UNIVERSITÉ DE GENÈVE

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

Master 2017

Open Access

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

Des chansons sans partitions ? : Étude des traductions française et allemande des chansons du « Sorting Hat » dans la saga « Harry Potter »

Ellenberger, Florian

How to cite

ELLENBERGER, Florian. Des chansons sans partitions ? : Étude des traductions française et allemande des chansons du « Sorting Hat » dans la saga « Harry Potter ». Master, 2017.

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:102759

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

FLORIAN ELLENBERGER

Des chansons sans partition ?

Étude des traductions française et allemande des chansons du *Sorting Hat* dans la saga *Harry Potter*

Directrice :
Mathilde Fontanet

Jurée :
Gunhilt Perrin

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

Session d'août 2017

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 conscient 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 : ELLENBERGER Florian

Lieu / date / signature : Fribourg, le 1er août 2017

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Mmes Mathilde Fontanet et Gunhilt Perrin, respectivement directrice et jurée du présent travail, pour le temps qu'elles m'ont consacré et, surtout, pour leurs précieux conseils méthodologiques et bibliographiques.

Un grand merci également aux personnes qui ont accepté de participer au sondage que je leur avais proposé et qui ont pris le temps de répondre aux questions.

J'aimerais aussi remercier M. Alexander Weisser, assistant germanophone de la Faculté de droit de l'Université de Genève, et Mme Ashley Riggs, chargée d'enseignement anglophone à la Faculté de traduction et d'interprétation de l'Université de Genève, de m'avoir aidé dans la scansion des chansons que j'ai traitées dans le présent travail.

Enfin, je remercie chaleureusement toutes les personnes qui m'ont encouragé lors de la réalisation du présent travail, ainsi que celles qui ont accepté de le relire.

Sommaire

Déclaration attestant le caractère original du travail effectué 2
Remerciements 3
Sommaire 4
Introduction 6
1. Choix du sujet 6
2. Problématique 7
3. Structure du travail 7
Partie 1 9
I. Présentation des textes concernés 9
4. La saga *Harry Potter* 9
5. Le *Sorting Hat* 9
6. Joanne Kathleen Rowling 10
7. Jean-François Ménard 11
8. Klaus Fritz 11
Partie 2 13
II. Classification des chansons du *Sorting Hat* 13
9. La chanson 13
9.1. Les éléments d'une chanson 14
10. La poésie 16
10.1. Caractéristiques de la poésie anglaise 17
11. Le théâtre 23
11.1. Le monologue 26
12. Synthèse 27
III. Traduction et contraintes 29
13. Cadre traductologique 29
13.1. Approche descriptiviste 29
13.2. Les normes 30
13.3. Les attentes du public-cible 33
14. Contraintes de traduction 34
14.1. Traduction poétique 34
14.2. Français 37
14.3. Allemand 39
14.4. Synthèse 40
14.5. Traduction des chansons 40
14.6. Traduction théâtrale 44
14.7. Synthèse 45
Partie 3 47
IV. Analyse 47
15. Structure de l'analyse 47
15.1. La grille de Miriam Acartürk-Höß 47
15.2. Méthodologie 48
16. Analyse de la version anglaise 49
16.1. En tant que poème 50
16.2. En tant que chanson 57
16.3. En tant que monologue 58
16.4. Récapitulatif 59
17. Analyse de la version française 60

17.1. En tant que poème 62
17.2. En tant que chanson 71
17.3. En tant que monologue 74
17.4. Bilan de l'analyse 75
18. Analyse de la version allemande 76
18.1. En tant que poème 78
18.2. En tant que chanson 86
18.3. En tant que monologue 88
18.4. Bilan de l'analyse 89
19. Comparaison des versions française et allemande 90
19.1. En tant que poème 90
19.2. En tant que chanson 92
19.3. En tant que monologue 92
19.4. Bilan de la comparaison 92
Conclusion 93
20. Des réponses 93
21. Des limites 93
23. Des perspectives 94
Bibliographie 96
24. Textes traités 96
24.1. Ouvrages 96
24.2. Sites Internet 96
24.3. Liste des abréviations 97
25. Auteurs des textes traités 98
25.1. Parties théoriques 98
25.1.1. Ouvrages 98
25.1.2. Sites Internet 101
25.2. Dictionnaires et glossaires 102
25.2.1. Ouvrages 102
25.2.2. Sites Internet 102
Annexe I i
1. Textes traités i
Annexe II ix
2. Sondage pour la version anglaise ix
2.1. Questions ix
2.2. Réponses ix
3. Sondage pour la version allemande x
3.1. Questions x
3.2. Réponses x

Introduction

1. Choix du sujet

En septembre 2011, alors que je commençais à peine mon Baccalauréat en communication multilingue, je caressais déjà l'ambition d'effectuer une Maîtrise en interprétation de conférence. Au cours des trois longues années que dure la première étape de formation du traducteur à l'Université de Genève et au fil des différents textes que je traduisais, je réfléchissais à un sujet de mémoire original en lien avec l'interprétation : interpréter l'humour, interpréter l'ironie… Mon échec aux examens d'admission au printemps 2014 m'a amené à reconsidérer le thème sur lequel porterait mon travail de fin d'études. Comme des mémoires avaient déjà été rédigés sur la traduction de l'humour et de l'ironie, j'ai décidé de réorienter mon sujet, tout en restant dans le domaine de l'oralité. La traduction des chansons m'a alors semblé être un bon compromis. Une question subsistait cependant : de quelles chansons allais-je bien pouvoir traiter ? Au départ, j'avais pensé aux chansons des longs métrages de Walt Disney. Mais là aussi, le thème avait déjà été étudié. C'est alors qu'un récit que j'avais lu une dizaine d'années auparavant et dont je relisais certains passages de temps à autre m'est venu en tête : celui d'un jeune garçon, orphelin, à qui l'on apprend un jour qu'il est un sorcier ; celui d'un jeune garçon qui part étudier la magie dans un château et qui en apprend davantage sur ses parents ; celui d'un jeune garçon qui se retrouve propulsé dans un monde où les textes en vers rimés semblent être assez fréquents, au point que je m'étais surpris plus d'une fois à comparer, par simple curiosité, la version originale avec certaines de ses traductions.

Dans le présent travail, je m'intéresserai donc à des chansons qui trouvent leur place dans l'histoire de ce jeune garçon (appelé Harry Potter, au demeurant) en me concentrant sur celles que chante non pas un être humain, mais un objet ensorcelé : le *Sorting Hat*[1]. De ses chansons, le lecteur connaît les paroles. De plus, le narrateur indique explicitement qu'elles sont chantées. Mais qu'en est-il de la mélodie ? Qu'en est-il du rythme, de la cadence, du

[1] Dans le présent mémoire, j'emploierai à dessein le nom anglais de cet objet ensorcelé, de même que les adjectifs employés pour le décrire. Dans la traduction française de Jean-François Ménard, il s'agit du *Choixpeau magique*, et dans la traduction allemande de Klaus Fritz, du *Sprechender Hut*.

tempo, de la vitesse à laquelle elles sont chantées ? En bref, qu'en est-il de la partition des chansons du *Sorting Hat* ?

2. Problématique

Dans les pages qui suivront, je chercherai à établir comment il convient de traduire ces chansons, étant donné l'absence de l'élément musical. À cet effet, je me poserai les questions suivantes : comment faut-il considérer ces chansons d'un point de vue traductologique ? S'agit-il à proprement parler de chansons, malgré l'absence de partition ? À quels autres genres littéraires pourraient-elles être rattachées ? Et quelles sont les implications du genre attribué à ces chansons sur leur traduction ?

3. Structure du travail

Pour répondre aux questions énoncées ci-dessus, je diviserai mon travail en trois parties : la première sera descriptive, la deuxième théorique et la troisième analytique.

Dans la première partie, je présenterai le corpus que j'utiliserai dans le cadre de ce travail, à savoir les romans de *Harry Potter* et les chansons du *Sorting Hat*. L'auteure de la saga ainsi que les traducteurs francophone et germanophone ne seront évidemment pas oubliés.

La deuxième partie sera divisée en deux chapitres : dans le premier, j'examinerai les caractéristiques de trois genres auxquels les chansons du *Sorting Hat* peuvent être rattachées dans leur version originale ; dans le second, je proposerai tout d'abord un cadre théorique pertinent pour la traduction des chansons du *Sorting Hat*, puis je présenterai différentes théories relatives à la traduction de textes appartenant aux trois genres mentionnés dans le premier chapitre. À partir de ces présentations, j'établirai une liste des principales contraintes qu'impose la traduction de ces textes.

Dans la troisième partie, je reprendrai cette liste de contraintes pour analyser la version anglaise d'une des chansons du *Sorting Hat*, puis j'examinerai la manière dont les traducteurs français et allemand ont géré les contraintes repérées. Les résultats de mon analyse et de mon examen me permettront de déterminer, d'une part, comment les traducteurs ont considéré ces chansons et, d'autre part, en quoi la traduction aurait été différente s'ils les avaient abordées sous un autre angle.

J’ai décidé de traiter le sujet dans toutes les langues de ma combinaison linguistique (français-allemand-anglais). Comme ni l’anglais ni l’allemand n’est ma langue maternelle, j’ai interrogé des locuteurs natifs de ces deux idiomes pour connaître leur avis sur les chansons du *Sorting Hat*. Je m’appuierai sur les réponses que j’ai obtenues lorsqu’il s’agira d’analyser les éléments textuels de ces deux langues. Le lecteur pourra consulter le sondage que j’ai réalisé ainsi que les réponses que j’ai obtenues dans l’Annexe II de ce travail.

Partie 1

I. Présentation des textes concernés

4. La saga *Harry Potter*

La saga *Harry Potter* est une histoire écrite par la romancière britannique Joanne Kathleen Rowling entre 1997 et 2007. À l'origine, ce récit appartenant au genre de la *fantasy* était destiné à la jeunesse anglophone, mais sa traduction en une trentaine de langues lui a finalement permis de connaître un succès international et intergénérationnel. Cette histoire, fortement inspirée de la vie de son auteure et de différentes mythologies, est celle de Harry Potter, un jeune garçon qui vit chez sa tante et son oncle depuis l'âge d'un an, dans le Surrey (comté au sud de Londres), après que ses parents ont été tués par Lord Voldemort, un mage maléfique, au mauvais sort duquel Harry a survécu. Comme sa famille adoptive ne lui a jamais rien révélé sur ses origines, Harry voit sa vie bouleversée lorsqu'on lui apprend, le jour de son onzième anniversaire, qu'il est un sorcier, comme l'étaient d'ailleurs ses parents, et que sa place est au château de Poudlard[1], une école de magie. Il se retrouve alors propulsé dans l'univers de la sorcellerie, qui existe en parallèle de celui des Moldus (les gens dépourvus de pouvoirs magiques). Au fil des sept tomes qui composent la saga, Harry et ses amis sorciers connaîtront, souvent au péril de leur vie, des aventures palpitantes qui les conduiront au bout du compte au face-à-face final entre Harry et l'assassin de ses parents[2].

5. Le *Sorting Hat*

Dans *Harry Potter*, le *Sorting Hat* est un chapeau pointu chargé de répartir tous les élèves de première année venant étudier à Poudlard dans l'une des quatre maisons de l'école (Gryffondor, Poufsouffle, Serdaigle et Serpentard) lors de la Cérémonie de la Répartition, laquelle a lieu le soir du 1er septembre, veille de la reprise des cours à Poudlard. Mis à part le fait qu'il parle et qu'il chante, on ne sait pas grand-chose à son sujet. Dans la version

[1] Dans le présent mémoire, j'emploie le nom français de l'école, des quatre maisons, de la cérémonie dans laquelle le *Sorting Hat* intervient et des autres éléments inhérents à la saga *Harry Potter*, exception faite du *Sorting Hat* et des adjectifs qui le qualifient, afin de ne pas alourdir inutilement le texte.
[2] Je renonce ici à dévoiler toute l'histoire pour ne pas gâcher le suspense au lecteur qui n'aurait pas fini de la lire ou qui n'aurait pas vu les films.

originale, il est décrit comme un « *pointed wizard's hat [...] patched and frayed and extremely dirty* » (HP1[1] : 93), « *shabby […], tattered* » (HP2 : 205), « *extremely old* » (HP4 : 175), « *ancient* » (HP5 : 204), « *empty and ragged* » (HP7 : 732). Une longue déchirure lui sert de bouche. Il passe toute l'année scolaire dans le bureau du directeur, où il compose ses chansons pour les années à venir (HP4 : 178).

Dans ses chansons, le *Sorting Hat* se contente généralement d'énumérer les qualités caractérisant les élèves appartenant aux différentes maisons et de préciser le rôle qu'il joue dans la Répartition. Cependant, il lui arrive parfois de donner des avertissements lorsqu'il pense que la situation l'exige (HP5 : 207). Enfin, à en croire sa chanson dans le quatrième tome, il aurait appartenu à Godric Gryffondor, l'un des quatre fondateurs de Poudlard.

Le *Sorting Hat* est certes un personnage secondaire de la saga, mais il joue un rôle d'adjuvant très important : d'une part, c'est lui qui permet à Harry de se retrouver chez les Gryffondor plutôt que chez les Serpentard, qui inspirent au héros une impression désagréable (HP1 : 95) ; d'autre part, c'est de lui que Harry extrait l'épée ayant appartenu à Gryffondor pour tuer le monstre de la Chambre des Secrets dans le deuxième tome. D'ailleurs, un condisciple de Harry en fera de même pour anéantir le serpent de Lord Voldemort à la fin du septième épisode.

6. Joanne Kathleen Rowling

Née dans le sud-ouest de l'Angleterre en 1965, Joanne Kathleen Rowling (ci-après : J. K. Rowling) est une écrivaine qui, du jour au lendemain, est devenue riche et célèbre en publiant la saga *Harry Potter*. Elle a manifesté très tôt son intérêt pour l'écriture. Diplômée en langue et littérature françaises et après avoir travaillé pour Amnesty International, elle s'est mariée à un journaliste portugais. De leur union est née une fille. C'est en 1990 que l'histoire du jeune sorcier a germé dans son esprit, mais ce n'est qu'en 1997, alors qu'elle vivait dans une situation précaire à Édimbourg après l'échec de son mariage, qu'elle a envoyé le manuscrit du premier tome de la saga à deux agents littéraires. Seul l'un des deux a accepté de tenter de le faire éditer. Après de nombreux refus, le manuscrit est arrivé chez Bloomsbury Publishing, une maison d'édition sise à Londres, qui a décidé de le publier. Il a alors immédiatement rencontré un immense succès, d'abord national, puis, traduction oblige,

[1] Voir la bibliographie pour la liste des abréviations

mondial, qu'ont également connu les six autres tomes, et a remporté de nombreux prix. J. K. Rowling s'est vu elle aussi remettre de nombreuses récompenses et distinctions pour son œuvre et pour les associations caritatives qu'elle a soutenues ou fondées. Outre *Harry Potter*, J. K. Rowling a également écrit certains des livres mentionnés dans la saga (*Quidditch Through the Ages*, *The Tales of Beedle the Bard*, etc.), de même que *The Casual Vacancy*, un livre totalement différent de ceux qui l'ont rendue célèbre. Enfin, à la demande de ses fans, elle a fait paraître en été 2016 *Harry Potter and the Cursed Child Parts I and II*, une pièce de théâtre faisant office de suite à l'histoire du jeune sorcier, et a écrit le scénario du film *The Fantastic Beasts and Where to Find Them*, dans lequel interviennent des sorciers et des créatures issues du monde magique qu'elle a créé (Rowling J. K. [v.o. 1997] 1998 : 235 ; J. K. Rowling 2016).

7. Jean-François Ménard

Né à Paris en 1948, Jean-François Ménard, écrivain passionné de cinéma et de modèles réduits de voitures, est connu pour avoir consacré dix ans de sa vie à la traduction en français des sept tomes de la saga *Harry Potter*. Après un an d'études en philosophie, il part visiter l'Angleterre et les États-Unis. De retour à Paris, il devient assistant-réalisateur. Il aime raconter des histoires à ses collègues, qui lui conseillent alors de les écrire. C'est ainsi que, en 1978, il entre chez Gallimard, où il publie son premier livre, intitulé *Le Voleur de chapeau et autres contes pour la semaine*. En 1980, il effectue sa première traduction de l'anglais au français pour le compte de cette même maison d'édition. Ses nombreux ouvrages s'adressent principalement à la jeunesse, et ils sont souvent emprunts de magie et de sorcellerie. Jean-François Ménard vit actuellement dans la ville de son enfance (Gallimard Jeunesse s.d. ; Mathieu 2005).

8. Klaus Fritz

Né à Tübingen en 1958, Klaus Fritz est un traducteur allemand. Il a étudié la sociologie, les sciences politiques et la philosophie à Berlin, où il vit actuellement. Avant la parution du premier tome de *Harry Potter* en version originale, il a surtout traduit des livres spécialisés. En 1997, il est contacté par Carlsen Verlag, une maison d'édition de livres pour enfants sise à Hambourg. Après avoir réussi le test que cette maison lui a fait passer et qui consistait à traduire le premier chapitre du premier tome de la saga *Harry Potter*, il se voit confier la

traduction de tous les épisodes au fur et à mesure de leur parution. Carlsen Verlag exigeait qu'il change souvent d'endroit pour travailler. Durant les mois où il traduisait, il n'avait pratiquement aucun jour de répit, mais il essayait tant bien que mal de faire d'autres activités le soir. Il est actuellement l'un des rares traducteurs au monde à vivre uniquement de traduction littéraire (Die Welt 2015, Geissler 2003, Schneider 2003).

Partie 2

II. Classification des chansons du *Sorting Hat*

L'un des objectifs de ce mémoire étant de déterminer comment les chansons du *Sorting Hat* doivent être appréhendées d'un point de vue traductologique, je vais tout d'abord caractériser les genres littéraires auxquels ces chansons peuvent être rattachées.

Dans son article *Singable translation of songs*, Peter Alan Low[1] explique que la traduction de paroles écrites pour être chantées présente des difficultés liées tant à la traduction de la poésie qu'à la traduction théâtrale :

> Song text [translation] pose[s] problems resembling sometimes those of poetry and sometimes those of drama (Low 2003 : 87).

Dans ce premier chapitre théorique, je présenterai, outre le genre de la chanson, les deux genres évoqués par Low, car, à mon sens, les chansons du *Sorting Hat* peuvent effectivement être considérées comme relevant de la poésie et du théâtre. Étant donné qu'il n'est pas encore question de traduction dans cette partie, j'appuierai ma réflexion uniquement sur la version originale des chansons, et ne traiterai donc les trois genres que dans le cadre de la culture anglaise.

9. La chanson

Le premier genre auquel les chansons du *Sorting Hat* peuvent être rattachées est bien évidemment celui de la chanson. Cette classification se justifie par le fait que J. K. Rowling introduit chacune d'entre elles par une phrase contenant soit le verbe *sing*, soit le substantif *song* : « *the hat began to sing* » (HP1 : 117) ; « *the hat burst into song* » (HP4 : 176) ; « *the Sorting Hat burst into song* » (HP5 ; 204). Selon le dictionnaire d'O'Neill, White et Simpson (2010 : 730), *sing* signifie :

[1] Peter Alan Low est professeur à l'Université de Canterburry en Nouvelle-Zélande et traductologue spécialiste de la poésie et de la chanson françaises.

> utter (words, sounds, etc.) in a melodic rhythmic fashion, esp[ecially] to the accompaniment of music.

Par ailleurs, selon ce même dictionnaire, *song* (2010 : 747) signifie :

> set of words […] to be sung usu[ally] with accompanying music.

Il ne fait aucun doute que J. K. Rowling emploie bien ces deux termes dans ce sens.

Dans la version originale de *Harry Potter*, les interventions du *Sorting Hat* ont donc un statut de chanson. Aussi les considérerai-je comme telles dans le présent travail.

En tant que genre, la chanson peut très bien avoir une fonction narrative. Walt Disney, qui axait lui aussi son œuvre sur la jeunesse, expliquait que, dans ses longs métrages, les chansons remplissaient plusieurs fonctions : intensifier le tempo d'une histoire, raconter l'histoire d'une autre manière tout en ajoutant une touche d'émotion, ou encore présenter un personnage (Thomas et Johnston 1981 : 297). De plus, il a fait valoir que les chansons rythmaient également les étapes principales de la vie :

> [M]usic is […] closely associated with most of the major events in our lives – nursery songs, campfire songs, school songs, religious songs, dances, weddings, and, finally, funerals (*ibid* : 285).

Selon moi, les chansons du *Sorting Hat* permettent elles aussi de raconter une partie de l'histoire de Poudlard sous une autre perspective. De plus, ces chansons marquent une étape importante dans la vie des jeunes sorciers. En effet, le *Sorting Hat* souhaite en quelque sorte la bienvenue aux élèves de première année dans le monde estudiantin de la magie et, à tous les autres, le début d'une nouvelle année scolaire.

9.1. Les éléments d'une chanson

Dans son article *Choices in Song Translation*, Johan Franzon[1] définit la chanson comme la combinaison d'une musique et d'un texte destiné à être chanté :

[1] Johan Franzon est professeur de traduction à l'Université d'Helsinki.

> a piece of music and lyrics […] designed for a singing performance
> (Franzon 2008 : 376).

Partant, une chanson exige en général le concours de trois personnes : un compositeur pour la musique, un auteur pour les paroles et un chanteur pour l'interprétation (Kaindl 2013 : 152). Le *Sorting Hat* est au moins un auteur-interprète, puisqu'il a écrit les paroles de ses chansons (HP4 : 178).

Il ne faut pas voir derrière le concept de « *music* » la musique dite instrumentale. Dans tous les cas, J. K. Rowling ne fait mention d'aucun instrument qui accompagnerait les chansons du *Sorting Hat*. Il faut plutôt voir ici la manière dont la chanson est chantée, c'est-à-dire son rythme et les notes de musiques sur lesquelles les paroles sont chantées. Comme il semble libre de chanter ses chansons comme il l'entend, je pense que l'on peut dire, pour compléter l'idée du paragraphe précédent, que le *Sorting Hat* est un auteur-compositeur-interprète.

La mise au point du système des notes de musique et de la portée sur laquelle elles sont inscrites est attribuée à Guido d'Arezzo[1]. Son invention remonte au XI^e^ siècle (Darioly 1998 : 316). À cette époque, il est fort probable que la musique anglaise ait revêtu une fonction essentiellement religieuse (de Rouville 1986 : 6). Les chansons étaient chantées à une seule voix (même mélodie pour tous les chanteurs d'un chœur) et a cappella (absence d'accompagnement musical). Les chansons du *Sorting Hat*, quoiqu'elles n'aient pas une fonction religieuse, sont chantées selon cette méthode : une seule voix (car un seul chanteur) et absence d'accompagnement musical.

De nos jours, il serait hasardeux de chercher à généraliser les thèmes des chansons (Kaindl 2013 : 152), car, en raison de la multitude des genres, ils peuvent être très divers : l'opéra permet de raconter une histoire en chanson, alors que les hymnes nationaux servent à chanter la grandeur d'un pays et à créer un sentiment d'unité nationale. Et c'est sans compter la myriade de sujets qui peuvent être mis en musique à travers les chansons de variété. Dans le cas du *Sorting Hat*, je pense que l'on peut tout au plus parler de chansons de bienvenue, étant donné que chacune d'entre elles se termine par l'annonce du début de la Cérémonie de la Répartition.

[1] Guido d'Arezzo était un moine bénédictin, né en 990, mort après 1033 et ayant vécu à Arezzo, en Toscane.

Ces considérations théoriques font apparaître que l'un des éléments constitutifs de toute chanson selon la liste établie par Franzon reste implicite dans le cas du *Sorting Hat*. En effet, on connaît les paroles de ses chansons et le narrateur indique qu'elles sont bel et bien chantées. Cependant, on ignore tout de la musique, car ces chansons ne sont accompagnées d'aucune partition : la mélodie est-elle monotone ou composée d'une grande variété de notes ? Le rythme est-il lent ou rapide ? Le *Sorting Hat* chante-t-il fort ou doucement ? Y a-t-il des parties qui sont chantées de manière plus forte que d'autres ? C'est pour répondre à ces questions que j'ai réalisé le sondage mentionné dans l'introduction auprès d'anglophones natifs.

Compte tenu que l'élément musical fait défaut, on peut se demander s'il s'agit de véritables chansons. Je me propose d'examiner les chansons du *Sorting Hat* à travers le prisme des genres évoqués par Low (2003 : 87) lorsqu'il compare les difficultés posées par la traduction des chansons à celles posées par deux autres genres : la poésie et le théâtre.

10. La poésie

En raison de ses manifestations multiples, la poésie est un genre littéraire difficile à définir. Les auteurs de *The Norton Introduction to Literature*, qui se sont fondés sur les définitions données par des dictionnaires fiables (*Merriam-Webster* et *The Oxford English Dictionary 2013*), sont arrivés à la conclusion que la poésie peut être définie comme suit :

> [Poetry is a] patterned arrangement of language to generate rhythm and thereby both express and evoke specific emotions or feelings in a concentrated way or with intensity (Mays 2013 : 671).

Si l'on se réfère à cette définition, il apparaît que les chansons du *Sorting Hat* répondent à bon nombre de critères de la poésie. Tout d'abord, elles sont bien présentées selon un « *patterned arrangement* » : des retours à la ligne réguliers forment une structure en colonne des paroles sur la page, selon l'organisation de la poésie européenne traditionnelle (De Beaumarchais, Couty, Rey 1994 : 1894).

Outre cet élément visuel, un aspect sonore, le « *generate[d] rhythm* », peut amener à considérer les chansons du *Sorting Hat* comme une forme de poème. C'est d'ailleurs avant

tout sur ce point que la poésie et la chanson se rejoignent. En effet, les deux genres mettent tous deux à profit le rythme de la langue (Mays 2013 : 847). En anglais, ce rythme est basé sur une alternance de sons accentués et non accentués (cf. sous-section 10.1.2.). Par ailleurs, nombreux ont été les poètes anglais qui ont écrit des poèmes pour les mettre eux-mêmes en musique à la fin du XVI^{e} siècle, sous le règne d'Élisabeth I^{re} (de Rouville 1986 : 26). Dans ce contexte, la poésie précède la chanson. Or, vue sous cet angle, la chanson peut être considérée comme un poème particulier. Selon moi, c'est sans doute pour cette raison que Low exprime l'idée que certaines des difficultés posées par la traduction d'une chanson sont similaires à celles que pose la traduction d'une poésie (2003 : 87).

Enfin, la langue anglaise établit elle-même un rapprochement entre chanson et poésie. De fait, le substantif *song* comprend notamment les acceptions suivantes : « *poetical composition* », « *poem […] set to music* » (*Merriam-Webster* 2015) et « *short poem […] to be sung usu[ally] with accompanying music* » (O'Neill, White et Simpson 2010 : 747). Ces définitions renvoient non seulement aux poètes de la Grèce antique, qui déclamaient des vers narrant les aventures des héros de la mythologie au son d'une lyre, mais aussi à la culture, avant tout orale, que les envahisseurs scandinaves ont apportée avec eux en Grande-Bretagne (Langer et Steinberg 2003 : 17) dans la seconde moitié du I^{er} millénaire apr. J.-C.

Selon ces définitions, une chanson est donc un poème chanté. Aussi est-il à mon sens tout à fait probable qu'une chanson présente certains traits formels inhérents à la poésie. Il me semble dès lors nécessaire de vérifier si les caractéristiques de la poésie anglaise s'appliquent également aux chansons.

10.1. Caractéristiques de la poésie anglaise

Dans les paragraphes suivants, je présenterai les caractéristiques de la poésie anglaise. Comme une présentation de tous les aspects de ce genre dépasserait de loin le cadre de ce travail, je me concentrerai sur les éléments qui me paraissent pertinents pour analyser les chansons du *Sorting Hat*.

