UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Master 2015

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Cendrillon ou la retraduction d'un conte : Analyse de trois traductions françaises du conte Aschenputtel des frères Grimm

Sempere, Marion

How to cite

SEMPERE, Marion. Cendrillon ou la retraduction d'un conte : Analyse de trois traductions françaises du conte Aschenputtel des frères Grimm. Master, 2015.

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:75730

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Marion SEMPÉRÉ

Cendrillon ou la retraduction d'un conte
Analyse de trois traductions françaises du conte *Aschenputtel* des frères Grimm

Directrice de mémoire : Gunhilt Perrin

Jurée : Lucile Davier

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation (Département de traduction, Unité de français) pour l'obtention de la Maîtrise universitaire en traduction, mention traduction spécialisée

Université de Genève

Août 2015

Déclaration attestant le caractère original du travail effectué

J'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Genève et la Faculté de traduction et d'interprétation (notamment la Directive en matière de plagiat des étudiant-e-s, le Règlement d'études de la Faculté de traduction et d'interprétation ainsi que l'Aide-mémoire à l'intention des étudiants préparant un mémoire de Ma en traduction).

J'atteste que ce travail est le fruit d'un travail personnel et a été rédigé de manière autonome.

Je déclare que toutes les sources d'information utilisées sont citées de manière complète et précise, y compris les sources sur Internet.

Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer correctement est constitutif de plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université, passible de sanctions.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur que le présent travail est original.

Nom et prénom : Sempéré Marion

Lieu / date / signature : Genève, le 27 juillet 2015

Tables des matières

Déclaration attestant le caractère original du travail effectué 1

Remerciements 4

1. Introduction 5

2. Fondements théoriques 7

2.1. Cadre théorique : la retraduction dans tous ses états 7

2.1.1. Introduction 7

2.1.1.1. Définition 8

2.1.1.2. Révision, adaptation, retraduction 10

2.1.2. Différents courants : l'hypothèse bermanienne et ses détracteurs 12

2.1.2.1. Antoine Berman et « l'hypothèse de la retraduction » 12

2.1.2.2. Les détracteurs et les nouvelles approches du début du XXIe siècle 14

2.1.2.2.1. Sur les raisons motivant la retraduction 15

2.1.2.2.2. Sur les acteurs impliqués dans le processus de retraduction 18

2.1.2.2.3. Sur le schéma de la retraduction de Berman 22

2.1.2.2.4. Conclusion 24

2.2. Contexte littéraire : le conte 25

2.2.1. Définition 25

2.2.1.1. Conte, mythe et légende 25

2.2.1.2. Caractéristiques du conte 26

2.2.2. Oralité 29

2.2.2.1. Conte populaire et conte littéraire 29

2.2.2.2. Les *Kinder- und Hausmärchen* : entre conte populaire et conte littéraire 30

2.2.3. Public cible 32

2.2.3.1. Aperçu à travers les âges 33

2.2.3.2. Public des *Kinder- und Hausmärchen* 34

2.3. Méthodologie : critique des traductions 36

2.3.1. Antoine Berman : *Pour une critique des traductions : John Donne* 36

2.3.2. Lance Hewson : *An Approach to Translation Criticism* 38

2.3.3. Notre méthodologie 40

2.3.4. Corpus 41

2.3.4.1. Corpus parallèle 41

2.3.4.2. Critères de choix des textes 41

2.3.4.3. Critères de choix des passages 42

3. Analyse de trois traductions françaises du conte *Aschenputtel* des frères Grimm 43

3.1. Présentation des textes 43
3.1.1. Texte original : *Aschenputtel* 43
3.1.1.1. Présentation des auteurs : Jacob et Wilhelm Grimm 43
3.1.1.2. Présentation du contexte et du recueil de contes : *Kinder- und Hausmärchen* 44
3.1.1.3. Présentation du conte *Aschenputtel* 46
3.1.2. Traductions 48
3.1.2.1. Présentation de Marthe Robert (1959) 48
3.1.2.2. Présentation de Pierre Durand (1963) 49
3.1.2.3. Présentation de Natacha Rimasson-Fertin (2009) 50
3.2. Analyse comparative des traductions 51
3.2.1. Analyse de la traduction des passages clés et des symboles 51
3.2.1.1. Traduction de la morale du conte 51
3.2.1.2. Traduction de *Taube* 54
3.2.1.3. Traduction de *Schuh* et de *Pantoffel* 57
3.2.2. Analyse de la traduction des chansons 59
3.2.3. Analyse du niveau de langue 65
3.2.3.1. Dans le texte-source 65
3.2.3.2. Dans les traductions 67
3.2.3.2.1. Dans la traduction de Marthe Robert 67
3.2.3.2.2. Dans la traduction de Pierre Durand 68
3.2.3.2.3. Dans la traduction de Natacha Rimasson-Fertin 69
3.2.4. Analyse des divergences de sens 71
3.2.4.1. Au niveau du sens 71
3.2.4.2. Ajouts et omissions 80
3.3. Conclusion à l'analyse des trois traductions françaises 83
3.3.1. Traduction de Marthe Robert (1959) 83
3.3.2. Traduction de Pierre Durand (1963) 83
3.3.3. Traduction de Natacha Rimasson-Fertin (2009) 84
4. Conclusion 86
5. Bibliographie 90
6. Annexes 98
Annexe 1 – tableau des diminutifs 98
Annexe 2 - tableau des ajouts et omissions 99

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier Mme Gunhilt Perrin, ma directrice de mémoire, et Mme Lucile Davier, qui a accepté d'être ma jurée, pour leur grande disponibilité, leurs précieux conseils et leur soutien tout au long de cette aventure.

Je tiens également à remercier mes compères (ou plutôt commères devrais-je dire) de bibliothèque pour toutes ces heures passées ensemble à se serrer les coudes à la bibliothèque.

Je tiens finalement à remercier ma famille et mes proches pour leur soutien moral tout au long de cette aventure.

1. Introduction

Qui n'a jamais entendu parler de Hansel et Gretel, du Petit Chaperon Rouge, du Chat botté ou encore de Cendrillon ? Entre les dessins animés et les versions papiers, illustrées ou non, difficile de passer à côté des contes recueillis par les frères Grimm. En effet, leur recueil de contes, *Kinder- und Hausmärchen*, qui fait partie du patrimoine mondial de l'Unesco depuis 2005 (Rimasson-Fertin 2009b : 594), est l'une des œuvres de langue allemande les plus traduites et les plus célèbres dans le monde entier (*ibid.* : 575). Avec Perrault et Andersen, les frères Grimm comptent parmi les conteurs les plus célèbres à travers le monde.

Comment nous est venue l'idée de consacrer notre mémoire à l'étude des traductions d'un de leurs contes ? Tout d'abord, comme nous sommes amatrice de littérature et surtout, des enjeux et des difficultés présentés par la traduction littéraire, nous souhaitions rédiger notre mémoire sur un sujet ayant trait à ce domaine. Notre choix s'est porté sur le conte de *Cendrillon* après une discussion à la maison qui nous a rappelé qu'étant enfant, notre conte préféré était celui de *Cendrillon*. Mais la Cendrillon que nous connaissions était celle de Walt Disney et de Perrault. Quelle n'a pas été notre surprise de découvrir la version quelque peu cruelle des frères Grimm ! Ce qui nous a encore plus surprise a été de découvrir qu'il existait autant de traductions françaises de ce conte, et ce, alors qu'il existait une version française de ce conte par Charles Perrault. Pourquoi retraduire un conte qui existait déjà en français ? Après avoir découvert la version allemande, nous avons rapidement compris que la version des frères Grimm n'était pas la même que celle de Charles Perrault. Néanmoins, l'idée de comprendre pourquoi autant de traductions du conte allemand coexistaient est restée. C'est alors que nous avons eu l'idée de nous intéresser au phénomène de la retraduction, sujet peu abordé au cours de notre cursus universitaire.

La problématique qui nous intéresse est par conséquent la suivante : qu'est-ce qui justifie qu'il existe plusieurs traductions françaises du conte *Aschenputtel* des frères Grimm ? Afin de répondre à cette question, nous analyserons dans ce travail trois traductions, par trois traducteurs différents, du conte *Aschenputtel* des frères Grimm, en vue de déterminer ce qui les différencie et justifie l'existence d'autant de traductions françaises de ce même texte. Est-ce une simple lubie du traducteur ? L'attrait des

maisons d'édition ? Une précédente traduction fautive ? Ou encore la volonté de se rapprocher du style de l'écriture originale ? Le but de notre travail sera de répondre à ces questions.

Notre travail s'articule en deux parties principales : la première pose les fondements théoriques nécessaires à l'analyse des traductions. Nous abordons dans le premier chapitre le thème de la retraduction, en présentant les différentes théories existant à ce jour (en cherchant principalement à répondre à la question suivante : pourquoi retraduit-on ?). Le deuxième chapitre est consacré à la présentation du genre littéraire : le conte. Nous y présentons notamment les caractéristiques du conte et le double public qu'ils visent. Finalement, nous présentons dans le troisième chapitre la méthodologie employée pour l'analyse comparative des trois traductions françaises que nous avons sélectionnées.

La deuxième partie est quant à elle consacrée à l'analyse des traductions. Nous présentons tout d'abord les textes, original et traductions, ainsi que leurs auteurs et traducteurs, avant de nous pencher sur les traductions, en réalisant une analyse proche des textes du conte entier. Nous terminons par une conclusion dans laquelle nous présentons les résultats de notre analyse et les confrontons aux théories sur la retraduction afin de répondre à la question qui nous intéresse : pourquoi a-t-on retraduit plusieurs fois en français le conte *Aschenputtel* des frères Grimm ?

2. Fondements théoriques

2.1.Cadre théorique : la retraduction dans tous ses états

2.1.1. Introduction

Pourquoi retraduit-on ? Telle est la question qu'un nombre grandissant de traductologues se posent. Pour Monti (2011 : 10), la retraduction est un phénomène devenu courant mais qui reste aujourd'hui encore peu étudié. Ce phénomène n'est pas nouveau ; en effet, Monti (2011 : 10) nous apprend que « [l]a pratique consistant à retraduire des œuvres déjà traduites est très ancienne et répandue […] ». Pour Brisset (2004 : 41) également « [l]e phénomène de la retraduction est ancien, fréquent et polymorphe ». Ce domaine n'a néanmoins que récemment fait l'objet d'études. À l'exception des contributions d'Antoine Berman (1990), de Paul Bensimon (1990) et d'Yves Gambier (1994) dans les années 1990, presque aucune étude n'a été menée dans ce domaine avant le début des années 2000 (Monti 2011 : 10). Par ailleurs, les travaux menés au début du XXIe siècle remettent en question les contributions publiées dans les années 1990, notamment « l'hypothèse de la retraduction » formulée par Antoine Berman (Koskinen et Paloposki 2003, 2004 ; Susam-Sarajeva 2003, 2006, Hanna 2006, cités dans Gürçaglar 2011 : 233).

Notons également que le principal domaine touché par la retraduction est celui de la littérature. La majorité des textes retraduits sont des œuvres sacrées, classiques (Brownlie 2006 : 146) ou dramatiques (Aaltonen 2003). Isabelle Collombat (2004 : 2) va même jusqu'à affirmer que « […] la retraduction est pour l'heure essentiellement considérée comme un phénomène littéraire et non traductologique ». Dans le domaine littéraire, la retraduction est généralement considérée comme un phénomène positif, qui permet de réinterpréter les œuvres classiques (Gürçaglar 2011 : 233). À ce propos, la retraduction et le statut de « classique » d'une œuvre sont interdépendants. En effet, la retraduction participe à l'établissement du statut de classique d'une œuvre et inversement, ce statut de classique incite à retraduire (Venuti 2004 : 25-6 ; Paloposki et Koskinen 2003 : 33, 2010a : 35). Par ailleurs, le phénomène de la retraduction suscite peu d'intérêt en dehors du monde de l'édition et de la littérature (Paloposki et Koskinen 2010b : 295). Il n'est cependant pas exclu que la retraduction intervienne dans d'autres

domaines, tels que la traduction scientifique et technique, mais, avec les outils d'aide à la traduction disponibles sur le marché, la retraduction dans ces domaines se justifient peu (le traducteur cherchant à « recycler » les anciennes traductions dans la retraduction) (Koskinen et Paloposki 2003 : 24).

Le but de ce chapitre est de poser les fondements théoriques de notre analyse pour nous aider à analyser notre corpus de textes.

2.1.1.1. Définition

La retraduction est un phénomène ambigu, ce qui implique que le terme « retraduction » englobe plusieurs réalités (Gambier 2011 : 52). Gambier distingue ainsi trois formes de retraduction différentes. Ainsi, la première forme de retraduction désigne « […] une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie » (Gambier 1994 : 413). Le deuxième type de retraduction est défini comme une « traduction d'un texte lui-même traduit d'une autre langue » (Grand Robert 2015) ou « traduction d'une traduction » (Gambier 1994 : 413). La première traduction exerce alors la fonction de « texte-pivot » (*ibid.*) (par exemple, lorsqu'un texte en finnois est traduit en anglais, traduction qui sera par la suite traduite en français). Toujours selon Gambier (*ibid.*), le but de cette pratique plus répandue qu'on ne le pense est de permettre au lecteur d'accéder à des langues et à des cultures difficilement accessibles. Finalement, il parle de « […] rétrotraduction, qui consiste à traduire de nouveau une traduction vers sa langue de départ […] » (*ibid.*). C'est par exemple le cas d'un texte allemand traduit en anglais, puis retraduit en allemand depuis la version anglaise. L'histoire a vu quelques cas de rétrotraduction, notamment *Le neveu de Rameau* de Diderot, qui a été traduit en allemand par Goethe avant d'être retraduit en français depuis la version allemande (Albrecht 2011 : 11).

Dans le cadre de notre recherche, la forme de retraduction qui nous intéresse est la première, à savoir la nouvelle traduction d'un texte déjà traduit dans une même langue.

Certains chercheurs vont encore plus loin et définissent différentes catégories de retraduction (au sens de nouvelle traduction d'un texte déjà traduit dans une même langue). C'est par exemple le cas d'Anthony Pym (1998 : 82-3), qui distingue deux types de retraduction : les retraductions dites *actives*, qui partagent la même culture et sont publiées à un intervalle proche et qui exercent donc des fonctions différentes dans une

même culture ; et les retraductions dites *passives*, qui sont temporellement et géographiquement éloignées et qui s'expliquent par un changement linguistique ou culturel. Selon Gambier (2011 : 56), les premières mettent l'accent sur le rôle du traducteur et les stratégies de ce dernier lors du processus de retraduction, alors que les secondes ont plutôt tendance à justifier le phénomène de la retraduction par « […] les changements dans les normes de la culture réceptrice » (*ibid*.). Gambier (*ibid.*) distingue à l'intérieur des retraductions passives, celles qui émanent de la volonté du traducteur, en réponse à une traduction antérieure jugée fautive ou vieillie et celles qui proposent une nouvelle interprétation de l'œuvre, sans que le traducteur n'ait nécessairement connaissance de versions antérieures.

Gambier (2011 : 63-64) apporte une nouvelle distinction en parlant de « […] retraductions endogénétiques, fondées sur les fluctuations linguistiques entre les versions et aussi par rapport à l'original […] » et de « […] retraductions exogénétiques (actives et passives comme réinterprétations), stimulées par des critères éditoriaux, commerciaux, culturels. ». En d'autres termes, Gambier suggère deux nouvelles catégories complémentaires aux catégories de Pym : la première concerne les retraductions justifiées par des changements linguistiques (entre les versions précédentes et par rapport à l'original), et la deuxième concerne les retraductions motivées par des facteurs extralinguistiques, tels que les politiques éditoriales et les changements culturels.

Isabelle Vanderschelden (2000 : 9-10), parle quant à elle de traductions *chaudes* (« hot ») et *froides* (« cold »)[1]. Les premières désignent les traductions publiées directement après la sortie de l'œuvre originale et qui ne peuvent donc pas profiter d'études sur ladite œuvre originale. Les traductions dites *froides* désignent quant à elles des traductions publiées plus tardivement et qui ont par conséquent pu profiter de travaux de recherches sur l'œuvre en question et des réactions du public (Vanderschelden 2000 : 9-10 ; Paloposki et Koskinen 2010a : 32).

La pluralité des définitions témoigne de la complexité du domaine de recherches de la retraduction et de la difficulté à théoriser sur ce sujet.

[1] Vanderschelden reprend en fait les termes employés par Claude Demanuelli : « [l]e premier traducteur opère à chaud, le deuxième opère à froid avec le recul et la distance qu'autorisent finalement vingt ou trente ans, ainsi que tous les travaux qui sont faits sur la traduction et la théorie de la traduction. » (Demanuelli 1991 : 51).

2.1.1.2. Révision, adaptation, retraduction

La frontière qui sépare la retraduction de l'adaptation et de la révision est mince et souvent ambiguë. Gambier définit ces trois processus comme suit :

> N'y aurait-il entre les trois qu'une différence de degrés dans les retouches/transformations apportées au texte traduit ? On aurait alors comme un continuum du moins vers le plus : de la **révision** (peu de modifications) vers **l'adaptation** (tant de modifications que l'original peut être ressenti comme un prétexte à une rédaction autre), en passant par la retraduction (beaucoup de modifications, telles que c'est presque entièrement tout le texte qu'il faut revoir). (Gambier 1994 : 413)

La retraduction serait, puisqu'elle est induite par un changement temporel, la seule à posséder une dimension historique (*ibid.*).

Nous présentons en premier lieu la révision. Pour Paloposki et Koskinen (2010b : 294), la classification d'un texte dans la catégorie révision ou retraduction se fait généralement de manière arbitraire. En effet, il est déjà arrivé qu'une retraduction qui avait été publiée sous la forme de version révisée soit plus tard rééditée sous la forme d'une retraduction (*ibid.*), ce qui nous amène à parler du potentiel marketing de la retraduction par rapport à la révision. Parler de nouvelle traduction est en effet plus vendeur, car cela met l'accent sur la nouveauté (Monti 2011 : 12 ; Gambier 1994 : 414 et 2011 : 53 ; Paloposki et Koskinen 2010a : 35). Par ailleurs, la révision est définie par Paloposki et Koskinen (2010b : 294) comme la modernisation ou la correction d'une traduction déjà existante. Une révision s'appuie donc sur une traduction antérieure, ce qui la différencie d'une retraduction. De ce fait, une révision coûte généralement moins cher (Gambier 1994 : 414).

Pour Vanderschelden (2000 : 1), la révision est vue comme un premier pas vers la retraduction. Cette hypothèse est contestée par les recherches de Paloposki et Koskinen, qui sont arrivées à la conclusion que la plupart des œuvres révisées n'ont pas fait l'objet de retraduction et que les retraductions n'ont de loin pas toutes été entreprises après des révisions de traductions antérieures (Paloposki et Koskinen 2010a : 46). Pour Vanderschelden (2000 : 1-2), un texte peut être révisé s'il contient une quantité limitée d'erreurs. Le problème est de pouvoir tracer une limite bien claire entre révision et retraduction : les corrections orthographiques sont-elles considérées comme

de la révision alors que les modifications de l'ordre du style sont considérées comme de la retraduction (Paloposki et Koskinen 2010a : 44) ? Le débat reste ouvert.

Nous présentons en second lieu l'adaptation. Il est important de préciser que le thème de l'adaptation pourrait faire l'objet d'une thèse à lui seul. Nous allons par conséquent nous en tenir à des réflexions basiques. L'adaptation (*Bearbeitung* en allemand), tout comme la révision, est un phénomène difficile à définir. Prießnitz (1980, cité dans Schreiber 1993 : 97) parle même de genre de texte indéfinissable (*indefinable Textform*). Il est également très difficile de dire si un texte est une adaptation ou une œuvre à part entière (Schreiber 1993 : 101). Par ailleurs, Schreiber distingue entre les termes allemands *Bearbeitung* et *Adaption* (*ibid.* : 98-9). Pour Schreiber, le terme *Adaption* se réfère plus spécifiquement à un transfert de moyen de communication, c'est-à-dire l'adaptation d'un texte à un moyen de communication différent du moyen de communication initialement prévu, et non pas à un simple transfert de genre comme le suggérait Wilpert[2] (*ibid.* : 98-99). Sont par conséquent englobées par le terme *Adaption* les adaptations filmographiques de romans, les versions audio de romans et les reprises de thèmes littéraires en peinture (*ibid.* : 99). Le terme *Bearbeitung* désigne quant à lui le remaniement d'un texte, non pas par son auteur, mais par une tierce personne (*ibid.* : 98). De plus, contrairement à la traduction, qui est un phénomène uniquement interlingual, l'adaptation peut être intralinguale (ou interlinguale également) (*ibid.* : 100). Dans notre cas, nous nous intéressons seulement à l'adaptation interlinguale. Schreiber (*ibid.* : 104-105-121) différencie la traduction et l'adaptation comme suit : alors que la traduction met l'accent sur la conservation du plus grand nombre d'éléments possible (Schreiber parle de *Invarianzforderung* (*ibid.* : 105)), l'adaptation va quant à elle chercher à modifier volontairement certains traits caractéristiques du texte (Schreiber parle alors de *Varianzforderung* (*ibid.*), c'est-à-dire de faire d'un texte indécent un texte décent, d'un texte difficile un texte facile, etc. (*ibid.*)). L'adaptation est particulièrement employée dans la littérature enfantine, où elle se justifie par les besoins sociolinguistiques d'un public différent (Puurtinen 1995, citée dans Bastin 2011 : 4). L'adaptation, dans ce sens-ci, pourrait être comparée à la manière dont un adulte adapte son langage lorsqu'il s'adresse à un enfant ou dont une personne de langue maternelle adapte son langage lorsqu'elle s'adresse à un étranger (Gambier

[2] Dans son ouvrage VON WILPERT, Gero, 2001. *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, p. 6.

1992 : 422). Les textes que nous allons analyser sont des contes, qui, comme nous le verrons au chapitre 2.2.3., s'adressent non seulement aux enfants, mais aussi aux adultes. Il existe néanmoins des adaptations pour enfants seulement de ce conte. Lors de l'analyse, ces critères définitoires nous permettront de voir si les textes auxquels nous avons affaire sont des traductions pures et dures ou si nous avons affaire à des adaptations pour enfants.

2.1.2. Différents courants : l'hypothèse bermanienne et ses détracteurs

2.1.2.1. Antoine Berman et « l'hypothèse de la retraduction »

En 1990 paraissait dans le *Palimpsestes : « Retraduire »* un article de Berman (1990) sur la retraduction. Cet article posait les bases de la théorie sur la retraduction. La théorie qui se dégage de cet article, sur le pourquoi et le comment de la retraduction, allait par la suite être reprise par les traductologues et se voir attribuer le nom d'*hypothèse*[3] *de la retraduction* (terme employé par Monti 2011 : 9) (ou *Retranslation hypothesis* en anglais).

Dans cet article, Berman explique que la raison principale motivant la retraduction est le vieillissement des traductions. En effet, « […] alors que les originaux restent éternellement jeunes […], les traductions, elles, "vieillissent" » (Berman 1990 : 1). Les originaux et les traductions entretiendraient donc un rapport différent au temps qui passe :

> Correspondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, il arrive, souvent assez vite, qu'elles [les traductions] ne répondent plus à l'état suivant. Il faut, alors, retraduire, car la traduction existante ne joue plus le rôle de révélation et de communication des œuvres. (Berman 1990 : 1)

De plus, la retraduction est nécessaire parce qu'aucune traduction « […] n'est *la* traduction […] » (*ibid.*). Ce qui renvoie à la notion de « grande traduction » (*ibid.* : 2). Il cite parmi les grandes traductions la *Vulgate* de Saint Jérôme, la Bible de Luther, le *Paradis perdu* de Chateaubriand ou encore les traductions de Poe par Baudelaire (*ibid*.). Berman énumère dans cet article les caractéristiques communes à toutes ces traductions : succès considérable dans la langue cible, systématicité identique à celle du texte original, symbiose entre la langue de l'auteur et celle du traducteur, lien étroit

[3] À noter que Berman lui-même n'a jamais parlé d'hypothèse. (Brownlie 2006:148).

entre l'original et la traduction, qui se manifeste dans la réception du texte original dans la culture cible, modèle ultime pour la traduction actuelle et à venir et surtout, toutes sont des retraductions (*ibid.* : 2-3). Berman voit donc la retraduction comme le moyen, pour une traduction, d'arriver à l'accomplissement : « [d]ans ce domaine d'essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre – de temps en temps – l'accompli » (Berman 1990 : 1).

Selon lui, une grande traduction ne peut être qu'une retraduction, ce qui l'amène à élargir la définition du concept de retraduction à toute traduction des textes d'un auteur qui a déjà été traduit, fût-ce dans une autre langue (*ibid.* : 3). C'est par exemple le cas du Plutarque d'Amyot : l'auteur grec avait certes déjà été traduit, partiellement ou à partir de l'italien ou du latin, mais jamais entièrement à partir du grec (*ibid.*). Voilà pourquoi le Plutarque d'Amyot, que Berman considère comme une grande traduction, est en fait une retraduction. Mais pourquoi une première traduction ne pourrait-elle pas prétendre au titre de grande traduction ?

Pour répondre à cette question, Berman s'inspire de Goethe et du romantisme allemand. Dans son *Divan oriental-occidental*, Goethe (1940 [1819]) divise le processus de traduction en trois cycles : le premier mode consiste à traduire littéralement, c'est-à-dire mot-à-mot, pour donner une idée grossière du contenu de l'œuvre originale (Berman 1990 : 4), pour « […] nous faire connaître l'étranger dans notre sens à nous […] » (Goethe 1940 [1819] : 430). Le deuxième cycle correspond à la phase de « traduction libre », où le traducteur « […] adapte l'original à la langue, à la littérature, à la culture […] » d'arrivée (Berman 1990 : 4). Goethe (1940 [1819] : 431) parle d'une « époque parodistique » où l'on cherche à s'approprier l'étranger. Le troisième et dernier cycle correspond à la traduction littérale, au sens de Goethe, c'est-à-dire la phase où le traducteur « […] reproduit les "particularités" culturelles, textuelles, etc. de l'original » (Berman 1990 : 4). La traduction qui résulte de ce cycle, qui est pour Goethe l'étape ultime, doit pouvoir remplacer l'original (Goethe 1940 [1819] : 431). Pour Goethe (*ibid.* : 432), tout processus de traduction doit obligatoirement passer par ces trois cycles, mais pas forcément dans l'ordre cité (elles peuvent parfois avoir lieu simultanément). Ainsi, aucune première traduction ne peut prétendre au titre de grande traduction (Berman 1990 : 4).

Ces trois phases décrites par Goethe et reprises par Berman sont ce qui forme la base de ce qui sera plus tard désigné par les traductologues comme *l'hypothèse de la*

retraduction (terme employé en français par Monti 2011 : 9). Les traductologues résument ces trois phases comme suit : la première traduction d'une œuvre aura tendance à être cibliste (ou « assimilatrice » (Gambier 1994 : 414)), alors qu'une retraduction aura tendance à être plus fidèle au texte-source (elle sera plus sourcière) en incluant des éléments d'étrangéité. La retraduction pourra se permettre d'être plus sourcière parce que la première traduction aura introduit les éléments culturels propres à la culture de départ et inconnus du public cible (Gürçaglar 2011 : 233, Paloposki et Koskinen 2010b : 295 ; et. al).

Par ailleurs, pour Antoine Berman (1990 : 5-6), le phénomène de la retraduction peut être expliqué sous l'angle de deux faits : la défaillance et ce qu'il appelle le « kairos », ou moment favorable. Toute traduction est frappée de défaillance (*ibid.* : 5). C'est dans les premières traductions que la défaillance est à son comble, d'où le besoin de retraduire pour la réduire. Le « kairos » permet également d'expliquer le phénomène de la retraduction, car après de nombreuses « introductions », l'œuvre a mûri et le public est prêt à recevoir l'œuvre retraduite dans toute son étrangéité (*ibid.* : 6).

Pour résumer, pourquoi retraduire ? Selon les romantiques et Berman (1990), premièrement parce que les traductions vieillissent et que, par conséquent, elles n'exercent plus leur fonction de communication (Berman 1990 : 1). Deuxièmement, parce que la traduction est un domaine d'inaccomplissement (*ibid.*) ; comme toute entreprise de traduction passe forcément par trois cycles, le mot-à-mot, la liberté et enfin le retour à l'original, seules les retraductions peuvent, parfois, atteindre l'accomplissement (*ibid.* : 1-4). Néanmoins, nous verrons dans le sous-chapitre suivant que cette vision de la retraduction ne fait pas l'unanimité parmi les traductologues contemporains, qui la remettent en question.

2.1.2.2. Les détracteurs et les nouvelles approches du début du XXIe siècle

Maintenant que nous avons décrit l'hypothèse bermanienne, nous allons nous intéresser à ses détracteurs. En effet, les études sur la retraduction, tout comme l'histoire de la traduction, se sont construites sur des oppositions et des forces contradictoires.

Les idées de Berman (selon lesquelles la retraduction est due principalement au vieillissement des traductions et les premières traductions ont tendance à être ciblistes

alors que les retraductions sont plutôt sourcières) ont posé les fondements de la réflexion sur la retraduction. Elles ont été reprises et approfondies par un certain nombre de traductologues. Mais elles ont avant tout fait l'objet d'études empiriques, qui parfois les attestent, mais qui bien souvent les contestent. Nous abordons dans ce chapitre les nouvelles approches développées en opposition à l'hypothèse bermanienne au début du XXI^{e} siècle.

2.1.2.2.1. Sur les raisons motivant la retraduction

En premier lieu, la raison principale invoquée par Berman pour justifier le phénomène de la retraduction est le vieillissement des premières traductions. En effet, « [a]lors que les originaux restent éternellement jeunes (quel que soit le degré d'intérêt que nous leur portons, leur proximité ou leur éloignement culturel), les traductions, elles, "vieillissent" » (Berman 1990 : 1). De nombreux traductologues corroborent cette affirmation, tout en la nuançant : le vieillissement des traductions ne peut, à lui seul, justifier la retraduction : « […] l'obsolescence d'une traduction ne peut se réduire au seul " vieillissement" de sa langue. D'autres causes interviennent […] » (Gambier 2011 : 57).

