous vaut un joli numéro de la part de Mercutio : *La peste soit de ces freluquets avec leurs grimaces, leurs zézaïements, leurs minauseries, ces accordeurs du parler nouveau... ces nuées de moucheron étrangers, ces colporteurs de modes, ces « pardonnez-moi »...* (II, 3, 24).

En fait, l'attitude de Shakespeare devant ces jeux avec le langage est plus ambiguë : en tant que poète, il ne peut rester à l'écart de tout ce qui lui permet de mettre en valeur la matière sur laquelle il travaille en artiste et en virtuose. C'est un lieu commun de la critique anglaise que de souligner la grande richesse du vocabulaire shakespearien en nombre⁹ et en variété de registres : l'appauvrissement quantitatif du lexique français constitue un nouveau casse-tête pour le traducteur, qui doit souvent chercher un équivalent inexistant

8. - Voir par ex. le personnage d'Osric (*Hamlet*, Acte V) ou *Peines d'amour perdues*.

9. - On s'accorde sur le chiffre de 30 000 mots, à opposer aux 800-1200 mots des tragédies de Racine. Autre esthétique, autre usage du langage.

en français moderne, à moins de parler comme Rabelais et Montaigne, au risque du pastiche et de l'archaïsme, voire de l'obscurité. On peut, du moins, souligner que Shakespeare avait une passion pour ce genre de jeu avec les mots : « les textes de Shakespeare sont tissés d'ambiguïtés foncières, de jeux de mots polysémiques, qui appartiennent en propre à la langue anglaise. À l'évidence, Shakespeare se délectait de la multiplicité des sens possibles. Plus encore que ses contemporains, il cultivait les mots d'esprit ; les spécialistes de Shakespeare offrent parfois des interprétations fort diverses. C'est sans doute un aspect de la stratégie de Shakespeare que de créer l'indécision, de laisser les différentes significations possibles¹⁰ ».

Cependant, la virtuosité déployée par « l'artisan de mots » ne doit pas cacher la portée réelle de ce moment de l'histoire de la langue, celle d'une crise du langage, quand le signifiant ne renvoie plus automatiquement au signifié et que ce qui est perçu (par les yeux ou les oreilles) déçoit qui se fie aux apparences (voir *infra* pour cette problématique philosophique). La crise du langage connaîtra un développement tragique avec *Macbeth* et la duplicité des propos des créatures négatives ; dans *Roméo et Juliette*, il s'agit seulement d'un aspect de cet isolement des individus qui culmine dans la solitude de Juliette, incomprise et confrontée à l'angoisse de la mort. Condamnée, en tant que jeune fille de bonne famille, à taire sa passion, c'est elle qui fera l'expérience de cette ambiguïté du langage que l'on peut retourner comme « un gant de chevreau »¹¹ et qui lui permet de répondre sans mentir à Paris dans la cellule du moine (IV, 1) ou à ses parents (III, 5 et IV, 2), en faisant mine de pleurer son cousin.

Encore une fois, dans une tragédie de Shakespeare, le langage est premier. Comment définir la spécificité de *Roméo et Juliette* de ce point de vue ? La pièce présente une première innovation : **l'inscription au théâtre de la langue amoureuse à la mode** et du **pétrarquisme** en particulier, tel que les sonnets nouvellement importés d'Italie en avaient diffusé les procédés dans le monde de la Cour. La conception traditionnelle de la tragédie chez les humanistes était celle de l'histoire de la chute d'un grand ; la formulation de ce principe se rencontrait déjà chez Chaucer : « Une tragédie est une certaine histoire / Dont de vieux livres nous gardent la mémoire, / Histoire de qui, au faite du bonheur, Est tombé à bas de sa haute station / Dans le malheur et finit misérable¹² ». Pour prendre deux œuvres qui précèdent ou accompagnent *Roméo et Juliette*, *Richard III* et *Richard II*, la tragédie est un genre noble qui se passe dans le milieu des princes et débat de sujets élevés de nature politique. Les amants de Vérone appartiennent, certes, au milieu des riches familles de la ville, mais le Prince ne fait que trois apparitions qui marquent combien leur histoire compromet de l'extérieur l'exercice du politique ; le « péril » tragique

10. - Bilan tiré par Jean-Michel Déprats, « Traduire Shakespeare », *Tragédies*, tome I, Pléiade.

11. - Voir Feste, le bouffon de *La Nuit des Rois*, III, 1.

12. - *Canterbury Tales*, « Le Conte du Moine », trad. d'A. Crépin, Folio, Gallimard.

naît, de manière nouvelle, de la seule passion qui anime de très jeunes gens (Juliette a à peine quatorze ans). Après les enjeux politiques grandioses de *Gorboduc*, de la *Spanish Tragedy* ou de *Tamerlan*, la scène élisabéthaine présente maintenant la tragédie de deux jeunes amants. L'amour, sa naissance, l'émoi qui l'accompagne, le désir de son accomplissement, constituent l'essentiel de la pièce et c'est donc à une mutation du registre tragique que Shakespeare se voit confronté, en laissant une place nouvelle et fort importante au lyrisme amoureux. Nombre de critiques ont insisté sur ce traitement hétérodoxe du genre tragique, un point qu'une traduction ne doit pas faire perdre de vue en suivant le passage du lyrisme amoureux initial au registre tragique de l'ultime tirade de Juliette : « La légende, cela était jusque-là considéré comme allant de soi, était la matière propre du drame ; la matière romanesque convenait à la scène comique. La *tragédie romanesque* était une de ces contradictions dans les termes que Shakespeare semble avoir adoré résoudre¹³ ». Comme on le verra un peu plus loin, la condition de cette intégration du lyrisme amoureux au tragique était la souplesse de la dramaturgie et le mélange des genres.

La primauté de l'écriture poétique rejaillit aussi sur la conception shakespearienne du personnage : il n'est pas exagéré de dire que le **caractère naît du langage**, du moins pour les personnages secondaires. Capulet s'emporte et la colère qui le saisit à plusieurs reprises le caractérise davantage que toute assimilation au Géronte autoritaire de la comédie traditionnelle ; l'abondance verbale et familière de la Nourrice la situe mieux que si elle possédait un nom autre que générique ; quant à la fantaisie de Mercutio et à sa maîtrise du langage, elles le placent sur le même plan que les *fools* (bouffons) du théâtre élisabéthain et lui permettent de se lancer dans une tirade (*the Queen Mab speech*) qui exprime une sagesse propre à ce type de personnage (pour lui, le *songe ne ment pas au rêveur allongé*, I, 4, 52). Ce qui permet de situer Frère Laurence et de rendre vraisemblable son statut de figure paternelle pour Roméo, c'est bien sûr la générosité indulgente de ses propos, mais, surtout les premières lignes qui lui sont accordées où il célèbre la bonté de la nature créée¹⁴ (II, 2, 15) ; et la panique qui s'empare de lui dans la scène du cimetière, trahit non seulement l'écrasement devant sa responsabilité indirecte dans l'affaire, mais le pressentiment d'une intervention plus lointaine et plus redoutable devant laquelle la volonté humaine doit s'incliner : *Je serai bref car le temps m'est compté ; le souffle Qui me reste est trop peu pour un récit prolix* (V, 3, 228).

Le langage, d'autre part, a une véritable fonction dramatique, il accompagne l'évolution psychologique des personnages, grâce au passage du langage artificiel de la cour ou des propos plutôt verts de Mercutio et de la Nourrice, au langage « naturel » des amants ; discours authentique, qui

13. - LEVIN H., « Form and formality in *Romeo and Juliet* », in *Shakespeare and the Revolution of the Times*, 1976, p. 45*.

14. - Et son caractère double où coexistent les contraires, autre manière d'intégrer le moine dans la trame d'ensemble du discours poétique.

marque l'aboutissement d'un véritable amour. L'itinéraire des amants consiste à se frayer un chemin entre deux extrêmes : le registre et les attitudes codées du pétrarquisme, d'une part, et, d'autre part, la verdeur de propos de la tradition des fabliaux. Entre le mourir d'amour (platonique) pour une chaste, lointaine et sévère Diane et le joyeux « tout est sexe » des propos de la Nourrice (qui se réjouit lourdement d'une astuce grivoise de son défunt mari, I, 3, 40) et des joyeuses obscénités de Mercutio (II, 1, 34 et s.). À l'acte premier, l'adolescent Roméo se révèle par son manque d'expérience, parce qu'il imite le discours amoureux à la mode, sans vraiment l'éprouver à sa manière. Juliette, qui ne dispose pas de la culture d'un Roméo, en raison de la quasi absence d'instruction des femmes à l'époque, est ainsi en avance sur lui du point de vue de la conquête d'un langage en adéquation avec les mouvements du cœur ; elle peut d'emblée lui dire qu'il embrasse dans les règles de l'art : *you kissed by th'book* (I, 5, 106). On opposera donc la simplicité et la spontanéité de Juliette (*Ah ! je voudrais rester dans les convenances ; je voudrais, je voudrais nier ce que j'ai dit. Mais, adieu les cérémonies ! M'aimes-tu ?*, II, 1, 130, trad. F.-V. Hugo) au discours artificiel du premier Roméo et à la lente évolution ultérieure de celui-ci, toujours un peu tenté de faire preuve de bel esprit, jusqu'au moment où il décide non plus de bien parler, mais d'agir (scène du cimetière : *Car l'heure et mon humeur sont à la violence*, V, 3, 37).

En fait, primauté et continuité quasi organique du discours poétique se trouvent mises en valeur par les pratiques de l'époque, tant en ce qui concerne **la représentation** que **la technique éditoriale**.

La scène en plein air des théâtres publics élisabéthains n'obligeait pas à des interruptions fréquentes pour moucher des chandelles dans un espace clos et vite enfumé, comme c'était le cas dans un théâtre privé – celui des *Black Friars* – ou sur la scène française de l'Hôtel de Bourgogne. La représentation se déroule de manière continue, en deux heures de spectacle, ainsi que le rappelle la première intervention du Chœur : *C'est l'effroyable cours de leur amour fatal Qui va, pendant deux heures, occuper nos acteurs*. Rappelons, également, qu'il n'y avait pas de décor, mais que la plasticité de la scène et du fond de scène permettait la continuation d'une pratique venue de la scène médiévale : le décor simultané, où plusieurs lieux différents coexistent sur la scène ; c'est le déplacement de l'acteur (avec l'aide de quelques accessoires scéniques) qui permet de conférer une valeur particulière à un fragment de l'espace scénique – et sans interruption, d'autant plus que le rideau de scène n'existait pas.

Les conditions matérielles de la représentation expliquent alors la splendide indifférence des éditions du temps au découpage en scènes et actes. De même, il n'y a guère de didascalies et **les éditions modernes**, en reprenant des indications qui datent du XVIII^e siècle, faussent la perspective : si elles aèrent heureusement le texte, elles impliquent du coup une interprétation parfaitement anachronique, car largement tributaire d'une esthétique différente et postérieure : celle du « classicisme » français. Cette pratique prévaut aussi bien en Angleterre de nos jours que pour les traductions françaises de Shakespeare.

Les éditions de *Roméo et Juliette* (quatre, de 1597 à 1599) ne fournissent aucun découpage en scènes et en actes ; le Folio de 1623 (première édition quasi intégrale des œuvres de Shakespeare) donne seulement pour indication *Actus Primus, Scoena Prima* et oublie ensuite ce système de notation... Pour ce qui concerne les didascalies, les Quartos (éditions séparées d'œuvres isolées) ne délivrent que des indications très sommaires, généralement limitées aux entrées et sorties des acteurs : *enter, exeunt*, ou à leur situation : *within* pour des paroles prononcées derrière le front de scène (*tiring room*), *above* ou *aloft*, lorsque les personnages paraissent au premier étage, sur la galerie¹⁵.

Cependant, on peut s'aider du premier Quarto (1597) qui, bien que reposant sur un texte très peu satisfaisant et dû probablement à une reconstitution de mémoire par un acteur, donne des indications précieuses. Sans vraisemblablement être de Shakespeare, elles doivent provenir d'acteurs contemporains, réagissant en fonction des conditions matérielles offertes par des théâtres semblables au *Theatre* de la troupe du Lord Chambellan. On en aura une idée en jetant un coup d'œil sur l'édition facsimile de la Malone Society (reprints, 2000) ; pour la scène du cimetière, on peut lire successivement [graphie moderne restituée*] :

- *Enter Count Paris and his Page with flowers and sweet water*

- *Paris strews the tomb with flowers*

- *Enter Romeo and Balthasar, with a torch, a mattock and a crow of iron.*

À cela s'ajoute le fait que le texte est délimité en séquences (non numérotées), ce que souligne (parfois !) la présence de frises qui barrent le texte : c'est là l'ébauche d'un découpage en scènes, mais qui n'obéit pas au principe français (à chaque sortie ou entrée d'un personnage, il y a une nouvelle scène). La séquence shakespearienne s'achève, en effet, sur une absence de tout personnage sur le plateau (*exeunt*) ; cela implique ensuite, par convention, un changement de lieu, selon une logique comparable à celle des *cuadros* du théâtre du Siècle d'Or. Mais il peut y avoir changement de lieu à l'intérieur d'une séquence...

On le voit par ces brèves indications, le texte shakespearien renvoie implicitement à une pratique théâtrale qui n'est pas nécessairement connue du lecteur moderne et qui passe par le filtre déformant de nos usages, largement dépendants de la scène à l'italienne. Ce caractère implicite ne fait que croître lorsque l'on travaille sur une traduction et l'on se bornera à quelques conseils pour ne pas passer à côté des intentions de l'auteur et de la signification du texte, dans la mesure où il commande un jeu et une mise en espace spécifiques.

La scène élisabéthaine **se moque de toute prétention au réalisme**, au sens du XIX^e siècle : le décor simultané, la scène continue impliquent un appel à l'imagination du spectateur, censé compléter les insuffisances de la représentation. Bien plus, ce qui est donné à voir se présente plutôt comme un

15. - Pour comprendre les jeux de scène qu'impliquaient le texte shakespearien et les (rares) didascalies, il faut avoir sous les yeux le fameux dessin du théâtre du *Swan*, réalisé par un voyageur hollandais et généralement pieusement reproduit par toutes les études sur Shakespeare.

prétexte à l'essor de l'imaginaire et non comme une image fidèle et mimétique de la réalité ; le théâtre élisabéthain fonctionne d'abord selon les principes d'une esthétique symbolique, largement héritée des pratiques médiévales : au spectateur de reconstituer, dans son théâtre intérieur, le « vrai » spectacle, celui qui réside dans le texte poétique. Le théâtre de Shakespeare contient plusieurs appels dans ce sens et adressés à la bonne volonté de ceux qui regardent : on peut citer, rapidement, le cinquième acte du *Songe d'une Nuit d'été* et les interventions du Chœur dans *Henri V*.

Dans *Roméo et Juliette*, c'est souvent le texte qui crée le décor, par des indications initiales fort lapidaires sur le lieu et le moment de la journée. Frère Laurence apparaît en précisant que c'est l'aube, qu'il se trouve dans la campagne et qu'il y cueille les herbes nécessaires à son art (II, 2) ; Benvolio annonce qu'il fait chaud en ce mois de juillet et que l'on est dans la rue, au risque de tomber sur des excités du clan Capulet (III, 1) ; Capulet, entrant entouré de serviteurs et donnant des ordres, transforme le plateau en scène d'intérieur (IV, 2) ; Roméo, lorsqu'il accueille un messager « de Vérone », nous rappelle du même coup qu'il est en exil à Mantoue (V, 1), etc.

Bien plus, à l'intérieur d'une séquence, le déplacement des acteurs modifie la nature du lieu et les didascalies modernes ne sont que des tentatives de reconstitution – parfois discutables – des mouvements possibles sur scène. En voici trois exemples :

- la scène du verger (II, 1) : Roméo disparaît aux yeux de Benvolio et Mercutio qui se promènent dans la rue : *il a sauté le mur du verger*, observent ses amis avant de se retirer ; alors, Roméo reprend la parole et se tourne vers le fond de scène en annonçant : *Mais chut ! quelle lumière perce à cette fenêtre ?* Il faut en déduire une entrée de Roméo seul, qui se cache derrière un des piliers d'avant-scène, pendant que ses amis entrent et occupent le devant du plateau : il s'agit donc d'une scène de rue ; la réapparition de Roméo implique une modification de l'espace : désormais, nous sommes dans le verger de la maison des Capulet et la galerie du premier étage du fond de scène est le balcon de la chambre de Juliette, laquelle prononce le monologue que l'on sait. La scène s'achève avec les appels de l'intérieur (*tiring house*) proférés par la Nourrice.

- la découverte du corps de Juliette (IV, 4) implique une utilisation précise des rideaux qui masquent un espace avec un lit, au centre du fond de scène (*inner stage*). La séquence IV, 3 voit entrer la Nourrice et Juliette, accompagnées de la Mère : il s'agit de mettre au lit la future mariée, qui prononce sa grande tirade de la solitude tragique (*Cette macabre scène, je dois la jouer seule...*) les rideaux ouverts et, sans doute, sur ou à côté de son lit : nous sommes dans la chambre de Juliette. À la fin de la tirade (et de la séquence), les rideaux se ferment. Scène vide et nouvelle séquence (IV, 4) : le plateau représente l'intérieur de la maison Capulet, bruisante d'activité domestique, à l'aube d'un mariage hâté par le colérique Père Capulet. On décide de réveiller la mariée et la scène se vide progressivement ; c'est alors que la Nourrice se déplace et, ce faisant, change

la signification du lieu : désormais (la Nourrice a ouvert les rideaux), nous sommes dans la chambre de Juliette et les acteurs reviennent pour découvrir le corps et se lamenter. L'intermède comique (Pierre et les musiciens) qui achève la séquence ne saurait se dérouler devant le corps de Juliette ; c'est à la Nourrice qu'il revient, encore une fois, de marquer un changement de lieu : les rideaux sont tirés et l'on est à nouveau à l'intérieur de la maison Capulet dans une pièce commune. La Nourrice, qui a fait son office de transfert du sens, peut se retirer et laisser Pierre mener le jeu. D'une certaine façon, notre œil moderne, habitué au *travelling* de la caméra, suit les mouvements des acteurs d'une pièce à l'autre, selon les modalités de la focalisation.

- la scène du cimetière (V, 3) est encore plus complexe de ce point de vue. À la séquence précédente, deux acteurs en costume de moine nous transportaient instantanément dans un couvent. La séquence finale a lieu de nuit : comme la représentation se déroule dans un théâtre à ciel ouvert, il faut, d'emblée, en informer le spectateur par un objet symbolique, la torche que porte le valet de Pâris (qui va se cacher derrière un pilier). Le comte Pâris reçoit la mission de « poser » le décor : *Donne la torche, mon petit... qu'un pas vienne à fouler la terre du cimetière...* Reste le problème du caveau Capulet où gît Juliette : ce ne peut être que l'*inner stage* ; les rideaux sont ouverts et Pâris peut déposer ses fleurs. S'il se cache à l'arrivée de Roméo, dans la mesure où celui-ci force avec son levier de fer l'entrée du caveau, il faut refermer les rideaux à ce moment. On se battra devant les rideaux fermés et, quand Roméo dépose le cadavre de Pâris à côté de celui de Juliette, il est alors censé pénétrer dans le caveau qui restera désormais ouvert. Le texte marque ce changement de lieu : *Je t'ensevelirai dans un glorieux tombeau. Un tombeau, oh non ! un dôme lumineux... Car Juliette y repose et sa beauté fait De ce caveau une salle de banquet inondée de lumière* (84, trad. J.-M. Déprats). Frère Laurence, puis le guet, pénètrent par une porte latérale, utilisent le vaste espace du plateau pour mimer leur progression dans le cimetière et découvrent le spectacle sanglant, comme tous ceux qui vont progressivement envahir la scène¹⁶.

On le voit : on est bien loin du fonctionnement de la scène à l'italienne et des exigences du réalisme ; le texte détermine et métamorphose le décor. Une prise en considération de cet éloignement initial du réalisme doit permettre également d'éviter de s'enfermer dans le faux problème de la « psychologie ».

En effet, un lecteur français est toujours, peu ou prou, influencé par le théâtre « classique », qui repose sur la représentation des passions et implique une logique du caractère. L'époque élisabéthaine ne fonctionne pas à partir de cette exigence : certes, il y a une « psychologie » des personnages, susceptible de modification au cours de la représentation (surtout Juliette), et il serait stupide de dire qu'Hamlet ou Macbeth ne présentent pas une psychologie subtile et évolutive, mais elle est seconde dans les intentions de l'auteur. Bien plus, le comportement des personnages élisabéthains dépend de certains présupposés.

16. - Pour plus de détails, voir : WALTER HODGES C., *The Globe Restored*, 1953. GUUR A., *The Shakespearian Stage*, Cambridge, 1970.

Le premier est celui de *love at first sight*, c'est-à-dire que l'amour est soudain et s'explique par un coup de foudre, dès le premier regard. *Roméo et Juliette* en offre un bel exemple (*Je verrai à l'aimer, s'il suffit de voir pour aimer*, dit Juliette à sa mère, I, 3, 98, trad. F.-V. Hugo), ce qui implique des développements insistant sur le registre de la vue et reposant sur une référence culturelle platonisante : la beauté du corps est censée signifier la beauté de l'âme (cf. I, 3, 90-91), les yeux en sont les porte-parole : *Oh ! son éclat fait la leçon à nos flambeaux ! Ai-je jamais aimé ? Mes yeux jurent que non. La beauté qu'ils ont vue jusqu'ici n'est qu'un nom* (I, 5, 40 et s.) *Son œil est éloquent et je vais lui répondre... Et si ses yeux avec les astres permutaient ?* (II, 1, 55-60). Les variations sur les yeux de la dame aimée sont un passage obligé de la poésie amoureuse néopétrarquaisante contemporaine de Shakespeare.

On ne lit pas Shakespeare comme on lit une comédie de Marivaux, qui cherche à cerner l'imperceptible naissance du sentiment dans un personnage qui s'aveugle et ne veut pas en convenir. La métamorphose, *le change* disait-on en France à la même époque (même terme dans la langue de Shakespeare), rend compte de ces soudaines mutations. La métamorphose qui va bouleverser Roméo lors du bal chez les Capulet est poétiquement annoncée par Mercutio, parlant du vent, *qui courtise Aujourd'hui le sein glacé du nord, Puis s'étant irrité, s'en va souffler loin de là, Tournant son flanc humide de rosée* (I, 4, 98, trad. J.-M. Déprats). Coup de foudre que souligne le Chœur, au début de l'acte II : *Maintenant, le vieil amour agonise sur son lit de mort Et une passion nouvelle aspire à son héritage* (trad. F.-V. Hugo). Et Roméo d'avouer à Frère Laurence : *Tu as dit Rosaline ? Certes non, mon bon père, J'ai oublié ce nom : avec lui, ma misère* (II, 2, 45). De même manière, Capulet, naguère soucieux de ménager sa fille (III, 4) en « sondant » ses sentiments pour le comte Pâris, explose de colère et se métamorphose en tyran domestique dès que Juliette refuse (poliment) l'idée du mariage. On s'accommodait fort bien de cette absence de nuance (à vrai dire, assez en rapport avec la violence des mœurs du temps), de même qu'il était parfaitement admis qu'un personnage pût monologuer à haute voix et qu'un autre (caché) eût la possibilité de l'entendre (voir la scène du verger).

Enfin, une approche juste du texte quant à la compréhension des personnages ne saurait faire abstraction du fait que la scène élisabéthaine ne disposait pas d'actrices : de jeunes garçons travestis jouaient les rôles féminins, ce qui permet d'accentuer le versant caricatural de la Nourrice, laquelle radoterait un peu lors de sa première apparition (I, 3). Il reste que, concernant Juliette, probablement interprétée par Robert Goffé (spécialiste des rôles féminins à l'époque des premières pièces de Shakespeare), la convention de ce travestissement ne faisait qu'accentuer l'artificialité d'une représentation délibérément inscrite aux antipodes du réalisme.

Cependant, la caractéristique la plus surprenante d'une traduction française de Shakespeare est de nous mettre brutalement en face d'une **poétique libre qui repose sur l'hybridation des genres**, impliquant des variations constantes de registre et d'écriture dont le traducteur ne peut pas toujours rendre compte.

Les règles aristotéliennes, revues et systématisées par les théoriciens italiens de la Renaissance, ne sont pas inconnues (voir le traité de Sir Philip Sidney, *Éloge de la Poésie*, 1595), mais splendidement ignorées par des dramaturges (à l'exception de Ben Jonson) soucieux d'efficacité avant tout : comme le dira plus tard Molière, la grande règle est bien de plaire. Et le public du temps ne se soucie pas des unités de temps, de lieu, d'action et de style : il aime un théâtre qui rende compte de la multiplicité et de la complexité du monde, sans devoir passer par l'exigence réductrice de vraisemblance et de rationalisation. Sur ce point, on aurait intérêt à lire le chapitre d'Éric Auerbach¹⁷ qui, bien que consacré à *Henri IV*, concerne l'ensemble de la dramaturgie shakespearienne. La « tragédie » de *Roméo et Juliette* inclut des milieux divers (des valets de cuisine au Prince), des lieux différents (le couvent, la rue, la maison des Capulet, le cimetière...) et des séquences de franche bouffonnerie (avec la Nourrice et Mercutio), qui alternent avec des duels sanglants ou des passages tragiques (solitude de Juliette et scène du cimetière). Très révélatrice de l'esthétique élisabéthaine est la présence d'un personnage bouffon à côté du protagoniste tragique (Mercutio, *fool* très individualisé par sa relation avec Roméo) ou le passage brutal de la scène de lamentation devant le corps de Juliette aux plaisanteries des musiciens avec Pierre. Le mélange des genres choquait d'autant moins que la philosophie du temps était placée sous le signe du *change* et concevait la représentation de l'existence comme une suite de hauts et de bas, suivant les caprices de la roue de la Fortune. Au contraire, c'est la partage strict entre registre tragique et comique qui aurait paru artificiel.

À cette liberté par rapport aux principes aristotéliens s'ajoutent les conséquences de la situation de *Roméo et Juliette* dans la production et l'itinéraire poétique de Shakespeare : il s'agit d'un dernier « essai » dans le domaine tragique, après *Titus Andronicus* et *Richard III*, avant de se consacrer essentiellement aux comédies et aux drames historiques. *Roméo et Juliette* marque un progrès par rapport à la tragédie d'inspiration sénéquanne (type *Titus Andronicus*), mais n'a pas encore intégré comique et tragique dans un ensemble esthétiquement cohérent, comme ce sera le cas pour les « grandes » tragédies de la maturité (*Othello*, *Macbeth*, *Hamlet*, *King Lear*). En effet, on a souvent observé dans la structure de l'œuvre un soudain basculement opéré à partir de la mort de Mercutio. Plutôt que de parler simplement de mélange des genres dans *Roméo et Juliette*, il faudrait insister sur la présence d'une première partie comique et galante, qui laisse brutalement la place à une seconde partie caractérisée par l'envahissement des personnages par le sentiment de la solitude, puis par la présence accablante de la mort, laquelle engloutit bientôt les amants.