10.1.1. Éléments génériques

Dans le cadre des études littéraires anglaises, il est d'usage de classer les œuvres poétiques en les répartissant en trois catégories (Mays 2013 : 674) :

1) le *narrative poem*, dans lequel un narrateur raconte une histoire. L'histoire de *Tristan et Iseut*, telle qu'elle est racontée par Béroul[1] est un exemple de *narrative poem*.
2) le *dramatic poem*, dans lequel les personnages sont eux-mêmes des narrateurs et interagissent entre eux. Une pièce de théâtre écrite en vers, telle que *Romeo and Juliet* de William Shakespeare, est un exemple de *dramatic poem*.
3) le *lyric poem*, dans lequel le poète exprime ses sentiments, ses pensées, ses impressions et son ressenti à la première personne du singulier. Un poème dans lequel le poète déclare sa flamme pour une dame est l'exemple type du *lyric poem*.

Le *narrative poem* et le *dramatic poem* ont donc ceci en commun qu'ils racontent une histoire qui comporte normalement les cinq étapes du schéma narratif : situation initiale, élément perturbateur, péripéties, élément de résolution et situation finale (Lettres.org 1997*)*. À l'inverse, le *lyric poem* ne raconte pas d'histoire : il permet plutôt à son auteur d'exprimer un sentiment ou une émotion intense.

10.1.2. Éléments sonores

10.1.2.1. Le rythme

À l'instar de la poésie latine, la poésie anglaise traditionnelle repose sur une métrique qui découpe les vers en groupes de syllabes appelés pieds, ou *feet*. O'Neill, White et Simpson en donnent la définition suivante (2010 : 293) :

> a unit of rhythm in verse containing any of various combinations of stressed and unstressed syllables.

Cette définition met en exergue deux éléments typiques de la poésie anglaise : d'une part, le lien qui existe entre les pieds et le rythme du vers ; d'autre part, le principe de composition même du pied. Dans les paragraphes suivants, je présenterai d'abord les éléments constitutifs du pied anglais avant de passer à des considérations relatives au rythme.

En anglais, les mots de plus d'une syllabe comportent toujours une syllabe accentuée. Les linguistes parlent d'accents lexicaux (Langer 2014 : 46) ou d'accents toniques. Cette spécificité de la langue anglaise est particulièrement importante, car un accent mal placé peut

[1] Béroul était un trouvère anglo-normand du XII^e^ siècle.

entraîner un changement de sens. Par exemple, le mot *content* connaît au moins deux acceptions suivant la manière dont on l'accentue : si l'accent tombe sur le « o », il s'agit d'un substantif (que l'on peut en général traduire en français par *contenu*) ; si l'accent tombe sur le « e », il s'agit d'un adjectif (que l'on traduit parfois par *satisfait*) (Raffel 1988 : 82). Dans de nombreux dictionnaires anglais, l'alphabet phonétique international est employé pour indiquer la manière dont il convient de prononcer le mot en question et, dans le cas des mots plurisyllabiques, pour préciser sur quelle syllabe tombe l'accent lexical.

Dans un poème, les accents doivent rester naturels. Autrement dit, les mots sont prononcés comme ils le sont d'habitude. Par exemple, il ne serait pas logique d'accentuer la première syllabe du verbe *believe*, étant donné que la transcription phonétique figurant dans les dictionnaires est [bɪˈliv][1], l'apostrophe indiquant que la syllabe qu'elle précède doit être accentuée.

Plusieurs syllabes mises ensemble forment un pied. Dans la poésie anglaise, on distingue essentiellement quatre types de pieds :

1) l'iambe (*iamb*), qui est composé d'une syllabe non accentuée suivie d'une syllabe accentuée, comme le mot *belong* [bɪˈlɒŋ] ;
2) le trochée (*trochee*), qui est composé d'une syllabe accentuée suivie d'une syllabe non accentuée, comme le mot *worthy* [ˈwɜːðɪ] ;
3) l'anapeste (*anapest*), qui est composé de deux syllabes non accentuées suivies d'une syllabe accentuée, comme le mot *comprehend* [kɒmprɪˈhɛnd] ; et
4) le dactyle (*dactyl*), qui est composé d'une syllabe accentuée suivie de deux syllabes non accentuées, comme le mot *chancery* [ˈtʃɑːnsəri].

Un pied peut s'étendre sur plusieurs mots, comme le montre l'exemple suivant, tiré de la deuxième chanson du *Sorting Hat* :

16 – in the ones they had to teach[2]

Ce vers est composé de trois pieds (un anapeste et deux iambes), qui s'étalent sur sept unités lexicales. De même, un mot peut être à cheval sur deux pieds :

[1] Les transcriptions phonétiques sont reprises de *The Oxford English Dictionary*.
[2] Les syllabes soulignées sont celles qui portent un accent.

5 – Bold Gryffindor, from wild moor,

Ce vers est composé de quatre iambes (voir p. 54 pour plus de détails). Le nom *Gryffindor*, dont l'accent lexical naturel tombe sur la dernière syllabe, est aussi légèrement accentué sur le « y ». Ici, il commence par la fin d'un iambe et se termine sur un pied du même type.

Le vers peut à son tour se voir attribuer une « étiquette », qui dépend du nombre de pieds qui le composent. Par exemple, le *iambic pentameter* est un vers constitué de cinq iambes consécutifs. Il s'agit d'ailleurs de la forme de vers la plus utilisée dans la poésie anglaise traditionnelle (Raffel 1988 : 87).

Comme je l'ai rappelé au début de cette sous-section, l'analyse des pieds permet de déterminer le rythme d'un vers. Le vers anglais est dit « *stress-timed* » (Raffel 1988 : 22), car il dépend de la récurrence des syllabes accentuées. Pour que le rythme des vers soit régulier, les accents toniques doivent tomber à intervalles réguliers. Le poète doit donc choisir une structure rythmique et s'y tenir. Depuis le début du XX^{e} siècle cependant, un nombre croissant de poètes écrivant en anglais délaissent cette régularité pour se tourner vers les *free verses*, qui ne suivent pas de schéma rythmique particulier. La détermination du rythme devient dès lors une tâche beaucoup plus ardue (Mays 2013 : 836).

Pour ce qui est des chansons, la plupart des auteurs fondent l'étude du rythme sur la prosodie de la langue dans laquelle elles sont chantées (Machabey 1962 : 62 ; Marschall 2004 : 22 ; Newmark 2013 : 61 ; Langer 2014 : 35). Cependant, Low émet la mise en garde suivante :

> Rythm in songs is not the same as metre in traditional poetic scansion.
> (Low 2005 : 197)

En effet, le découpage des vers d'une chanson en syllabes et leur regroupement en pieds ne permet pas de déterminer avec suffisamment de précision le rythme : la longueur des notes sur lesquelles ces syllabes sont chantées doit également être prise en compte (*ibid*. : 198).

10.1.2.2. Les identités sonores

Le premier effet sonore caractéristique de la poésie qui vient à l'esprit dans un contexte francophone est sans doute la rime, ou *rhyme*. En anglais, cette notion se définit de manière très proche de la rime française :

> [Rhyme is a] repetition or correspondence of the terminal sounds of words.
> (Mays 2013 : 825)

Une rime nécessite une correspondance entre deux séries de sons, l'un étant généralement vocalique, et l'autre, consonantique. Le respect de cette condition donne lieu à une *perfect rhyme* (*ibid.* : 827). Par exemple, la paire de substantifs *dog* et *frog* forment une *perfect rhyme*. En effet, l'examen de leurs transcriptions phonétiques respectives, [dɒg] et [frɒg], permet de constater la présence à la fin des deux mots du son vocalique [ɒ] et du son consonantique [g], et qui plus est dans le même ordre.

La manière dont les rimes sont agencées dans un poème peut être représentée au moyen d'un schéma. Chaque son final est désigné au moyen d'une lettre. Si ce son revient à la fin d'un autre vers, on réemploie cette lettre. Ainsi, le schéma AABB désigne une strophe composée de quatre vers : les deux premiers se terminent sur un même son (A), et les deux derniers sur un autre (B). Lorsque les rimes se suivent ainsi, on parle de rimes plates ou suivies. On parle de rimes croisées pour le schéma ABAB et de rimes embrassées pour le schéma ABBA. Selon Burton Raffel[1], la rime B, c'est-à-dire la seconde paire de sons identiques, revêt une importance bien plus importante que la rime A en anglais, surtout dans les strophes de type ABAB (Raffel 1988 : 71).

Dans la poésie anglo-saxonne[2], la rime, lorsqu'elle apparaissait, avait une fonction essentiellement ornementale (Encyclopaedia Universalis 1997 : 824). Aujourd'hui cependant, les fonctions des rimes anglaises sont multiples. À mon sens, deux d'entre elles sont plus importantes que les autres : d'une part, les rimes permettent à ceux qui récitent les poèmes de mieux les mémoriser ; d'autre part, la tradition veut qu'elles constituent l'élément qui distingue les textes écrits en vers des textes rédigés en prose (Mays 2013 : 825). D'autres fonctions, moins importantes selon moi, peuvent encore leur être attribuées, comme le fait qu'elles servent à renvoyer à l'idée d'harmonie, de symétrie et d'ordre qui caractérise notre univers (*ibid.* : 826). Néanmoins, force est de constater que les *free verses* et les *blank verses*, des vers qui ne riment pas, sont légions à l'heure actuelle.

[1] Burton Raffel (1928-2015) était un traducteur, enseignant et poète américain.
[2] Dans le cadre de ce travail, le terme *anglo-saxon* désigne la période comprise entre le départ des Romains de la Grande-Bretagne durant la seconde moitié du V^e^ siècle et l'invasion de l'île par les Normands en 1066.

De nos jours, la *end rhyme*¸ c'est-à-dire la rime sur laquelle s'achèvent deux vers, est la rime la plus courante de la poésie anglaise (Mays 2013 : 826). Cependant, il n'en a pas toujours été ainsi. En effet, les poètes disposent d'autres procédés, qui créent des effets sonores à l'intérieur même des vers, tels que l'assonance et l'allitération. Cette dernière a d'ailleurs joué un rôle plus important dans la littérature anglo-saxonne que dans celle de toutes les autres langues (Raffel 1988 : 87). Selon le Trésor de la Langue Française informatisé, l'allitération est la « répétition exacte ou approximative d'un ou de plusieurs phonèmes (surtout consonantiques) à l'initiale des syllabes d'un même mot, au commencement ou à l'intérieur de mots voisins dans une même phrase. » Selon la même source, l'assonance est la « répétition, par recherche d'harmonie, du même timbre vocalique. »

Par exemple, on peut constater les assonances des sons [aɪ] et [ɪ] ainsi que les allitérations en [l] et [d] dans le vers 25 de la deuxième chanson du *Sorting Hat* :

25 – While still alive they did divide

Si la rime finale est l'élément sonore le plus saillant d'un poème, il n'en va pas de même pour les chansons. Même si les « vers » d'une chanson riment entre eux, l'effet qui aurait été produit si les paroles avaient été déclamées plutôt que chantées se retrouve noyé dans d'autres éléments propres au genre de la chanson :

> [Rhyme] is submerged in the musical effects of tune and harmony. (Low 2005 : 190)

En outre, comme mentionné dans la section 10, certaines chansons étaient à la base des poèmes qui ont été mis en musique. Or, le tempo de ce genre de chansons, c'est-à-dire la vitesse à laquelle elles sont chantées, est moins rapide que celui auquel le poème sous-jacent est déclamé. De ce fait, d'un point de vue temporel, la rime arrive plus tard dans la chanson que dans le poème, ce qui nuit à sa perception (*ibid.*).

10.1.3. Éléments linguistiques

Roman Jakobson[1] a attribué deux fonctions principales à la poésie (et surtout à la poésie lyrique) : une fonction expressive, basée sur le destinateur du poème, et une fonction

[1] Roman Jakobson (1896-1982) était un linguiste d'origine russe, connu avant tout pour son schéma de la communication.

poétique, basée sur la forme donnée au message que le poème véhicule (Appel 2004 : 20). À travers son poème, le poète peut exprimer ses sentiments en utilisant un langage différent de celui de la vie de tous les jours. Aussi privilégie-t-il une langue figurée, usant de figures de style, notamment de métaphores (Mays 2013 : 805), et de symboles (*ibid.* : 813). En effet, à l'inverse du roman, qui décrit des faits réels ou fictifs, la poésie suggère les choses sans les dire ouvertement (Mays 2013 : 671 ; Aubert, Conod et Gaillard 2002 : 70).

La plupart des poèmes étant relativement courts (Mays 2013 : 788), chaque mot a son importance. Un poète peut préférer une unité lexicale à une autre pour son sens, précis ou ambigu, sa connotation, laquelle définit ou renforce le sens du poème, ses effets sonores, etc. En outre, le poète choisit la manière dont il dispose les mots sur le plan syntagmatique. Un mot placé à la fin d'un vers, d'une strophe ou d'un poème reçoit une emphase particulière, de même qu'un mot répété à maintes reprises (*ibid.* : 793).

Le poète a également la possibilité de repousser les limites de la syntaxe (Vatain 2012 : 276), dans le but, par exemple, de conserver la régularité du rythme ou de mettre un mot en exergue. On parle alors de licence poétique. De nos jours, les poèmes sont plus destinés à être lus silencieusement que déclamés. Or, l'opacité de la syntaxe ne dessert en rien le poète, car les vers, une fois couchés sur le papier, peuvent être relus autant de fois que nécessaire pour en saisir pleinement le sens et en savourer la forme. À l'inverse, les chansons sont avant tout destinées à être chantées, et donc à être écoutées. Si elles sont chantées par un chœur, la possibilité de réentendre une partie peu compréhensible semble exclue pour l'auditoire. Dans cette optique, les auteurs des paroles d'une chanson doivent donner la priorité à la clarté non seulement sonore, de sorte que les signifiants soient compris du premier coup (Low 2005 : 195), mais aussi syntaxique, de sorte que le sens des phrases chantées puisse être saisi immédiatement.

11. Le théâtre

Pendant longtemps, les pièces de théâtre étaient écrites exclusivement en vers (Mays 2013 : 676). Aussi ne formaient-elles pas un genre à part entière. En effet, comme exposé précédemment, on les classait plus volontiers dans la catégorie des *dramatic poems*.

Une pièce de théâtre a ceci de spécifique qu'elle particularise et intensifie ce qu'elle raconte (Styan 2001 : 45). Dans cette optique, si l'on se réfère à la définition que donne Mays de la

poésie (cf. chap. 10*)*, poésie et théâtre ont une fonction commune : l'intensité de leur forme d'expression. Des auteurs comme Viala et Mesguich n'hésitent d'ailleurs pas à prôner que les vers ont été aussi longtemps privilégiés dans les pièces de théâtre du fait de cette fonction (Styan 2001 : 45). Par ailleurs, le recours aux vers permet avant tout de renforcer le message véhiculé par le texte dramatique tant pour l'oreille que pour l'esprit (Viala et Mesguich 2011 : 58). Cependant, selon John Louis Styan[1], beaucoup de pièces ont été écrites en vers par simple convention historique (Styan 2005 : 15). Il estime que, depuis que les pièces en prose existent, le recours à la forme versifiée est légitime dans un cas bien particulier :

> The poetry is there to express and define patterns of thought and feeling otherwise inexpressible and indefinable (*ibid.* : 31-32).

Selon Styan, une pièce de théâtre, lorsqu'elle est jouée par des acteurs sur scène, fait intervenir des éléments d'ordre visuel et des éléments d'ordre auditif (*ibid.* : 9). Ces deux types d'éléments artistiques peuvent être subdivisés en sous-éléments d'ordre dramatique. Dans la catégorie des sous-éléments dramatiques d'ordre auditif, Styan place notamment les sons et le rythme, que j'ai déjà évoqués dans la sous-section consacré à la poésie (cf. chap. 10.1.2.). Un peu plus haut, j'ai expliqué que la musique était une forme de poème particulier en raison de l'élément rythmique inhérent aux textes appartenant aux deux genres. Dans le cas présent, je pense que la poésie et le théâtre sont apparentés non seulement par les éléments fonctionnels et historiques exposés au début de la présente section, mais également par des éléments sonores et rythmiques, en raison de la structure versifiée des premières pièces de théâtre. Si l'on reprend et développe le postulat de Low, les difficultés que pose la traduction d'une chanson destinée à être chantée sont parfois similaires à celles que pose la traduction d'une pièce de théâtre destinée à être jouée du fait de la présence des éléments constitutifs de la poésie (les sons et le rythme). La clarté sonore au profit de la compréhension du texte par le public joue ici aussi un rôle prépondérant.

Outre les éléments dramatiques d'ordre auditif, le théâtre comporte également, comme indiqué précédemment, des éléments dramatiques d'ordre visuel. Dans cette catégorie, Styan place les gestes et les mouvements des acteurs. De ces deux catégories d'éléments, visuels et auditifs, naît donc la pièce de théâtre en tant que représentation. Cette représentation nécessite

[1] John Louis Styan (1923-2002) était un historien spécialisé dans le domaine du théâtre.

le concours d'acteurs qui jouent les personnages. Or, la chanson, telle que la définit Franzon (2008 : 376), nécessite elle aussi le concours de plusieurs personnes, dont le chanteur qui l'interprète. Lorsque Low avance que les difficultés que pose la traduction d'une chanson destinée à être chantée sont similaires à celles d'une pièce de théâtre destinée à être jouée (2003 : 87), c'est sans aucun doute de l'élément « interprétation » qu'il veut parler. L'interprétation d'une chanson comporte bien évidemment des éléments de type auditif, mais également des éléments de type visuel, tels que l'attitude du chanteur vis-à-vis du public qui est venu l'acclamer ou l'interaction entre le chanteur et les musiciens. Toutefois, pour jouer la pièce, les acteurs, doivent respecter des gestes et des déplacements sur la scène, alors que le chanteur, lui, peut se permettre de rester immobile, car c'est essentiellement sa voix qui compte, et non pas son jeu d'acteur, abstraction faite des comédies musicales, qui sont à la croisée des genres de la chanson et du théâtre.

Dans le cas des chansons du *Sorting Hat*, on dispose d'une partie de l'élément auditif (le texte joué), mais pas de l'élément visuel. En effet, le narrateur ne dit pas si le *Sorting Hat* chante en restant statique, s'il s'adresse tantôt à une table, tantôt à une autre, ou s'il dirige sa voix de sorte à destiner ses chansons uniquement aux élèves de première année. Aussi n'a-t-on pas d'autre choix que de se baser à nouveau sur ce que dit le *Sorting Hat*. Cette fois-ci, je partirai de l'idée que le texte des chansons est celui d'une pièce de théâtre.

La pièce de théâtre en tant que texte comprend deux éléments distincts : d'une part le texte « dit », qui correspond aux paroles prononcées par les acteurs, et, d'autre part, les didascalies, ou indications scéniques (Larthomas 1992 : 17), généralement indiquées en italique dans le texte. Or, les chansons du *Sorting Hat* présentent ces deux caractéristiques, car quelques éléments de type scénique sont disséminés dans les paragraphes qui précèdent ou qui suivent immédiatement chaque chanson. Par exemple, à la fin de la première chanson, il est précisé que le *Sorting Hat* s'incline pour saluer son public :

> [The Sorting Hat] bowed to each of the four tables and then became quite still again (HP1 : 118).

Les chansons du *Sorting Hat* peuvent donc être considérées comme de petites pièces de théâtre, dont le méta-public serait les jeunes sorciers, et le public réel, les lecteurs. Étant donné que ces pièces de théâtre ne comportent qu'un seul acteur, elles peuvent être analysées comme des monologues rédigés en vers.

11.1.Le monologue

L'une des caractéristiques du théâtre est sa structure énonciative, traditionnellement dialogique, sinon polylogique (De Beaumarchais, Couty, Rey 1994 : 2452). En effet, une pièce de théâtre prend le plus souvent la forme d'un dialogue entre plusieurs personnages (Vatain 2012 : 46). Cependant, comme indiqué ci-dessus, les chansons du *Sorting Hat* relèvent plutôt du monologue. Comment peut-on dès lors parler de dialogue ? En examinant le texte d'un peu plus près, on s'aperçoit que le *Sorting Hat* intègre son public dans ses chansons en recourant au pronom déictique *you*. Par exemple, il commence sa première chanson en s'exclamant :

1 – Oh, you may not think I'm pretty,
2 – But don't judge on what you see,

D'une certaine manière, toutes les répliques d'une pièce de théâtre revêtent une fonction dialogique, y compris celles qui constituent un monologue, car un personnage adresse toujours ce qu'il dit à quelqu'un, ne serait qu'à soi-même (Eigenmann 2003). Par ailleurs, on peut relever ici une particularité discursive du genre théâtral : la double énonciation. En effet, les personnages d'une pièce parlent entre eux, mais les comédiens qui les interprètent s'adressent en même temps à leur public (Viala et Mesguich 2011 : 52). À mon avis, on peut même se risquer à avancer que le public devient un personnage de la pièce, ou du moins un interlocuteur des personnages, en réagissant à leurs propos par les rires, les huées, les sifflets et, dans le cas des chansons du *Sorting Hat,* par des applaudissements à la fin de chacune d'entre elles.

Dans la partie consacrée aux trois catégories dans lesquelles les poèmes anglais peuvent être classés, j'ai expliqué que le *dramatic poem* se caractérise par le fait que les personnages sont eux-mêmes les narrateurs de l'histoire racontée dans le poème. Il n'y a donc pas de narrateur externe à la pièce qui pourrait révéler l'état d'esprit des personnages. C'est pourquoi le monologue sert généralement à renseigner le public sur les pensées et les sentiments de l'un d'entre eux (Viala et Mesguich 2011 : 59). Dans le cas présent, les chansons du *Sorting Hat* ne revêtent qu'en partie cette fonction. Par exemple, lors de sa troisième intervention, le *Sorting Hat* exprime ses craintes au sujet des conséquences que la répartition des élèves dans les quatre maisons pourrait avoir en fin de compte :

74 – and [I] must quarter every year
75 – Still I wonder whether sorting
76 – May not bring the end I fear.

Pour le reste, il se contente de se présenter, de raconter une infime partie de l'histoire de l'école, d'indiquer les vertus appréciées dans chacune des quatre maisons et d'annoncer le début de la Cérémonie de la Répartition. C'est pourquoi certains pourront être tentés de considérer ce monologue comme un discours de bienvenue rédigé en vers.

12. Synthèse

Les deux tableaux ci-dessous reprennent les caractéristiques des trois genres auxquels les chansons du *Sorting Hat* peuvent être rattachées. Chaque caractéristique fera l'objet d'un examen sur le plan traductologique dans le chapitre suivant, en français comme en allemand.

Le premier tableau reprend les caractéristiques communes que peuvent présenter les chansons du *Sorting Hat* en fonction du genre auquel elles sont rattachées. Il s'agit principalement d'éléments inhérents au texte :

	chanson	***poésie***	***monologue versifié***
éléments textuels[1]	paroles	vers	répliques
éléments sonores	rythme et identités sonores		

Le second tableau reprend les caractéristiques propres à chacun des genres auxquels les chansons du *Sorting Hat* peuvent être rattachées. Il expose en premier lieu la manière dont ces genres sont généralement appréhendés (performance ou lecture silencieuse) :

	chanson	***poésie***	***monologue versifié***
représentation	performance 1	lecture silencieuse[2] 2	performance double énonciation
éléments musicaux	partition mélodie	cf. tableau précédent	cf. tableau précédent

[1] Bien que cette rubrique présente les caractéristiques communes aux trois genres, elle est divisée en trois colonnes, car chaque genre s'associe à un terme différent. Les trois termes renvoient toutefois au même élément textuel.
[2] Les interventions du *Sorting Hat* ont le statut de chansons dans leur version originale.

éléments textuels	3	Ø[1]	didascalies
caractère visuel	attitude du chanteur[2]	disposition des vers	jeu sur la scène
caractère auditif	clarté sonore clarté sémantique	4 licences poétiques figures de style[3]	clarté sonore

Dans ce second tableau, j'ai tenté d'atteindre le degré de granularité le plus fin possible, sans pour autant me perdre dans les détails. Ainsi, pour ce qui est du genre de la chanson, j'ai renoncé à diviser l'élément « mélodie » en « notes », car, comme je le montrerai par la suite, c'est l'ensemble des notes plutôt que les notes prises isolément qui importe dans la traduction d'une chanson. En outre, certaines cellules du tableau comportent un numéro, car les caractéristiques qu'elles pourraient contenir méritent des explications :

1. À l'instar du genre théâtral, la chanson peut présenter la caractéristique de la double énonciation dans la mesure où son auteur et son interprète sont deux personnes différentes. Or, on a vu que le *Sorting Hat* est un auteur-compositeur-interprète.
2. On pourrait considérer une double énonciation dans le genre de la poésie dans la mesure où le narrateur présent dans le poème et la personne qui déclame ce dernier sont deux personnes distinctes, ce qui n'est pas le cas dans les chansons du *Sorting Hat*.
3. Le texte des chansons est parfois accompagné des indications *pont*, *refrain* et *coda*. Or, cet élément textuel ne s'applique pas aux chansons du *Sorting Hat*, car elles n'ont qu'une seule strophe.
4. La poésie doit être claire sur le plan sonore dans la mesure où elle est déclamée. Or, cette caractéristique est en contradiction avec celle de la lecture silencieuse.

[1] Cette cellule est vide, car, à la différence des genres de la chanson et du théâtre, un poème est rarement accompagné d'éléments indiquant la manière dont il convient de le lire, exception faite des coupures en fin de vers.
[2] Cet élément ne s'appliquerait pas dans le cas d'une chanson radiodiffusée.
[3] Cette caractéristique s'oppose à la syntaxe claire des paroles d'une chanson.

III. Traduction et contraintes

Comme indiqué dans l'introduction, j'en viens à présent à exposer différentes théories traductologiques portant sur la traduction des textes relevant de la chanson, de la poésie et du théâtre afin de dresser une liste de certaines contraintes propres à cet exercice. Cette liste servira par la suite à analyser une des chansons du *Sorting Hat*. À la différence du chapitre précédent, où j'ai considéré les interventions originales du *Sorting Hat* comme des chansons, je prendrai ici un peu de recul et considérerai les traductions de ces interventions comme des chansons, des poésies ou des monologues.

Cependant, avant d'entrer dans le vif du sujet, j'aborderai un élément qui, à mon sens, est un problème récurrent en traduction, en particulier dans le cadre du présent mémoire. Il s'agit des attentes du public-cible. Je compte aborder ce problème en me fondant sur une théorie qui me semble tout à fait appropriée dans le cadre de mon analyse.

13. Cadre traductologique

Dans le présent mémoire, j'ai décidé d'adopter une démarche descriptive. En effet, mon objectif n'est pas de déterminer comment les chansons du *Sorting Hat* doivent ou auraient dû être traduites en français et en allemand, mais plutôt d'examiner comment les traducteurs francophone et germanophone ont considéré les originaux avant de les transposer dans leurs langues respectives.

À démarche descriptive, cadre théorique descriptif. Dans les paragraphes qui suivent, j'étudierai la traduction en général d'un point de vue descriptif, en me focalisant sur la notion de « normes ».

13.1. Approche descriptiviste

La notion de « traduction » comporte au moins deux acceptions : d'une part, l'activité traduisante, qui consiste à faire passer un sens d'une langue-source à langue-cible ; d'autre part, le résultat de cette activité, c'est-à-dire le texte écrit en langue-cible. Dans la perspective descriptiviste, c'est cette seconde acception qu'il convient de privilégier. On dit d'ailleurs de

l'approche descriptiviste qu'elle est orientée sur la culture-cible (*target-oriented*, Schäffner 2010). En effet, Gideon Toury[1] donne de la traduction la définition suivante :

> any target language utterance which is presented or regarded as such within the target culture (*ibid*.)

À mon sens, cette définition met en exergue le lien qui unit la traduction en tant que texte et la culture dans laquelle elle s'inscrit. Cette unité révèlera toute son importance lorsque j'en viendrai à parler des normes. La définition indique également que la traduction est considérée en tant que telle dans la culture-cible. En ce sens, elle s'oppose à d'autres types de textes, comme la parodie (Hermans 1999 : 78).