Surtout, un certain nombre de traductologues ne peut valider les dires de Berman, car les études empiriques menées prouvent que l'âge ne peut être la seule raison à la base de la retraduction. Bien des études ont montré que des retraductions avaient été publiées simultanément ou à des intervalles proches (Susam-Sarajeva 2003 : 5-6 ; Jenn 2006 ; Pym 1998 : 82-3 ; Pym 2005 et Hanna 2006, cités dans Gürçaglar 2011 : 234). C'est notamment le cas de l'étude menée par Paloposki et Koskinen (2004 : 33-34) sur les différentes (re)traductions en finnois de l'œuvre de Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland*. En l'espace de cinq ans, deux traductions très différentes ont été publiées (*ibid.* : 33). De plus, les maisons d'édition ont décidé de republier en 1996 et en 2001 des traductions datant de 1972 et de 1906, faisant ainsi coexister quatre versions différentes de l'œuvre de Lewis Carroll (*ibid.* : 34). Ici, le temps et l'âge des retraductions ne peuvent donc, à eux seuls, justifier l'existence des différentes (re)traductions. Nous pouvons également citer en exemple l'article de Salama-Carr (2003 : 164) sur les retraductions vers l'arabe à l'âge classique, qui a démontré que bien souvent, le traducteur et le retraducteur étaient la même personne, ce qui ne pouvait laisser un espace temporel suffisamment grand pour que le temps seulement justifie la retraduction.

Les traductologues d'aujourd'hui vont également plus loin que Berman et cherchent à expliquer *pourquoi* les traductions vieillissent. Qu'est-ce qui explique qu'une traduction vieillit, paraît démodée ? Gambier (1994 : 413) pose les questions suivantes : les traductions vieillissent-elles parce que nos connaissances des langues et des cultures ont changé ? Ou est-ce parce que l'interprétation de l'œuvre a changé (*ibid.*) ? Le mot clé ici est le changement. Nous estimons que les traductions vieillissent parce que les temps changent : la société, la langue, les normes de traduction changent, ou pour reprendre les mots de Gambier (2011 : 61) : « [p]lus qu'une suite accumulatrice, la retraduction serait davantage le résultat de besoins se transformant et de perceptions changeantes […] », ou ceux de Collombat (2004 : 13) : « [e]t si les temps changent, si les lecteurs changent, la traduction – qui n'est qu'un vecteur de circulation de la compréhension du texte original – doit changer elle aussi. »

Le premier facteur poussant à la retraduction est le changement socioculturel et idéologique. Selon Collombat (2004 : 5), « [a]ux facteurs purement linguistiques (syntaxe, lexique), s'ajoutent des paramètres idéologiques, eux aussi catalyseurs du vieillissement d'une traduction […] ». De son côté, Gürçaglar (2011 : 234) cite l'exemple de l'étude de Kujamäki sur les (re)traductions allemandes du roman finlandais *Seitsemän veljestä* d'Alexis Kivi, laquelle a mené à la conclusion que les retraductions sont principalement régies par le contexte historique (dans ce cas particulier, elles sont régies par des changements dans le contexte idéologique et par la nouvelle image de la Finlande en Allemagne). De son côté, Brownlie a mené une étude empirique comparant les cinq traductions anglaises principales du roman *Nana* d'Émile Zola. Selon elle :

> Retranslations are undertaken because there has been a change in ideologies and/or norms in the initiating culture (usually the target culture), and the translation is thought to have aged or is unacceptable because it no longer conforms to the current ways of thinking or behaving. (Brownlie 2006 : 150)

Son étude a montré que le contexte pouvait mener par exemple à une autocensure de la part du traducteur (*ibid.* : 158). Ce qui pouvait choquer le lecteur en 1884 (année de parution de la première traduction de *Nana*) ne choque plus forcément le lecteur de 1992 (année de publication de la dernière traduction de *Nana* étudiée par Brownlie). Par conséquent, les mœurs changeantes ont été l'un des facteurs poussant à la retraduction. Une nuance sera toutefois apportée ci-après lorsque nous abordons le sujet du public cible des (re)traductions (chapitre 2.1.2.2.2.). Brownlie (2006 : 152)

nuance toutefois l'importance de la conformité aux normes idéologiques d'une époque. En effet, les retraductions remettent parfois en question ces normes (ce fut par exemple le cas de certaines retraductions de la Bible) (*ibid.*).

Un autre facteur poussant à la retraduction souvent avancé par les traductologues, mais laissé de côté par Berman est celui des réinterprétations. En effet, « [l]es traductions multiples d'un texte reflètent la lecture plurielle qu'on peut faire de ce texte » (Gambier 2011 : 62). Une retraduction serait donc induite par une nouvelle interprétation du texte-source. Cette nouvelle interprétation peut surgir à la suite d'une réédition de l'original, d'une étude approfondie sur les brouillons de l'auteur ou encore de la compréhension du lectorat (*ibid.*). Cette idée est reprise par Brownlie (2006 : 152), qui ajoute une nuance supplémentaire : chaque relecture du texte source a lieu dans un contexte différent, ce qui provoque une nouvelle interprétation. Elle met aussi l'accent sur le rôle du traducteur en tant qu'interprète du texte (*ibid.*). Nous détaillerons cet argument au point 2.1.2.2.2. L'argument de la pluralité des lectures est également repris par Li et Jun (1997 : 304) qui définissent le texte comme « […] un système ouvert à ses lecteurs », permettant de multiples interprétations qui justifient elles-mêmes plusieurs traductions.

À cela s'ajoute le changement linguistique, l'évolution de la langue. L'actualisation du vocabulaire et de la terminologie utilisés dans les premières traductions justifie de nouvelles traductions (Hanna 2006, cité dans Gürçaglar 2011 : 234). Gambier (2011 : 63) cite également l'évolution des langues comme l'une des raisons poussant à la retraduction. C'est ce qu'avance également Brownlie (2006 : 168) : « […] and the changing language is precisely one of the reasons a retranslation is undertaken. »

À toutes ces raisons déjà citées s'ajoutent l'argument commercial et l'adaptation à un public cible que nous détaillerons au point 2.1.2.2.2. qui traite des acteurs impliqués dans le processus de retraduction.

En résumé, à l'argument de l'âge des traductions invoqué par Antoine Berman, les traductologues du XXI^{e} siècle ajoutent de nouveaux motifs de retraduction : l'évolution du contexte socioculturel et idéologique, l'évolution de la langue, le caractère ouvert des textes invitant à la réinterprétation, l'argument commercial et enfin, l'adaptation à un public cible.

2.1.2.2.2. Sur les acteurs impliqués dans le processus de retraduction

Les traductologues du début du XXIe siècle mettent l'accent sur les acteurs impliqués dans le processus de retraduction. Ce point est négligé par Antoine Berman, qui se concentre uniquement sur le schéma et le vieillissement de la retraduction. Paloposki et Koskinen (2010a : 46), tout comme Brownlie (2006 : 156), sont arrivées à la conclusion que les études devraient accorder plus d'importance aux individus, traducteurs et commanditaires. Nous commençons par parler du rôle du (re)traducteur avant de nous intéresser au monde éditorial pour finalement nous occuper du public cible.

Quel est le rôle joué par le traducteur ? Ce rôle est-il majeur (Rodriguez 1990) ? « Est-il tantôt le traître à son auteur, le serviteur de ses lecteurs, tantôt le messager de l'autre, de la différence au détriment des conventions de réception ? » (Gambier 1994 : 414).

Premièrement, la traduction est définie comme étant le lieu de rencontre entre la subjectivité du traducteur, ses préférences, ses connaissances et les contraintes culturelles, linguistiques, idéologiques (Gambier 2011 : 62). Par définition, la traduction est donc empreinte de la subjectivité et des préférences du traducteur, ce qui permet de justifier pourquoi de nombreux textes sont retraduits. Cette idée est reprise par de nombreux traductologues, notamment par Brownlie (2006 : 167) et Paloposki et Koskinen (2004 : 31) qui parlent des difficultés d'interprétation du traducteur. Brisset (2004 : 39) avance que « […] chaque traducteur apparaît comme l'interprète plus ou moins compétent de [l']intention [du texte original]. » Les retraductions peuvent également naître de la propre initiative du traducteur lui-même (Venuti 2004 : 30). Comme les œuvres littéraires sont des textes ouverts et qu'une traduction est empreinte de la subjectivité du traducteur, il est logique qu'un traducteur puisse, de sa propre initiative, entreprendre de retraduire une œuvre, dans le but de mener à bien sa mission poétique ou idéologique (Brownlie 2006 : 156 ; Gambier 2011 : 62). Sa retraduction sera alors empreinte de sa subjectivité, de son style, sera sa propre interprétation. Venuti (2004 : 30) cite l'exemple de traducteurs de Baudelaire ou de Virgile qui ont entrepris une retraduction des œuvres de ces poètes simplement par attrait pour la langue et le style des originaux.

Par ailleurs, un traducteur peut également entreprendre une retraduction parce que les normes de traduction ne sont plus les mêmes qu'à l'époque de la première traduction. C'est ce qu'avance Pierre-Louis Chantre (1997, cité dans Collombat 2004 : 4), pour qui l'attitude des traducteurs a changé :

> La philosophie de leur travail, leur déontologie se modifient constamment. Même si le vocabulaire et la syntaxe du français ne changeaient pas, de nouvelles traductions seraient nécessaires tous les trente ans. (Pierre-Louis Chantre 1997, cité dans Collombat 2004 : 4)

Cette idée est reprise par Mathieu (2001, cité dans Collombat 2004 : 9), qui avance qu'aucune traduction n'est définitive, car elle est empreinte de la pensée de son auteur et de la pratique de la traduction à une époque donnée. Par conséquent, l'évolution des normes de traduction peut impliquer la retraduction. Citons à cet effet Yves Gambier :

> La datation (ou âge) des traductions ne relève pas d'une remontée mécanique dans le temps : elle est le résultat de la tension entre les traducteurs attachés à la continuité, à la reproduction des normes de traduction, et ceux qui travaillent la rupture, la différence avec ces normes. (Yves Gambier 2011 : 58)

Prenons pour exemple la traduction de *l'Iliade* d'Homère à l'âge classique. À cette époque, la querelle des Anciens et des Modernes faisait rage : les adeptes de la fidélité s'opposaient aux adeptes de la liberté, surnommés les Belles infidèles. En 1699, Anne Dacier, qui prônait la fidélité, publie une traduction de *l'Iliade* qu'elle veut fidèle (Cary 1963 : 30). À peine quinze ans plus tard, Antoine Houdar de la Motte, qui faisait partie des Belles infidèles, publie sa propre traduction de *l'Iliade*, une version en vers et plus libre (qui a pour but de plaire au public) (*ibid.* : 31-2). Cet exemple montre que la retraduction de l'œuvre d'Homère à l'âge classique est due à des normes de traduction différentes et à des visions divergentes de la traduction.

Pour résumer, le traducteur (sa subjectivité, ses préférences linguistiques et stylistiques, son interprétation) joue également un rôle décisif dans le processus de retraduction. Pour reprendre les mots d'Isabelle Collombat (2004 : 13) : « […] la vague universelle de retraduction qui caractérise ce début de XXI^{e} siècle […] [est une] affaire de traducteurs […]. »

Nous analysons ensuite le deuxième acteur impliqué dans le processus de retraduction, à savoir le monde éditorial, car n'oublions pas que « […] la littérature est à la fois littérarité et *business* » (Gambier 2011 : 61). Pour Paloposki et Koskinen (2010a : 46), les études sur la retraduction devraient accorder plus d'importance aux individus, notamment au commanditaire. Brownlie (2006 : 156) partage cette opinion et avance qu'il arrive qu'un classique soit retraduit pour des raisons purement commerciales par des maisons d'édition. En effet, la retraduction (ou la réimpression ou la réédition) des classiques est une pratique courante des maisons d'édition attirées par la rentabilité des classiques de la littérature (Milton 2001 : 62 ; Venuti 2004 : 30 ; Koskinen et Paloposki 2003). L'importance de l'argument commercial et le rôle du monde de l'édition dans le processus de retraduction est également repris par Gambier (2011 : 62) qui parle de « […] facteurs externes, liés au choix des commanditaires, des éditeurs, aux moyens de reproduction et de diffusion […] » et qui cite parmi les facteurs poussant à la retraduction « […] les politiques éditoriales, intégrant l'ensemble des acteurs de la chaîne éditoriale, y compris les modes de production et de distribution des livres […] » (Gambier 2011 : 65).

Il convient à ce propos de parler des droits d'auteur et de traduction. En effet, les traductions sont des œuvres autonomes appelées œuvres dérivées[4] et sur lesquelles le traducteur acquiert des droits d'auteur qui protègent ses traductions jusqu'à 70 ans après sa mort (AdS 2010). Par ailleurs, « [l]a Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques interdit à un éditeur de publier une traduction sans l'autorisation du détenteur des droits du texte original » (Bellos 2012 : 315). Néanmoins, une fois les droits de traduction acquis, la maison d'édition devient seule propriétaire de la traduction, et ce, aussi longtemps que cette traduction est éditée (*ibid*.). Par conséquent, la maison d'édition « […] en détient l'exclusivité dans la langue cible, jusqu'à ce que l'œuvre originale tombe dans le domaine public » (*ibid*.). En outre, une fois l'œuvre originale tombée dans le domaine public (c'est-à-dire 70 ans après la mort de son auteur), il est moins cher pour une maison d'édition de commander une nouvelle traduction que de racheter les droits de traduction à la maison d'édition détenant ces droits (Canon-Roger 2013 : 4). L'argument financier devient ainsi une nouvelle raison motivant la traduction.

[4] Voir la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA), art. 3, pour la définition d'une œuvre dérivée.

Paloposki et Koskinen (2010a : 46, citant Heikkinen 2006 et Sillman 1996) parlent de leur côté de devoir moral de la part des maisons d'édition d'entretenir les traductions qui prennent de l'âge.

Il arrive cependant que des retraductions soient entreprises sans que le traducteur ou la maison d'édition n'ait connaissance d'une traduction existante (Venuti 2004 : 25). Gürçaglar (2011) ajoute qu'un « [m]anque de coordination et de communication entre les maisons d'édition peut conduire à la publication simultanée de deux traductions différentes […] » (Gürçaglar 2011 : 234-235, notre traduction).

Le dernier acteur intervenant dans le processus de retraduction est le lecteur cible. Même s'il n'intervient pas directement, il a son importance dans les stratégies adoptées par les maisons d'édition ou le traducteur. En effet, la stratégie adoptée par le traducteur pour traduire une œuvre destinée à deux publics différents ne seront pas les mêmes. Cet argument est avancé notamment par Paloposki et Koskinen (2004 : 34) qui citent parmi les facteurs favorisant la retraduction le public cible. Yves Gambier parle de « […] curiosité d'un nouveau lectorat […] » (Gambier 2011 : 63) et de « […] normes de lisibilité (en fonction des lecteurs visés) […] » (*ibid.* : 65) lorsqu'il énumère les raisons poussant à la retraduction. La retraduction serait alors un moyen de toucher un nouveau public (Paloposki et Koskinen 2003 : 22-3).

Prenons un exemple concret : l'étude de Brownlie (2006) sur cinq traductions anglaises du roman *Nana* d'Émile Zola. En 1884 a été publiée la première traduction, une version plus nuancée, le traducteur ayant pratiqué de l'autocensure (Merkle 2000, cité dans Brownlie 2006 : 158). En effet, l'éditeur, Henry Vizetelly, voulait toucher un large public et si le traducteur avait gardé les éléments provocateurs du texte français, la société victorienne de l'époque aurait été choquée et n'aurait pas apprécié la traduction (Brownlie 2006 : 158). Par exemple, « … avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflés de vices (159) » devient « with her smile and her body full of vice (124) » (*ibid*.). Ou encore « - Tout de même on coucherait avec, déclara Fauchery. (100) » devient « "All the same she's a fine woman," declared Fauchery. (72) » (*ibid*.). À peine dix ans plus tard, en 1895, a été publiée une deuxième traduction, qui, cette fois-ci, avait gardé les éléments provocateurs du texte-source. Cette différence ne s'explique pas par le temps et le vieillissement de la première traduction (dix ans est un laps de temps beaucoup trop court pour qu'un tel changement dans les mœurs ne s'opère), mais par un lectorat bien différent dans les deux situations. La deuxième traduction a en effet été entreprise

dans le cadre d'une société littéraire secrète, la *Lutetian Society*, qui avait pour but de produire uniquement pour ses membres des traductions aussi proches du texte-source que possible, faisant fi des mœurs de la société dans laquelle ils vivaient (*ibid.* : 164). Le public visé était donc très spécifique et restreint et surtout, bien différent des lecteurs cible de la première traduction.

2.1.2.2.3. Sur le schéma de la retraduction de Berman

Les approches du début du XXIe siècle contestent également le cycle de la retraduction décrit par Berman (1990). Ce dernier, qui reprend le schéma de la traduction proposé par Goethe, avance que les premières traductions auraient tendance à être assimilatrices alors que les retraductions, elles, seraient un retour au texte-source (Gambier 1994 : 414). En effet, une fois les éléments étrangers introduits dans la culture cible par une première traduction cibliste, la culture cible serait prête à recevoir l'œuvre dans toute son étrangéité, justifiant une retraduction sourcière.

Paloposki et Koskinen ont mené une étude empirique dans le but de chercher à confirmer ou infirmer ce schéma. Elles ont repris l'étude comparative de Riitta Oittinen menée en 1997 sur trois traductions finnoises de l'œuvre de Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* (Paloposki et Koskinen 2004 : 33). Cette étude corrobore le schéma proposé par Berman : la première traduction (publiée en 1906) est cibliste, la deuxième traduction (publiée en 1972) est libre et la troisième traduction (publiée en 1995) est sourcière (*ibid.*). Cette conclusion est attribuée au temps qui passe : à la fin du XXe siècle, la société finlandaise avait suffisamment de connaissances de la culture britannique pour accepter une traduction sourcière (*ibid.*). Cependant, en 2000 (soit cinq ans après la parution de la dernière traduction) a été publiée une nouvelle traduction du roman, une version cette fois-ci très cibliste (*ibid.*). En l'espace de cinq ans, deux traductions totalement différentes ont donc été publiées. Il est peu probable que ce changement ait été induit par le temps (*ibid.*). Leur étude infirme par conséquent le schéma proposé par Berman.

Paloposki et Koskinen (2004 : 29-30) se sont également penchées sur la question en observant les débuts de la traduction littéraire en Finlande. Cette étude les a menées à la conclusion suivante :

> Thus, R[etranslation] H[ypothesis] may apply during an initial stage in the development of a literature, but not to all individual first translations:

> domesticating first translations may be a feature of a phase in a literature, not of translation in general. (Paloposki et Koskinen 2004 : 29)

Elles avancent également qu'il est difficile d'évaluer le caractère sourcier et cibliste d'une traduction car ces deux stratégies traductives évoluent à plusieurs niveaux du texte (*ibid.* : 32). Un calque fait par le traducteur, par exemple, est-il le résultat d'une stratégie délibérée ou est-ce simplement que le traducteur n'a pas trouvé d'alternative ? Il est très difficile de répondre à ces questions (*ibid.* : 30). Cette idée est reprise par Montgomery (2000 : 149) dans son étude de la traduction de l'arabe vers le latin au Moyen-Âge, lorsqu'il parle du travail effectué de manière non systématique par les traducteurs de l'époque. En effet, au sein d'une même traduction, les stratégies adoptées par les traducteurs pouvaient varier grandement, indiquant que les stratégies employées n'agissaient pas forcément au niveau global mais plutôt à un niveau plus étroit (*ibid*.).

Par conséquent, Paloposki et Koskinen sont arrivées à la conclusion qu'il existe des contre-exemples au schéma proposé par Berman, qu'il existe des situations dans lesquelles ce schéma n'a pas d'importance et qu'il existe des situations dans lesquelles le schéma proposé par Berman est inversé (Paloposki et Koskinen 2004 : 36), c'est-à-dire où la première traduction est sourcière (et non la retraduction comme le voudrait le schéma de Berman). Pour elles, l'inversion du schéma peut être expliquée par trois facteurs : le premier est que la culture cible possède déjà suffisamment de connaissances sur la culture source et que ces connaissances ont été acquises à travers d'autres moyens que la traduction (*ibid*.). Le deuxième est que les éléments d'étrangéité sont décrits dans une préface ou dans des notes de bas de page (*ibid*.). Le dernier facteur est que le traducteur laisse volontairement (ou non) certains éléments flous (*ibid.*).

En conclusion, le schéma proposé par Berman peut s'avérer dans certain cas. Il existe cependant des contre-exemples à ce schéma, le remettant ainsi en cause. Paloposki et Koskinen (2004 : 36) jugent donc ce schéma insuffisant pour expliquer le processus de retraduction.

> Consequently, we do not find sufficient support for the retranslation hypothesis: there are no inherent qualities in the process of retranslating that would dictate a move from domesticating strategies towards more foreignizing strategies. (Paloposki et Koskinen 2004: 36)

À l'issue de notre analyse, nous confronterons nos résultats au schéma proposé par Berman afin de confirmer ses dires et, le cas contraire, de tester si les observations présentées par ses opposants se justifient.

2.1.2.2.4. Conclusion

Pour les traductologues d'aujourd'hui, l'hypothèse bermanienne ne suffit pas à expliquer le phénomène de la retraduction. Ils lui reprochent principalement son manque de fondement empirique et le fait qu'elle ne se fonde que sur le vieillissement des premières traductions pour expliquer le phénomène de la retraduction :

> L'hypothèse bermanienne de la retraduction n'explique pas tout […]. Elle reste une hypothèse pour un problème complexe qui a été récemment reprise par divers chercheurs, lesquels remettent en cause non pas tant l'hypothèse que sa domination comme seule explication possible des retraductions. (Gambier 2011:59)

Les études empiriques menées notamment par Isabelle Desmidt (2009) sur un corpus de textes du roman de Selma Lagerlöf (*Le merveilleux voyage de Nils Holgersson en Suède*) et par Outi Paloposki et Kaisa Koskinen (2004) sur la retraduction en Finlande, démontrent que l'hypothèse d'Antoine Berman est insuffisante.

Les approches du XXI^e^ siècle élargissent l'horizon des facteurs poussant à la retraduction. Gambier (2011 : 65-66) propose les facteurs suivants : « normes de lisibilité », « outils d'aide à la traduction », « contexte et […] contraintes idéologiques », « politiques éditoriales », « interprétations du traducteur et ses choix, ou stratégies, conséquentes », « perception changeante des registres de langues », « caractéristiques de l'écriture traductive ». À ces facteurs, nous pouvons ajouter la relation entre les cultures de départ et d'arrivée et le lectorat visé (Paloposki et Koskinen 2004 : 33-4).

Les traductologues du XXI^e^ siècle (siècle qu'Isabelle Collombat (2004 : 1) qualifie d'« âge de la retraduction ») devront mener plus d'études empiriques afin d'approfondir la recherche dans ce domaine et de proposer une alternative à la théorie de Berman.

2.2.Contexte littéraire : le conte

Ce chapitre aborde le contexte littéraire dans lequel s'inscrit notre analyse : le conte. Le but de ce chapitre est de définir le conte et d'en tirer les principales caractéristiques qui nous seront utiles lors de l'analyse du texte dans la deuxième partie de notre travail.

2.2.1. Définition

Le conte est un genre littéraire complexe à définir. Comme le but de notre travail n'est pas de fournir une analyse détaillée du genre littéraire en soi, mais bien d'analyser les (re)traductions d'un conte, nous n'entrerons pas dans les détails concernant les multiples définitions du genre et nous en tiendrons à l'essentiel.

2.2.1.1. Conte, mythe et légende

Les trois genres littéraires, le conte, le mythe et la légende, sont très proches l'un de l'autre ; il convient donc de les définir pour mieux les différencier.

Tout d'abord, les mythes sont des récits considérés comme plausibles mettant en scène des divinités (ou des êtres surnaturels) qui vivent dans un monde différent de celui des hommes. Les mythes débouchent sur une morale pour les hommes (Jones 2002 : 8 ; Stein 2000b : 165-7).

Ensuite, les légendes désignent des récits que l'on pourrait considérer comme historiques et qui racontent des événements extraordinaires survenant dans la vie d'individus ordinaires. Les légendes ont pour but de dépeindre des idéaux, des valeurs et des normes culturelles (Jones 2002 : 8 ; Stein 2000b : 167). Stein ajoute : « [a]lthough there is an inherent truth claim in the legend, there is often an element of scepticism or disbelief on the part of the narrator or audience » (Stein 2000b : 167). Cela signifie donc que la légende, contrairement au mythe, n'est pas considérée comme totalement vraie et peut être remise en question par le conteur ou le public.

Finalement, qu'en est-il de l'objet de notre chapitre, le conte ? Stein (2000b : 167) définit le conte comme un récit imaginaire et magique qui doit être considéré comme fictif. Pour Jones (2002 : 8), les contes sont « […] des récits divertissants dont les protagonistes sont des *personnes ordinaires* qui permettent de révéler les désirs et les faiblesses des hommes » (Jones 2002 : 8, notre traduction) (en italique dans le texte). Ce

qui les différencie des mythes et des légendes, ce sont donc les protagonistes ordinaires, auxquels le public pourra plus facilement s'identifier. Par ailleurs, c'est l'intégration d'un élément merveilleux dans le monde réel qui fait la particularité du conte (Jones 2002 : 9). Par ailleurs, Bottigheimer (2006 : 57) définit le conte comme un récit simple construit selon un même schéma, dans lequel peuvent intervenir (mais n'interviennent pas forcément) des fées et dont les personnages atteignent leurs objectifs grâce à des interventions magiques. Finalement, la définition qui nous intéresse le plus et qui résume les idées présentées jusqu'ici est celle de Bolte et Polívka (1982) :

> Unter einem Märchen verstehen wir seit Herder und den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte, die hoch und niedrig mit Vergnügen anhören, auch wenn sie diese unglaublich finden. (Bolte et Polívka 1982 : 4)

En résumé, le conte se distingue du mythe et de la légende par le fait qu'il met en scène des personnages ordinaires dans un monde merveilleux. C'est justement cet élément magique qui fait la particularité du conte.

2.2.1.2. Caractéristiques du conte

De nombreux chercheurs se sont penchés sur la question du conte et ont élaboré, selon leur approche, une méthodologie différente. Nous avons rassemblé des bribes de méthodologie pertinentes pour notre analyse. Nous avons suivi les observations de Max Lüthi (2004) sur les caractéristiques communes des contes européens. Notre sous-chapitre s'organise comme suit : nous parlons d'abord du schéma narratif, puis des personnages et des objets caractéristiques du conte et finalement, nous abordons le thème du style des contes.

Commençons par analyser le schéma narratif du conte. Max Lüthi (2004 : 25) a en effet établi un schéma narratif que suivent généralement les contes : difficultés, combat pour surmonter les difficultés et dénouement heureux. La fin heureuse est l'une des caractéristiques principales des contes. Nous pouvons également relier ce schéma à l'approche structuraliste de Vladimir Propp. En effet, les structuralistes « […] s'intéressent aux composantes structurelles sous-jacentes du genre […]. » (McCallum 2000 : 18, notre traduction). Stein ajoute : « Propp viewed the fairy tale morphologically, that is, in terms of its component parts and their relationship to the overall structure of

tale » (Stein 2000b : 168). La structure étudiée par Propp s'organise donc comme suit : « [h]e suggested that "any narrative can be a wonder tale that develops from an act of injury or state of lack, through mediating functions, to an eventual wedding or other concluding function" » (Stein 2000b : 168). Nous retrouvons ici la même structure que celle proposée par Max Lüthi, à savoir une situation difficile et la remédiation à cette situation qui se solde par un dénouement heureux (en général un mariage). Par ailleurs, à la fin du conte, le héros tire un enseignement de ces aventures (Larousse encyclopédique 2015). Cet enseignement, souvent appelé morale, est caractéristique du conte.

Un autre trait commun des contes et qui est lié au schéma narratif concerne les thèmes récurrents, qui sont les suivants : « Widerstreit von Schein und Sein, Verkehrung der Situation in ihr Gegenteil, Sieg des Kleinen (bzw. Schwachen, Unscheinbaren) über das Große (bzw. Mächtige, Bevorzugte), Selbstschädigung » (Lüthi 2004 : 26). Ces thèmes communs sont également énoncés par Ellis Davidson (2006 : 57), qui parle de « […] passage de la pauvreté à la richesse, mariage avec une personne issue de la classe supérieure, et le triomphe du bien sur le mal, ou de l'apparente faiblesse sur la force écrasante » (Ellis Davidson 2006 : 57, notre traduction). Ce schéma narratif et ces thèmes communs servent l'objectif des contes, à savoir « […] éveiller en nous un sentiment de respect envers la vie, vie qui peut être modifiée grâce à une intervention magique afin de compenser le manque de pouvoir, de richesse et de plaisir rencontré par la majorité des gens » (Zipes, 2000 : xviii, notre traduction).

Les personnages du conte ont également des traits communs. Selon Lüthi (2004 : 27), les personnages caractéristiques des contes sont : le héros, l'acolyte du héros (que ce soit un conseiller ou une personne qui l'aide indirectement), le faux héros (le personnage jaloux, l'usurpateur, etc.) et le personnage sauvé ou délivré par le héros. Les personnages vivent dans un monde manichéen ; ils sont soit bons soit mauvais, soit beaux soit repoussants (il arrive également d'avoir une opposition beau/laid à l'intérieur du même personnage ; c'est notamment le cas de Cendrillon à la maison et Cendrillon au bal) (Lüthi 2004 : 27). De plus, « […] ils correspondent à des types caractérisés par un trait dominant et sont dépourvus de toute profondeur psychologique » (Larousse encyclopédique 2015) : les hommes et les femmes bons sont beaux, gentils et bienveillants, alors que les vilaines marâtres, sorcières et autres ogres sont hideux et méchants (Ellis Davidson 2006 : 57). Grâce aux catégorisations claires des

personnages, le lecteur peut facilement s'identifier à ces personnages et ainsi, adapter le conte à sa propre expérience et par là, réaliser l'objectif du conte (Zipes 2000 : xvii). En plus de ces personnages communs, les contes ont un autre trait commun : la personnification d'objets et d'animaux. En effet, il arrive souvent qu'un objet, ou un animal qui parle, intervienne auprès du héros (Lüthi 2004 : 27). Cette personnification représente l'élément magique caractéristique du conte.