Le métissage des genres, caractéristique de l'esthétique baroque à laquelle appartient clairement *Roméo et Juliette*, dépend de personnages tels que la Nourrice et Mercutio. La disparition de ce dernier sonne le glas d'un certain

17. - *Mimésis*, Gallimard, 1^{re} éd. 1968, chap. XIII.

style, cynique et poétique à la fois. Moins raffinée dans l'écriture, la Nourrice, appartient au registre des fabliaux, relayé par l'inspiration naturaliste¹⁸ du *Décameron*. Après la mort de Mercutio, même la Nourrice change de tonalité et devient un agent du pouvoir paternel et un porte-parole de la norme sociale : il y a rupture avec Juliette, non seulement parce que la jeune femme a atteint une maturité qui rend cette figure maternelle inutile, mais parce que la Nourrice étale désormais un gros bon sens intéressé, qui ignore les valeurs de l'amour romanesque (IV, 1, 235 et suivant) pour prôner d'oublier Roméo et d'épouser Pâris. Même les « Géronte » (Capulet et Montague) deviennent odieux : ils ne sont plus des vieillards touchants qui rappellent un peu trop leur passé ou veulent se battre malgré leur âge, mais des Pères autoritaires et odieux, renouant avec un thème qui structure toute la production shakespearienne et qu'exprime au mieux *Le Conte d'Hiver* : le sacrifice de la jeune génération à l'autoritarisme traditionnel de la génération des Pères.

S'il est un aspect de *Roméo et Juliette* qui pose problème en traduction, c'est bien l'application du principe de liberté poétique au domaine de l'écriture, aussi variée et déconcertante dans son **recours à la prose et à différentes formes de vers** qu'en ce qui concerne le mélange des genres.

Il est évidemment impossible de rendre compte de la variété des mètres et la meilleure des éditions françaises doit se borner à marquer typographiquement quels passages sont en prose et quels en vers. Mais l'anglais utilise peu le vers rimé et préfère le vers blanc (*blank verse*) qui a, au théâtre, une fonction analogue à notre alexandrin. Il ne faudrait pas croire que le vers blanc s'accommode d'une structure lâche : l'accentuation propre à la langue anglaise permet à celui-ci de se rapprocher des techniques du vers latin (très familier aux contemporains de Shakespeare). Sans rentrer dans les détails¹⁹, disons que le vers blanc utilisé préférentiellement par Shakespeare est le pentamètre iambique (décasyllabe de cinq pieds, formés d'une brève et d'une longue). Cela dit, on comprendra mieux que, sur ce point encore, l'oreille du spectateur élisabéthain contribue à suivre le spectacle autant que son œil. C'est le rythme qui permet de discerner un changement d'écriture et la mutation de tension dramatique qui y est associée.

En fait, Shakespeare peut jouer de quatre possibilités différentes : la prose, le vers blanc, le vers rimé et la poésie incluse. 13 % environ du texte de *Roméo et Juliette* est écrit en prose, traditionnellement réservée aux passages triviaux (la rixe entre les valets, par ex.) ; à l'opposé, les pièces poétiques incluses correspondent à des moments de grand lyrisme et les distiques rimés épars dans le texte soulignent le finale d'un passage important. Le vers blanc, en revanche, se révèle assez souple pour convenir aussi bien au suicide des amants qu'à une scène d'intérieur où domine le babil de la Nourrice (I, 3).

18. - Il faut entendre par là : philosophie de la nature comme source des valeurs impliquant une réhabilitation des instincts dans l'immanence.

19. - La référence en matière de versification anglaise est H. Suhamy : *Le vers shakespearien*, thèse, Lille-Didier, 1984 et *Versification anglaise*, Sedes, 1974.

Sans prétention à l'exhaustivité la plus scrupuleuse, voici les principales variations de l'écriture de *Roméo et Juliette*.

Chœur introductif : sonnet dit « shakespearien » (abab/cdcd/efef/gg)

I, 1 - prose pour la rixe ; passage au *blank verse* avec l'entrée de Tybalt et du Prince

2 - *blank verse*, mais Peter parle en prose ; finale rimé

3 - *blank verse*, à l'exception d'une réplique de la Nurse et d'une de Peter (prose)

4 - *blank verse* ; le *Queen Mab Speech* est introduit par 10 vers rimés (43-53) comme pour un prélude musical

5 - passage célébrissime dans la littérature anglaise, qui offre un excellent exemple de la variété d'écriture mise au service des différentes sortes de moments lyriques et dramatiques :

a) les serviteurs (prose) ;

b) Capulet (*blank verse*) ;

c) Roméo ébloui par Juliette : deux quatrains et un distique (40-49) ;

d) Capulet remet à sa place Tybalt (*blank verse* et quelques distiques ex. 54-59, 85-88) ;

e) moment suprême : le premier échange entre *Roméo et Juliette* : cet instant magique où naît l'amour prend la forme parfaite d'un sonnet : Roméo, un quatrain ; Juliette, un quatrain, puis dialogue et distique final sur un baiser, 89-102 ; le quatrain qui suit aboutit à un second baiser, interrompu par la Nourrice ;

f) retour au *blank verse* ; Juliette découvrant l'identité de Roméo, prononce un quatrain oxymorique (*My only love sprung from my only hate*, 134-137) ; la séquence s'achève sur un distique.

II, Chœur introductif : sonnet shakespearien

1 - *orchard scene* : *blank verse* ; quelques vers rimés (63-66 ; 199-202) ; la scène s'achève sur 6 vers rimés, partagés équitablement entre Roméo et Juliette ;

2 - entre Frère Laurence et Roméo, scène entièrement rimée ;

3 - échanges d'esprit avec Mercutio et la Nourrice : scène entièrement en prose à l'exception d'une dizaine de vers blancs ;

4 - entre Juliette et la Nourrice : vers blancs majoritairement ; la scène s'achève sur quatre vers rimés ;

5 - mariage : *blank verse*, distique final.

III, 1 - duels ; majorité en vers blancs et quelques distiques rimés (169-172) ; la sentence solennelle du Prince en vers rimés ;

2 - hymne à la nuit de Juliette 1-31 (transposition de la *serena* provençale) ; on notera que les mots-clés sont à la rime : *night* (6 fois), *blind*, *black*, *stars*, *sun*, *day* ; reste de la scène en *blank verse*, finale rimé ;

3 et 4 - *blank verse* ;

5 - les adieux de *Roméo et Juliette*, en vers blancs (transposition de l'*alba* provençale, 1-59), s'achèvent sur quatre vers rimés ; reste de la scène en vers blancs -même les insultes de Capulet à sa fille.

IV, 1 - *blank verse* ;

2 - *blank verse*, sauf le passage initial avec le valet ;

3 - *blank verse* ;

4 - *blank verse* ; les deux interventions de Frère Laurence se terminent sur un distique ; quand s'achève la scène pathétique de la déploration de Juliette, le passage comique avec les musiciens est en prose.

V, 1 - *blank verse*, distique final ;

2 - *blank verse* ;

3 - même les valets et le guet ont droit au *blank verse*, valable pour toute la scène ; 12-17 : élégie rimée de Pâris ; le Prince achève la scène sur un quatrain, suivi d'un distique (finale de sonnet).

Les poésies incluses, les formes réduites du sonnet qui scandent la pièce (quatrain plus distique) nous ramènent à l'innovation majeure de *Roméo et Juliette* : la tragédie, habituellement consacrée à l'évocation de la chute d'un grand, s'empare de la matière lyrique et fait de l'amour son sujet principal. On peut donc parler de « tragédie domestique » à propos de *Roméo et Juliette*, comme pour *Othello*, à condition de savoir que, dans les deux cas, cet amour « prodigieux » ne va pas sans remettre en cause **l'ordre du monde**. Telle est bien la caractéristique de toute tragédie shakespearienne. Verdi l'avait fort bien compris qui fait commencer son *Othello* par l'évocation d'une tempête destructrice, à l'image de la tempête génératrice de chaos que va engendrer la jalousie d'Othello. De même, la tragédie personnelle de Roméo et de Juliette va entraîner un bouleversement politique, lui-même sous-tendu par une perturbation cosmique, signalée dès la première intervention du Chœur : les deux amants sont mal accordés astrologiquement : *a pair of star cross'd lovers*.

C'est ici qu'intervient le système analogique qui commande toute la poétique shakespearienne et qui fait partie de la culture élisabéthaine : le monde y est décrit comme un tout cohérent et solidaire. Il y a un ordre dans le sujet (la raison commande à la volonté, qui commande aux passions) et une perturbation quand la volonté est submergée par les sentiments. Tel est le microcosme de l'homme auquel correspond le macrocosme de l'État, lui-même inclus dans le cosmos créé²⁰. On ne saurait comprendre autrement les trois interventions du Prince qui scandent régulièrement la pièce pour rétablir l'harmonie troublée par la vendetta entre les deux familles. La perturbation des esprits s'explique par l'étouffante chaleur sur laquelle insiste Shakespeare : nous sommes en juillet et les esprits s'échauffent ; tous les excès sont donc à craindre : *L'air est brûlant*

20. - Un brillant résumé de ce système du monde par M. Foucault, *Les Mots et les choses*, chap. II.

et les Capulet sont dehors ; Qu'on se rencontre et on est bons pour la bagarre : Ces jours de Canicule, le sang bout dans les veines (III, 1, 2). En vain, Frère Laurence tente-t-il de rétablir l'équilibre perturbé dans le « tempérament » de Roméo : Je croyais ton tempérament plus pondéré (III, 3, 114) ; car c'était tout aussi inutilement qu'il avait plaidé le jour du mariage : Ces violents plaisirs ont des fins violentes, Dans leurs excès ils meurent... Aime modérément, tu aimeras longtemps (II, 5). Au début de l'acte V, Roméo, qui n'a pas encore reçu la fausse nouvelle de la mort de Juliette, se leurre et croit avoir retrouvé l'équilibre qui signifie l'ordre interne de l'individu : La pensée, souveraine de mon cœur, siège sereine sur son trône (V, 1, 3, trad. F.-V. Hugo).

Toute tragédie décrit l'irruption du désordre et le rétablissement d'un Ordre métaphysique du monde au dénouement, selon des modalités qui échappent à l'entendement humain, mais dont le déroulement est impitoyable. Ce schéma s'impose à l'intrigue, quels que soient les raffinements et les rebondissements de celle-ci : le principe de l'Harmonie cosmique, de l'Ordre dans l'État, de l'exercice du pouvoir paternel au sein de la famille, de l'équilibre humoral du sujet, illustre le bon Ordre du monde, par un jeu de correspondances et d'emboîtements macrocosme/microcosme qui commande aussi bien le petit monde de la comédie que l'univers tragique. Une vieille formule latine était citée par les humanistes des deux côtés de la Manche pour qualifier la marche du drame : *Turbulentia prima, tranquilla ultima*. On commence par les troubles, on termine par la paix (le mariage dans une comédie, la mort des « coupables » dans une tragédie).

Une telle inscription de l'individu dans un ensemble qui le dépasse pose **la question centrale de la liberté**. Roméo (*Oh ! je suis le jouet de la Fortune !* III, 1, 127) et Juliette (*Cette macabre scène, je dois la jouer seule*, IV, 3, 19) se découvrent les simples marionnettes de forces qui les manipulent et les amènent à interpréter un rôle qui n'est pas le leur dans le grand théâtre du monde. Le mot « théâtre » est ainsi prononcé, lequel renvoie automatiquement à la métaphore qui parcourt toute la littérature européenne contemporaine²¹ : *theatrum mundi*. Le théâtre du Globe, que les amis de Shakespeare vont très bientôt (1599) se faire construire sur la rive Sud de la Tamise, avait pour devise au-dessus de la porte : *totus mundus agit histrionem* (le monde entier joue la comédie). Si *all the world's a stage (As you like it)*, il demeure que Roméo, qui croit aimer, est agi par une force supérieure qui l'investit d'un rôle dans un scénario qu'il ignore, afin de rétablir l'équilibre de l'État. Toute l'ambiguïté de la pièce repose sur ce non-dit de la petite scène du théâtre de l'Histoire des hommes, dont ils sont les acteurs malgré eux pour un/des spectateurs dont la nature exacte leur échappe. Nulle part cette métaphore n'est explicitée dans la pièce et, pourtant, elle est présente dans les esprits, de la première déclaration du Chœur à l'ultime discours du Prince, quand l'Ordre est rétabli par le sacrifice *nécessaire* des amants.

21. - Voir notre *Littérature baroque en Europe*, PUF, 1988.

Tels sont **les présupposés élisabéthains de la question tragique** ; ils informent continûment l'écriture, car ils passent pour acquis dans la mentalité contemporaine. Question tragique que l'on pourrait formuler ainsi : quelle est l'*ultima ratio* de l'Histoire ou, plus simplement, quel est le ressort qui commande les événements et le devenir des personnages ? Y a-t-il un sens à cette *most excellent and lamentable Tragedie of Romeo and Juliet*, comme le proclame le frontispice de Q2 (1599) ? Pourquoi cette *lamentable* histoire et y a-t-il une justification au sacrifice de deux amants sincères pour rétablir l'harmonie de l'ensemble ?

L'enquête menée par le guet n'est pas simple récapitulation de ce que le spectateur ne sait que trop, mais métaphore de la démarche qu'il faut suivre : *Éclaircissons d'abord ces énigmes, voyons quels en sont l'origine, la source, le lignage*. Il s'agit de la quête des causes pour tenter de dégager un sens global *in sour misfortune's book*, V, 3, 82 (« dans le livre de l'infortune amère », trad. J.-M. Déprats). C'est là que les termes employés par Shakespeare doivent être examinés et relevés scrupuleusement, car ils sont chargés d'un sens philosophico-théologique qui ne laisse pas de place à la liberté du traducteur.

Trois causalités interviennent dans *Roméo et Juliette*, autant de notions à préciser dans le texte :

1. Au XVI^e siècle finissant, dans un monde profondément chrétien, l'histoire des hommes est dominée par la Providence d'un Dieu omniscient (*heaven* ou *the heavens* ; IV, 3, 4) qui rétablit l'Ordre : *Le Ciel serait-il si cruel ?* III, 2, 40 ; *hélas ! Le Ciel tend donc des pièges à une créature aussi frêle que moi ?* III, 5, 209 et IV, 4, 93. Finalement, selon ce schéma, l'amour triomphe par la mort et la mort produit de l'amour, justifiant par là même le recours rhétorique à l'oxymore : *Le ciel (heaven) en vient à tuer vos joies par l'amour*, V, 3, 292. Tout est donc clair : le « fléau » de Dieu (*scourge*, 291) s'est abattu sur les coupables et tous les coupables sont punis : *All are punishèd* (294) et doivent le reconnaître lors du finale de la scène du cimetière.

Tous les morts étaient-ils coupables ? On peut parvenir à le démontrer. Sans peine, pour l'excité Tybalt. Plus difficilement pour Mercutio, instrument du destin, sauf à dire qu'il est le porte-parole d'une philosophie de la nature, prolongation du paganisme, donc à éliminer : si l'on veut. Roméo a idolâtré Juliette : *car le Ciel est ici Où vit Juliette*, (III, 3, 29) ; il a même insulté l'Ordre du monde : *Pourquoi insulter ta naissance, le ciel, la terre, Quand naissance, ciel et terre se sont unis tous trois Pour que tu sois ?* (III, 3, 118). Juliette s'est révoltée contre l'autorité paternelle, image de Dieu au sein de la famille. La Providence est justice, donc.

Reste à s'interroger sur ce Dieu cruel qui exige des sacrifices sanglants... et ressemble plus au Dieu de l'Ancien testament qu'à celui du Nouveau : *N'est-il pas de pitié (pity) au sein de la nuée Pour pénétrer jusqu'au tréfonds de ma tristesse ?* (III, 5, 196). La réponse étant non, ce Dieu ignore pitié et amour.

2. Ce principe se heurte à l'évidence du hasard, qui joue un grand rôle dans la pièce : telle est l'aporie que la pensée religieuse, depuis Boèce jusqu'à Bossuet, ne parviendra à contourner qu'au prix de compromis ou de contorsions du discours. Il y a une Providence qui régit les grandes lignes (causes premières) et l'on nommera Fortune tout ce qui relève d'un hasard inconceptualisable (causes secondes) ; par exemple, un messager arrêté aux portes de la ville à cause d'une alerte à la peste (V, 2). Cette Fortune, avec ses attributs (elle est femme, donc inconséquente, porte un bandeau et meut une roue toujours en mouvement), n'agit que dans le cadre providentiel et avec la permission du Divin. Elle ne devrait pas exister, puisque, dans un monde providentiel, rien n'arrive qui n'ait été prévu. Pourtant, beaucoup d'événements sont dus au « hasard », à nos yeux. Mais trop de hasard tue le hasard et devient réalisation d'un dessein transcendant, par réunion concertée de causes diverses : *O Fortune ! Fortune*²² ! *on te dit inconstante*, III, 5, 60 (voir aussi V, 2, 17 ; V, 3, 82). La Fortune, en réalité, n'a servi qu'à rendre possible la réconciliation des familles : elle se dissout quand l'enquête fournit la raison ultime des événements.

3. La notion de destin, traditionnellement véhiculée par l'héritage tragique gréco-latin, apparaissait, dès les origines, d'une formulation plus prudente : sous la forme d'une parole originelle (*fatum*), elle restait une notion vague, censée s'imposer comme une nécessité (*anankè*) aux dieux mêmes. Cette prudence convenait d'ailleurs fort bien à l'obligation de respecter l'interdit qui pesait sur le théâtre élisabéthain : depuis 1559, toute discussion religieuse et toute allusion trop précise à Dieu étaient interdites, pour assurer la paix publique dans un pays qui n'avait pas d'unité théologique. D'où, ce qui étonne souvent, la discrétion de Shakespeare à l'égard des formulations religieuses trop dogmatiques et ce qui convient bien à notre époque, plus indifférente en face des subtiles distinctions théologiques : *Un pouvoir trop puissant pour qu'on le contrarie A déjoué tous nos desseins*, V, 3, 153.

La notion diffuse de destin peut rendre compte de nombreux aspects du texte, qu'il faudra se garder de ranger trop rapidement (et facilement) dans la rubrique « superstition ».

Les pressentiments, qui assombrissent régulièrement les héros, appartiennent à ce registre : l'avenir existe déjà et Roméo s'inquiète avant de se rendre à la fête chez les Capulet (*car mon esprit pressent Qu'un sort funeste, encore en suspens dans les astres, Des ébats de ce soir va faire une hypothèque Amère et redoutable*, I, 4, 106), comme Juliette, au moment de leur séparation : *Il me semble, à te voir ainsi en contrebas, Apercevoir un mort au fond de son tombeau* (III, 5, 55). Bien plus, Shakespeare récupère la notion grecque d'*hybris*, en présentant des personnages qui ne respectent pas la place qui leur est impartie par la transcendance et se rendent coupables de démesure, provoquant ainsi la « machine infernale » d'un destin vengeur. Frère Laurence,

22. - L'anglais a conservé le même terme latin.

imbu de son « art » (V, 3, 242), a sacrifié à un véritable élan faustien qui le rend coupable de vouloir, tel un metteur en scène divin, planifier l'avenir en réconciliant les familles par le mariage de Roméo et de Juliette (II, 2, 91), puis en contrefaisant la mort pour mieux la vaincre (IV, 1) : tentative contre-nature (*unnatural sleep*, V, 3, 152). L'hybris n'épargne pas Roméo lui-même, avec les conséquences que l'on sait : *Alors, étoiles, je vous défie !* (V, 1, 24).

Cette conception antique de la représentation d'un destin aux contours flous, mais tout-puissant, était parvenue aux contemporains de Shakespeare par le biais de Sénèque, qui fut le grand modèle lors du développement du théâtre élisabéthain à la fin du XVI^e s. Quelques expressions en portent la trace, comme la « fureur » (le fameux *furor* du dramaturge latin) qui s'empare de Roméo à l'acte V pour menacer son valet ou avertir Pâris : *en me poussant à la fureur (fury)*, V, 3, 63. L'esthétique de l'horreur et du macabre, qui a caractérisé nombre d'imitations renaissantes du théâtre de Sénèque, rend également compte du style de la représentation de la mort, régulièrement décrite comme un monstre vorace, dont il faut forcer les mâchoires pour retrouver Juliette qu'il a dévorée (cf. *this hungry churchyard, ... thy rotten jaws*, V, 3, 36, 47).

Finalement, Shakespeare n'a pas renoncé à la notion de parole tragique créatrice qui accablait déjà les protagonistes de la scène grecque : une parole proférée, souvent innocemment, détermine le devenir et retombe sur le mortel qui l'a prononcée. Grâce à la double énonciation, il s'en dégage, pour le spectateur, une impression de fatalité ironique, qui enveloppe aussi bien Juliette (*je ne serai jamais en paix Tant que je n'aurai vu ce Roméo... mort*, III, 5, 94) que sa mère (*la tombe est le mari que la sotte mérite*, *ibid.*, 140).

On le voit, l'héritage antique forme un ensemble diffus, mais qui vient renforcer l'idée de destin, d'autant plus difficile à cerner dans une traduction que le vague du concept fait partie de sa définition. Il demeure que l'on est bien en droit de se demander : que reste-t-il de la tragédie de l'individu dans ces conditions ? La réalité de l'amour et sa sincérité se trouvent singulièrement remises en perspective et relativisées par cet arrière-plan transcendant, dû à la présence de ce que Nietzsche nommera « l'arrière-monde ». Bien plus, une explication purement rationaliste y trouverait tout autant son compte, évacuant toute référence transcendante au bénéfice d'une inclusion du comportement humain dans la chaîne causale de la nécessité ; *Roméo et Juliette* seraient alors victimes, d'une part de la loi de la vendetta et, d'autre part, de leur tempérament familial colérique, accru par les effets du climat : la canicule de juillet, qui précipite les réactions émotives et donc les événements.

Or, aucun de ces réseaux explicatifs n'est exclu *a priori* par Shakespeare. C'est une loi de la tragédie depuis son surgissement grec : quand on lit les *Perses* d'Eschyle, on est frappé par le maintien constant de la double causalité qui préserve la possibilité de la liberté humaine **et** l'hypothèse d'un destin. Xerxès, en effet, est victime à la fois d'un oracle, qui condamne l'hybris de la tentative de conquête perse, et de son tempérament impulsif, ainsi que de son

manque d'expérience, qui lui ont fait écouter les mauvais conseillers.

L'ambiguïté poursuivra le spectateur élisabéthain jusqu'au bout et il convient de la préserver dans le texte de la traduction. Le contexte social et politique, le comportement des adolescents peuvent expliquer bien des choses, mais quel Dieu avait besoin de ce sacrifice humain pour rétablir la concorde ? La haine entre les deux familles nécessitait la disparition des deux jeunes gens comme victimes expiatoires : dès lors, cette passion si authentique n'est qu'un instrument au service de la transcendance et le désir un leurre. C'est pourquoi la tragédie prend la forme de la représentation du triomphe d'un principe métaphysique abstrait et tout-puissant qui informe la dramaturgie. La méditation qui s'ébauche dans *Roméo et Juliette*, sera poursuivie dans *Hamlet* : *Nos volontés et nos destinées courent tellement en sens contraires, Que nos projets sont toujours renversés. Nos pensées sont nôtres, mais leur fin, non pas (III, 2) ; Sachons que notre imprudence nous sert quelquefois bien, quand nos calculs les plus profonds avortent. Et cela doit nous apprendre qu'il est une divinité qui donne forme à nos destinées, de quelque façon que nous les ébauchions... il y a une providence spéciale pour la chute d'un moineau (V, 2, trad. F.-V. Hugo).* De l'Ordre initial au rétablissement final de l'Ordre, en passant par le spectacle de l'anarchie : les trois interventions du Prince au cours de la pièce prennent une valeur symbolique, comme l'irruption du désordre civil sur une place de la paisible Vérone. Shakespeare a choisi de commencer par cette scène et non par l'évocation des protagonistes qui donnent leur nom à l'œuvre. Cependant, une lecture politique qui insisterait sur la représentation de l'affirmation de l'État contre la vendetta des féodaux serait sans doute insuffisante, mais pas fautive : toute la littérature élisabéthaine vibre de plaidoyers pour la paix civile et l'unité derrière le Prince, tout en dénonçant le caractère sacrilège de la rébellion. Pas de meilleur exemple que les deux « tétralogies » shakespeariennes (dramas historiques) qui exposent la longue suite de troubles et de guerres civiles qui suivit la déposition de Richard II.

Ainsi, en suivant la lettre du texte, on peut se sentir un instant dépassé par cette abondance de systèmes explicatifs opératoires et, à nos yeux, contradictoires : ce serait céder à notre exigence logique postcartésienne qui nous éloigne d'une pensée qui, il y a quatre siècles, s'accommodait des contradictions et pas seulement au niveau rhétorique de l'oxymore. Dans l'histoire des idées, on ne peut qu'être frappé par le fait que le XVI^e siècle n'a produit aucune grande philosophie et qu'il apparaît coincé entre les grandes synthèses médiévales et la remise en ordre opérée par la méthode cartésienne. Ce fut le temps de la redécouverte des philosophies antiques (platonisme et stoïcisme, par ex.) et de leur accommodation à la sauce chrétienne. Ce syncrétisme culturel de la Renaissance, bien représenté par Frère Laurence, figure faustienne, dont le modèle pourrait être le Franciscain Roger Bacon²³ (1220-1292), mélange, de manière caractéristique, empirisme, croyance en la magie, curiosité préscientifique et

23. - Déjà présent sur la scène anglaise dans une pièce de Greene : *Friar Bacon and Friar Bungay*.

foi chrétienne. À cela, il faut ajouter la marque tragique de la fin du XVI^e siècle, quand l'émancipation de l'humanisme renaissant est contrée par le retour du sacré : c'est pourquoi Frère Laurence emprunte aussi quelques traits à ce personnage qui hante des consciences européennes en proie au sentiment de culpabilité : Faust, que Marlowe, le grand rival de Shakespeare, vient juste de mettre en scène avec un prodigieux succès. Le confesseur de Roméo a voulu rivaliser avec Dieu en devenant Providence et en maîtrisant la vie et la mort, se faisant lui-même destin. La tragédie est aussi le châtement de sa *libido sciendi* criminelle : *je suis le plus visé, moi le plus incapable [able to do least]... Me voici donc, pour accuser et disculper Le coupable et pourtant l'innocent que je suis* (V, 3, 222 et s.).

Roméo et Juliette témoigne en même temps de l'incertitude de la connaissance et de la crise de confiance que traverse l'Europe contemporaine, lorsque les cadres du savoir traditionnel apparaissent dépassés, mais que nul ne sait encore quelle voie permettra de surmonter cet épisode de scepticisme. C'est pourquoi la métaphore du « grand théâtre du monde » a paru si pertinente à toute une génération d'écrivains en Europe, à la fin du XVI^e siècle et durant toute la première partie du siècle suivant. Derrière la hantise du théâtre, du jeu théâtral et de la fascination pour le métier de comédien, se rencontre une problématique philosophique à laquelle participe inévitablement la tragédie de *Roméo et Juliette* : la crise ontologique et la question des apparences. Sans atteindre la profondeur du questionnement d'*Hamlet*, le drame des amants de Vérone s'interroge sur le paraître, le jeu social et la sincérité de l'être. Dans quelle mesure ce qui paraît peut signifier ce qui est ? Dans quelle mesure celui qui agit n'accomplit-il pas un dessein qui rend tout exercice de la liberté une apparence trompeuse ?