Malgré la prépondérance de la traduction en tant que texte dans l'approche descriptiviste, il serait faux de croire que les traductologues descriptivistes n'ont que faire du texte-source et de sa transposition en langue-cible. On peut d'ailleurs déduire de la définition qui précède que la traduction en tant qu'activité s'inscrit dans un cadre culturel, et qu'elle va au-delà du simple transfert de sens (*ibid*.).

Pour Jiří Levý[2], la traduction en tant que texte est le résultat d'une série de décisions (Hermans 1999: 73). Ces dernières sont prises tantôt sur la base de règles imposées au traducteur, telles que le respect des règles d'orthographe de la langue-cible[3], tantôt sur celle d'habitudes et de préférences personnelles (*ibid.* : 73-74 ; Schäffner 2010). Ces règles et ces habitudes constituent les pôles du continuum que forment les normes.

13.2.Les normes

Avant d'expliquer ce que sont les normes dans l'approche descriptiviste et en quoi elles sont pertinentes dans l'examen des traductions des chansons du *Sorting Hat*, il convient de définir le concept. Toury, qui a eu l'idée d'appliquer la théorie des normes à la traduction, et en particulier à la traduction littéraire (Chesterman 2016 : 61), en donne la définition suivante :

> Norms have long been regarded as the translation of general values or ideas shared by a group – as to what is conventionally right and wrong, adequate and inadequate – into

[1] Gideon Toury (1942-2016) était un traductologue descriptiviste israélien.
[2] Jiří Levý (1926-1967) était un traductologue slovaque.
[3] Sauf s'il y a une volonté de rendre un trait de langue particulier dans le cadre d'un texte littéraire

> performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension (Toury, cité dans Schäffner 2010).

Cette définition me semble particulièrement intéressante, car l'idée de traduction en tant qu'activité ou en tant que résultat n'apparaît pas. En effet, les normes sont un concept issu des sciences sociales, et notamment du droit (Hermans 1999 : 80). Selon cette définition, les normes permettent de déterminer le comportement conventionnel à adopter dans le cadre d'une activité créatrice. Comme il n'est nullement fait mention de traduction, on peut en conclure que les normes sont propres à une culture. Par exemple, on pourrait considérer les conventions rédactionnelles d'un genre littéraire propre à une culture comme une norme.

Il convient de préciser ici que la traduction en tant qu'activité consiste en fait à faire passer un texte-source soumis aux normes d'une culture-source dans une culture-cible, qui connaît d'autres normes (Schäffner 2010). Dans le cadre du présent mémoire, cette approche des chansons du *Sorting Hat* par les normes me semble pertinente, car il y a de fortes chances pour que les traducteurs aient dû distinguer les normes régissant les chansons dans la culture-source de celles régissant l'un des trois genres présentés précédemment dans leurs cultures-cibles respectives.

En examinant différentes traductions effectuées pour un public-cible particulier à une époque donnée, Toury est parvenu à déterminer comment les traducteurs se sont comportés lorsqu'ils ont été confrontés à un choix qui ne pouvait être opéré sur la base ni d'une règle préexistante ni d'une habitude. Une régularité dans le choix opéré face à la même situation, c'est-à-dire une régularité dans le comportement des traducteurs, constitue le signe de l'existence éventuelle d'une norme de traduction dans la culture-cible (Schäffner 2010). Le recours à une approche descriptiviste dans le cadre du présent travail présente donc le défaut que je ne m'intéresse qu'à un seul texte. Partant, je ne pourrai pas tirer de conclusion généralisante.

Dans l'approche descriptiviste, Toury considère les normes comme des guides pour le traducteur (ou des *performance instructions*, comme il le dit lui-même dans la définition), qui facilitent la prise de décisions dont parlait Levý (Hermans 1999 : 80). De plus, les normes forment un continuum, car certaines semblent être plus prescriptives que d'autres (Chesterman 2016 : 56). Enfin, il convient de préciser ici qu'elles ne sont pas immuables. En

effet, des choix de traduction innovants, acceptés et opérés par une majorité de traducteurs sont le signe d'un changement de norme (Schäffner 2010).

Toury a défini trois types de normes dans l'activité traduisante. Comme dans le cadre des éléments génériques de la poésie, je donne le nom anglais de ces normes :

1) les *preliminary norms* ;
2) l'*initial norm* ;
3) les *operational norms*.

Les *preliminary norms* permettent au traducteur de choisir le texte-source : convient-il de traduire le texte original ou une traduction de celui-ci (Hermans 1999 : 75) ? Par ailleurs, le traducteur doit-il le traduire dans sa langue de culture ou dans une autre langue (*ibid.* : 76) ?

Les *operational norms* permettent au traducteur de prendre des décisions d'ordre non seulement macrostructurel, comme la structure qu'il convient de donner au texte, mais aussi microstrucurel, comme le choix des mots, l'usage d'une ponctuation particulière, etc. (*ibid*.).

L'*initial norm*, enfin, permet au traducteur de décider s'il convient de traduire le texte en respectant les normes de la culture-source ou de la culture-cible. D'une manière très générale, cette opposition correspond à la différence qui existe, pour parler avec les termes de Jean-René Ladmiral (Ladmiral 2014 : 4), entre une traduction *sourcière* et une traduction *cibliste* (Lavault-Olléon et Allignol 2014 : 4).

La traduction telle qu'elle est définie par Toury dans le cadre de l'approche descriptiviste (cf. p. 31) s'inscrit dans une culture particulière, où elle est considérée en tant que telle. Or, pour que cette considération soit possible, la traduction doit nécessairement correspondre aux attentes que se fait ladite culture d'une traduction. Le respect des normes de Toury, qui sont à mon sens d'ordre formel, constitue un premier pas vers cette considération. Cependant, les contemporains du traductologue israélien ont proposé d'autres normes, notamment celles des attentes du public-cible vis-à-vis du contenu d'un texte.

13.3.Les attentes du public-cible

Andrew Chesterman[1] propose des normes correspondant aux attentes du public-cible. En effet, pour qu'une traduction soit acceptée dans une culture-cible, elle doit correspondre aux attentes que le public-cible se fait d'elle. Ces attentes s'appuient entre autres sur l'existence de textes comparables dans la langue-cible. (Lavault-Olléon et Allignol 2014 : 5). Dans les textes littéraires, en particulier les romans, le public-cible s'attend à trouver un certain degré de couleurs locales (*ibid.* ; Chesterman 2016 : 63). À mon avis, cette attente explique en partie pourquoi Jean-François Ménard et Klaus Fritz ont eux aussi décidé de situer les aventures de Harry Potter en Grande-Bretagne. En effet, de nombreux éléments font référence à cette île : le train qui amène les jeunes sorciers à Poudlard part de King's Cross, une des gares de Londres (HP1 : 89) ; Justin Finch-Fletchley, un condisciple de Harry, raconte que ses parents l'avaient inscrit à Eton, l'une des écoles les plus prestigieuses d'Angleterre, avant de découvrir que leur fils était un sorcier (HP2 : 94) ; le matin, l'oncle de Harry lit le *Daily Mail* (HP4 : 26). Dans la traduction française, le maintien de tous ces éléments contribue à la couleur locale à laquelle s'attend le public-cible.

Ce qui est vrai pour le roman ne l'est pas forcément pour des genres tels que la chanson, la poésie ou le théâtre. Il n'empêche que, dans le cadre des chansons du *Sorting Hat*, le traducteur se doit de produire un texte qui corresponde aux attentes du public-cible. Or, comme j'ai décidé d'articuler mon travail sur le postulat que la traduction des chansons pose des problèmes similaires à ceux de la traduction poétique et la traduction théâtrale, je comparerai les éléments constitutifs de la chanson, de la poésie et du monologue en anglais, en français et en allemand, auxquels s'attendent les locuteurs respectifs de ces trois langues, et exposer différentes théories sur la manière dont il convient de traduire une chanson, un poème et un monologue. Cet exposé me permettra de définir les éléments que les traducteurs pouvaient considérer comme étant importants pour le public-cible dans les chansons du *Sorting Hat*, selon le genre qu'ils leur ont attribué.

Dans le cadre de mon analyse, je me concentrerai avant tout sur des éléments formels des chansons du *Sorting Hat*. Or, que les traducteurs aient appréhendé celles-ci comme de véritables chansons, comme des poèmes ou comme des monologues, il s'agit dans tous les cas

[1] Andrew Chesterman (1946) est un traductologue britannique.

de textes versifiés. Aussi ne présenterai-je qu'une seule fois les éléments typiques des textes versifiés français et allemands.

14. Contraintes de traduction

Comme je l'ai indiqué au début de la section 10, où j'ai expliqué pourquoi les chansons du *Sorting Hat* pouvaient être rattachées au genre poétique, chanson et poésie sont intimement liées, surtout dans une perspective traductologique. En effet, comme ces genres se caractérisent tous deux par le rythme de la langue, toutes les contraintes qu'impose la traduction d'un poème se retrouvent dans la traduction des paroles d'une chanson[1]. Aussi me semble-t-il plus judicieux de commencer par présenter les théories portant sur la traduction de textes poétiques avant de passer à la traduction des chansons.

14.1. Traduction poétique

Mirjam Appel[2] définit la traduction poétique comme suit :

> Lyrikübersetzung ist das Übersetzen eines zumeist formgebunden, lyrischen Textes. (Appel 2004 : 25)

Cette définition met bien en avant le principal défi que pose la transposition d'une poésie dans une autre langue, à savoir le fait que le caractère essentiel de ce genre de texte est sa forme, qui est d'ailleurs porteuse de sens (*ibid.* : 29). Partant, la traduction d'une poésie implique la reproduction de sa forme, c'est-à-dire des vers, du rythme et des rimes. Pour Raffel (1988 : 12), la traduction poétique relève de l'impossible, car aucune langue ne possède la même prosodie, la même phonologie, le même vocabulaire, la même syntaxe ou la même histoire littéraire qu'une autre.

Le postulat que la traduction poétique relève de l'impossible exclut la possibilité d'envisager de traduire tout poème et, a fortiori, les chansons du *Sorting Hat*. Raffel semble également de cet avis. Aussi propose-t-il de se servir d'approximations :

[1] L'inverse est rarement vrai, car la traduction d'une chanson implique également la prise en compte de l'aspect musical (cf. sous-section 9.1.).
[2] Mirjam Appel (1973) est une traductrice et interprète allemande.

> Approximation is […] the necessary rule, in prosody as it is in other aspects of translation. (*ibid* : 83)

Pour expliquer le concept d'approximation, je propose d'imaginer deux vers anglais qui se terminent par le son fricatif [θ]. Comme ce son n'existe pas en français, on devrait, selon Raffel, recourir à une rime basée sur un son proche, par exemple [s] ou [z]. Pour ce qui est de la métrique, le traducteur peut user d'une approximation en reproduisant l'importance que revêt le vers choisi dans la traduction. Ainsi, il serait envisageable d'employer l'alexandrin, un vers très français, pour traduire l'*iambic pentameter*, propre à la poésie anglaise.

Les traductologues sont unanimes sur un point : avant toute chose, le traducteur d'un poème doit décider de la forme qu'il donnera à son texte (Wittbrodt 1995 : 9 ; Gipper 1996 : 35). Rédigera-t-il des vers, à l'instar du poète qu'il traduit, ou se contentera-t-il de rendre le sens du texte et de produire de la prose ? Bien entendu, ces deux façons de faire ont leurs partisans et leurs détracteurs respectifs. Pour l'abbé Desfontaines[1], « les vers doivent être exclus des traductions en faveur de la prose, qui a l'avantage de rendre fidèlement tout ce qu'une belle [p]oésie renferme, sans rien ajouter ni omettre » (Duméril 1975 : 7). Une fois la traduction terminée, il ne doit donc rester que l'essentiel : l'idée du poète (*ibid.* : 14), ou la fonction expressive dont parlait Jakobson (cf. sous-section 10.1.3.). À l'inverse, la traduction en vers permet de rendre l'esprit d'un poème, et oblige ainsi le traducteur à aborder également les difficultés formelles (la fonction esthétique ou poétique) du texte (*ibid.* : 12).

Certains linguistes et traductologues ont tenté d'établir une liste des différentes façons d'aborder un poème en vue de le traduire (Acartürk-Höß 2010 : 104). C'est le cas notamment d'Andreas Wittbrodt[2], qui a dressé la liste de stratégies[3] suivantes (Wittbrodt 1995 : 116, 166, 191 et 346 ; Chojnowski 2005 : 24-26) :

1) La *strukturtreue Gedichtsübersetzung* vise à reproduire la forme linguistique (lexique, style, etc.) comme la forme littéraire en respectant les conventions rédactionnelles de la langue-cible ;

[1] L'abbé Pierre-François Guyot Desfontaines (1685-1745) était un traducteur français.
[2] Andreas Wittbrodt (1965) est professeur à l'Université de Mayence et spécialiste de la traduction des poèmes.
[3] Dans la suite du présent travail, je parlerai de *types* et de *typologie* plutôt que de *stratégies*, étant donné que je m'intéresse à des traductions qui existent déjà.

2) la *sinntreue Gedichtsübersetzung* vise à reproduire le plus exactement possible le sens en conservant soit la structure syntaxique, soit la qualité esthétique de l'original ;
3) la *wirkungstreue Übersetzung* vise à reproduire l'effet de l'original à travers son esthétique ;
4) la *reimlose Gedichtsübersetzung* vise à reproduire le sens et la qualité esthétique du poème en renonçant à restituer les rimes ; et
5) l'*adaptierende Gedichtsübersetzung* vise à reproduire un poème dans lequel le traducteur ajoute un élément personnel pour en changer la fonction.

La manière dont Wittbrodt a établi sa liste me paraît intéressante, car, en plus de donner un nom aux différentes catégories de sa typologie, il définit l'ordre dans lequel le traducteur devrait traiter les éléments d'un poème selon la stratégie qu'il préconise : s'il veut respecter la structure du poème, le traducteur doit d'abord privilégier la forme poétique, puis, successivement, le sens, le lexique, la syntaxe et, enfin, l'esthétique (Wittbrodt 1995 : 116) ; s'il entend privilégier la restitution du sens, il doit faire passer ce dernier avant la forme, laquelle ne sera d'ailleurs pas reproduite, si ce n'est au travers de la syntaxe (élément linguistique) ou de l'esthétique (élément artistique) (*ibid.* : 166, 345) ; s'il compte mettre en avant l'effet produit par le poème, le traducteur doit se détacher complètement de l'original, y compris sur le plan du style, pour produire un texte aussi beau que l'original (*ibid.* : 229), en veillant toutefois à choisir un genre poétique adapté au sujet (*ibid.* : 228) ; s'il cherche à restituer le sens et l'esthétique d'un poème en renonçant aux rimes, il doit respecter dans l'ordre suivant la structure en vers du texte, son sens et sa qualité esthétique (*ibid.* : 346) ; enfin, s'il entreprend d'adapter un poème, il doit reproduire l'élément constitutif du poème qu'il juge être le principal, tout en changeant la fonction que revêt le poème (*ibid.* ; Chojnowski 2005 : 26). Wittbrodt ne place pas l'*adaptierende Gedichtsübersetzung* sur le même plan que les quatre autres catégories (Wittbrodt 1995 : 346), étant donné l'ajout volontaire d'un élément de la part du traducteur.

Bien qu'elle soit relativement élaborée, la typologie de Wittbrodt présente certaines bizarreries. Par exemple, dans le cas de la *strukturtreue Gedichtsübersertzung*, pourquoi le lexique devrait-il primer la syntaxe ? Ces deux éléments ne font-ils pas partie de la forme du poème ? Dans le cadre de la *wirkungstreue Übersetzung*, comment l'effet du poème en langue-cible peut-il être le même que celui du poème en langue-source si le sens est différent (Wittbordt 1995 : 184) ? Dans la suite du présent travail, je tenterai, pour remédier à ces

bizarreries, de bien distinguer les éléments formels (structure des vers, lexique, syntaxe, etc.) des éléments sémantiques (message et fonction du poème), même si ces deux classes d'éléments se complètent.

Par ailleurs, en examinant les différents éléments qui, selon Wittbrodt, constituent un poème, on remarque que l'élément formel, la manière dont le poète s'exprime, est décliné en deux volets : les aspects poétiques (formes poétique et esthétique) d'une part, et les aspects linguistiques (lexique et syntaxe) d'autre part. L'élément sémantique, le propos du poème, occupe une position différente selon la catégorie auquel appartient le poème.

Dans l'hypothèse où les chansons du *Sorting Hat* ont été traitées comme des poèmes par les traducteurs, je me servirai de la typologie de Wittbrodt pour déterminer quel type de traduction les traducteurs ont décidé de produire. Pour ce qui est de la différence qu'établit Wittbrodt entre les aspects poétiques et les aspects linguistiques pour l'élément formel du poème, l'accent sera mis sur les aspects linguistiques dans le cadre de mon analyse.

À ce stade, il convient d'exposer brièvement les principales caractéristiques mesurables de la poésie française et de la poésie allemande en les comparant à la poésie anglaise. Dans l'analyse que j'effectuerai des traductions, cette opération me permettra non seulement de connaître les ressources dont disposaient les traducteurs francophone et germanophone, mais également d'examiner la manière dont ils en ont tiré profit pour reproduire les traits formels et sémantiques des chansons du *Sorting Hat*, toujours dans l'hypothèse qu'ils les ont considérées comme des poèmes.

14.2.Français

14.2.1. Le rythme

La prosodie française a ceci de particulier qu'elle est « syllabique » : ses vers ne sont pas composés, comme en anglais, de pieds marqués par des accents toniques, mais tout simplement de syllabes (Raffel 1988 : 21). Cette particularité trouve son origine dans la disparition des accents en latin vulgaire au II^{e} siècle apr. J.-C. (De Beaumarchais, Couty, Rey 1994 : 2207). D'un point de vue classique, l'alexandrin, vers de douze syllabes, est le vers de prédilection de la langue française (Jenny 2003). Cependant, comme dans la poésie

anglaise, force est de constater que les vers libres et les vers blancs prolifèrent également (Locatelli 2001 : 94).

Dans le cadre de la poésie française, il serait erroné de considérer que les mots ne portent pas d'accent tonique. En effet, comme indiqué précédemment, le rythme d'un poème est basé sur le système d'accentuation. Or, une langue sans accent signifierait que ses poèmes n'ont pas de rythme. En français, c'est la dernière syllabe d'un mot qui porte l'accent (Jenny 2003). Si cette syllabe se termine sur un « e » muet, l'accent tombe sur l'avant-dernière syllabe, sauf dans le cas où cette lettre doit être prononcée afin que le vers soit de la longueur souhaitée.

14.2.2. Les identités sonores

Selon Pierre de Barneville[1], « [n]os vers ont un rythme trop faiblement marqué pour se passer de la rime » (Duméril 1975 : 33). Cette citation explique pourquoi la rime est devenue un élément fondamental de la poésie française traditionnelle (*ibid.* : 30).

Dans la poésie française, la rime a supplanté l'assonance au XII^{e} siècle (Suard 1993 : 9). La rime française se définit comme une identité sonore marquant la fin d'au moins deux vers (*Lettres.org* 1997). Elle peut être qualifiée selon le nombre de phonèmes sur lesquels porte l'identité : elle est dite pauvre lorsque l'identité se limite à un seul phonème (par ex. pendu-venu) ; elle est dite suffisante si l'identité couvre deux phonèmes (par ex. chanter-été) ; elle est dite riche si l'identité s'étend à trois phonèmes ou plus (par ex. branche-tranche).

À l'origine, les identités sonores de la poésie française classique étaient soumises à des règles très strictes. Ainsi, un mot au singulier devait rimer avec un mot au singulier. De plus, un mot se terminant par un « e » muet devait rimer avec un mot se terminant lui aussi par un « e » muet (rime féminine). Enfin, les rimes masculines (toutes les rimes ne se terminant pas par un « e » muet) et féminines devaient s'alterner (Turiel 1998 : 52). Aujourd'hui cependant, ces règles, jugées trop contraignantes par certains poètes, sont devenues des options (*ibid.* : 79).

[1] Pierre de Barneville (1865- ?) était un homme de lettres français.

14.3. Allemand

14.3.1. Le rythme

Comme l'anglais et l'allemand sont deux langues germaniques, ils ont plusieurs points communs. Outre la proximité de certains mots d'origine anglo-saxonne (par exemple, la glace sur laquelle on glisse se dit *ice* en anglais et *Eis* en allemand), ils présentent des similitudes de par leurs systèmes poétiques respectifs (Raffel 1988 : 22). Ainsi, les vers allemands sont eux aussi de type accentuel. Ils peuvent donc être eux aussi découpés en pieds (*Versfüße*) marqués par un accent tonique (*Hebung*). De plus, à l'instar des *feet*, les *Versfüße* peuvent à leur tour être répartis en quatre grandes catégories : *Jambus*, *Trochäus*, *Anapäst* et *Daktylus*. Comme son homologue anglais, le pentamètre iambique (*jambischer Fünfheber*) constitue le vers allemand par excellence (*ibid*. : 83). Bien que celui-ci ne produise pas du tout le même effet dans les deux langues, bon nombre de traducteurs les considèrent comme identiques (*ibid*. : 91).

14.3.2. Les identités sonores

C'est à la deuxième moitié du IX^{e} siècle que remontent les premières rimes en fin de vers de la poésie allemande. Entre 863 et 871, le moine Otfrid von Weißenburg a retranscrit en (vieil) allemand l'histoire de la vie de Jésus en se fondant sur le récit des quatre évangélistes (Langer et Steinberg 2003 : 21). Cette version harmonisée de l'histoire du Christ présente la particularité d'être écrite en vers dont les syllabes finales riment entre elles. Il faudra toutefois attendre le XII^{e} siècle pour que l'usage des rimes finales (*Endreime*) se démocratise dans la poésie allemande (Gipper 1966 : 44), habituée jusqu'alors aux rimes initiales (*Stabreime*).

Klaus Langer et Sven Steinberg définissent la *Endreim* comme suit :

> Verbindung von zwei oder mehr Versen durch Gleichklang von der letzten Hebung an (Langer et Steinberg 2003 : 400)

Un élément vient s'ajouter à la définition de la rime française, à savoir le fait que la rime allemande ne commence qu'à partir du dernier accent tonique. Autrement dit, les substantifs *Übersetzung* et *Bedeutung* ne riment pas entre eux : certes ils se terminent tous deux par le

suffixe *–ung* et l'accent tonique tombe dans les deux cas sur l'avant-dernier son vocalique, mais celui-ci n'est pas de même nature phonétique. En revanche, *geb<u>o</u>ren* rime avec *<u>O</u>hren*.

Dans la poésie allemande contemporaine, la rime ne joue pratiquement plus aucun rôle, comme l'a souligné Peter Rühmkorf[1] en 1980 :

> Der Reim ist an sich kein Thema. Er ist als poetische Praxis ziemlich aus der Mode geraten. (Rühmkorf, cité dans Waldmann 2013 : 98)

14.4. Synthèse

Le tableau ci-dessous donne un aperçu général des éléments poétiques énumérés.

	anglais	**français**	**allemand**
prosodie	accentuel	syllabique	accentuel
vers « classique »	pentamètre iambique	alexandrin	pentamètre iambique
rime	deux sons ; importance de la rime B	dernière syllabe ; obligatoire	à partir du dernier son vocalique accentué facultative

14.5. Traduction des chansons

Dans le cadre de la traduction d'une chanson, il est d'usage de traduire uniquement l'œuvre de l'auteur, c'est-à-dire les paroles. L'œuvre du compositeur, c'est-à-dire la musique, qui repose sur une partition, ne doit en principe pas être modifiée (Langer 2014 : 41). On peut trouver un début d'explication de cette tendance chez Edmond Duméril[2]. Il met en avant le fait que tout un chacun, quelle que soit la langue dont il est le locuteur natif, peut ressentir le caractère joyeux ou grave de la musique (Duméril 1975 : 4).

Dans son article *Choices in Song Translation* (2008 : 376), Franzon affirme que le passage d'une chanson d'une langue à une autre peut s'effectuer de cinq manières différentes :

1) sans traduire les paroles ;
2) en traduisant les paroles sans prendre la musique en considération ;
3) en écrivant de nouvelles paroles sans lien avec celles de la langue d'origine ;

[1] Peter Rühmkorf (1929-2008) était un poète allemand.
[2] Le Français Edmond Duméril (1887-1969) était un professeur d'allemand.

4) en traduisant les paroles et en adaptant la musique ; ou
5) en adaptant les paroles à la musique.

La première méthode énoncée ci-dessus est privilégiée dans les films où les personnages sont joués par des chanteurs reconnus ou pour mettre la chanson en exergue. C'est la stratégie qui a été choisie pour les chansons chantées dans les versions traduites du film *Sister Act* (1992) et de la comédie musicale *Mamma Mia* (1999).

On peut imaginer que la deuxième stratégie conviendrait très bien pour un site Internet sur lequel seraient publiées les paroles originales d'une chanson et leur traduction, pour permettre aux fans de comprendre ce que chantent leurs idoles.

La troisième méthode s'assimile à une recréation plutôt qu'à de la traduction à proprement parler. Elle permet surtout de mettre la musique en avant. Elle a déjà été exploitée par certains chanteurs, qui ont proposé des paroles sur une musique déjà existante. Dans les cas extrêmes, cette méthode peut soit conduire à un plagiat, soit à une parodie. En Suisse romande, on pensera notamment aux chansons que fait chanter l'humoriste Joseph Gorgoni à son personnage, Marie-Thérèse Porchet.

La quatrième solution permet de mettre le texte en avant. Toutefois, elle n'est que rarement appliquée, car elle présuppose chez le donneur d'ouvrage le pouvoir de changer la mélodie de la chanson (Franzon 2008 : 384). Cependant, il existe des cas où la mélodie a subi de légères retouches lors du processus de traduction. Gérard Loubinoux[1] donne comme exemple une traduction de la Walkyrie par Victor Wilder, qui a modifié la partition originale de l'opéra wagnérien parce que le nombre de syllabes de la langue-cible n'équivalait pas à celui de la langue-source (Loubinoux 2004 : 55).

La cinquième méthode correspond à une traduction qui peut être chantée sur la mélodie de la langue-source. On en trouve de nombreux exemples dans les dessins animés de Walt Disney.

Selon de nombreux d'auteurs, le critère décisif qui permet de retenir une solution plutôt qu'une autre est la fonction que doivent jouer les paroles de la chanson (Franzon 2008 : 396 ; Low 2013 : 73). Cette chanson sera-t-elle chantée ou lue ? Est-ce son sens ou sa mélodie qu'il

[1] Gérard Loubinoux est professeur de langue, de littérature et de civilisation italiennes à l'Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand.

convient de mettre en avant ? À qui cette chanson s'adresse-t-elle ? On peut donc mesurer ici toute l'importance de la finalité du texte-cible.

Comme énoncé dans l'introduction de la présente sous-section, la musique ne doit en principe pas être modifiée, car la mélodie et les émotions que celle-ci véhicule peuvent être perçues par tout un chacun. Aussi le traducteur est-il contraint de traduire la chanson en fonction du nombre de syllabes que la mélodie met à sa disposition. Cette contrainte implique inévitablement des sacrifices.

Quelques traductologues ont classé les éléments musicaux des chansons, tels que le rythme et les sons, pour déterminer dans quel ordre il convient de les respecter et, ainsi, pour définir les éléments que les traducteurs peuvent se permettre de sacrifier. Le rythme de la chanson apparaît dans toutes les listes qu'ils ont établies. La place que cet élément occupe est d'autant plus importante si la chanson à traduire est destinée à être chantée. Duméril avance d'ailleurs l'idée que, dans de telles circonstances, le rythme est l'élément essentiel de la musique et que, de ce fait, il doit être respecté avant tout autre élément (Duméril 1975 : 34-35).