Finalement, la simplicité du genre narratif est également une caractéristique commune des contes. Comme mentionné dans la définition, le conte est un récit simple (Bottigheimer 2006 : 57). Cette simplicité permet l'accès aux textes au plus grand nombre et surtout, elle permet de multiples interprétations (Ellis Davidson 2006 : 10). Tout est simplifié : les personnages sont simplement définis, en étant classés dans des catégories simples (méchant vs gentil, beau vs repoussant, etc.), la structure du récit est simplifiée (difficultés à surmonter, difficultés surmontées, bonheur du protagoniste principal) et la syntaxe est simple. Par ailleurs, il n'y a que très peu de descriptions dans les contes (Lüthi 2004 : 29-30). Les descriptions des sentiments intérieurs des personnages ainsi que l'environnement de ces derniers (famille, paysages, village) ne trouvent pas leur place dans le conte (*ibid.* : 30). Au contraire, seul ce qui a trait au cheminement du héros est rendu clairement visible au lecteur (*ibid.* : 30). Cependant, si la narration est simple, le langage du conte, lui, est empreint d'exagérations, de métonymies, de comparaisons et de métaphores (Jones 2002 : 12). Pour Jones, « […] les contes parlent le langage de l'inconscient. » (Jones 2002 : 11, notre traduction). Par ailleurs, les contes débutent souvent par une formule fixe, qui permet de marquer le caractère mensonger ou intemporel du récit (Larousse encyclopédique 2015). Le meilleur exemple est le fameux *Il était une fois*, qui marque le caractère intemporel du récit qui va suivre (*ibid*.).

En résumé, nous avons présenté ici les caractéristiques du conte que nous avons jugées importantes et pertinentes pour l'analyse de notre travail, à savoir : le schéma narratif répétitif, les personnages simples, caractérisés par des attributs simples (bon/mauvais, beau/moche, etc.) et finalement, un langage empreint de métonymies, comparaisons et métaphores.

2.2.2. Oralité

Qui dit conte dit tradition orale. Les deux vont de pair. Dans ce chapitre, nous étudions l'importance de l'oralité dans les contes (pour l'étude de l'oralité au niveau du style voir chapitre 3.2.3.1.). Pour ce faire, nous distinguons le conte populaire (dit *oral*) du conte littéraire, avant de nous intéresser à l'oralité dans le recueil qui nous intéresse, à savoir les *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm.

2.2.2.1. Conte populaire et conte littéraire

Pour bien comprendre d'où vient l'oralité des contes littéraires (*Kunstmärchen* en allemand), il est important de remonter à la source principale de ces derniers, à savoir le conte populaire, aussi appelé conte oral (*Volksmärchen* en allemand). Alors que le conte littéraire est une création littéraire à part entière, le conte populaire, ou oral, fait référence aux contes dans leur état brut, transmis oralement.

Il convient de commencer par des définitions : le conte populaire est défini par les folkloristes comme « […] un certain type de *récit en prose d'événements fictifs transmis oralement* » (Simonsen 1994 : 9) (en italique dans le texte). Le conte populaire est donc un genre oral. Le conte littéraire quant à lui désigne une œuvre littéraire à part entière, fruit de la création d'un auteur (Stein 2000a : 369). Il désigne donc un genre littéraire (écrit).

De plus, la notion d'auteur n'est pas la même dans les deux types de contes. Alors que dans les contes populaires, l'auteur est anonyme, dans les contes littéraires, l'auteur est connu (Lüthi 2004 : 5 ; Tismar et Mayer 2003 : 1 ; Stein 2000a : 369). Les contes littéraires ne sont donc rattachés qu'au nom de celui qui les a écrits (Larousse encyclopédique 2015) et non au créateur (ou plutôt au conteur) du récit dont s'inspire l'auteur du conte littéraire (il serait impossible de remonter exactement à la source première des contes populaires). Par ailleurs, si les contes littéraires sont le fruit de la création écrite d'un auteur issu de la classe moyenne ou supérieure, les contes populaires sont, eux, l'expression spontanée et naturelle de paysans peu voire pas du tout lettrés (Stein 2000a : 369). Le style employé par l'un et par l'autre sera donc bien différent !

En outre, le conte littéraire est né du besoin d'adapter le conte populaire aux nouvelles normes littéraires de l'époque (Zipes 2000 : xvi). Le conte littéraire s'est

approprié les thèmes du conte populaire et les a embellis en s'inspirant d'autres genres littéraires afin de s'adapter à un nouveau public (ou lectorat) composé de la classe moyenne, de l'aristocratie et du clergé (*ibid.*).

Néanmoins, si le conte littéraire est l'héritier du conte populaire, il ne forme cependant pas un genre littéraire totalement indépendant de ce dernier. En effet, le conte littéraire ne peut être défini que par les relations qu'il entretient avec le conte populaire, avec les légendes, les nouvelles et les autres contes littéraires sur lesquels il s'appuie et qui ont servi de base à son auteur (Tismar et Mayer 2003).

En résumé, alors que les contes populaires restent dans la tradition orale et leur auteur reste anonyme, les contes littéraires, eux, sont de véritables créations littéraires, créées par un auteur connu. De plus, comme tout auteur laisse des traces de sa propre créativité et subjectivité, le passage d'un conte oral à un conte littéraire ne peut se faire sans que le premier ne subisse de modifications.

2.2.2.2. Les *Kinder- und Hausmärchen* : entre conte populaire et conte littéraire

Notre analyse a pour sujet un conte tiré du recueil *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm. Dans ce chapitre, nous examinons la place qu'occupe l'oralité dans ce recueil de contes et où Jacob et Wilhelm Grimm se situaient par rapport aux contes populaire et littéraire.

Lorsque les frères Grimm ont décidé d'écrire le recueil, leur but premier était de collecter les contes populaires et de les fixer par écrit dans l'état dans lequel ils se trouvaient alors dans la tradition orale ou écrite (Rölleke 2008 : 67). Ce qui tenait à cœur aux frères Grimm, c'était de rester fidèle. Pour eux, fidélité ne signifiait pas réécrire le récit mot à mot, mais écrire un récit en conservant le plus de détails possibles et l'écrire en restant le plus proche possible de la manière dont le peuple conte le récit, c'est-à-dire en utilisant « […] une langue très simple dans ses constructions syntaxiques, abondantes en images et en comparaisons, concrète et expressive, mêlée de proverbes, de sentences, d'interjections, d'onomatopées » (Tonnelat 1912, cité dans Schneider 1998 : 399).

Afin de garantir l'authenticité de leur travail et de leurs textes, ils ont cherché à gommer la notion d'auteur (Stein 2000b : 167). Cette idée est également présente chez Rölleke : « [f]ür das Publikum sollte die Sammlung sozusagen den anonymen Volksgeist

repräsentieren, hinter dem die Einzelbeiträger und die Umstände der Textgewinnung zurückzutreten hatten » (Rölleke 2008 : 80). L'auteur devait s'effacer pour laisser la place à la voix du peuple.

La volonté de recueillir les contes dans leur état brut est née de la conviction de Jacob Grimm que la littérature populaire dans ses manifestations les plus primitives constituait une référence de base pour la poésie de la nature (*Naturpoesie*) (Rölleke 2008 : 67). Ainsi, « […] Jacob Grimm a voulu transcrire aussi fidèlement que possible ce qu'il soupçonnait être la poésie communautaire, laisser parler l'âme du peuple sans lui superposer la note individualiste de la poésie littéraire » (Schneider 1998 : 401). Par cette volonté, les frères Grimm se distinguaient du travail de leurs contemporains, qui adaptaient librement les contes populaires et en faisaient leur propre création artistique (Stein 2000b : 167). En résumé, les frères Grimm voulaient créer un recueil de contes anonymes, à la frontière entre traditions orale et écrite (à la frontière entre le *Volksmärchen* et le *Kunstmärchen* allemand) : « [d]amit waren die Primordien für das Grimmschen Buchmärchen gegeben, das eindeutig zwischen dem "wirklichen" Volksmärchen mündlicher Provenienz und dem Kunstmärchen dichterischer Prägung angesiedelt ist » (Rölleke 2008 : 68). L'intersection de ces deux genres (le conte populaire [*Volksmärchen*] et le conte littéraire [*Kunstmärchen*]) a donné naissance à un nouveau genre de contes, ni oral ni littéraire : le *Buchmärchen* (« conte imprimé » en français[5]), caractéristique du recueil *Kinder- und Hausmärchen* (Stein 2000a : 369).

De plus, les frères Grimm auraient souhaité, si cela avait été possible, écrire les contes en dialecte pour rester plus proche de la tradition orale (Dollerup 1999 : 48).

> Wären wir so glücklich gewesen, sie in einem recht bestimmten Dialect [*sic*] erzählen zu können, so zweifeln wir nicht, würden sie viel gewonnen haben ; es ist hier ein Fall, wo alle erlangte Bildung, Feinheit, und Kunst der Sprache zu Schanden wird, und wo man fühlt, dass eine geläuterte Schriftsprache, so gewandt sie in allem andern seyn mag, heller und durchsichtiger aber auch schmackloser geworden, und nicht mehr fest an den Kern sich schliesse. (Grimm 1812, cité dans Dollerup 1999 : 48)

Cependant, les contes recueillis par les frères Grimm émanaient certes de la tradition orale, mais pas d'un conteur au sens traditionnel du terme. En effet, Jacob et

[5] Terme employé par Natacha Rimasson-Fertin dans *Contes pour les enfants et la maison*, vol. 2, José Corti, Paris, 2009, p. 592.

Wilhelm Grimm ont collecté la grande majorité de leurs contes auprès de jeunes femmes bien élevées et sachant bien s'exprimer issues du milieu bourgeois (Rölleke 2008 : 78 ; Ellis Davidson 2006 : 67). La majorité d'entre elles parlaient également français. Comme ces femmes provenaient toutes d'un milieu bourgeois, elles avaient banni de leur vocabulaire les termes obscènes et vulgaires et ne racontaient que des histoires bienséantes (Rölleke 2008 : 78). Il n'était donc pas difficile pour les frères Grimm d'accepter les contes dans la forme où ils leur étaient contés.

Un autre reproche fait à la prétendue oralité des contes des frères Grimm concerne le fait que ces derniers aient réédité sept fois leur recueil. En effet, à chaque nouvelle édition, Jacob et Wilhelm Grimm ont procédé à des modifications et à des suppressions de passages dans certains contes, afin de plaire aux goûts de l'époque (Ellis Davidson 2006 : 1 ; Stein 2000a : 369). En effet, dès la deuxième édition du recueil, ils ont exprimé la volonté que leur recueil devienne un livre d'éducation (*Erziehungsbuch*) et « [c]ette évolution se traduit par un certain nombre de modifications des textes, tant dans leur style que dans leur contenu » (Rimasson-Fertin 2009b : 587). Ces adaptations remettent en cause l'objectif initial des frères Grimm qui était de collecter les contes dans l'état dans lequel ils se trouvaient alors dans la tradition orale et écrite.

En résumé, avec leur recueil *Kinder- und Hausmärchen*, les frères Grimm voulaient initialement répertorier les contes tels qu'ils se trouvaient dans la tradition orale et écrite, mais parce qu'ils les ont collectés auprès de femmes issues de la bourgeoisie et parce qu'ils les ont si souvent (sept fois très exactement) remaniés pour s'adapter aux goûts de l'époque, nous pouvons dire que cet objectif n'a pas été atteint. Ils ont cependant réussi à créer avec leur recueil un genre nouveau qui se situe entre le conte populaire et le conte littéraire : le conte imprimé (*Buchmärchen*).

2.2.3. Public cible

Dans ce chapitre consacré au genre littéraire du conte, nous estimons pertinent de consacrer un sous-chapitre au public visé par les contes, afin de bien délimiter le contexte dans lequel notre analyse s'inscrit. Nous estimons également qu'il est important pour l'analyse de savoir à quel public les textes choisis s'adressent, car le public joue un rôle important lors du processus de traduction. Dans le deuxième sous-chapitre, nous nous intéressons plus particulièrement au public du recueil dont est extrait le texte de notre analyse, les *Kinder- und Hausmärchen*. Il est également

important de préciser que nous parlons de « public » et non de « lectorat » en raison du caractère potentiellement oral du conte : les contes pouvant être destinés à être lus à un public ne sachant pas encore lire, nous avons jugé plus pertinent de parler de public et non de lecteur ou de lectorat.

2.2.3.1. Aperçu à travers les âges

Qui dit conte, dit enfant. Après tout, le recueil des contes des frères Grimm ne s'intitule-t-il pas ***Kinder-*** *und Hausmärchen* ? Mais le conte s'adresse-t-il uniquement aux enfants ? Commençons par remonter aux débuts du conte, lorsqu'il était encore populaire. Le Larousse encyclopédique nous apprend que « [p]ourtant, on sait que le conte était au départ offert aux adultes » (Larousse encyclopédique 2015). En effet, avant d'être mis par écrit, les contes populaires étaient narrés dans le but de divertir les adultes, à la maison, lorsque les familles et les voisins se réunissaient, lors de travaux répétitifs ou à l'armée (Ellis Davidson 2006 : 5-6). Ainsi, « […] des personnes de tout type et de tous âges se retrouvaient à écouter les contes » (*ibid.* : 6, notre traduction). Par ailleurs, c'est « [e]n passant de l'oral à l'écrit, [que] le conte de fées, qui, à l'origine, s'adressait aux adultes, [a] chang[é] ainsi subrepticement de destinataires en privilégiant **la cible enfantine** » (Larousse encyclopédique 2015) (en gras dans le texte). En effet, la fin du XVIII^e^ siècle en Europe a vu la publication d'un grand nombre de contes pour enfants, ce qui a donné une nouvelle dimension au genre : la dimension pédagogique (Zipes 2000 : xxiii). Le contenu des contes a alors été simplifié et modifié afin de contribuer à l'éducation morale des enfants (*ibid.*).

Au cours de ce XVIII^e^ siècle a également émergé un nouveau genre de conte : le conte philosophique, avec Voltaire en chef de file, qui ne s'adressait pas du tout aux enfants et ne possédait aucune dimension pédagogique mais des revendications politiques et sociales (*ibid.* : xxiv-xxv). C'est notamment le cas du récit de Jonathan Swift, les *Voyages de Gulliver* (Léger 2004 : 526-7). Mais ce type de conte forme un genre à part qui ne concerne pas notre analyse.

Aujourd'hui, le genre du conte, si difficile à définir, est associé aux adaptations pour enfants. Il existe tant d'adaptations pour enfants (sous forme de livres illustrés et de dessins animés principalement) de ces contes si célèbres, tels que le Petit Chaperon Rouge, Blanche-Neige ou encore Cendrillon, que certains affirment que le genre du conte

a perdu de sa substance (Fradette 2011 : 94). Dans ce sous-chapitre, nous avons démontré que ce genre littéraire ne se cantonne pas à la littérature pour enfants.

2.2.3.2. Public des *Kinder- und Hausmärchen*

Qu'en est-il maintenant du public des *Kinder-und Hausmärchen* ? Zipes (2000 : xxvi) nous apprend que :

> The Grimms' work was consciously designed to address two audiences at the same time, and they carefully cultivated the form of their tales so that they could be easily grasped by children and adults. (Zipes 2000 : xxvi)

Le recueil des frères Grimm s'adresse donc à la fois aux adultes et aux enfants. Cela s'explique par le fait que, pour Jacob et Wilhelm Grimm, les contes naissent de l'envie d'écouter qui caractérise les enfants comme les adultes (lettre du 29 octobre 1812, citée dans Bolte-Polívka 1982 : 427). Ce double public se manifeste concrètement par la publication en 1825 d'une édition revisitée des *Kinder-und Hausmärchen* pour les enfants seulement (Dollerup 1999 : 58). Cette édition, communément appelée « Petite édition », contient une série de contes soigneusement choisis par les frères Grimm et considérés comme convenables pour les enfants (*ibid.*). Certains ont même été préalablement réécrits (*ibid.*). La publication de la « Petite édition » témoigne de la vision des frères Grimm selon laquelle un conte s'adresse aux enfants pour autant qu'il leur soit expressément destiné (*ibid.*). Comme nous le verrons par la suite, les frères Grimm ne destinaient pas leur recueil en priorité aux enfants.

Cependant, les deux frères, et plus particulièrement Wilhelm, ont toujours pensé que leur travail présentait un intérêt certain pour les intellectuels de l'époque (*ibid.* : 57), de par son apport culturel (faire revivre la tradition pour enrichir la poésie de l'époque) (*ibid.*). Les nombreuses notes et préfaces en sont la preuve.

Cependant, le public principalement visé par le recueil n'était ni les enfants, ni les intellectuels, mais :

> [l]e public le plus large à qui s'adressait le recueil était constitué de « lecteurs généraux » qui ne s'encombraient pas des notes […] et qui étaient simplement à la recherche de récits comme ceux que l'on trouvait dans la Petite Édition : des contes que l'on pouvait dévorer pour son propre plaisir ou lire en famille. (Dollerup 1999 : 59, notre traduction)

Pour conclure, le recueil des frères Grimm *Kinder- und Hausmärchen* s'adresse à la fois aux adultes et aux enfants. Ceci est important pour notre analyse, car cette dernière porte sur la traduction d'un texte directement tiré de ce recueil et non sur la traduction d'un conte spécialement adapté pour les enfants. Même si le texte que nous analysons s'adresse aussi aux enfants, ce n'est pas à proprement parler une version écrite pour eux uniquement. Nous devrons donc tenir compte du fait que le texte à analyser s'adresse à la fois aux adultes et aux enfants lors de l'analyse du texte et de ses traductions.

En conclusion, le conte est un genre littéraire difficile à définir, qui se caractérise par un schéma narratif commun (le protagoniste fait face à des difficultés, les surmonte et finit par atteindre le bonheur) et dont le langage est empreint de métaphores, comparaisons et exagérations.

Par ailleurs, les frères Grimm avaient pour objectif, avec leur recueil *Kinder- und Hausmärchen*, de collecter et de fixer par écrit les contes tels qu'ils se trouvaient alors dans la tradition orale et écrite. Ce faisant, ils ont fait naître un nouveau type de conte : le conte imprimé (ou *Buchmärchen*), qui se situe entre le conte populaire (oral) et le conte littéraire (création artistique).

Finalement, le public visé par les contes, et plus particulièrement par les *Kinder- und Hausmärchen*, ne se cantonne pas comme on pourrait s'y attendre à un public enfantin. En effet, le recueil des frères Grimm s'adressait à l'origine en priorité aux intellectuels, avant de s'orienter également vers les adultes et les enfants.

2.3.Méthodologie : critique des traductions

Ce chapitre est consacré à l'explication de la méthodologie que nous allons employer lors de notre analyse. Celle-ci se fonde sur la méthodologie proposée par Antoine Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995) et celle proposée par Lance Hewson dans *An Approch to Translation Criticism : Emma and Madame Bovary in translation* (2011). Nous commençons par présenter les aspects de chaque méthodologie qui nous intéressent avant de rédiger notre propre méthodologie qui s'inspirera des travaux de ces deux traductologues.

2.3.1. Antoine Berman : *Pour une critique des traductions : John Donne*

Dans son ouvrage *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995), Antoine Berman esquisse une méthode de critique de traduction. Nous consacrons ce sous-chapitre à la présentation de cette méthode.

Les premières étapes préconisées par Berman (1995 : 64) concernent la lecture et relecture du texte-source et de la ou des traduction(s). Berman préconise de commencer par une lecture de la traduction, en laissant de côté l'original, « […] car seule cette lecture de la traduction permet de pressentir si le texte traduit "tient " » (*ibid.* : 65). C'est à cette étape qu'il faut repérer des « zones textuelles » qui se font remarquer soit parce qu'elles sont défectueuses, soit parce qu'elles sortent de l'ordinaire par leur accomplissement (*ibid.* : 66). Vient ensuite la lecture et relecture de l'original seulement, en laissant de côté le texte traduit. Cette lecture est une « pré-analyse » qui permet de repérer « […] tous les traits stylistiques […] qui *individuent* l'écriture et la langue de l'original […] » (*ibid.* : 67) (en italique dans le texte). Lors de cette étape, le critique fait le même travail que celui qui a été fait par le traducteur avant et pendant le processus de traduction (*ibid.* : 67). Cette pré-analyse textuelle permet au critique de sélectionner des passages qui sont caractéristiques du style de l'œuvre originale et des passages qui symbolisent l'interprétation de l'œuvre, qui variera selon les analystes (*ibid.* : 70). Nous suivrons l'ordre préconisé par Berman lors de notre analyse, à savoir commencer par la lecture et relecture du texte-cible avant de se tourner vers la lecture et relecture du texte-source.

Cependant, pour Berman (*ibid.* : 72), ce travail de lecture et de relecture des textes source et cible ne suffit pas à produire une bonne critique. Il faut également se

plonger dans le « *travail traductif* lui-même » et se renseigner sur le traducteur (*ibid.* : 73) (en italique dans le texte). En effet, une étape importante lors de la critique d'une traduction consiste à partir à la recherche du traducteur, à « […] déterminer sa position traductive, son projet de traduction et son horizon traductif » (*ibid.* : 74). La position traductive, tout d'abord, est la vision que le traducteur a de sa profession, une conception qui est influencée par les différents discours sur la traduction (*ibid.* : 74). C'est également à travers la position traductive que s'exprime la subjectivité du traducteur (*ibid.* : 75). Ensuite, pour ce qui est du projet de traduction, son analyse se fait en deux temps : la « […] première analyse se fonde à la fois sur la lecture de la traduction ou des traductions […] et sur tout ce que le traducteur a pu dire en des textes (préfaces, postfaces, articles, entretiens, […] » (*ibid.* : 83). Le deuxième temps de l'analyse du projet comprend le travail comparatif, c'est-à-dire l'analyse du texte-source, du texte-cible et de la manière dont le projet a été réalisé (*ibid.* : 83).

Venons-en maintenant à l'analyse de l'horizon du traducteur. Berman définit l'horizon du traducteur « […] comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui "déterminent" le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur » (*ibid.* : 79). L'horizon consiste donc en l'état de la littérature à un moment donné, en l'état et l'évolution des connaissances de la culture source à une époque donnée, en résumé, de toutes les connaissances sur ce qui a trait au texte-source et dont le traducteur dispose. Finalement, pour Berman (*ibid.* : 83), ces trois mouvements (études de la position traductive, du projet traductif et de l'horizon traductif) ne se succèdent pas forcément dans cet ordre. L'analyse de l'horizon a généralement lieu en premier. Dans notre analyse, nous ne respectons pas l'ordre préconisé par Berman et nous accordons une importance particulière au projet de traduction du traducteur, en laissant de côté l'horizon du traducteur.

Une fois ces étapes préliminaires effectuées, vient le temps de la critique à proprement parler, le temps de la confrontation des textes. Tout d'abord, pour Berman (*ibid.* : 84-5), la critique d'une traduction est presque toujours la critique de plusieurs traductions (de retraductions), et c'est sous cette forme que l'analyse est la plus riche (l'analyse d'une seule traduction n'étant qu'une « analyse limitée » (*ibid.* : 84)). Ensuite, la confrontation à proprement parler a lieu en trois temps. En premier lieu, le critique confronte les passages caractéristiques du style et de l'interprétation de l'œuvre sélectionnés dans le texte original aux passages correspondants dans la traduction

(*ibid.* : 85-6). En deuxième lieu, le traducteur effectue une confrontation inverse : il confronte les « zones textuelles » défectueuses ou accomplies relevées au cours des lectures de la traduction aux passages correspondants dans l'original (*ibid.* : 86). Lors de ces deux premières confrontations interviennent également d'autres traductions du texte-source.

Vient ensuite la confrontation de la traduction au projet du traducteur (*ibid.* : 86). Si le critique constate à ce moment-là des discordances entre le projet et sa réalisation, ces discordances sont liées à la subjectivité du traducteur et à « […] la défectivité inhérente à l'acte traductif » (*ibid.* : 86) (voir chapitre 2.1.2.1.). Nous procédons différemment lors de notre analyse, en ce sens que notre analyse est thématique et non pas linéaire. Les deux premières étapes préconisées par Berman (confrontation des passages caractéristiques du style et de l'interprétation et confrontation des passages accomplis et défectueux) seront fusionnées du fait de l'analyse thématique et non linéaire. Nous terminons notre analyse en confrontant les traductions au projet des traducteurs.

Berman fait ensuite quelques remarques quant au style employé par le critique. Le critique, pour être aussi rigoureux que possible, devra employer une terminologie spécifique (*ibid.* : 87). Mais afin de préserver la fonction de communication de la critique, il devra veiller à expliciter sa terminologie (*ibid.* : 87-8). Le critique devra également veiller à ne pas utiliser la langue de l'original et à expliciter les termes dits intraduisibles (*ibid.* : 88). Il devra finalement prendre de la distance et « […] ouvrir à partir de tel exemple déterminé une série de questions, de perspectives, d'aperçus, et […] y réfléchir un certain temps […] » (*ibid.* : 90). Nous veillerons, comme le préconise Berman, à utiliser un vocabulaire aussi précis que possible.

Berman finit par ajouter que pour lui, « [l]e traducteur a tous les droits dès lors qu'il joue franc jeu. » (*ibid.* : 93). Cela signifie donc que le traducteur peut se permettre beaucoup de choses, pour autant qu'il les justifie. Nous partageons l'avis de Berman à ce propos, c'est pourquoi nous accordons une grande importance à l'étude du paratexte lors de l'analyse.

2.3.2. Lance Hewson : *An Approach to Translation Criticism*

Dans son ouvrage *An Approach to Translation Criticism* (2011), Lance Hewson cherche à comprendre où se situe le texte traduit par rapport à son original, et ce, en

analysant le potentiel interprétatif qui résulte des choix du traducteur (2011 : 1). Pour ce faire, il a élaboré une méthode en six étapes ; nous ne présentons que les deux premières étapes dans ce sous-chapitre, car seules ces deux étapes nous intéressent pour formuler notre propre méthodologie.

Tout d'abord, la première étape préconisée par Hewson (*ibid.* : 24) consiste à assembler des données préliminaires. Le critique doit réunir en premier lieu des informations sur le texte-source (*ibid.*) (consulter le même texte-source que celui utilisé par le traducteur, consulter le texte tel qu'il a été traduit par le traducteur (Frank et al, 1986, cités dans Hewson 2011 : 24-5)) et des informations concernant l'auteur et ses publications (*ibid.* : 25). En deuxième lieu, le critique doit tenir compte de certains paramètres concernant le texte-cible (*ibid.* : 25) : est-ce la première fois que le texte a été traduit ou existe-t-il d'autres traductions, que ce soit dans la même langue ou dans une langue étrangère (*ibid.*) ? Comment les traductions précédentes ont-elles été accueillies (*ibid.*) ? La traduction étudiée est-elle une révision d'une traduction précédente ou est-elle innovante (*ibid.)* ? En troisième lieu, le critique doit réunir des informations sur le traducteur (*ibid.*) (voir chapitre 2.3.1. horizon, projet et position du traducteur chez Berman). En quatrième lieu, il doit réunir tout le paratexte des textes source et cible qui influence la lecture du lecteur (Ammann 1993, Marín Dòmine 2003, cités dans Hewson 2011 : 25), ce qui comprend « […] la page de titre et la quatrième de couverture, l'introduction, la bibliographie, […] les notes de l'éditeur, les notes sur la traduction, les notes du traducteur, […] la postface et d'autres appendices. » (Hewson 2011 : 25, notre traduction). Hewson formule encore deux étapes finales dans le rassemblement de données préliminaires que nous ne décrirons pas dans ce chapitre, car nous ne les utilisons pas dans notre méthodologie.

Ensuite, le critique doit construire le cadre critique (*ibid.* : 26). La mise en place du cadre critique consiste, d'une part, à identifier les caractéristiques stylistiques principales du texte source (*ibid.* : 26). Hewson se distingue ici de Berman, qui préconise de commencer par une lecture du texte traduit. D'autre part, le cadre critique a pour but d'étudier les interprétations existantes tout en restant ouvert aux potentielles nouvelles interprétations (*ibid.* : 26).

La méthodologie proposée par Hewson contient encore différentes étapes que nous ne décrirons pas dans ce chapitre, car comme mentionné au début de ce sous-chapitre, seules les deux premières étapes décrites par Hewson nous intéressent.

2.3.3. Notre méthodologie

Notre méthodologie, qui s'articule en quatre étapes, s'appuie sur des éléments énoncés par Berman et sur des éléments proposés par Hewson.

La première étape consiste, comme chez Hewson (voir chapitre 2.3.2.), à réunir des données préliminaires : informations sur le texte-source, sur l'auteur, sur les traductions existantes, sur le paratexte pouvant influencer la lecture, et finalement, informations sur le traducteur (Hewson 2011 : 24-5). Nous analysons également lors de cette première étape, lorsque nous pourrons avoir accès à ces informations, le projet et la position traductive des traducteurs (Berman 1995 : 73-83).

Nous empruntons à Berman la deuxième étape de notre méthodologie, qui consiste à lire et relire le texte traduit. En effet, nous estimons qu'il est important de lire le texte-cible seul, sans être influencé par la langue source. C'est au cours de cette étape que nous relèverons, comme le préconise Berman, les passages dits défectueux et les passages dits accomplis (Berman 1995 : 66).

La troisième étape, également empruntée à la méthodologie proposée par Berman, consiste à lire et relire le texte-source, en gardant en tête les passages bons et mauvais relevés lors de la deuxième étape. Nous mettons en place lors de cette étape le cadre critique proposé par Hewson, qui consiste d'une part à relever les traits stylistiques caractéristiques de l'œuvre et d'autre part, à faire l'inventaire des différentes interprétations de l'œuvre, en consultant notamment des travaux critiques déjà publiés (Hewson 2011 : 26). Ce cadre critique nous permettra de relever les passages caractéristiques de l'œuvre originale importants pour l'analyse.