Cette ultime question est préparée par toute une série d'allusions. Roméo se croit amoureux de Rosaline parce qu'il s'identifie au rôle de l'amant pétrarquaisant ; il va donc faire l'expérience du passage d'un rôle superficiel d'amoureux à la mode à l'épreuve de la passion authentique qui implique la totalité de l'être. Mais le premier Roméo se pensait sincère et le masque lui collait à la peau : nous jouons tous un rôle social et la passion s'exprime selon un code. Ce que Mercutio rappelle par une formule concise, digne de la fonction de bouffon qu'il assume, au moment de se rendre masqué à la fête chez les Capulet : *un masque sur un masque* (I, 4, 30). De son côté, Juliette doit jouer la comédie devant ses parents pour cacher son mariage avec Roméo. Cette même Juliette paraît morte (*D'un cadavre crispé tu prendras l'apparence*, IV, 2, 104) et Frère Laurence est le véritable metteur en scène : *Roméo aura été averti de notre plan. Il accourra... Ce plan doit t'arracher à la honte imminente* (*ibid.* 114, 118).

Que cette réflexion prenne place sur l'espace ambigu du théâtre élisabéthain ne fait qu'accroître l'importance et l'urgence du questionnement : l'illusion

théâtrale reflète l'illusion du monde et, en ce sens, le théâtre est mimétique. On l'a dit, il s'agit d'un espace polymorphe et trompeur, dont le fonctionnement repose sur un appel lucide à l'imaginaire du spectateur pour dépasser les limites matérielles du spectacle et, en particulier, la nature androgyne des acteurs jouant les personnages féminins.

Le jeu baroque sur les identités sexuelles concerne même la Mort, qui adopte le rôle de rival de Roméo auprès de Juliette : *Death* n'est pas la Mort (attention au piège des genres dans la langue française), mais un spectre funèbre doué des attributs de la masculinité. « Le fantôme de la Mort » (mieux vaudrait utiliser cette expression) n'est là que pour dire l'évidence à laquelle se réduit la comédie humaine, quand toutes les apparences et tous les masques disparaissent. *Vanitas vanitatum* ne cesse de répéter le discours des moralistes, pas nécessairement religieux.

Les amants ont-ils choisi la mort ou est-ce la/le Mort qui les choisit ? On peut poser la question. Là encore, le texte ne se laisse pas enfermer dans une stricte orthodoxie religieuse et s'appuie sur un fonds païen plus ancien, conservé dans les croyances des campagnes jusqu'à l'aube du XVII^e siècle, au moment de leur éradication par la seconde acculturation chrétienne de l'Occident, sous l'impulsion, conjointe sur ce point, de la Réforme et de la Contre-Réforme. Ce Mort est un étrange « monstre ».

En effet, le tableau scénique final ne prend tout son sens que si l'on s'appuie sur les manifestations de la sensibilité collective contemporaine et une nouvelle tradition iconographique : « cette présence du cadavre lui-même, que le Moyen-Âge, même à son automne macabre, n'a pas tolérée, la période suivante, du XVI^e au XVIII^e siècles, va la rechercher avec délectation ». D'où l'effroi de Juliette, qui songe (en détail) au spectacle des morts en putréfaction qui vont l'entourer à son réveil : *Si je m'éveille, ne vais-je pas perdre l'esprit, Assaillie de partout par l'horreur effroyable ?* (IV, 4, 48).

La présence réaliste du cadavre se double d'une érotisation sans équivoque, au moment où la Mort enlève la vivante : « la Mort ne se contente pas de toucher discrètement le vif, comme dans les danses macabres, elle le viole. La Mort de Baldung Grien²⁴ s'empare d'une jeune fille avec les attouchements les plus provocants. Le théâtre baroque multiplie les scènes d'amour dans les cimetières et les tombeaux. Mais il suffira d'en rappeler une plus illustre et connue de tous, l'amour et la mort de *Roméo et Juliette* dans le tombeau des Capulet »²⁵.

Aussi la traduction devra-t-elle prendre en compte, d'une part, le statut de rival amoureux du fantôme trépassé et, d'autre part, l'érotisation de la mort de Juliette. *Pourquoi es-tu si belle encore ? Dois-je penser Que l'immatérielle*

24. - Voir aussi, dans le monde germanique, la fortune du thème *La Jeune fille et la Mort* au XVI^e siècle.

25. - ARIES Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*, Seuil, 1975, p. 112 pour les deux citations.

mort est amoureuse, *Que le monstre abhorré, décharné, te réserve Pour être sa maîtresse ici, dans les ténèbres ?*, s'interroge Roméo (V, 3, 102). Contre cette rivalité du fantôme, le texte présente la mort de Juliette comme une ultime relation sexuelle avec Roméo ou, du moins, son substitut phallique, le poignard : *oh ! poignard bienvenu, Au fourreau [sheath] ! Et dans mon sein rouille ! Vienne la mort !* (*ibid.* 168). Et le texte français doit ménager cette équivoque sur *sheath* et *bosom*, car l'intervention (naïve ?) de Capulet en souligne clairement la signification : *Ce poignard s'est trompé de fourreau ; son étui, Voyez, le voilà vide, au flanc de Montague, Il n'est pas à sa place [mis-sheathèd] dans le cœur [bosom] de ma fille* (202) ; *et il s'est égaré dans le sein de ma fille*, traduit plus justement J.-M. Déprats.

Rappeler les références culturelles implicites qui informent le texte serait incomplet sans une allusion à l'intertextualité sur laquelle repose le finale de *Roméo et Juliette*. Dire que les amants de Vérone consacrent le triomphe de l'amour sur la mort et que l'intensité de la passion dépasse le poids de la nécessité temporelle, cela est exact et émane d'abord de cette volonté affichée des parents réconciliés d'immortaliser par deux statues l'aventure de leurs enfants, mais cela revient aussi à renouer avec la légende arthurienne de Tristan et Yseult et du lai du chèvrefeuille : « ni vous sans moi, ni moi sans vous ». C'est encore inscrire la tragédie dans une continuité de la littérature occidentale ; il existe une autre continuité, proprement shakespearienne, à propos de ce thème et qui trouvera son apogée avec la fin des amants d'*Antoine et Cléopâtre*, convaincus d'entrer dans l'immortalité par la littérature : *nous irons la main dans la main, et nous éblouirons les esprits de notre auguste apparition ; Didon et son Enée perdront leur cortège...* (IV, 14) ; littérature qui leur confère un être immuable que la vie en proie au change leur interdit : *Désormais de la tête aux pieds je suis un marbre impassible ; désormais la lune variable n'est plus ma planète* (V, 2). Telle est bien la mission de la poésie : *de si grands événements frappent ceux mêmes qui les ont faits ; et leur histoire vivra dans la pitié des âges aussi longtemps que la gloire de celui qui a rendu leur fin lamentable* (*ibid.*, trad. F.-V. Hugo).

Sinon, *the rest is silence* (*Hamlet*).

Les dénominations des personnages dans *La Métamorphose* de Kafka

Yves Chevrel,
professeur émérite, université Paris-IV - Sorbonne

Les traductions de *La Métamorphose*

Quelle édition française de *La Métamorphose* choisir ?

Parmi les nombreuses possibilités, deux seront retenues de préférence, étant donné la qualité de leurs traducteurs, l'un et l'autre germanistes éminents :

- KAFKA, Franz, *La Métamorphose suivi de Description d'un combat*, Avant-propos, préfaces et traductions de Bernard Lortholary, GF-Flammarion, 1988, 183 p.

- KAFKA, Franz, *La Métamorphose et autres récits*. Traduction nouvelle, préface et notes de Claude David, Gallimard (folio classique²), 1989, 220 p.

D'autres versions françaises peuvent évidemment être utilisées.

Où trouver des informations sur Kafka (1883-1924) et son œuvre ?

Voir les bibliographies des éditions citées ci-dessus.

Corpus proposé pour l'étude comparative

Dans la perspective d'une lecture analytique comparative, il est important de travailler d'abord sur les traductions, avant d'en venir au texte original.

Dans le cas de *La Métamorphose* (récit publié en 1915), trois passages, d'inégale étendue, ont été retenus.

Les passages retenus

La documentation jointe en Annexe comprend :

1. - Donne des éléments de bibliographie et de brefs repères chronologiques.

2. - Rassemble des œuvres parues du vivant de Kafka. Dossier avec courte notice biographique, bibliographie et notes. Est complété par un 2^e volume.

Annexe A : « *Verwandlung* première phrase »

[donne dix traductions françaises, quatre traductions italiennes, deux traductions anglaises, le texte original]

Annexe B : « *Verwandlung* deuxième partie »

[donne, pour un même paragraphe : les traductions de Vialatte 1938, Vialatte-David 1980, Lortholary 1988, David 1989, Muir (trad. anglaise) 1933, texte original 1915]

Annexe C : « *Verwandlung* dernière phrase »

[donne six traductions françaises, une traduction anglaise, le texte original]

Les traducteurs français et les conditions de leurs traductions

- Alexandre Vialatte (1901-1971) est le premier traducteur d'une œuvre de Kafka en français en 1928, date à laquelle il publie *La Métamorphose* dans *La Nouvelle Revue française* (trois livraisons, janvier-mars) ; il la republie en volume, avec d'assez nombreuses modifications de détail, en 1938 ;
- en 1980, la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard) est contrainte, par décision de justice, de publier la traduction de Vialatte ; Claude David (1913-1999) l'accompagne de notes rectificatives (= Vialatte-David) ; en 1989, Claude David publie sa propre traduction ;
- Edgar Sallager est un universitaire qui publie, dans la revue *Études Germaniques*, une étude très critique sur la traduction de Vialatte et donne plusieurs exemples de traductions (mais pas de traduction d'ensemble de la nouvelle) ;
- Bernard Lortholary (*1936) est un des premiers à publier une traduction nouvelle, l'œuvre de Kafka étant désormais libre de droits.

La première phrase de *La Métamorphose*

(Annexe A)

La comparaison des traductions met en évidence que, sauf exception (la traduction italienne de Rho, qui omet le lieu), elles présentent en commun six éléments :

- un personnage (prénom+nom)
- un procès (transformation/métamorphose)
- des indications de date (matin)
- des indications de lieu (lit)
- les circonstances antérieures (rêves)
- le résultat (un animal).

Les informations données peuvent se résumer ainsi : un personnage s'est retrouvé un matin transformé en un animal répugnant.

Les traductions françaises

Leur structure suit deux grands modèles :

- soit le « modèle Vialatte » : une phrase indépendante commençant par l'indication du temps ;
- soit le « modèle Vergne-Cain » : une subordonnée temporelle suivie d'une principale ;
- la traduction Lortholary offre une troisième solution.

Questions

Quelques problèmes de détail peuvent être abordés (et éliminés ?) :

- rêves ou rêve ? Le pluriel paraît s'imposer, en fonction de la chronologie des traductions, qui adoptent le pluriel ;
- *s'éveiller/se réveiller* : y a-t-il une réelle nuance ?
- *se trouver/se retrouver* : y a-t-il une réelle nuance ?

Il est plus important de poser les questions suivantes :

- comment les rêves sont-ils qualifiés : *agités, tourmentés, inquiétants* ?
- quelle est l'espèce de l'animal : *vermine, cancrelat, insecte*, une sorte de *punaise* ?
- comment est-il qualifié : *formidable, véritable, énorme, monstrueux* ?
- le personnage est-il : *transformé, métamorphosé, changé* ?

Cette dernière question se pose avec d'autant plus d'importance que le titre des dix traductions est, dans tous les cas, « *La Métamorphose* ». On peut signaler qu'on trouve aussi, en anglais, outre *(The) Metamorphosis, The Transformation*, ou en espagnol, outre *La Metamorfosis, La Transformación*.

Un des points à vérifier sur le texte original sera donc de déterminer quel rapport il peut y avoir entre le titre du récit et le verbe de la première phrase.

Un paragraphe de la deuxième partie de *La Métamorphose*

(Annexe B)

La confrontation des quatre traductions françaises fait surgir, entre autres questions, un double problème :

- celui des dénominations des personnages dans leurs rapports familiaux ;
- celui du point de vue de la narration.

La première phrase du paragraphe fait apparaître deux présentations différentes :

- Vialatte et Vialatte-David (c'est-à-dire ici Vialatte non corrigé par David) font état de « M. Samsa », « sa femme », « sa fille » et évoquent le « ménage » ;

- Lortholary et David ont, à la place, « le père », « la mère », la sœur », la « famille ».
- par la suite, « M. Samsa » est conservé par Vialatte-David, mais supprimé par David et Lortholary, qui emploient « son père », Vialatte-David remplaçant par ailleurs « tous les Samsa » par « la famille entière ».

Dans l'ensemble du paragraphe :

- Vialatte et Vialatte-David ont « aux siens » ou « les siens » là où Lortholary et David ont « la famille » ;
- Lortholary est le seul à ne pas employer le terme « frère » ;
- « Grete » ne figure que dans le texte de Vialatte ;
- on constate des variations entre « le père » (Vialatte, Vialatte-David) et « son père » (Lortholary, David), ou entre « seule la sœur » (Vialatte), « seule sa sœur » (Vialatte-David, David), « seule la sœur de Gregor » (Lortholary).

Ces variations incitent à examiner la façon dont les personnages sont nommés, non seulement dans ce paragraphe, mais dans l'ensemble de l'œuvre. La consultation de la traduction anglaise peut permettre de compléter ces remarques.

Cette relecture, en confrontant les accords et les désaccords des deux éditions indiquées (Lortholary et David), avant de se reporter à l'original, permet de relever quelques moments-clés de l'histoire de Gregor et de sa famille*.

[*La référence à la traduction de Lortholary sera désormais faite par L suivi du n° de page ; celle à la traduction de David par D suivi du n° de page].

- les trois premières nominations du héros sont, dans l'ordre : Gregor Samsa, Samsa, Gregor (L 23-24, D 79-80) ;

- le fondé de pouvoir s'adresse à lui, par trois fois, en le nommant « monsieur Samsa » (L 32, 34, 35, D 88, 90) ;

- l'expression « monsieur Samsa » ne réapparaît que dans la troisième partie, prononcée par le chef des [sous-]locataires (L 85, D 137). L'exclamation est ambiguë, puisqu'elle désigne Gregor et s'adresse au père de celui-ci. Qui est ce « monsieur Samsa » ?

- le terme « Samsa » revient, avec une grande fréquence, dans les dernières pages du récit. D'abord après l'annonce de la mort de Gregor par la femme de peine (ou de ménage) : « Le couple Samsa » (L 92), « Le ménage Samsa » (D 143) ; il sera ensuite question, à plusieurs reprises, de « M. Samsa » et de « Mme Samsa », une fois de « la famille Samsa » (L 94, D 146), et la dernière occurrence sera « M. et Mme Samsa », présenté comme un couple totalement uni (L 96, D 148).

• Question : qui, dans le récit, et à quel(s) moment(s), a droit au nom de « Samsa » ?

- dans l'ensemble du récit, jusqu'à la mort de Gregor, le narrateur emploie les termes suivants pour la famille (les anaphoriques sont exclus) :

- « Gregor » est désigné par son prénom, sauf :
 - quand lui-même imagine que le fondé de pouvoir reprochera aux parents « leur paresseux de fils » (L 26) ou « la paresse de leur fils » (D 82) ;
 - quand sa mère s'exclame « c'est mon fils, le malheureux » (L 60) ou « mon pauvre fils qui est si malheureux » (D 114)
- en revanche, à la fin de la deuxième partie, D 125 indique « épargner la vie de son fils » quand L 71 porte « épargner la vie de Gregor ».
- voir aussi plus loin les deux emplois de « frère » par Grete.
- les autres membres de la famille sont toujours désignés par rapport à Gregor : « père », « mère », « sœur » ou « parents ». Une difficulté provient de ce que ces termes sont tantôt précédés d'un article défini (le, la, les), tantôt d'un adjectif possessif (son, sa, ses) [voir d'ailleurs l'étude du paragraphe ci-dessus] ; on constate aussi des divergences entre les traductions : « leur mère » (L 86), « sa mère [celle de Grete] » (D 120) ;
- de même on rencontre, dans la bouche de Gregor, selon les traducteurs, soit « ma famille » (L 48), soit « notre famille » (D 102).
- le nom de Grete apparaît pour la première fois dans la bouche de la mère (L 36, D 92) ; le narrateur l'emploie pour la première fois ultérieurement : L 64 (dans un passage au style indirect libre reflétant les pensées de Gregor), D 117, dans le même paragraphe, mais un peu plus tôt. Par la suite, le prénom se rencontre fréquemment.

Il sera donc essentiel de vérifier, par l'original, les nominations des personnages, notamment lorsque Lortholary et David sont en désaccord. Par exemple :

- L 62 : « 'Viens, on ne le voit pas' », disait la sœur » : D 116 : « 'on ne le voit pas', dit la jeune fille » ;
- L 74 : « la mère et la sœur » ; D 126 : « la mère et la fille » ;
- L 75 : « s'efforçait de réveiller le père » ; D 127 : « cherchait à réveiller son mari » ;
- L 75 : « regardait tour à tour la mère et la fille » ; D 127 : « regardait alternativement sa femme et sa fille » ;
- L 75 : « qui sa couture, qui son porte-plume » ; D 127 : « la mère [...] sa couture, la fille [...] son porte-plume » ;
- L 76 : « la mère et la sœur » ; D 128 : « de la mère et de la fille » ;
- L 97 : « leur fille » ; D 148 : « la jeune fille ».

Il semble qu'à partir de la p. 126 David ait tendance à employer « fille » là où Lortholary choisit « sœur ». On peut alors faire l'hypothèse, en fonction de ce qu'a montré l'emploi du terme « Samsa » [voir plus haut] que Grete ne devient vraiment la « fille » du couple Samsa qu'après la mort de Gregor : L 93 : « M. Samsa fit son apparition [...] avec sa femme à un bras et sa fille à l'autre », au moment où, par ailleurs, existe un « couple Samsa ».

Ces considérations tendent à faire conclure que Gregor, au moins depuis sa métamorphose, soit empêche sa famille d'être autonome, soit révèle qu'il l'empêchait auparavant.

On peut remarquer aussi que le terme « frère » n'est employé que deux fois, par Grete, dans un contexte très particulier, à examiner de près :

- L 87/D 139 : « Je ne veux pas [...] prononcer le nom de mon frère » ;
- L 89/D 141 : « nous n'aurions pas/plus de frère » (formule étonnante !).

La dernière phrase de *La Métamorphose*

(Annexe C)

L'étude de la dernière phrase (qui peut être étendue à celle du dernier paragraphe) confirme la possibilité de l'interprétation qui précède (Grégoire serait en fait un obstacle à une vie familiale « normale »).

La confrontation des six traductions françaises figurant en annexe ne fait pas apparaître de grandes difficultés de lecture ; le fait que Vialatte-David et David coïncident tendrait à prouver que David n'a fait que reprendre la version de son prédécesseur qu'il avait corrigée. On peut par ailleurs réfléchir sur la nuance qu'apporte « déploya » (Billmann/Cellard) par rapport à « étira ».

Cette phrase est surtout à mettre en relation avec la première phrase (et le premier paragraphe) du récit. Il est en effet question :

- d'une jeune fille admirée par ses parents : Gregor était seul ;
- de « nouveaux rêves » : Gregor sortait de « rêves agités » ;
- d'un « jeune corps » qui est « déployé/étiré » : Gregor était métamorphosé en une bête répugnante qui va rétrécir et s'aplatir au fil du récit ;
- de quelqu'un qui se lève : Gregor restait au lit...

Il est clair que Grete est elle aussi « métamorphosée » à la fin du récit – même si le terme n'est pas employé ; elle est vraiment devenue la *fil*le de ses parents, et s'est substituée à celui qui n'a pas beaucoup été considéré, dans la lettre du texte, comme un *fil*s ou un *frère*...

Confrontation avec le texte original

Il ne s'agit ici que de quelques remarques :

- à propos de la première phrase :
 - le titre *Die Verwandlung* a un équivalent dans le verbe de la première phrase : *verwandelt* ;
 - Gregor se trouve « *zu einem [...] Ungeziefer verwandelt* »: l'emploi de *zu*, alors qu'on trouve plus souvent, dans le cas de métamorphoses (par exemple

dans les *Contes* des frères Grimm), *in*, tend à marquer l'état irrémédiable de la transformation subie ;

- la première phrase comprend trois termes négatifs : *unruhig*[en], *ungeheuer*[en], *Ungeziefer* ;

- un *Ungeziefer* désigne un animal considéré (par l'homme) comme nuisible, qui s'attaque aux plantes, aux étoffes, aux provisions ; le terme s'applique plus particulièrement aux insectes ; étymologiquement un *Ungeziefer* est un animal impropre à un sacrifice.

• par ailleurs :

- les termes *Vater* (père), *Mutter* (mère), *Schwester* (sœur) sont le plus souvent employés avec un article défini, ce qui est un emploi normal en allemand : Kafka a adressé à son père une lettre intitulée « Brief an den Vater », ce qui peut se traduire par « lettre au père/à mon père/à son père ». Dans *Die Verwandlung*, il peut arriver que l'adjectif possessif *sein* (son) soit employé pour renvoyer au père de Gregor : L 30/D 86 « il pensait à son père » (*er dachte an seinen Vater*). Sauf erreur, l'adjectif possessif *ihr* (« son », impliquant un possesseur féminin) n'est pas employé pour les relations possibles à la mère ou à la sœur (la fin de la deuxième partie, que D 125 traduit « épargner la vie de son fils », est, dans l'original, *Schonung von Gregors Leben*). Mais, vers la fin du récit on trouve « *Herr Samsa erschien [...] an einem Arm seine Frau, am anderen seine Tochter* » (voir L 93 et D 145).

- un problème évoqué plus haut : « *ma* famille » (L 48), ou « *notre* famille » (D 102) est de ce fait ignoré par le texte original, qui porte simplement « *die* Familie » (« la famille ») : un scripteur de langue allemande ne se pose pas un problème qui, de son point de vue, n'existe pas.

- la langue allemande disposant de trois genres (masculin féminin, neutre), il est intéressant de voir comment il est parlé de Gregor, devenu un *Ungeziefer* (substantif de genre neutre). Dans les deux premières parties, l'anaphorique masculin *er* (il) est employé ; dans la troisième, après l'irruption de Gregor, Grete emploie le neutre *es* : « *wir müssen versuchen, es loszuwerden* » (L 87 : « tenter de nous en débarrasser », D 139 : « nous débarrasser de ça »). Il y aura par la suite tantôt le masculin, tantôt le neutre, et – bien que le nom même de *Gregor* réapparaisse dans le dernier paragraphe du récit – le héros était devenu « *das Zeug* [substantif neutre] *von nebenan* », la « chose d'à côté » (L 95, D 147).

De nombreuses autres pistes de lecture peuvent être ouvertes. Par exemple :

- quelles sont les marques textuelles de la métamorphose de Gregor ?

- l'étude des points de vue narratifs dans le récit ;

- quelles illustrations de l'œuvre trouve-t-on (sachant que Kafka avait expressément refusé qu'on représente l'insecte...)?

- *La Métamorphose*, récit fantastique ? (voir par exemple Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970)
- les fils dans l'œuvre de Kafka ;
- recherches sur la métamorphose dans d'autres œuvres littéraires ;
- *La Métamorphose* et la vie familiale de Kafka (**Kafka/Samsa**)

La traduction d'Alexandre Vialatte a sans doute aujourd'hui un intérêt historique. Le traducteur – qui en 1928 traduisait pour la première fois un texte de Kafka – n'a pas perçu, et donc n'a pas rendu les problèmes liés au vocabulaire des liens familiaux. Lorsque Claude David a établi ses notes rectificatives, il n'a pas toujours été sensible à ce problème, alors qu'il a fait de nombreuses corrections parfaitement justifiées (un *Prokurist* est un *fondé de pouvoir*, non un *gérant*), et il semble en être resté quelque chose dans la traduction personnelle qu'il a ensuite proposée.

Si la traduction de Vialatte (qui n'est pas sans mérites) ne peut plus aujourd'hui servir de base à une étude de *La Métamorphose*, il faut rappeler que, jusqu'en 1988, elle a été la seule version française qui puisse être lue.

Les propositions de lecture analytique comparative ci-dessus ont pour but de montrer à quelles conditions il est possible, à partir de plusieurs traductions, non seulement de saisir les difficultés inhérentes à la traduction d'œuvres littéraires, mais aussi, et surtout, d'avoir un meilleur accès au système d'ensemble de ces œuvres.

Bibliographie sélective

Il existe de très nombreuses études, notamment en allemand, portant sur le récit de Kafka, qui a été un des plus scrutés par les critiques de toute orientation.

En français (par ordre chronologique) :

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, A. Colin, 1974 (rééd. J. Corti, 2003). Remplace le récit de Kafka dans une perspective comparatiste en utilisant la traduction d'A. Vialatte.

SALLAGER, Edgar, « Poétique narrative et traduction : Une version de la *Verwandlung* à l'origine du kafkaïsme français », *Études Germaniques*, 36/4, 1981). Critique violente de la traduction d'A. Vialatte, « qui donne une impression complètement faussée du texte original ».

MOSÈS, Stéphane, « La polysémie dans la métamorphose : vision du dedans et vision du dehors », *Études Germaniques*, 37/1, 1982. Propose une « analyse essentiellement linguistique » de ce qu'il nomme un « récit subjectif à la troisième personne », avec deux voix : celle du narrateur, celle de Gregor.

BAUER, Franck, « Les métamorphoses d'une phrase (à propos d'une phrase de *La Métamorphose*) », *Roman 20-50*, 38, 2004. Sur la phrase (de style indirect libre) : « *War er ein Tier, da Musik ihn so ergriff?* » (troisième partie), traduite « Était-il une bête, pour être à ce point ému par la musique ? » (Lortholary) ou « N'était-il qu'une bête, si la musique l'émouvait pareillement ? » (David).

CHEVREL, Yves, « L'Étrange affaire de Gregor et de Samsa », à paraître dans les *Actes du Colloque Poétiques de la métamorphose* (Rouen, 25-26 oct. 2007). Étudie, en fonction de traductions en différentes langues, le problème de la « transformation » du groupe familial de *La Métamorphose*.

PERNOT, Caroline, « Les métamorphoses de la traduction : *Die Verwandlung* en France », à paraître dans les *Actes du Colloque Poétiques de la métamorphose* (Rouen, 25-26 oct. 2007). Étude de sept traductions françaises de *Die Verwandlung*, de Vialatte à Billmann-Cellard.