Parmi ces quelques traductologues se trouve Peter Low, à qui l'on doit la théorie du *Pentathlon Principle* (2005 : 192). La référence à une épreuve sportive composée de cinq disciplines n'est pas anodine. Selon Low, à l'instar du sportif, le traducteur doit tenter d'obtenir le meilleur score possible dans les cinq disciplines afin de maximiser le résultat final. Cependant, l'atteinte du meilleur score possible dans l'une des cinq disciplines ne doit pas se faire au détriment des quatre autres :

> I will try to get a top score, but not at too great a cost to other considerations (such as meaning) (Low 2005 : 199).

Les « épreuves » auxquelles le traducteur doit se soumettre lorsqu'il traduit une chanson destinée à être chantée sont les suivantes. L'ordre dans lequel les éléments sont énumérés est l'ordre de priorité préconisé par Low :

1) la chantabilité ;
2) le sens ;
3) l'idiomaticité ;
4) le rythme ; et
5) les rimes

Selon Low, les traductologues avant lui ont accordé trop d'importance aux rimes d'une chanson destinée à être chantée (*ibid.*). Or, dans le cadre du *Pentathlon Principle,* les rimes constituent la discipline où le traducteur peut se permettre d'être le moins bon. Pour Low, les rimes ne doivent pas forcément être aussi parfaites que celles de la chanson originale. Par ailleurs, le schéma des rimes n'a pas besoin non plus d'être le même que celui de la langue-source.

Pour Low, la traduction d'une chanson destinée à être chantée doit avant tout être chantable. Cette caractéristique dépend non seulement des mots que choisit le traducteur, mais également de la manière dont ceux-ci sont construits dans la langue-cible, notamment pour ce qui est de la répartition des voyelles et des consonnes. La langue allemande, par exemple, est tout à fait encline à aligner les consonnes les unes après les autres (Marschall 2004 : 21). En témoignent des mots tels que *ängstlich*. Comme indiqué dans la sous-section 10.1.3., où j'ai comparé les genres de la poésie et de la chanson sur le plan linguistique, les auteurs doivent entre autres veiller à la qualité sonore des paroles de la chanson, de sorte à ce qu'elles puissent être comprises sur le moment. Cette qualité implique pour le chanteur une articulation facile des mots. Or, l'entassement des consonnes ralentit le débit d'énonciation, et par là même, le rythme de la chanson (Kaindl 1995 : 119). Cependant, cet élément n'arrive qu'en quatrième position chez Low. Un bon moyen pour se rendre compte de la chantabilité d'une chanson est de recourir au « gueuloir » de Flaubert. L'écrivain français avait en effet l'habitude de lire à haute voix les phrases de ses romans en chantier pour se rendre compte de l'effet sonore qu'elles produisaient.

En outre, la chantabilité implique également une correspondance entre la longueur et la hauteur des notes, de même qu'entre la longueur de l'accent tonique des mots et la voyelle sur lequel il porte. Ainsi, la syllabe d'un mot devant être fortement accentuée est généralement placée sur une note plus aiguë que les notes alentours (Marschall 2004 : 22). Cependant, plus les notes sont hautes, plus le risque de mal différencier les voyelles est important pour l'auditoire (Kaindl 1995 : 127), ce qui met ainsi en péril le sens de la chanson. Par ailleurs, si un mot dont l'accent tonique est long tombe sur une note brève ou vice-versa, Low recommande de recourir, dans la mesure du possible, à un synonyme, par exemple *l<u>i</u>ttle* à la place de *t<u>i</u>ny* (Low 2005 : 193).

Cette dernière considération a bien évidemment des répercussions sur le sens des paroles de la chanson, qui constitue le deuxième élément du *Pentathlon Principle*. Dans ce cadre-là, le

traducteur peut se permettre de recourir à des synonymes ou des hyperonymes pour réduire au minimum le risque d'un score trop bas à l'arrivée (*ibid.* : 194).

Je passe outre le principe de l'idiomaticité, déjà évoqué dans la sous-section consacré aux éléments linguistiques. En revanche, je m'attarde sur celui du rythme, prioritaire selon Duméril, mais qui n'arrive qu'en quatrième position chez Low. Sur ce point, le professeur néo-zélandais admet que le rythme est préexistant et qu'il ne doit en principe pas être changé. Cependant, dans le cadre du *Pentathlon Principle*, le traducteur peut se permettre d'être moins bon dans cette discipline. Si cela se révèle nécessaire, Low recommande de procéder à l'ajout ou à la suppression d'une note à un endroit de la partition où les paroles de la chanson ont une importance moindre. Le rythme est certes un tant soit peu modifié, mais l'idiomaticité et surtout le sens sont préservés (*ibid.* : 196).

Dans le cadre de mon analyse de l'une des chansons du *Sorting Hat*, je recourrai à la théorie du *Pentathlon Principle*. En effet, Low place l'élément de la chantabilité au premier plan. Or, on sait que le *Sorting Hat* chante effectivement ses chansons. La chantabilité de la traduction me permettra ainsi de déterminer si les traducteurs francophone et germanophone ont produit un texte destiné à être chanté.

14.6. Traduction théâtrale

Dans son article *Choices in Song Translation*, Franzon explique que, par le passé, les traductologues ayant étudié la traduction des chansons se sont intéressés avant tout aux opéras et à leurs livrets (Franzon 2008 : 374). L'opéra mêlant la chanson et la scène, certains des éléments énoncés ci-dessous sont tirés d'ouvrages traitant de la traduction de ce genre.

Les problèmes posés par la traduction des chansons se retrouvent en partie dans la traduction théâtrale. En effet, tout comme les textes chantés, le jeu d'un acteur relève non seulement de l'oral, mais également de l'instantanéité. Lorsqu'un choix doit être effectué entre plusieurs possibilités de traduction, la tradition veut que le traducteur donne la priorité avant tout à l'articulablité et à la clarté des répliques (Vatain 2012 : 276).

Ces éléments se retrouvent dans la respiration (*ibid.* : 93), qui est l'élément fondamental de la parole. En effet, lorsqu'il parle, l'être humain expire. Au théâtre, l'expiration a donc une influence sur le texte : elle lui donne un rythme (*ibid.*). Aussi le traducteur doit-il veiller,

lorsqu'il traduit un texte destiné à être joué, à la respirabilité de sa traduction. Comme pour la traduction des chansons, un bon moyen de se rendre compte de cette caractéristique essentielle est de passer le texte traduit au gueuloir (*ibid.* : 100) (cf. également p. 45).

Cependant, à la différence des chansons, le texte d'une pièce de théâtre a pour vocation d'être non seulement récité, mais également joué (Viala et Mesguich 2011 : 47). Dans le cas où un texte doit effectivement être mis en scène, le traducteur doit prendre en compte la gestuelle des acteurs, leurs expressions faciales, le décor, peut-être une musique ou un jeu de lumière (Griesel 2000 : 10), autant d'éléments qui s'inscriront dans son travail.

À l'inverse de la traduction poétique, qui a pour objet le transfert d'une langue-source à une langue-cible d'un texte qui, dans les deux langues, est lu silencieusement si sa vocation n'est pas celle d'être déclamé, la traduction théâtrale en tant qu'activité est un travail d'équipe entre le traducteur et la troupe (Kaindl 1995 : 164). En effet, la présence du traducteur notamment lors de la mise en scène est profitable, car le texte doit souvent être modifié pour diverses raisons (*ibid.* : 167). Dans son article *Teaching drama translation*, Marco Josep[1] fait valoir qu'une collaboration entre le traducteur, le metteur en scène et les comédiens est avantageuse, notamment pour ce qui est de l'acceptabilité de la traduction dans la culture-cible, la correspondance entre le texte et le jeu des acteurs, et le rythme (Josep 2002 : 57). À cet égard, le rythme est une caractéristique des opéras et des comédies musicales, mais aussi du genre théâtral (Vatain 2012 : 77). Les stichomythies (de courtes répliques de structures identiques que s'échangent deux acteurs et qui intensifient le rythme par leur nature parallèle) en sont un bon exemple (Eigenmann 2003).

14.7. Synthèse

Le tableau ci-dessous récapitule les éléments auxquels les traducteurs doivent prêter attention lorsqu'ils traduisent une chanson ou un monologue. Dans les deux cas, je pars du principe que le texte traduit vise à être présenté à un public.

	chanson	***monologue versifiés***
éléments sonores	chantabilité	jouabilité

[1] Marco Josep est professeur de traduction littéraire et de traductologie à l'Université Jacques 1er, à Castellón (Espagne).

	restitution du rythme restitution des rimes clarté sonore	respirabilité clarté sonore
éléments linguistiques	restitution du sens idiomaticité clarté sémantique	clarté des répliques

Pour ce qui est de la traduction poétique, l'établissement d'un tel tableau est un peu plus complexe. En effet, de nombreux paramètres doivent être pris en considération, ne serait-ce que le choix entre la prose et le vers. Par ailleurs, la poésie n'est pas soumise aux mêmes contraintes dans toutes les cultures. Outre les différences présentées entre les systèmes poétiques anglais, français et allemand à la page 41, le tableau suivant esquisse les points les plus saillants de la traduction d'une poésie classique :

	français	***allemand***
éléments sonores	rime impérative nombre de pieds égaux	rime facultative (selon l'époque) reproduction des accents toniques
éléments linguistiques	licences poétiques	

Partie 3

IV. Analyse

Dans ce chapitre, je me pencherai sur l'une des chansons du *Sorting Hat* pour déterminer sous quel angle les traducteurs l'ont abordée, puis traduite. Étant donné que je traite aussi bien la traduction française que la traduction allemande, mon analyse s'opérera en deux temps : je comparerai tout d'abord le texte original avec chacune de ses traductions (sections 15 à 18), puis les deux traductions entre elles (section 19).

15. Structure de l'analyse

15.1. La grille de Miriam Acartürk-Höß

Il existe peut-être bien autant de manières de comparer un original et sa traduction qu'il y a de critiques littéraires. Aussi me semble-t-il judicieux de définir avant toute chose une méthode de travail. Dans son ouvrage *…making the mirror visible…*, Miriam Acartürk-Höß[1] tente de systématiser la critique des traductions de poésies à l'aide d'une grille d'analyse relativement élaborée (Acartürk-Höß 2010 : 117-119). En effet, cette grille prévoit de tenir compte non seulement des éléments visuels, sonores, syntaxiques, sémantiques, pragmatiques, organisationnels, stylistiques et textuels d'un poème, mais également de son cadre historique et de son contexte sociopolitique. Contrairement à Wittbrodt, Acartürk-Höß ne cherche pas à proposer une typologie des poèmes, mais plutôt à replacer les écarts repérés dans le texte-cible dans un contexte allant au-delà du texte, afin de ne pas concevoir la traduction poétique comme limitée à des éléments textuels :

> Dieser Ansatz versucht der Lyrikübersetzung als spezieller Form der literarischen Übersetzung also gerecht zu werden, indem sie ihren mehrdimensionalen Charakter in den Blickpunkt rückt, d.h. sie nicht nur auf linguistischer Ebene als « Sprachkontakt » beschreibt. (Acartürk-Höß 2010 : 102)

[1] Miriam Acartürk-Höß est une traductrice et interprète allemande.

En passant en revue les critères de la grille d'Acartürk-Höß, le critique dispose d'une base pour paramétrer l'original, de même que sa traduction. Il peut ensuite articuler sa critique autour des similitudes et des divergences, ou *shifts*, qu'il constate entre les deux paramétrages (*ibid.* : 163).

À mon sens, cette méthode est bien conçue, car elle permet au critique de choisir les paramètres qui lui semblent les plus pertinents pour la poésie à laquelle il s'intéresse. On peut ainsi imaginer qu'il privilégiera sans doute les aspects visuels dans le cas d'un calligramme, alors qu'il se focalisera plus sur les aspects pragmatiques et historiques d'un poème de propagande.

15.2.Méthodologie

Dans ce chapitre, je procéderai tout d'abord au paramétrage de la version anglaise de la deuxième chanson du *Sorting Hat*. Je définirai les paramètres sur la base des caractéristiques propres aux genres textuels auxquels j'ai rattaché ces chansons (chanson, poésie et monologue), ce qui me permettra de dégager les principaux éléments que les traducteurs ont dû selon moi prendre en compte. Je me fonderai ensuite sur les grilles de comparaisons et de contraintes établies au chapitre III pour déterminer le genre que chacun des traducteurs a privilégié et pour observer comment chacun a géré les difficultés.

J'ai retenu la deuxième chanson du *Sorting Hat* pour plusieurs raisons. Tout d'abord, sa longueur est adaptée à l'ampleur d'un travail de mémoire. Ensuite, elle présente de nombreux éléments caractéristiques des deux genres, outre celui de la chanson, auxquels elle peut être rattachée, notamment les effets sonores de la poésie et la présence d'éléments dialogiques du théâtre. Enfin, elle se trouve dans le tome-pivot de la saga. Bien évidemment, je me référerai à des éléments tirés des deux autres chansons lorsque cela se révèlera utile.

Voici un tableau récapitulatif des éléments établis au chapitre II et qui me serviront à paramétrer la deuxième chanson du *Sorting Hat* dans sa version originale.

	chanson	***poésie***	***monologue versifié***
représentation	performance	lecture silencieuse	performance double énonciation
éléments textuels	paroles	vers	répliques

			didascalies
éléments sonores	rythme et identités sonores		
éléments musicaux	partition mélodie cf. éléments sonores	cf. éléments sonores	cf. éléments sonores
caractère visuel	attitude du chanteur	disposition des vers	jeu sur la scène
caractère auditif	clarté sonore clarté sémantique	licences poétiques et figures de style	clarté sonore clarté sémantique

Au début du chapitre III, j'ai expliqué que bon nombre des contraintes imposées par la traduction d'un poème se retrouvaient dans celle d'une chanson. Dans le cadre de mon analyse, je propose de procéder dans le même ordre. Je commencerai donc par paramétrer et analyser le texte comme s'il s'agissait d'un poème avant de l'examiner comme une chanson, puis comme un monologue.

16. Analyse de la version anglaise

1 A thousand[1] years or more ago,
2 When I was newly sewn,
3 There lived four wizards of renown,
4 Whose names are still well known:
5 Bold Gryffindor, from wild moor[2],
6 Fair Ravenclaw, from glen,
7 Sweet Hufflepuff, from valley broad,
8 Shrewd Slytherin, from fen.
9 They shared a wish, a hope, a dream,
10 They hatched a daring plan
11 To educate young sorcerers
12 Thus Hogwarts School began.
13 Now each of these four founders
14 Formed their own house, for each

[1] Les voyelles et les diphtongues soulignées sont celles qui portent l'accent lexical.
[2] Cf. sous-section 10.1.2. pour des explications sur la scansion de ce vers.

15 Did value different virtues
16 In the ones they had to teach.
17 By Gryffindor, the bravest were
18 Prized far beyond the rest;
19 For Ravenclaw, the cleverest
20 Would always be the best;
21 For Hufflepuff, hard workers were
22 Most worthy of admission;
23 And power-hungry Slytherin
24 Loved those of great ambition.
25 While still alive they did divide
26 Their favorites from the throng,
27 Yet how to pick the worthy ones
28 When they were dead and gone?
29 'Twas Gryffindor who found the way,
30 He whipped me off his head
31 The founders put some brains in me
32 So I could choose instead!
33 Now slip me snug about your ears,
34 I've never yet been wrong,
35 I'll have a look inside your mind
36 And tell where you belong!

16.1.En tant que poème

16.1.1. Éléments génériques

En passant en revue les critères qui doivent être remplis pour qu'un texte puisse être considéré comme un poème, on constate que cette deuxième chanson du *Sorting Hat* répond à bon nombre d'entre eux. D'un point de vue visuel, elle est constituée de vers. Comme on le verra par la suite, elle contient de nombreux éléments sonores, ainsi qu'une licence poétique. Enfin, elle se prête tout à fait à une lecture silencieuse.

On peut également relever quelques figures de style. Néanmoins, la définition de la poésie donnée par les auteurs de *The Norton Introduction to Literature* ne s'applique que partiellement à cette intervention :

> [Poetry is a] patterned arrangement of language to generate rhythm and thereby both express and evoke specific emotions or feelings in a concentrated way or with intensity. (Mays 2013 : 671)

Cette chanson suit bel et bien une structure versifiée et son découpage en pieds lui confère un rythme, mais elle ne semble exprimer ni émotion ni sentiment particulier. La catégorisation de cette deuxième intervention du *Sorting Hat* dans l'un des trois genres poétiques (*narrative*, *dramatic* et *lyric*) permet de donner un début d'explication. En effet, comme cette chanson est chantée à la première personne du singulier, on pourrait penser qu'elle appartient à la catégorie du *lyric poem*. Cependant, au lieu d'exprimer un sentiment comme il est d'usage de le faire dans les poèmes appartenant à cette catégorie, le *Sorting Hat* raconte une histoire. « *Der Hut erzählt Geschichten* », estime d'ailleurs l'une des personnes ayant participé au sondage (cf. *Antwort 3*). En l'occurrence, le récit commence par « A thousand years or more ago » (1), qui est une façon de renouer avec le traditionnel « Once upon a time ». Suit une description de la situation initiale : quatre sorciers de renom ont fondé une école pour former, chacun à sa manière, les enfants doués de magie (3-26). Le fait que ces quatre sorciers n'allaient pas vivre éternellement et qu'il était nécessaire de trouver quelqu'un qui puisse répartir les élèves dans les quatre maisons à leur place constitue l'élément perturbateur (27-28). Le *Sorting Hat* passe outre la péripétie, qui peut être la phase de réflexion sur la résolution du problème, et donne directement les éléments de résolution : Gryffondor a ôté son chapeau et, avec les trois autres fondateurs, l'a ensorcelé pour qu'il puisse accomplir ce qu'on attendait de lui (29-32). Enfin, les quatre derniers vers racontent la situation finale : depuis un millénaire environ, le *Sorting Hat* invite les nouveaux élèves arrivant à Poudlard à le placer sur leur tête pour qu'il puisse les répartir dans les quatre maisons. Examinée sous cet angle, la chanson s'apparente donc plus à un *narrative poem*. Plutôt que des sentiments, ce genre de poème rapporte des faits, réels ou imaginaires.

16.1.2. Éléments sonores

En découpant les vers de la chanson en pieds, on constate que les vers auxquels j'ai attribué un numéro ordinal impair sont des tétramètres, tandis que les autres sont des trimètres. Les

vers des deux séries sont tous iambiques (à deux exceptions près), ce qui confère au poème un rythme régulier. Par ailleurs, cette structure est caractéristique des ballades anglaises (Crépin 1996 : 90), des poèmes destinés en premier lieu à être chantés (Mays 2013 : A2 Glossary).

Malgré la régularité du rythme de cette deuxième chanson, la scansion du vers 5 mérite d'être examinée plus en détail ici, car deux options sont possibles :

5 – Bold Gryffindor, from wild moor,

Si l'on peut partir du principe que le « o » de *Gryffindor* est accentué, deux accentuations sont possibles pour les trois syllabes précédentes : on peut ajouter un accent soit sur le « o » de *bold*, soit sur le « y » de *Gryffindor*. La deuxième solution permet de maintenir le rythme iambique. Toutefois, selon mon experte anglophone en scansion, le « o » de *bold* est légèrement accentué.

Pour la deuxième partie du vers, on peut partir de l'idée que le double « o » de *moor* porte un accent tonique. À nouveau, deux options sont possibles pour les trois syllabes qui précédent : soit on accentue *from*, ce qui donne une structure identique à celle de la première partie du vers, soit on accentue *wild*, ce qui ralentit le rythme du vers.

Pour ce qui est des rimes, seuls les vers portant un numéro ordinal pair riment entre eux. On a donc affaire ici à un pseudo-schéma ABAB, étant donné que la rime A n'existe pas.
Cependant, ce schéma vient confirmer l'avis de Raffel au sujet de l'importance que revêt la rime B dans la pratique anglaise (Raffel 1988 : 71).

Les rimes de cette chanson peuvent toutes être qualifiées de *perfect rimes*, à l'exception de celle des vers 26 et 28 :

26 – Their favorites from the throng
28 – When they were dead and gone?

Dans ces deux vers, le *Sorting Hat* évoque la mort des quatre fondateurs de Poudlard. La rime, soudainement impure, indique une rupture avec ce qui précède. Elle met en exergue l'élément perturbateur de l'histoire racontée : tout va pour le mieux, mais comment répartir les élèves une fois que les quatre fondateurs ne seront plus là ? Le retour des *perfect rimes*

dans les huit derniers vers de la chanson reflète le fait qu'une solution au problème a été trouvée et que tout est rentré dans l'ordre.

Le nombre important d'allitérations et d'assonances est la principale raison qui m'a poussé à analyser plus en détail cette chanson. Entre le vers 2 et le vers 9, l'attention du lecteur est captée par une véritable pluie de « w ». Cependant, les auditeurs fictifs de la chanson ne seront pas sensibles aux quatorze occurrences de cette lettre, car seules dix d'entre elles donnent le son [w][1] :

*2 – **W**hen I **w**as newly se**w**n,*
*3 – There lived four **w**izards of reno**w**n,*
*4 – Whose names are still **w**ell kno**w**n:*
*5 – Bold Gryffindor, from **w**ild moor,*
6 – Fair Ravenclaw, from glen,
*7 – S**w**eet Hufflepuff, from valley broad,*
8 – Shrewd Slytherin, from fen.
*9 – They shared a **w**ish, a hope, a dream,*

À cette averse de « w » s'ajoute d'ailleurs la triple répétition du son [ʃ] aux vers 8 et 9 :

*8 – **Sh**rewd Slytherin, from fen.*
*9 – They **sh**ared a wi**sh**, a hope, a dream,*

Une allitération en [f] apparaît ensuite aux vers 13 et 14 :

*13 – Now each of these **f**our **f**ounders*
*14 – **F**ormed their own house, **f**or each*

Cette allitération capte l'attention de l'auditoire fictif et du lectorat, car elle met en exergue le contenu de la chanson. En effet, le *Sorting Hat* évoque ici les quatre fondateurs de Poudlard. Or, le son [f] revient quatre fois, et la présence du chiffre *four* ne fait que renforcer l'effet ainsi produit.

[1] Ce son est marqué en gras dans l'extrait ci-dessous.

J. K. Rowling semble avoir voulu mettre en valeur le vers 15, qui constitue, par enjambement, le groupe verbal de la phrase commençant à la fin du vers 14. En effet, ce vers contient deux allitérations, l'une en [d], l'autre en [v], la première pouvant même être considérée comme une assonance, étant donné que le « d » est suivi dans les deux cas d'un « i » :

*15 – **Di**d value **di**fferent virtues*

On remarque que ces effets sonores sont entremêlés (di-v-di-v), ce qui donne une idée d'unité, de cohésion, voire de solidarité entre les quatre fondateurs de l'école, qu'évoque d'ailleurs le *Sorting Hat* dans sa troisième chanson :

63 – Have the houses been united
64 – As they once were meant to be

Dans la deuxième chanson, l'idée du maintien d'une unité malgré la répartition des élèves dans les quatre maisons réapparaît au vers 25 :

*25 – Wh**i**le still al**i**ve they did divide*

Ce vers est similaire au vers 15 du point de vue des éléments sonores, si ce n'est qu'ils y sont poussés à l'extrême. En effet, on peut noter deux triples assonances, celle du son [ʌɪ] et celle du son [ɪ], ainsi qu'une quadruple allitération en [d]. À nouveau, ces effets sonores sont entremêlés (ʌɪ-ɪ-ʌɪ-d-ɪ-d-d-ɪ-ʌɪ-d), soulignant l'idée d'unité malgré les différences. Dans sa troisième chanson, le *Sorting Hat* recourt aux mêmes effets, mais pour souligner cette fois-ci la séparation née des différences :

*10 – The four good friends dec**i**ded,*
11 – And never did they dream,
*12 – That they m**i**ght some day be div**i**ded,*

Suite à ces effets sonores en cascade, parfois concentrés en un seul vers, le *Sorting Hat* termine sa deuxième chanson par une allitération et une assonance, [s] et [ʌɪ] :

*31 – The founders put **s**ome brains in me*
*32 – **S**o I could choose in**s**tead!*
*33 – Now **s**lip me **s**nug about your ears,*

35 – I'll have a look inside your mind

16.1.3. Éléments formels

Les éléments linguistiques formels qu'emploie le *Sorting Hat* ont ceci d'intéressant qu'ils reflètent tous le contenu de la chanson. La deuxième chanson du *Sorting Hat* ne présente guère de figures de style particulières, mais comporte deux grands parallélismes. Le premier apparaît aux vers 5 à 8 :

5 – Bold Gryffindor, from wild moor,
6 – Fair Ravenclaw, from glen,
7 – Sweet Hufflepuff, from valley broad,
8 – Shrewd Slytherin, from fen.

En recourant quatre fois de suite à la structure « adjectif – nom – *from* – lieu », le *Sorting Hat* place les quatre fondateurs de Poudlard sur un pied d'égalité, mettant ainsi en évidence la communauté de leur objectif : *educate young sorcerers* (11).

Le second parallélisme, moins marqué que le premier, apparaît aux vers 17 à 24 :

17 – By Gryffindor, the bravest were
18 – Prized far beyond the rest;
19 – For Ravenclaw the cleverest
20 – Would always be the best ;
21 – For Hufflepuff, hard workers were
22 – Most worthy of admission ;
23 – And power-hungry Slytherin
24 – Loved those of great ambition

Les vers 17 et 21, qui concernent respectivement Gryffondor et Poufsouffle se terminent par le verbe *were*, dont l'attribut apparaît, par emjambement, au vers suivant. De même, les vers 20 et 24, relatifs respectivement à Serdaigle et à Serpentard, commencent par un verbe à un sens passé. Ce second parallélisme permet au *Sorting Hat* de mettre en évidence cette fois-ci le fait que, si différents soient-ils, les quatre fondateurs choisissaient tous leurs élèves en fonction des qualités de ceux-ci.

16.1.4. Éléments linguistiques

Comme indiqué dans la sous-section 10.1.3., le poète peut déroger à n'importe quelle règle de la syntaxe pour différentes raisons. Dans cette chanson du *Sorting Hat,* la syntaxe est, à mon avis, assez classique. Cependant, le vers 7 contient un détail qui a retenu mon attention :

7 – *Sweet Hufflepuff from valley broad,*

Deux éléments sonores permettent d'expliquer la postposition de l'adjectif *broad* : le rythme et la rime. En effet, à l'instar des autres vers portant un numéro impair, ce vers est un tétramètre iambique. Si l'adjectif *broad* avait été placé avant *valley*, comme l'exige la grammaire anglaise d'aujourd'hui, l'adjectif *broad* aurait donné lieu à un vers composé de trois iambes et d'un trochée. Le « a » de *valley* étant bref, l'antéposition aurait accéléré le rythme. Par ailleurs, la postposition de *broad* permet de créer une allitération avec *moor,* placé deux vers plus haut. Bien que seuls les vers auxquels j'ai attribué un numéro ordinal pair riment entre eux, la proximité sonore entre les vers 5 et 7 d'une part et 6 et 8 d'autre part reflète la cohésion qui unissait les quatre fondateurs de Poudlard au tout début.

En anglais, la postposition de l'adjectif confère au texte un caractère archaïque. Il s'agit là d'un trait propre aux langues parlées en Grande-Bretagne dans la seconde moitié du I^{er} millénaire (*old English*) et les premiers siècles du II^{e} millénaire (*middle English)*. En effet, les langues que parlaient les tribus scandinaves qui ont envahi l'île dans la seconde moitié du I^{er} millénaire étaient des langues de type flexionnel. Aussi le rôle grammatical d'un mot (sujet de la phrase, complément d'objet direct, etc.) n'était-il pas défini en fonction de sa place dans la phrase, mais par sa désinence. Dès lors, l'ordre dans lequel les mots étaient disposés n'obscurcissait en rien le sens d'une phrase. Par ailleurs, lorsque les Normands ont envahi et conquis la Grande-Bretagne en 1066, ils ont appris la langue parlée sur place, mais le français s'est imposé comme la langue du gouvernement. De ce fait, la postposition habituelle de l'adjectif en français a eu des répercussions en anglais, qui avait peu à peu abandonné le système flexionnel.