La dernière étape consiste à confronter les passages caractéristiques de l'œuvre originale et importants pour l'interprétation avec les passages correspondants dans les traductions (Berman 1995 : 85-6 ; Hewson 2011 : 26). Nous confrontons également lors de cette étape les passages relevés dans les textes traduits (défectueux ou accomplis) avec les passages correspondants dans le texte original (Berman 1995 : 86). Notre analyse s'articulera par thèmes. Le but de notre critique sera de montrer en quoi les multiples traductions d'un même texte diffèrent afin de comprendre ce qui justifie ces multiples traductions.

Concernant le style, nous appliquerons les critères énoncés par Berman, c'est-à-dire que nous veillerons à employer une terminologie aussi précise que possible.

2.3.4. Corpus

2.3.4.1. Corpus parallèle

Notre analyse se base sur un corpus de textes. Au sens large du terme, un corpus est défini comme un ensemble de textes (Bowker et Pearson 2002 : 9). Au sens plus étroit, un corpus est un « […] large ensemble de textes authentiques qui ont été collectés sous format électronique selon des critères de choix définis » (*ibid*., notre traduction). Dans notre cas, les textes ne sont pas au format électronique et l'ensemble de textes ne peut pas être qualifié de large. Les textes sont néanmoins authentiques et ont bien été choisis en fonction de critères définis. Les textes choisis sont authentiques, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas été conçus expressément pour servir le but de notre recherche et qu'ils existent indépendamment du corpus (*ibid*.). De plus, les textes n'ont pas été choisis au hasard, mais selon des critères précis, définis en fonction de ce que cherche à démontrer le corpus (*ibid*. : 10). Ce sujet sera abordé ci-après dans le sous-chapitre 2.3.4.2.

De plus, le corpus que nous utilisons est un corpus parallèle. Un corpus parallèle est composé du texte-source et du ou des texte(s) traduit(s) dans la langue d'arrivée (Saldanha et O'Brien 2013 : 68).

2.3.4.2. Critères de choix des textes

Nous avons mentionné dans le sous-chapitre 2.3.4.1. que les textes d'un corpus sont choisis en fonction de critères définis. Quels critères ont guidé nos choix lorsque nous avons constitué notre corpus ? Nous avons choisi trois traductions françaises, car nous voulions avoir un échantillon assez large, mais comme notre analyse est détaillée, comparative et exhaustive et que nous analysons l'ensemble du conte, il aurait été trop laborieux d'avoir un corpus plus large. De plus, nous avons délibérément choisi deux traductions publiées à un intervalle proche (1959 et 1963) et une traduction éloignée dans le temps (2009), afin de démontrer que le temps pouvait justifier la retraduction, mais n'était pas forcément la seule raison derrière la retraduction. Nous sommes cependant restée dans les XX^{e} et XXI^{e} siècles, car nous avions des doutes quant au texte ayant servi d'original aux traductions datant de la fin du XIX^{e} siècle. Le dernier critère a été de choisir des traductions qui s'inscrivaient dans la traduction d'une sélection de contes et une traduction qui s'inscrivait dans la traduction du recueil entier des *Kinder- und Hausmärchen*. En effet, le projet des différents traducteurs n'est pas le même s'ils

traduisent une sélection de contes ou le recueil entier, ce qui nous permettait d'élargir potentiellement le champ des raisons motivant la retraduction. Ces critères de sélection sont donc larges, car nous souhaitions obtenir une vision d'ensemble de la retraduction, et avoir plusieurs critères de sélection (traductions proches/éloignées dans le temps et traduction du recueil/d'une sélection de contes) nous permettait d'avoir une vision plus globale.

2.3.4.3. Critères de choix des passages

Notre analyse porte sur l'ensemble du conte, car il n'est pas très long. Nous avons sélectionné les parties à analyser selon les critères suivants : nous avons tout d'abord sélectionné les passages clés et les symboles du conte. Ensuite, nous avons relevé les passages qui différaient de l'une à l'autre des traductions et avons classé ces différences dans des catégories avant de les analyser. Finalement, nous avons choisi d'analyser le niveau de langue de chaque texte (ce qui se rapporte au style du texte-source).

3. Analyse de trois traductions françaises du conte *Aschenputtel* des frères Grimm

3.1.Présentation des textes

Afin de bien délimiter le contexte dans lequel s'inscrit notre analyse, il est important de présenter les textes que nous allons analyser ainsi que leurs auteurs/traducteurs. Ce chapitre est dédié à la présentation du texte original, *Aschenputtel*, écrit et publié par Jacob et Wilhelm Grimm au cours du XIX^{e} siècle. Nous présentons également dans ce chapitre les trois traductions françaises que nous analysons, à savoir celle de Marthe Robert, publiée pour la première fois en 1959, celle de Pierre Durand, publiée en 1963 et celle de Natacha Rimasson-Fertin, publiée en 2009 (dernière traduction française en date).

3.1.1. Texte original : *Aschenputtel*

Ce premier sous-chapitre est consacré à la présentation du texte original et de ses auteurs, Jacob et Wilhelm Grimm.

3.1.1.1. Présentation des auteurs : Jacob et Wilhelm Grimm

Les informations qui suivent sont issues du dossier complémentaire du premier volume des *Contes pour les enfants et la maison*, traduit par Natacha Rimasson-Fertin (2009a) et la postface du deuxième volume du même recueil (2009b). Jacob et Wilhelm Grimm, plus communément appelés les frères Grimm, sont issus d'une fratrie de cinq frères et une sœur (Rimasson-Fertin 2009b : 575). Jacob, l'aîné de la fratrie, naît le 4 janvier 1785 et son frère cadet, Wilhelm, naît un an plus tard, le 24 février 1786 à Hanau (Rimasson-Fertin 2009a : 501). Après la mort prématurée de leur père en janvier 1796, la famille voit sa vie bouleversée (Rimasson-Fertin 2009b : 575). Cependant, grâce à l'aide d'une tante, Jacob et Wilhelm se voient attribuer l'autorisation d'étudier le droit à l'université de Marbourg (Rimasson-Fertin 2009b : 575 ; Rimasson-Fertin 2009a : 501). C'est lors de leurs études à Marbourg qu'ils sont mis en contact avec Clemens Brentano et Achim von Arnim par l'intermédiaire de leur professeur d'histoire du droit, Friedrich Karl von Savigny (Rimasson-Fertin 2009b : 577). Brentano et von Arnim venaient de publier (en 1805) un recueil de contes, *Des Knaben Wunderhorn*, et souhaitaient publier

un deuxième recueil sur le même modèle (*ibid*.). Ils recherchaient donc des personnes pouvant chercher pour eux à la bibliothèque de Kassel des récits populaires des XVI^{e} et XVII^{e} siècles (*ibid*.). Les frères Grimm se chargeront de mener les recherches et c'est ainsi qu'est né leur projet. En 1810, ils envoient une copie de leur collecte à Brentano (soit 54 textes) mais le projet de ce dernier n'aboutira jamais, laissant ainsi la voie libre aux frères Grimm, qui continueront leurs recherches avant de publier en 1812 le premier volume de leur *Kinder- und Hausmärchen* (*ibid*.).

Au cours de leur carrière, les deux frères exercent diverses fonctions dans la politique de leur région, notamment celle de bibliothécaire. Ils se sont également engagés en faveur d'une réunification de l'Allemagne, parfois même au détriment de leur carrière politique : Jacob a notamment été expulsé du pays en 1837 après avoir pris part au mouvement de protestation des *Göttinger Sieben* (protestation contre l'abrogation de la constitution par le nouveau roi de Hanovre) (Dollerup 1999 : 5 ; Rimasson-Fertin 2009a : 502-3). Grâce à ses connaissances de la langue française, Jacob sera amené à voyager en France à plusieurs reprises.

S'ils sont principalement connus pour leur recueil de contes *Kinder- und Hausmärchen*, les frères Grimm ont également publié des travaux sur la linguistique, avec notamment la *Grammaire allemande* (*Deutsche Grammatik*) de Jacob Grimm, en trois volumes publiés entre 1819 et 1831, ou encore leur *Dictionnaire allemand* (*Das Wörterbuch der deutschen Sprache*), dont la première édition date de 1854 (Rimasson-Fertin 2009a : 503 ; Dollerup 1999 : 5).

Wilhelm Grimm meurt le 16 décembre 1859 et son frère Jacob le 20 septembre 1863.

En résumé, les frères Grimm auront dédié leur vie à la recherche sur la langue allemande, que ce soit au moyen de travaux sur la linguistique ou au moyen de leur *Kinder- und Hausmärchen*.

3.1.1.2. Présentation du contexte et du recueil de contes : *Kinder- und Hausmärchen*

L'œuvre *Kinder- und Hausmärchen* est un recueil de contes collectés par les frères Grimm et publié pour la première fois en 1812, pour le premier volume, et en 1815, pour le deuxième volume. Le recueil sera par la suite réédité six fois (sept éditions en tout). La troisième édition (publiée en 1819) sera suivie de la publication d'un troisième

volume, contenant des notes et des commentaires de Jacob et Wilhelm Grimm sur les contes (Bessière 1987 : 138). La dernière édition, publiée en 1857, est celle qui est aujourd'hui utilisée par les éditeurs (et qui constitue le texte-source de nos traductions[6]) (*ibid*.). En plus de ces sept éditions du recueil, les frères Grimm publient en 1825 une sélection de contes expressément destinés aux enfants, plus connue sous le nom de « Petite édition ».

La dernière édition du recueil est constituée de 201 contes et de dix légendes pour les enfants, provenant de différentes régions allemandes.

Le but de cette collecte de contes était, comme nous l'avons déjà expliqué au chapitre 2.2.2.2., de fixer les contes par écrit dans l'état dans lequel ils se trouvaient alors dans la tradition orale ou écrite (Rölleke 2008 : 67). Les frères Grimm voulaient collecter la poésie populaire « […] tant qu'elle [était] encore vivante […] » (Rimasson-Fertin 2009b : 583). Par conséquent,

> [l]e but qu'ils poursuivaient était avant tout d'ordre scientifique : en collectant ces contes, ils voulaient « contribuer à l'histoire de la poésie populaire allemande » et « rendre un service à l'histoire de la poésie et de la mythologie » allemande. (Rimasson-Fertin 2009b : 584)

Cet objectif des frères Grimm s'inscrit dans le contexte de la première vague du romantisme allemand, qui cherchait les origines de la poésie dans le passé (*ibid*. : 580). Par ailleurs, « [l]e passé contribuait à l'identité contemporaine et il pouvait être utilisé pour influencer les beaux-arts » (Dollerup 1999 : 11, notre traduction). Il fallait donc se plonger dans le passé pour construire une identité et faire avancer l'art. De plus, les frères Grimm partageaient les idées de Tieck et celles exprimées par Herder en 1770, qui

> […] avait déjà mis en avant l'importance de la langue, de la littérature et de l'histoire pour la conscience nationale d'un peuple, et avait donné au terme « nation » un sens autre que purement politique, entendant par là une communauté linguistique et culturelle découlant d'une histoire commune. (Rimasson-Fertin 2009b : 580)

[6] Il s'agit dans notre cas de l'édition publiée par Heinz Rölleke (2007) : GRIMM, Brüder, *Kinder- und Hausmärchen*, Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke, 2007, Philipp Reclam jun., Stuttgart.

En effet, au début du XIX[e] siècle, l'Allemagne est une nation morcelée géographiquement (*ibid.* : 582). Le but de ces recueils de poésie populaire était donc de participer à la création d'une identité nationale (*ibid.* : 583).

En résumé, en collectant et publiant ces contes, les frères Grimm cherchaient à fixer par écrit la tradition populaire dans l'état dans lequel elle se trouvait alors. Cet objectif s'inscrivait dans le contexte du romantisme, pour qui les origines de la poésie se trouvaient dans le passé. Ce recueil s'inscrit également dans un contexte historique particulier, à une époque où l'Allemagne cherchait à se créer une identité nationale, en misant justement sur un passé commun, sur une langue et une culture communes.

3.1.1.3. Présentation du conte *Aschenputtel*

Qui ne connaît pas l'histoire de Cendrillon, pauvre fillette martyrisée par ses belles-sœurs et sa belle-mère ? Le conte des frères Grimm, cependant, est un peu différent de la version française de Perrault, rendue célèbre dans le monde entier par Walt Disney. En voici le résumé : après la mort de sa mère, une fillette se fait martyriser par ses belles-sœurs et sa belle-mère, qui l'obligent à faire tous les durs travaux de la maison et à dormir dans les cendres, dans la cuisine, ce qui lui vaut le surnom de Cendrillon. Sa mère, avant de mourir, lui avait conseillé de rester bonne et pieuse, ce que fait Cendrillon. Tous les jours, la fillette prie sur la tombe de sa défunte mère, où un rameau de noisetier ramené par son père s'est transformé en arbre. Sur cet arbre est perché un oiseau qui offre à la fillette tout ce qu'elle désire. Un jour, le roi organise un bal de trois jours, lors duquel son fils devra se choisir une femme. Cendrillon supplie sa marâtre de pouvoir y aller, mais cette dernière refuse. Cependant, l'oiseau sur la tombe de sa mère lui jette chaque jour une nouvelle robe resplendissante afin qu'elle puisse quand même se rendre au bal. Le fils du roi ne veut danser qu'avec elle, mais chaque soir, à la fin du bal, Cendrillon lui échappe. Le dernier soir, le prince enduit les escaliers de poix, si bien que Cendrillon y laisse sa pantoufle en or. Le lendemain, le prince se rend chez le père de Cendrillon avec la pantoufle et déclare qu'il épousera la jeune fille à qui cette pantoufle ira. La première belle-sœur essaie le soulier, qui est trop petit. Elle se coupe alors l'orteil pour faire entrer son pied dans la pantoufle. Mais le prince, alerté par les oiseaux du noisetier, se rend compte de la supercherie. La deuxième belle-sœur essaie à son tour la pantoufle, qui lui est trop petite aussi. Elle se coupe alors le talon pour y faire entrer son pied. Mais le prince se rend compte de la supercherie. Cendrillon

enfile alors la pantoufle d'or. Le prince la reconnaît et ils se marient. Lors des noces, les oiseaux du noisetier crèvent les yeux des belles-sœurs, pour les punir de leur méchanceté.

Le conte de Cendrillon est le conte n°21 des *Kinder- und Hausmärchen* et fait également partie de la *Petite édition* destinée aux enfants (conte n°14) (Rimasson-Fertin 2009a : 147). Dans leurs commentaires sur ce conte, les frères Grimm écrivent que ce conte est un amalgame de neuf versions différentes, provenant de différentes régions de l'Allemagne (Hesse, Mecklembourg, Paderborn, Saxe, Francfort-sur-le-Main). En plus de ces sources orales, les frères Grimm se sont également inspirés de la version française de Perrault et de « […] la première rédaction allemande du conte de Cendrillon, intitulée "Laskopal et Miliwka" […] » (Rimasson-Fertin 2009a : 147). Lors de la deuxième édition du premier volume (en 1819), les frères Grimm ont modifié un nombre non négligeable d'éléments : ils ont cherché à effacer les emprunts à Perrault en les remplaçant par des éléments empruntés aux versions allemandes, notamment le motif du rameau de noisetier que le père rapporte à Cendrillon (*ibid*. : 148). Ils ont également ajouté le motif de l'arbre qui pousse sur la tombe de la mère (dans la version précédente, c'est la mère elle-même qui conseillait à Cendrillon de planter un arbre sur sa tombe, qui sera pour cette dernière un « ami secourable » (*ibid*.)). Ces deux ajouts avaient pour but de mieux justifier l'apparition du merveilleux (*ibid*.). Les frères Grimm ont également apporté d'autres modifications, qui ont fait naître quelques incohérences au sein du texte. Ainsi, avant la deuxième édition de 1819, Cendrillon devait trier les bonnes lentilles des mauvaises (d'où la formulette « die **guten** ins Töpfchen, die **schlechten** ins Kröpchen » (Grimm 2007 : 139)), alors qu'après 1819, Cendrillon doit ramasser les lentilles dans la cendre (il n'y pas de bonnes ni de mauvaises lentilles). De même, lors de la première édition, c'est l'arbre qui lui jetait les robes, et non l'oiseau (d'où la formulette « **Bäumchen**, rüttel dich und schüttel dich » (*ibid*. : 140-1-2)).

Le conte de *Cendrillon* contient également des symboles. Le symbole central, que l'on retrouve également dans la version française de Perrault, est celui de l'essayage de la chaussure (Rimasson-Fertin 2009a : 148-9). Il contient également le motif des animaux qui viennent aider le protagoniste (*ibid*.) et dont nous avons parlé au chapitre 2.2.1.2. Nous abordons ces symboles plus en détail dans le corps de l'analyse (voir chapitre 3.2.1.2. ci-après).

Par ailleurs, concernant le style du conte, Rimasson-Fertin (2009b) nous apprend que dès la deuxième édition, les frères Grimm souhaitaient que le recueil devienne un « livre d'éducation » (*Erziehungsbuch*) et pour ce faire, « Wilhelm ajoute quantité de diminutifs, d'expressions populaires, de formules versifiées ou imagées et de tournures plus enfantines » (Rimasson-Fertin 2009b : 587). Nous verrons dans notre analyse que certains de ces traits stylistiques se retrouvent dans *Cendrillon*, notamment les diminutifs que l'on trouve en quantité non négligeable.

3.1.2. Traductions

3.1.2.1. Présentation de Marthe Robert (1959)

Marthe Robert, traductrice et essayiste, est née à Paris le 25 mars 1914. Jeune déjà, elle manifeste un intérêt certain pour la langue allemande. Elle dira : « [l]a manière dont une langue vous prend, c'est quelque chose d'irrationnel, mais de très profond. Et c'est toujours un éloge de la langue en général : quand on aime d'amour sa langue maternelle, on aime aussi les autres. » (Robert, citée dans Lindon 1996). Elle publie en 1946 son premier ouvrage, *Introduction à la lecture de Kafka*, le premier d'une longue série de publications (Armel 2015). Passionnée de psychanalyse et de littérature, « Marthe Robert ne s'intéresse qu'à des auteurs qui élèvent "la littérature à la hauteur d'une religion" » (*ibid*.). Tout au long de sa vie, elle a traduit en français Freud, Goethe, Nietzsche, Walser, Büchner, Grimm, entre autres, mais surtout, Kafka (*ibid*.). Marthe Robert a dédié sa vie à la littérature et a reçu de nombreux prix, notamment le Grand Prix national des lettres en 1995 ou encore le prix de la Fondation du judaïsme français en 1987 (*ibid*.). Marthe Robert est morte à Paris le 12 avril 1996.

Parmi les œuvres traduites par Marthe Robert figure une sélection de contes des frères Grimm. Cette traduction est publiée pour la première fois en 1959 au *Club français du livre*, dans la collection « Merveilleux », sous le titre *Contes de Grimm*. Cette première édition ne sera cependant pas commercialisée et restera réservée aux membres du club jusqu'en 1964, date à laquelle l'ouvrage est repris par la maison *Mercure de France* (maison rachetée par Gallimard à la fin des années 1950 (Mercure de France 2015)), qui a publié deux versions différentes de cette traduction : l'une sous le titre *Contes de Grimm* et l'autre sous le titre *Blanche-Neige et autres contes* (Connan-Pintado et Tauveron 2013 : 45). La deuxième version est publiée dans une collection

destinée aux enfants et la couverture est illustrée, alors que la couverture de la première version est plus sobre. Ces deux versions différentes sont un bel exemple du double public auquel s'adressent les contes des frères Grimm et de leur potentiel marketing (*ibid*.). La version publiée par Gallimard dans la collection « folio » en 1976, sous le titre *Grimm Contes*, reste la version la plus connue aujourd'hui (*ibid*.). Dans la préface de l'ouvrage, Marthe Robert ne parle ni de ses choix traductifs ni des choix des contes traduits (*ibid*. : 45-6), mais elle s'interroge sur la « raison d'être des contes » (Robert 1998 : 8), sur leur interprétation et sur l'enfance. Elle a d'ailleurs dit à propos des contes des frères Grimm :

> J'ai besoin de sentir le fantastique, mais pas n'importe lequel : il y a de la camelote, là aussi. Mais le vrai conte germanique est très lié à la vie quotidienne, aux grands événements de l'existence : la naissance, le mariage, la mort et la résurrection. Chez les frères Grimm, c'est vraiment un genre total, qui englobe tout, à mon avis c'est le modèle du roman. » (Robert, citée dans Lindon 1996).

La traduction de Marthe Robert est qualifiée de littéraire. Certains reprochent à la traductrice d'avoir enjolivé les textes (Rimasson-Fertin 2009c) et d'avoir « privilégi[é] la belle langue au détriment de la fidélité au texte-source » (Connan-Pintado et Tauveron 2013 : 47). Mais cette traduction a été et reste aujourd'hui encore, malgré son âge, très appréciée (*ibid*.).

3.1.2.2. Présentation de Pierre Durand (1963)

Les informations sur la vie de Pierre Durand sont tirées de l'encyclopédie en ligne *Wikipedia* et de son récit autobiographique *Ite, Missa Est* (1999). Pierre Durand est né le 30 août 1923 à Mulhouse, en Alsace, et est mort le 6 mai 2002. Journaliste et historien, il a été emprisonné au camp de Buchenwald pendant la Deuxième Guerre mondiale et a fait partie de la résistance du camp. À 25 ans, il a été le rédacteur en chef du journal communiste *l'Humanité*, journal pour lequel il a vécu un an à Moscou en tant que correspondant. Nous n'avons trouvé que très peu d'informations sur son activité de traduction. Dans son récit autobiographique, la seule référence faite à la traduction des contes des frères Grimm est la suivante : « [l]ors de l'affaire du « Mur », j'y [à Berlin] suis resté un mois et demi, toujours à l'hôtel Adlon et ayant le temps d'achever ma traduction des *Contes* de Grimm » (Durand 1999 : 198-9).

Son autobiographie nous apprend également qu'il faisait pour compléter son salaire lors de son séjour à Moscou « […] du travail dit de "rédaction" aux Éditions en langues étrangères » (*ibid.* : 188).

Sa traduction d'une sélection de contes des frères Grimm a été publiée en 1963 aux éditions *Artia-Gründ*. Nous n'avons pas trouvé de matériel critique sur cette publication, la traduction de Pierre Durand ayant vraisemblablement été éclipsée par les traductions de Marthe Robert (1959), d'Armel Guerne (1967) ou encore, plus récemment, de Natacha Rimasson-Fertin (2009).

3.1.2.3. Présentation de Natacha Rimasson-Fertin (2009)

Natacha Rimasson-Fertin est maître de conférences en allemand à l'Université Stendhal-Grenoble 3. Elle a obtenu en 2008 sa thèse de doctorat intitulée « L'autre monde et ses figures dans les *Contes de l'enfance et du foyer* des frères Grimm et les *Contes populaires russes* d'A. N. Afanassiev ». Son parcours professionnel nous apprend donc que c'est une experte en langue et littérature allemandes et que son domaine de prédilection est le domaine des contes.

Par ailleurs, sa traduction de *Cendrillon* s'inscrit dans la traduction de tout le recueil des *Kinder- und Hausmärchen* (intitulé *Contes pour les enfants et la maison* en français). Sa traduction, qui est composée de deux volumes, a été publiée aux éditions *José Corti* en 2009. De plus, « cette publication [a été] voulue avec ténacité par la directrice de la librairie Corti, Fabienne Raphoz […] » (Belmont 2009). L'ouvrage comporte les 201 contes, les 28 contes retranchés au fil des rééditions et dix légendes pour enfants (Rimasson-Fertin 2009a : 4e de couverture). En plus des contes, le recueil comporte la traduction de certaines préfaces des différentes éditions des *Kinder- und Hausmärchen* et des dossiers complémentaires sur la vie des frères Grimm et sur le but qu'ils poursuivaient avec leur collecte de contes. De plus, chaque conte est suivi de la traduction de certains commentaires et notes des frères Grimm sur le conte en question. Le but de Rimasson-Fertin était donc d'offrir une édition complète et à caractère scientifique :

> Il s'agissait avant tout de proposer une première édition scientifique française des contes, tout en rendant accessible l'intégralité de ces textes. Cela impliquait une très grande fidélité au texte original, même dans ses maladresses, sans chercher à l'enjoliver, comme ont pu le faire mes

> prédécesseurs, Marthe Robert et Armel Guerne, auteurs d'excellentes traductions devenues aujourd'hui des monuments. Je voulais rendre compte du style des Grimm. (Rimasson-Fertin 2009c)

Il convient également de noter qu'elle a reçu en 2010 le Prix de l'Académie française pour cette traduction (Université Stendhal-Grenoble 3 2015).

3.2.Analyse comparative des traductions

Dans ce chapitre, nous abordons le cœur du sujet de notre mémoire : l'analyse de trois traductions françaises du conte des frères Grimm, *Aschenputtel*. Notre analyse s'articule en quatre points : nous analysons tout d'abord les traductions des passages clés et des symboles du conte. Nous nous intéressons ensuite à la traduction des chansonnettes avant de passer à l'analyse du niveau de langue des textes cible et source et à l'analyse des divergences de sens entre les différentes traductions.

3.2.1. Analyse de la traduction des passages clés et des symboles

3.2.1.1. Traduction de la morale du conte

Dans ce premier sous-chapitre, nous analysons l'aboutissement du conte, à savoir la morale. La morale est la leçon que peut tirer le lecteur à la fin de la lecture du conte. Elle joue donc un rôle important pour la fonction du conte. De plus, nous avons vu au chapitre 3.1.1.3. que les frères Grimm avaient cherché au fil des rééditions à faire des *Kinder- und Hausmärchen* un livre d'éducation (*Erziehungsbuch*) (Rimasson-Fertin 2009b : 587). Le recueil est donc peu à peu devenu un manuel de savoir-vivre et de valeurs bourgeoises de l'époque, destiné aux enfants et aux adultes, ces derniers pouvant aussi y trouver des modèles à suivre (*ibid*.). La morale est donc l'aboutissement de la visée éducative du conte et sa traduction est par conséquent primordiale pour la fonction du conte.

Par ailleurs, la morale du conte d'*Aschenputtel* des frères Grimm est bien plus cruelle que celle du conte de *Cendrillon* de Perrault. En effet, l'héroïne allemande, qui est restée « pieuse et bonne »[7], connaît une fin heureuse, alors que les méchantes belles-

[7] Voir p. 96 chez Marthe Robert, p. 61 chez Pierre Durand et p. 140 chez Natacha Rimasson-Fertin.

sœurs sont punies (alors que chez Perrault, personne n'est puni, les deux belles-sœurs finissent par épouser des seigneurs). Cette morale est l'illustration parfaite du monde manichéen dans lequel évoluent les personnages du conte (voir chapitre 2.2.1.2.).

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag gestraft. (p. 144)	Ainsi, pour leur méchanceté et leur perfidie, elles furent punies de cécité pour le restant de leurs jours. (p. 106)	Et c'est ainsi qu'elles devinrent aveugles pour toute leur vie, en punition de leur méchanceté et de leur fourberie. (p. 68)	Et la cécité fut donc la punition de leur méchanceté et de leur perfidie pour le restant de leurs jours. (p. 146-7)

La première caractéristique de la morale de ce conte est qu'elle est courte et concise. Les trois traductions le sont également. Par ailleurs, la morale de l'original est très musicale : « *Bosheit* » rime avec « *Falschheit* » et « *Blindheit* » et si la rime entre « *Lebtag* » et « *gestraft* » n'est pas pure, nous retrouvons quand même une assonance en « a ». Cette musicalité permet de capter l'attention du lecteur, qui, ainsi, retiendra plus facilement la morale de l'histoire. Cette musicalité a-t-elle été rendue en français ? Chez Marthe Robert, tout d'abord, nous retrouvons une rime entre « méchanceté » et « cécité ». Le rythme est marqué par une césure au milieu de la phrase (entre « perfidie » et « elles »), mais nous ne pouvons que regretter le choix de la traductrice, qui a décidé de clore le conte par le mot « jours », alors que, spontanément, le lecteur aurait tendance à dire « vie », qui aurait alors rimé avec « perfidie ». Nous pouvons faire la même remarque pour la traduction de Natacha Rimasson-Fertin, qui a elle aussi choisi de faire rimer « cécité » avec « méchanceté » et qui a également conclu le conte par le mot « jours », alors que le mot « vie » aurait rimé avec « perfidie », ajoutant ainsi plus de musicalité à la morale. Finalement, Pierre Durand a quant à lui choisi de faire rimer « vie » avec « perfidie ». Il marque une césure au milieu de la phrase, entre « vie » et « en punition », ce qui confère un bon rythme à la phrase et surtout, permet la rime entre la première partie de la phrase, qui se termine par « vie » et la deuxième partie de la phrase, qui se conclut par « perfidie ».