ANNEXE A

La première phrase de *La Métamorphose*

Dix traductions françaises

- A. VIALATTE 1928 Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une formidable vermine.
- A. VIALATTE 1938 Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine.
- VIALATTE/DAVID 1980 Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en un énorme cancrelat.
- E. SALLAGER 1981 Un matin, au sortir de rêves tourmentés, Gregor Samsa se trouva transformé dans son lit en une monstrueuse vermine.
- B. LORTHOLARY 1988 En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte.
- BRIU 1988 Un matin, après des rêves agités, Grégoire Samsa s'éveilla et se trouva métamorphosé dans son lit en un énorme insecte.
- VERGNE/CAIN 1988 Lorsque Grégoire Samsa s'éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se trouva dans son lit métamorphosé en un monstrueux insecte.
- C. DAVID 1989 Lorsque Grégoire Samsa s'éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se retrouva dans son lit changé en un énorme cancrelat.
- ZIEGLER 1993 Lorsque Gregor Samsa s'éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se trouva transformé dans son lit en une monstrueuse vermine.
- BILLMANN 1997 Quand Gregor Samsa sortit un matin d'un sommeil peuplé de rêves inquiétants, il se retrouva transformé dans son lit en une sorte d'énorme punaise.

Deux traductions anglaises

- MUIR 1933 As Gregor Samsa awoke one morning from uneasy dreams he found himself transformed in his bed into a gigantic insect.
- R. STAKES 2002 When Gregor Samsa woke one morning from uneasy dreams, he found himself transformed in his bed into a monstrous insect.

Quatre traductions italiennes

- R. PAOLI 1934 Gregor Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo.
- A. RHO 1953 Una mattina Gregorio Samsa, destandosi da sogni inquieti, si trovò mutato in un insetto mostruoso.
- F. FORTINI 1986 Mentre un mattino Gregor Samsa si veniva svegliando da sogni agitati, nel proprio letto egli si trovò mutato in un insetto mostruoso.
- G. SCHIAVONI 1995 Destandosi un mattino da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò tramutato, nel suo letto, in un enorme insetto.

Texte original

- F. KAFKA 1915 Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.

ANNEXE B

La Métamorphose, deuxième partie

1) Traduction Vialatte, 1938

(KAFKA, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, T. II, 213/4)

N.B. Les mots ou expressions pouvant faire problème ont été surlignés.

Dans le courant de la première journée, M. Samsa exposa à sa femme et à sa fille la situation et les perspectives financières du ménage. De temps en temps il se levait de table pour aller chercher quelque papier ou livret de versement dans le coffre-fort Wertheim qu'il avait sauvé du naufrage cinq années auparavant, lors de la faillite de son commerce. On l'entendait ouvrir la serrure compliquée et la refermer après avoir pris ce qu'il cherchait. Rien, depuis sa captivité, n'avait fait plus de plaisir à Grégoire que ces explications financières, tout au moins sur certains points. Il s'était toujours imaginé que M. Samsa n'avait pu sauver le moindre pfennig de sa débâcle ; en tout cas le père n'avait jamais rien dit pour le détromper, et Grégoire ne l'avait pas interrogé ; il s'était contenté de mettre tout en œuvre pour faire oublier aux siens le plus vite possible le désastre qui les désespérait tous. Il s'était lancé dans le travail avec une ardeur splendide ; petit commis, il avait été, du jour au lendemain, pour ainsi dire, promu au grade de voyageur avec tous les bénéfices de l'emploi ; grâce au système de la provision, les succès s'étaient traduits tout de suite en argent comptant qu'on pouvait étaler chez soi sur la table, devant une famille étonnée et ravie. Temps heureux... on n'en avait plus retrouvé l'éclat, bien que Grégoire eût gagné par la suite de quoi nourrir tous les Samsa, comme il le fit en effet. Tout le monde s'y était habitué, les siens comme lui ; sa famille prenait l'argent avec gratitude, de son côté il le donnait volontiers, mais l'opération ne s'accompagnait plus d'effusions particulières. Seule la sœur avait conservé plus de tendresse pour Grégoire qui projetait en secret de la faire admettre au Conservatoire l'année suivante, sans regarder aux frais considérables de l'entreprise qu'il tâcherait de couvrir d'une autre façon, car, différant de lui sur ce point, Grete aimait beaucoup la musique. Ce Conservatoire revenait assez fréquemment dans les entretiens de la sœur et du frère, quand Grégoire trouvait quelques jours à passer dans sa famille ; ils n'en parlaient guère que comme d'un rêve impossible à réaliser ; les parents n'aimaient pas leurs innocentes allusions à ce sujet, mais Grégoire pensait à la chose de la façon la plus sérieuse et se promettait de la déclarer solennellement à la veillée de Noël.

2) Traduction Vialatte, revue par David

KAFKA, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, T. II, 1980, notes A/G de C. David pour la p. 214

N.B. Les passages en italiques sont ceux qui ont été « rectifiés » par Claude David ; ils ont été insérés dans l'ensemble du paragraphe, à la place du texte de Vialatte.

Dans le courant de la première journée, M. Samsa exposa à sa femme et à sa fille la situation et les perspectives financières du ménage. De temps en temps il se levait de table pour aller chercher quelque papier ou livret de versement dans le coffre-fort Wertheim qu'il avait sauvé du naufrage cinq années auparavant, lors de la faillite de son commerce. On l'entendait ouvrir la serrure compliquée et la refermer après avoir pris ce qu'il cherchait. *Ces explications que donnait son père étaient sans doute pour une part la première chose agréable que Grégoire entendît depuis le début de sa captivité.* Il s'était toujours imaginé que M. Samsa n'avait pu sauver le moindre pfennig de sa débâcle ; en tout cas le père n'avait jamais rien dit pour le détromper, et Grégoire ne l'avait pas interrogé ; il s'était contenté de mettre tout en œuvre pour faire oublier aux siens le plus vite possible le désastre qui les désespérait tous. Il s'était lancé dans le travail avec une ardeur *toute particulière*, petit commis, il avait été, du jour au lendemain, pour ainsi dire, promu au grade de voyageur *ce qui offrait naturellement de tout autres possibilités de salaire et ses succès professionnels s'étaient manifestés aussitôt, en argent liquide, qu'on lui donnait à titre de provision et qu'il pouvait étaler chez lui sur la table, devant une famille étonnée et ravie. Ça avait été de belles années, telles qu'on n'en avait plus trouvées ensuite qui leur fussent comparables, tout au moins avec tant d'éclat, bien que Grégoire eût ensuite gagné tellement d'argent qu'il se trouva en mesure de subvenir aux besoins de la famille entière, ce qu'il fit en effet.* Tout le monde s'y était habitué, les siens comme lui ; sa famille prenait l'argent avec gratitude, de son côté il le donnait volontiers, mais *on ne retrouvait plus la même chaleur qu'autrefois. Seule sa sœur était restée assez proche de Grégoire qui projetait en secret de la faire admettre au Conservatoire l'année suivante, sans regarder aux frais considérables de l'entreprise qu'il tâcherait de couvrir d'une autre façon, car, contrairement à lui, elle aimait la musique et jouait fort bien du violon.* Ce Conservatoire revenait assez fréquemment dans les entretiens de la sœur et du frère, *pendant les brefs séjours que Grégoire faisait à la ville ; ils n'en parlaient que comme d'un beau rêve, à la réalisation duquel on ne pouvait penser, et même ces innocentes allusions n'étaient guère approuvées des parents, mais Grégoire pensait à la chose de la façon la plus sérieuse et se promettait de la déclarer solennellement à la veillée de Noël.*

3) Traduction B. Lortholary

KAFKA, *La Métamorphose* suivi de *Description d'un combat*, GF-Flammarion, 1988, p. 54-55

Dès le premier jour, le père avait exposé en détail, tant à la mère qu'à la sœur, quelle était la situation financière de la famille et ses perspectives en la matière. Se levant parfois de table, il allait jusqu'au petit coffre-fort qu'il avait sauvé cinq ans auparavant du naufrage de son entreprise, pour en rapporter telle quittance ou tel agenda. On entendait le bruit de la serrure compliquée qui s'ouvrait et, une fois retiré le document en question, se refermait. Ces explications

paternelles étaient, pour une part, la première bonne nouvelle qui parvenait à Gregor depuis sa captivité. Il avait cru qu'il n'était rien resté à son père de cette entreprise, du moins son père ne lui avait-il pas dit le contraire, et Gregor ne l'avait d'ailleurs pas interrogé là-dessus. À l'époque l'unique souci de Gregor avait été de tout mettre en œuvre pour que sa famille oublie le plus rapidement possible la catastrophe commerciale qui les avait tous plongés dans un complet désespoir. Il s'était alors mis à travailler avec une ardeur toute particulière et, de petit commis qu'il était, presque du jour au lendemain il était devenu représentant, ce qui offrait naturellement de tout autres possibilités de gains, les succès remportés se traduisant aussitôt, sous forme de provision, en argent liquide qu'on pouvait rapporter à la maison et poser sur la table sous les yeux de la famille étonnée et ravie. C'était le bon temps, mais jamais cette première période ne se retrouva par la suite, du moins avec le même éclat, quoique Gregor se mît à gagner de quoi subvenir aux besoins de toute la famille, ce qu'il faisait effectivement. On s'était tout bonnement habitué à cela, aussi bien la famille que Gregor lui-même, on acceptait cet argent avec reconnaissance, Gregor le fournissait de bon cœur, mais les choses n'avaient plus rien de chaleureux. Seule la sœur de Gregor était tout de même restée proche de lui, et il caressait un projet secret à son égard : elle qui, contrairement à lui, aimait beaucoup la musique et jouait du violon de façon émouvante, il voulait l'an prochain, sans se soucier des gros frais que cela entraînerait et qu'on saurait bien couvrir d'une autre manière, l'envoyer au conservatoire. Souvent, lors des brefs séjours que Gregor faisait dans la ville, ce conservatoire était évoqué dans ses conversations avec sa sœur, mais toujours comme un beau rêve dont la réalisation était impensable, et les parents n'entendaient même pas ces évocations innocentes d'une très bonne oreille ; mais Gregor pensait très sérieusement à cette affaire et avait l'intention de l'annoncer solennellement le soir de Noël.

4) Traduction C. David

KAFKA, *La Métamorphose et autres récits*, Folio classique, 21990 [1989], p. 108-109

Dès le premier jour, le père avait fait à la mère en même temps qu'à la sœur un exposé sur la situation de fortune et sur les perspectives d'avenir. De temps en temps, il se levait de table et allait chercher dans le petit coffre-fort Wertheim qu'il était parvenu à sauver du désastre de son entreprise, cinq ans plus tôt, un document ou un registre. On l'entendait ouvrir la serrure compliquée du coffre et la refermer après avoir trouvé ce qu'il cherchait. Ces explications que donnait son père étaient sans doute pour une part la première chose agréable que Gregor entendait depuis le début de sa captivité. Il avait toujours pensé que son père n'avait rien pu sauver du tout de cette entreprise ; son père, à tout le moins n'avait jamais cherché à le détromper et Gregor d'ailleurs ne lui posait aucune question à ce sujet. Le souci de Gregor n'avait toujours été en ce temps-là que de faire oublier le plus vite possible à sa famille la catastrophe qui

l'avait privée de tout espoir. Et il s'était lancé dans le travail avec une ardeur toute particulière ; de petit commis qu'il était, il était d'un jour à l'autre devenu voyageur, ce qui offrait naturellement de tout autres possibilités de salaire et ses succès professionnels s'étaient aussitôt traduits en argent liquide, qu'on lui remettait à titre de provision et qu'il pouvait étaler chez lui sur la table, devant une famille étonnée et ravie. C'étaient de belles années et il ne s'en était plus trouvé depuis qui leur fussent comparables et qui fussent du moins aussi brillantes, bien que Gregor eût ensuite gagné tellement d'argent qu'il fut en mesure de subvenir aux besoins de la famille entière, ce qu'il fit en effet. Tout le monde s'y était habitué, la famille aussi bien que Gregor ; on acceptait l'argent avec gratitude et lui le donnait volontiers, mais il ne régnait plus autant de chaleur que dans les premiers temps. Seule sa sœur était restée assez proche de Gregor, et comme, contrairement à lui, elle aimait la musique et jouait bien du violon, il avait conçu secrètement le plan de l'envoyer l'année suivante au Conservatoire, sans se soucier des frais élevés que cela entraînerait et qu'on parviendrait bien à couvrir d'une manière ou d'une autre. Ce Conservatoire revenait fréquemment dans les entretiens entre le frère et la sœur, pendant les brefs séjours que Gregor faisait à la ville ; ils n'en parlaient que comme d'un beau rêve, à peu près irréalisable, et même ces innocentes allusions n'étaient guère approuvées des parents, mais Gregor y pensait de la façon la plus précise et il avait formé le projet de l'annoncer solennellement le soir de Noël.

5) Traduction anglaise W. et E. Muir

KAFKA, *Metamorphosis and Other Stories*, Penguin 1970 [1933], p. 31-32

In the course of that very first day Gregor's father explained the family's financial position and prospects to both his mother and his sister. Now and then he rose from the table to get some voucher or memorandum out of the small safe he had rescued from the collapse of his business five years earlier. One could hear him opening the complicated lock and rustling papers out and shutting it again. This statement made by his father was the first cheerful information Gregor had heard since his imprisonment. He had been of the opinion that nothing at all was left over from his father's business, at least his father had never said anything to the contrary and, of course, he had not asked him directly. At that time Gregor's sole desire was to do his utmost to help the family to forget as soon as possible the catastrophe which had overwhelmed the business and thrown them all into a state of complete despair. And so he had set to work with unusual ardour and almost overnight had become a commercial traveller instead of a little clerk, with, of course, much greater chances of earning money, and his success was immediately translated into good round coin which he could lay on the table for his amazed and happy family. These had been fine times, and they had never recurred, at least not with the same sense of glory, although later on Gregor had earned so much money that he was able to meet the expenses of the whole household and did

so. They had simply got used to it, both the family and Gregor; the money was gratefully accepted and gladly given, but there was no special uprush of warm feeling. With his sister alone had he remained intimate, and it was a secret plan of his that she, who loved music, unlike himself, and could play movingly on the violin, should be sent next year to study at the Conservatorium, despite the great expense that would entail, which must be made up in some other way. During his brief visits home the Conservatorium was often mentioned in the talks he had with his sister, but always merely as a beautiful dream which could never come true, and his parents discouraged even these innocent references to it; yet Gregor had made up his mind firmly about it and meant to announce the fact with due solemnity on Christmas Day.

6) Texte original

KAFKA, *Sämtliche Erzählungen*, Fischer Bücherei, 1970, p. 74-75

Schon im Laufe des ersten Tages legte der Vater die ganzen Vermögensverhältnisse und Aussichten sowohl der Mutter, als auch der Schwester dar. Hie und da stand er vom Tische auf und holte aus seiner kleinen Wertheimkassa, die er aus dem vor fünf Jahren erfolgten Zusammenbruch seines Geschäftes gerettet hatte, irgendeinen Beleg oder irgendein Vormerkbuch. Man hörte, wie er das komplizierte Schloß aufsperrte und nach Einnahme des Gesuchten wieder verschloß. Diese Erklärungen des Vaters waren zum Teil das erste Erfreuliche, was Gregor seit seiner Gefangenschaft zu hören bekam. Er war der Meinung gewesen, daß dem Vater von seinem Geschäft her nicht das Geringste übriggeblieben war, zumindest hatte ihm der Vater nichts Gegenteiliges gesagt, und Gregor allerdings hatte ihn auch nicht darum gefragt. Gregors Sorge war damals nur gewesen, alles daranzusetzen, um die Familie das geschäftliche Unglück, das alle in eine vollständige Hoffnungslosigkeit gebracht hatte, möglichst rasch vergessen zu lassen. Und so hatte er damals mit ganz besonderem Feuer zu arbeiten angefangen und war fast über Nacht aus einem kleinen Kommiss ein Reisender geworden, der natürlich ganz andere Möglichkeiten des Geldverdienens hatte, und dessen Arbeitserfolge sich sofort in Form der Provision zu Bargeld verwandelten, das der erstaunten und beglückten Familie zu Hause auf den Tisch gelegt werden konnte. Es waren schöne Zeiten gewesen, und niemals nachher hatten sie sich, wenigstens in diesem Glanze, wiederholt, trotzdem Gregor später so viel Geld verdiente, daß er den Aufstand der ganzen Familie zu tragen imstande war und auch trug. Man hatte sich eben daran gewöhnt, sowohl die Familie, als auch Gregor, man nahm das Geld dankbar an, er lieferte es gern ab, aber eine besondere Wärme wollte sich nicht mehr ergeben. Nur die Schwester war Gregor doch noch nahe geblieben, und es was sein geheimer Plan, sie, die zum Unterschied von Gregor Musik sehr liebte und rührend Violine zu spielen verstand, nächstes Jahr, ohne Rücksicht auf die großen Kosten, die das verursachen mußte, und die man schon auf andere Weise hereinbringen würde, auf das Konservatorium

zu schicken. Öfters während der kurzen Aufenthalte Gregors in der Stadt wurde in den Gesprächen mit der Schwester das Konservatorium erwähnt, aber immer nur als schöner Traum, an dessen Verwirklichung nicht zu denken war, und die Eltern hörten nicht einmal diese unschuldigen Erwähnungen gern; aber Gregor dachte sehr bestimmt daran und beabsichtigte, es am Weihnachtsabend feierlich zu erklären.

ANNEXE C

La dernière phrase de *La Métamorphose*

- A. VIALATTE 1938 Et il leur sembla voir dans le geste de leur fille une confirmation de leurs nouveaux rêves, un encouragement à leurs bonnes intentions, quand, au terminus du voyage, la petite se leva la première pour étirer son jeune corps.
- VIALATTE/DAVID 1980 Et ils crurent voir une confirmation de leurs nouveaux rêves et de leurs beaux projets, quand, au terme du voyage, la jeune fille se leva la première et étira son jeune corps.
- B. LORTHOLARY 1988 Et ce fut pour eux comme la confirmation de ces rêves nouveaux et de ces bonnes intentions, lorsqu'en arrivant à destination ils virent leur fille se lever la première et étirer son jeune corps.
- C. DAVID 1989 Et ils crurent voir une confirmation de leurs nouveaux rêves et de leurs beaux projets, quand, au terme du voyage, la jeune fille se leva la première et étira son jeune corps.
- M. ZIEGLER 1993 Et ce fut pour eux comme une confirmation de leurs nouveaux rêves et de leurs beaux desseins quand, au terme de leur trajet, leur fille se leva la première et étira son jeune corps.
- BILLMANN/CELLARD 1997 Et ces nouveaux rêves, ces beaux projets, leur furent pour ainsi dire confirmés quand, au terme de leur voyage, leur fille se leva la première et déploya son jeune corps.
- MUIR/MUIR ¹1933 And it was like a confirmation of their new dreams and excellent intentions that at the end of their journey their daughter sprang to her feet first and stretched her young body.
- KAFKA 1915 Und es war ihnen wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und guten Absichten, als am Ziel ihrer Fahrt die Tochter als erste sich erhob und ihren jungen Körper dehnte.

(Re)lire *Le Guépard*.

Les apports d'une nouvelle traduction

Anne-Rachel Hermetet,
professeur, université d'Angers

Nous disposons de deux traductions en français du *Guépard* : celle de Fanette Pézard, publiée aux Éditions du Seuil en 1959 ; elle est établie sur le texte de la première édition de *Il Gattopardo*, procurée en 1958 par Giorgio Bassani pour l'éditeur Feltrinelli à partir d'une copie dactylographiée du roman. En 2007, est parue, toujours aux Éditions du Seuil, une nouvelle traduction, œuvre de Jean-Paul Manganaro. Celle-ci est effectuée sur l'édition italienne de 1969, établie à partir du manuscrit de 1957, confié par l'auteur à son fils adoptif, Gioacchino Lanza Tomasi, édition qui fait désormais référence en Italie. *Il Gattopardo* a, en effet, été publié à titre posthume, après que le manuscrit a été refusé par plusieurs éditeurs italiens, dont Einaudi et Mondadori, du vivant de son auteur. Dans la mesure où Jean-Paul Manganaro a traduit la version définitive du roman, sa traduction fait désormais référence et c'est sur elle que nous appuierons cette étude.

Ce choix s'impose également en raison des partis pris des deux traducteurs. Nous ne signalerons ici que quelques points : le plus frappant est, sans doute, le traitement des noms propres. Fanette Pézard prend le parti de traduire les noms des personnages principaux chaque fois qu'il existe un équivalent français : on a ainsi Don Fabrice, Tancredi, Angélique (pour Fabrizio, Tancredi, Angelica). Seuls les noms proprement italiens, et, plus précisément, siciliens comme Concetta ou Calogero ne sont pas transposés, faute d'équivalent, et prennent donc plus de relief à la lecture. Ce parti pris, par ailleurs irrégulièrement appliqué (on trouve ainsi « Giovanni Fianle » et non « Jean »), contribue, pour une part, à rendre le monde du *Guépard* plus familier au lecteur français. Toutefois l'impossibilité de traduire uniformément les noms propres crée une hétérogénéité certaine dans le traitement des personnages, puisque certains apparaissent ainsi, en quelque sorte, plus siciliens que les autres. La traduction oscille ainsi entre respect de l'ononastique et tentative d'acclimatation. Jean-Paul Manganaro, quant à lui, maintient, en tout lieu et à juste titre, la version originale des noms propres. D'autre part, Fanette Pézard intervient sur le rythme du récit en isolant les dialogues, qu'elle présente selon les normes françaises courantes, alors que les passages au style direct sont insérés dans le flux de la narration.

Sa traduction tend ainsi à faire du *Guépard* un roman d'analyse français, sans rendre justice à la modernité de certains choix narratifs de Lampedusa, qui se rattachait à la lignée des auteurs du « courant de conscience ». La traduction de Jean-Paul Manganaro respecte la forme du récit et ses « aspérités », lexicales ou syntaxiques. Dans un entretien accordé au *Monde* (11/05/2007), il précise :

L'approche de la traduction a beaucoup changé en cinquante ans : on est passé d'une conception où la langue française primait à un plus grand respect de la puissance de l'auteur. La traduction de Fanette Pézard est très arrangée, un peu précieuse, le style en est lisse, tout est « meublé » (c'est d'ailleurs quelque chose qu'on retrouve dans le film de Visconti). La phrase est recomposée en fonction d'un académisme caractéristique de l'époque, qui ne retient pas vraiment le bouleversement littéraire propre au livre.

Il ne s'agit pas ici de proposer une analyse d'ensemble du roman ; cette contribution mettra l'accent sur deux aspects du texte, qui présentent un intérêt particulier du point de vue de la lecture d'une traduction : d'une part, les *realia*, qui contribuent à ancrer le récit dans une réalité sicilienne complexe, d'autre part, la représentation du Risorgimento.

Les *realia* dans *Le Guépard*

Le roman de Lampedusa s'ancre dans une réalité sicilienne que l'auteur dépeint avec précision. Les choix lexicaux s'avèrent ici particulièrement significatifs, dans la mesure où ils permettent de caractériser non seulement les *realia* mais aussi les locuteurs. La répartition des langues et des registres constitue ainsi un indice sûr de la situation sociale des personnages, mais aussi de la complexité d'une telle stratification, tout en mettant en lumière un certain nombre de traits culturels.

Ainsi, les mots ou expressions empruntés au dialecte sicilien peuvent-ils apparaître comme une « zone sensible » de la traduction. Jean-Paul Manganaro rappelle que « les mots en dialecte, peu nombreux, sont ceux d'une langue antique qui ne décrit pas des situations psychiques, mais nomme uniquement des objets d'usage, poids, mesures, contenance » (p. 357) : il s'agit, par exemple, d'une monnaie : le *tari* (123), d'aliments : *caciocavallo* (239), *muffoletti* (110), *insòlia* (110). Jean-Paul Manganaro a choisi de ne pas recourir aux notes en bas de page, préférant laisser le mot sous sa forme originale, en l'explicitant dans le texte même, lorsqu'il ne l'était pas par l'auteur : ainsi en passant du pluriel au singulier et en apportant une précision sur la nature du *caciocavallo* dans l'exemple suivant :

Il s'aperçut que don Calogero parlait avec Giovanni Finale d'une hausse possible du prix **du fromage** « *caciocavallo* » [...] (239).

Si accorse che don Calogero parlava con Giovanni Finale del possibile rialzo del prezzo **dei caciocavalli** [...]. (202).

Ailleurs l'auteur s'est lui-même chargé d'éclairer le sens d'un mot insolite, tout en faisant figurer les emprunts dialectaux entre guillemets dans le texte original : c'est le cas pour « *insòlia* » dans la phrase suivante, tandis que la précision concernant les « *muffoletti* » est le fait du traducteur.

Dans l'ombre limitée des chênes-lièges le Prince et l'organiste se reposèrent : ils buvaient le vin tiède de leurs gourdes en bois, ils accompagnaient un poulet rôti sorti de la gibecière de don Fabrizio des très suaves « *muffoletti* », **les petits pains** parsemés de farine, apportés par don Ciccio ; ils dégustaient le doux « *insòlia* », **ce raisin aussi laid à voir que bon à manger** [...]. (110).

Nella circoscritta ombra dei sugheri il Principe e l'organista si riposarono : bevevano il vino tiepido delle borracce di legno, accompagnavano un pollo arrosto venuto fuori dal carniere di Don Fabrizio con i soavissimi « *muffoletti* » cosparsi di farina cruda che don Ciccio aveva portato con sé ; degustavano la dolce « *insòlia* » **quell'uva tanto brutta da vedere quanto buona da mangiare** [...]. (103).

Il n'est pas anodin que l'auteur précise qu'Angelica « pensait en sicilien », lorsqu'elle écoute Don Fabrizio évoquer le futur politique de Tancredi, « Nous, on a le blé et ça nous suffit ; c'est quoi, ce chemin ! » (151 ; Jean-Paul Manganaro transpose la forme dialectale « *furmento* » pour « *frumento* » [blé] par l'usage familier de « on »).

À l'opposé du spectre des *realia*, figurent les objets ou mets désignés par des vocables étrangers : les mots français apparaissent dans deux circonstances, qui correspondent à deux domaines que les stéréotypes culturels associent à la France : l'art de vivre et les choses de l'amour. Ainsi le Prince se souvient-il des exclamations de Sarah, la « petite cocotte parisienne », « les '*mon chat*'* ou les '*mon singe blond*'* » (29) qui lui échappaient « dans un instant de pâmoison particulière » (29). En ce qui concerne l'art de vivre, les vocables français connotent toujours, dans le roman, le raffinement et l'élégance, dans le domaine du vêtement comme dans celui de l'alimentation. Ils sont systématiquement identifiés dans la traduction par l'emploi d'italiques et d'un astérisque. On ne s'étonnera pas qu'ils soient particulièrement nombreux dans la scène du bal (sixième partie) : « *calèche** » (225, 228), souliers « *mordorés** » (225), « mobilier en palissandre et *peluche** » (233), candélabres en « *vermeil** » (244) signalent le luxe et l'élégance de la maison Ponteleone et de ses invités, que confirme, *a contrario*, le jugement sans appel de Tancredi : « Le frac est ce qu'il est ; le père d'Angelica manque de *chic** » (227). Le « *buffet** », que quelques-unes des jeunes filles que le Prince compare à des guenons prononcent, à l'italienne, « bouffet » (235), abonde en mets français, des *chauds-froids* aux *consommés*, ou des *beignets Dauphine* aux *parfaits* (245), arrosés, comme il

se doit, de *champagne* (248). Dans ce contexte, la langue de Sedàra ne prend que plus de relief, lorsqu'émergent, de sa discussion avec Giovanni Finale, « les mots « *russella* », « *primintio* », « *marzolino* » » (242) correspondant à des qualités de blé. Lampedusa indique ainsi clairement l'opposition entre la Sicile rurale et sa classe émergente, d'une part, et une aristocratie raffinée, désormais en déclin. Ce déclin est confirmé par une des anticipations dont Lampedusa parsème son récit :

Au plafond les Dieux, penchés sur leurs sièges dorés, regardaient en bas, souriants et inexorables comme le ciel d'été. Ils se croyaient éternels : une bombe fabriquée à Pittsburgh, Penn., leur prouverait le contraire en 1943. (237).