Outre les raisons sonores invoquées ci-dessus, J. K. Rowling a selon moi bien fait de choisir un registre archaïsant. En effet, le *Sorting Hat* est âgé d'un peu plus de mille ans (1). Or, la

majeure partie des aventures de Harry Potter se déroule peu avant l'an 2000[1]. Il est donc tout à fait logique que certains traits d'expression du *Sorting Hat* trouvent leur origine dans la langue parlée par les habitants de Grande-Bretagne avant l'invasion normande de 1066. Cette tendance est d'ailleurs beaucoup plus marquée dans la première chanson, aux vers 5 et 6 :

5 – You can keep your bowlers black,
6 – Your top hats sleek and tall,

Le vers 6 illustre la règle énoncée par Olga Fischer sur la position des adjectifs en *old English* :

> In Old English two adjectives are either connected by *and* or draped around the noun. (Fischer 2001 : 258)

Par ailleurs, les nombreux mots d'origine anglo-saxonne présents dans la deuxième chanson viennent renforcer l'effet archaïsant, tels que les substantifs *moor* (5), *glen* (6), *fen* (8) et *throng* (26), les adjectifs *shrewd* (8) et *snug* (33) et le verbe *whip* (30). Ils viennent rappeler aux lecteurs anglophones les poèmes épiques de l'époque anglo-saxonne, tels que *Beowulf*.

16.2.En tant que chanson

La seconde intervention du *Sorting Hat* répond à la plupart des critères qui font qu'un texte peut être qualifié de chanson. En effet, les nombreux éléments sonores dont il a déjà été question dans les sous-sections précédentes viennent corroborer le caractère auditif des chansons, et donc la nécessité de les chanter plutôt que de les lire silencieusement. La structure de la ballade anglaise engendrée par le rassemblement de deux vers consécutifs ainsi que le caractère oral de la culture des envahisseurs scandinaves à laquelle fait penser la chanson du *Sorting Hat* confirment l'hypothèse d'une performance.

La syntaxe, quoiqu'archaïsante, n'entrave pas la compréhension des chansons. D'ailleurs, le *Sorting Hat* n'aurait pas avantage à ce que celles-ci soient incompréhensibles. En effet, outre

[1] Un indice figurant dans le deuxième tome de la saga permet de déterminer l'époque à laquelle se déroule l'histoire de *Harry Potte*r. Le soir d'Halloween, le fantôme de Sir Nicholas de Mimsy-Porpington, plus connu sous le nom de Nick Quasi-Sans-Tête, fête le 500e anniversaire de sa mort. Sachant qu'il est inscrit sur le gâteau servi à cette occasion que Sir Nicholas de Mimsy-Porpington est décédé le 31 octobre 1492 (HP2 : 133), on en déduit que l'histoire racontée dans le deuxième tome se déroule entre l'été 1992 et l'été 1993.

sa fonction de répartir les élèves dans les quatre maisons, son rôle est de donner des avertissements lorsque les circonstances l'exigent, comme en témoigne sa troisième chanson.

Parmi les trois éléments constitutifs d'une chanson dont parle Franzon, il manque celui de la partition. Les deux anglophones qui ont répondu à mon sondage ont repéré un rythme régulier, en l'occurrence iambique. L'un des deux est musicien et perçoit une grande variété de notes. Cette perception est tout à fait compréhensible, car les vers de la deuxième chanson présentent tantôt six, tantôt huit syllabes, et parfois sept. Bien que l'on préconise des vers courts dans les chansons (Vernillat et Charpentreau 1971 : 123 ; Low 2013 : 74), il n'existe pas de longueur maximale. Cependant, si l'on part du principe que le *Sorting Hat* veut que les vers de sa chanson comportent tous huit syllabes au maximum, il sera obligé de chanter certaines d'entre elles sur plusieurs notes. Par ailleurs, chanter chaque vers ou, à la rigueur, des groupes de quatre vers[1] sur la même mélodie aurait un effet soporifique sur les élèves de première année, qui doivent se soumettre à la Répartition dans une salle éclairée par des milliers de bougies (HP1 : 116), après avoir passé toute une journée en train. D'où la nécessité pour le *Sorting Hat* de varier autant que possible les notes de musique pour que sa chanson ne devienne pas une berceuse.

16.3.En tant que monologue

Avant de considérer la deuxième chanson du *Sorting Hat* comme une petite pièce de théâtre, on doit vérifier si elle contient les deux éléments fondamentaux de ce genre : le texte « dit » et les didascalies. Il ne fait aucun doute que le texte « dit » est bien présent. Par contre, la phrase qui précède la chanson ne donne que très peu d'informations sur la manière dont le *Sorting Hat* se comporte :

> Then a long tear near the brim opened wide like a mouth, and the hat broke into song[.] (HP4, 176)

Pour paraphraser le narrateur, le *Sorting Hat* ouvre la bouche pour réciter son texte. Cet élément textuel semble être une didascalie inutile. En effet, dans les pièces de théâtre où interviennent des acteurs en chair et en os, le dramaturge n'a pas besoin d'indiquer qu'un

[1] Dans la section traitant de la chanson en tant que poésie, on a vu que la deuxième intervention du *Sorting Hat* suit un pseudo-schéma de rimes ABAB, la rime A n'existant pas. Quoi qu'il en soit, les vers peuvent être regroupés en quatrains.

personnage ouvre la bouche pour dire sa réplique. Cependant, dans le cas présent, on a affaire à un acteur en tissu rapiécé. De ce fait, l'indication sur l'endroit d'où s'échappe la voix du *Sorting Hat* peut être considérée comme une didascalie. Par ailleurs, la phrase ci-dessus est purement descriptive. Or, qu'est-ce qu'une didascalie, sinon la description de la manière dont il convient de jouer un personnage ?

Si l'on considère cette intervention comme un monologue, le *Sorting Hat* n'a pas d'interlocuteur direct à qui donner la réplique. La double énonciation semble donc exclue. Cependant, on se rend assez vite compte que le *Sorting Hat* ne parle pas pour lui-même, car il finit par établir un contact direct avec son public en recourant aux pronoms et aux adjectifs possessifs déictiques *you* et *yours*, ainsi qu'au mode impératif. D'ailleurs, il recourt à ces moyens dans chacune de ses chansons, et ce au tout début de la première :

1 – Oh, you may not think I'm pretty,
2 – But don't judge on what you see,
3 – I'll eat myself if you can find
4 – A smarter hat than me.

Enfin, le méta-public, c'est-à-dire l'ensemble des sorciers présents dans la salle, réagit à ses propos en applaudissant à la fin de chacune des trois chansons, comme le ferait un public réel à la fin d'un spectacle.

16.4.Récapitulatif

Le tableau ci-dessous récapitule les caractéristiques respectives possibles des textes appartenant aux genres de la chanson, de la poésie ou du théâtre qui apparaissent dans la deuxième chanson du *Sorting Hat* et auxquelles les traducteurs ont dû à mon sens accorder une attention toute particulière. Si l'on veut reprendre la terminologie d'Acartürk-Höß, ces caractéristiques correspondent aux « paramètres » de mon analyse.

	chanson	***poésie***	***monologue versifié***
caractère visuel		versification	peu d'éléments visuels

éléments sonores	mélodie répétitive rythme régulier rimes, assonances et allitérations	alternance tétramètre-trimètre rythme iambique pseudo-schéma de rimes ABAB allitérations et assonances fréquentes	beaucoup d'éléments sonores
caractère auditif	clarté syntaxique clarté sémantique		clarté syntaxique clarté sémantique
éléments linguistiques		adjectif postposé mots d'origine anglo-saxonne caractère narratif (poème épique)	intégration du méta-public

17. Analyse de la version française

1 Voici un peu plus de mille ans[1],
2 Lorsque j'étais jeune et fringant,
3 Vivaient quatre illustres sorciers
4 Dont les noms nous sont familiers :
5 Le hardi Gryffondor habitait dans la plaine,
6 Poufsouffle le gentil vivait parmi les chênes,
7 Serdaigle le loyal régnait sur les sommets,
8 Serpentard le rusé préférait les marais.
9 Ils avaient un espoir, un souhait et un rêve,
10 Le projet audacieux d'éduquer des élèves,
11 Ainsi naquit Poudlard
12 Sous leurs quatre étendards.
13 Chacun montra très vite
14 Sa vertu favorite
15 Et en fit le blason

[1] Les syllabes soulignées portent un accent tonique (cf. sous-section 14.2.2.).

16 De sa propre maison.
17 Aux yeux de Gryffondor, il fallait à tout âge
18 Montrer par-dessus tout la vertu de courage,
19 La passion de Serdaigle envers l'intelligence
20 Animait son amour des bienfaits de la science,
21 Poufsouffle avait le goût du travail acharné,
22 Tous ceux de sa maison y étaient destinés,
23 Serpentard, assoiffé de pouvoir et d'action,
24 Recherchait en chacun le feu de l'ambition.
25 Ainsi, tout au long de leur vie,
26 Ils choisirent leurs favoris,
27 Mais qui pourrait les remplacer
28 Quand la mort viendrait les chercher ?
29 Gryffondor eut l'idée parfaite
30 De me déloger de sa tête,
31 Les quatre sorciers aussitôt
32 Me firent le don d'un cerveau
33 Pour que je puisse sans erreur
34 Voir tout au fond de votre cœur
35 Et décider avec raison
36 Ce que sera votre maison.

Avant de passer à l'analyse proprement dite de la traduction, il me paraît essentiel de rappeler ici les diverses contraintes auxquelles le traducteur francophone doit se plier et les licences qu'il peut se permettre pour traduire une chanson de ce genre.

	chanson	***poésie***	***monologue versifié***
éléments sonores	*chantabilité[1] *rythme *rimes clarté sonore	rime impérative	respirabilité et jouabilité netteté des répliques clarté sonore
éléments	*sens	licences poétiques	expression naturelle

[1] Les éléments signalés au moyen d'un astérisque font partie du *Pentathlon Principle*.

linguistiques	*idiomaticité clarté sémantique		
éléments formels		nombre égal de syllabes par vers rimant entre eux	

17.1.En tant que poème

17.1.1. Éléments génériques

Si l'on considère que Jean-François Ménard a traduit cette deuxième chanson du *Sorting Hat* comme s'il s'agissait d'un poème, on peut relever un nombre important de similitudes entre le texte-source et le texte-cible. Pour commencer, d'un point de vue visuel, cette traduction est elle aussi composée de vers rimant entre eux. Pour reprendre la typologie de Wittbrodt, la *reimlose Übersetzung* peut donc déjà être écartée. Ensuite, le nombre de vers de la version française est identique à celui de la version anglaise, ce qui pourrait constituer un indice de *strukturtreue Übersetzung*. D'ailleurs, la version française des trois chansons respecte toujours le nombre de vers de la version originale. Enfin, le caractère de la chanson en version traduite est aussi narratif.

Cependant, on peut constater quelques divergences de nature sonore et formelle entre la version anglaise et sa traduction, que je vais présenter dans les deux sous-sections suivantes.

17.1.2. Éléments sonores

Pour ce qui est du nombre de syllabes, cette chanson présente la particularité, à l'inverse des deux autres, d'avoir des vers composés tantôt de huit syllabes, tantôt de douze, et parfois de six. Les vers de même longueur forment des blocs. Les octosyllabes introduisent et concluent la chanson. Ils sont immédiatement suivis ou précédés par des alexandrins, entre lesquels apparaissent six hexamètres.

À l'inverse de l'original, tous les vers de la version française riment entre eux. Les rimes sont suivies (AABB). Pour respecter ce schéma du début à la fin de la chanson, Jean-François Ménard a présenté certaines informations dans un ordre différent de celui choisi par J. K. Rowling. On remarque que, dans l'original, les fondateurs de Poudlard sont énumérés à

deux reprises dans l'ordre suivant : Gryffondor, Serdaigle, Poufsouffle et Serpentard. Or, dans la version française, l'ordre de cette énumération est respecté à sa seconde occurrence, aux vers 17 à 24, mais pas à la première, aux vers 5 à 8, où Poufsouffle est mentionné[1] avant Serdaigle.

5 –	*Bold Gryffindor, from wild moor,*	*Le hardi Gryffondor habitait dans la plaine,*
6 –	*Fair Ravenclaw, from glen,*	*Poufsouffle le gentil vivait parmi les chênes,*
7 –	*Sweet Hufflepuff, from valley broad,*	*Serdaigle le loyal régnait sur les sommets,*
8 –	*Shrewd Slytherin, from fen.*	*Serpentard le rusé préférait les marais.*

Comme J. K. Rowling semble s'être fixé la contrainte de faire rimer les vers portant un numéro pair entre eux, elle a décidé de faire rimer *glen* avec *fen*, deux mots d'origine anglo-saxonne. Jean-François Ménard, lui, était contraint de respecter, d'une part, l'obligation de la rime et, d'autre part, le schéma des rimes plates. On remarque que ces deux contraintes ont été respectées. Pour le reste, l'ordre dans lequel les quatre fondateurs sont présentés ne me semble pas important, mis à part peut-être le fait que Gryffondor doit être cité le premier, étant donné que le *Sorting Hat* lui appartenait.

Cependant, on remarque ici que, sur le plan sémantique, Jean-François Ménard a procédé à une substitution au vers 6, où il est question de *chênes* en français, mais d'une *valley broad* dans l'original. Comme il n'est pas inconcevable que des chênes poussent dans une vallée, cette différence n'est pas très importante non plus, car le lieu d'origine de Poufsouffle n'est pas un élément capital de l'intrigue. Sur le plan poétique, il se peut que le syntagme *large vallée* ait été trop long à insérer dans un alexandrin. De plus, le substantif *chênes* permet de conserver une rime plate et suffisante avec *plaine* au vers 5.

Comme exposé précédemment, la poésie française classique suit des règles très strictes. Elle accorde une importance particulière à l'identité sonore, mais également visuelle, graphique et, dans le même ordre d'idée, grammaticale. Ainsi, un singulier doit rimer avec singulier, et un pluriel avec un pluriel. En outre, une fin de vers féminine doit rimer avec une autre fin de vers féminine (Turiel 1998 : 52). En examinant les rimes de la deuxième chanson, il apparaît que la première règle énoncée ci-dessus n'est pas respectée. En effet, dans les deux premier vers, le *Sorting Hat* fait rimer *ans* avec *fringant*, et *plaine* avec *chênes* aux vers 5 et 6. Dans les

[1] Bien que Poufsouffle et Serdaigle soient en réalité des femmes, je prends ici le parti de rester cohérent avec la traduction de Jean-François Ménard.

deux cas, il y a certes une identité de sons, mais pas de nombres. Par ailleurs, aux vers 25 et 26, deux règles sont transgressées :

25 – Ainsi, tout au long de leur vie,
26 – Ils choisirent leurs favoris,

Ici, la rime en [i] est censée être féminine, étant donné que *vie* se termine par un « e » muet. Cependant, le *Sorting Hat* fait rimer ce substantif avec *favoris*. De plus, *vie* est au singulier, alors que *favoris* est au pluriel. Comme on l'a vu dans l'analyse des identités sonores de la version anglaise, le recours à une rime impure permet de mettre en exergue l'apparition de l'élément perturbateur. Dans le cas présent, il ne semble pas improbable que la transgression de deux règles de la poésie française classique permette, d'une part, de reproduire l'irrégularité soudaine la version anglaise et, d'autre part, d'annoncer l'arrivée du même élément perturbateur.

Par ailleurs, Jean-François Ménard est parvenu à restituer, par approximation, certaines des sonorités de l'original : le couple *plaine* et *chênes* aux vers 5 et 6 rappelle *glen* et *fen* aux vers 6 et 8 ; la paire *action* et *ambition* aux vers 24 et 25 renvoie visuellement à *admission* et *ambition* aux vers 22 et 24 ; le son nasal du duo *raison* et *maison* aux vers 39 et 40 sonne un peu comme *wrong* et *belong* au vers 38 et 40.

Étant donné que les vers sont de différentes longueurs, le rythme peut sembler irrégulier sur le plan macrostructurel. En revanche, si l'on s'intéresse par exemple aux quatre premiers alexandrins, dans lesquels le *Sorting Hat* parle des fondateurs de Poudlard, on constate une certaine régularité :

5 – Le hardi Gryffondor | habitait dans la plaine,
6 – Poufsouffle le gentil | vivait parmi les chênes,
7 – Serdaigle le loyal | régnait sur les sommets,
8 – Serpentard le rusé | préférait les marais.

Dans le sens classique du terme, ces alexandrins sont réguliers. En effet, chacun est composé de deux hémistiches de six syllabes. L'emplacement de la césure, symbolisée ici par un trait vertical, rend la lecture fluide. De plus, chaque premier hémistiche peut à son tour être divisé en deux groupes de trois syllabes, renforçant ainsi le rythme régulier. Pour ce qui est des seconds hémistiches, les quatre commencent par un verbe, mais celui-ci est composé tantôt de

deux syllabes, tantôt de trois. Cette différence donne lieu à deux rythmes différents. Si l'on regroupe les vers ayant un verbe de même longueur (et donc présentant le même rythme), on constate que le vers consacré à Gryffondor va de pair avec celui qui traite de Serpentard, et celui de Poufsouffle avec celui de Serdaigle. Ce regroupement sera repris aux vers 13 à 16 de la troisième chanson, aussi bien en anglais qu'en français.

13 –	*For were there such friends anywhere,*	*Toujours amis à la vie à la mort*
14 –	*As Slytherin and Gryffindor?*	*Tels étaient Serpentard et Gryffondor*
15 –	*Unless it was the second pair*	*Toujours amies jusqu'à leur dernier souffle*
16 –	*Of Hufflepuff and Ravenclaw?*	*Telles étaient aussi Serdaigle et Poufsouffle.*

Les octosyllabes et les hexasyllabes de tout poème français sont trop courts pour être divisés en hémistiches. Il en va de même pour ceux de la deuxième chanson du *Sorting Ha*t. En revanche, l'accent tonique revêt ici toute son importance. Comme indiqué précédemment, on le place sur la dernière syllabe d'un mot ou d'un groupe syntaxique. Dans tous les cas, on en placera donc un sur la dernière syllabe tonique, c'est-à-dire sur la rime.

Cependant, l'accentuation des syllabes à l'intérieur même des hexasyllabes et des octosyllabes est souvent une affaire d'interprétation, qui a parfois mené à des analyses contradictoires (Jenny 2003). Pour illustrer l'avis de Jenny, je propose d'examiner le vers 2 de la chanson :

2 – Lorsque j'étais jeune et fringant,

Il ne fait aucun doute que la dernière syllabe de cet octosyllabe porte un accent. En revanche, qu'en est-il des autres syllabes ? Faut-il donner au vers un rythme binaire en accentuant la syllabe « ais » de *étais* ou, au contraire, un rythme ternaire en accentuant le « o » de *lorsque* et le « eu » de *jeune* ? La tâche n'est pas plus aisée pour les hexasyllabes. Si réguliers les alexandrins soient-ils, les vers d'une autre longueur offrent de multiples possibilités d'interprétation, ce qui donne à la chanson un rythme varié, contrairement à celui de la version anglaise, et particulièrement rapide dans la partie composée d'hexasyllabes.

Comme l'original, la version française est riche en allitérations et en assonances. Elles y sont cependant moins nombreuses. Les premières d'entre elles apparaissent aux vers 5 à 9 :

*5 – Le har**d**i Gryffon**d**or habit**ai**t dans la pl**ai**ne,*

*6 – Poufsouffle le gentil viv**ai**t parmi les ch**ê**nes,*

*7 – S**e**r**d**a**i**gle le loyal r**é**gn**ai**t sur les somm**e**ts,*

*8 – S**e**rpentard le rusé pr**é**f**é**r**ai**t les mar**ai**s.*

*9 – Ils av**ai**ent un **e**spoir, un souh**ai**t et un r**ê**ve,*

Au fil de ces vers, notamment dans celui sur Serpentard, on constate une allitération en [ʁ] ainsi qu'une assonance en [ɛ]. Jean-François Ménard a peut-être recouru à ces effets sonores pour compenser la pluie de « w » qu'il y a dans la version anglaise et qu'il aurait sans doute eu du mal à réaliser, étant donné la rareté de cette lettre en français.

Viennent ensuite des allitérations dans le dernier alexandrin de la première partie et dans les six hexasyllabes :

*10 – Le projet auda**c**ieux d'édu**qu**er des élèves,*

*11 – Ain**s**i na**qu**it Poudlard*

*12 – **S**ous leurs **qu**atre étendards.*

*13 – Cha**c**un montra très **v**ite*

*14 – **S**a **v**ertu **f**a**v**orite*

*15 – Et en **f**it le blason*

*16 – De **s**a propre maison.*

La plus importante de ces allitérations est bien évidemment la quadruple répétition du son [k], qui représente les quatre fondateurs de l'école. On notera d'ailleurs ici la grande similitude avec la version anglaise : la présence du chiffre *quatre* et le fait que ce chiffre contienne justement un son répété à trois autres reprises dans les vers voisins.

Les autres allitérations qu'a créées Jean-François Ménard sont à mon goût nettement moins intéressantes que celles qui ont été présentées ci-dessus et que celles de la version anglaise. Je relèverai donc uniquement la triple allitération du son [ʃ] au vers 24 :

*24 – Re**ch**er**ch**ait en **ch**acun le feu de l'ambition.*

Cette répétition n'est d'ailleurs pas sans rappeler la triple allitération similaire aux vers 8 et 9 de la version anglaise. Jean-François Ménard a donc reproduit un effet sonore présent dans la

version originale, mais à un autre endroit dans sa traduction. Cette solution vient compléter l'idée d'approximation évoquée par Raffel (cf. chap. 14.1., pp. 35-36).

17.1.3. Éléments formels

Contrairement à l'original, la version française présente des vers de longueur variable. Cependant, elle est de structure symétrique. Elle commence en effet par des octosyllabes, qui sont suivis par des alexandrins. Viennent ensuite des hexasyllabes, qui jouent le rôle d'axe de symétrie. Réapparaissent ensuite des alexandrins et, enfin, des octosyllabes. Cependant, la symétrie n'est pas parfaite, car les octosyllabes sont au nombre de quatre au début contre douze à la fin. De même, il y a six alexandrins avant l'axe de symétrie, et huit après. Or, le tome dans laquelle cette chanson s'inscrit est le tome central de la saga. En donnant cette structure à sa chanson, le *Sorting Hat* semble indiquer d'une part que s'achève la première partie de l'histoire et commence la seconde et, d'autre part, que la situation finale sera différente de la situation initiale.

La forme reflète également très bien le fond des premiers alexandrins :

5 – Le hardi Gryffondor habitait dans la plaine,
6 – Poufsouffle le gentil vivait parmi les chênes,
7 – Serdaigle le loyal régnait sur les sommets,
8 – Serpentard le rusé préférait les marais.
9 – Ils avaient un espoir, un souhait et un rêve,
*10 – Le projet auda**c**ieux d'éduquer des élèves,*

Outre la structure parallèle « nom + adjectif (ou l'inverse), verbe à l'imparfait, lieu », grâce à laquelle Jean-François Ménard reproduit très bien le parallélisme que présente la version anglaise, ces six vers peuvent être interprétés comme formant un ensemble : d'une part, les quatre fondateurs sont mis, comme en anglais d'ailleurs, sur un pied d'égalité ; d'autre part, le projet qui les unit est présenté dans des vers de même longueur, ce qui vient renforcer la cohésion qui les unissait au tout début.

Les alexandrins présentent l'avantage d'être des vers assez longs pour former des phrases complètes. C'est ainsi que Jean-François Ménard a pu rassembler les informations que contiennent les vers 10 et 11 de l'original dans un seul vers en français :

10 – They hatched a daring plan *Le projet audacieux d'éduquer les élèves,*
11 – To educate young sorcerers

Dans les six hexasyllabes, il est question de la division de l'école en quatre maisons. Contrairement à l'original, qui a recours à des assonances et des allitérations entrelacées pour suggérer l'unité, la version française tire parti de la brièveté des vers, les interrompant deux fois plus vite que les alexandrins qui les précèdent et les suivent, pour exprimer une idée de scission, de rupture, de séparation. Cependant, l'idée d'unité transparaît malgré tout à travers les allitérations en [k], [s], [v] et [f] :

Ainsi naquit Poudlard
12 – Sous leurs quatre étendards.
13 – Chacun montra très vite
14 – Sa vertu favorite
15 – Et en fit le blason
16 – De sa propre maison.

Les interruptions soudainement plus fréquentes des vers permettent à Jean-François Ménard de donner un caractère précaire à l'unité. Cette précarité donnera lieu à un éclatement dans la troisième chanson. Par ailleurs, le sens est légèrement différent de celui de l'original. En effet, dans la version française, chaque fondateur aimait retrouver une vertu particulière chez ses élèves, laquelle est devenue le symbole de la maison en question. Or, dans l'original, le *Sorting Hat* s'exprime de manière plus explicite, presque agressive :

13 – Now each of these four founders
14 – Formed their own house, for each
15 – Did value different virtues
16 – In the ones they had to teach.

Dans ces quatre vers, l'envie de se distinguer est plus marquée que dans la version française, et vient donc renforcer l'idée de la séparation.

Certains vers ayant été condensés, il a été nécessaire d'en allonger d'autres. Jean-François Ménard a décidé d'effectuer ces changements à la fin de la chanson.

31 – The founders put some brains in me *Les quatre sorciers aussitôt*

32 –	*So I could choose instead!*	*Me firent le don d'un cerveau*
33 -	*Now slip me snug about your ears*	*Pour que je puisse sans erreur*
34 –	*I've never yet been wrong,*	*Voir tout au fond de votre cœur*
35 –	*I'll have a look inside your mind*	*Et décider avec raison*

Jean-François Ménard a recouru à deux vers pour traduire le vers 31 et a exprimé deux fois l'idée que le *Sorting Hat* ne se trompe jamais (vers 34 de l'original) à la fin des vers 33 et 35. Malgré ses allongements pertinents, Jean-François Ménard a supprimé certaines informations de l'original, comme celles contenues dans le vers 33, où le *Sorting Hat* invite les élèves à le placer sur leur tête.

17.1.4. Éléments linguistiques

Dans l'original, on a pu constater la postposition d'un adjectif. Dans la version française, on constate le phénomène inverse. En effet, les fondateurs de Poudlard sont présentés au moyen de la structure « nom + adjectif », à l'exception du premier :

5 – Le hardi Gryffondor habitait dans la plaine,

À mon avis, trois raisons permettent d'expliquer pourquoi Jean-François Ménard a décidé d'antéposer l'adjectif *hardi*. Premièrement, la postposition aurait créé une assonance entre l'adjectif épithète *hardi* et l'adjectif nominalisé *gentil* au vers suivant. Cette solution aurait été possible si une autre assonance avait été introduite dans les vers sur Serdaigle et sur Serpentard. Deuxièmement, l'antéposition de *hardi* donne à mon sens l'impression d'un chevalier brandissant son épée. Or, l'attribut de Gryffondor est justement une épée (HP2 : 333). Troisièmement, on apprend aux vers 29 et 30 de cette deuxième chanson que le *Sorting Hat* appartenait autrefois à Gryffondor. Il est donc normal que son ancien propriétaire bénéficie d'un traitement de faveur.