De plus, même si les trois morales françaises se ressemblent grandement quant au vocabulaire utilisé, nous avons relevé deux différences. La première porte sur la traduction du terme « *Blindheit* ». Marthe Robert et Natacha Rimasson-Fertin l'ont

toutes deux traduit par « cécité », qui est le nom qui décrit l'« [é]tat d'une personne qui est privée du sens de la vue » (Grand Robert 2015). Pierre Durand, de son côté, a opté pour le terme « aveugle », qui est l'adjectif qui désigne une personne « [q]ui est privé[e] du sens de la vue » (Grand Robert 2015). Les deux termes désignent certes exactement la même réalité, mais le premier ne sera pas forcément compris par un public enfantin. En effet, le terme « aveugle » est moins spécialisé que le terme « cécité » et est plus souvent employé par les enfants. Cette observation nous donne des indications quant au public visé par la traduction de Pierre Durand, qui semble s'adresser à un public plus jeune que les traductions de ses collègues. Néanmoins, le terme « cécité » est plus percutant du point de vue de la sonorité que « devinrent aveugles ». L'effet sur le lecteur de Pierre Durand ne sera donc pas aussi percutant que sur celui des deux traductrices. La deuxième différence porte sur la traduction du terme allemand « *Falschheit* ». En effet, Marthe Robert et Natacha Rimasson-Fertin l'ont traduit par « perfidie » et Pierre Durand par « fourberie ». Tout d'abord, le *Duden Online* définit le terme « *Falschheit* » comme suit : « 1. Das Falschsein […] 3. (abwertend) Unaufrichtigkeit ; Hinterhältigkeit ; unaufrichtige, hinterhältige Handlung » (Duden Online 2015). Le terme « perfide » (auquel renvoie la définition de « perfidie ») est défini par le *Grand Robert* comme suit : « [q]ui nuit par traîtrise en manquant à la confiance d'autrui » (Grand Robert 2015), mais surtout, il est précédé de la mention « vieilli ou littéraire » (*ibid*.). Le terme « fourberie » est défini comme le « [c]aractère du fourbe ; disposition à tromper par artifice » (Grand Robert 2015). Les deux termes sont donc des synonymes et correspondent à la définition du terme allemand « *Falschheit* ». Cependant, c'est une fois de plus sur le plan du niveau de la langue que se joue la différence : le terme « perfidie » est plus littéraire et donc d'un niveau de langue plus élevé, mais surtout, il est désuet (voir le chapitre 3.2.3. sur le niveau de langue des textes), alors que le terme « fourberie » est employé communément et est plus moderne. À nouveau, nous pouvons en tirer la conclusion que le public à qui s'adressent les trois traducteurs est différent : le vocabulaire plus simple et plus moderne employé par Pierre Durand semble indiquer un jeune public, alors que le vocabulaire plus littéraire et désuet employé par les deux traductrices semble indiquer un lecteur moins jeune.

En conclusion, la morale, qui est l'aboutissement de la visée éducative du conte, est un texte court et empreint de musicalité, ce qui permet de capter l'attention du lecteur pour que ce dernier retienne plus facilement la morale à tirer du conte. Nous

avons observé que cette musicalité avait été particulièrement rendue dans la traduction de Pierre Durand, qui marque une césure au milieu de la phrase, créant ainsi deux vers qui riment l'un avec l'autre. Par ailleurs, l'étude des différences au niveau du vocabulaire employé dans les trois traductions françaises nous permet d'émettre des suppositions quant au public visé par la traduction : la traduction de Pierre Durand, qui utilise un vocabulaire plus commun et plus moderne que ses collègues, semble en effet s'adresser à un public relativement jeune.

3.2.1.2. Traduction de *Taube*

Dans ce deuxième sous-chapitre, nous nous intéressons à la traduction du terme « *Taube* », qui a été traduit de manière différente chez nos trois traducteurs. Nous avons observé que ce terme a parfois été traduit par « pigeon » et parfois par « colombe ». Nous estimons important d'analyser la traduction de ce terme, car les oiseaux sont importants pour l'histoire : ce sont eux qui viennent en aide à l'héroïne, une première fois en l'aidant à trier les lentilles et une deuxième fois en dénonçant au prince la supercherie des belles-sœurs. Ils correspondent à l'élément magique du conte (l'animal qui parle et vient en aide au héros) (voir chap. 2.2.1.2.).

En premier lieu, le terme allemand « *Taube* » est défini par le *Duden Online* comme suit : « mittelgroßer Vogel mit gedrungenem Körper, kleinem Kopf, kurzem, leicht gekrümmtem Schnabel und niedrigen Beinen (der auch gezüchtet und als Haustier gehalten wird) » (Duden Online 2015). Le *Dictionnaire allemand* des frères Grimm va plus loin dans la définition : « biblisch, die Taube Noahs » (Grimm 1984). Le terme allemand « *Taube* » aurait donc deux équivalents français : pigeon et colombe. Le terme français « pigeon » désigne quant à lui un « [o]iseau (famille des *Columbidés*, genre *Columba*) au bec grêle, aux ailes courtes, aux pattes à quatre doigts, au plumage de couleurs variables selon les espèces » (Grand Robert 2015). Cette définition n'est pas sans rappeler la définition allemande du terme « *Taube* ». La colombe, quant à elle, est définie comme un « [p]igeon, considéré comme le symbole de la douceur, de la tendresse, de la pureté, de la paix » (Grand Robert 2015), ce terme étant également qualifié de « littéraire ». Il désigne également un « pigeon, spécialement pigeon blanc » (Trésor de la Langue française informatisé 2015). La relation entre un pigeon et une colombe est donc de l'ordre de l'hyperonymie : le pigeon est l'hyperonyme de la colombe, c'est-à-dire que la colombe est une sorte de pigeon.

En outre, la différence entre l'emploi de « pigeon » ou de « colombe » pour traduire le terme « *Taube* » réside principalement dans la symbolique liée à la colombe et dans l'image du pigeon. En effet, comme le montre la définition du *Grand Robert* (2015), la colombe, blanche, est le symbole de la douceur, de la pureté, de l'amour ou encore de la paix. Après le déluge, c'est une colombe que Noé envoie sur terre et qui revient avec un rameau d'olivier dans le bec, signe que le déluge est terminé et symbole d'espoir. Le pigeon de son côté ne jouit pas d'une aussi belle réputation. Grisâtre et triste, il n'est pas aussi beau et ne rappelle pas des choses aussi pures que le fait la colombe. Par ailleurs, le texte-source parle presque systématiquement de « *Täubchen* » (le terme « *Taube* » n'apparaît qu'à la fin). Le terme « *Täubchen* » renvoie en allemand, surtout lorsque il fait référence à un couple (« *zwei Täubchen* »), à l'image du couple amoureux (l'équivalent de nos « tourtereaux » français, pourrions-nous dire). Le terme employé dans le texte-source est donc empreint de la symbolique de l'amour.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
Täubchen (p. 139) zwei weiße Täubchen (p. 139) Täubchen (p. 139) Täubchen (p. 139) zwei weiße Täubchen (p. 139) Täubchen (p. 139) zwei Täubchen (p. 143) zwei Täubchen (p. 143) zwei weißen Täubchen (p. 144) Tauben (p. 144) (2x)	pigeons (p. 99) deux colombes blanches (p. 99) pigeonneaux (p. 99) pigeons (p. 99) deux colombes blanches (p 100) pigeonneaux (p. 100) deux petites colombes (p. 104) petites colombes (p. 105) deux colombes blanches (p. 106) colombes (p. 106)	colombes (p. 63) deux pigeons blancs (p. 63) pigeons (p. 63) colombes (p. 63) deux pigeons blancs (p. 63) pigeons (p. 63) deux petits pigeons (p. 66) deux petits pigeons (p. 67) deux petits pigeons blancs (p. 67) pigeons (p. 68) (2x)	petites colombes (p. 141) deux colombes blanches (p. 141) deux colombes (p. 141) petites colombes (p. 142) deux colombes blanches (p. 142) deux colombes (p. 142) deux colombes (p. 145) deux colombes (p. 145) deux colombes blanches (p. 146) colombes (p. 146) (2x)

Dans nos traductions, les traducteurs ont tous les trois traduit le terme « *Taube* » différemment. Marthe Robert l'a traduit parfois par « pigeon », parfois par « colombe ».

Nous observons cependant une certaine cohérence au sein de sa démarche : le terme « colombe » est l'équivalent de « *weiße Täubchen* », qui, selon la définition du *Trésor de la Langue française*, correspond à une colombe. À la page 143, l'original parle de « *Täubchen* », mais fait en fait référence aux mêmes oiseaux qu'à la page 144 (« *zwei weißen Täubchen* ») que Marthe Robert a traduit par « petites colombes » (p. 104-5-6, dans la traduction de Marthe Robert).

Pierre Durand a lui aussi mélangé les deux termes, « pigeon » et « colombe ». Nous n'avons cependant pas observé de schéma particulier, il utilise indifféremment les deux termes. Il semble avoir privilégié l'emploi de « pigeon », mais fait référence à deux reprises à des colombes, et ce n'est pas pour décrire des pigeons blancs (« *weiße Täubchen* »). Pourquoi a-t-il décidé d'alterner, est-ce pour éviter les répétitions ? Est-ce une stratégie volontaire ? Nous ne pouvons malheureusement que spéculer.

Natacha Rimasson-Fertin, quant à elle, a fait preuve d'une grande systématicité et n'a employé que le terme « colombe ». Cette pratique reflète son désir de « rest[er] la plus fidèle possible au texte original » (Rimasson-Fertin 2009a : 9).

En conclusion, si le terme allemand « *Taube* » peut effectivement correspondre à la fois aux termes français « pigeon » et « colombe », la réalité à laquelle les deux termes renvoient est différente. La colombe, symbole de pureté, d'espoir et d'amour, renvoie une image plus étincelante que le pigeon. Ces oiseaux sont les sauveurs de Cendrillon, ils sont pour elle le symbole de l'espoir. Par ailleurs, la colombe, symbole de l'amour, renvoie l'image des amoureux exprimée par les termes allemands « *zwei Täubchen* ». En ce sens, la colombe est plus représentative que le pigeon. Cependant, à la fin du conte, les oiseaux crèvent les yeux des deux belles-sœurs. Une colombe, symbole de la paix et de la pureté, oserait-elle commettre un acte d'une telle cruauté ?

Pour conclure, nous pensons que l'emploi des deux termes se justifie, pour autant qu'il y ait cohérence au niveau de l'emploi. Ce manque de cohérence chez Pierre Durand et le manque de systématicité chez Marthe Robert (qui n'a pas systématiquement employé le même terme en français, malgré une cohérence dans l'emploie différé des deux termes français) peuvent avoir motivé la retraduction de Natacha Rimasson-Fertin, pour laquelle nous avons une préférence. En effet, le terme « colombe » employé systématiquement par cette dernière est plus symbolique et permet à la fois de garder le symbole de l'amour exprimé par le terme allemand « *Täubchen* » et d'instaurer l'élément magique caractéristique du conte en faisant appel à un oiseau symbolique.

3.2.1.3. Traduction de *Schuh* et de *Pantoffel*

L'essayage de la chaussure est le motif principal du conte de *Cendrillon*. Dans leurs notes, les frères Grimm rapportent la scène de l'essayage du soulier à la légende de Rhodope : un aigle dérobe à la belle Rhodope l'une de ses chaussures et la dépose devant un roi, qui la trouve si belle qu'il déclare vouloir épouser celle à qui la chaussure appartient (Rimasson-Fertin 2009a : 148). La connotation sexuelle qui se cache derrière l'essayage de la chaussure est une interprétation très répandue (*ibid.* : 149). Pour Jacob Grimm, cet essayage du soulier est la « réminiscence d'un rituel de fiançailles germanique » (*ibid.* : 149). Étant donné l'importance du symbole, nous avons décidé de nous intéresser à la traduction des termes allemands « *Schuh* » et « *Pantoffel* » en français.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
Schuhe (p. 138)	Souliers (p. 98)	Souliers (p. 62)	Souliers (p. 141)
Schuhe (p. 138)	Chaussures (p. 98)	Souliers (p. 62)	Souliers (p. 141)
Pantoffeln (p. 140)	Pantoufles (p. 100)	Pantoufles (p. 64)	Pantoufles (p. 143)
Pantoffeln (p. 142)	Pantoufles (p. 103)	Souliers (p. 65)	Pantoufles (p. 144)
Pantoffel (p. 142)	Pantoufle (p. 103)	Pantoufle (p. 66)	Pantoufle (p. 144)
Goldene Schuh (p. 142)	Chaussure d'or (p. 103)	Pantoufle (p. 66)	Soulier d'or (p. 145)
Schuh (p. 142)	Pantoufle (p. 103)	Pantoufle (p. 66)	Soulier (p. 145)
Schuh (p. 142)	Soulier (p. 104)	Pantoufle (p. 66)	Soulier (p. 145)
Schuh (p. 142)	Chaussure (p. 104)	Pantoufle (p. 66)	Soulier (p. 145)
Schuck [2x] (p. 143)	Pantouk (p. 104-5-6)	Pantoufle (p. 66-7)	Soulier (p. 145-6)
Schuh (p. 143)	Soulier (p. 104)	Pantoufle (p. 66)	Soulier (p. 145)
Schuh (p. 143)	Chaussure (p. 104)	Pantoufle (p. 66)	Soulier (p. 145)
Schuh (p. 143)	Chaussure (p. 104)	Omission	Soulier (p. 145)
Schuh (p. 143)	Chaussure (p. 105)	Pantoufle (p. 66)	Soulier (p. 145)
Goldenen Schuh (p. 144)	Pantoufle d'or (p. 105)	Pantoufle d'or (p. 67)	Petit soulier d'or (p. 146)
Pantoffel	Pantoufle (p. 105)	Pantoufle (p. 67)	Pantoufle (p. 146)

Nous avons relevé plusieurs observations intéressantes lors de la confrontation des différentes traductions. La première est que Natacha Rimasson-Fertin fait à nouveau preuve d'une grande systématicité, en rendant tous les « *Schuh* » par « soulier » et tous les « *Pantoffel* » par « pantoufle » (à l'exception du terme « *Schuk* » dans la chansonnette, voir chapitre 3.2.2.). La démarche nous paraît trop systématique pour que cela soit un hasard. Tout comme pour la traduction de « *Taube* », elle fait preuve d'une grande systématicité, toujours dans sa ligne directrice de vouloir rester aussi proche que

possible sur le plan lexical, et dans les limites du respect de la langue française, du texte original.

La deuxième observation concerne la traduction de Pierre Durand. En effet, à part aux pages 62 et 65, où il a traduit « *Schuhe* » et « *Pantoffeln* » par « souliers », il emploie systématiquement le terme « pantoufle » en français, ce qui n'est pas sans rappeler le conte de Perrault, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, rendu célèbre dans le monde entier par Walt Disney. Le terme « pantoufle » désignait autrefois des « chaussures élégantes » (CNRTL 2015). Ce sens ancien du terme « pantoufle » est associé en français au conte de *Cendrillon*, que ce soit celui de Perrault ou la version de Walt Disney. En employant systématiquement le terme « pantoufle » en français, Pierre Durand emploie un terme désuet, qui est associé en français au conte de *Cendrillon* de Walt Disney, version connue par le plus grand nombre. Ce faisant, il semble à nouveau se diriger vers un public enfantin qui aurait déjà connaissance du conte par la version Disney du conte de *Cendrillon*.

Finalement, dans la traduction de Marthe Robert, nous n'avons pas observé de stratégie particulière. En effet, la traductrice emploie différents termes français pour traduire « *Schuh* » et « *Pantoffel* » : « pantoufle », « chaussure », « soulier », peut-être dans le but d'éviter les répétitions et de chercher l'idiomaticité.

Par ailleurs, l'emploi du terme « soulier » par les trois traducteurs, mais surtout par Natacha Rimasson-Fertin, n'est pas anodin. En effet, le terme « soulier » est qualifié de vieux par le *Grand Robert* (2015). Nous abordons le sujet plus en détail au chapitre 3.2.3 lorsque nous analysons le niveau de langue des textes.

En conclusion, l'analyse de la traduction des termes « *Schuh* » et « *Pantoffel* » peut paraître futile à première vue, mais elle nous en apprend cependant davantage sur les stratégies adoptées par les traducteurs. La systématicité de Natacha Rimasson-Fertin confirme sa volonté de rester proche du texte original au niveau lexical. Chez Pierre Durand, la traduction de ces deux termes allemands, qui sont, à trois exceptions près, toujours rendus en français par le terme « pantoufle », rappelle au lecteur la célèbre Cendrillon de Perrault et de Walt Disney. Ces deux démarches nous révèlent des informations quant au lecteur cible visé par la traduction du conte. Chez Natacha Rimasson-Fertin, seul un lecteur avisé et ayant connaissance du texte et de la langue source sera sensible à la démarche de la traductrice. Pour un lecteur lambda ou pour un enfant, quelle différence si l'on parle de pantoufle ou de soulier ? Chez Marthe Robert et

Pierre Durand, qui n'ont pas été autant systématiques que Natacha Rimasson-Fertin quant au vocabulaire utilisé, la compréhension du texte par le lecteur reste néanmoins la même. Nous pouvons donc en déduire que le public visé par Natacha Rimasson-Fertin est probablement plus avisé que celui visé par les deux premiers traducteurs. À notre avis, toutes les traductions se justifient, tout dépend de ce que le traducteur vise : idiomaticité en français, compréhension facilitée du lecteur ou travail de comparaison lexicale entre le texte-source et le texte-cible ?

3.2.2. Analyse de la traduction des chansons

Le conte de *Cendrillon* est rythmé par des formulettes qui s'apparentent à des chansonnettes, qui sont exprimées soit par Cendrillon elle-même, soit par les oiseaux. Ces chansons sont empreintes d'une certaine musicalité (tant au niveau du rythme que des rimes) et s'apparentent de ce fait à des petits poèmes. Nous avons décidé de les analyser, car elles diffèrent d'un traducteur à l'autre, la traduction de la poésie étant très subjective. Notre analyse se base sur les critères d'évaluation proposés par Annick Johnson (2001), à savoir l'analyse de la fidélité au sens du texte-source dans un premier temps et de la musicalité (rime, rythme) dans un second temps (Ballard 2001 : 11).

Grimm	die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen. (p. 139)
Marthe Robert	les bonnes graines dans le petit pot, les mauvaises dans votre jabot. (p. 99-100)
Pierre Durand	les bonnes dans mon petit pot les mauvaises dans votre jabot ! (p. 63)
Natacha Rimasson-Fertin	Les bonnes, dans le pot, Les mauvaises, dans votre jabot. (p. 141-2)

Grimm	Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich, wirf Gold und Silber über mich. (p. 140-1-2)
Marthe Robert	Petit arbre, agite-toi et secoue-toi. Jette de l'argent et de l'or sur moi. (p. 100-2-3)
Pierre Durand	Cher petit arbre, secoue-toi, secoue-toi, jette de l'or et de l'argent sur moi. (p. 64-5)
Natacha Rimmason-Fertin	Petit arbre, secoue-toi, D'or et d'argent recouvre-moi ! (p. 142-3-4)

Nous analysons en premier lieu les deux premières chansons. Nous avons décidé de les analyser ensemble, car, chose surprenante, elles sont semblables dans les trois traductions. Dans la première chanson tout d'abord, les trois traductions françaises se ressemblent, tant au niveau du sens que du rythme. En effet, le sens de l'original est toujours rendu, avec plus ou moins de précision, et le rythme est généralement respecté. De plus, les trois traducteurs ont utilisé les mêmes rimes (« pot » rime avec « jabot »).

Ensuite, dans la deuxième chansonnette, nous avons observé peu de différences également : les termes employés par les trois traducteurs pour les rimes sont les mêmes. Toutefois, c'est au niveau du rythme que nous avons relevé des différences. Nous avons tout d'abord observé un problème de rythme dans la traduction de Marthe Robert. En effet, le deuxième vers « Jette de l'argent et de l'or sur moi » n'a pas un rythme facile à lire, nous notons un contretemps entre « de l'argent et de l'or », qui fait buter le lecteur à la lecture de ce vers. Nous constatons qu'un simple inversement chez Pierre Durand « de l'or et de l'argent sur moi » (qui est par ailleurs l'ordre employé en allemand) permet de rétablir ce rythme naturel. Par ailleurs, nous avons relevé une modulation chez Natacha Rimasson-Fertin. Une modulation est un « <[p]rocédé de traduction> qui consiste à restructurer un <énoncé> du <texte d'arrivée> en faisant intervenir un changement de point de vue ou d'éclairage par rapport à la formulation originale […] » (Lee-Jahnke, Delisle, Cormier 1999 : 54). En effet, alors que le texte-source dit « ***wirf*** *Gold und Silber über mich* », Natacha Rimasson-Fertin change de perspective et dit « D'or et d'argent **recouvre-moi** ». Ce faisant, elle s'éloigne lexicalement du texte-source (l'équivalent du verbe « *werfen* » en français est bien « jeter », terme employé par ses prédécesseurs), mais elle se rapproche de la réalité : Cendrillon se pare de la robe or et argent envoyée par l'oiseau, elle est donc recouverte d'or et d'argent, alors qu'avec le verbe « jeter », le lecteur pourrait penser que l'oiseau jette à Cendrillon des pièces d'or et d'argent.

En résumé, les différences entre les trois traductions de ces deux premières chansonnettes sont minimes. Nous attribuons cette ressemblance à la simplicité des chansons, et surtout, au fait que l'emploi d'équivalences lexicales entre le texte-source et le texte-cible permet de garder le rythme de l'original et de créer des rimes en français. Nous avons néanmoins relevé quelques divergences, parfois au niveau du rythme, parfois au niveau du vocabulaire employé, mais sans que cela n'altère la compréhension du lecteur.

Grimm	Rucke di guck, rucke di guck, Blut ist im Schuck (Schuh): der Schuck ist zu klein, die rechte Braut sitzt noch daheim. (p. 143) Rucke di guck, rucke di guck, kein Blut im Schuck: der Schuck ist nicht zu klein, die rechte Braut, die führt er heim. (p. 144)
Marthe Robert	Tour nou touk, tour nou touk, Sang dans la pantouk, Le soulier est trop petit, La vraie fiancée est encore au logis. (p. 104-5) Tour nou touk, tour nou touk, Pas de sang dans la pantouk, Le soulier n'est pas trop petit, C'est la vraie fiancée qu'il mène au logis. (p. 106)
Pierre Durand	Crou, crou, crou, crou, dans la pantoufle il y a du sang partout ; la pantoufle est bien trop petite, la vraie fiancée est encore au gîte. (p. 66-7) Crou, crou, crou, crou, dans la pantoufle il n'y a pas de sang, la pantoufle n'est pas trop petite, c'est la vraie fiancée qu'il emmène en son gîte. (p. 67)
Natacha Rimmason-Fertin	Rrou-coule, rrou-coule, Dans le soulier, le sang coule. Le soulier est trop petit, La vraie fiancée est encore au logis. (p. 145) Rrou-coule, rrou-coule, Pas de sang dans le soulier. Le soulier n'est pas trop petit, La vraie fiancée, il l'emmène chez lui. (p. 146)

Nous analysons en second lieu les troisième et quatrième chansons (qui sont très semblables) et qui sont les plus intéressantes à analyser. En effet, ces formulettes sont chantées par les oiseaux ; il est donc question ici de la traduction d'onomatopées et les trois traducteurs ont adopté des stratégies différentes afin d'allier onomatopées, rythme et rimes.

Cette formulette est déclamée par les pigeons (ou colombes, comme nous l'avons vu au chapitre 3.2.1.2.), qui s'expriment en faisant « *rucke di guck* ». Mais que signifie

cette locution ? Le *Dictionnaire allemand* des frères Grimm définit le terme *« Guck »* comme suit : « *einzelner kurzer blick* » (Grimm 1984) (en italique dans le texte). De plus, le *Duden* nous apprend que le verbe « *rucken* » signifie : « sich mit Rucken bewegen » (Duden 2007). Les oiseaux interpellent donc le prince pour qu'il se tourne et regarde le pied de celle qu'il pense être sa fiancée. Par ailleurs, le dictionnaire allemand *Duden online* (2015) nous apprend que le verbe « *rucken* » signifie également : « gurren [von Tauben] », ce qui signifie en français *roucouler*. Le *Dictionnaire allemand* des frères Grimm définit le verbe « *rucken* » par « *von den tauben* » (Grimm 1984) (en italique dans le texte), et nous renvoie à la définition du verbe « *rucksen* », dans laquelle il est dit que « *le son émis par le pigeon et qui est à l'origine de cette forme onomatopéique est rendu par* rucku […] » (*ibid.*, notre traduction[8]). Cela nous indique donc que le « *rucke* » de l'expression « *rucke di guck* » est bel et bien le son émis par l'oiseau et par là même, une onomatopée.

La traduction des onomatopées pose souvent des problèmes au traducteur. Le *Grand Robert* définit l'onomatopée comme la « [c]réation d'un mot suggérant ou prétendant suggérer par imitation phonétique la chose dénommée […] » (Grand Robert 2015). Pour Ballard, l'onomatopée est l' « imitation d'un bruit du monde réel » (Ballard 2001 : 18). Il distingue les onomatopées pures des onomatopées lexicalisées. Les premières sont intégrées « […] dans la langue via le système phonologique qui les représente, mais elle ne sont pas intégrées dans le système syntaxique » (Ballard 2001 : 24). Une onomatopée pure n'est donc pas intégrée syntaxiquement à la phrase. Ballard donne l'exemple de la traduction de Lewis Carroll par Papy : « Au moment où elle prononçait ces mots, son pied glissa, et, un instant plus tard, **plouf !** elle se trouvait dans l'eau salée jusqu'au menton » (*ibid*.) (en gras dans le texte). L'onomatopée « plouf » est bien une onomatopée pure, car elle ne s'inscrit pas syntaxiquement dans la phrase. En outre, elles ne sont pas systématiquement répertoriées dans les dictionnaires (*ibid*.). Les secondes, quant à elles, désignent les onomatopées devenues verbe, nom, adjectif, etc. C'est par exemple le cas de *cahin-caha*, de *clapotis* (*ibid.* : 32) ou encore du verbe *roucouler*. La catégorie qui nous intéresse est donc celle des onomatopées pures, qui interviennent le plus souvent dans les discours (en opposition au récit) (*ibid.* : 30). En effet, dans notre récit, nous avons affaire au chant des oiseaux, qui exercent par ce chant

[8] D'après la définition originale : « *der diesen lautmalenden bildungen zu grunde liegende ton der taube wird bezeichnet mit* rucku […] » (Grimm 1984)

une fonction de communication. Par ailleurs, Ballard distingue plusieurs catégories à l'intérieur des onomatopées pures : l'équivalence parfaite, c'est-à-dire homophonie et homographie, ce qui est plutôt rare, l'homophonie sans homographie (il donne l'exemple de *boum* qui se traduit en anglais par *boom*) ou encore ni l'un ni l'autre, c'est-à-dire que l'onomatopée dans la langue source et celle dans la langue cible s'expriment de façon différente (et par là même s'écrivent différemment), par exemple, le pistolet français fera *pan pan*, alors que le pistolet anglais fera *bang bang* (*ibid*.). Cette dernière catégorie, qui est celle qui nous concerne pour l'analyse, « […] témoigne de l'écart très net qui se creuse dans la perception et la représentation des bruits dans des langues naturelles différentes » (*ibid*. : 31).

De plus, pour Ballard (*ibid*.), les différentes traductions des onomatopées sont dues, parfois, à la subjectivité du traducteur. C'est ce que nous observons dans notre cas, où les trois traducteurs ont rendu le roucoulement du pigeon par trois sons différents : chez Pierre Durand, l'oiseau fait « crou, crou, crou, crou », chez Natacha Rimasson-Fertin, il fait « rrou-coule, rrou-coule », alors que chez Marthe Robert, il fait « tour nou touk, tour nou touk ». La solution pour laquelle cette dernière a opté peut paraître surprenante : en effet, si les traductions de Pierre Durand et de Natacha Rimasson-Fertin semblent correspondre phonétiquement au son émis par le pigeon tel qu'il est perçu dans le monde francophone, la traduction de Marthe Robert est bien différente du roucoulement du pigeon en français. C'est là qu'intervient un nouvel élément : la rime. Ballard mentionne une situation particulière dans laquelle « […] la créativité du traducteur est fortement mise à contribution […] » : lorsque l'onomatopée est à la base d'un jeu de mots (Ballard 2001 : 36). Dans notre situation, ce n'est pas à un jeu de mots que le traducteur est confronté, mais à une rime. Afin de conserver le rythme de l'original, Marthe Robert a inventé sa propre onomatopée pour imiter le bruit du pigeon. En optant pour « tour nou touk », elle a réussi à garder le même son que la rime de l'allemand. Ce faisant, elle a également gardé la même construction que l'original, qui a dû transformer le terme « *Schuh* » en « *Schuck* » pour qu'il rime avec « *rucke di guck* », ce qui a donné en français la transformation de « pantoufle » en « pantouk » pour rimer avec « tour nou touk ». Par ailleurs, grâce à son onomatopée (« **Tour** nou touk »), Marthe Robert garde l'idée de mouvement brusque exprimée par le verbe « *rucken* ».

De plus, dans la dernière chansonnette, cette solution permet à Marthe Robert de garder la rime entre les deux premiers vers (« Tour nou touk, tour nou touk, / Pas de

sang dans la pantouk »), alors que ses deux successeurs ont supprimé la rime (« Crou, crou, crou, crou, / dans la pantoufle il n'y a pas de sang » chez Pierre Durand et « Rrou-coule, Rrou-coule, / Pas de sang dans le soulier » chez Natacha Rimasson-Fertin). Dans ce contexte, la traduction du son du pigeon proposée par Marthe Robert peut donc tout à fait se justifier, car même si ce n'est pas l'onomatopée usuelle, cette traduction permet à la traductrice de conserver le même rythme que l'original et même de conserver le même son de la rime. Chez ses successeurs, le sens reste le même que celui de l'original. Néanmoins, alors que dans les deux premières chansonnettes, les trois traducteurs avaient conservé les mêmes sons (et même les mêmes mots) pour la rime, il en va autrement dans les deux dernières chansons. En effet, chaque traducteur a adapté la rime en fonction de l'onomatopée choisie pour imiter le roucoulement du pigeon : chez Pierre Durand, « il y a du sang partout » rime avec « crou » et chez Natacha Rimasson-Fertin, « le sang coule » rime avec « rrou-coule ».

En résumé, la traduction des dernières chansons de Marthe Robert se distingue de celle de ses successeurs. Elle a en effet cherché à privilégier la musicalité de la rime au détriment de l'idiomaticité en français, en traduisant le cri des oiseaux par « Tour nou touk », qui est une onomatopée qui ressemble peu au roucoulement des pigeons. Nous pouvons donc supposer que ses deux successeurs ont décidé de retraduire ces passages afin de privilégier l'idiomaticité française, en rendant le roucoulement des oiseaux par des onomatopées plus proches du cri des pigeons en français, quitte à sacrifier une rime.