La représentation du Risorgimento

Lampedusa se livre, dans *Le Guépard*, à une réflexion sur l'histoire nationale qui a contribué à l'accueil défavorable réservé au roman par une partie de la critique dans les années 1960. L'auteur s'interroge – et interroge son lecteur – sur ce qu'a été le Risorgimento. En refusant d'adhérer à la mythologie nationale, il propose une lecture démystificatrice de ce moment crucial qu'a été l'unification de l'Italie. Le regard ironique porté par le Prince et par Tancredi sur les événements en cours est bien aussi celui de l'aristocrate Lampedusa. On peut ici se reporter à la réception des garibaldiens à la villa Salina (p. 59-60), à la façon dont Don Fabrizio négocie la non expulsion de Padre Pirrone (p. 61), et surtout aux ambiguïtés du personnage de Tancredi, particulièrement perceptibles dans ce qui est sans doute une des phrases les plus célèbres du roman : « Si nous ne sommes pas là nous non plus, ils vont nous arranger la république. Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change. Est-ce clair ? » (p. 32).

Si le qualificatif de « roman historique » a été récusé par Lampedusa pour *Le Guépard*, un certain nombre d'éléments peut toutefois justifier le recours à cette catégorie (ce qu'a d'ailleurs fait Georg Lukàcs). Dans la structure générale du roman, le fil narratif historique n'est pas secondaire : il s'agit bien de dépeindre le déclin de l'aristocratie terrienne en Sicile, provoqué par le Risorgimento. Les événements politiques influent directement et constamment sur la vie du protagoniste et prennent part à son sentiment de défaite et de déclin. Le choix des bornes chronologiques du récit est, à cet égard, significatif : le roman s'ouvre en 1860, date qui marque le début de la crise effective des valeurs et des structures de l'ancien régime, avec le débarquement de Garibaldi et des Mille en Sicile. En 1883, sur son lit de mort Don Fabrizio reconnaît la victoire de Garibaldi :

Il avait dit lui-même que les Salina resteraient toujours les Salina. Il avait eu tort. Le dernier, c'était lui. Ce Garibaldi, ce Vulcain barbu, après tout, avait vaincu. (263-264).

Au déclin de l'aristocratie qui voit disparaître ses privilèges répond l'émergence d'une classe de nouveaux riches ; l'exemple le plus éclatant en est, on le sait, celui qui forme l'intrigue amoureuse du roman. Angelica Sedara devient princesse par son mariage avec Tancredi, tandis que son père, paysan enrichi, est fait, sur la proposition de Don Fabrizio, sénateur du nouveau royaume d'Italie. Et Don Fabrizio manifeste, dès le début du récit, la conscience d'un changement inéluctable. Ainsi, après le premier dîner à Donnafugata :

La journée avait été mauvaise. [...] Le frac de don Calogero, les amours de Concetta, l'engouement évident de Tancredi, sa propre pusillanimité, jusqu'à la beauté menaçante de cette Angelica. De mauvaises choses, des petites pierres qui courent et précèdent l'éboulement. (89)

Le dernier chapitre est, à cet égard, révélateur : on y retrouve une Angelica âgée devenue (tout à fait indûment) une référence en matière de littérature et d'histoire de l'art et un personnage palermitain influent. Veuve de Tancredi, elle participe à l'organisation des cérémonies commémorant le cinquantenaire de l'expédition garibaldienne des Mille et entend y faire défiler son neveu Fabrizio. Son commentaire : « N'est-ce pas un joli coup ? Un Salina rendra hommage à Garibaldi, ce sera une fusion de la vieille Sicile et de la nouvelle. » (283) signe bien, aux yeux de Lampedusa, la fin des Salina. Celle-ci est confirmée par d'autres indices : l'affaire des reliques, qui marque la fin des relations privilégiées de la famille avec le clergé et la disparition de la dépouille empaillée de Bendicò, dernier lien avec le monde de Don Fabrizio.

L'évocation du Risorgimento s'insère dans l'intrigue « privée ». Quelques scènes y prennent un relief particulier et, parmi elles, l'entretien de Don Fabrizio avec le chevalier piémontais Chevalley de Monterzuolo (« Chevalley di Monterzuolo » dans le texte original) qui révèle, avec une grande précision, les tensions entre deux Italies. En décrivant l'émissaire du nouveau gouvernement « projeté tout droit de sa petite propriété du Monferrat » (177) dans une Sicile qui le terrifie, Lampedusa prend manifestement plaisir à énumérer un certain nombre de stéréotypes sur les mœurs insulaires :

Il avait eu la tête farcie de tous les récits de brigands avec lesquels les Siciliens aiment tester la résistance nerveuse des nouveaux arrivés et depuis un mois il voyait un sicaire dans chaque huissier de son cabinet et un poignard dans chaque coupe-papier en bois sur son bureau. (177)

À son arrivée à Donnafugata,

l'inscription « Corso Vittorio Emanuele » qui ornait avec ses caractères bleus sur fond blanc la maison en ruine en face de lui ne suffisait pas à le convaincre qu'il se trouvait en un endroit qui faisait après tout partie de sa propre nation [...]. (177)

Il faut la blondeur de Francesco Paolo et « l'accueil débonnaire et distant du Prince » (178), « la grâce des jeunes filles, l'austérité du Père Pirrone et les grandes manières de Don Fabrizio » (178) pour rassurer Chevalley et « le convaincre que le palais de Donnafugata n'était pas l'ancre du bandit Capraro » (178). Plus encore, il s'émerveille de la relation entre Tancredi et Cavriaghi, « une amitié, entre un Sicilien et un Lombard, qui lui parut miraculeuse » (179). On notera le soin apporté par Lampedusa dans le choix des noms de ses personnages qui identifient immédiatement l'origine de chacun pour un lecteur italophone.

Celui-ci peut repérer d'autres indices, également perceptibles dans la traduction : Francesco Orlando fait finement remarquer, en effet, que Lampedusa recourt presque systématiquement à des diminutifs dès lors qu'il est question de personnages non siciliens¹. C'est évidemment le cas dans le portrait de Chevalley :

La malle-poste arriva à la tombée de la nuit avec son garde armé sur le siège et son maigre chargement de visages fermés. Chevalley de Monterzuolo en descendit lui aussi, reconnaissable tout de suite à son aspect atterré et à son **petit sourire** circonspect ; il se trouvait depuis un mois en Sicile, dans la partie la plus obstinément indigène de l'île qui plus est, et il y avait été projeté tout droit de sa **petite propriété** du Monferrat. [...] Maintenant il se tenait là, dans le crépuscule, avec sa **petite valise** de toile grise et surveillait l'aspect sans aucune coquetterie de la route au milieu de laquelle il avait été jeté. (177)

Le traducteur rend, dans les expressions soulignées, les diminutifs « *sorrisetto* » de « *sorriso* », « *terricciuola* » de « *terra* » et « *valigetta* » de « *valigia* ». Plus loin, Chevalley se souvient « avec tendresse de sa petite vigne » (191) à Monterzuolo (« *la propria vignicciuola* » (165)). On le voit, l'Italie continentale et, plus précisément, septentrionale, est ainsi constamment privée de toute grandeur. De façon analogue, le milanais Cavriaghi est régulièrement appelé « *contino* », « petit comte » ou « jeune comte » (p. 62, 155 et 174) et, p. 62 « petit sous-lieutenant » (« *sottotenentino* »). La traduction ne rend pas compte, en revanche, du diminutif dans le portrait du général garibaldien « en jaquette rouge [pour « *giacchettino rosso* » (v.o. : 63)] et brandebourgs noirs » (60) accueilli à la Villa Salina « vers le 20 juin » 1860 et, dans la même scène, Jean-Paul Manganaro choisit de privilégier le caractère ici péjoratif du suffixe *-uccio*, plutôt que le diminutif, en traduisant « *berettucci rossi* » (63) par « affreux képis rouges » (60). Dans l'Italie unifiée de la fin du roman, c'est un prêtre piémontais qui vient inspecter les reliques des demoiselles Salina, armé d'un « petit marteau » (« *martelletto* ») et d'une « petite scie » (« *seghetta* ») (292) et fait retentir « des petits coups de marteau » (« *martellatine* ») et « de menus grincements de vis » (« *stridorini di viti* ») (293).

1. - ORLANDO F., *L'intimità e la storia: Lettura del Gattopardo*, Turin, Einaudi, 1998, p. 125-126. Nous reprenons et développons son relevé.

On le sait, cette dernière intrusion du Nord dans l'univers des Salina entraîne l'élimination de la collection patiemment constituée par les filles du Guépard.

Les étrangers ne sont pas épargnés par les diminutifs : si on peut attribuer à un souvenir ironiquement affectueux du Prince l'expression « petite cocotte parisienne » (29 ; « *squaldrinella parigina* », v.o., p. 38), lorsqu'il se remémore la jeune femme fréquentée quelques années plus tôt à Paris, les figures historiques n'échappent pas au procédé : Marx ? « un petit juif allemand dont j'ai oublié le nom » (193 ; « *un ebreuccio tedesco del quale non ricordo il nome* », 167, le suffixe *-uccio* peut avoir une valeur péjorative) ; Napoléon ? Un « nabot dans sa modeste capote grise » (130 ; « *omiciattolo in cappottino grigio* », 118, le suffixe *-iciattolo* a une valeur à la fois diminutive et péjorative que rend bien le choix de "nabot", on notera que « *cappotto* » [« capote »] est aussi assorti d'un suffixe diminutif *-ino*).

L'usage des diminutifs est étendu aux Siciliens qui ont choisi de se rallier au nouveau gouvernement : les « petits libéraux de campagne [qui] voulaient seulement avoir les moyens d'en profiter plus facilement » (39 ; « *liberalucoli di campagna* », 46, avec un suffixe péjoratif, *-ucolo*) ou Tancredi lui-même, qualifié de « petit capitaine garibaldien » (101 ; « *capitanuccio garibaldino* », 96, l'emploi du suffixe *-uccio* est ici intéressant car, s'il peut être péjoratif, comme on l'a vu plus haut, il peut aussi constituer un diminutif affectif), par son oncle, il est vrai jaloux en entendant Angelica demander « des nouvelles du Prince »². On ne s'étonnera pas que les diminutifs s'appliquent, en particulier, à Sedara, qualifié de « *sciacaletto* », « petit chacal », p. 129 (la forme est reprise p. 130, mais le diminutif n'apparaît pas dans la traduction, sans doute pour éviter la redondance avec « tout petit » - « *piccolissimo* », v.o. p. 118). Il s'agit ici de souligner la différence de stature et de rang, que souligne l'usage de métaphores animales, entre Don Fabrizio et son interlocuteur, au moment où le premier vient demander la main d'Angelica pour Tancredi :

En traversant les deux pièces qui précédaient son bureau il se flatta d'être un Guépard imposant au poil lisse et parfumé qui se préparait à déchiqueter un **petit chacal** craintif ; mais par une de ces associations d'idées qui sont le fléau des natures comme la sienne, sa mémoire fut traversée par l'image d'un de ces tableaux historiques français dans lesquels maréchaux et généraux autrichiens, chargés de panaches et de dentelles, défilent devant un Napoléon ironique auquel ils viennent de se rendre ; ils sont plus élégants, c'est hors de doute, mais le vainqueur est le nabot dans sa modeste capote grise ; et ainsi, outragé par ces souvenirs inopportuns de Mantoue et d'Ulm, ce fut un Guépard irrité qui entra dans le bureau.

Don Calogero était là debout, **tout petit**, menu et imparfaitement rasé ; il aurait véritablement ressemblé à un **chacal** n'eût été ses petits yeux pétillants d'intelligence [...] (129-130).

2. - Le traducteur ne rend pas compte du diminutif « *bagascette* », lorsque sont évoquées, dans la scène du Plébiscite, les « quelque trois ou quatre filles de joie de Donnafugata » (116).

L'image du chacal est reprise à la fin de la visite de Chevalley. Lorsque don Fabrizio accompagne celui-ci au relais de poste, se déroule sous leurs yeux le spectacle affligeant d'une Donnafugata misérable et lépreuse.

Le Prince était déprimé : « Tout cela », pensait-il, ne devrait pas pouvoir durer ; cependant cela durera, toujours ; le toujours humain, bien entendu, un siècle, deux siècles... ; et après ce sera différent, mais pire. Nous fûmes les Guépards, les Lions ; ceux qui nous remplaceront seront les petits chacals, les hyènes ; et tous ensemble, Guépards, chacals et moutons, nous continuerons à nous considérer comme le sel de la terre. (195)

La méditation du Prince vient clore ce qui est présenté explicitement comme la rencontre de deux cultures différentes. Ainsi, le sentiment d'extranéité qui s'est emparé de Chevalley est-il accru par les récits de Tancredi : « assailli par cette singulière démangeaison propre à l'île de raconter aux étrangers des histoires horribles malheureusement toujours authentiques » (179), celui-ci accumule les récits atroces d'enlèvements ou d'assassinats, occasion pour Lampedusa d'ironiser sur les réactions du Piémontais : « Chevalley éprouva le besoin de s'appuyer sur le bras de Caviarighi pour sentir près de lui un peu de sang continental » (181). Pour l'apaiser, Tancredi n'a d'autre recours que de parler « de Bellini et de Verdi, les éternelles pommades curatives des plaies nationales. » (182). Plus tard, l'entretien avec le Prince donne à ce dernier l'occasion de peindre un tableau saisissant d'une Sicile colonisée, vieillie et hantée par le désir de mort. Le lapsus inaugural de Chevalley (« Après l'heureuse annexion, je veux dire après l'heureuse union de la Sicile au Royaume de Sardaigne », 182) est développé par Don Fabrizio dans l'évocation des puissances qui se sont succédées en Sicile, sans parvenir à sortir l'île de sa torpeur volontaire :

Croyez-vous vraiment, Chevalley, être le premier à espérer canaliser la Sicile dans le flux de l'histoire universelle ? Qui sait combien d'imams musulmans, combien de chevaliers du roi Roger, combien de scribes des Souabes, combien de barons d'Anjou, combien de légistes du Roi Catholique ont conçu cette même belle folie ; et combien de vice-rois espagnols, combien de fonctionnaires réformateurs de Charles III ; qui sait aujourd'hui qui ils ont été ? (193)

Le Prince propose alors le nom de don Calogero Sedàra pour siéger au Sénat à sa place, manifestant ainsi tout à la fois une forme de réalisme politique et son profond mépris pour les nouvelles institutions. Le lecteur sait, en effet, comment les résultats du plébiscite ont été truqués par le maire de Donnafugata, geste inaugural de malhonnêteté qui devait, aux yeux de l'auteur, entacher la naissance de la nouvelle Italie et, plus profondément encore, expliquer la passivité à venir des Méridionaux :

Don Fabrizio ne pouvait pas le savoir alors, mais une partie de cette indolence, de cet acquiescement pour lesquels pendant les décennies qui suivraient on allait

vitupérer contre les gens du Sud, eut son origine dans l'annulation stupide de la première expression de liberté qui se fût jamais présentée à ce peuple. (121)

Dans le même temps, Lampedusa n'épargne pas davantage l'ancien régime. Le portrait du roi Ferdinand est, à cet égard, tout à fait savoureux :

Derrière ce barrage de paperasses, le Roi. Déjà debout pour ne pas être obligé de montrer qu'il se levait : le Roi avec sa grande face blême entre des favoris blondasses, et sa veste militaire de drap grossier d'où jaillissait la cataracte violacée des pantalons tombants. Il faisait un pas en avant avec la main droite déjà tendue pour le baisemain qu'il allait refuser. (17)

Dietro questo sbarramento di scartoffie, il Re. Già in piedi per non essere costretto a mostrare che si alzava ; il Re col faccione smorto fra le fedine biondiccie, con quella giubba militare di ruvido panno da sotto la quale scaturiva la cateratta violacea dei pantaloni cascanti. Faceva un passo avanti con la destra già inclinata per il baciamao che avrebbe poi rifiutato. (29)

On notera l'emploi de qualificatifs péjoratifs, « blondasses » (« *biondiccie* »), « violacée » (« *violacea* ») et l'expression « grande face blême » qui traduit « *faccione smorto* », caractérisé par l'emploi du suffixe augmentatif *-one*. La vulgarité du Roi apparaît encore plus clairement dès qu'il ouvre la bouche :

« Oh, Salina ! Heureux les yeux qui te voient ! » Son accent napolitain dépassait de loin en saveur celui du chambellan. « Je prie Sa Majesté le Roi de bien vouloir m'excuser si je ne porte pas la tenue de Cour ; je ne suis que de passage à Naples et je ne voulais pas omettre de présenter mes respects à Votre Personne. » « Salina, tu es fou ; tu sais bien qu'à Caserte tu es comme chez toi. Comme chez toi, évidemment. (17-18)

« Ne', Salina, beate quest'uocchie che te vedono. » L'accent napoletano sorpassava di gran lunga in sapore quello del ciambellano. « Prego la Vostra Real Maestà di voler scusarmi se non indosso la divisa di Corte ; sono soltanto di passaggio a Napoli e non volevo tralasciare di venire a riverire la Vostra Persona. » « Salina, tu vo'pazziare ; lo sai che a Caserta sei come a casa tua. A casa tua, sicuro » (29-30)

Jean-Paul Manganaro a rendu par des interjections et des tournures familières les expressions méridionales qu'emploie le souverain (« *Ne'* », « *uocchie* » pour « *occhi* » (« yeux »), « *tu vo'pazziare* » pour « *vuoi scherzare* »). Le contraste est d'autant plus saisissant avec l'italien parfait de Don Fabrizio qui manie les formules de politesse avec une élégance non dépourvue d'ironie. Il est clair, à la lecture de ce portrait, que les Bourbons ont fait leur temps et ce sentiment, grâce à la focalisation du récit, apparaît bien partagé par le Prince Salina :

Et tandis qu'il échangeait des commérages avec l'impeccable chambellan, il se demandait qui était destiné à succéder à cette monarchie qui portait les signes de la mort sur son visage. Le Piémontais, celui qu'on appelait le « Galantuomo », l'« Honnête Homme »³ qui faisait tant de vacarme dans sa petite capitale perdue ? Ne serait-ce pas la même chose ? Le dialecte turinois à la place du napolitain ; rien d'autre. (19)

Face à la vulgarité du roi, face à tous ceux qui ne sont pas ou plus siciliens, que viennent marquer (stigmatiser ?) des diminutifs parfois péjoratifs, se dresse la masse imposante du Guépard, qui apparaît clairement, dans tout le roman, comme le dernier rempart d'un monde en train de disparaître. Sont ainsi constamment mis en valeur sa taille, son poids (« de géant », 11), son aspect imposant, sa « masse démesurée » (71), ensemble d'éléments que synthétise la vision de ce Titan au bain :

[...] le prêtre entra juste à l'instant où, n'étant plus voilé par l'eau savonneuse, non encore revêtu de son éphémère suaire, il se dressait entièrement nu comme l'Hercule Farnèse, et ; de plus, fumant, tandis que l'eau lui ruisselait du cou, des bras, de l'estomac, des cuisses, comme le Rhône, le Rhin et le Danube traversent et baignent les chaînes des Alpes. Le panorama du beau gros Prince à l'état adamique était inédit pour le Père Pirrone. (72)

L'expression « beau gros Prince » traduit « *Principone* », formé par l'adjonction du suffixe augmentatif *-one* à « *principe* » (« prince »). Ce suffixe est employé à plusieurs reprises pour qualifier Don Fabrizio. Assez ironiquement, le mot même de « *Principone* » était déjà apparu dans le roman dans la bouche de Mariannina, la jeune prostituée que le Prince va retrouver à Palerme (« Mon gros Prince » p. 29). L'augmentatif est couramment utilisé par Tancredi, qui appelle son oncle « *Zione* », que Jean-Paul Manganaro a choisi de traduire par « Mon oncle » ou « mon cher oncle ». C'est l'expression qu'emploie Angelica lors de la première visite comme fiancée dans la famille Salina :

Elle s'approcha de nouveau et, dressée sur la pointe de ses souliers, soupira à l'oreille du Prince : « Mon oncle ! », un gag très heureux de mise en scène comparable en efficacité uniquement à la voiture d'enfant d'Eisenstein, et qui, à la fois explicite et secret, ravit le cœur simple du Prince définitivement subjugué par la belle enfant. (147)

C'est celle que rappelle, longtemps après la mort de Don Fabrizio et de Tancredi, le sénateur Tassoni, lors de sa visite à Concetta : « mon terrible cher oncle » (287) (« *mio terribile zione* » 241).

3. - Le traducteur choisit ici de garder le surnom du futur roi Vittorio Emanuele II, dit « *il re galantuomo* », sous sa forme originale puis d'en donner un équivalent français.

Plus largement se diffuse le sentiment d'une crise existentielle de perte des valeurs, du sens, de perte aussi de la confiance dans la rationalité de l'Histoire. Un indice peut en être les apparitions du Guépard héraldique, celui qui figure sur le blason de la famille Salina, dans le roman⁴ : un guépard dansant orne la soupière du premier dîner (21), il danse encore mais il est ébréché sur la porte de la ferme de Rampinzeri (56), il danse sur les palais, églises et autres fontaines à Donnafugata 64-65, tout comme, image dérisoire peut-être, sur l'essuie-mains qu'utilise le prêtre qui examine les reliques (293). Il réapparaît enfin, dans les toutes dernières lignes, du roman, lorsque la dépouille de Bencicò se métamorphose.

Quelques minutes plus tard ce qui restait de Bencicò fut jeté dans un coin de la cour que l'enleveur de la voierie visitait chaque jour : au cours de son vol par la fenêtre sa forme se recomposa un instant : on aurait pu voir danser dans l'air un quadrupède aux longues moustaches et la patte droite antérieure semblait lancer une imprécation. Puis tout s'apaisa dans un petit tas de poussière livide. (294)

Cette dernière apparition vient peut-être marquer la victoire des chacals sur les guépards.

4. - Voir F. ORLANDO, *op. cit.*, p. 89-90.

L'art de la contrainte :

étude d'un sonnet de Góngora

Isabelle Legras,
professeur de lycée, Clamart

Le cadre du projet d'étude

Type de classe

Premières générales et *a fortiori* premières européennes.

Modalités

Durée : trois heures.

L'étude peut être conduite dans le prolongement d'un groupement de textes sur la poésie baroque, voire sur le motif du *carpe diem*.

Objets d'étude

- La poésie ; le sonnet.
- Histoire littéraire et culturelle : esthétiques et sensibilités renaissante et baroque.
- Perspectives complémentaires : l'argumentation dans un texte poétique ; l'éloge ; le registre épideictique.

Objectifs

- Savoir lire un texte poétique :
 - analyser un sonnet ;
 - reconnaître deux lieux communs majeurs de la littérature : le *carpe diem* et le *memento mori* ;
 - apprécier le travail d'*imitatio* dans la poésie de la Renaissance ;
 - percevoir la dimension intertextuelle de la poésie.
- Identifier les caractéristiques des sensibilités et des esthétiques renaissante et baroque et percevoir leurs différences ;

- Initier aux méthodes comparatistes :
 - percevoir un socle culturel commun à l'Europe ;
 - découvrir un poète majeur du patrimoine européen à travers un de ses textes les plus simples qui contient déjà quelques caractéristiques de son style ;
 - apprendre à comparer des traductions ;
 - prendre conscience du travail de traduction.

Supports textuels

Un ensemble de traductions

Nous avons retenu sept traductions pour ce document de travail à destination des professeurs. Il serait bien entendu très maladroit de proposer à la comparaison des élèves un tel ensemble. En fonction des possibilités de la classe et des objectifs de la séance, le professeur pourra ainsi inviter les élèves à comparer deux à quatre traductions. Dans ce type d'exercice, la confrontation du plus grand nombre de textes révèle les difficultés posées par le texte source et permet ainsi à celui qui en ignore la langue de l'approcher au plus près. Inversement, un choix de traduction témoigne toujours d'une lecture à laquelle il faut essayer de rendre sensibles les élèves.

Le texte en espagnol

Le travail peut s'effectuer sans la version originale. Toutefois, dans une classe d'hispanisants, il est concevable d'observer le sonnet espagnol, même si la langue du XVI^e siècle interdit sa compréhension immédiate. Les élèves pourront y reconnaître la place des mots dans le vers ou la strophe, les jeux sonores des rimes voire des allitérations et le chiasme du vers 11.

Une lecture complémentaire

Le texte de Michel Host apporte un témoignage très accessible sur la nature et les difficultés du travail de traduction. Sa lecture peut utilement confirmer les conclusions auxquelles les élèves seront parvenus au terme de la lecture analytique comparative.

Textes sources

- Garcilaso de La Vega, « *En tanto que de rosa y azucena* », *Sonnets*, trad. de l'espagnol par Paul Verdevoye, Paris, Aubier-Flammarion, 1968.
- Pétrarque, *Canzoniere, Le Chansonnier*, sonnets n° 348, 292, 219 et 220, trad. de l'italien par M. Blanc, Paris, Bordas, 1988.

La confrontation des textes témoigne de façon vivante de la pratique de l'*imitatio* fondamentale pour la compréhension de la littérature classique et prégnante jusqu'au romantisme. Elle atteste l'existence d'un vaste espace de

circulation des textes, des idées et des pratiques poétiques qui rend manifeste l'existence d'une culture poétique européenne.

Prolongements

Analyse iconographique : le portrait de Góngora par Vélasquez.

Travail d'écriture : à partir de la lecture analytique du sonnet de Góngora mais aussi de lectures personnelles, vous direz ce qu'apporte la confrontation de plusieurs traductions à la connaissance d'une œuvre traduite.

Démarche

Une séance de lectures cursives (1 heure)

En fonction des acquis de la classe et des objectifs de la séance, le professeur peut retenir parmi les textes sources les documents qui lui permettront de revenir sur quelques caractéristiques de la poésie renaissante présentes dans le sonnet de Góngora, voire d'y initier les élèves : l'importance de *l'imitatio*, le thème du *carpe diem* et le code analogique qui loue la beauté féminine chez Pétrarque et ses émules.

Une séance de lecture analytique comparative (2 heures)

Travail préparatoire à la maison : rédiger une brève biographie de Góngora et rechercher dans un dictionnaire le sens des mots *pointe*, *conceptisme* et *gongorisme*.