La version originale de la deuxième chanson du *Sorting Hat*, en raison de la postposition d'un adjectif et des nombreux mots d'origine anglo-saxonne, présente un caractère archaïque et rappelle efficacement des poèmes épiques de la fin du I^{er} millénaire. Dans le cas présent, on aurait pu s'attendre à ce que Jean-François Ménard s'inspire d'un genre comparable, par exemples celui des chansons de geste, ces poèmes épiques composés entre la fin du XI^{e} siècle et le début du XV^{e} siècle, narrant les exploits des héros de l'époque carolingienne, et que l'on connaissait également sous forme chantée (Suard 1993 : 7). Cependant, d'autres éléments

donnent aux versions françaises des chansons du *Sorting Hat* un caractère archaïque. La première chanson est écrite en octosyllabes. Or, il se trouve que ce genre de vers est apparu au X^e^ siècle et qu'il s'agit donc du plus ancien vers de la langue française (Turiel 1998 : 38). À l'inverse, la troisième chanson est composée presque exclusivement de décasyllabes, vers dans lesquels les chansons de geste étaient chantées à l'origine (Suard 1993 : 10), car on les reconnaissait comme les vers épiques par excellence jusqu'au XII^e^ siècle. Enfin, pour ce qui est de la deuxième chanson, on a vu qu'elle était composée de trois types de vers : les octosyllabes, qui ont été présentés ci-dessus ; les dodécasyllabes, ou alexandrins, qui ont supplanté les décasyllabes des chansons de geste à partir du XIII^e^ siècle (Suard 1993 : 11) et qui constituent aujourd'hui les vers « classiques » de la poésie française ; et les hexasyllabes, que l'on rencontre encore aujourd'hui dans des poèmes où les vers sont justement de longueur variable (Turiel 1998 : 37). La deuxième intervention du *Sorting Hat* est donc un pot-pourri d'époques littéraires.

17.1.5. Bilan

Sur la base de cette analyse et en se fondant sur les paramètres de l'original ainsi que sur la liste de contraintes liées à la traduction d'un poème, on peut dire que Jean-François Ménard a rendu bon nombre des éléments constitutifs de la deuxième chanson du *Sorting Hat*. En effet, il a tout d'abord produit un texte versifié. Les vers de l'original n'étant ni libres ni blancs, il a pris le parti de composer des vers réguliers. Il a également tenté de recréer la quantité des effets sonores présents dans l'original. Enfin, dans les deux langues, le poème présente un caractère épique.

Cependant, Jean-François Ménard a quelquefois dévié de l'original. En effet, les rimes, que l'on pourrait qualifier de pseudo-croisées, sont devenues des rimes plates en français. De plus, il a choisi trois types de vers différents, alors que l'original fait alterner les tétramètres et les trimètres.

Enfin, certains éléments propres à la langue anglaise n'ont pas pu être restitués tels quels en français, comme le caractère archaïque conféré au texte par des mots d'origine anglo-saxonne ou par la postposition d'un adjectif. Cependant, les vers que Jean-François Ménard a composés, principalement les octosyllabes et les alexandrins, sont, de par leur ancienneté et leur récurrence, des vers importants dans la langue française.

Selon la typologie de Wittbrodt, il apparaît que la présente traduction n'est pas une *adaptierende Übersetzung*, car Jean-François Ménard ne semble pas y avoir introduit de message personnel. Le texte original et sa traduction remplissent la même fonction. Il ne s'agit pas non plus d'une *reimlose Übersetzung*, car la traduction française comporte des rimes là où il y en a en anglais. Sur le plan de la structure, Jean-François Ménard a produit un texte versifié contenant le même nombre de vers que l'original. Par ailleurs, il a trouvé, à mon sens, de bonnes approximations pour restituer une grande partie des effets sonores de l'original, tout en respectant la contrainte de la rime en français. Cependant, les informations ne sont pas tout à fait communiquées dans le même ordre. Sur le plan sémantique, Jean-François Ménard a rendu toutes les informations que contient l'original, mis à part l'invitation du *Sorting Hat* adressée aux élèves de le placer sur leur tête. Sur le plan de l'effet produit par la chanson sur le public-cible, l'original rappelle efficacement les poèmes épiques anglo-saxons du I^{er} millénaire, alors que la longueur si différente des vers en français donne lieu à un pot-pourri de prémices de la poésie française et de classicisme. En fin de compte, je pencherais pour une *strukturtreue Übersetzung*, en raison de la restitution de la forme d'un poème en tenant compte des conventions de la langue-cible.

17.2.En tant que chanson

La traduction en français de cette deuxième intervention du *Sorting Hat* peut être considérée comme une chanson pour les mêmes raisons que la version originale. Les effets sonores que présente cette traduction sont certes moins nombreux, mais Jean-François Ménard les compense en se soumettant à l'obligation de la rime en français.

On ne peut pas se contenter d'établir ce simple constat. En effet, le tableau établi au début de la section 17 contient des paramètres importants pour la traduction des chansons, notamment les différentes « épreuves » qui constituent le *Pentathlon Principle* de Low. Comme on ne dispose d'aucune partition, on est obligé de se fier à son oreille et à l'analyse poétique qu'on a faite de cette chanson.

1) Chantabilité : si on lit pour la première fois cette deuxième chanson du *Sorting Hat* à voix haute en accentuant les syllabes qui semblent porter l'accent tonique, l'élocution peut se retrouver entravée au vers 4 :

*4 – D<u>ont</u> les **n**<u>oms</u> **n**<u>ous</u> sont familiers :*

Dans le cas présent, on a trois fois le son [ɔ̃] et deux fois le son [n]. Le fait que le son [u] survienne après le second son [n], lequel est précédé du phonème [nɔ̃], nécessite peut-être un ralentissement du rythme, notamment pour que l'auditoire puisse entendre distinctement la différence entre les phonèmes [nɔ̃] et [nu].

2) Sens : d'une manière générale, on peut dire que le sens de la chanson est conservé, mis à part les petits écarts des vers 6 et 13 à 16, qui ne sont pas d'une très grande importance dans l'intrigue.

3) Idiomaticité : à mon avis, la chanson pourrait être chantée telle quelle, car ni la version anglaise ni la version française ne présente d'incongruité qui pourrait entraver sa compréhension.

4) Rythme : à strictement parler, on ne peut pas vraiment dire que le rythme de l'original ait été reproduit dans la version française, qui est beaucoup plus variée du fait de la présence de vers de trois longueurs différentes. À mon sens, cette diversité donne un caractère beaucoup plus mélodieux à la chanson, ce qui vient corroborer l'idée que le texte doit être effectivement chanté, ou du moins lu à voix haute. Par contre, les versions traduites des première et troisième chansons ont respectivement recours à des octosyllabes et à des décasyllabes exclusivement. Dans ces deux cas, la régularité du rythme de la version anglaise est respectée.

5) Rimes : pour ce qui est de la dernière « épreuve » du *Pentathlon Principle*, on peut dire que Jean-François Ménard a fait du zèle, étant donné que sa version contient deux fois plus de rimes finales que la version anglaise. Deux points méritent cependant d'être relevés ici : d'une part, les rimes finales permettent sans doute de compenser la multitude d'assonances et d'allitérations qui n'ont pu être reproduites que dans une moindre mesure dans la version française ; d'autre part, Jean-François Ménard était forcé de respecter le fait que la rime constitue, du moins dans une optique classique, une composante obligatoire de tout texte français versifié, qu'il soit destiné à être chanté ou non.

17.2.1. Bilan

Si l'on applique les critères définis pour la traduction des chansons, force est de constater que la traduction de Jean-François Ménard est moins satisfaisante qu'en tant que poème. Certes, il est sorti vainqueur des épreuves du *Penthatlon Principle*, l'abondance des rimes compensant les divergences rythmiques entre la version française et l'original, et ni la syntaxe du texte ni sa qualité sonore ne viennent entraver sa compréhension. Cependant, sur le plan de la partition, le résultat est tout autre. En effet, le rythme est bien plus varié que celui de l'original, car les vers sont de longueurs différentes. De ce fait, la mise en musique de cette traduction sur la partition originale semblerait bien compliquée.

Cette conclusion peut sembler hâtive, car, dans la partie consacrée à la version anglaise considérée en tant que chanson, j'ai émis l'hypothèse que le *Sorting Hat* pourrait chanter chaque vers de sa deuxième chanson sur huit notes de musique. Cette manière de chanter donnerait lieu à une chanson de 320 notes. Or, si l'on additionne le nombre de syllabes de la version française et que l'on divise la somme ainsi obtenue par le nombre de vers, on obtient un quotient de 8,1. Est-il dès lors possible de chanter la version française de la deuxième chanson du *Sorting Hat* sur la mélodie de l'original, en ajoutant une note de plus tous les dix vers ? Non, car si l'on regroupe les syllabes par huit, nombreux sont les vers qui se retrouvent coupés au milieu d'un mot.

Il n'empêche que, si l'on fait abstraction de l'original, cette intervention du *Sorting Hat* ressemble à une chanson. En effet, comme dans la version anglaise, les nombreux éléments sonores laissent à penser qu'il s'agit là d'un texte destiné à être non seulement chanté, mais surtout écouté. De plus, la variété des vers que Jean-François Ménard a employés est un élément qui vient renforcer le caractère mélodieux de la chanson et qui reflète d'une certaine manière la grande diversité de notes que l'un des anglophones interrogés a perçues en lisant la version anglaise. Il reste toutefois que les alexandrins semblent un peu long pour une chanson, et que leurs rimes risquent de passer totalement inaperçues.

Si l'on voulait classer cette chanson en fonction des cinq méthodes que propose Franzon pour traduire une chanson (cf. chap. 14.5., pp. 41-42), on aurait affaire ici à une traduction des paroles qui ne prend pas la musique (en l'occurrence le rythme et la mélodie) en considération. Sur le plan traductologique, il s'agirait simplement d'une traduction informative.

17.3.En tant que monologue

En se penchant sur la version française des textes de la saga, on constate que Jean-François Ménard a bien rendu les indications scéniques que J. K. Rowling avaient disséminées çà et là dans les paragraphes précédant et suivant directement les interventions du *Sorting Hat*. Comme ces didascalies sont indiquées dans un texte écrit en prose, Jean-François Ménard n'était pas soumis à une quelconque contrainte formelle vis-à-vis du public-cible, et donc s'est montré tout aussi parcimonieux que l'auteure anglaise dans le cas de la deuxième chanson :

> Pendant un moment, il y eut un grand silence. Puis une déchirure dans l'étoffe élimée du chapeau, tout près du bord, s'ouvrit comme une bouche et le chapeau se mit à chanter […] (HP4-FR : 189)

Comme c'est le cas dans l'original, le *Sorting Hat* de la traduction ne donne en fait pas la réplique à qui que ce soit. Ici aussi, la double énonciation est exclue. Cependant, à l'instar du texte-source, le *Sorting Hat* francophone intègre son méta-public dans sa chanson, et ce assez rapidement. En effet, à la fin de celle-ci, il a recours, comme en anglais, aux adjectifs possessifs *votre* à deux reprises, mais il procède d'une autre manière déjà au vers 4 :

4 – Dont les noms nous sont familiers :

En utilisant le pronom déictique *nous*, le *Sorting Hat* crée une proximité, voire une intimité avec les élèves de première année, qui n'est pas aussi perceptible dans la version anglaise.

Néanmoins, ce monologue versifié risque de ne pas satisfaire certains amateurs de théâtre. En effet, si on relit par exemple le monologue de Don Diègue dans *Le Cid* de Corneille (acte I, scène 5), on constate que tous les vers sont de la même longueur (en l'occurrence des alexandrins). Sur le plan formel, la version traduite des première et troisième chansons du *Sorting Hat* serait sans doute plus acceptable en tant que pièce de théâtre pour le public-cible que la deuxième.

17.3.1. Bilan

J. K. Rowling donne trop peu d'informations sur les éventuels mouvements qu'effectue le *Sorting Hat* lorsqu'il chante ses chansons pour pouvoir l'imaginer en train de jouer son texte.

De plus, comme indiqué ci-dessus, un monologue versifié comportant une telle variété de vers pourrait surprendre plus d'une personne.

Personnellement, si je me représente le *Sorting Hat* francophone en train de jouer le texte, je vois un personnage assis à genoux en train de raconter une histoire aux élèves de première année, les balayant du regard. Le fait que le texte de cette histoire soit versifié rend la scène encore plus incongrue.

17.4. Bilan de l'analyse

Étant donné qu'il semble très peu probable que Jean-François Ménard ait considéré l'original de la deuxième chanson du *Sorting Hat* comme un monologue versifié, il reste la chanson et la poésie. Si l'on compare la traduction et l'original, les divergences de structure sont nombreuses. En effet, la traduction comporte trois types de vers, dont deux ont une longue histoire dans la littérature française. Par ailleurs, tous les vers de cette chanson riment. Ces différences sont dues en grande partie à des traditions littéraires, qu'il ne conviendrait pas de bousculer ici.

Cependant, lorsqu'on examine d'un peu plus près l'original et sa traduction, on remarque que toutes deux fourmillent d'éléments sonores. Or, on ne perçoit pleinement ces éléments que si le texte est déclamé ou chanté. On pourrait donc estimer que la version anglaise est effectivement destinée à être chantée, ou du moins lue à haute voix. Jean-François Ménard semble avoir reproduit cette caractéristique, certes différemment, dans sa traduction. Comme je l'ai indiqué plus haut, la mélodie et le rythme de cette traduction ne sont pas les mêmes que ceux de l'original. Que Jean-François Ménard ait donc considéré la deuxième intervention du *Sorting Hat* comme une chanson ou comme un poème, une chose me semble sûre : il a produit un texte qui doit être lu à haute voix et dont le charme réside avant tout dans les phonèmes choisis.

Il semble peu probable que Jean-François Ménard ait traduit cette chanson comme s'il s'agissait d'un poème avant de multiplier les effets sonores, en raison des contraintes temporelles auxquelles il était soumis, d'autant que le quatrième tome de la saga comporte, outre la chanson du *Sorting Hat*, deux autres textes versifiés, l'un étant aussi une chanson revêtant une importance toute particulière dans le récit.

Si Jean-François Ménard avait considéré les paroles de cette chanson comme un monologue versifié, il aurait sans doute créé un texte beaucoup plus régulier. La traduction de la première chanson répond parfaitement à ce critère de régularité, car chaque vers compte huit syllabes exactement. Pour ma part, j'arrive plus facilement, dans le cas de la première chanson, à m'imaginer un personnage récitant son texte, même si quelques notes de musique persistent çà et là et que la quasi-immobilité du *Sorting Hat*, due au manque d'informations dont je dispose, me surprend quelque peu.

18. Analyse de la version allemande

1 Eintausend Jahr und mehr ist's her[1],
2 seit mich genäht ein Schneiderer.
3 Da lebten vier Zaubrer wohl angesehn;
4 ihre Namen werden nie vergehn.
5 Von wilder Heide der kühne Gryffindor,
6 der schöne Ravenclaw den höchsten Fels erkor.
7 Der gute Hufflepuff aus sanftem Tal,
8 der schlaue Slytherin aus Sümpfen fahl.
9 Sie teilten einen Wunsch und Traum,
10 einen kühnen Plan, ihr glaubt es kaum
11 junge Zauberer gut zu erziehn,
12 das war von Hogwarts der Beginn.
13 Es waren unserer Gründer vier,
14 die schufen diese Häuser hier
15 und jeder schätzte eine andere Tugend
16 bei der von ihm belehrten Jugend.
17 Die Mutigsten zog Gryffindor
18 bei weitem allen andern vor;
19 für Ravenclaw die Klügsten waren
20 alleine wert der Lehrerqualen.
21 Und jedem, der da eifrig lernte,
22 bescherte Hufflepuff reiche Ernte.

[1] Les syllabes soulignées portent un accent tonique (cf. sous-section 14.3.2.).

23 Bei Slytherin der Ehrgeiz nur
24 stillte den Machttrieb seiner Natur.
25 Es ist vor langer Zeit gewesen,
26 da konnten sie noch selbst verlesen,
27 doch was sollte später dann geschehen,
28 denn sie würden ja nicht ewig leben.
29 's war Gryffindor, des Rates gewiss,
30 der mich sogleich vom Kopfe riss.
31 Die Gründer sollten mir verleihn
32 von ihrem Grips 'nen Teil ganz klein.
33 So kann ich jetzt an ihrer statt,
34 sagen, wer wohin zu gehen hat.
35 Nun setzt mich rasch auf eure Schöpfe,
36 damit ich euch dann vor mir knöpfe.
37 Falsch gewählt hab ich noch nie,
38 weil ich in eure Herzen seh.
39 Nun wollen wir nicht weiter rechten,
40 ich sag, wohin ihr passt am besten.

Ici aussi, il me semble primordial de rappeler les diverses contraintes auxquelles le traducteur germanophone doit se plier et les licences qu'il peut se permettre pour traduire une chanson de ce genre avant de passer à l'analyse proprement dite.

	musique	***poésie***	***monologue versifié***
éléments sonores	*chantabilité[1] *rythme *rimes clarté sonore	rimes éventuelles	respirabilité et jouabilité netteté des répliques clarté sonore
éléments linguistiques	*sens *idiomaticité clarté sémantique	licences poétiques	expression naturelle

[1] Les éléments signalés au moyen d'un astérisque font partie du *Pentathlon Principle*.

18.1.En tant que poème

18.1.1. Éléments génériques

La version allemande de cette chanson est elle aussi de type narratif. En effet, comme indiqué précédemment, une des personnes ayant participé à mon sondage estime que « *[d]er Hut erzählt Geschichten* » (*Antwort 3*). Une autre relève des « e*pische Ideen [und] Inhalte* » (*Antwort 4)*. Comme l'original ne commence pas par le traditionnel *Once upon a time*, Klaus Fritz a jugé bon de ne pas introduire la version allemande avec *Es war einmal*. Cependant, contrairement à l'original, le *Sorting Hat* semble beaucoup insister sur le caractère narratif de sa chanson en répétant au vers 25 à peu près la même chose qu'au vers 1 :

1 – Eintausend Jahr und mehr ist's her,
25 – Es ist vor langer Zeit gewesen,

18.1.2. Éléments sonores

Pour ce qui est de cette deuxième chanson, les similitudes d'ordre sonore entre la version allemande et l'original se limitent au rythme. En effet, comme dans la version anglaise, la majeure partie des pieds sont de nature iambique.

Par contre, la version allemande présente de nombreuses différences avec l'original. Chacun de ses vers comporte entre trois et six accents toniques, alors que ceux de la version anglaise en comptent, en alternance, quatre et trois. On remarque cependant que Klaus Fritz a fourni un effort supplémentaire pour ne pas rallonger inutilement les vers, comme cela a été le cas dans la première chanson, où le plus long d'entre eux comporte huit pieds. Par ailleurs, il a choisi de faire rimer chaque vers avec un vers voisin selon le schéma des rimes plates (AABB), comme il l'a fait dans la première chanson. Il faudra attendre la traduction de la troisième pour que soit reproduit à l'identique le pseudo-schéma ABAB.

La chanson suit le schéma du *freien Knittelverses*. Typiques du XVII^{e} siècle, ces vers sont composés d'un nombre indéfinis de syllabes (rarement plus de onze) et présentent la plupart du temps quatre accentuations. Par ailleurs, la plupart des rimes des *freien Knittelverse* sont plates (Wagenknecht 2007 : 62). À l'époque, le *freier Knittelvers* constituait le vers principal des poèmes épiques (*ibid*.). Étant donné que le nombre de syllabes inaccentuées est libre pour

ce type de vers, on pourrait expliquer la présence d'un rythme régulier du poème en rattachant ce dernier à un autre type de vers apparu à la même époque : le *Madrigalvers*, importé d'Italie au milieu du XVII[e] siècle et présentant en général une structure iambique (*ibid.* : 98).

L'irrégularité du nombre de pieds dans chaque vers est porteuse de sens. L'exemple le plus parlant est celui des vers 13 à 15 :

13 –Es waren unserer Gründer vier,
14 – die schufen diese Häuser hier
15 – und jeder schätzte eine andere Tugend

Comme dans l'original, le nombre *quatre* joue un rôle de premier ordre. Les deux premiers vers sont composés de quatre pieds. Le chiffre *vier* apparaît d'ailleurs en toutes lettres. Le troisième vers, pour sa part, compte cinq pieds. Il est donc différent des deux précédents, comme l'est d'ailleurs, littéralement, la vertu que chaque fondateur aime retrouver chez ses élèves. Klaus Fritz a donc peut-être reflété la divergence de point de vue au moyen du nombre de pieds, alors que l'original exprime la cohésion teintée de divergence à l'aide du croisement des assonances et des allitérations.

Étant donné que la rime allemande commence à partir de la dernière voyelle accentuée du vers, Klaus Fritz avait tout avantage à faire en sorte que la syllabe correspondante soit la dernière du vers, ce qui expliquerait d'ailleurs la structure iambique de la chanson. Néanmoins, les rimes et les accents toniques sont parfois un peu forcés. Ainsi, dans les deux premiers vers, la particule *her* est censée rimer avec *Schneiderer*. Pour que cela soit possible, il faut que *her* et la dernière syllabe de *Schneiderer* soient accentuées. Cette contrainte ne constitue pas un problème pour la particule *her*, qui porte naturellement un accent long, le « e » étant prononcé fermé. Par contre, l'accent naturel de *Schneiderer* tombe plutôt sur la diphtongue « ei ». Un mot peut tout à fait porter plus d'un accent tonique dans la poésie. Cependant, la prononciation fermée de la syllabe finale « er » est très artificielle dans le cas présent.

Encore pour une raison de rythme, le *Sorting Hat* s'accorde une licence poétique au vers 36 :

36 – Damit ich euch dann vor mir knöpfe.

Dans cette subordonnée, la particule séparable *vor* devrait être soudée à la base verbale *knöpfe*. Or, si tel était le cas, le rythme iambique s'en trouverait perturbé. D'ailleurs, l'examen du rythme des trois chansons démontre que le *Sorting Hat* n'opte jamais pour des spondées, ces pieds de deux syllabes portant chacune un accent tonique.

Les autres vers se terminent tous par des rimes naturelles, à l'exception des vers 19-20, 27-28, 37- 38 et 39-40, où l'on rencontre plutôt des assonances finales :

*19 – für Ravenclaw die Klügsten w**a**ren*
*20 – alleine wert der Lehrerqu**a**len*

*27 – doch was sollte später dann gesch**e**hen,*
*28 – denn sie würden ja nicht ewig l**e**ben*

37 – Falsch gewählt hab ich noch nie,
38 – weil ich in eure Herzen seh.
*39 – Nun wollen wir nicht weiter r**e**chten,*
*40 – ich sag, wohin ihr passt am b**e**sten.*

D'ailleurs, la version allemande comporte un nombre d'allitérations et d'assonances nettement moins important que la version anglaise. Outre la répétition du son [e] dans le premier vers et du groupe de sons [st] dans le dernier, on peut néanmoins identifier un véritable nid d'allitérations visuelles entre les vers 24 et 30 :

*1 – Eintausend Jahr und m**e**hr ist's h**e**r,*

*24 – **s**tillte den Machttrieb seiner Natur.*
25 – Es ist vor langer Zeit gewesen,
26 – da konnten sie noch selbst verlesen,
*27 – doch was sollte **s**päter dann ge**sch**ehen,*
28 – denn sie würden ja nicht ewig leben.
29 – 's war Gryffindor, des Rates gewiss,
30 – der mich sogleich vom Kopfe riss.

*40 – ich sag, wohin ihr pa**ss**t am be**s**ten.*

On remarque que les vers 24 à 30 regorgent de « s ». Quoique plutôt fréquente en langue allemande (Müller : 2002), il est intéressant de noter que cette lettre se prononce de trois façons différentes : lorsqu'elle précède une consonne ou termine un mot, elle est dure (son [s]) ; lorsqu'elle précède une voyelle, elle est douce (son [z]) ; lorsqu'elle elle précède un « t », un « p » ou le groupe « ch », elle est chuintante (son [ʃ]).Ces trois façons de prononcer une même lettre peut constituer une manière tout à fait ingénieuse de reproduire les différentes façons dont le « w » est prononcé aux vers 2 à 9 de la version originale.

18.1.3. Éléments formels

La version allemande de la deuxième chanson du *Sorting Hat* compte quatre vers de plus que le texte-source. Cet allongement crée un fort contraste avec la première chanson, qui est plus courte de douze vers par rapport à l'original. La dernière chanson, quant à elle, compte 84 vers dans les deux langues. Étant donné qu'il y a plus de vers dans la version allemande de la deuxième chanson, le texte a inévitablement été dilaté. Les deux versions sont parallèles jusqu'au vers 29. Dans ce dernier vers, on remarque d'ailleurs que Klaus Fritz a élidé le pronom *es*, reflétant l'élision de la version anglaise.

29	*'Twas Gryffindor who found the way,*	*'s war Gryffinfor, des Rates gewiss,*

Les principaux réaménagements ont été effectués dans la dernière partie de la chanson :

31	*The founders put some brains in me*	*Die Gründer sollten mir verleihn*
32	*So I could choose instead!*	*von ihrem Grips 'nen Teil ganz klein.*
33	*Now slip me snug about your ears,*	*So kann ich jetzt an ihrer statt,*
34	*I've never yet been wrong,*	*sagen, wer wohin zu gehen hat.*
35	*I'll have a look inside your mind*	*Nun setzt mich rasch auf eure Schöpfe,*
36	*And tell where you belong!*	*damit ich euch dann vor mir knöpfe.*
37		*Falsch gewählt hab ich noch nie,*
38		*weil ich in eure Herzen seh.*
39		*Nun wollen wir nicht weiter rechten,*
40		*ich sag, wohin ihr passt am besten.*

Dans la version allemande, Klaus Fritz restitue dans six vers ce que raconte le *Sorting Hat* aux vers 31 à 33. Dans les deux versions, l'idée que le chapeau ne se trompe jamais apparaît dans un seul vers, de même que celle qu'il sonde l'esprit ou le cœur de chacun. L'idée que c'est lui

qui choisit la maison de chaque élève apparaît à la toute fin de la chanson dans les deux cas. En revanche, Klaus Fritz a ajouté une phrase, à savoir le vers 39, dans lequel le *Sorting Hat* dit simplement qu'on va arrêter de discuter. La volonté de conserver un nombre pair de vers à rime plate pourrait expliquer cet ajout.

Les deux parallélismes relevés dans l'original sont atténués – voire supprimés – dans la version allemande. Pour ce qui est de la place particulière attribuée aux verbes dans les vers 17 à 24 de la version anglaise, on constate que Klaus Fritz a respecté la structure pour deux vers en employant deux verbes au passé au début des vers 22 et 24 :

17 – Die Mutigsten zog Gryffindor
18 – bei weitem allen andern vor;
19 – für Ravenclaw die Klügsten waren
20 – alleine wert der Lehrerqualen.
21 –Und jedem, der da eifrig lernte,
*22 – **bescherte** Hufflepuff reiche Ernte.*
23 – Bei Slytherin der Ehrgeiz nur
*24 – **stillte** den Machttrieb seiner Natur.*

Klaus Fritz a également produit un parallélisme d'un autre genre : au vers 17, le nom *Gryffindor* est le sujet de la phrase, comme l'est *Hufflepuff* au vers 22, alors que *Ravenclaw* est l'objet d'une préposition au vers 19, comme l'est *Slytherin* au vers 23. Par ailleurs, la manière dont les différents éléments syntaxiques sont agencés permet de souligner les différentes personnalités non seulement des quatre fondateurs, mais aussi des élèves.

Aux vers 5 à 8, Klaus Fritz a antéposé un adjectif à chacun des quatre fondateurs de Poudlard, ainsi qu'à leurs lieux d'origine :

*5 – Von **wilder** Heide der <u>kühne</u> Gryffindor,*
*6 – der <u>schöne</u> Ravenclaw den **höchsten** Fels erkor.*
*7 – Der <u>gute</u> Hufflepuff aus **sanftem** Tal,*
*8 – der <u>schlaue</u> Slytherin aus Sümpfen **fahl**.*

On remarque un déséquilibre total par rapport à l'original, où J. K. Rowling a donné une structure parallèle aux paroles de la chanson. Dans la version allemande, tous les compléments de lieu viennent après le nom du fondateur, sauf au vers 5 ; l'adjectif vient

toujours avant le lieu qu'il qualifie, sauf au vers 8. La postposition de l'adjectif *fahl* permet sans doute de reproduire la structure archaïsante du groupe nominal *valley broad* de l'original et de faire rimer les vers 7 et 8, tandis que la structure différente du vers traitant de Gryffondor permet de placer ce fondateur sur un piédestal, étant donné qu'il était le propriétaire du *Sorting Hat*. On peut également constater que le vers 6 est le seul qui contienne un verbe conjugué.