En conclusion à cette analyse, les trois traductions ne sont pas foncièrement différentes en ce qui concerne les deux premières chansons, le sens est rendu et la musicalité de l'allemand est plus ou moins respectée chez les trois traducteurs. Néanmoins, nous avons constaté des différences entre les trois traductions au niveau des deux dernières chansons. Nous avons observé une différence frappante au niveau de la traduction des onomatopées, qui permet à Marthe Robert, malgré l'emploi d'une onomatopée probablement inventée par elle-même, de conserver le rythme et les rimes de l'original, alors que ses successeurs ont employé des onomatopées certes plus courantes et plus idiomatiques en français, mais qui ne leur ont pas permis de conserver les rimes du texte original. En fin de compte, tout dépend des critères d'évaluation d'une « meilleure » traduction : est-ce un texte « […] qui se caractérise par une plus stricte ressemblance avec l'original » ou un texte qui tient par lui-même (Johnson 2001 : 352) ? Est-ce un texte qui sera lu par un public qui n'a pas de connaissances de la langue source

ou par un public averti qui a accès au texte-source ? Dans le cas du conte de *Cendrillon*, qui s'adresse à la fois aux adultes et aux enfants, nous aurions tendance à privilégier l'idiomaticité, quitte à devoir abandonner une rime. En effet, la littérature pour enfants est particulièrement abondante en onomatopées (Ballard 2001 : 14), c'est pourquoi nous aurions tendance à privilégier l'emploi d'onomatopées répandues dans la langue-cible.

3.2.3. Analyse du niveau de langue

3.2.3.1. Dans le texte-source

Nous allons analyser dans ce sous-chapitre le niveau de langue du texte-source. Il convient, pour ce faire, de faire une piqûre de rappel des chapitres 2.2.1.2. et 2.2.2.2. Dans le premier, nous avons parlé de la simplicité de la structure narrative du conte. Dans le deuxième, nous avons abordé la langue des *Kinder- und Hausmärchen* et l'oralité dans ce recueil. Nous avions dit à ce propos que les frères Grimm avaient cherché à retranscrire les contes en restant aussi proches que possible de la manière dont s'exprime le peuple, c'est-à-dire en utilisant « […] une langue très simple dans ses constructions syntaxiques, abondantes en images et en comparaisons, concrète et expressive, mêlée de proverbes, de sentences, d'interjections, d'onomatopées » (Tonnelat 1912, cité dans Schneider 1998 : 399). Par ailleurs, nous avions également appris que dès la deuxième édition, les frères Grimm avaient cherché à faire de leur recueil de contes un livre d'éducation, destiné aux enfants, mais aussi aux adultes (Rimasson-Fertin 2009b : 587). Cette volonté

> […] se traduit par un certain nombre de modifications des textes, tant dans leur style que dans leur contenu. Sur le plan stylistique, Wilhelm ajoute quantité de diminutifs, d'expressions populaires, de formules versifiées ou imagées et de tournures plus enfantines. (Rimasson-Fertin 2009b : 587)

Nous avons retrouvé certaines de ces caractéristiques dans le conte de *Cendrillon*, que nous présentons ici.

Premièrement, nous avons relevé des traces d'oralité sous diverses formes. Nous avons tout d'abord observé des traces d'un langage oral, sous forme de mots dont la fin est tronquée. C'est par exemple le cas de « *aufstehn* » (p. 137), « *nach Haus* » (p. 138-40-3), « *rüttel dich und schüttel dich* » (p. 140-1-2), « *wär* » (p. 140), « *am andern Tag* » (p.

141), « *die andern* » (p. 141), « *der andern Seite* » (p. 141). À cette catégorie s'ajoute l'utilisation des interjections « *ja* » (p. 139) et « *eh* » (p. 140). Nous avons également relevé l'emploi ponctuel de termes régionaux et issus du dialecte, notamment avec le terme « *geschwind* » (p. 141-2), qualifié de terme régional par le *Duden Online*, et avec le terme « *verbuttet* », dont la définition du *Dictionnaire allemand* des frères Grimm (1984) précise que c'est un terme qui se rattache aux dialectes et qui est peu usité dans le langage écrit[9]. L'oralité s'exprime également à travers les onomatopées. Nous avons déjà analysé l'onomatopée qui se rapporte au chant du pigeon (« *Rucke di guck* » (p. 143-4)). Nous en avons également relevé une deuxième : « pick, pick, pick, pick » (p. 139-40), qui décrit le bruit que font les oiseaux qui picorent avec leur bec.

Deuxièmement, nous avons observé des traits stylistiques qui indiquent que le conte s'adresse à un jeune public. Les onomatopées dont nous avons parlé au paragraphe précédent sont également typiques d'un texte s'adressant à un jeune public (Ballard 2011 :14). Mais surtout, nous avons observé un grand nombre de diminutifs, 41 pour être précise (sans compter le terme « *Mädchen* », qui est un terme qui existe tel quel dans le dictionnaire).

Finalement, le conte est, de manière générale, simple au niveau de la syntaxe, corroborant ainsi les affirmations de Tonnelat (1912, cité dans Schneider 1998 : 399). En effet, les phrases sont simples et n'ont que très peu de relatives. Le vocabulaire employé est également simple, même si le vocabulaire du texte-source peut aujourd'hui paraître parfois désuet.

En conclusion, le niveau de langue du texte-source est simple, parfois oral et désuet. Certains éléments, tels que l'emploi de diminutifs et d'onomatopées, indiquent que le texte s'adresse à un jeune public.

[9] D'après les précisions de la définition originale : « *selten in der schriftsprache* […] *hauptsächlich mundartlich* » (Grimm 1984)

3.2.3.2. Dans les traductions

3.2.3.2.1. Dans la traduction de Marthe Robert

Nous avons analysé la traduction de Marthe Robert en nous fondant sur les mêmes critères que ceux employés lors de l'analyse du texte-source, à savoir les traces d'oralité, le vocabulaire employé et les diminutifs.

En premier lieu, nous avons relevé, de manière générale, un vocabulaire simple. Nous avons néanmoins observé quelques termes et tournures plus recherchés : « lestement » (p. 102), « comme à l'accoutumée » (p. 102), « interdits d'admiration » (p. 103), « tourner bride » (p. 104-5), expression courante que nous jugeons particulièrement pertinente, car la tournure exprime le sens de la phrase allemande (revenir en arrière) tout en gardant l'image du cheval, et finalement « qui lui allait comme un gant » (p. 105) (en parlant de la pantoufle en or), qui est une comparaison particulièrement imagée, surtout lorsqu'il s'agit d'une chaussure… ! L'utilisation de ce vocabulaire nous révèle un niveau de langue un peu plus élevé que celui du texte-source (tout en restant malgré tout simple et compréhensible par tous). Nous avons également relevé un certain nombre de tournures et de termes désuets : « souillon » (p. 96), « trimer » (p. 97), « se lever avant le jour » (p. 97), l'emploi de « Père » (p. 97) lorsque Cendrillon s'adresse à son père, « s'y montrer » (à la fête) (p. 98), « soulier » (voir tableau du chapitre 3.2.1.3.), « pantoufles » (voir tableau du chapitre 3.2.1.3.), « marâtre » (p. 99-100-1-5), « toilette » (p. 101-2), « aller à pied » (p. 104), « logis » (p. 104.5.6), « perfide » (p. 106), « fortune » (p. 106) et « perfidie » (p. 106), entre autres. Ce nombre important de termes archaïques rappelle le texte-source mais surtout, donne ce caractère désuet qui fait le charme et la magie des contes.

En deuxième lieu, nous n'avons observé que très peu de marques d'oralité. Le seul terme qui se rattache vraiment à l'oralité est le participe passé « nippée » (p. 97), qui est qualifié par le *Grand Robert* (2015) de terme familier. Par ailleurs, la première onomatopée a été gardée telle quelle (« pic, pic, pic » (p. 99-100)), mais la deuxième, comme nous l'avons vu au chapitre 3.2.2., est un peu moins conventionnelle. En effet, Marthe Robert a traduit le roucoulement du pigeon par le son « tour nou touk » (p. 104-5-6) ; l'oralité de l'onomatopée est donc tronquée pour un son inventé.

En troisième lieu, nous avons relevé un certain nombre de diminutifs, quatorze pour être précis (voir annexe 1). Ils sont tous, à l'exception du terme « arbuste »,

construits selon le modèle « petit + terme » (et non pas à l'aide d'un suffixe). Quatorze est un nombre bien inférieur à 41 (nombre de diminutifs relevé dans le texte-source), cela est dû au fait que le français utilise généralement moins de diminutifs synthétiques (de la forme « adjectif + suffixe ») que d'autres langues (Dębowiak 2014 : 181). De plus, l'emploi de la construction « petit + terme » apporte une certaine lourdeur au texte français, ce qui explique que la traductrice ait décidé de diminuer le nombre de diminutifs dans le texte-cible.

En conclusion, la traduction de Marthe Robert est d'un niveau de langue que nous jugeons légèrement supérieur à celui du texte-cible, premièrement car nous n'avons relevé que très peu de marques d'oralité, et deuxièmement car nous avons observé un certain nombre de tournures et d'expressions d'un niveau de langue plus élevé. Par ailleurs, Marthe Robert utilise un vocabulaire souvent désuet, qui rappelle le texte-source et qui confère au conte une dimension archaïque.

3.2.3.2.2. Dans la traduction de Pierre Durand

Nous avons également analysé la traduction de Pierre Durand en nous fondant sur les mêmes critères d'analyse que ceux du texte-source et du texte de Marthe Robert.

Tout d'abord, le vocabulaire employé par Pierre Durand et la syntaxe du récit sont tous deux simples, comme le veut le conte. Nous avons observé quelques expressions bien tournées : « fut saisi d'admiration » (p. 65) et « resta muet d'admiration » (p. 65), notamment. Nous avons également relevé des tournures et des termes désuets, à savoir « lui tint ce langage » (p. 61), qui n'est pas sans rappeler la célèbre fable du Corbeau et du Renard de Jean de la Fontaine[10], « besognes » (p. 61), « se lever avant le jour » (p. 61), « souliers » (p. 62-5), « marâtre » (p. 62-3-7) ou encore « pantoufle » (p. 64-6-7). Pierre Durand utilise cependant moins de termes désuets que Marthe Robert, privilégiant un vocabulaire plus moderne et plus facilement compréhensible par tous les publics.

Ensuite, nous avons relevé quelques marques d'oralité comme en témoignent l'expression familière « morte de fatigue » (p. 61), les interjections « Tiens » (p. 62) et

[10] « […]
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
[…] »
(TV5 Monde 2015).

« oh ! » (p. 62-3), ainsi que les locutions « toutes joyeuses » (p. 62) et « tout heureuse » (p. 63). De plus, pour la traduction de la première onomatopée, Pierre Durand a décidé d'utiliser le verbe découlant de l'onomatopée et de le faire suivre directement de l'onomatopée, ce qui donne : « […] commencèrent à picorer, pic, pic » (p. 63). Pour la traduction de la deuxième onomatopée, il a opté pour une solution proche du cri du pigeon, en optant pour « Crou, crou, crou, crou » (voir chapitre 3.2.2.). Ses onomatopées sont donc tout à fait conventionnelles et compréhensibles par un public jeune.

Finalement, nous avons relevé douze diminutifs dans tout le texte de Pierre Durand (voir annexe 1). Ce nombre est bien plus petit que celui du texte-source. Les raisons de ce nombre réduit de diminutifs sont certainement les mêmes que pour le texte de Marthe Robert. Nous avons cependant relevé que Pierre Durand avait parfois ajouté des diminutifs devant des termes qui n'avaient pas de diminutifs dans le texte original. C'est notamment le cas de « Reis » (p. 138) qu'il a traduit la première fois par « petite branche » (p. 62). Ses collègues ont toutes deux opté pour « rameau », qui signifie selon le *Grand Robert* « [p]etite branche née d'une branche principale » (Grand Robert 2015). Un rameau est donc une petite branche ; Pierre Durand en a profité pour ajouter un diminutif là où il n'y en avait pas en allemand et ainsi, expliquer le terme « rameau » à un public qui ignorerait ce qu'est un rameau. L'emploi d'un terme plus courant peut également nous indiquer que le public visé par Pierre Durand est plus jeune que celui de ses collègues.

En conclusion, le texte de Pierre Durand est simple du point de vue de la syntaxe et du vocabulaire employé. Le texte contient certes quelques tournures et termes désuets, mais en quantité négligeable. Le texte contient également des marques d'oralité, tout comme le texte-source. Dans l'ensemble, le niveau de langue est donc semblable à celui du texte original des frères Grimm.

3.2.3.2.3. Dans la traduction de Natacha Rimasson-Fertin

Les critères d'analyse sont les mêmes que ceux employés lors de l'analyse des deux traductions précédentes et du texte-source.

En premier lieu, le vocabulaire utilisé par Natacha Rimasson-Fertin est très simple. Nous n'avons pas relevé de termes ou d'expressions particulièrement recherchés dans son texte. Cette simplicité se retrouve dans le texte-source est une des caractéristiques du conte en général (voir chapitre 2.2.1.2.). Nous avons relevé un

certain nombre de tournures et de termes désuets : « fin prochaine » (p. 139), « fille de cuisine » (p. 140), « souliers » (p. 145-6), « marâtre » (p. 141-2-3-6), « demoiselle » (p. 143-6), « aller à pied » (p. 145), « logis » (p. 145), « ne saurait être » (p. 146), « perfide » (p. 146) et « perfidie » (p. 147) notamment. Natacha Rimasson-Fertin se situe entre Marthe Robert et Pierre Durand en termes de termes désuets.

En deuxième lieu, nous avons relevé un certain nombre de marques d'oralité : l'interjection « Tiens » (p. 141), les apostrophes « vous » (p. 141-2) ou encore les onomatopées « pic-pic-pic-pic » (p. 141-2) et « rrou-coule » (p. 145-6), qui, comme nous l'avons vu au chapitre 3.2.2., ont été traduites de manière plus conventionnelle par Natacha Rimasson-Fertin et Pierre Durand. Nous avons également observé des tournures plus familières, à savoir « tout sales » (p. 143) et « ne savait quoi dire » (p. 144). Nous avons également observé l'emploi particulier de l'auxiliaire être avec le verbe « grimper » dans la phrase « […] je crois qu'elle est grimpée dans le poirier » (p. 144). En effet, le Bon usage de Grévisse admet que « […] des verbes qui, normalement, se conjuguent avec *avoir* sont parfois construits avec *être* dans une langue non surveillée » (Grévisse 2015) (en italique dans le texte). Nous entendons ici « langue non surveillée » comme une langue orale.

En dernier lieu, l'analyse des diminutifs nous révèle une stratégie proche de celle de ses prédécesseurs (voir annexe 1). Nous avons en effet comptabilisé quatorze diminutifs, soit le même nombre que dans la traduction de Marthe Robert. Nous avons également relevé qu'à deux endroits, Natacha Rimasson-Fertin a rendu le diminutif non pas par « petit », mais par « pauvre » (p. 143-4).

En conclusion, le niveau de langue dans la traduction de Natacha Rimasson-Fertin est très proche de celui du texte original allemand, avec un vocabulaire simple, des marques d'oralité, des termes désuets et l'emploi de diminutifs, certes en infériorité par rapport au texte-source, mais suffisamment rendu en français et dans les limites pour ne pas rendre la traduction trop lourde.

En conclusion, l'analyse du niveau de langue dans le texte-source et dans les trois traductions françaises nous révèle que la traduction de Marthe Robert se démarque légèrement de celle de Pierre Durand et de Natacha Rimasson-Fertin. En effet, elle contient moins de marques d'oralité et plus de tournures recherchées, ce qui lui confère un niveau de langue plus élevé que dans le texte-source et dans les traductions plus

récentes. Par ailleurs, c'est sa traduction qui contient le plus de tournures et de termes désuets, qui font le charme et la magie du conte. Les deux traducteurs suivants ont peut-être cherché à rétablir le niveau de langue de l'original, à créer des traductions plus simples et plus adaptées à un public jeune.

3.2.4. Analyse des divergences de sens

3.2.4.1. Au niveau du sens

Nous avons observé des divergences de sens entre les trois traductions françaises de *Cendrillon*. Nous les avons classées en trois catégories : les divergences dues à des termes allemands polysémiques, les glissements de sens et finalement, les faux sens.

En premier lieu, le texte original comporte un certain nombre de termes polysémiques et de tournures ambiguës, qui n'ont pas toujours été traduits de la même manière par nos trois traducteurs. Nous avons tout d'abord observé que la traduction de Pierre Durand se démarque le plus souvent de celle de Marthe Robert et de celle de Natacha Rimasson-Fertin.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
[...]: hinaus mit der Küchenmagd. (p. 137)	[…] ; dehors le souillon ! (p. 96)	A la cuisine avec la servante ! (p. 61)	[…] : dehors, la fille de cuisine ! (p. 140)
„Seht einmal die stolze Prinzessin, wie sie geputzt ist!" (p. 137)	« Voyez un peu la fière princesse, comme elle est bien nippée ! » (p. 97)	« Regardez, comme elle est propre, la fière princesse ! » (p. 61)	« Voyez un peu comme cette princesse si fière est endimanchée ! » (p. 140)
„Soll die dumme Gans bei uns in der Stube sitzen!" (p. 137)	« Cette petite oie va-t-elle rester avec nous dans la salle ? […] (p. 96)	« Cette oie stupide doit-elle habiter dans la même chambre que nous ? » (p. 61)	« Que fait cette pauvre sotte dans la belle salle avec nous ? » (p. 140)

Le premier exemple est la traduction de la locution « *hinaus mit der Küchenmagd* », qui n'a pas été comprise de la même manière par Pierre Durand et par ses collègues. Le premier a traduit littéralement la tournure, insinuant que Cendrillon allait travailler avec la servante, alors que Marthe Robert et Natacha Rimasson-Fertin insinue que Cendrillon devient la femme de cuisine. Nous aurions tendance à avoir la même interprétation que Marthe Robert et Natacha Rimasson-Fertin, car il n'est fait

mention d'aucune servante par la suite, Cendrillon exécutant le travail seule. Ensuite, le verbe « *putzen* » englobe plusieurs définitions en allemand : « 1. a. durch Reiben (mit einem Lappen, einer Bürste o. Ä.) säubern und blank machen 2. a. (veraltend) jemanden, sich schmücken b. (veraltend) zieren, schmücken » (Duden Online 2015). Nous observons que les termes employés par les deux traductrices font référence au sens vieilli, alors que la traduction de Pierre Durand se réfère au sens commun du terme allemand. Dans le contexte de ce conte, nous avons une préférence pour les solutions apportées par les deux traductrices ; en effet, dans la phrase précédente, il est dit que les belles-sœurs ont retiré à Cendrillon ses beaux habits pour lui faire porter un vieux sarrau. Il est donc ici fait référence à l'apparence de Cendrillon plutôt qu'à son hygiène. Nous avons également relevé cette tendance pour la traduction de « *Stube* ». Ce terme allemand est un vieux terme qui désignait autrefois la pièce à vivre dans laquelle se trouvait le poêle (Grimm 1984). Aujourd'hui, il est défini par le *Duden Online* comme suit : « 1. (landschaftlich, sonst veraltend) Zimmer, Wohnraum » (Duden Online 2015). Par conséquent, parle-t-on de « chambre » ou de « salle » ? À notre avis, la traduction la plus proche du sens allemand est celle de Natacha Rimasson-Fertin, qui, en parlant de « belle salle », rappelle la pièce à vivre (qui devait probablement être la seule pièce de la maison à être chauffée). Néanmoins, ces divergences de sens sont mineures et n'altèrent en rien la compréhension du lecteur.

Par ailleurs, nous avons relevé deux passages où Natacha Rimasson-Fertin se démarque de ses deux prédécesseurs.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
[...] die schön und weiß von Angesicht waren, aber garstig und schwarz von Herzen. (p. 137)	[…] qui étaient jolies et blanches de visage, mais laides et noires de cœur. (p. 96)	[…] belles et à la peau bien blanche, mais dont le cœur était laid et noir. (p. 61)	Celles-ci avaient le visage beau et blanc, mais leur cœur était méchant et noir.
[...] und sie mußten ihm Axt und Hakken bringen, damit er das Taubenhaus entzweischlagen konnte [...] (p. 140-1)	[…] ils durent lui apporter une hache et une pioche pour démolir le pigeonnier. (p. 101)	Il se fit apporter une hache et une pioche pour démolir le pigeonnier […] (p. 64)	Il dut apporter au fils du roi une hache et des pioches pour qu'il puisse casser le pigeonnier […] (p. 143)

Le premier passage est celui de la description des belles-sœurs et la divergence porte sur le terme « *garstig* ». Dans leur *Dictionnaire allemand*, les frères Grimm définissent « *garstig* » comme suit : « 1) *verdorben, ränzig, faulig, stinkend* 3) b) *häszlich, unschön, unangenehm im äuszeren* 4) *schmutzig im sittlichen sinne* » (Grimm 1984) (en italique dans le texte). Aujourd'hui, le *Duden Online* définit ce terme comme suit : « 1. sich jemandem gegenüber äußerst unfreundlich, umgezogen verhaltend » (Duden Online 2015). Natacha Rimasson-Fertin a opté pour « méchant », alors que ses prédécesseurs ont opté pour « laid ». Si les deux termes français correspondent aux définitions de « garstig », nous avons une préférence pour la solution trouvée par les deux premiers traducteurs, qui leur permet de créer une antithèse : laid s'oppose à jolies/belles et noir s'oppose à blanc. Le deuxième passage où Natacha Rimasson-Fertin se distingue de ses prédécesseurs concerne la traduction du pronom « *ihm* ». En effet, alors que les deux premiers traducteurs ont conservé l'ambiguïté de l'original liée au pronom « *ihm* » (se réfère-t-il au père de Cendrillon ou au prince ?), Natacha Rimasson-Fertin a décidé d'être plus explicite, quitte à prendre le risque de ne pas restituer le bon sens. À son sens, le pronom « *ihm* » fait référence au fils du roi. Cependant, le dernier nom masculin singulier avant le pronom est « *der Alte* » (littéralement « le vieux », qui fait référence au père de Cendrillon). Ainsi, à qui amène-t-on une hache ? Est-ce au vieux, comme le voudrait la logique de la grammaire ? Ou au fils du roi, comme le laisse entendre Natacha Rimasson-Fertin ? Nous validons la stratégie des deux premiers traducteurs, qui laissent planer le doute quant à l'identité de la personne qui abat le pigeonnier. De plus, en allemand, le sujet qui amène la hache au vieux (ou au fils du roi) est pluriel (« ***sie*** *mußten* »), alors que chez Natacha Rimasson-Fertin, le sujet est singulier (« **il** dut), ce qui nous permet d'affirmer que sa solution n'est pas la bonne.

Ensuite, le terme « *Kleider* » a été traduit différemment par les trois traducteurs.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
seine schönen Kleider (p. 137)	ses belles robes (p. 96)	ses beaux habits (p. 61)	ses beaux habits (p. 140)
„Schöne Kleider" (p. 138) schöne Kleider (p. 138)	« De beaux habits » (p. 97) de belles robes (p. 97)	« De beaux vêtements » (p. 62) de beaux habits (p. 62)	« De beaux habits » (p. 140) de beaux habits (p. 140)
Du hast keine Kleider (p. 138)	Tu n'as pas de robes (p. 98)	Tu n'as ni vêtements (p. 62)	Tu n'as ni habits (p. 141)
Du hast keine	tu n'as pas d'habits	tu n'as pas d'habits	tu n'as pas d'habits

Kleider (p. 139)	(p. 99)	(p. 63)	(p.142)
denn du hast keine Kleider (p. 140)	car tu n'as pas d'habits (p. 100)	parce que tu n'as pas de robe (p. 63)	car tu n'as pas d'habits (p. 142)
ein golden und silbern Kleid (p. 140)	une robe d'or et d'argent (p. 100)	une robe d'or et d'argent (p. 64)	une robe d'or et d'argent (p. 143)
das Kleid (p. 140)	la robe (p. 100)	la robe (p. 64)	la robe (p. 143)
in dem goldenen Kleide (p. 140)	dans sa toilette d'or (p. 101)	dans sa robe d'or (p. 64)	dans sa robe d'or (p. 143)
in seinen schmutzigen Kleidern (p. 141)	avec ses vêtements sales (p. 101)	vêtue de ses habits sales (p. 64)	dans ses habits tout sales (p. 143)
die schönen Kleider (p. 141)	ses beaux vêtements (p. 101)	ses beaux habits (p. 64)	ses beaux habits (P. 143)
ein noch viel stolzeres Kleid (p. 141)	une robe encore plus splendide (p. 102)	une robe encore bien plus belle (p. 65)	une robe plus magnifique encore (p. 143)
mit diesem Kleide (p. 141)	dans cette toilette (p. 102)	omission	vêtue de cette robe (p. 143)
die schönen Kleider (p. 142)	ses beaux habits (p. 103)	ses beaux vêtements (p. 65)	ses beaux habits (p. 144)
ein Kleid (p. 142)	une robe (p. 103)	une robe (p. 65)	une robe (p. 144)
in dem Kleid (p. 142)	dans cette toilette (p. 103)	ainsi vêtue (omission) (p. 65)	dans cette robe (p. 144)

En effet, employé au pluriel, le terme « *Kleider* » peut faire référence à des robes ou aux habits. Nous avons observé que lorsqu'il est fait référence au terme pluriel, Natacha Rimasson-Fertin le traduit systématiquement par « habits » et lorsqu'il est au singulier, elle le traduit par « robe ». Chez Marthe Robert, le terme pluriel est parfois traduit par « habits », « vêtements » ou « robes » et le terme singulier par « robe » ou « toilette ». Cette multitude de synonymes révèle le désir d'éviter les répétitions, sûrement dans la recherche de la littérarité et de l'idiomaticité en français. Cette tendance se retrouve chez Pierre Durand, qui a parfois traduit le terme pluriel par « habits » ou « vêtements » et parfois par « robe ». Il convient cependant de noter que Natacha Rimasson-Fertin ne tient pas forcément compte du contexte. En effet, elle dit que Cendrillon n'a pas d'habits, alors qu'il est clairement fait référence à des robes (Cendrillon est habillée, elle ne possède simplement pas de robes pour aller au bal) (voir p. 141-2 dans le texte de Natacha Rimasson-Fertin). Ce problème se pose également chez ses prédécesseurs (p. 99-100 chez Marthe Robert et 62-3 chez Pierre Durand), mais pas systématiquement (Marthe Robert parle de robes à la page 98 et Pierre Durand à la page 63). La systématicité de Natacha Rimasson-Fertin ne tient donc pas compte du

contexte et peut par conséquent parfois mener à des glissements de sens. Ces observations nous révèlent une fois de plus une certaine systématicité chez Natacha Rimasson-Fertin, qui remplace chaque occurrence allemande par un même équivalent français, et la recherche de littérarité chez ses prédécesseurs, qui cherchent à éviter les répétitions en employant des synonymes et en faisant preuve d'une moins grande systématicité. Nous en arrivons à la conclusion que la traduction de Natacha Rimasson-Fertin est plus scientifique et vise avant tout un public avisé, qui, grâce à ses connaissances du texte et de la langue source, sera sensible à sa démarche.

Finalement, la traduction du terme « *verbuttet* » a également posé des problèmes.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
[...] nur von meiner verstorbenen Frau ist noch ein kleines verbuttetes Aschenputtel da [...] (p. 143)	[…] mais j'ai encore de ma défunte femme une petite bête de Cendrillon. (p. 105)	[…] il n'y a qu'une vilaine petite Cendrillon, fille de ma première femme. (p. 67)	Il n'y a guère qu'une petite Cendrillon toute chétive, que j'ai de ma défunte épouse. (p. 146)

En effet, le terme « *verbuttet* » est introuvable dans un dictionnaire ordinaire actuel, ce qui peut expliquer que les traductions soient différentes. Le verbe « *verbutten* » figure cependant dans le *Dictionnaire allemand* des frères Grimm. Il est défini comme suit : « 1) *körperlich und geistig zurückbleiben* » (Grimm 1984) (en italique dans le texte). Il cite en exemple la phrase de *Cendrillon*. Les deux premières traductions (« bête » et « vilaine ») sont connotées négativement. Cette connotation négative ne se retrouve pas dans la définition allemande, ni dans la dernière traduction. C'est pourquoi nous approuvons la version de Natacha Rimasson-Fertin.

En résumé, la traduction de Pierre Durand se démarque souvent de celle de ses collègues, en proposant une interprétation différente lorsque les termes sont ambigus. Ces divergences de sens sont néanmoins mineures et n'affectent pas la compréhension du lecteur. De plus, nous avons observé que Natacha Rimasson-Fertin prône la systématicité dans la traduction du terme ambigu « *Kleider* », en oubliant le contexte et parfois au détriment du sens original, alors que ses prédécesseurs ont tendance à chercher la littérarité et l'idiomaticité, en évitant les répétitions et en cherchant les figures de style. Nous en concluons donc que le public visé par Natacha Rimasson-Fertin est probablement plus avisé que celui de ses prédécesseurs et a connaissance du texte et de la langue source.

En deuxième lieu, nous avons relevé des divergences de sens qui relèvent du glissement de sens. Un glissement de sens est une légère modification de sens qui n'affecte pas la compréhension globale de la phrase. Nous avons tout d'abord observé une grande partie de ces glissements de sens dans la traduction de Pierre Durand.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
Perlen und Edelsteine (p. 138)	Des perles et des pierres précieuses (p. 97)	[…] des perles et des diamants (p. 62)	des perles et des pierres précieuses (p. 140)
Hau die Zehe ab (p. 142)	Coupe-toi le doigt (p. 104)	Coupe-toi les orteils (p. 66)	Coupe-toi l'orteil (p. 145)
Da trug das Mädchen die Schüsseln zu der Stiefmutter [...] (p. 140)	Alors la jeune fille alla porter les plats à sa marâtre […] (p. 100)	La jeune fille porta la casserole à sa belle-mère […] (p. 63)	[…] porta alors les plats à sa marâtre. (p. 142)
[...] und dann hatte es sich in seinem grauen Kittelchen in die Küche zur Asche gesetzt. (p. 141)	[…] puis, vêtue de son sarrau gris, elle s'était assise près de l'âtre, dans la cuisine. (p. 101)	[…] puis, dans ses vieux vêtements, elle était allée se coucher dans la cendre. (p. 64)	[…] puis elle s'était assise au milieu des cendres, dans la cuisine, vêtue de son pauvre sarrau gris. (p. 143)

Le premier glissement de sens concerne la traduction de « *Edelsteine* », que les deux traductrices ont traduit par « pierres précieuses ». Pierre Durand en revanche parle de « diamants », qui est un hyponyme de pierre précieuse (le diamant est en effet une sorte de pierre précieuse). Ce glissement de sens n'altère certes pas le sens global de la phrase, mais le sens est restreint.