Avant d'entreprendre le travail de comparaison, on peut inviter les élèves à analyser rapidement le sonnet à partir de l'une des traductions, celle de M. Host qui présente les qualités de clarté du texte source sans occulter pour autant son intérêt poétique.

On peut privilégier les trois axes d'étude suivants :

1) Comment s'exprime l'éloge du visage féminin dans la traduction de M. Host ?

La question invite les élèves à dégager les procédés du registre épideictique à l'œuvre dans le texte : la forme du blason ; la mise en place du réseau analogique (personnifications dans les quatrains reprises par des métaphores *in absentia* dans le premier tercet) ; le code analogique pétrarquiste ; les ressources du sonnet au service du compliment.

2) Quelle leçon le sonnet donne-t-il au lecteur ? Justifiez le classement du poème dans la section « Sonnets sacrés, moraux, divers » dans l'édition de F. Turner.

En analysant les motifs du *carpe diem* et du *memento mori*, les élèves sont conduits à dégager la leçon de désenchantement proprement baroque de la chute.

3) Comment le sonnet prépare-t-il la pointe ?

L'étude de la période oratoire et des images permet de percevoir la construction argumentative et esthétique du sonnet qui condense le sens dans le dernier vers.

4) Quelles caractéristiques de l'écriture baroque reconnaissez-vous ?

En bilan, la question raccorde la lecture analytique à l'objet d'étude. Elle invite les élèves à percevoir un socle littéraire commun à l'Europe. On peut insister sur le maniérisme de la composition, des images et de la pointe, l'opposition de la lumière et de l'obscurité et le *desengaño*.

Lecture analytique comparative

Introduction

Luis de Góngora y Argote (1561-1627) est un poète majeur du Siècle d'Or. S'il n'est pas le sonnettiste espagnol le plus fécond du XVII^e siècle, il a produit des sonnets qui appartiennent au patrimoine littéraire européen. Sa poésie, destinée à une élite, a été vivement attaquée de son vivant même. Ses contemporains, Lope de Vega et Quevedo, ont dénoncé son hermétisme¹. L'écriture de Góngora affectionne les images, les jeux de mots et de syntaxe. La densité de la langue poétique dans certains poèmes en rend difficile la compréhension et la traduction. Aussi il a fallu attendre 1927, le tricentenaire de la mort du poète, pour que son œuvre soit réhabilitée. L'année précédente, Federico Garcia Lorca avait déjà donné une conférence intitulée « L'image poétique chez don Luis de Góngora » à cette fin.

En France, il y a seulement quelques années que les *Sonnets* (*Sonetos*) de Góngora ont été traduits dans leur intégralité. En 1998, François Turner a donné une première version complète pour l'Imprimerie nationale². Michel Host a renouvelé l'exercice en 2002³. Quelques sonnets avaient déjà été traduits. Philippe Jaccottet avait déjà ainsi proposé treize textes⁴ en langue française et Frédéric Magne avait donné une sélection de poèmes⁵. Au XVII^e siècle, puisque les lecteurs français de qualité lisaient l'espagnol directement dans le texte, l'exercice était de fait inutile. Les traductions avaient donc moins le caractère de nécessité qu'elles ont aujourd'hui. Scarron, Voiture ou Chapelain ont découvert les *Sonnets* de Góngora dans la seconde grande édition espagnole de 1633⁶.

« *Mientras por competir* » est un des sonnets les plus connus de Góngora et corrélativement sans doute l'un des plus souvent traduit. Il est aussi un de ses poèmes les moins hermétiques. Écrit en 1582, il appartient aux premiers sonnets. Encore très largement inspiré de la poésie pétrarquiste alors dominante

1. - Quevedo a lancé contre lui de cinglantes satires : « La Boussole des cultistes » et « La Précieuse latinophone. »

2. - GÓNGORA, *Sonnets*, trad. de l'espagnol par F. Turner, Paris, l'Imprimerie nationale, 2002.

3. - GÓNGORA, *Sonnets*, trad. de l'espagnol par M. Host, Creil, Dumerchez, 2002.

4. - GÓNGORA, *Treize sonnets et un fragments*, trad. de l'espagnol par P. Jaccottet, Genève, La Dogana, 1985.

5. - GÓNGORA, *Sonnets*, trad. de l'espagnol par F. Magne, Paris, La Délirante, 1991.

6. - Voir l'introduction de GÓNGORA, *Sonnets*, trad. de l'espagnol par M. Host, Creil, Dumerchez, 2002.

en Espagne, un blason du visage féminin y développe le motif du *carpe diem* qui avait enchanté l'hédonisme renaissant. Góngora réécrit un sonnet de Garsilaso de la Vega (1501-1627), « *En tanto que de rosa y azucena* », lui-même inspiré d'un poème italien de Bernardo Tasso, « *Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno* ». L'Ode 11 du premier Livre d'Horace et le *De Rosis Nascentibus* d'Ausone, poète latin du IV^e siècle, constituent un intertexte commun aux deux sonnets espagnols dans lesquels le lecteur peut aussi reconnaître des réminiscences de Pétrarque lui-même. On peut ainsi les mettre en rapport avec « *Da' piú belli occhi, et dal piú chiaro viso* ». P. Jaccottet qui a traduit le sonnet de Góngora l'a rapproché du poème « *Gli occhi di ch'io palai sí caldamente* ». « *Mientras por competir* » offre ainsi un bon témoignage de la pratique de l'*imitatio* à l'époque classique et de la profonde unité de la culture européenne aux XVI^e et XVII^e siècles. Toutefois, l'optimisme renaissant infléchit le *carpe diem* quand celui-ci se met au service de l'expression de l'inéluctabilité de la mort. D'inspiration largement baroque, le poème présente déjà les caractéristiques du style de Góngora sans les outrer pour autant : une surcharge ornementale et sensorielle prépare à travers une série de métaphores la pointe ingénieuse et inattendue.

À partir des quatre traductions de P. Jaccottet, F. Magne, F. Turner et M. Host⁷, une lecture analytique comparative peut s'attacher à mettre en relief trois aspects du sonnet :

- ses caractères courtois et pétrarquistes : un blason du visage féminin ;
- sa dimension moraliste : le passage du *carpe diem* au *memento mori* ;
- son esthétique baroque.

Un blason courtois et pétrarquisant

« *Mientras por competir* » se présente comme un blason courtois dédié à la beauté d'un visage féminin. Le sonnet d'hendécasyllabes laisse encore sentir l'influence de Pétrarque.

Un blason du visage féminin

Les deux quatrains sont composés à la manière d'un blason adressé à une femme dont le pronom personnel et les adjectifs possessifs de deuxième rang révèlent la présence : *toi* (v. 13) et *ta/tes/ton* (v. 1, 4, 5 et 8)⁸. Des effets de symétrie magnifient avec emphase la beauté féminine. Deux vers célèbrent ainsi à chaque fois une partie du visage : les vers 1-2, la chevelure ; les vers 3-4, le

7. - En notes, nous avons ajouté la comparaison avec les traductions de Z. MILNER, P. DARMANGEAT et C. ESTEBAN. GÓNGORA, *Vingt Sonnets*, trad. de l'espagnol par Z. Milner, Paris, coll. « Grands ouvrages illustrés », Cahiers d'art, 1928 ; GÓNGORA, *Les solitudes et autres poèmes*, trad. de l'espagnol par P. DARMANGEAT, Paris, Seghers, 1982.

8. - Le pronom personnel *tú* et l'adjectif possessif *tu* dans le texte espagnol.

front ; les vers 5-6, les lèvres et les vers 7-8, le cou⁹. Au vers 5, une majestueuse énumération reprend les différentes parties du visage.

La traduction de F. Magne joue sur la place des mots pour mettre en évidence l'objet de l'éloge. Respectivement situés à l'ouverture et à la clôture du groupe des quatrains, *ta chevelure* et *ton cou* se font écho en fin de vers, tandis que l'évocation du *front* et des *lèvres* occupe le centre des mètres et de l'ensemble. Ce souci de symétrie qui perturbe la syntaxe crée un effet d'obscurité poétique :

*Tant que pour rivaliser avec **ta chevelure**
L'or poli au soleil reluit en vain ;
Tant qu'avec mépris au milieu de la plaine
Regarde **ton front blanc** le lys beau ;*

*Tant que **chaque lèvres**, pour la prendre,
Suivent plus les yeux que l'œillet matinal,
Et tant que triomphe avec un fier dédain
Du brillant cristal **ton gentil cou**¹⁰*

La proposition de P. Jaccottet mérite d'être commentée tant elle paraît ingénieuse et aboutie. Comme dans le poème original, *cheveux* et *col* se font écho, en fin de vers, à l'ouverture et à la clôture des quatrains. L'archaïsme du terme *col* produit une couleur d'époque évocatrice de la tradition lyrique renaissante. Au vers 3, le contre-rejet de *front* accentue le mot en fin de vers et

9. - C. Esteban est le seul à employer le mot *gorge*.

10. - La comparaison avec le sonnet original révèle le souci de fidélité du traducteur. Les parties du visage sont aussi mises en relief par leur place dans le vers et l'ensemble que forment les quatrains :

*Mientras por competir con tu **cabello**,
oro bruñido el Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu **blanca frente** el lilio bello ;*

*mientras a **cada labio**, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil **cuello***

Un jeu d'échos sonores relie en outre les parties du visage célébrées. *Cabello* et *cuello* se font écho et riment aussi avec *bello* et *cogello* tandis qu'une allitération en [a] lie les vers 4 et 5 : *mira tu blanca frente el lilio bello ; / mientras a cada labio, por cogello*. Les effets sonores propres à l'espagnol se perdent à la traduction qui ne peut guère que jouer sur la place des mots à l'intérieur du vers et de la strophe ou le rythme pour les souligner ou trouver des équivalences sonores.

confère à l'éloge un ton de majesté. Les vers 5-6 exploitent le rythme classique du décasyllabe pour souligner les mots *regards* et *lèvres* sous l'accent de césure :

tant que plus de regards // pour les cueillir (6//4)
cherchent tes lè//vres que l'œillet précoce (4//6).

L'enjambement du groupe verbal *cherchent tes lèvres* mime la poursuite des regards amoureux. Dans cette traduction, la célébration du visage joue ainsi des possibilités accentuelles propres au décasyllabe. Si P. Jaccottet s'éloigne du texte espagnol, il puise dans les ressources de la poésie française les moyens de le restituer.

Le premier tercet marque l'apothéose de l'éloge. Une double énumération met en correspondance les différentes parties du visage avec des matières précieuses par leur rareté ou leur fragilité. Dans les traductions de P. Jaccottet, F. Magne et F. Turner, la construction en chiasme du vers 9 magnifie l'éloge du visage¹¹. En effet, l'énumération reprend d'abord le dernier terme du compliment (*cou/col*) puis le premier (*cheveux*). Elle croise ensuite les mots qui étaient au centre des quatrains en répétant d'abord le dernier terme (*œillet*) pour reprendre enfin le premier (*front*). M. Host abandonne au contraire le chiasme. Le choix que le traducteur fait de l'alexandrin, le contraint à introduire et répéter la préposition et pour maintenir le mètre¹². Mais le travail poétique de l'écriture sert le texte original. L'harmonie du rythme restituée par ses moyens propres la construction très rhétorique de l'éloge¹³ : *savoure et col, / et lè/vres, et cheveux, / et front* (4/2/4/2). Au vers 11, l'accumulation des métaphores retrouve la disposition du compliment dans les quatrains à l'exception de la traduction de P. Jaccottet que nous commenterons ultérieurement.

Perfection de la beauté du visage

Conformément à l'esthétique courtoise, le blason loue la perfection de la beauté féminine. Les quatrains célèbrent la supériorité des quatre parties du visage sur quatre éléments naturels précieux : supériorité de la chevelure sur l'or ou le soleil¹⁴ selon les traductions, du front sur le lis, de la bouche sur l'œillet et enfin du cou sur le cristal. Une série de personnifications développe le thème d'une rivalité entre la femme et la nature pour atteindre la perfection. Aux vers 1-2, la personnification

11. - La comparaison avec le sonnet original révèle la fidélité des trois traductions. Le chiasme est une figure de construction particulièrement fréquente dans la poésie de Góngora.

12. - La préposition est absente dans le sonnet original.

13. - P. Darmangeat et C. Esteban ne conservent pas la construction en chiasme du sonnet de Góngora. L'anaphore du déterminant démonstratif *ces* traduit l'intention laudative.

14. - Dans le sonnet de Góngora, la chevelure est comparée à l'or : *Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol relumbra en vano*. P. Darmangeat et M. Host comparent la chevelure au soleil parce qu'ils traduisent une variante du vers 2 : *oro bruñido el sol relumbra en vano*.

de l'or ou du soleil évoque la luminosité incomparable de la chevelure féminine¹⁵. Tous les traducteurs utilisent un verbe qui contient le sème de la rivalité : *lutter* (P. Jaccottet, F. Turner¹⁶) ; *égaler* (M. Host¹⁷) ; *rivaliser* (F. Magne¹⁸). Aux vers 2-4, la personnification du front s'exprime par un verbe qui évoque souvent un regard porté sur le lis et par un caractérisant ou un complément qui suggère le dédain de la femme¹⁹ : *regarde avec mépris* (F. Magne) ; *mire avec mépris* (F. Turner) ; *se mesure fort méprisant* (M. Host²⁰). Il faut signaler la proposition de P. Jaccottet qui condense l'ensemble des significations dans le verbe *nargue*. Aux vers 6-8, la personnification du cou est assurée dans toutes les traductions par le verbe *triomphe* auquel est associé un complément qui souligne l'arrogance méprisante de la femme²¹ : *triomphe avec allègre dédain* (M. Host) ; *triomphe en un joyeux dédain* (P. Jaccottet) ; *triomphe avec un fier dédain* (F. Magne²²). Dans la traduction de F. Turner, les diérèses et l'allitération en [i] entonnent un hymne victorieux à la fragilité cristalline du cou : *triomphe d'un joli dédain / du cristal luisant ton col aimable*. Dans toutes les propositions, la personnification traduit un éclat et une transparence de la peau supérieurs à la luminosité du cristal. Elle peut aussi suggérer la fragilité d'une beauté gracile. Le jeu des personnifications renouvelle ainsi le thème du dédain féminin. Manifesté à l'encontre du poète, il se reporte ici à l'égard de la nature. L'exploitation du thème renchérit sur la perfection de la beauté féminine et dit avec préciosité le caractère inaccessible de celle-ci.

Le réseau analogique qu'installent les quatrains trouve son aboutissement dans l'énumération des métaphores *in absentia* qui clôt le premier tercet et récapitule triomphalement les caractères de la beauté. Dans trois traductions, la figure de style conserve la disposition de l'éloge dans les quatrains²³ : *Or, lys, œillet, cristal brillant* (F. Magne) ; *or, lys, œillet, cristal luisant* (F. Turner) ; *or très pur, lis,*

15. - Dans le sonnet de Góngora, le verbe *competir* personnifie l'or dont la luminosité échoue à supplanter celle de la chevelure aimée.

16. - C. Esteban fait le même choix.

17. - Z. Milner recourt aussi à ce verbe.

18. - P. Darmangeat choisit d'expliquer l'objet de la concurrence entre le soleil et la chevelure : *Tandis que pour ternir l'éclat de tes cheveux, / le soleil, or poli, vainement étincelle*. Z. Milner formule le sentiment qui oppose la chevelure et l'or : *Tant que, jaloux d'égaler ta chevelure, / l'or bruni reluit au soleil vainement*.

19. - Dans le sonnet de Góngora, le front est personnifié grâce au verbe *mira* et à son complément *con menosprecio*.

20. - *Contemple avec mépris* (C. Esteban) ; *se compare avec mépris* (P. Darmangeat) ; *regarde avec dédain* (Z. Milner).

21. - Dans le sonnet de Góngora, le cou est personnifié par le verbe *triunfâ* et son complément *con desden*.

22. - *Triomphe avec un frais dédain* (P. Darmangeat) ; *triomphe avec ce mépris hautain et enjoué* (Z. Milner). Seule la traduction de C. Esteban se distingue. Elle inverse le texte original : *Et que superbement dédaigne, triomphant / Du cristal lumineux, ta gorge souveraine*.

23. - La comparaison avec le texte espagnol permet d'apprécier la fidélité des trois traducteurs : *oro, lilio, clavel, cristal luciente*.

œillet, cristal étincelant (M. Host)²⁴. Le choix de l'alexandrin contraint M. Host à caractériser de façon superlative le métal précieux²⁵. Pour des raisons de rythme et de musicalité liées au choix du décasyllabe, P. Jaccottet bouleverse l'ordre : *or, œillet, lis // et cristal lumineux* (4//6). La présence du mot *lis* sous l'accent de césure, en soulignant l'allitération en [i], intensifie l'éloge et restitue avec les moyens propres à la langue et à la poésie française la musicalité du texte espagnol²⁶.

Un sonnet pétrarquiste

Le code analogique exploite deux clichés de la poésie pétrarquiste : la blancheur du teint et la blondeur de la femme aimée. Dès le vers 2, la chevelure est comme nous l'avons vu associée à l'or ou au soleil. Au vers 4, la blancheur attribuée au front de la femme aimée assure la supériorité de celui-ci sur la beauté du lis. C'est cette qualité que F. Magne, F. Turner et M. Host choisissent de mettre en relief en accentuant l'adjectif *blanc* au vers 4. Le code pétrarquiste est tellement prégnant que le traducteur peut avoir la tentation de le souligner. P. Jaccottet traduit ainsi *luciente cristal* par *ivoire brillant*²⁷. Le traducteur introduit le sème de la blancheur pourtant absent de l'expression *luciente cristal*. On peut se demander si en réactivant un cliché de la poésie courtoise renaissante et en assourdissant les effets de lumière propres au sonnet gongorin, le traducteur ne banalise pas l'image du texte original. Enfin, ultime réminiscence de la poésie pétrarquiste, la beauté féminine n'est pas seulement physique. Les traducteurs prêtent au cou des qualités qui révèlent le raffinement de la femme aimée. M. Host insiste sur son élégance qui peut encore être naturelle : *ton cou gracieux*²⁸. F. Turner souligne une disposition plus courtoise de la femme : *ton col aimable*. F. Magne recourt à l'archaïsme *gentil*²⁹ qui fonctionne comme un clin d'œil à la poésie renaissante et multiplie les connotations courtoises (*aimable, noble, gracieux*). P. Jaccottet fait une proposition assez proche avec l'adjectif *noble*³⁰.

Enfin, le pétrarquisme est sensible dans le choix de l'hendécasyllabe et de la forme du sonnet³¹ dont tous les traducteurs respectent la disposition

24. - P. Darmangeat avait fait un choix très proche : *or pur, et lis, œillet, cristal luisant*.

25. - Z. Milner conserve aussi la disposition de l'éloge et caractérise au contraire le mot *œillet* accusant la jeunesse et la sensualité des lèvres : *or, lys, œillet rouge et cristal luisant*.

26. - Le renvoi du complément *en ton âge doré* en début de vers contraint C. Esteban à bouleverser l'ordre de l'éloge qui aurait introduit une répétition : *En ton âge doré, lis, œillet, or, cristal*.

27. - Z. Milner avait fait un choix très proche : *ivoire poli*.

28. - Z. Milner avait déjà fait le même choix.

29. - *Ton gentil cou*.

30. - P. Darmangeat opte pour une traduction résolument sensuelle : *ton col délicieux* tandis que C. Esteban efface le trait pétrarquiste et fait un choix accordé au thème du *carpe diem* sur lequel s'ouvre le sizain : *ta gorge souveraine*.

31. - Au xv^e siècle, Íñigo Lopez de Mendoza (1398-1458) avait acclimaté en Espagne la forme italienne de l'hendécasyllabe que Pétrarque avait remis à l'honneur en Italie. Selon un phénomène comparable à celui qui s'est passé en France, l'engouement pour la poésie de Pétrarque importe la forme poétique d'Italie en Espagne. Son introduction est attribuée à Juan Boscán Almogáver (vers 1490-1542). On retient la date de 1526 puisque cette année-là, Boscán fait la connaissance de l'ambassadeur de Venise, Andrea Navagero qui

typographique. Les rimes croisées, réparties sur deux tercets, permettent ici d'inverser le jeu des échos sonores en fin de vers (cdc dcd). L'hendécasyllabe espagnol, n'ayant pas d'équivalent exact en français, pose le problème de sa traduction. M. Host fait le choix de l'alexandrin, le mètre le plus proche par sa longueur et sa noblesse. P. Jaccottet et F. Turner retiennent le décasyllabe qui inscrit le sonnet dans la tradition lyrique.

Si la tradition courtoise et pétrarquiste reste prégnante dans ce sonnet de jeunesse, Góngora l'infléchit déjà néanmoins vers une expression baroque.

Du *carpe diem* au *memento mori* : une méditation baroque

En unissant le thème du *carpe diem* à celui du *memento mori*, Góngora infléchit l'hédonisme renaissant pour introduire une mise en garde moraliste, propre à l'âge baroque, contre le divertissement.

Le lieu commun du *carpe diem*

La célébration de la beauté dans les quatrains débouche dès l'ouverture du premier tercet sur un appel à jouir de la vie³². P. Jaccottet, F. Turner et F. Magne emploient le verbe *jouir* à l'impératif. L'ordre, adressé aux différentes parties du visage féminin, tantôt à la deuxième personne, tantôt à la troisième, exprime une invitation sensuelle à l'abandon au plaisir d'exister. À l'exception du front, les parties du visage évoquées connotent la sensualité : « *jouissez, col, cheveux, lèvres et front* » (P. Jaccottet) ; « *jouissent col, cheveux, lèvres et front* » (F. Turner) ; « *jouis cou, chevelure, lèvre et front* » (F. Magne³³). M. Host fait le choix de l'impératif *savoure* qui permet tout à la fois d'adresser l'ordre à la femme aimée et de construire directement les compléments d'objet. Les connotations sensuelles qui s'attachent au verbe *savourer* renouvellent le motif du *carpe diem*. Au sens premier, savourer, c'est d'après Le Petit Robert, « 1° Manger et boire avec toute la lenteur et l'attention requises pour apprécier pleinement. 2° Goûter de manière à prolonger le plaisir, à le rendre plus délicat et plus intense ». M. Host propose ainsi une traduction sensuelle et délicate accordée au motif du *carpe diem*³⁴.

l'engage à essayer en langue castillane le sonnet ainsi que d'autres formes poétiques pratiquées alors en Italie. Boscán compose ainsi quatre-vingt-dix sonnets.

32. - L'impératif *goza* construit directement avec quatre compléments directs traduit un appel assez brutal à la jouissance physique. Le conseil est d'autant plus impératif que le mot *goza*, noyau verbal de la proposition principale, est mis en relief par sa place à l'ouverture du premier tercet.

33. - Z. Milner utilise aussi le verbe *jouir* mais adresse l'ordre à la femme aimée comme dans le sonnet gongorin. Les différentes parties du corps féminin deviennent alors des compléments d'objet indirects : *jouis du col, du front, des lèvres, des cheveux*.

34. - P. Darmangeat avait fait un choix proche en recourant au verbe *céder* à qui connote l'abandon au plaisir charnel. Il est remarquable de constater que C. Esteban est le seul traducteur qui utilise l'impératif *cueille-les*. Celui-ci rappelle le cliché horacien du *carpe diem* sous-jacent au texte. Son choix peut aussi s'interpréter comme une réminiscence ou un hommage au sonnet de Garsilaso de la Vega *En tanto que de rosa y azucena* que Góngora réécrit.

Le lieu commun du memento mori

Le premier tercet mêle déjà à l'éloge de la beauté la suggestion de la fuite du temps. Au vers 10, la déclinaison des perfections féminines est ainsi rejetée dans un passé irrémédiablement perdu. La conjonction *avant que* et le passé *fut* dans toutes les traductions confèrent un ton menaçant à la mise en garde. F. Magne et F. Turner recourent à la même expression pour suggérer la vanité de la beauté : *ton âge doré*. P. Jaccottet abandonne le cliché de l'âge d'or au profit d'une formulation qui insiste sur la jeunesse : *ton bel âge*³⁵. M. Host, pour maintenir l'alexandrin, introduit l'adjectif *bel* qui donne une nouvelle jeunesse au lieu commun : *ton bel âge d'or*.

Le dernier tercet glisse peu à peu de la suggestion du vieillissement, au vers 12, à celle de la mort à la chute du sonnet. Aux images précieuses, triomphales et éclatantes de l'or, du lis, de l'œillet et du cristal dans les trois premières strophes succèdent celles de l'argent et de la violette qui traduisent la sénescence au vers 12. Il est remarquable que toutes les parties du visage soient désormais réunies dans une unique métaphore : l'argent et la violette abîmée symbolisent l'anéantissement commun auquel tous, êtres animés comme choses inanimées, sont promis. M. Host qualifie la fleur avec l'adjectif *flétrie*³⁶. P. Jaccottet et F. Magne retiennent l'adjectif *coupée* qui suggère moins le vieillissement que la mort brutale. Le vers 13 disjoint ce que le code analogique avait relié pour mieux confondre, dans l'épreuve universelle de la mort, les différentes parties du visage et les réalités précieuses qui leur étaient associées. Les traducteurs rendent diversement le désordre de la mort qui égalise tout dans une identique transformation. M. Host et F. Turner optent pour l'adverbe « *conjointement* »³⁷. En relief, en fin de vers, le mot suggère une métamorphose qui, éprouvée simultanément, ravale au même rang l'être humain et les objets inanimés. P. Jaccottet choisit la préposition *avec* suivie d'un pronom démonstratif dont l'humilité contraste avec l'éclat des réalités précieuses qu'il désigne : *mais toi-même avec cela*. Aux images du vieillissement succèdent, dans le dernier vers, celles de la mort, d'autant plus saisissantes qu'elles évoquent selon une gradation toute matérielle la décomposition puis la disparition du corps et des objets. F. Magne répète la préposition *en*, soulignant ainsi les différentes étapes de la dégradation physique. Le vers s'allonge et traduit avec une emphase magistrale la vanité de la vie terrestre : *En terre, en fumée, en poussière, en ombre, en rien*. M. Host tire partie des contraintes de l'alexandrin. En supprimant au contraire la préposition devant les deux derniers termes de l'énumération, il met en relief à l'extrême chute du sonnet les images les plus suggestives de l'anéantissement. Le rythme ascendant confère au dernier vers un pouvoir de suggestion particulièrement démonstratif (2/3/3/4) : *En terre, / en fumée, / en poussière, / ombre et néant*. F. Turner, en supprimant au contraire audacieusement la

35. - Le choix de Pierre Darmangeat semble révéler une intention semblable : *ton âge radieux*.

36. - P. Darmangeat avait fait le même choix. C. Esteban et Z. Milner ont choisi un synonyme : *fanée*.