Sur la base de ces différences formelles, il semble que Klaus Fritz n'ait pas du tout reproduit le parallélisme présent dans la version anglaise. Cependant, une des personnes qui a participé au sondage s'est posé une question intéressante sur le vers 7 : « *Wie kann ein Tal eigentlich sanft sein, wenn nicht in einer lyrischen Metapher* ? » (*Antwort 4*). Cette question laisse à penser que, en fin de compte, chacun de ces quatre vers se distingue des trois autres par une caractéristique que les autres n'ont pas : une structure inversée, un verbe conjugué, une métaphore lyrique et un adjectif postposé. Ce faisant, Klaus Fritz souligne à nouveau la différence entre les quatre fondateurs.

18.1.4. Éléments linguistiques

La première particularité linguistique de cette chanson apparaît au deuxième vers :

2 – seit mich genäht ein Schneiderer.

Ce vers est constitué d'une phrase subordonnée à valeur temporelle. En allemand moderne, elle pourrait sembler incomplète. En effet, un verbe conjugué devrait apparaître à la fin, en l'occurrence *hat*. Or, il se trouve que l'omission de l'auxiliaire dans les subordonnées, une pratique apparue dans les documents administratifs du début du XVI^{e} siècle, étaient monnaie courante au XVII^{e} siècle (Reichmann et Wegera 1993 : 442).

Les vers 3 et 11 sont unis par un même substantif :

3 – Da lebten vier <u>Zaubrer</u> wohl angesehn;
11 – junge <u>Zauberer</u> gut zu erziehn,

Le substantif *Zauberer* est présent dans les deux vers, mais sous une forme abrégée lors de sa première occurrence. L'élision du premier « e », qui permet de conserver un rythme iambique à la fin du vers, indique que cette voyelle ne devrait pas être accentuée lors de la seconde

apparition du nom. Par ailleurs, le fait que le *Sorting Hat* emploie la forme complète du nom reflète en quelque sorte le sens du vers. En effet, une bonne éducation exige un langage soigné et, par conséquent, sans abréviation. Cependant, les deux formes verbales en fin de vers sont toutes deux abrégées, comme celles qui apparaissent à la fin des vers 4 (*vergehn*) et 31 (*verleihn*). Ici aussi, le « e » peut être élidé, car il n'est pas accentué. Néanmoins, on trouve aussi des formes verbales complètes en fin de vers, même si le « e » reste inaccentué (*waren* au vers 19, *gewesen* au vers 25, *verlesen* au vers 26, *leben* au vers 27 et *rechten* au vers 39). La cooccurrence de formes abrégées et de formes complètes est une caractéristique des poèmes rédigés en *freie Knittelverse* (Wagenknecht 2007 : 61). Curieusement, il arrive également au *Sorting Hat* de rajouter des syllabes, comme dans *Schneiderer* au vers 2.

Deux personnes qui ont participé au sondage (*Antwort 1* et *Antwort 4*) ont relevé que, dans sa deuxième chanson, le *Sorting Hat* use d'un niveau de langue bien plus soutenu que dans la première. En témoigne d'ailleurs le vers 6 :

6 – der schöne Ravenclaw den höchsten Fels erkor.

Il est attesté dans le dictionnaire *Duden* que la forme verbale *erkor*, dont l'infinitif est *erkiesen*, est non seulement rare, mais également d'un niveau de langue soutenu. Si Klaus Fritz avait voulu employer un langage standard, il aurait sans doute préféré *erwählte*. D'ailleurs, nombreux sont les éléments d'un emploi rare et d'un niveau de langue soutenu dans cette deuxième chanson, comme le génitif de l'adjectif possessif *unserer* au vers 13 et, surtout, du pronom *ihrer* au vers 33. Par contre, le niveau de langue redescend aux vers 32 et 36, où Klaus Fritz emploie le substantif *Grips* et le verbe *vorknöpfen*, tous deux familiers, et où le chapeau redevient le personnage un peu ridicule qu'il était dans sa première chanson (*Antwort 1*).

Enfin, Klaus Fritz a également reproduit le caractère archaïque de l'original en puisant dans les ressources de la langue allemande. En plus de postposer l'adjectif *fahl* au vers 8, il a antéposé deux compléments du nom introduits par une préposition :

12 – Das war von Hogwarts der Beginn.

32 – von ihren Grips 'nen Teil ganz klein.

Ces antépositions de compléments ont ceci d'archaïsant qu'elles ne sont pas sans rappeler des sous-titres d'œuvres de la littérature allemande, comme *Faust. Der Tragödie Erster Teil*. Dans ce cas, le complément du substantif *Teil* est antéposé. On notera par ailleurs la postposition de l'adjectif *klein* au vers 32.

Klaus Fritz a ajouté un autre élément archaïsant au vers 30 :

30 – der mich sogleich vom Kopfe riss.

L'ajout du « e » pour signaler que le substantif *Kopf* est décliné au datif n'était pas nécessaire sur le plan linguistique. Quoi qu'il en soit, tous ces éléments n'ont pas uniquement pour rôle de rendre le caractère archaïque de l'original. En effet, l'antéposition des compléments, de même que la postposition des adjectifs, permet de faciliter les rimes : à mon sens, il aurait été difficile de trouver un mot qui rime avec *Hogwarts* ou *Grips*. De plus, l'ajout du « e » à *Kopf* a une fonction rythmique. Comme le vers 30 est iambique et que les mots *Kopf* et *riss* sont selon moi tous deux accentués, l'ajout du « e », non accentué, crée une syllabe supplémentaire, empêchant que le vers se termine par un spondée, et contribue ainsi à la régularité du rythme.

18.1.5. Bilan

Sur la base de cette analyse et en se fondant sur les paramètres de l'original ainsi que sur la liste des contraintes liées à la traduction d'un poème, on constate que Klaus Fritz a rendu fidèlement certains des éléments constitutifs de la deuxième chanson du *Sorting Hat* anglophone. En effet, il a tout d'abord produit un texte versifié en *freie Knittelverse*, dont le nombre de syllabes est relativement libre, et en *Madrigalverse*, ce qui confère à la chanson un rythme régulier. Comme l'original, le texte semble être de nature épique.

Sur le plan sonore, les rimes pseudo-croisées de l'original sont devenues des rimes plates en allemand, comme le veut la tradition des *freien Knittelverse*. Pour ce qui est des autres effets sonores, Klaus Fritz a créé çà et là quelques allitérations.

Enfin, le caractère archaïque de l'original a bien été rendu, notamment au moyen de structures renversées, comme l'antéposition de compléments et la postposition d'adjectifs, et d'un niveau de langue élevé dans les deux premiers tiers de la chanson. Lorsque le *Sorting Hat* en vient à parler de soi, de sa naissance et de ses fonctions, il redevient le personnage désolant

qu'il était dans sa première chanson (cf. *Antwort 1)*. Cette structure en deux parties crée là aussi un fort contraste avec l'original, qui est beaucoup plus uniforme. Selon moi, l'ajout de phrases et le recours à un niveau de langue moins élevé à la fin de la chanson font du *Sorting Hat* un personnage certes moins intimidant, mais un peu bavard.

Selon les catégories définies par Wittbrodt, cette traduction n'est certainement pas une *adaptierende Übersetzung*, car Klaus Fritz ne semble pas y avoir introduit de message personnel. Il ne s'agit pas non plus d'une *reimlose Übersetzung*, car elle reproduit les rimes de l'original. Sur le plan de la structure, le nombre de vers est plus important dans la version allemande que dans l'original. Par ailleurs, les effets sonores de l'original n'ont été reproduits qu'en partie. Sur le plan sémantique, Klaus Fritz a restitué toutes les informations que contient l'original. Sur le plan de l'effet produit par la chanson sur le public-cible, l'original fait penser à des poèmes épiques anglo-saxons, tandis que la version allemande rappelle un texte du XVII^{e} siècle. En fin de compte, je pencherais ici plutôt pour une *sinntreue Übersetzung*, en raison du sens fidèlement rendu et de l'effet différent de celui que produit la version originale.

18.2.En tant que chanson

Voici les résultats de l'analyse de la traduction de Klaus Fritz pour les différentes « épreuves » du *Pentathlon Principle* de Low :

1) Chantabilité : en lisant silencieusement la traduction allemande de la deuxième chanson du *Sorting Hat*, on se rend compte qu'elle contient trois formes abrégées : le pronom *es* présent aux vers 1 et 29 est abrégé en *'s*, et l'article *einen* au vers 32 en *'nen*. Le *Sorting Hat* doit donc bien prononcer ces abréviations pour rester compréhensible. On notera cependant qu'il s'agit là de mots grammaticaux: le pronom *es*, qui revêt dans les deux cas la fonction de sujet de la phrase, est impersonnel ; l'article *einen* est indéfini. Une élocution défaillante n'aura donc pas de conséquences trop graves sur la compréhension.

   Une lecture à voix haute de la traduction fait ressortir le problème classique posé par la langue allemande, à savoir l'entassement des consonnes. Le syntagme *aus sanftem Tal* au vers 7 en est un exemple particulièrement parlant. Comme indiqué dans la sous-section consacrée à la traduction des chansons (cf. pp. 41-45), un entassement de

consonnes ralentit le débit d'énonciation. De ce fait, la chantabilité de la traduction à la même vitesse que l'original risque d'être compromise. Or, comme me l'a d'ailleurs indiqué une des personnes ayant participé au sondage, « *[d]ie Wörter müssen auch gut verständlich gesungen werden, weil ja der Inhlat wichtig ist* » (cf. *Antwort 2*).

2) Sens : sur le plan sémantique, l'original et la traduction de cette chanson sont tout à fait comparables. Cependant, le chapeau germanophone use d'un langage plus relâché dans le dernier tiers de sa chanson que son homologue anglophone.

3) Idiomaticité : une des personnes ayant participé au sondage a relevé que la structure du vers 36 (cf. *Antwort 1*) était peu naturelle. À mon sens, l'ajout de la syllabe « er » à *Schneider* au vers 2 ne l'est pas plus. Pour le reste, la chanson peut, à mon sens, être chantée telle quelle.

4) Rythme : comme pour l'original, le rythme de cette deuxième chanson du *Sorting Hat* est iambique et quelques vers d'une autre nature ont été disséminés çà et là dans le corps du texte. Cependant, ces irrégularités sont beaucoup plus fréquentes en allemand qu'en anglais et freinent la lecture du texte, nuisant ainsi à la chantabilité de la chanson. Cela peut aussi être le signe d'une volonté de se démarquer de la monotonie de l'original.

5) Rimes : dans la version allemande, le nombre de rimes est deux fois plus important que dans l'original. Klaus Fritz a sans doute pris ce parti pour compenser la perte de nombreux effets sonores.

18.2.1. Bilan

Si l'on se réfère aux paramètres de l'original et à la grille des contraintes relatives à la traduction des chansons, il apparaît que Klaus Fritz peut être considéré comme ayant produit une chanson. Pour ce qui est de la chantabilité, l'amoncèlement des consonnes et les structures rythmiques différant des tétramètres iambiques freinent la vitesse d'élocution. L'idiomaticité n'est pas optimale, mais on pourrait la considérer comme faisant partie du style du *Sorting Hat*. Si l'on compare les réponses des sondés, il semblerait que cette traduction soit

effectivement destinée à être chantée, car la plupart perçoivent une mélodie (cf. en particulier *Antwort 1* et *Antwort 4*).

À mon avis, chanter cette deuxième chanson sur la partition de l'original serait possible dans une moindre mesure. En effet, on pourrait par exemple en ralentir la cadence pour faciliter la prononciation de chaque consonne, mais il faudrait également ajouter un nombre relativement important de notes, non seulement pour les vers qui comptent plus de huit syllabes, mais aussi pour les quatre vers supplémentaires.

Si l'on voulait classer cette chanson en fonction des cinq méthodes que propose Franzon, on aurait affaire ici à une traduction privilégiant le rythme. Il s'agirait d'une traduction où la musique doit être adaptée un tant soit peu.

18.3.En tant que monologue

Le narrateur de Klaus Fritz se montre tout aussi parcimonieux que celui de J. K. Rowling dans ses indications scéniques :

> Einen Moment lang herrschte Schweigen. Dann öffnete sich ein Riss gleich über der Krempe, ein Mund bildete sich, und der Hut begann zu singen [.] (HP4-DE : 185)

Toutefois, cette didascalie décrit un processus moins rapide que dans l'original, où il est indiqué qu'une longue déchirure s'ouvre largement comme une bouche. Dans le cas présent, on voit d'abord une déchirure s'ouvrir, puis une bouche se former, avant d'entendre chanter le *Sorting Hat.*

Dans la traduction de cette deuxième chanson, le *Sorting Hat* intègre aussi le méta-public. Outre les pronoms personnels *ihr* et *euch* ainsi que l'adjectif possessif *eure*, il semble ouvrir une parenthèse au vers 10 :

10 – einen kühnen Plan, ihr glaubt es kaum

Cette adresse au méta-public montre que le *Sorting Hat* raconte effectivement une histoire. La parenthèse *ihr glaubt es kaum*, que l'on pourrait traduire littéralement par *vous n'allez pas le croire* ou *tenez-vous bien*, permet au chapeau de créer une interaction, certes à sens unique, avec les élèves de première année. Comme je l'ai dit dans le bilan de l'analyse de la chanson

en tant que poème, le *Sorting Hat* cherche à se montrer moins intimidant que dans la version anglaise, mais devient aussi un personnage plus bavard.

Dans l'analyse des éléments sonores de la chanson en tant que poème, j'ai estimé que les vers choisis par Klaus Fritz pour écrire cette chanson sont des *freie Knittelverse* présentant quelques caractéristiques des *Madrigalverse*. Or, ce choix est loin d'être anodin. En effet, comme l'original rappelle un poème épique anglo-saxon, Klaus Fritz a peut-être voulu rappeler un grand texte allemand. L'une des pièces de théâtre les plus connues de la littérature allemande s'ouvre justement, après un prologue, sur un monologue : il s'agit de *Faust*, de Johann Wolfgang von Goethe. Il se trouve que ce monologue est rédigé en *Knittelverse* en rimes plates, tandis que le reste de la pièce est écrite principalement en *Madrigalverse* (Kröger 2007 : 41-42). Bien sûr, les similitudes se limitent au plan formel, car le propos du *Sorting Hat* germanophone ne correspond pas à l'histoire du docteur Faust.

18.3.1. Bilan

Bien que J. K. Rowling ne donne aucune indication sur les éventuels mouvements qu'effectue le *Sorting Hat*, il semble tout à fait probable que Klaus Fritz ait décidé de faire de cette deuxième chanson un monologue évoquant celui de *Faust*. D'ailleurs, J. W. Goethe est tout aussi avare en didascalies que J. K. Rowling : il indique simplement que *Faust* est assis sur un fauteuil, inquiet, devant son bureau.

18.4. Bilan de l'analyse

De toute évidence, Klaus Fritz a considéré l'original de la deuxième chanson du *Sorting Hat* comme un texte devant au moins être lu à voix haute, comme l'étaient d'ailleurs les poèmes épiques anglo-saxons. Aussi a-t-il tenté de reproduire certains des effets sonores qui le caractérisent, tels que les rimes, dont il a d'ailleurs doublé le nombre, et quelques allitérations. Il a également disséminés des éléments archaïsants pour rendre au mieux les éléments constitutifs de cette chanson. De plus, le type de vers auquel il a recouru selon moi, des *freie Knittelverse* ressemblant à des *Madrigalverse*, lui permet de rappeler une pièce classique de la littérature allemande, à l'instar des chansons du *Sorting Hat*, qui renvoient efficacement à des poèmes épiques anglo-saxons.

Cet éventuel clin d'œil à une pièce de théâtre de la littérature allemande n'exclut en rien l'hypothèse que Klaus Fritz ait pu appréhender et traduire la deuxième intervention du *Sorting Hat* comme une chanson ou un poème. Cependant, les différences entre l'original et sa traduction sont assez frappantes. S'il avait considéré le texte comme une chanson, Klaus Fritz aurait peut-être cherché à reproduire plus d'éléments sonores caractéristiques de l'original, tout en conservant les irrégularités rythmiques. À l'inverse, s'il avait considéré le texte comme un poème, il aurait peut-être tenté d'écrire un texte plus régulier, tant du point de vue du rythme que du niveau de la langue.

19. Comparaison des versions française et allemande

J'en viens à présent à comparer brièvement les versions française et allemande de la deuxième chanson du *Sorting Hat*, ou du moins à relever les similitudes et les différences les plus saillantes, avant d'apporter des réponses aux questions qui m'ont accompagné tout au long de ce travail. Je me propose d'organiser mon texte de la même manière que pour l'analyse des chansons dans chacune des trois langues. Je tiens à préciser ici que, comme annoncé au chapitre II, ma démarche est descriptive, et non pas évaluative.

19.1. En tant que poème

19.1.1. Éléments génériques

Dans les deux langues, la deuxième chanson du *Sorting Hat* suit l'original, en ce sens qu'elle revêt une fonction narrative. Dans la version allemande, le *Sorting Hat* semble d'ailleurs insister sur cette fonction.

19.1.2. Éléments sonores

Tout d'abord, sur le plan du rythme, les deux versions divergent complètement. Cela n'a rien de surprenant, car l'élément marquant le rythme en français, à savoir un accent final peu perceptible, n'est pas le même qu'en allemand, dont les mots ont des accents toniques plus marqués.

Lors de ma première lecture, je n'ai pas été surpris de constater que les vers de la version française riment entre eux ; cependant, le fait que ceux de la version allemande riment aussi

m’a étonné. En effet, comme l’allemand est une langue germanique, on aurait pu s’attendre à ce que ses vers ne riment qu’une fois sur deux, comme en anglais. De plus, il s’agit dans les deux langues de rimes plates (AABB). Toutefois, certaines des rimes allemandes sont en réalité plutôt des assonances que des rimes pures, comme l’a fait d’ailleurs noté un participant au sondage (cf. *Antwort 1*).

Enfin, pour ce qui est des autres éléments sonores, il semblerait que Jean-François Ménard en ait (re)produit un peu plus que Klaus Fritz. Cependant, comme l’allemand n’est pas ma langue maternelle, il se peut que certains d’entre eux m’aient échappé.

19.1.3. Éléments formels

Dans les deux langues, les traducteurs ont bien mis en avant la structure parallèle des vers 5 à 8. Aux vers 17 à 24, où l’original présente des structures légèrement parallèles, ils ont tous deux usé d’enjambements, les coupures de Klaus Fritz étant selon moi un peu plus abruptes que celles de Jean-François Ménard.

À mon avis, les éléments archaïsants sont plus vite repérables dans la version allemande que dans la version française. Il est cependant intéressant de noter qu’ils ne se situent pas au même niveau dans les deux langues : on les trouve dans les vers chargés d’histoire en français et dans les structures syntaxiques en allemand.

19.1.4. Éléments linguistiques

Il me semble que Klaus Fritz se soit permis plus de licences poétiques que Jean-François Ménard. Ces licences contribuent d’ailleurs toutes au caractère régulier des rimes. Cependant, le passage d’un niveau de langue soutenu à un niveau de langue un peu plus relâché vers la fin de la chanson ne peut pas vraiment être constaté ni dans l’original, ni dans la version française.

19.1.5. Bilan

Si l’on reprend la liste des contraintes qu’impose la traduction d’une poésie vers le français et vers l’allemand, on constate qu’aussi bien Jean-François Ménard que Klaus Fritz les ont respectées.

19.2. En tant que chanson

De manière générale, la chanson est chantable dans les deux langues. Les petits changements de sens quant à la provenance des quatre fondateurs ne sont pas d'une grande importance, d'autant que les quelques points qu'ont perdu les traducteurs à cette « épreuve » ont été récupérés par les rimes. On notera que, contrairement à Jean-François Ménard, Klaus Fritz n'était pas obligé d'en produire. Peut-être l'a-t-il fait pour compenser les irrégularités rythmiques.

19.2.1. Bilan

Dans les deux langues, la longueur inégale des vers peut faire penser à une chanson. Cependant, le nombre peu important d'effets sonores reproduits dans la version allemande semble exclure que la version de Klaus-Fritz puisse être considérée comme telle.

19.3. En tant que monologue

J. K. Rowling donne peu d'indications scéniques dans le cadre de la deuxième chanson du *Sorting Hat.* Cependant, il ne faut pas se fier uniquement à cet aspect pour déterminer si un texte peut être considéré comme évoquant une pièce de théâtre.

19.3.1. Bilan

À mon avis, la deuxième intervention du *Sorting Hat* ne semble pas constituer un monologue versifié dans sa version française, de par la longueur multiple des vers qui la constituent. À l'inverse, il se peut que la version allemande rappelle des éléments extraits du monologue de *Faust*. Cela explique sans doute pourquoi Klaus Fritz a recouru à des rimes. Reste à savoir à présent si le texte est jouable.

19.4. Bilan de la comparaison

Au final, Jean-François Ménard et Klaus Fritz ont tous deux produit des textes bien différents pour ce qui est de leur ressemblance avec un autre texte de leurs langues respectives. Pour reprendre des termes chers à Toury, les deux traductions pourraient être qualifiées d'acceptables (*ciblistes* pour Ladmiral), en ce sens qu'elles respectent les normes que l'on respecte dans les deux langues-cibles.

Conclusion

20. Des réponses

Dans le présent mémoire, j'ai cherché à répondre aux questions suivantes : comment faut-il considérer ces chansons d'un point de vue traductologique ? S'agit-il à proprement parler de chansons, malgré l'absence de partition ? À quels autres genres littéraires pourraient-elles être rattachées ? Et quelles sont les implications du genre attribué à ces chansons sur leur traduction ? À la lumière des aspects théoriques présentés et de l'analyse effectuée, je suis à présent en mesure d'apporter des éléments de réponses.

La version anglaise de ces chansons, en particulier la deuxième, se caractérise principalement par de nombreux effets sonores, tels que les rimes, les allitérations et les assonances. Les trois interventions du *Sorting Hat* peuvent donc bel et bien être considérées comme des chansons dans leur version originale, car, comme je l'ai démontré, elles possèdent certains traits propres à la chanson.

Selon Low, la traduction de chansons destinées à être chantées pose les mêmes problèmes que la traduction poétique et que la traduction théâtrale. Aussi bien dans le cas de la traduction française que celui de la traduction allemande, les traducteurs ont produit des textes à caractère oral, en privilégiant un de ces trois genres. Jean-François Ménard, en recourant à des vers chargés d'histoire, a créé à mon sens une chanson, tandis que Klaus Fritz, en reprenant certains éléments d'une œuvre majeure de la littérature allemande, a plutôt produit un texte qui se rapproche du genre théâtral.

Enfin, pour répondre à la question qui constitue le titre même du présent travail (*Des chansons sans partition ?*), les chansons du *Sorting Hat* ne sont certes pas accompagnées de partition. Cependant, les attentes du public-cible et les conventions linguistiques des langues d'arrivée sont autant d'éléments sur lesquels les traducteurs doivent appuyer leur démarche. À mon sens, on peut voir là un début de partition.

21. Des limites

Certes, la méthode que j'ai appliquée au fil de ce mémoire présente des faiblesses. L'idée de réaliser un sondage auprès des locuteurs anglophones et germanophones natifs n'était pas une

mauvaise idée en soi, mais le peu de personnes qui ont répondu ne me permet pas de tirer des conclusions générales. Cependant, le sondage mené auprès des germanophones m'a permis de constater que, dans une même région linguistique, en l'occurrence la Thurgovie, les avis sur la mise en musique de ces chansons peuvent être partagés.

D'une manière plus générale, la prise en considération de tous les aspects d'une chanson, d'une poésie ou d'une pièce de théâtre, qui plus est dans trois langues, aurait dépassé de loin les limites d'un travail de fin de maîtrise. En effet, ces trois genres, qui existent depuis l'Antiquité au moins, sont très vastes, et leurs frontières sont parfois très ténues. En témoigne d'ailleurs l'appartenance, à une époque, du genre théâtral au genre poétique. Sur ce point, il n'a d'ailleurs pas été inutile de limiter mon analyse au monologue.

23. Des perspectives

À mon avis, le présent travail pourrait être complété ou poursuivi de multiples façons. Comme l'une de ses faiblesses est justement l'étendue des domaines explorés, je limiterai les perspectives au nombre de trois.

Tout d'abord, un des locuteurs germanophones a attiré mon attention sur les versions audio des livres de *Harry Potter*, c'est-à-dire qu'une personne a été enregistrée pendant qu'elle lisait le texte à haute voix. Ces versions sont disponibles non seulement dans le commerce, mais parfois aussi sur Internet en libre accès. Dans le cadre du présent travail, j'ai renoncé à écouter ces versions, de peur d'être influencé dans l'analyse des chansons. Cependant, il serait intéressant d'étudier les impressions qu'auraient eues les locuteurs natifs en entendant une version effectivement chantée. Pour ce faire, il aurait bien évidemment fallu examiner la manière dont travaillent les personnes chargées d'enregistrer leur voix, notamment si elles discutent de la façon dont il convient de lire le texte avec l'auteur, le traducteur ou la maison d'édition.

Ensuite, dans ce travail, je me suis concentré sur les livres de la saga. De toute façon, dans les deux films où il apparaît, le *Sorting Hat* ne chante pas ; il se contente de parler. Cependant, dans le quatrième tome de la saga, en plus de la chanson du *Sorting Hat* que j'ai analysée, il est question d'un chant des sirènes. Comme celui-ci est essentiel à l'intrigue, les réalisateurs ont dû l'intégrer dans la version cinématographique des aventures du jeune sorcier. Dans cette optique, on pourrait s'intéresser au consensus créé sur la manière dont il convient

effectivement de mettre une chanson sans partition en musique et d'examiner les répercussions que cette version « canonique » peut avoir dans les autres langues. En effet, les paroles françaises de ce chant des sirènes n'est pas tout à fait le même dans le livre qu'à l'écran.

Enfin, dans le même ordre d'idée, il pourrait être intéressant de demander à de véritables musiciens anglophones, francophones et germanophones de mettre en musique une des chansons du *Sorting Hat*, chacun dans leurs langues respectives, et d'étudier comment ils en sont arrivés à un arrangement musical particulier. Cette démarche me permettrait d'ailleurs de me concentrer uniquement sur l'aspect musical de ces chansons plutôt que sur les deux autres genres auxquels elles peuvent être rattachées.