Nous avons également relevé que certains termes qui étaient au pluriel dans le texte original était traduit au singulier chez Pierre Durand, et inversement. Ces glissements de sens dans le texte de Pierre Durand témoignent d'une plus grande liberté de la part de ce dernier.

Nous avons également relevé un glissement de sens chez Pierre Durand pour la traduction de « *gesetzt* ». Le *Duden Online* définit le terme « *setzten* » comme suit : « 1. a. [sich irgendwohin begebend) eine sitzende Stellung einnehmen » (Duden Online 2015). Pierre Durand l'a cependant traduit par « se coucher ». Si le traducteur modifie légèrement le sens quant à l'original, sa solution peut néanmoins se justifier, car il est dit plus haut que Cendrillon était couchée.

Nous avons également relevé chez Natacha Rimasson-Fertin un glissement de sens qui ressemble au dernier glissement de sens évoqué chez Pierre Durand.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
[...] und dachten, es säße daheim im Schmutz [...] (p. 140)	[…], elles la croyaient à la maison, assise dans la crasse […] (p. 101)	[…] et la croyaient assise dans la saleté […] (p. 64)	[…], car elles la croyaient à la maison, agenouillée dans la poussière […] (p. 143)

Cette divergence de sens porte sur le verbe « *säße* » (qui est une forme conjuguée du verbe « *sitzen* »). Le verbe « *sitzen* » est défini par le *Duden Online* comme suit : « 1. a. eine Haltung eingenommen haben, bei der man mit Gesäß und Oberschenkeln bei aufgerichtetem Oberkörper auf einer Unterlage (besonders einem Stuhl o. Ä.) ruht [und die Füße auf den Boden gestellt sind] » (Duden Online 2015). Ce verbe allemand signifie donc « s'asseoir » en français, terme employé par Marthe Robert et Pierre Durand. Natacha Rimasson-Fertin a quant à elle traduit ce verbe par « agenouillée », qui est une position légèrement différente qu'être assis. La compréhension du lecteur n'est toutefois pas affectée.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
[...] früh vor Tag aufstehn, Wasser tragen, Feuer anmachen, kochen und waschen. (p. 137)	[…] se lever bien avant le jour, porter l'eau, allumer le feu, faire la cuisine et la lessive. (p. 97)	[…] se lever avant le jour, porter des seaux d'eau, allumer le feu, faire la cuisine, balayer. (p. 61)	[…] se lever de bonne heure, avant l'aube, porter de l'eau, allumer le feu, faire la cuisine et la lessive. (p. 140)
[...] lag Aschenputtel in seinen schmutzigen Kleidern in der Asche, und ein trübes Öllämpchen brannte im Schornstein; [...] (p. 141)	[…] Cendrillon était couchée dans la cendre avec ses vêtements sales, et une petite lampe à huile jetait une lueur trouble dans la cheminée ; […] (p. 101)	[…] Cendrillon, vêtue de ses habits sales, était couchée dans la cuisine. Une misérable lampe à huile brûlait sur la cheminée ; […] (p. 64)	[…] ils trouvèrent Cendrillon couchée dans la cendre, dans ses habits tout sales, éclairée par une petite lampe à huile toute terne qui était accrochée dans la cheminée. (p. 143)

Finalement, deux passages semblent avoir posé problème à tous les traducteurs, qui ont tous les trois opté pour un sens différent de l'original. Le premier passage concerne la traduction du terme « *waschen* ». En effet, ce terme est défini par le *Duden Online* comme suit : « 2. a. mit Wasser und Seife o. Ä. von anhaftendem Schmutz befreien,

reinigen » (Duden Online 2015). Si les traductrices ont toutes deux opté pour « faire la lessive », Pierre Durand se démarque une nouvelle fois en traduisant le verbe « *waschen* » par « balayer ». Toutefois, aucune solution ne correspond à la définition du verbe allemand, qui signifie littéralement « nettoyer ». Néanmoins, même si les trois traductions ne rendent pas le sens exact de l'original, la compréhension du lecteur n'est pas altérée. Après tout, quelle différence y'a-t-il entre nettoyer, balayer ou faire la lessive ? Toutes ces actions sont des travaux ménagers, et c'est ce qui est le plus important. Le lecteur doit retenir que Cendrillon effectue toutes les corvées ménagères, ce qu'elle fait exactement n'a pas d'importance.

Le deuxième passage posant problème est : « *ein trübes Öllämpchen brannte im Schornstein* ». Nous observons ici que les trois traducteurs ont tous rendu le sens du texte-source différemment. Les traductions de « *trübes Öllämpchen* » ainsi que de « *brannte im Schornstein* » diffèrent d'un traducteur à l'autre. Le *Duden Online* définit l'adjectif « *trübe* » comme suit : « 1. a. (besonders von etwas Flüssigem) [durch aufgeführte, schwebende oder abgelagerte Teilchen] nicht durchsichtig, klar, sauber b. nicht hell leuchtend, kein volles Licht verbreitend c. nicht von der Sonne erhellt und verhältnismäßig dunkel ; [dunstig und] nach Regen aussehend, verhangen, regnerisch 2. a. gedrückt, von traurigen oder düsteren Gedanken erfüllt oder auf eine entsprechende Verfassung hindeutend » (Duden Online 2015). En ce sens, la traduction proposée par Natacha Rimasson-Fertin (« une petite lampe à huile toute terne ») est celle qui se rapproche le plus de l'original. La solution pour laquelle a opté Pierre Durand peut également se justifier, même si le sens est légèrement différent. En effet, une lampe terne peut être qualifiée de « misérable », mais une lampe misérable ne renvoie pas forcément à une lampe terne. Marthe Robert a quant à elle effectué une recatégorisation, qui est un « <[p]rocédé de traduction> qui consiste à établir une <équivalence> par un changement de catégorie grammaticale » (Lee-Jahnke, Delisle, Cormier 1999 : 65), en traduisant « *ein trübes Öllämpchen* » par « une petite lampe à huile jetait une lueur trouble », modifiant ainsi légèrement l'image : ce n'est plus la lampe qui est trouble, mais la lumière qu'elle émet. Par ailleurs, pour Natacha Rimasson-Fertin, la lampe « était accrochée dans la cheminée » et éclairait Cendrillon, alors que chez Pierre Durand, la lampe « brûlait sur la cheminée ». Ici, c'est à nouveau l'image qui change chez Natacha Rimasson-Fertin. En effet, dans l'original, Cendrillon est dans l'ombre et la lampe brûle sur la cheminée, alors que dans la traduction de Natacha Rimasson-Fertin, Cendrillon est

éclairée par la lanterne. En résumé, à notre sens, aucune traduction ne rend précisément tous les éléments de l'original. Natacha Rimasson-Fertin propose la traduction des termes « *ein trübes Öllämpchen* » qui se rapproche le plus du sens du texte-source et Pierre Durand est le plus proche du sens original en ce qui concerne la traduction de « *brannte im Schornstein* ».

Pour résumer, ces deux passages ont été traduits différemment par tous les traducteurs, sans que cela n'affecte la compréhension globale du texte. En effet, ce qui importe le plus dans notre conte, c'est que le lecteur comprenne la réalité générale à laquelle il est fait référence. Que Cendrillon fasse la lessive ou balaie n'a pas d'importance, le plus important est de comprendre qu'elle effectue les corvées ménagères. Que la lampe soit misérable ou trouble, le plus important est de comprendre que Cendrillon vit dans un environnement sale et pauvre.

Finalement, la dernière catégorie de divergences de sens concerne les faux sens. Un faux sens est une « <[f]aute de traduction> qui consiste à attribuer à un mot ou à une expression du <texte de départ> une <acception> erronée qui altère le <sens> du <texte>, sans pour autant conduire à un <contresens> » (Lee-Jahnke, Delisle, Cormier 1999 : 40). Nous avons relevé deux faux sens dans tout le texte, les deux se trouvant dans la traduction de Pierre Durand.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
[...] taten ihm die Schwestern alles ersinnliche Herzeleid an, verspotteten es [...]. (p. 137)	[…] les deux sœurs lui faisaient toutes les misères imaginables, se moquaient d'elle […] (p. 97)	[…], les deux sœurs lui faisaient les pires misères, crachaient sur elle, […] (p. 61)	[…] les deux sœurs lui infligeaient toutes les misères imaginables, elles se moquaient d'elle […] (p. 140)
[...] zog den Fuß aus dem schweren Holzschuh [...] (p. 144)	[…] sortit le pied de son lourd sabot […] (p. 105)	[…] retira son pied du noir sabot de bois […] (p. 67)	[…] sortit son pied du lourd sabot […] (p. 146)

Le premier concerne la traduction de « *verspotten* », qui signifie : « über jemanden, etwas spotten, ihn bzw. es zum Gegenstand des Spottes machen » (Duden Online 2015). Pierre Durand a rendu ce terme allemand par le verbe « cracher », qui décrit un acte plus violent que le verbe « se moquer ». Le deuxième faux sens concerne la traduction des termes « *schweren Holzschuh* », littéralement « lourd sabot », rendus par Pierre Durand par « noir sabot ». Le « lourd sabot » s'oppose ici à la pantoufle d'or, petite

et légère, il est donc difficile de comprendre le choix de Pierre Durand. Notons également qu'il parle de « sabot de bois », ce qui est redondant, un sabot étant par définition en bois.

En conclusion, l'étude des divergences de sens nous a permis d'observer une plus grande liberté quant à la restitution du sens exacte de l'original dans la traduction de Pierre Durand par rapport aux traductions de Marthe Robert et de Natacha Rimasson-Fertin. Cependant, les divergences de sens relevées n'altèrent pas (ou très peu) la compréhension du texte. Par ailleurs, un certain nombre de ces divergences porte également sur l'ambiguïté de tournures et de termes allemands, qui peuvent avoir plusieurs sens dans le contexte de notre conte. L'étude des divergences de sens nous a également permis d'observer une certaine littérarité chez Marthe Robert, surtout, et chez Pierre Durand également, qui ont tous deux cherché à restituer une figure de style et à éviter les répétitions. En résumé, les libertés prises par Pierre Durand quant à la restitution exacte du sens de l'original ont probablement participé à la motivation de Natacha Rimasson-Fertin de retraduire ce conte. Cette dernière est également plus systématique que ses prédécesseurs, parfois sans tenir compte du contexte de traduction.

3.2.4.2. Ajouts et omissions

Nous avons également relevé un certain nombre d'ajouts et d'omissions. Dans ce deuxième sous-chapitre, nous avons décidé de procéder par traducteur.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
Das Mädchen hieb die Zehe ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiß den Schmerz und ging heraus zum Königssohn. (p. 142)	La jeune fille se coupa l'orteil, força son pied à entrer dans la chaussure et alla retrouver le prince. (p. 104)	La jeune fille coupa, enfonça son pied dans la pantoufle, avala sa douleur et se rendit auprès du prince. (p. 66)	La fille se coupa donc l'orteil, enfonça son pied dans le soulier et, serrant les dents pour ne rien laisser paraître de sa douleur, elle sortit retrouver le fils du roi. (p. 145)
Als die Brautleute nun zur Kirche gingen, war die Älteste zur rechten, die Jüngste zur	Comme les fiancés allaient à l'église, l'aînée marchait à droite et la cadette à gauche. Alors les	Lorsque les fiancés se rendirent à l'église, l'aînée était à leur droite, la cadette à leur	Quand les mariés prirent le chemin de l'église, la sœur aînée marchait à leur droite et la

linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach, als sie herausgingen, war die Älteste zur linken und die Jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. (p. 144)	colombes vinrent crever un œil à chacune d'elles. (p. 106)	gauche : alors les pigeons leur crevèrent à chacune un œil. Plus tard, au sortir de l'église, l'aînée était à gauche, la cadette à droite. Alors les pigeons leur crevèrent l'autre œil. (p. 68)	cadette à leur gauche. Les colombes leur crevèrent alors un œil à chacune. Plus tard, à la sortie de l'église, l'aînée marchait à la gauche des mariés et la cadette à leur droite. Les colombes leur crevèrent alors à chacune l'autre œil. (p. 146)

Tout d'abord, nous avons relevé deux omissions dans la traduction de Marthe Robert. La traductrice a en effet omis le passage où il est dit que la belle-sœur avale sa douleur. Cependant, ce passage se répète un peu plus loin dans le récit (à la même page), et là, la traductrice a traduit le passage omis. Nous trouvons deux explications à cette omission : soit l'omission est involontaire, soit l'omission est le résultat de la stratégie de la traductrice d'éviter les répétitions. La deuxième omission se trouve à la fin du conte. Marthe Robert a en effet omis un passage entier (soit deux phrases). Ce passage est, à nouveau, une répétition (c'est le passage où les oiseaux percent le deuxième œil des belles-sœurs). Nous attribuons une nouvelle fois cette omission à la stratégie de Marthe Robert d'éviter les répétitions. Cependant, ce passage est quelque peu violent et cruel. La traductrice aurait pu décider de le raccourcir dans le but de préserver un public jeune d'une nouvelle scène violente.

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
„Ich gehe mit und begleite dich", denn er wollte sehen, wem das schöne Mädchen angehörte. (p. 140)	« Je vais avec toi et je t'accompagne », car il voulait voir à qui appartenait cette jolie jeune fille. (p. 101)	« Je vais avec toi, je t'accompagne » ; il voulait savoir qui était la jolie jeune fille. (p. 64)	« Je vais t'accompagner », car il voulait savoir d'où venait cette belle demoiselle. (p. 143)
Hau ein Stück von der Ferse ab (p. 143)	Coupe-toi un bout de talon. (p. 104)	Coupe un morceau du talon (p. 66)	Coupe-toi le talon (p. 145)

Ensuite, nous avons relevé deux omissions dans la traduction de Natacha Rimasson-Fertin. La première est la suppression d'un doublet lorsque le prince dit à Cendrillon qu'il va l'accompagner. En effet, les verbes « *mitgehen* » et « *begleiten* » sont

donnés comme synonymes par le *Duden Online* (2015). Le sens de la phrase n'est pas altéré par cette omission. La deuxième omission que nous avons relevée est la suppression du terme « morceau » lorsque la marâtre dit à sa fille de se couper un « morceau de talon ». À nouveau, cette omission n'engendre pas de modifications de sens de la phrase originale ni de problèmes de compréhension pour le lecteur.

Finalement, c'est dans la traduction de Pierre Durand que nous avons relevé le plus d'omissions et même des ajouts. Nous avons en effet observé onze omissions et deux ajouts, un nombre bien plus important que chez Marthe Robert et Natacha Rimasson-Fertin (voir annexe 2). Le conte commence par une omission. Cependant, toutes ces omissions n'altèrent pas la compréhension du lecteur. Nous attribuons ces libertés prises dans la traduction de Pierre Durand au public visé par le traducteur : les enfants. Citons à cet effet Virginie Douglas :

> De façon générale, la rigueur de la traduction étant proportionnelle au statut d'une littérature et à la considération dont elle bénéficie, on a toujours eu des exigences moindres en terme de qualité et de fidélité au texte source lorsqu'il s'agissait de traduire pour la jeunesse. (Douglas 2008 : 110)

En effet, cette dernière a observé une plus grande liberté dans les traductions pour la jeunesse, ce qui se vérifie dans la traduction de Pierre Durand.

En conclusion, l'étude des omissions et des ajouts nous a révélé que les traductions de Marthe Robert et de Natacha Rimasson-Fertin s'attachaient plus à rendre le sens exact du texte original alors que la traduction de Pierre Durand contient plus de divergences de sens et d'omissions. Ce constat confirme notre hypothèse, selon laquelle la traduction de Pierre Durand est plutôt orientée vers un public enfantin. De plus, nous avons également observé chez Marthe Robert une tendance à supprimer les répétitions, que nous attribuons à la fois à l'envie de créer un texte littéraire et, dans le cas de l'omission de la répétition d'un passage violent, à l'envie de préserver un jeune public d'une nouvelle scène de violence. Ce dernier constat semble indiquer que la traduction de Marthe Robert s'adresse également à un jeune public.

3.3.Conclusion à l'analyse des trois traductions françaises

3.3.1. Traduction de Marthe Robert (1959)

La confrontation des trois traductions françaises nous a révélé différentes caractéristiques du texte de Marthe Robert. Nous avons tout d'abord observé un niveau de langue légèrement plus élevé que chez ses successeurs et dans le texte original, notamment avec des expressions plus recherchées et moins de marques d'oralité. Nous avons également relevé un nombre important de tournures et de termes désuets, qui font le charme du conte et rappellent le texte-source. L'étude de la traduction des termes allemands « *Schuh* », « *Taube* » et « *Kleid* » nous a également révélé qu'elle a cherché à éviter les répétitions, probablement dans un souci de littérarité. Par ailleurs, la traduction de l'onomatopée « *Rucke di guck* », traduit par une onomatopée inventée par elle-même afin de préserver la rime et d'avoir une structure semblable à celle de l'allemand, nous a permis d'observer qu'elle a privilégié la rime à l'idiomaticité en français. Cette recherche de la rime à tout prix s'inscrit également dans une plus grande littérarité du texte et semble privilégier un public adulte.

De plus, la traductrice a également fait preuve d'une grande rigueur quant au respect du sens de l'original ; nous avons en effet relevé peu de fautes de sens ou d'ajouts et d'omissions.

Finalement, nous pouvons déduire de cette analyse que le texte de Marthe Robert est plus littéraire que les traductions de ses successeurs et qu'il semble s'adresser à un public adulte, de par sa littérarité justement (mais un public enfantin n'est pas à exclure, la suppression d'un passage violent à la fin du conte pourrait indiquer qu'elle s'adresse également à un public jeune).

3.3.2. Traduction de Pierre Durand (1963)

La confrontation des trois traductions nous a permis d'observer les tendances suivantes dans la traduction de Pierre Durand.

Tout d'abord, le niveau de langue du texte de Pierre Durand est semblable à celui du texte original, avec un vocabulaire et une syntaxe simples, des marques d'oralité et des onomatopées conventionnelles. Nous avons cependant relevé peu de tournures et de termes désuets.

Néanmoins, nous avons relevé une grande liberté du traducteur quant au sens original. En effet, sa traduction est celle qui comporte le plus de divergences de sens, d'ajouts et d'omissions. Cette liberté par rapport au texte-source nous révèle que le public visé par le traducteur est un public jeune non averti. La référence claire à la *Cendrillon* de Charles Perrault et de Walt Disney avec l'emploi du terme « pantoufle » tout au long du texte est également révélatrice du public jeune visé par le traducteur.

Nous avons également relevé à certains endroits de la traduction de Pierre Durand l'emploi d'un vocabulaire plus simple que celui employé par les deux traductrices. Cette observation vient renforcer l'idée selon laquelle le traducteur viserait un public jeune.

En conclusion, Pierre Durand a pris plus de libertés par rapport à l'original. Néanmoins, cette liberté n'altère, de manière générale, pas la compréhension du texte. Confirmant les dires de Virginie Douglas (citée à la fin du chapitre 3.2.4.2.), nous imputons cette liberté au public jeune visé par le traducteur.

3.3.3. Traduction de Natacha Rimasson-Fertin (2009)

Après avoir confronté la traduction de Natacha Rimasson-Fertin à deux traductions antérieures, nous pouvons tirer les conclusions suivantes.

Premièrement, nous avons relevé un niveau de langue semblable dans sa traduction et dans le texte-source. En effet, la traduction de Natacha Rimasson-Fertin est truffée de marques d'oralité. De plus, le vocabulaire et la syntaxe sont simples et les onomatopées traduites de manière conventionnelle.

Deuxièmement, nous avons observé une grande systématicité dans la traduction de certains termes clés : les termes allemands « *Schuh* » et « *Pantoffel* » ont été systématiquement traduits respectivement par « soulier » et « pantoufle » et il en va de même pour la traduction des termes « *Kleid* » et « *Taube* ». Cette systématicité nous révèle que Natacha Rimasson-Fertin s'adresse à un public averti, qui pourrait être sensible à sa démarche. Cependant, la syntaxe et le vocabulaire simples, ainsi que les onomatopées et les diminutifs sont typiques d'un texte pour les enfants. Nous en concluons donc que, tout comme le texte-source, sa traduction s'adresse à un double public, les adultes et les enfants.

En conclusion, Natacha Rimasson-Fertin respecte le sens de l'original (nous n'avons en effet relevé que très peu de divergences de sens par rapport à l'original), elle

est très systématique dans sa traduction de certains termes, parfois sans tenir compte du contexte, le niveau de langue est respecté et elle s'adresse à la fois à un public adulte averti et enfantin.

4. Conclusion

Pourquoi existe-t-il autant de versions françaises du conte *Aschenputtel* des frères Grimm ? Le but de notre travail était de comparer différentes traductions de ce conte, afin de voir ce qui les différenciait et justifiait ses nombreuses traductions françaises. Afin de répondre à cette question, nous avons procédé à une analyse proche des textes et à une présentation des traducteurs et de leur projet de traduction. Il est maintenant temps de confronter nos résultats aux différentes théories sur la retraduction pour ainsi trouver les raisons ayant motivé ces retraductions.

Nous analysons en premier lieu la traduction de Marthe Robert, qui a été publiée pour la première fois en 1959. Nous avons observé lors de l'analyse comparative des traductions que son texte était plutôt littéraire : le niveau de langue est légèrement plus élevé que celui du texte-source et des traductions suivantes, la traductrice ayant employé un grand nombre de termes désuets et de tournures recherchées et ayant cherché à éviter les répétitions. Cette littérarité, que nous relions à sa passion pour la littérature, semble indiquer un public adulte. Toutefois, dans sa préface, la traductrice accorde une importance particulière à l'enfance et à l'interprétation des contes, rappelant la visée pédagogique des contes pour les enfants. La traductrice s'adresse donc à la fois aux adultes et aux enfants. En outre, il est important de s'intéresser à la date de publication de la traduction de Marthe Robert. En effet, sa traduction a été publiée pour la première fois en 1959, mais elle était réservée aux membres du *Club français du livre* et n'a été commercialisée qu'en 1964.

Nous analysons en deuxième lieu la traduction de Pierre Durand, qui a été publiée en 1963, très peu de temps après la publication de la traduction de Marthe Robert. L'analyse comparative des trois traductions nous a permis de constater que le traducteur avait pris plus de libertés quant au texte original, notamment en ajoutant et en omettant certaines parties de phrases et en interprétant différemment certains termes. Nous avons également observé que le vocabulaire employé est plutôt moderne et compréhensible par le plus grand nombre. Nous en avons donc déduit que le traducteur visait un public jeune.

Nous analysons en troisième lieu la traduction de Natacha Rimasson-Fertin, qui a été publiée en 2009. Nous retenons de l'analyse comparative des traductions une grande systématicité chez la dernière traductrice en date de *Cendrillon*, parfois au détriment du

sens. La traduction est d'un niveau de langue semblable à l'original. La systématicité de la démarche de la traductrice nous indique qu'elle s'adresse à un public averti, car seul un public ayant connaissance de la langue source sera sensible à sa démarche. Par ailleurs, la traduction du conte *Aschenputtel* s'inscrit dans la traduction du recueil entier des *Kinder- und Hausmärchen*. En outre, l'analyse du projet de la traductrice nous apprend qu'elle voulait par sa traduction « […] rendre compte du style des Grimm » (Rimasson-Fertin 2009c), ce qui « […] impliquait une très grande fidélité au texte original, même dans ses maladresses […] » (*ibid*.). De plus, sa traduction s'accompagne d'une série de notes et de commentaires des frères Grimm qu'elle a traduits en français. Natacha Rimasson-Fertin est maître de conférences en allemand à l'Université Stendhal-Grenoble 3 et a rédigé sa thèse de doctorat sur les *Kinder- und Hausmärchen*. Sa traduction s'inscrit donc dans une démarche scientifique.

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de ces analyses ? Qu'est-ce qui justifie ces différentes traductions ?

Tout d'abord, Pierre Durand a vraisemblablement traduit *Aschenputtel* sans avoir connaissance de la traduction de Marthe Robert. En effet, la traduction de Pierre Durand a été publiée en 1963 et, si la traduction de Marthe Robert a été publiée pour la première fois en 1959, elle n'a été commercialisée qu'en 1964, soit un an après la traduction de Pierre Durand. La raison derrière la retraduction de Pierre Durand serait donc simplement, pour reprendre l'argument de Venuti (2004) et de Gürçaglar (2011), l'ignorance de l'existence d'une traduction antérieure et un manque de communication entre les maisons d'édition. Nous pouvons également imaginer que l'argument commercial a son rôle à jouer dans la commande de la traduction de Pierre Durand. En effet, les éditions *Artia Gründ*, qui ont publié la traduction de Pierre Durand en 1963, avaient peut-être connaissance de la traduction de Marthe Robert, mais, comme les *Kinder- und Hausmärchen* faisaient déjà partie du domaine public, commander une nouvelle traduction leur coûtait certainement moins cher que racheter les droits de traduction à Gallimard (maison détenant les droits de traduction de la traduction de Marthe Robert) (argument avancé par Canon-Roger (2013)).

Ensuite, nous avons observé que la traduction de Pierre Durand, avec son vocabulaire simplifié et moderne, s'adresse à un public enfantin. Nous n'estimons cependant pas que sa traduction soit une adaptation. En effet, nous avons vu au chapitre 2.1.1.2. qu'une adaptation cherchait à modifier le texte. Pierre Durand, s'il utilise un

vocabulaire parfois plus simple et plus moderne que ses collègues, ne modifie cependant pas le niveau de langue de l'original. En revanche, la traduction de Natacha Rimasson-Fertin, avec sa grande systématicité dans la traduction de certains termes, ses notes et ses commentaires, est qualifiée de scientifique et s'adresse donc à un public averti, qui sera sensible à sa démarche. Nous pouvons également rapporter sa démarche dite scientifique à sa formation professionnelle. Toutefois, sa traduction, d'un niveau de langue simple, reste un conte qui sera apprécié par les enfants. Son travail s'adresse donc à la fois aux adultes et aux enfants. La raison derrière la retraduction, qui est le motif principalement ressorti de l'analyse des textes, est donc un changement de public (voir les arguments de Paloposki et Koskinen 2003-4 ; Gambier 2011 ; Brownlie 2006). En effet, la dernière traduction en date s'adresse à un public plus averti que la traduction de Pierre Durand. De même, la traduction de Pierre Durand semble s'adresser à un public plus restreint que la traduction de Marthe Robert, qui sera appréciée à la fois par un public adulte (grâce à la littérarité du texte) et par un public enfantin.

Finalement, l'argument commercial avancé par Gambier (2011), Brownlie (2006), Paloposki et Koskinen (2010a, 2003), et. al., est également à prendre en considération. En effet, la traduction de *Cendrillon* de Natacha Rimasson-Fertin est accompagnée de notes et de commentaires des frères Grimm, qui ont été traduits pour la première fois par Natacha Rimasson-Fertin (Belmont 2009 : 2). La nouveauté, qui est vendeur, a donc attiré la maison d'édition José Corti, qui a voulu cette traduction (*ibid*.). Nous avons également mentionné l'argument commercial un peu plus haut lorsque nous avons parlé des droits d'auteur de la traduction de Marthe Robert.

En résumé, grâce à l'analyse des trois traductions françaises ainsi que des projets de traduction des différents traducteurs, nous avons découvert que les retraductions du conte *Aschenputtel* des frères Grimm avaient été motivées principalement par un changement de public, mais aussi par un simple manque de communication entre les maisons d'édition et l'ignorance d'une version précédente, et encore, par des raisons commerciales.

Quant au schéma de Berman, nous n'avons malheureusement pas pu le vérifier, la première traduction de ce conte ne faisant pas partie des traductions sélectionnées pour l'analyse (nous avions en effet des doutes quant à la version allemande ayant servi de texte-source).

Si notre analyse se termine ici, le thème de la retraduction des contes des frères Grimm ne s'arrête pas avec elle. Il serait intéressant d'inclure dans le corpus de textes la première traduction du conte datant de la fin du XIX^{e} siècle (si la lumière pouvait être faite quant à la version ayant servi d'original), afin de vérifier si le schéma de la retraduction proposé par Berman se vérifie. Il serait également intéressant d'étendre le corpus à d'autres contes des frères Grimm traduits par les mêmes traducteurs, afin de découvrir si nos résultats se vérifient dans d'autres textes.

5. Bibliographie

Sources primaires

GRIMM, Brüder, 2007. Aschenputtel, in : *Kinder- und Hausmärchen*, Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm, mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke, Stuttgart, Philipp Reclam jun. (publié pour la première fois en 1857), 3 vol.

GRIMM, Jacob et Wilhelm, 2009. Cendrillon, in : *Contes pour les enfants et la maison*, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2 vol. (Coll. « Merveilleux »).

GRIMM, Jacob et Wilhelm, 1987. Cendrillon, in : *Contes merveilleux*, traduit par Pierre Durand, Paris, Librairie Gründ (Coll. « Le livre de poche ») (publiée pour la première fois en 1963).

GRIMM, Jacob et Wilhelm, 1998. Cendrillon, in : *Contes*, traduit par Marthe Robert, Paris, Éditions Gallimard (Coll. « Folio classique ») (publiée pour la première fois en 1959).

Retraduction

AALTONEN, Sirkku, 2003. Retranslation in the Finnish Theatre, in : MILTON, John, CATHARINE TORRES, Marie Hélène, *Caderno de Tradução*, vol. 1, n° 11, pp. 141–59. En ligne https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6180/5735, consulté le 9.06.15.

ALBRECHT, Jörn, 2011. La retraduction : définition d'une problématique, in : LOMBEZ, Christine, *Retraductions de la renaissance au XXIe siècle*, Nantes, Éditions Cécile Defaut (Coll. : Horizons Comparatistes).