37. - C. Esteban préfère *mêmement* qui ne souligne que l'identité de la transformation.

préposition et la ponctuation, souligne la gradation. Le rythme qui place la césure après *poussière* et associe *ombre* et *néant* dans la même mesure finale dit magistralement la vanité de la vie terrestre (2/2/2//1/3) : *terre / fumée / poussière // ombre néant*. P. Jaccottet ne conserve que la première préposition et brouille la gradation au profit d'images qui suggèrent plus que dans les autres traductions la pulvérisation du corps : *en terre, ombre, fumée, poudre, néant*. L'évocation paraît moins douloureuse que dans le texte gongorin et plus accordée à une vision panthéiste³⁸.

Une méditation sur la vanité humaine

L'invitation à jouir du moment présent aboutit ainsi à une méditation sombre sur la mort qui inverse le modèle renaissant du discours amoureux tel qu'il s'exprimait dans le poème de Garcilaso de la Vega. Le poème invite moins à jouir de la vie qu'à réfléchir à la vanité des illusions de la jeunesse dans un monde où tout n'est que vanité. La méditation n'est pas seulement adressée à la femme mais aussi au lecteur, appelé à réinterpréter aussi en présent de vérité générale les présents d'énonciation et à lire dans l'invitation faite à la femme aimée de profiter de la vie, une injonction menaçante à prendre conscience de la proximité de la mort. Le blason courtois développe une méditation moraliste accordée au titre de la section « Sonnets sacrés, moraux, variés » dans l'édition de Turner.

Une inspiration moraliste récupère ainsi le lyrisme courtois. Le pétrarquisme se met au service de l'esthétique baroque qui offre au poète les voies d'une expression personnelle.

Un sonnet baroque

L'inspiration baroque exploite jusqu'à l'excès maniériste les possibilités formelles du sonnet et la surcharge ornementale et sensorielle pour concentrer dans la pointe le *desengaño* devant une réalité qui n'est qu'apparence.

Une construction maniériste

L'efficacité suggestive et argumentative du poème tient à sa composition remarquablement rhétorique. Formé d'une unique période, le texte assujettit la syntaxe à la structure du sonnet, c'est-à-dire à l'opposition des quatrains aux tercets. Le blason féminin se décline en quatre propositions subordonnées de temps simplement juxtaposées dans les quatrains. Dans le premier tercet, l'énumération savamment désordonnée des parties du visage et des métaphores

38. - P. Darmangeat tout en conservant la gradation supprime la préposition. Le vers, sensiblement plus court, paraît insister magistralement sur la brièveté de la vie : *terre, fumée, poussière, ombre, néant*. Au lieu du mot *terre* qu'emploient les autres traducteurs, C. Esteban fait le choix du terme *poussière* moins brutalement imagé à l'attaque du vers et plus conventionnel, ce qui le conduit à utiliser en troisième position *cencre* qui connote aussi couramment la mort. La gradation semble y perdre un peu de son efficacité : *En poussière, en fumée, en cencre, en ombre, en rien*.

qui leur correspondent glorifie avec ivresse la beauté victorieuse de la jeunesse. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner la construction fortement rhétorique de l'éloge féminin. Nous n'y revenons pas.

Dans les quatrains, l'anaphore de *tant que* ou de *tandis que* selon les traductions soumet déjà la perfection du visage à l'inéluctable fuite du temps. La célébration de la femme débouche ainsi sur l'injonction à profiter de la vie qui s'exprime dans la très brève proposition principale du vers 9. Tout en portant le compliment à son acmé, les tercets préparent aussi la pointe qui s'exprime à la chute du sonnet. Si le premier fait encore triompher l'éclat de la jeunesse, il évoque déjà la mort. Au vers 10, l'âge d'or de la jeunesse est rejeté dans le passé et une nouvelle proposition circonstancielle de temps commence. Elle développe les thèmes de la sénescence et de la mort jusqu'au terme du sonnet. Dans le dernier, la déclinaison du blason est ainsi emportée dans une succession d'images qui confondent toutes les parties du visage et déconstruisent le code analogique : tout devient tour à tour argent, fleur flétrie, terre, fumée, poussière, ombre et finalement néant.

La puissance de suggestion du sonnet tient au caractère saisissant de la pointe. Jusqu'au vers 13, le texte exploite des clichés attendus : les métaphores de l'argent et de la fleur coupée renvoient de manière convenue au thème de la vieillesse. La simplicité inattendue, en revanche, du mot *rien* dans la traduction de F. Magne contraste et met en relief, au terme du sonnet, la suggestion d'un anéantissement irrémédiable privé de tout espoir salvateur³⁹. Les autres traducteurs optent pour le mot *néant* qui évoque la mort avec une emphase plus dramatique. Dans les deux cas, la brièveté du mot, comme accordée à celle de la vie, acquiert une fonction proprement argumentative. La chute donne sens à l'analogie *a priori* étonnante qui, dans le blason, associait la femme à des réalités précieuses mais matérielles. Une lecture rétrospective les transforme en symboles de la vanité de la beauté et de la jeunesse. Le maniérisme rhétorique qui prépare la chute et révèle la densité du sens témoigne de l'esthétique baroque.

L'ornementation baroque

L'ornementation baroque joue du contraste saisissant entre l'éblouissante clarté des images des vers 1-11 et l'ombre des métaphores de la chute. Quelle que soit la traduction du vers 2, la chevelure sublime la lumière resplendissante de l'or ou du soleil que rendent les verbes *brille*, *étincelle* ou *reluit*. Dans la proposition de P. Jaccottet, les sonorités associent les mots dans un jaillissement de lumière et de richesse qui met en relief la victoire de la chevelure sur l'or : *l'or bruni brille en vain sous le soleil*. Au vers 4, l'association du cou avec le cristal est d'autant plus remarquable qu'elle est inattendue. Les traducteurs rendent diversement la lumière de la pierre précieuse : *cristal luisant*, *cristal*

39. - C. Esteban a fait le même choix. C'est le mot sans doute le plus accordé à la simplicité du terme espagnol *nada*.

lumineux. Même P. Jaccottet lorsqu'il substitue l'ivoire à la gemme insiste sur son éclat *brillant*⁴⁰. La célébration de la beauté aboutit à l'accumulation des métaphores lumineuses du vers 11⁴¹. Dans ce contexte, le caractérisant dans les expressions *âge d'or* ou *âge doré* réactive son sens littéral. F. Turner rejette l'adjectif *doré*. En le plaçant sous l'accent de début de vers, devant l'accumulation des métaphores, il le met en relief et souligne les jeux de lumière sur lesquels repose le réseau analogique : *avant que tout ce qui fut en ton âge / doré, or, lys, œillet, cristal luisant*.

La jeunesse n'est pas seulement associée à la lumière. Elle a aussi la consistance dure des matières précieuses que sont l'or et le cristal. Dans toutes les traductions retenues, l'ornementation travaille la lumière et la dureté pour traduire le défi à la mort que représente la jeunesse. Au vers 12, parce qu'elle n'est pas encore la mort, la vieillesse métaphorisée par l'argent, conserve encore quelque lumière. La violette, qui se distingue par ses couleurs sombres de l'éclat du lis et de l'œillet, obscurcit les couleurs et prépare la chute.

La traduction de F. Turner qui se distingue de manière provocante appelle le commentaire. L'image de la *viole tranchée* est évocatrice de la mort du fait des connotations du caractérisant. Elle ramène de façon imagée et brutale toute forme vivante à un matériau fragile. Le caractère surprenant et mystérieux de l'image, au-delà de la question de la fidélité de la traduction à sa source, fonctionne comme un hommage à l'écriture de Góngora. Une réputation d'hermétisme s'attache à la poésie d'un des maîtres du conceptisme. Même si celle-là n'est pas toujours justifiée, Góngora, comme tous les grands poètes, a perçu les pouvoirs poétiques de la métaphore. Il a joué de sa polysémie et de son obscurité dans nombre de textes. La traduction de F. Turner témoigne d'une volonté de rendre hommage au Góngora obscur qui avait compris que la poésie était d'abord un travail sur la matière même du langage. L'étonnante métaphore de F. Turner prépare et souligne ainsi les images de pulvérisation à la chute du sonnet. Le dernier vers oppose à la lumière éclatante de la jeunesse l'obscurité poudreuse de la mort. Les mots qui le composent sont associés par des sèmes communs qui suggèrent tous par métonymie la mort : la terre, la poussière, la fumée se pulvérisent dans l'*ombre* et dans le *rien/néant* final. La proximité des mots en espagnol et en français à la chute permet de conserver dans les traductions l'humilité de l'allitération qui assourdit progressivement le vers dans un murmure terrifiant.

La valeur du desengaño

De l'invitation à jouir de la vie à la méditation sur la mort, le sonnet propose à son lecteur un parcours initiatique et spirituel. Les deux quatrains et le premier tercet l'invitent à se prendre aux illusions de la beauté et de la jeunesse. Les métaphores ne visent pas en effet seulement à célébrer triomphalement la beauté

40. - Z. Milner insiste aussi sur la brillance de l'ivoire en utilisant l'adjectif *poli*.

41. - Cette exacerbation de la lumière conduit sans doute Z. Milner à renchéir en caractérisant l'œillet par l'adjectif *rouge*.

du visage féminin. La surcharge des matières précieuses, par l'éclat miroitant des jeux de lumières qu'elle crée, éblouit le lecteur. Etourdi dans un vertige de sensations, il fait l'épreuve même des apparences dont la pointe le déprendra. Ainsi jusqu'au vers 12 compris, le lecteur est prisonnier d'un monde de reflets dont les chatoiements lui dérobent le mystère que manifeste la chute.

Le dernier vers fonctionne comme une révélation. Il plonge le lecteur dans l'obscurité afin qu'il éprouve après les fastes de la lumière leur vanité. C'est la valeur du *desengaño* qui au vers 14 a moins pour fonction de désenchanter le lecteur que de le conduire à rompre avec les illusions du monde en prenant conscience de l'imminence inéluctable de la mort. La connaissance du néant élève en exigence morale l'invitation à jouir de la vie.

Conclusion

Si « *Mientras por competir* » est un des premiers sonnets de Góngora, le poème frappe par sa composition remarquable. Encore très accessible, il permet cependant déjà de comprendre ce qu'on entend par « gongorisme » quand le mot n'est pas employé dans un sens péjoratif. Un travail formel prépare la pointe, d'une part en pliant la rhétorique aux canons du sonnet et d'autre part en développant, jusqu'à la surcharge, des métaphores qui ne prendront sens qu'au terme du poème. La densité poétique qui en résulte passe par les sens du lecteur pour s'adresser à son intelligence. Il faut qu'un hymne triomphant convie le lecteur à se griser aux illusions de la beauté et de la jeunesse pour que la sévérité de la chute lui apprenne sans concession la vanité des biens terrestres. « *Mientras por competir* » illustre, au-delà de l'ornementation maniériste, la dimension profondément spirituelle de l'art baroque.

ANNEXE A

Sonnet « Mienstras que competir »

1. Traduction de Michel Host, Luis de Góngora, *Sonnets de Góngora*, Creil, coll. « Double Hache », © éditions Dumerchez 2002.

Tant que pour égaler l'éclat de tes cheveux,
or bruni, le Soleil en vain jette ses feux,
tant que fort méprisant, au milieu de la plaine,
ton front blanc se mesure à la beauté du lis ;

tant que pour cueillir l'une ou l'autre de tes lèvres
s'y rivent plus de regards qu'à l'œillet précoce,
et tant que triomphe avec allègre dédain
sur le brillant cristal ton col si gracieux,

savoure et col, et lèvres, et cheveux, et front,
avant que ce qui fut en ton bel âge d'or
or très pur, lis, œillet, cristal étincelant,

non seulement se change en argent ou violette
flétrie, mais toi et tout cela conjointement,
en terre, en fumée, en poussière, ombre et néant.

2. Traduction de Claude Esteban, in *Poèmes parallèles*, © Galilée, 1980.

Tandis que pour lutter avec ta chevelure,
Or bruni au soleil vainement étincelle,
Tandis qu'avec mépris au milieu de la plaine
Contemple ton front blanc la fleur belle du lis,

Tandis que pour cueillir chacune de tes lèvres
Te poursuivent plus d'yeux que l'œillet de printemps,
Et que superbement dédaigne, triomphant
Du cristal lumineux, ta gorge souveraine ;

Cette gorge et ce front, ces cheveux, cette lèvre
Cueille-les dès avant que ce qui fut hier
En ton âge doré, lis, œillet, or, cristal,

En argent ne se change, en violette fanée,
Mais plus encore, et toi avec eux même, même,
En poussière, en fumée, en cendre, en ombre, en rien.

3. Traduction de Pierre Darmangeat, in Luis Góngora y Argote, *Les Solitudes et autres poèmes*, Paris, © Seghers, 1982.

Tandis que pour ternir l'éclat de tes cheveux,
le soleil, or poli, vainement étincelle ;
tandis qu'avec mépris au milieu de la plaine
ton front blanc se compare à la beauté d'un lis ;

tandis que pour cueillir chacune de tes lèvres
vont après toi plus d'yeux qu'après l'œillet précoce
et tandis que triomphe avec un frais dédain
sur le luisant cristal ton col délicieux,

cède à ce col, ce front, ces lèvres, ces cheveux,
avant que ce qui fut en ton âge radieux
or pur, et lis, œillet, cristal luisant,

non seulement devienne ou argent ou violette
flétrie, mais avec toi tout cela réuni,
terre, fumée, poussière, ombre, néant.

4. Traduction de Philippe Jaccottet, in Góngora, *Treize sonnets et un fragment*, Genève, © La Dogana, 1985.

Tant que pour lutter avec tes cheveux
l'or bruni brille en vain sous le soleil ;
tant qu'au milieu de la plaine ton front
candide nargue le superbe lis ;

tant que plus de regards pour les cueillir
cherchent tes lèvres que l'œillet précoce,
tant que triomphe en un joyeux dédain
de l'ivoire brillant ton noble col :

jouissez, col, cheveux, lèvres et front,
avant que ce qui fut en ton bel âge
or, œillet, lis et cristal lumineux,

pis qu'en argent ou violette coupée
se change, mais toi-même avec cela,
en terre, ombre, fumée, poudre, néant.

5. Traduction de François Turner, in Góngora, *Les Sonnets*, Paris, coll. « La Salamandre », Imprimerie nationale, 1998.

Tant qu'à lutter avec ta chevelure
l'or bruni reluit au soleil en vain ;
tant qu'avec mépris au milieu du pré
mire ton front blanc le splendide lys ;

Tandis que chaque lèvre, à la cueillir
suivent plus d'yeux que le précoce œillet,
et que triomphe d'un joli dédain
du cristal luisant ton col aimable,

jouissent col, cheveu, lèvres et front
avant que tout ce qui fut en ton âge
doré, or, lys, œillet, cristal luisant,

non seulement argent, viole tranchée
tourne, mais toi et eux conjointement
terre fumée poussière ombre néant.

6. Traduction de Zdzislaw Milner, in Góngora, *Vingt Sonnets*, Paris, © Cahiers d'art, 1928.

Tant que, jaloux d'égaliser ta chevelure,
l'or bruni reluit au soleil vainement,
que ton blanc front regarde avec dédain
le beau lys fleuri au milieu de la plaine ;

tant que ta lèvre attire plus de regards
tentés de la cueillir que le précoce œillet
et qu'avec ce mépris hautain et enjoué
de l'ivoire poli triomphe ton col gracieux,

jouis du col, du front, des lèvres, des cheveux,
avant que ce qui fut en ton âge doré
or, lys, œillet rouge et cristal luisant,

non plus en argent et violette fanée
soit changé mais que toi, et tout – confusément –
deveniez terre, fumée, poussière, ombre, néant.

7. Traduction de Frédéric Magne, in Góngora, *Sonnets*, Paris, La Délirante, 1991.

Tant que pour rivaliser avec ta chevelure
L'or poli au soleil reluit en vain ;
Tant qu'avec mépris au milieu de la plaine
Regarde ton front blanc le lys beau ;

Tant que chaque lèvre, pour la prendre,
Suivent plus les yeux que l'œillet matinal,
Et tant que triomphe avec un fier dédain
Du brillant cristal ton gentil cou,

Jouis cou, chevelure, lèvre et front,
Avant que ce qui fut en ton âge doré
Or, lys, œillet, cristal brillant,

Non seulement en argent ou violette coupée
Se change, mais toi et cela ensemble
En terre, en fumée, en poussière, en ombre, en rien.

8. Texte original, Luis de Góngora, 1582.

*Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido el Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello ;
mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,
goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente
no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*

ANNEXE B

Textes sources

1. Sonnet « *En tanto que de rosa y azucena* »

- Garcilaso de La Vega, *Sonnets*, traduit de l'espagnol par Paul Verdevoye, Paris, © Aubier-Flammarion, 1968.

Oh tandis que du lis et de la rose
se montre la couleur de votre front,
et que votre regard ardent et chaste,
de sa claire lumière apaise la tempête ;

et tandis que le vent d'un vol rapide,
éparpille, défait et désordonne,
sur votre joli cou, blanc et bien droit,
vos blonds cheveux choisis dans la veine de l'or,

cueillez, cueillez de votre gai printemps
le fruit si doux, avant qu'un temps colère
couvre de neige ce joli sommet.

Le vent glacé fera faner la rose,
l'âge rapidement changera tout,
las, pour ne point changer ses habitudes.

- Texte original, Garcilaso de La Vega

*En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena ;*

*y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermonoso cuello blanco, enhiesto,
el viento nueve, esparce y desordena ;*

coge de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en costumbre.

2. Quatre sonnets de Pétrarque extraits du *Canzoniere, Le Chansonnier*, traduit de l'italien par M. Blanc, Paris, © Bordas, 1988.

[348]

Des plus beaux yeux, et du plus clair visage
qui jamais resplendit, et des plus beaux cheveux,
qui faisaient apparaître or et soleil moins beaux,
du parler le plus doux et du plus doux des rires,

de ces mains, de ces bras, qui auraient bien conquis,
sans se mouvoir, les plus rebelles
à Amour qui jamais furent, des plus beaux pieds fins,
et de cette personne au paradis formée,

prenaient vie mes esprits ; ore s'en réjouit
le Roi du ciel, et Ses courriers ailés ;
et moi je suis resté ici-bas, nu, aveugle.

Je n'attends à ma peine plus qu'un seul réconfort :
que celle qui voit toutes mes pensées
m'obtienne grâce et qu'avec elle je puisse être.

[292]

Les yeux dont je parlai si ardemment,
et les bras et les mains, les pieds et le visage,
qui m'avaient éloigné tellement de moi-même,
et rendu différent de tout autre personne ;

la chevelure d'or pur et brillant, bouclée,
et le scintillement de son rire angélique,
qui faisaient apparaître un paradis sur terre,
ne sont plus que poussière, qui ne ressent plus rien.

Cependant que je vis, m'en irrite et en souffre,
resté sans les clartés que tellement j'aimai,
et par grande tempête en bateau désarmé.

Qu'ore soit donc la fin de mon chant amoureux :
déséchée est la veine du génie coutumier,
et ma cithare s'est convertie dans les larmes.

[220]

Où prit Amour cet or, et dedans quelle veine,
qui fait deux tresses blondes ? Et dans quelles épines
a-t-il cueilli les roses, quelle lande ce givre
tendre et frais, pour leur donner pouls et haleine ?

Où donc les perles, pour moduler et retenir
des propos de douceur, d'honneur et de distinction ?
Où toutes les beautés, parfaitement divines,
de ce front plus serein que le ciel ?

Quels anges, de quelle sphère, inspirèrent
ce chant céleste qui m'anéantit,
tant qu'il s'en faut de peu que je n'aie au néant ?

De quel soleil naquit l'alme lumière hautaine
de ces beaux yeux dont j'ai et la guerre et la paix,
qui supplicient mon cœur dans le feu et la glace ?

[219]

Le chant nouveau et les pleurs des oiseaux
au point du jour font retentir les vals,
ainsi que le murmure des liquides cristaux
par le ruisseaux courant, brillants, frais et rapides.

Celle qui a visage de neige, cheveux d'or,
dont l'amour fut toujours sans tromperie ni fautes,
me réveille au concert de ces ballets d'amour,
coiffant de son ancien les cheveux tout blanchis.

Ainsi donc je m'éveille pour saluer l'aurore,
et le soleil qui l'accompagne, et plus cet autre
dont je fus ébloui en jeune âge, et suis ore.

Je les ai vus quelque jour tous les deux
ensemble se lever, en même instant, même heure,
l'un éclipant les astres, et l'autre le premier.

L'imitation d'un texte antique à l'âge classique : un sonnet de Du Bellay

Jean-Yves Masson,

professeur, université de Paris-IV - Sorbonne, traducteur

Traduction et imitation entretiennent à la Renaissance, et encore à l'âge classique, des relations étroites et d'une grande richesse, d'une grande complexité aussi. Un cas particulièrement intéressant est celui de Joachim du Bellay, en particulier dans la relation qu'il entretient tout au long de son œuvre avec Virgile, pour lequel il nourrit une admiration toute particulière. L'exemple que voici permettrait de faire saisir à des élèves comment la traduction et l'imitation « créatrice » entrent dans un dialogue étroit tout au long de son œuvre.

Le cas de Du Bellay est intéressant car dans un premier temps, lorsqu'il publie (à 27 ans) sa célèbre *Défense et illustration de la langue française* (1549), considérée comme un des textes fondateurs de la poétique de la Pléiade, il commence par porter sur la traduction, en particulier dans le domaine de la poésie, une condamnation sévère. Il déconseille formellement aux poètes français de perdre leur temps à ce genre de travail.

On pourra citer aux élèves quelques extraits des chapitres v à viii du premier livre de la *Défense* dont les titres seuls sont éloquentes : « Que les traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la langue française » (v), « Des mauvais traducteurs, et de ne traduire les poètes » (vi), « D'amplifier la langue française par l'imitation des anciens auteurs grecs et romains » (viii).

Le but de Du Bellay, en effet, est de défendre la dignité de la langue française, langue « vulgaire » (au sens latin du terme, c'est-à-dire : la langue du peuple), et la traduction lui semble du temps perdu. Seules des œuvres originales, seule la constitution d'une grande littérature, pourra hausser cette langue à un degré de dignité égal aux langues anciennes : le défaut de la langue française est d'être trop jeune, de n'avoir pas encore fait ses preuves, de ne pas disposer d'une grande littérature « moderne » (le mot n'existe pas encore dans son sens actuel, mais c'est bien de cela qu'il s'agit : nous sommes à une époque où l'héritage médiéval apparaît comme négligeable, et où l'ancienne langue est sentie comme vieillie et déjà peu compréhensible). Du Bellay déconseille donc la traduction, art inférieur, et recommande au contraire l'imitation, sur le modèle latin : les Romains en effet, qui n'avaient pas non plus de littérature, en ont forgé une en

imitant les Grecs (Du Bellay consacre à ce point le chapitre VII de son premier livre). Il convient donc pour les Français de faire de même.

On pourra, si on le souhaite, approfondir les jugements défavorables de Du Bellay sur la traduction, qui appartiennent en fait à la très riche tradition de ce que Georges Mounin et Jean-René Ladmiral ont appelé « l'objection préjudicielle » : à savoir l'éternel reproche fait à la traduction, au fond, de n'être pas l'original, qui aboutit à considérer la traduction comme impossible, ou inutile, ou comme une inévitable trahison.

Dans un premier temps, Du Bellay en tant que poète a été fidèle à son programme, et il a pratiqué abondamment l'imitation. De deux manières : en prenant des modèles chez les poètes pétrarquais italiens (surtout dans *L'Olive*, son premier recueil, dont un très grand nombre de sonnets sont copiés sur des sonnets qui ont été patiemment retrouvés par les érudits), et en multipliant les allusions aux modèles latins. Dans aucun de ces deux cas, Du Bellay ne signale ses emprunts, et pourtant les deux types d'imitation n'ont pas le même statut. Dans le cas des poètes italiens auxquels il emprunte, le sonnet original n'est pas forcément connu : plus tard, on parlera de larcin, mais à l'époque de la Pléiade, cet emprunt, lorsqu'il est remarqué, n'est généralement pas jugé scandaleux : ce qui compte, c'est le travail d'élaboration que représente l'écriture du poème français, et Du Bellay l'entend bien ainsi. Plus tard, à la fin du XVI^e siècle, au début du XVII^e, on verra apparaître la notion d'originalité, et un poète comme Philippe Desportes se verra, à la fin de sa vie, accusé de plagiat pour avoir emprunté un certain nombre de ses sonnets à des modèles italiens.

Dans le cas d'une allusion à un auteur latin, au contraire, Du Bellay compte sur la complicité du public cultivé qui se plaira à reconnaître un célèbre passage d'un auteur latin, élégamment repris et tourné. Ce type de rapport aux auteurs anciens est caractéristique de tout l'âge classique : on pourra étudier par exemple l'Ode III, 13 d'Horace à la fontaine de Bandusie et, en regard, sa célèbre imitation par Ronsard dans son ode à la fontaine Bellerie (*Odes*, II, 9) ; on pourra voir comment Molière imite dans *Le Misanthrope* (II, 4, v. 711-730, tirade d'Eliante) un célèbre passage du *De Natura Rerum* de Lucrèce (IV, v. 1153 et suiv.) sur la passion amoureuse, comment Racine s'inspire pendant des scènes entières de *Phèdre* de l'*Hippolyte* d'Euripide (exemple particulièrement parlant pour mesurer combien est fragile la frontière entre traduction et imitation). Ce ne sont là que quelques suggestions.

Traduction et imitation

Le cas du sonnet 6 des *Antiquités de Rome* (1552) de Du Bellay (le célèbre sonnet « Telle que dans son char... ») est celui que nous retiendrons ici parce qu'il permet une comparaison entre traduction et imitation d'un même texte par un même auteur à deux moments différents de son œuvre.

En effet, après avoir condamné assez sévèrement la traduction, Du Bellay s'y est livré assez abondamment, quoique jamais de façon systématique. L'ensemble de ses traductions occupe un volume entier de ses *Œuvres complètes* ; on n'y trouve aucune traduction systématique d'une œuvre intégrale, mais des passages d'Horace, d'Ovide, de Virgile qui ont été rassemblés et publiés après la mort de Du Bellay, et surtout deux livres entiers de l'*Énéide* traduits par lui. De son vivant, Du Bellay a publié (en 1552) la traduction intégrale du chant IV du poème de Virgile, qui raconte l'abandon de Didon et la mort de celle-ci. Du Bellay fait suivre sa traduction du chant IV de plusieurs autres textes qui le complètent et attestent de la fécondité de l'imaginaire virgilien chez d'autres poètes latins : on trouve dans ce volume de 1552 une traduction de la septième épître des *Héroïdes* d'Ovide, qui est la complainte de Didon adressée à Énée ; une épigramme d'Ausone sur la statue de Didon ; enfin la traduction d'un autre extrait de l'*Énéide*, le passage du chant V sur la mort de Palinure.

Mais Du Bellay a également traduit intégralement le chant VI, celui de la Descente aux Enfers, traduction qui a été publiée en 1560, quelques mois après sa mort. Or ce chant de l'*Énéide* contient les vers dont il s'était inspiré en 1552 dans *Les Antiquités de Rome*, à savoir quelques vers du discours de l'ombre d'Anchise à son fils Énée, l'un des plus beaux passages de Virgile, où le mort changé en oracle prédit l'avenir de Rome et décrit la lignée de ses descendants.

On dispose ainsi, à l'intérieur de l'œuvre de Du Bellay, de deux traitements différents d'un même passage de Virgile : une imitation et une traduction.

On pourrait même, pour juger de la traduction de Du Bellay, enrichir encore la comparaison à laquelle nous allons nous livrer en la complétant par une *autre* traduction contemporaine de celle de Du Bellay : celui-ci, en dépit de ce qu'il avait commencé par dire de la traduction (il déclare du reste déjà, dans la préface de son volume de traductions de 1552, qu'il ne fait pas de ses positions antérieures une question de principe, et qu'il se donne la liberté de se contredire), encouragea son ami Louis des Masures à entreprendre une traduction complète de l'*Énéide* de Virgile ; il serait donc possible de comparer la traduction de Du Bellay et celle de Des Masures, mais cela rendrait sans doute le travail trop complexe, et il semble plus profitable, par souci de clarté pédagogique, de se limiter à la comparaison d'un original latin et de ses deux traitements par Du Bellay.

Voici, dans l'ordre, le texte latin, une traduction moderne de celui-ci présentée vers à vers avec le seul souci d'aider à la compréhension, puis le sonnet des *Antiquités de Rome*, et enfin le passage de Virgile dans la traduction de Du Bellay.

La source virgilienne

- 1 Ex huius, nate, auspiciis illa incluta Roma
- 2 Imperium terris, animos aequabit Olympo,
- 3 Septemque una sibi muro circumdabit arces,
- 4 Felix prole virum : qualis Berecynthia mater
- 5 Invehitur curru Phrygias turrita per urbis
- 6 Laeta deum partu, centum complexa nepotes,
- 7 Omnis caelicolas, omnis supera ultra tenentis.

(*Énéide*, livre VI, vers 781-787)

Traduction

Voilà, mon fils, que sous les auspices de ce héros, l'illustre Rome
Égalera son empire à toute la terre, et son courage à l'Olympe,
Et pour elle seule entourera d'un mur sept collines,
Bénie dans la race de ses hommes : telle la mère du Bérécynte
Se porte dans son char, ornée de tours, parmi les villes phrygiennes,
Joyeuse d'avoir enfanté des dieux, serrant contre elle cent petits-fils,
Tous habitants du ciel, tous trônant dans les hauteurs.

Du Bellay imitateur de Virgile

Telle que dans son char la Bérécynthienne,
Couronnée de tours, et joyeuse d'avoir
Enfanté tant de Dieux, telle se faisait voir
En ses jours plus heureux cette ville ancienne :

Cette ville qui fut, plus que la Phrygienne,
Foisonnante en enfants, et de qui le pouvoir
Fut le pouvoir du monde, et ne se peut revoir
Pareille à sa grandeur grandeur sinon la sienne.

Rome seule pouvait à Rome ressembler,
Rome seule pouvait Rome faire trembler :
Aussi n'avait permis l'ordonnance fatale

Qu'autre pouvoir humain, tant fût audacieux,
Se vantât d'égaliser celle qui fit égale
Sa puissance à la terre, et son courage aux cieux.

Les Antiquités de Rome (1552), sonnet VI

(Orthographe modernisée par mes soins - [J.-Y. M.])

Du Bellay traducteur de Virgile

Sous cestui-ci (mon fils) prendra naissance
Rome la grand', Rome, qui sa puissance
De la rondeur du monde bornera,
Et son courage aux cieux égalera.
Elle, emmurant sept montagnes ensemble,
Grosse d'enfants, à Cybèle ressemble,
Mère des Dieux, qui de tours couronnée
Et sur un char de triomphe menée,
Des Phrygiens traverse les cités,
S'éjouissant de tant de déités
Et de se voir cent neveux autour d'elle,
Tous jouissant de nature immortelle,
Tous possédant le haut séjour des cieux.

Deux livres de l'Énéide de Virgile, Paris, Frédéric Morel, 1560 ; cité
ici d'après : J. Du Bellay, *Œuvres poétiques*, tome VI : *Discours et
traductions*, vol. 2, éd. critique par Henri Chamard, Paris, Droz, 1931.
(Orthographe modernisée par mes soins - [J.-Y. M.])

Pour une étude préalable en classe, il convient de situer le passage de Virgile et de donner quelques éléments nécessaires à sa compréhension, donc à celle de la réécriture par Du Bellay.

Descendu aux Enfers au chant VI par l'intermédiaire de la Sibylle de Cumès, Énée, parvenu presque au terme de sa visite, retrouve l'ombre de son père, Anchise, qui lui enseigne la cosmologie, le renseigne sur la destinée des âmes après la mort, puis lui prédit la grandeur future de sa lignée, d'où sortira Rome. Anchise et son fils Énée sont en effet les ancêtres mythiques de Romulus, le fondateur de la Ville.

Ce passage de Virgile, lui-même imité de l'évocation des Morts par Ulysse dans l'*Odyssée*, est au service de l'idéologie impériale : Anchise termine son discours en évoquant la grandeur de l'Empire sous le règne d'Auguste. Par sa bouche, Virgile compare Rome à la « mère du Bérécynte », l'un des noms de la déesse Cybèle, la Grande Déesse, déesse-mère personnifiant la Nature, mère des dieux ; son principal temple se trouvait en effet sur le Bérécynte, une montagne de Phrygie, en Asie mineure. On peut écrire Bérécynte ou Bérécynthe.

Le sonnet de Du Bellay dans sa relation au texte de Virgile

On a affaire ici à un exemple parfait d'imitation créatrice, c'est-à-dire à un texte qui réécrit le texte virgilien, qui en reprend et en transpose de nombreux éléments sans s'astreindre à en reproduire la totalité, ni à en suivre l'ordre, et qui surtout en change radicalement la signification, la portée. Le trait de génie du sonnet, c'est en effet que Du Bellay reprend des mots qui, dans la bouche d'Anchise chez Enée, annonçaient une gloire future (laquelle, pour les lecteurs de Virgile, correspondait à une réalité bien contemporaine et riche d'avenir, puisque la puissance romaine était appelée à grandir encore et en tout cas à se maintenir), alors que les *mêmes* mots sont repris dans un contexte de verbes au passé dans la réécriture de Du Bellay. Les *Antiquités de Rome* sont en effet une déploration sur la grandeur perdue de la Ville, et contiennent des sonnets satiriques sur les mœurs corrompues qui règnent à la cour du Pape. Ces mœurs contrastent avec la vertu romaine d'autrefois. Le Pape a repris le titre de l'empereur romain en se proclamant « pontife », mais il n'a pas été capable d'en restaurer la puissance. Rappelons que Joachim du Bellay avait accompagné son oncle, le cardinal Jean du Bellay, à la cour du pape Jules III.

La question de la prophétie est d'ailleurs centrale dans la poétique des *Antiquités de Rome*, puisque Du Bellay place en conclusion un *Songe* formé d'une suite de quinze sonnets, ayant la valeur d'une prophétie allégorique qui a été plusieurs fois imitée au XVI^e siècle, souvent commentée depuis, et qui n'a certainement pas livré encore tous les secrets que renferme son symbolisme complexe. Dans les *Antiquités*, passé, présent et avenir entretiennent des relations complexes, plutôt sombres, et en tout cas ambiguës, comme du reste dans le poème virgilien, sans doute moins asservi à l'idéologie officielle que les très sommaires explications précédentes ne tendraient à le faire croire.

Un bon moyen de décrire la nature et les procédures de l'imitation créatrice dans ce sonnet est de chercher à répertorier quelles expressions relèvent d'une traduction/adaptation du texte virgilien, et quels éléments sont propres à Du Bellay.

1) Les deux premiers vers et le premier hémistiche du troisième vers du sonnet de Du Bellay sont presque entièrement composés d'éléments pris aux vers 4 à 6 de l'extrait de Virgile considéré. La structure syntaxique « Telle que... » est reprise à la deuxième moitié du vers 4 : *qualis Berecynthia mater*. Mais ainsi, le sonnet commence donc par là où Virgile termine sa période : le nom de Rome est énoncé dès le premier vers de l'extrait chez Virgile (*illa incluta Roma*) alors qu'il est tu chez Du Bellay et n'est prononcé que dans les tercets. Si l'on tient compte du fait que la « pointe » du sonnet (vers 13-14 : « celle qui fit égale / Sa puissance à la terre, et son courage aux cieux ») est bien une « traduction » quasi complète du vers 2 de l'extrait virgilien : « *Imperium terris, animos aequabit Olympo* », on prend conscience que le sonnet de Du Bellay est dans sa structure une image *inverse* du passage de Virgile dont il est l'imitation ou le rappel : ce qui renforce et donne presque

à voir le renversement du futur (*aequabit*) au passé (« celle qui *fit* égale ») sur lequel est fondé le poème.

2) Dans les deux premiers vers et demi qui « lancent » le poème, la totalité des éléments sémantiques (ainsi que le mouvement syntaxique, nous l'avons vu ci-dessus) proviennent directement du texte virgilien :

- « dans son char » traduit « *invehitur curru* »
- « la Bérécynthienne » traduit « *Berecynthia mater* »
- « couronnée de tours » traduit « *turrita* »
- « et joyeuse d'avoir / enfanté tant de dieux » traduit « *laeta deum partu* »

Le second hémistiche du vers 3 et le vers 4 sont propres au sonnet de Du Bellay et, en précipitant la comparaison qui chez Virgile est longuement différée, installent la référence romaine sans nommer la ville (mais le contexte du recueil des *Antiquités* fait que le lecteur sait où se trouve le poète : le troisième sonnet, par exemple, a déjà développé le même thème : « Nouveau venu qui cherche Rome en Rome / Et rien de Rome en Rome n'aperçoit... », thème repris et confirmé par les sonnets 4 et 5).

3) Le second quatrain contient un moins grand nombre d'éléments sémantiques provenant du texte de Virgile, et ceux-ci relèvent moins directement de la « traduction », mais plutôt d'un rappel du texte qui relève surtout de l'écho sonore : « plus que la Phrygienne » reprend l'image de la déesse, alors qu'il est question chez Virgile des « villes phrygiennes » que la déesse, certes Phrygienne également puisque le Bérécynthe, on l'a dit, se trouve en Phrygie, parcourt sur son char ; chez Virgile, Rome est à égalité avec la déesse-mère du point de vue de la richesse en hommes et en dieux (il s'agit chez Virgile d'une allusion délicate à la divinité qui s'attache au pouvoir impérial depuis la divinisation de César), alors que dans ce second quatrain on trouve un comparatif de supériorité qui est en faveur de la ville, au détriment de la déesse. Mais de même que c'est surtout la beauté du mot « Bérécynthienne », allongé par sa diérèse, qui a conduit Du Bellay à écarter toute référence à la maternité, de même sans doute est-ce surtout la sonorité de « Phrygienne » qui intéresse le poète, avec la même diérèse à la rime, de sorte qu'on peut parler d'un rappel où le son compte davantage que le sens précis.

Un autre élément du texte peut être toutefois considéré comme provenant du latin, mais il a deux sources possibles dans le texte de Virgile : « Foisonnante en enfants » traduit-il « *Felix prole virum* » ou « *Centum complexa nepotes* » ? C'est sans doute la seconde expression qui correspond le mieux à l'expression française, mais on ne peut parler ni de traduction, ni d'adaptation : les trois mots de Du Bellay résument une idée sous-jacente au texte de Virgile, qui possède toutefois une dimension « théologique » (Cybèle mère des dieux et des hommes) que Du Bellay tient à distance par le flou de l'expression.

De même, les deux hémistiches : « et de qui le pouvoir / fut le pouvoir du monde » (vers 6-7), où la répétition du mot « pouvoir » inaugure une rhétorique pétrarquisante fondée précisément sur le redoublement, qui va peu à peu envahir le sonnet (répétition de « grandeur » au vers 8, répétition de « Rome » et parallélisme parfait des vers 9 et 10, redoublement du verbe « égaler » par l'adjectif « égale » au vers 13 : éléments propres à la poétique pétrarquiste et qui sont étrangers à la construction des vers virgiliens), ces deux hémistiches constituent un résumé d'une idée fondamentale du texte virgilien (*illa incluta Roma imperium aequabit terris*) mais ne peuvent être considérés comme une « traduction » ni une transposition.

4) Et cela, d'autant plus que cette « idée » est en revanche parfaitement traduite, on l'a dit, par la chute du sonnet qui traduit le second vers de la source virgilienne. On peut considérer en effet qu'il y a « traduction » bien que le nom précis de l'Olympe disparaisse et qu'il soit remplacé par la mention plus vague des « cieux » : mais cette substitution elle-même, qu'un traducteur moderne ne se permettrait sûrement pas, peut entrer dans le cadre de la traduction, car les « cieux » sont effectivement présents dans le dernier vers de Virgile, doublement : les « neveux » de la déesse sont tous « *caelicolas* », habitants du ciel, et « *supera ulta tenentis* », trônant dans les hauteurs. Naturellement, on peut également estimer que Du Bellay ne souhaitait pas, à cet endroit de son texte, renforcer la référence au paganisme déjà suffisamment présente à travers le nom de la Bérécyntienne, ou encore que cela ne lui a pas paru possible en fonction des contraintes de la versification.

Le processus d'imitation implique donc :

A) un processus de sélection : le poète ne retient pas la totalité du texte original, il en retient des éléments (à vrai dire ici un grand nombre) qu'il ne présente pas dans l'ordre où ils figurent dans le texte dont il s'inspire (ici, d'une certaine façon, on l'a vu, il les reprend même dans l'ordre inverse, ce qui est encore, nous allons y revenir, une manière de maintenir la relation avec l'original) ; Du Bellay laisse de côté non seulement l'allusion à Romulus, fondateur de Rome (désigné par « *hujus* » dans le texte latin) et le contexte d'interlocution (le vocatif « *nate* » qui s'adresse à Énée), qui ne conviendraient pas au propos du sonnet, mais aussi, et surtout, l'évocation du mur entourant les sept collines de Rome qui occupe le vers 3 de l'extrait. C'est essentiellement ce vers 3 qui n'est pas « traduit », ou pour mieux dire, n'a aucun correspondant dans le poème français. Tous les autres éléments ont plus ou moins un équivalent, bien que certaines expressions soient condensées. À ce processus de tri et de retranchement correspond simultanément

B) un processus d'adjonction : la fin du premier quatrain (second hémistiche du vers 3 ainsi que le vers 4), et toute la partie centrale du sonnet, c'est-à-dire la fin du second quatrain, le premier tercet et le premier vers du second tercet, soit la séquence qui va du second hémistiche du vers 7 jusqu'au vers 12, sont sans antécédent chez Virgile. Il ne s'agit pas de « séparer » de façon rigide ce qui vient de Virgile et ce qui « appartiendrait » à Du Bellay, de décréter que dans ce poème, la moitié est « de Virgile » et l'autre moitié (7 vers sur 14) sont « Du Bellay », ou que Du Bellay est original pendant sept vers et imitateur pendant sept autres, car le poème est précisément un tout et le lecteur cultivé de l'époque de Du Bellay ne remarque pas autre chose qu'une réminiscence virgilienne habilement utilisée, peut-être même (voir ci-dessous le point C) détournée, et subvertie. Du Bellay compte sur cet effet de réminiscence pour établir une complicité avec son lecteur sur la base d'une culture partagée : ce sonnet procure au lecteur latiniste le plaisir de la reconnaissance. Mais ce que montre notre examen, au rebours de toute évaluation purement quantitative de « l'originalité » du poète, c'est comment le souvenir du texte latin, que le poète connaît par cœur (il n'a certainement pas composé son sonnet avec une édition de l'Enéide ouverte devant lui), est à la fois convoqué et tenu à distance par le poète. Ce qui demande encore à être expliqué : on repère en effet dans ce texte

C) un processus de transformation : ce qui permet cette mise à distance, c'est le fait que Du Bellay inscrit son poème comme désignant un monde qui est justement le renversement, la « mise à bas » de la grandeur romaine, un paysage de ruines. Dans le sonnet qui précède immédiatement celui-ci, Du Bellay a décrit les ruines romaines comme un cadavre qu'on a tiré de sa tombe, et a caractérisé les écrits des grands écrivains latins comme ce qui subsiste vraiment de la grandeur passée de Rome : ces écrits, dit le dernier vers de ce sonnet, « Font son idole errer parmi le monde ». Idole renvoie à la philosophie épicurienne et à la notion de simulacre en même temps qu'à l'idée grecque d'image (non sans appel discret à la connotation « idolâtre » du mot idole : peut-être vénérer à l'excès la grandeur passée de Rome relève-t-il de l'idolâtrie). Succédant immédiatement à ce vers, le sonnet que nous venons d'étudier rend hommage au poète par excellence de la grandeur romaine, Virgile, en citant quelques uns de ses vers (car c'est bien de la citation que relève aussi, ici, l'imitation), mais d'une manière telle qu'ils sont également « mis à mort », décomposés, défigurés, réduits à l'état de ruines. L'imitation créatrice, ici, est aussi bien imitation « destructrice », ou plutôt mimesis de la destruction de la grandeur romaine : les vers qui la décrivaient au futur chez Virgile se retrouvent transposés au passé, mais aussi bien, littéralement disloqués, disséminés à travers tout le texte de Du Bellay, renversés en tout cas, le début du texte virgilien placé à la fin du sonnet et la fin du texte virgilien placée au début, avec des éléments repris dans un ordre quelque peu différent de celui où ils apparaissent en latin, comme les fragments subsistants d'un temple ou d'un palais détruit, mais encore reconnaissable.

Peu après avoir écrit ce sonnet (et puisqu'il a publié la traduction du chant IV cette même année 1552, alors qu'il lui restait moins de huit ans à vivre, et qu'il n'a sans doute guère tardé à se mettre à la traduction du chant VI qui a été retrouvée achevée dans ses papiers), Du Bellay donne une traduction du même passage (ou une *translation* : les deux mots existent depuis qu'Etienne Dolet, qui fut aussi l'un des éditeurs de Du Bellay, a forgé le mot traduction, mais ils sont relativement synonymes).

Un prolongement de ce travail peut consister en une étude de la traduction pour voir en quoi elle diffère et en quoi elle présente éventuellement des similitudes avec ce qui a été repéré précédemment.

Annexes

Liste des membres du groupe de travail sur l'enseignement les œuvres littéraires en traduction

Charvet, Pascal

Inspecteur général de l'Éducation nationale

Chevrel, Yves

Professeur émérite, université de Paris-IV - Sorbonne

Hermetet, Anne-Rachel

Professeur, université d'Angers

Legras, Isabelle

Professeur de lycée, Clamart

Luginbühl, Odile

IA-IPR de Lettres, académie de Versailles

Masson, Jean-Yves

Professeur, université de Paris-IV - Sorbonne, traducteur

Nières-Chevrel, Isabelle

Professeur émérite, université de Haute-Bretagne (Rennes-II)

Pérol, Hélène

Professeur de lycée, Clamart

Souiller, Didier

Professeur, université de Bourgogne (Dijon)

Tomiche, Anne

Professeur, université de Paris-XIII

Présidente de la Société Française de Littérature Générale et Comparée

Éléments de bibliographie

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Le Seuil, 1999 (1^{re} éd. 1985).

En particulier pour les p. 49-68 où Berman définit treize « tendances déformantes » de toute traduction :

- la rationalisation : recomposition ordonnée des structures syntaxiques, en fonction d'une certaine idée d'un ordre à faire apparaître ;
- la clarification : corollaire de la précédente, mettant à jour ce qui n'est pas exprimé, volontairement ou non, dans l'original ;
- l'allongement, lié à une surtraduction ressentie comme nécessaire ;
- l'ennoblissement, sous forme de poétisation ou de rhétorisation ;
- l'appauvrissement qualitatif, par perte des richesses, sonores et autres, des termes de l'original ;
- l'appauvrissement quantitatif, par réduction de la variété des signifiants ;
- la destruction des rythmes ;
- la destruction des réseaux signifiants sous-jacents : problème des réseaux non syntaxiques parcourant une œuvre ;
- destruction des systématismes (type de phrases, de constructions utilisées) ;
- destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires : problème des patois et des dialectes ;
- destruction des locutions, tournures, proverbes propres à une langue ;
- effacement des superpositions de langue ou de niveaux de langues.

Id., *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

Voir surtout les p. 25-97 où Berman expose les principes et les méthodes d'une « critique productive » des œuvres lues en traduction.

CHEVREL, Yves, « Propositions pour un dossier (comparatiste) des œuvres en traduction », in *Perspectives comparatistes, études réunies* par J. Bessière et D.-H. Pageaux, Paris, Champion, 1999, p. 193-210.

Id., « La lecture des œuvres littéraires en traduction : quelques propositions », *L'Information littéraire*, janvier-mars 2006.

Id. [éd.], *Enseigner les œuvres littéraires en traduction*, CRDP de l'académie de Versailles, 2007 (Actes du séminaire national organisé par la Dgescs, Paris, 23-24 novembre 2006).

Réunit les quatre conférences et les comptes-rendus des cinq ateliers organisés lors d'un séminaire ayant rassemblé environ cent vingt participants ; une trentaine d'œuvres étrangères traduites y sont mentionnées (index).

D'HULST, Lieven, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, P. U. Lille, 1990.

Une trentaine d'extraits de textes divers (préfaces, articles).

DELISLE, Jean, LAFOND, Gilbert, *Histoire de la traduction*, cédérom, Didak, École de traduction et d'interprétation de l'université d'Ottawa, version 2003.

ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2006.

ÉTIEMBLE, [René], *Comment lire un roman japonais ? Le « Kyôto » de Kawabata*, [Lausanne/Périgueux], Eibel/Fanlac, 1980.

À propos de la traduction française du roman de Kawabata.

HAGÈGE, Claude, *La Structure des langues*, Paris, Puf (Que sais-je ?), 1982.

Ouvrage de consultation, qui exige une lecture attentive.

HERMETET, Anne-Rachel, « *Les désarrois du lecteur d'œuvres traduites* », in : *Transalpina* 9, 2006 [P. U. Caen], *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*.

LEENHARDT, Jacques, JÓZSA, Pierre, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982.

Confronte les lectures des *Choses* de G. Perec et du *Cimetière de rouille* d'Endre Fejes en France et en Hongrie.

OUSTINOFF, Michaël, *La Traduction*, Paris, Puf (Que sais-je ?), 2003.

Palimpsestes, « La lecture du texte traduit », Presses de la Sorbonne Nouvelle, n° 9, 1995.

POLET, Jean-Claude [dir.], *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*, Bruxelles, De Boeck-Université, 12 vol., 1992-2000.

QUILHOT-GESSEAU, Brigitte, *Enseigner les littératures étrangères en lycée. Français et intertextualité*, Paris, Bertrand-Lacoste, 2004.

Revue d'histoire littéraire de la France, « Les traductions dans le patrimoine français », mars 1997.

Revue de Littérature comparée, « Le Texte étranger. L'œuvre littéraire en traduction », février 1989.

VECK, Bernard, VERRIER, Jean [dir.], *La littérature des autres. Place des littératures étrangères dans l'enseignement des littératures nationales*, INRP, 1995.

Déjà parus dans la collection

« Les Actes de la Dgesco »

- *Apprendre et enseigner la guerre d'Algérie et le Maghreb contemporain*
CRDP de l'académie de Versailles, 2002,
7800B431, 13,50 €
- *Dépendances et conduites à risque à l'adolescence*
CRDP de l'académie de Versailles, 2002,
7800B432, 12,50 €
- *Regroupement des acteurs des classes-relais*
CRDP de l'académie de Versailles, 2002,
7800B433, 12,50 €
- *Prévention de la violence et accompagnement des établissements*
CRDP de l'académie de Versailles, 2002,
7800B434, 13,50 €
- *L'internat : pour qui ? pour quoi ?*
CRDP de l'académie de Versailles, 2002,
7800B435, 12 €
- *Analyses de pratiques professionnelles et entrée dans le métier*
CRDP de l'académie de Versailles, 2002,
7800B436, 12 €
- *La formation continue ouverte et à distance*
CRDP de Basse-Normandie, 2002,
140B3960, 12 €
- *Enseigner aujourd'hui à l'école maternelle : incidences sur la formation*
CRDP de l'académie de Versailles, 2002,
7800B437, 12 €
- *La pluridisciplinarité dans les enseignements scientifiques, Histoire des sciences* (tome I)
CRDP de Basse-Normandie, 2002,
140B3970, 16 €
- *La pluridisciplinarité dans les enseignements scientifiques, Place de l'expérience* (tome II)
CRDP de Basse-Normandie, 2003,
140B3980, 16 €

- ***Entre le texte et l'image : la place des arts visuels dans l'enseignement des lettres***
CRDP de l'académie de Versailles, 2003,
7800B439, 15 €
- ***Didactiques de l'oral***
CRDP de Basse-Normandie, 2003,
140B4010, 20 €
- ***Analyse de pratiques et professionnalité des enseignants***
CRDP de Basse-Normandie, 2003,
140B4020, 12 €
- ***Europe et islam, islams d'Europe***
CRDP de l'académie de Versailles, 2003,
7800B440, 15 €
- ***L'enseignement du fait religieux***
CRDP de l'académie de Versailles, 2003,
7800B442, 23 €
- ***Apprendre l'histoire et la géographie à l'école***
CRDP de l'académie de Versailles, 2004,
7800B444, 18 €
- ***La lecture et la culture littéraires au cycle des approfondissements***
CRDP de l'académie de Versailles, 2004,
7800BF26, 15 €
- ***Religions et modernité***
CRDP de l'académie de Versailles, 2004,
7800B445, 23 €
- ***L'enseignement des sciences économiques et sociales***
CRDP de Basse-Normandie, 2005,
140B4090, 10 €
- ***Éduquer à l'environnement, vers un développement durable***
CRDP de Basse-Normandie, 2005,
140B4100, 13 €
- ***Enseigner le chinois***
CRDP de l'académie de Versailles, 2005,
7800B450, 25 €
- ***L'intégration des nouveaux arrivants : quelle mission pour l'École ?***
CRDP de l'académie de Versailles, 2005,
7800B449, 15 €
- ***Espace et éducation***
CRDP de l'académie de Versailles, 2006,
7800B451, 16 €

- ***Les sciences de la vie et de la Terre au XXI^e siècle : enjeux et implications***
CRDP de l'académie de Versailles, 2006,
7800B452, 16 €
- ***Enseigner le théâtre à l'École : au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire***
CRDP de l'académie de Versailles, 2006,
7800B453, 16 €
- ***Approches de l'Islam. L'histoire, les œuvres, l'actualité...***
CRDP de l'académie de Versailles, 2006,
7800B455, 15 €
- ***Enseigner les œuvres littéraires en traduction***
CRDP de l'académie de Versailles, 2007,
7800B458, 15 €
- ***L'évaluation des compétences orales en langues vivantes,***
Réflexion autour des nouvelles épreuves du baccalauréat STG
CRDP de l'académie de Versailles, 2007,
7800B457, 15 €
- ***Le centenaire de l'agrégation d'arabe***
CRDP de l'académie de Versailles, 2008,
7800B459, 15 €
- ***Dire René Char***
CRDP de l'académie de Versailles, 2008
7800B460, 15 €