AUTRICES ET AUTEURS DE SUISSE (AdS), 2010. *Négociation de contrats de traduction, Guide à l'usage des traductrices et traducteurs*. En ligne : http://www.a-d-s.ch/home/fileadmin/pdfs/Buechlein_UEbersetzer_franzoesisch_2010.pdf, consulté le 14.07.15.

BASTIN, Georges L., 2011. Adaptation, in : BAKER, Mona et SALDANHA, Gabriela, *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Oxford, Routledge Taylor & Francis Group, 2011, pp. 3-6.

BELLOS, David, 2012. *Le Poisson et le Bananier. L'histoire fabuleuse de la traduction*, traduit par Daniel Loayza, Paris, Flammarion.

BERMAN Antoine, 1990. « La Retraduction comme espace de la traduction », in : *Palimpsestes : Retraduire*, n° 4, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, pp. 1-7.

BRISSET, Annie, 2004. Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction, in : *Palimpsestes : Pourquoi donc retraduire ?,* n° 15, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, pp. 39-67.

BROWNLIE Siobhan, 2006. Narrative Theory and Retranslation Theory, in : *Across Languages and Cultures 7 (2)*, pp. 145-170. En ligne http://www.akademiai.com/doi/pdf/10.1556/Acr.7.2006.2.1, consulté le 21.04.15.

CANON-ROGER, Françoise, 2013. Pourquoi retraduire ? : « L'allègre souci de créer » ou de re-créer, in : *Intexto*, n° 9, juin 2013, pp. 4-6. En ligne : http://admin.orcca.fr/Upload/Mediatheque/PDF-cube-ressources-et-services/orcca_intexto9_web.pdf, consulté le 14.07.15.

CARY, Edmond, 1963. *Les grands traducteurs français*, Genève, Libraire de l'Université Georg & Cie S.A.

COLLOMBAT, Isabelle, 2004. Le XXI[e] siècle : l'âge de la retraduction, in : *Translation Studies in the New Millennium, An International Journal of Translation and Interpreting*, vol. 2, pp. 1-15. En ligne http://www.lli.ulaval.ca/fileadmin/llt/fichiers/departement/personnel/professeurs/isabelleCollombat/translationStudies.pdf, consulté le 24.04.15.

DEMANUELLI, Claude, 1991. Proust traduit et retraduit, in : *Septièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1990)*, Arles, Actes Sud, pp. 21-51. En ligne : http://www.atlas-citl.org/wp-content/plugins/pdfjs-viewer-shortcode/web/viewer.php?file=http://www.atlas-citl.org/wp-content/uploads/pdf/7actes.pdf#page=18&pagemode=bookmarks&zoom=auto,0,0&download=false&print=false&openfile=false, consulté le 23.07.15.

DESMIDT Isabelle, 2009. (Re)translation Revisited, in : *Meta*, vol. 54, n° 4, pp. 669-683. En ligne http://www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n4/038898ar.html?vue=resume, consulté le 20.04.15.

GAMBIER, Yves, 1992. Adaptation : une ambiguïté à interroger, in : *Meta*, vol. 37, n° 3, pp. 421-425. En ligne http://www.erudit.org/revue/meta/1992/v37/n3/002802ar.pdf, consulté le 5.05.15.

GAMBIER, Yves, 1994. La retraduction, retour et détour, in : *Meta*, vol. 39, n° 3, pp. 413-417. En ligne http://id.erudit.org/iderudit/002799ar, consulté le 17.04.15.

GAMBIER, Yves, 2011. La retraduction : Ambiguïtés et défis, in : *Autour de la retraduction, perspectives littéraires européennes*, Mulhouse, Orizons, pp. 49-66.

GOETHE, Johann Wolfgang, 1940. *Divan occidental-oriental*, traduit, préfacé et annoté par Henri Lichtenberg, Paris, Éditions Montaigne (publié pour la première fois en 1819).

JENN, Ronald, 2006. From American Frontier To European Borders. Publishing French Translations of Mark Twain's Novels *Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn* (1884-1963), in : *Book History*, vol. 9, Johns Hopkins University Press, pp. 235-260. En ligne https://muse.jhu.edu/journals/book_history/v009/9.1jenn.html, consulté le 9.06.15.

KOSKINEN, Kaisa, PALOPOSKI, Outi, 2003. Retranslations in the age of digital reproduction, in : MILTON, John, CATHARINE TORRES, Marie Hélène, *Caderno de Tradução*, vol. 1, n° 11, pp. 19-38. En ligne https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6175/5730, consulté le 9.06.15.

KOSKINEN Kaisa, PALOPOSKI Outi, 2004. A thousand and one translations : Revisiting Translation, in : HANSEN, Gyde, MALMKJAER, Kirsten, GILE, Daniel (ed.), *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*, Amsterdam, J. Benjamins, pp. 27-38.

KOSKINEN, Kaisa, PALOPOSKI Outi, 2010a. Reprocessing textes. The fine line between retranslating and revising, in : *Across Languages and Cultures 11* (1), pp. 29-49. En ligne https://www.academia.edu/8426421/_2010_Paloposki_and_Koskinen_Reprocessing_texts._The_fine_line_between_retranslating_and_revising, consulté le 21.04.15.

KOSKINEN Kaisa, PALOPOSKI Outi, 2010b. Retranslation, in : *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins B.V., pp. 294-298.

LI, Yuan, JUN, Xu, 1997. Sur la retraduction littéraire en Chine, in : *Babel*, vol. 43, n° 4, En ligne http://www.ingentaconnect.com/content/jbp/bab/1997/00000043/00000004/art00002?crawler=true, consulté le 10.06.15.

MILTON, John, 2001. Translating Classic Fiction for Mass Markets, in : *The Translator*, vol. 7, n° 1, pp. 43-69.

MONTGOMERY, Scott L., 2000. *Science in Translation: Movements of Knowledge Through Cultures and Time*, Chicago, The University of Chicago Press.

MONTI, Enrico, 2011. La retraduction, un état des lieux, in : *Autour de la retraduction, perspectives littéraires européennes*, Mulhouse, Orizons, pp. 9-25.

PYM, Anthony, 1998. *Method in Translation History*, Manchester, St Jerome Publishing.

RODRIGUEZ, Liliane, 1990. Sous le signe de Mercure, la retraduction, in : *Palimpsestes : Retraduire*, n° 4, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, pp. 63-78.

SALAMAR-CARR, Myriam, 2003. Pourquoi retraduire : les retraductions vers l'arabe à l'âge classique, in : VOADEN, Rosalynn, TIXIER, René, et. al. (éd.), *The Theory and Practice of Translation in the Middle Ages*, vol. 8, Turnhout, Brepols, pp. 161-167.

SCHREIBER, Michael, 1993. *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Nehren, Gunter Narr Verlag.

SUSAM-SARAJEVA,,Sebnem, 2003. Multiple-entry visa to travelling theory. Retranslations of literary and cultural theories, in : *Target*, vol. 15, n° 1, pp. 1-36. En ligne http://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/target.15.1.02sus, consulté le 9.06.15.

TAHIR GÜRÇAGLAR, Sehnaz, 2011. Retranslation, in : BAKER, Mona et SALDANHA, Gabriela, *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Oxford, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 233-236.

VANDERSCHELDEN, Isabelle, 2000. Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality, in : SALAMA-CARR, Myriam (éd.), *On Translating French Literature and Film: II*, Amsterdam/Atlanta, Editions Rodopi B.V., pp. 1-18.

VENUTI, Lawrence, 2004. Retranslations : The Creation of Value, in : *Translation and Culture : Bucknell Review* vol. 47, n° 1, pp. 25-38. En ligne http://www.researchschool.org/intranets/VenutiRetranslation.pdf, consulté le 10.06.15.

VON WILPERT, Gero, 2001. *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag (publié pour la première fois en 1955).

Conte et littérature

ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, 2009. *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia s.a., (coll. : Au cœur des textes, n° 17).

ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN Ute, 2010. *Textualité et intertextualité des contes : Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, Paris, Classiques Garnier, (coll. : Lire le XVIIe siècle, n° 2).

BOLTE, Johannes, POLÍVKA, Georg, 1982. *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, vol. IV/V, Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag.

BOTTIGHEIMER, Ruth, 2006. The Ultimate Fairy Tale: Oral Transmission in a Literate World, in : ELLIS DAVIDSON, Hilda, CHAUDHRI, Anne *A Companion to the Fairy Tale*, D.S. Cambridge, Brewer, pp. 57-70.

DOLLERUP, Cay, 1999. *Tales and Translation. The Grimm Tales from Pan-Germanic Narratives to Shared International Fairytales*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, (coll. : Benjamins Translation Library, vol. 30).

ELLIS DAVIDSON, Hilda, CHAUDHRI, Anne (éd.), 2006. *A Companion to the Fairy Tale*, Cambridge, D.S. Brewer.

FRADETTE, Marie, 2011. Le conte dans tous ses états, in : *Lurelu*, vol. 33, n° 3, pp. 93-94, en ligne http://id.erudit.org/iderudit/60963ac, consulté le 21.04.15.

HEIDMANN Ute, et. al., 2012. *Le dialogisme intertextuel des frères Grimm*, Grenoble, Ellug, (coll. : Féeries, n° 9, Études sur le conte merveilleux).

JONES, Steven Swann, 2002. *The fairy tale: the magic mirror of imagination*, New York, Routledge.

LAROUSSE ENCYCLOPÉDIQUE, 2015. Conte, in : *Encyclopédie Larousse en ligne*, Éditions Larousse. En ligne http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566, consulté le 2.06.15.

LÉGER, Benoît, 2004. Nouvelles aventures de Gulliver à Blefuscu : traductions, retraductions et rééditions des Voyages de Gulliver sous la monarchie de Juillet, in : *Meta*, vol. 49, n ° 3, 2004, p. 526-543. En ligne http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n3/009377ar.html?vue=resume, consulté le 17.06.15.

LÜTHI, Max, 2004. *Märchen*, zehnte Auflage, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, (première édition en 1962).

MCCALLUM, Robyn, 2000. Approaches to the Literary Fairy Tale, in : ZIPES, Jack (éd.) *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, pp. 17-21.

RÖLLEKE, Heinz, 2008. *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, Stuttgart, Philipp Reclam jun.

SCHNEIDER, Jean-Claude, 1998. Notice, in : *Grimm. Contes,* choix, traduction et préface de Marthe Robert, Paris, Éditions Gallimard, pp. 397-402.

SIMONSEN, Michèle, 1994. *Le conte populaire français*, Paris, Presses Universitaires de France.

STEIN, Mary Beth, 2000a. Oral tradition and fairy tales, in : ZIPES, Jack (éd.) *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, pp. 368-370.

STEIN, Mary Beth, 2000b. Folklore and Fairy Tales, in : ZIPES, Jack (éd.) *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, pp. 165-170.

TISMAR, Jens, MAYER, Mathias, 2003. *Kunstmärchen*. Vierte Auflage, Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler.

ZIPES, Jack (éd.), 2000. Introduction, in : *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, pp. xv-xxxii.

Méthodologie

BERMAN Antoine, 1995. *Pour une critique des traductions : John Donn*. Paris, Gallimard.

BOWKER, Lynne, PEARSON, Jennifer, 2002. *Working with Specialized Language: A Practical Guide to Using Corpora*, London et New York, Routledge.

HEWSON, Lance, 2011. *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in translation*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, (coll. : Benjamins Translation Library, vol. 95).

MAIER, Carol, 2011. Reviewing and criticism, in : BAKER, Mona et SALDANHA, Gabriela *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Oxford, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 236-241.

PALOPOSKI, Outi, 2010. Translation criticism, in : *Handbook of Translation Studies*, vol. 3, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins B.V., pp. 141-146.

SALDANHA, Gabriela, 0'BRIEN, Sharon, 2013. *Research Methodologies in Translation Studies*, Manchester et Kinderhook (N.Y.), St Jerome.

Analyse

ARMEL, Aliette, 2015. *ROBERT MARTHE,* in : *Encyclopædia Universalis*. En ligne : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/marthe-robert/, consulté le 26.06.15.

BALLARD, Michel, 2001. Onomatopée et traduction, in : *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, pp. 13-42 (coll. : « Traductologie »).

BELMONT, Nicole, 2009. *Contes pour les enfants et la maison*, collectés par les frères Grimm, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, in : *Cahiers de littérature orale*, 65. En ligne http://clo.revues.org/1162#ftn1, consulté le 15.04.15.

BESSIÈRE, Jean, 1987. Commentaires, in : *Grimm. Contes merveilleux*, Paris, Librairie Gründ, pp. 131-158, (Coll. « Le livre de poche »).

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL), 2015. En ligne : http://www.cnrtl.fr, consulté le 22.07.15.

CONNAN-PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine, 2013. *Fortune des Contes des Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

DEBOWIAK, Przemysław, 2014. Les diminutifs dans les traductions françaises de textes littéraires polonais, in : *Linguistique romane et linguistique indo-européenne. Mélanges offerts à Witold Mańczak à l'occasion de son 90e anniversaire*, pp. 181-189. En ligne : https://www.academia.edu/8927482/Les_diminutifs_dans_les_traductions_françaises_de_textes_littéraires_polonais, consulté le 9.07.15.

DOUGLAS, Virginie, 2008. Une traduction spécifique ? Approches théoriques et pratiques de la traduction des livres pour la jeunesse, in : *Traduire les livres pour la jeunesse : enjeux et spécificités*, Paris, Hachette, BnF / CNLJ – La joie par les livres, pp. 107-116.

DUDEN, 2007. *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, 6., überarbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim, Bibliographisches Institut AG.

DUDEN, 2015. *Duden Online*. En ligne : http://www.duden.de.

DURAND, Pierre, 1999. *Ite, Missa Est*, Pantin, Le Temps des Cerises.

FRANCOIS, Cyrille, 2009. *La première traduction critique des Grimm en français*, in : *Acta fabula*, vol. 10, n° 7. En ligne http://www.fabula.org/revue/document5118.php, consulté le 15.04.15.

GOIX, Emmanuelle, 2015. Pigeon, in : *Encyclopædia Universalis*. En ligne : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pigeon/, consulté le 30.06.15.

GRAND ROBERT, 2015. *Le Grand Robert de la langue française*. En ligne : http://gr.bvdep.com.

GRÉVISSE, Maurice, 2015. §813 – Verbes ayant avoir ou être selon le sens, in : *Le Bon usage*, en ligne : http://www.lebonusage.com/document/p3ch5-355587#p3ch5-355587, consulté le 8.07.15.

GRIMM, Jacob et Wilhelm, 1984. *Deutsches Wörterbuch*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag (publié pour la première fois en 1889).

HEWSON, Lance, 2006. The Vexed Question of Creativity in Translation, in : *Palimpseste, Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or… Hommages à Paul Bensimon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 53-63.

JOHNSON, Annick, 2001. Poésie, musicalité et traduction : plusieurs traductions de la *Noche oscura* de Saint Jean de la Croix, in : *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, pp. 314-360 (coll. : « Traductologie »).

LEE-JAHNKE, Hannelore, DELISLE, Jean, CORMIER, Monique C. (éd.), 1999. *Terminologie de la traduction*, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins B. V.

LINDON, Mathieu, 1996. Marthe Robert rejoint Franz et Gustave. L'essayiste et traductrice, spécialiste de Kafka et Flaubert, est morte à 82 ans, in : *Libération.fr*, 13 avril 1996. En ligne http://www.liberation.fr/culture/1996/04/13/marthe-robert-rejoint-franz-et-gustave-l-essayiste-et-traductrice-specialiste-de-kafka-et-flaubert-e_168906, consulté le 26.06.15.

MERCURE DE FRANCE, 2015. *Historique*, mercuredefrance.fr. En ligne : http://www.mercuredefrance.fr/unepage-historique-historique-1-1-0-1.html, consulté le 23.07.15.

RIMASSON-FERTIN, Natacha, 2009a. *Contes pour les enfants et la maison*, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, vol. 1, Paris, José Corti (Coll. « Merveilleux »).

RIMASSON-FERTIN, Natacha, 2009b. Postface, in : *Contes pour les enfants et la maison*, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, vol. 2, Paris, José Corti, pp. 575-594 (Coll. « Merveilleux »).

RIMASSON-FERTIN, Natacha (propos recueillis par M. Faure), 2009c. « Les frères Grimm ont trouvé le ton juste », in : *LeMonde.fr*, 25 juin 2009. En ligne, http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/06/25/natacha-rimasson-fertin-les-freres-grimm-ont-trouve-le-ton-juste_1211155_3260.html, consulté le 26.06.15.

ROBERT, Marthe, 1998. Préface, in : *Grimm. Contes,* choix, traduction et préface de Marthe Robert, Paris, Éditions Gallimard, pp. 7-25.

TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ, 2015. En ligne, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no.

TV5 MONDE, 2015. *Le Corbeau et le Renard*. En ligne : http://www.tv5monde.com/cms/chaine-francophone/lf/Tous-les-dossiers-et-les-publications-LF/Les-Fables-de-la-Fontaine/Les-Fables-de-la-Fontaine/p-24587-Le-Corbeau-et-le-Renard.htm, consulté le 27.07.15.

UNIVERSITÉ STENDHAL-GRENOBLE 3, 2015. *Annuaire interne de l'université Stendhal. Natacha Rimasson-Fertin*. En ligne http://www.u-grenoble3.fr/version-francaise/recherche-valorisation/rimasson-fertin-natacha-42037.kjsp, consulté le 26.06.15.

WIKIPEDIA, 2015. Pierre Durand (résistant). En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Durand_(résistant), consulté le 8.07.15.

6. Annexes

Annexe 1 – tableau des diminutifs

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
Töchterlein (p. 137)	fille (p. 96)	fille (p. 61)	**petite** fille (p. 139)
Tüchlein (p. 137)	tapis (p. 96)	manteau (p. 61)	**petit** drap (p. 140)
Reis (p. 138)		**petite** branche (p. 62)	rameau (p. 140)
Vöglein [2x] (p. 138)	**petit** oiseau (p. 98) oiseau (p. 98)	**petit** oiseau (p. 62) il (p. 62)	**petit** oiseau [2x] (p. 141)
Täubchen [6x] (p. 139)	pigeons [2x] (p. 98) colombes [2x] (p. 99-100) **pigeonneaux** [2x] (p. 99)	colombes [2x] (p. 62-3) pigeons [4x] (p. 63)	**petites** colombes [2x] (p. 141-2) colombes [4x] (p. 141-2)
Turteltäubchen [4x] (p. 139)	tourterelles (p. 99) **petites** tourterelles [3x] (p. 99)	gentilles tourterelles [2x] (p. 63) tourterelles [2x] (p. 63)	tourterelles [4x] (p. 141-2)
Vöglein [4x] (p. 139)	oiseaux [4x] (p. 99)	oiseaux [4x] (p. 62-3)	**petits** oiseaux [2x] (p. 141-2) oiseaux [2x] (p. 141-2)
Töpfchen [2x] (p. 139)	petit pot [2x] (p. 99-100)	**petit** pot [4x] (p. 63)	pot [2x] (p. 141-2)
Kröpfchen [2x] (p. 139)	jabot (p. 99-100)	jabot [2x] (p. 63)	jabot [2x] (p. 141-2)
Köpfchen [2x] (p. 139)	**petites** têtes [2x] (p. 99)	-	**petites** têtes [2x] (p. 141-2)
Körnlein (p. 139)	grains (p. 99)	graines (p. 63)	grains (p. 141)
Bäumchen (p. 140)	**petit** arbre (p. 100-2-3)	cher **petit** arbre (p. 64)	**petit** arbre (p. 142)
Öllämpchen (p. 141)	**petite** lampe (p. 101)	lampe (p. 64)	**petite** lampe (p. 143)
Haselbäumchen (p. 141)	noisetier (p. 101)	noisetier (p. 64)	noisetier (p. 143)
Kittelchen (p. 141)	sarrau (p. 101)	vêtements (p. 64)	**pauvre** sarrau (p. 143)
Bäumchen (p. 141)	**petit** arbre (p. 102)	cher **petit** arbre (p. 65)	petit arbre (p. 143)
Haselbäumchen (p. 142)	noisetier (p. 103)	noisetier (p. 65)	noisetier (p. 144)
Kittelchen (p. 142)	sarrau (p. 103)	sarrau (p. 65)	**pauvre** sarrau (p. 144)

Bäumchen [2x] (p. 142)	**arbuste** (p. 103) **petit** arbre (p. 103)	noisetier (p. 65) cher **petit** arbre (p. 65)	arbre (p. 144) petit arbre (p. 144)
Täubchen [2x] (p. 143)	**petites** colombes [2x] (p. 104-5)	**petits** pigeons [2x] (p. 66-7)	colombes [2x] (p. 145)
Haselbäumchen [2x] (p. 143)	noisetier [2x] (p. 104-5)	noisetier [2x] (p. 66-7)	noisetier [2x] (p 145)
Haselbäumchen (p. 144)	noisetier (p. 106)	noisetier (p. 67)	noisetier (p. 146)
Täubchen (p. 144)	colombes (p. 106)	**petits** pigeons (p. 67)	colombes (p. 146)

Annexe 2 - tableau des ajouts et omissions

Grimm	Marthe Robert	Pierre Durand	Natacha Rimasson-Fertin
Einem reichen Manne, dem wurde seine Frau krank, und als sie fühlte, daß ihr Ende herankam, rief sie ihr einziges Töchterlein zu sich ans Bett und sprach: „Liebes Kind, bleib fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblikken und will um dich sein.“ Darauf tat sie die Augen zu und verschied. (p. 137)	Un homme riche avait une femme qui tomba malade, et quand elle sentit sa fin approcher, elle appela sa fille unique à son chevet et lui dit : « Chère enfant, reste pieuse et bonne, alors le bon Dieu te viendra toujours en aide, et moi du haut du ciel je te regarderai et je veillerai sur toi. » Là-dessus elle ferma les yeux et mourut. (p. 96)	**Sentant sa fin venir, la femme d’un homme très riche appela sa fille unique auprès de son lit et lui tint ce langage : « Chère enfant, reste pieuse et bonne. Dieu te sera toujours secourable, et moi, du haut du ciel, je veillerai sur toi. » Sur quoi, elle ferma les yeux et mourut. (p. 61)**	La femme d’un homme riche tomba malade et, sentant sa fin prochaine, elle fit venir sa seule enfant, une petite fille, à son chevet et lui dit : « Ma chère enfant, reste pieuse et bonne, et le Bon Dieu t’assistera toujours. Quant à moi, je te regarderai depuis le Ciel et je serai à tes côtés. » Sur ces mots, elle ferma les yeux et mourut. » (p. 139-40)
Das Mädchen ging jeden Tag hinaus zu dem Grabe der Mutter und weinte und blieb fromm und gut. (p. 137)	La fillette se rendit chaque jour sur la tombe de sa mère et pleura et resta pieuse et bonne. (p. 96)	**La petite fille, chaque jour, se rendit sur sa tombe et resta pieuse et bonne. (p. 61)**	La fillette se rendait tous les jours sur la tombe de sa mère en pleurant, et elle restait pieuse et bonne. (p. 140)
[...] als er durch einen grünen Busch ritt, streifte ihn ein Haselreis [...]. (p. 138)	[…] comme il passait à cheval à travers un buisson verdoyant, une branche de noisetier	**[...], comme il chevauchait à travers un fourré, un brin de noisetier**	[…] comme il traversait un buisson verdoyant, un rameau de noisetier le frôla

	l'effleura […] (p. 97)	**l'effleura [...] (p.62)**	[…] (p. 140)
Das Mädchen ging durch die Hintertüre nach dem Garten und rief: [...] (p. 139)	La jeune fille sortit dans le jardin par la porte de derrière et cria : […] (p. 98)	**La jeune fille sortit par la porte de derrière et cria : [...] (p. 62)**	La jeune fille sortit dans le jardin par la porte de derrière et appela : […] (p. 141)
Und die Täubchen nickten mit den Köpfchen und fingen an, pick, pick, pick, pick [...] (p. 139)	Et les pigeonneaux penchèrent leurs petites têtes et commencèrent, pic, pic, pic, […] (p. 99)	**Et les pigeons commencèrent à picorer, pic, pic [...] (p. 63)**	Les deux colombes se mirent à hocher leurs petites têtes et à faire pic-pic-pic-pic […] (p. 141)
[...] ging das Mädchen durch die Hintertüre nach dem Garten und rief: [...] (p. 139)	[…] la jeune fille sortit dans le jardin par la porte de derrière et cria : […] (p. 99)	**[...] Cendrillon sortit de la cuisine par la porte de derrière et appela : [...] (p. 63)**	[…] Cendrillon sortit dans le jardin par la porte de derrière et appela : […] (p. 142)
Darauf kehrte sie ihm den Rücken zu und eilte mit ihren zwei stolzen Töchtern fort. (p. 140)	Puis elle lui tourna le dos et se hâta de partir avec ses deux filles orgueilleuses. (p.100)	**Elle lui tourna le dos et se hâta de se préparer avec ses deux filles orgueilleuses. (p. 64)**	Sur ces mots, elle lui tourna le dos et partit en hâte, accompagnée de ses deux orgueilleuses filles. (p. 142)
[...] und dachten, es säße daheim im Schmutz [...] (p. 140)	[…], elles la croyaient à la maison, assise dans la crasse […] (p. 101)	**[...] et la croyaient assise dans la saleté [...] (p. 64)**	[…], car elles la croyaient à la maison, agenouillée dans la poussière […] (p. 143)
„Ich gehe mit und begleite dich", denn er wollte sehen, wem das schöne Mädchen angehörte. (p. 140)	« Je vais avec toi et je t'accompagne », car il voulait voir à qui appartenait cette jolie jeune fille. (p. 101)	« Je vais avec toi, je t'accompagne » ; il voulait savoir qui était la jolie jeune fille. (p. 64)	**« Je vais t'accompagner », car il voulait voir d'où venait cette belle demoiselle. (p. 143)**
[...] an deren Fuß dieser goldene Schuh paßt." (p. 142)	[…] que celle qui pourra chausser cette chaussure d'or. » (p. 103)	**[...] qui ne puisse mettre cette pantoufle. » (p. 66)**	[…] que celle à qui ira ce soulier d'or. » (p. 145)
Aber sie konnte mit der großen Zehe nicht hineinkommen [...] (p. 142)	Mais elle ne put y faire entre son gros orteil […] (p. 103-4)	**Mais, malgré tous ses efforts, elle ne put l'enfiler [...] (p. 66)**	Mais elle ne parvint pas à y faire entrer son gros orteil […] (p. 145)
Das Mädchen hieb die Zehe ab, zwängte den Fuß	**La jeune fille se coupa l'orteil, força son pied à**	La jeune fille coupa, enfonça son pied dans la	La fille se coupa donc l'orteil, enfonça son pied

in den Schuh, verbiß den Schmerz und ging heraus zum Königssohn. (p. 142)	**entrer dans la chaussure et alla retrouver le prince. (p. 104)**	pantoufle, avala sa douleur et se rendit auprès du prince. (p. 66)	dans le soulier et, serrant les dents pour ne rien laisser paraître de sa douleur, elle sortit retrouver le fils du roi. (p. 145)
Hau ein Stück von der Ferse ab (p. 143)	Coupe-toi un bout de talon. (p. 104)	Coupe un morceau du talon (p. 66)	**Coupe-toi le talon (p. 145)**
Das Mädchen hieb ein Stück von der Ferse ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiß den Schmerz und ging heraus zum Königssohn. (p. 143)	La jeune fille se coupa un morceau de talon, força son pied à entrer dans la chaussure, réprima sa douleur et sortit retrouver le prince. (p. 104)	**La jeune fille coupa un morceau du talon, avala sa douleur et revint auprès du prince. (p. 66)**	La jeune fille se coupa donc un morceau du talon, enfonça son pied dans le soulier et, serrant les dents pour ne rien laisser paraître de sa douleur, elle sortit retrouver le fils du roi. (p. 145)
„Nein“, sagte der Mann, „nur von meiner verstorbenen Frau ist noch ein kleines verbuttetes Aschenputtel da: das kann unmöglich die Braut sein.“ (p. 143)	Non, dit l'homme, mais j'ai encore de ma défunte femme une petite bête de Cendrillon. Impossible qu'elle soit la fiancée. » (p. 105)	**Non, dit l'homme, il n'y a qu'une vilaine petite Cendrillon, fille de ma première femme. » (p. 67)**	Non, répondit le père. Il n'y a guère qu'une petite Cendrillon toute chétive, que j'ai de ma défunte épouse. Mais elle ne saurait être votre fiancée. (p. 146)
Als die Hochzeit mit dem Königssohn sollte gehalten werden, kamen die falschen Schwestern, wollten sich einschmeicheln und teil an seinem Glück nehmen. (p. 144)	Au moment où l'on célébrait ses noces avec le fils du roi, ses perfides sœurs vinrent la voir et voulurent s'insinuer dans ses bonnes grâces pour avoir part à sa fortune. (p. 106)	**Quand les noces furent célébrées, les deux sœurs vinrent au château pour y assister et prendre part au bonheur de Cendrillon. (p. 68)**	Quand on fut sur le point de célébrer le mariage de Cendrillon avec le fils du roi, ses perfides sœurs vinrent la trouver pour s'insinuer dans ses bonnes grâces et prendre part à son bonheur. (p. 146)
Als die Brautleute nun zur Kirche gingen, war die Älteste zur rechten, die Jüngste zur	**Comme les fiancés allaient à l'église, l'aînée marchait à droite et la cadette à gauche. Alors les**	Lorsque les fiancés se rendirent à l'église, l'aînée était à leur droite,	Quand les mariés prirent le chemin de l'église, la sœur aînée marchait à leur droite et la

linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach, als sie herausgingen, war die Älteste zur linken und die Jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. (p. 144)	**colombes vinrent crever un œil à chacune d'elles. (p. 106)**	la cadette à leur gauche : alors les pigeons leur crevèrent à chacune un œil. Plus tard, au sortir de l'église, l'aînée était à gauche, la cadette à droite. Alors les pigeons leur crevèrent l'autre œil. (p. 68)	cadette à leur gauche. Les colombes leur crevèrent alors un œil à chacune. Plus tard, à la sortie de l'église, l'aînée marchait à la gauche des mariés et la cadette à leur droite. Les colombes leur crevèrent alors à chacune l'autre œil. (p. 146)