Bibliographie

24. Textes traités

24.1. Ouvrages

- ROWLING, Joanne K. [v.o. 1997] (1998) : *Harry Potter à l'École des Sorciers.* Traduit de l'anglais par Jean-François Ménard. Gallimard Jeunesse, collection Gallimard, Paris
- ROWLING, Joanne K. [v.o. 1998] (1999) : *Harry Potter et la Chambre des Secrets*. Traduit de l'anglais par Jean-François Ménard. Gallimard Jeunesse, collection Folio Junior, Paris
- ROWLING, Joanne K. [v.o. 2000] (2000) : *Harry Potter et la Coupe de Feu*. Traduit de l'anglais par Jean-François Ménard. Gallimard Jeunesse, collection Folio Junior, Paris (abrégé HP4-FR dans le texte)
- ROWLING, Joanne K. [v.o. 2003] (2003) : *Harry Potter et l'Ordre du Phénix.* Traduit de l'anglais par Jean-François Ménard. Gallimard Jeunesse, collection Gallimard, Paris
- ROWLING, Joanne K. [v.o. 2007] (2007) : *Harry Potter et les Reliques de la Mort.* Traduit de l'anglais par Jean-François Ménard. Gallimard Jeunesse, collection Gallimard, Paris

24.2. Sites Internet

- ROWLING, Joanne K. (1997) : *Harry Potter and the Philosopher's Stone.* En ligne : https://sites.google.com/site/dadastasty/harry-potter-and-the-sorcerer-s-stone
  → Dowload *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, consulté le 01.08.2016 (abrégé « HP1 » dans le texte)
- ROWLING, Joanne K. (1998) : *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. En ligne : https://sites.google.com/site/dadastasty/harry-potter-and-the-sorcerer-s-stone
  → Dowload *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, consulté le 01.08.2016 (abrégé « HP2 » dans le texte)

- ROWLING, Joanne K. (2000) : *Harry Potter and the Goblet of Fire*. En ligne : https://sites.google.com/site/dadastasty/harry-potter-and-the-sorcerer-s-stone → Dowload *Harry Potter and the Goblet of Fire*, consulté le 01.08.2016 (abrégé « HP4 » dans le texte)
- ROWLING, Joanne K. (2003) : *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. En ligne https://sites.google.com/site/dadastasty/harry-potter-and-the-sorcerer-s-stone → Dowload *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, consulté le 01.08.2016 (abrégé « HP5 » dans le texte)
- ROWLING, Joanne K. (2007) : *Harry Potter and the Deathly Hallows.* En ligne: https://sites.google.com/site/dadastasty/harry-potter-and-the-sorcerer-s-stone → Download *Harry Potter and the Deathly Hallows*, consulté le 01.08 2016 (abrégé « HP7 » dans le texte)
- ROWLING, Joanne K. [v.o. 1997] (1998) : *Harry Potter und der Stein der Weisen.* Traduit de l'anglais par Klaus Fritz. Carlsen Verlag GmbH, Hambourg. En ligne https://vk.com/doc-49854475_233073207?dl=7308785ead137b3152, consulté le 23.01.2015
- ROWLING, Joanne K. [v.o. 2000] (s.d.) : *Harry Potter und der Feuerkelch*. Traduit de l'anglais par Klaus Fritz. En ligne https://vk.com/doc118488477_307686011?hash=ef70e769fce2d14e36&dl=9784fd8147c1d13eaa, consulté le 23.01.2015 (abrégé HP4-DE dans le texte)
- ROWLING, Joanne K. [v.o. 2003] (2003) : *Harry Potter und der Orden des Phönix.* Traduit de l'anglais par Klaus Fritz. Carlsen Verlag GmbH, Hambourg. En ligne https://vk.com/doc118488477_307686038?hash=4d541c41783d32b111&dl=ecd71d48dfb244bd38, consulté le 23.01.2015

24.3.Liste des abréviations

Forme abrégée	***Forme longue***
HP1	*Harry Potter and the Philosopher's Stone*
HP2	*Harry Potter and the Chamber of Secrets*
HP4	*Harry Potter and the Goblet of Fire*
HP4-DE	*Harry Potter und der Feuerkelch*
HP4-FR	*Harry Potter et la Coupe de Feu*

HP5	*Harry Potter and the Order oft he Phoenix*
HP7	*Harry Potter and the Deathly Hallows*

25. Auteurs des textes traités

- DIE WELT (2005) : *"Harry Potter hat mir gleich gefallen"*, in : *Die Welt*. En ligne : http://www.welt.de/print-welt/article682580/Harry-Potter-hat-mir-gleich-gefallen.html, consulté le 23.07.2016
- GALLIMARD JEUNESSE (s.d.) : *Rencontre avec le traducteur de « Harry Potter »*. En ligne : http://www.gallimard-jeunesse.fr/Media/Gallimard-Jeunesse/Bonus/Video/Harry-Potter/Rencontre-avec-le-traducteur-de-Harry-Potter, consulté le 23.07.2016
- GEISSLER, Cornelia (2003) : *Der Sprach-Verwandler*, in : *Berliner Zeitung*. En ligne : http://www.berliner-zeitung.de/der-sprach-verwandler-15648680, consulté le 23.07.2016
- J. K. Rowling (2016) : *J.K. Rowling*. En ligne : http://www.jkrowling.com/, consulté le 23.11.2016
- MATHIEU, Bénédicte (2005) : *Jean-François Ménard, « Harry Potter » en VF*, in : *Le Monde*. En ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/10/05/jean-francois-menard-harry-potter-en-vf_695928_3246.html, consulté le 01.08.2017
- SCHNEIDER, Richard (2003) : *Wir waren im Blindflug. Klaus Fritz zur Übersetzung der Potter-Bände*, in : *übersetzungsportal.de*. En ligne : http://www.uebersetzerportal.de/nachrichten/n-archiv/2003/2003-11/2003-11-09.htm, consulté le 23.07.2016

25.1. Parties théoriques

25.1.1. Ouvrages

- APPEL, Mirjam (2004) : *Lyrikübersetzung. Übersetzungswissenschaftliche und sprachwissenschaftliche Grundlagen für ein Rahmenmodell zur Übersetzungskritik.* Peter Lang, Francfort-sur-le-Main

- AUBERT, Claude ; CONOD, François ; GAILLARD, Nicole (2002) : *Littérature et bande dessinée. Quelques outils pour l'étude de texte au gymnase*. CADEV, Lausanne
- CHESTERMAN, Andrew (2016) : *Memes of Translation. The spread of ideas in translation theory* (revised edition). John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphie
- CHOJNOWSKI, Przemysław (2005) : *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens*. Frank & Timme, Berlin
- CRÉPIN, André (1996) : *La versification anglaise*. Éditions Nathan, Paris
- DARIOLY, Raymond (1998) : *Le Moyen Âge*. L.E.P. Loisir et Pédagogie S.A., Lausanne
- DE ROUVILLE, Henry (1986) : *Que sais-je ? La musique anglaise*. Presses Universitaires de France, Paris
- DUMÉRIL, Edmond [1ère version : 1933] (1975) : *Le lied allemand et ses traductions poétiques en France*. Slatkine Reprints, Genève
- FISCHER, Olga (2001) : *The position of the adjective in (Old) English from an iconic perspective*. Université d'Amsterdam
- GIPPER, Helmut (1966) : *Sprachliche und geistige Metamorphosen bei Gedichtsübersetzung.* Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf
- GRIESEL, Yvonne (2000) : *Translation im Theater. Die mündliche und schriftliche Übertragung französischsprachiger Inszenierungen ins Deutsche.* Peter Lang, Francfort-sur-le-Main.
- HERMANS, Theo (1999) : *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. St. Jerome Publishing, Manchester
- HEWSON, Lance (2004) : *Sourcistes et cibliers*, in : BALLARD, Michèle ; HEWSON, Lance (dir.) : *Correct/Incorrect*. Artois Presses Universités, Arras, pp. 123-134
- KAINDL, Klaus (1995) : *Die Oper als Textgestalt*. Stauffenburg Verlag, Tübingen
- KAINDL, Klaus (2013) : *From Realism to Tearjerker and Back: The Songs of Edith Piaf in German*, in : MINORS, Helen Julia (éditrice) : *Music, Text and Translation*. Bloomsbury Advances in Translation Studies, Londres, pp. 151-161
- KRÖGER, Wolfgang (2007) : *Lektüreschlüssel für Schüler. Johann Wolfgang Goethe. Faust 1*. Philipp Reclam jun., Stuttgart
- LADMIRAL, Jean-René (2014) : « Sourcier ou cibliste ». Les Belles Lettres, Paris

- LANGER, Klaus ; STEINBERG, Sven (2003) : *Deutsche Dichtung. Literaturgeschichte in Beispielen* (Neubearbeitung). Bayerischer Schulbuch Verlag, Munich
- LANGER, Wiebke (2014) : *Probleme der Librettoüberetzung. Am Beispiel von Mozarts Oper „Le nozze di Figaro“*. Peter Lang, Francfort-sur-le-Main
- LARTHOMAS, Pierre (1992) : *Que sais-je ? Techniques du théâtre* (2e édition). Presses Universitaires de France, Paris
- LOCATELLI, Aude (2001) : *Que sais-je ? Littérature et musique au XXe siècle*. Presses Universitaires de France, Paris
- LOW, Peter (2005) : *The Pentathlon Approach to Translating Songs*, in : GORLÉE, Dinda L. : *Song and Significance. Virtues and Voices of Vocal Translation*. Éditions Rodophi B.V., Amsterdam, pp. 185-213
- LOW, Peter (2013) : *Purposeful translating: the case of Britten's vocal music*, in : MINORS, Helen Julia (éditrice): *Music, Text and Translation*. Bloomsbury Advances in Translation Studies, Londres, pp. 69-80
- MACHABEY, Armand (1962) : *Que sais-je ? La musicologie*. Presses Universitaires de France, Paris
- MARSCHALL, Gottfried R. (directeur) (2004) : *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Presse de l'Université Paris-Sorbonne, Paris
- MAYS, Kelly J. (2013) : *The Norton Introduction to Literature* (shorter eleventh edition). Norton, New York
- NEWMARK, Peter (2013) : *Art song in translation*, in : MINORS, Helen Julia (éditrice): *Music, Text and Translation*. Bloomsbury Advances in Translation Studies, Londres, pp. 59-68
- RAFFEL, Burton (1988) : *The Art of Translating Poetry*. The Pennsylvania State University Press, University Park et Londres
- REICHMANN, Oskar ; WEGERA, Klaus-Peter (éditeurs) (1993) : *Frühneuhochdeutsche Grammatik*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen
- STYAN, J. L. (2001) : *The Elements of Drama.* Cambirdge University Press, New York & Melbourne
- STYAN, J. L. (2005) : *Drama. Guide to the Study of Plays.* Peter Lang, New York
- SUARD, François (1993) : *Que sais-je ? La chanson de geste* (2e édition). Presses Universitaires de France, Paris

- THOMAS, Frank ; JOHNSTON, Ollie (1981) : *Disney Animation. The Illusion of Life.* Walt Disney Productions. Burbank, Californie
- TURIEL, Frédéric (1998) : *Précis de versification*. Armand Colin, Paris
- VATAIN, Julie (2012) : *Traduire la lettre vive. Duos anglais sur la scène française*. Peter Lang. Bruxelles
- VERNILLAT, France ; CHARPENTREAU, Jacques (1971) : *Que sais-je ? La chanson française*. Presses Universitaire de France, Paris
- VIALA, Alain ; MESGUICH, Daniel (2011) : *Que sais-je ? Le théâtre*. Presses Universitaires de France, Paris
- WALDMANN, Günter (2013) : *Produktiver Umgang mit Lyrik. Eine systematische Einführung in die Lyrik, ihre produktive Erfahrung und ihr Schreiben*. Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler
- WITTBRODT, Andreas (1995) : *Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung.* Peter Lang, Francfort-sur-le-Main

25.1.2. Sites Internet

- EIGENMANN, Éric (2003) : *Le mode dramatique. Méthodes et problèmes*. Université de Genève, Département de français moderne. En ligne : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/mdintegr.html#mdsommar, consulté le 18.03.2017
- FRANZON, Johan (2008) : *Choices in Song Translation*, in : *The Translator*, 14:2, pp. 373-399. En ligne : http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263, consulté le 23.05.2016
- JENNY, Laurent (2003) : *Versification, Méthodes et problèmes.* Université de Genève, Département de français moderne. En ligne https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/versification/index.html, consulté le 04.12.2016
- JOSEP, Marco (2002) : *Teaching drama translation*, in : *Perspective*, 10:1, pp. 55-68. En ligne : http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2002.9961433, consulté le 30.06.2017
- LAVAULT-OLLÉON, Élisabeth ; ALLIGNOL, Claire (2014) : *La notion d'acceptabilité en traduction professionnelle : où placer le curseur ?*, in : ILCEA 19 | 2014. En ligne : http://ilcea.revues.org/2455, consulté le 29.06.2017

- LOW, Peter (2003) : *Singable translation of songs*, in : *Perspectives*, 11:2, pp. 87-103. En ligne : http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466, consulté le 25.11.2016
- MÜLLER, Didier (2002) : *Analyse des fréquences en allemand*. En ligne : https://www.apprendre-en-ligne.net/crypto/stat/allemand.html, consulté le 14.07.2017
- SCHÄFFNER, Christina (2010) : *Norms of translation*. Handbook of Translation Studies *Online*. En ligne : https://benjamins.com/online/hts/articles/nor1, consulté le 29.06.2017

25.2. Dictionnaires et glossaires

25.2.1. Ouvrages

- DE BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre ; COUTY, Daniel ; REY, Alain [1ère édition 1984] (1994) : *Dictionnaire des littératures de langue française*. Bordas, Paris
- ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS (1997) : *Dictionnaire des Littératures de langue anglaise*. Albin Michel, Paris
- JEUGE-MAYNART, Isabelle (directrice générale) (2013) : *Le Petit Larousse Illustré 2014*, Larousse, Paris
- O'NEILL, Mary ; WHITE, Patrick ; SIMPSON Clair (2010) : *Harrap's Chambers Compact Dictionary of contemporary English*. Chambers Harrap Publishers, Londres
- Professor Dr. GÖTZ Dieter, Professor Dr. HAENSCH Günther, Professor Dr. WELLMANN Hans (2010) : *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Langenscheidt KG, Berlin et Munich 2010

25.2.2. Sites Internet

- ATILF ; CNRS ; UNIVERSITÉ DE LORRAINE (2017) : *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. En ligne : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm, consulté le 26.06.2017
- BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT GMBH (2016) : *Duden.* En ligne http://www.duden.de, consulté le 24.04.2016
- Cambridge Dictionary (2016) : *Cambridge Dictionary. Make your words meaningful.* En ligne http://dictionary.cambridge.org/, consulté le 27.11.2016

- LETTRES.ORG (1997) : *Lexique des termes littéraires*. En ligne http://www.lettres.org/lexique/index.htm, consulté le 06.04.2016
- MERRIAM-WEBSTER (2015) : *Dictionary and Thesaurus | Merriam-Webster*. En ligne http://www.merriam-webster.com/, consulté le 11.04.2016
- OXFORD UNIVERSITY PRESS (2016) : *Oxford Dictionaries – Dictionary, Thesaurus, & Grammar*. En ligne http://www.oxforddictionaries.com/, consulté le 11.04.2016
- OXFORD UNIVERSITY PRESS (2016) : *Oxford English Dictionary*. En ligne http://www.oed.com/, consulté le 12.04.2016

Annexe I

1. Textes traités

	Harry Potter and the Philosopher's Stone	*Harry Potter à l'École des Sorciers*	*Harry Potter und der Stein der Weisen*	
	[…] For a few seconds, there was complete silence. Then the hat twitched. A rip near the brim opened wide like a mouth — and the hat began to sing:	[…] Pendant quelques instants, il régna un silence total. Puis, tout à coup, le chapeau remua. Une déchirure, tout près du bord, s'ouvrit en grand, comme une bouche, et le chapeau se mit à chanter :	[…] Ein paar Herzschläge lang herrschte vollkommenes Schweigen. Dann begann der Spitzhut zu wackeln. Ein Riss nahe der Krempe tat sich auf, so weit wie ein Mund, und der Spitzhut begann zu singen:	
1	Oh, you may not think I'm pretty,	Je n'suis pas d'une beauté suprême	Ihr denkt, ich bin ein alter Hut,	1
2	But don't judge on what you see,	Mais faut pas s'fier à ce qu'on voit	mein Aussehen ist auch gar nicht gut.	2
3	I'll eat myself if you can find	Je veux bien me manger moi-même	Dafür bin ich der schlauste aller Hüte,	3
4	A smarter hat than me.	Si vous trouvez plus malin qu'moi	und ist's nicht wahr, so fress ich mich, du meine Güte!	4
5	You can keep your bowlers black,	Les hauts-d'forme, les chapeaux splendides	Alle Zylinder und schicken Kappen	5
6	Your top hats sleek and tall,	Font pâl'figure auprès de moi	sind gegen mich doch nur Jammerlappen!	6
7	For I'm the Hogwarts Sorting Hat	Car à Poudlard, quand je décide,	Ich weiß in Hogwarts am besten Bescheid	7
8	And I can cap them all.	Chacun se soumet à mon choix.	und bin fürieden Schädel bereit.	8
9	There's nothing hidden in your head	Rien ne m'échapp'rien ne m'arrête	Setzt mich nur auf, ich sag euch genau,	9
10	The Sorting Hat can't see,	Le Choixpeau a toujours raison	wohin ihr gehört - denn ich bin schlau.	10
11	So try me on and I will tell you	Mettez-moi donc sur votre tête	Vielleicht seid ihr Gryffindors, sagt euer alter Hut,	11
12	Where you ought to be.	Pour connaître votre maison.	denn dort regieren, wie man weiß, Tapferkeit und Mut.	12
13	You might belong in Gryffindor,	Si vous allez à Gryffondor	In Hufflepuff dagegen ist man gerecht und treu,	13
14	Where dwell the brave at heart,	Vous rejoindrez les courageux,	man hilft dem andern, wo man kann, und hat	14
15	Their daring, nerve, and chivalry	Les plus hardis et les plus forts	vor Arbeit keine Scheu.	15

[1] Les sauts de paragraphe ont été rajoutés par le rédacteur du présent mémoire de sorte à ce que les vers restent bien alignés avec leur numéro.

16	Set Gryffindors apart	Sont rassemblés en ce haut lieu.	Bist du geschwind im Denken, gelehrsam auch und weise,	16
17	You might belong in Hufflepuff,	Si à Poufsouffle vous allez,	dann machst du dich nach Ravenclaw, so wett ich, auf die Reise.	17
18	Where they are just and loyal,	Comme eux vous s'rez juste et loyal	In Slytherin weiß man noch List und Tücke zu verbinden,	18
19	Those patient Hufflepuffis are true	Ceux de Poufsouffle aiment travailler	doch dafür wirst du hier noch echte Freunde finden.	19
20	And unafraid of toil;	Et leur patience est proverbiale.	Nun los, so setzt mich auf, nur Mut,	20
21	Or yet in wise old Ravenclaw,	Si vous êtes sage et réfléchi	habt nur Vertrauen zum Sprechenden Hut!	21
22	if you've a ready mind,	Serdaigle vous accueillera peut-être		22
23	Where those of wit and learning,	Là-bas, ce sont des érudits		23
24	Will always find their kind;	Qui ont envie de tout connaître.		24
25	Or perhaps in Slytherin	Vous finirez à Serpentard		25
26	You'll make your real friends,	Si vous êtes plutôt malin,		26
27	Those cunning folk use any means	Car ceux-là sont de vrais roublards		27
28	To achieve their ends.	Qui parviennent toujours à leurs fins.		28
29	So put me on! Don't be afraid!	Sur ta tête pose-moi un instant		29
30	And don't get in a flap!	Et n'aie pas peur, reste serein		30
31	You're in safe hands (though I have none)	Tu seras en de bonnes mains		31
32	For I'm a Thinking Cap!	Car je suis un chapeau pensant !		32
	The whole hall burst into applause as the hat finished its song. It bowed to each of the four tables and then became quite still again.	Lorsqu'il eut terminé sa chanson, des applaudissements éclatèrent dans toute la salle. Le chapeau s'inclina pour saluer les quatre tables, puis il s'immobilisa à nouveau.	Als der Hut sein Lied beendet hatte, brach in der Halle ein Beifallssturm los. Er verneigte sich vor Jedem der vier Tische und verstummte dann.	

	Harry Potter and the Goblet of Fire	*Harry Potter et la Coupe de Feu*	*Harry Potter und der Feuerkelch*	
	[…] For a moment, there was silence. Then a long tear near the brim opened wide like a mouth, and the hat broke into song:	[…] Pendant un moment, il y eut un grand silence. Puis une déchirure dans l'étoffe élimée du chapeau, tout près du bord, s'ouvrit comme une bouche et le chapeau se mit à chanter :	[…] Einen Moment lang herrschte Schweigen. Dann öffnete sich ein Riss gleich über der Krempe, ein Mund bildete sich, und der Hut begann zu singen:	
1	A thousand years or more ago,	Voici un peu plus de mille ans,	Eintausend Jahr und mehr ist's her,	1
2	When I was newly sewn,	Lorsque j'étais jeune et fringant,	seit mich genäht ein Schneiderer.	2
3	There lived four wizards of renown,	Vivaient quatre illustres sorciers	Da lebten vier Zaubrer wohl angesehn;	3
4	Whose names are still well known:	Dont les noms nous sont familiers :	ihre Namen werden nie vergehn.	4
5	Bold Gryffindor, from wild moor,	Le hardi Gryffondor habitait dans la plaine,	Von wilder Heide der kühne Gryffindor,	5
6	Fair Ravenclaw, from glen,	Poufsouffle le gentil vivait parmi les chênes,	der schöne Ravenclaw den höchsten Fels erkor.	6
7	Sweet Hufflepuff, from valley broad,	Serdaigle le loyal régnait sur les sommets,	Der gute Hufflepuff aus sanftem Tal,	7
8	Shrewd Slytherin, from fen.	Serpentard le rusé préférait les marais.	der schlaue Slytherin aus Sümpfen fahl.	8
9	They shared a wish, a hope, a dream,	Ils avaient un espoir, un souhait et un rêve,	Sie teilten einen Wunsch und Traum,	9
10	They hatched a daring plan	Le projet audacieux d'éduquer des élèves,	einen kühnen Plan, ihr glaubt es kaum	10
11	To educate young sorcerers	Ainsi naquit Poudlard	junge Zauberer gut zu erziehn,	11
12	Thus Hogwarts School began.	Sous leurs quatre étendards.	das war von Hogwarts der Beginn.	12
13	Now each of these four founders	Chacun montra très vite	Es waren unserer Gründer vier,	13
14	Formed their own house, for each	Sa vertu favorite	die schufen diese Häuser hier	14
15	Did value different virtues	Et en fit le blason	und jeder schätzte eine andere Tugend	15
16	In the ones they had to teach.	De sa propre maison.	bei der von ihm belehrten Jugend.	16
17	By Gryffindor, the bravest were	Aux yeux de Gryffondor, il fallait à tout âge	Die Mutigsten zog Gryffindor	17
18	Prized far beyond the rest;	Montrer par-dessus tout la vertu de courage,	bei weitem allen andern vor;	18
19	For Ravenclaw, the cleverest	La passion de Serdaigle envers l'intelligence	für Ravenclaw die Klügsten waren	19
20	Would always be the best;	Animait son amour des bienfaits de la science,	alleine wert der Lehrerqualen.	20
21	For Hufflepuff, hard workers were	Poufsouffle avait le goût du travail acharné,	Und jedem, der da eifrig lernte,	21
22	Most worthy of admission;	Tous ceux de sa maison y étaient destinés,	bescherte Hufflepuff reiche Ernte.	22
23	And power-hungry Slytherin	Serpentard, assoiffé de pouvoir et d'action,	Bei Slytherin der Ehrgeiz nur	23
24	Loved those of great ambition.	Recherchait en chacun le feu de l'ambition.	stillte den Machttrieb seiner Natur.	24
25	While still alive they did divide	Ainsi, tout au long de leur vie,	Es ist vor langer Zeit gewesen,	25
26	Their favorites from the throng,	Ils choisirent leurs favoris,	da konnten sie noch selbst verlesen,	26

27	Yet how to pick the worthy ones	Mais qui pourrait les remplacer	doch was sollte später dann geschehen,	27
28	When they were dead and gone?	Quand la mort viendrait les chercher ?	denn sie würden ja nicht ewig leben.	28
29	'Twas Gryffindor who found the way,	Gryffondor eut l’idée parfaite	's war Gryffindor, des Rates gewiss,	29
30	He whipped me off his head	De me déloger de sa tête,	der mich sogleich vom Kopfe riss.	30
31	The founders put some brains in me	Les quatre sorciers aussitôt	Die Gründer sollten mir verleihn	31
32	So I could choose instead!	Me firent le don d’un cerveau	von ihrem Grips 'nen Teil ganz klein.	32
33	Now slip me snug about your ears,	Pour que je puisse sans erreur	So kann ich jetzt an ihrer statt,	33
34	I've never yet been wrong,	Voir tout au fond de votre cœur	sagen, wer wohin zu gehen hat.	34
35	I'll have a look inside your mind	Et décider avec raison	Nun setzt mich rasch auf eure Schöpfe,	35
36	And tell where you belong!	Ce que sera votre maison.	damit ich euch dann vor mir knöpfe.	36
37			Falsch gewählt hab ich noch nie,	37
38			weil ich in eure Herzen seh.	38
39			Nun wollen wir nicht weiter rechten,	39
40			ich sag, wohin ihr passt am besten.	40
	The Great Hall rang with applause as the Sorting Hat finished.	Lorsque le Choixpeau magique eut fini sa chanson, la Grande Salle éclata en applaudissement.	Der Sprechende Hut verstummte und in der Großen Halle brandete Beifall auf.	

	Harry Potter and the Order of the Phoenix	*Harry Potter et l'Ordre du Phénix*	*Harry Potter und der Orden des Phönix*	
	The whole school waited with bated breath. Then the rip near the hat's brim opened wide like a mouth and the Sorting Hat burst into song:	L'école toute entière attendit en retenant son souffle. La déchirure qui traversait l'étoffe, juste au-dessus du bord, s'ouvrit alors largement et le Choixpeau magique chanta sa chanson :	Die ganze Schule wartete mit angehaltenem Atem. Dann öffnete sich der Riss nahe der Hutkrempe weit wie ein Mund und der Sprechende Hut begann zu singen:	
1	In times of old when I was new,	Aux temps anciens lorsque j'étais tout neuf	In alter Zeit, als ich noch neu,	1
2	And Hogwarts barely started,	Et que Poudlard sortait à peine de l'œuf	Hogwarts am Anfang stand,	2
3	The founders of our noble school,	Les fondateurs de notre noble école	Die Gründer unsrer noblen Schule	3
4	Thought never to be parted,	De l'unité avaient fait leur symbole	noch einte ein enges Band.	4
5	United by a common goal,	Rassemblés par la même passion	Sie hatten ein gemeinsam' Ziel	5
6	They had the selfsame yearning,	Ils avaient tous les quatre l'ambition	Sie hatten ein Bestreben:	6
7	To make the world's best magic school,	De répandre leur savoir à la ronde	Die beste Zauberschule der Welt,	7
8	And pass along their learning.	Dans l'école la plus belle du monde	Und Wissen weitergeben.	8
9	"Together we will build and teach!"	« Ensemble bâtissons et instruisons ! »	»Zusammen wollen wir bau'n und lehr'n!«	9
10	The four good friends decided,	Décidèrent les quatre compagnons	Das nahmen die Freunde sich vor.	10
11	And never did they dream,	Sans jamais se douter qu'un jour viendrait	Und niemals hätten die vier geahnt,	11
12	That they might some day be divided,	Où la destinée les séparerait.	Dass ihre Freundschaft sich verlor.	12
13	For were there such friends anywhere,	Toujours amis à la vie à la mort	Gab es so gute Freunde noch	13
14	As Slytherin and Gryffindor?	Tels étaient Serpentard et Gryffondor	Wie Slytherin und Gryffindor?	14
15	Unless it was the second pair	Toujours amies jusqu'à leur dernier souffle	Es sei denn jenes zweite Paar	15
16	Of Hufflepuff and Ravenclaw?	Telles étaient aussi Serdaigle et Poufsouffle.	Aus Hufflepuff und Ravenclaw?	16
17	So how could it have gone so wrong?	Comment alors peut-on s'imaginer	Weshalb ging dann dies alles schief,	17
18	How could such friendships fail?	Que pareille amitié vienne à sombrer?	Hielt diese Freundschaft nicht?	18
19	Why, I was there and so can tell,	J'en fus témoin et je peux de mémoire	Nun, ich war dort und ich erzähl	19
20	The whole sad, sorry tale.	Vous raconter la très pénible histoire.	Die traurige Geschicht'.	20
21	Said Slytherin, "We'll teach just those whose	Serpentard disait : « Il faut enseigner	Sagt Slytherin: »Wir lehr'n nur die	21
22	Ancestry is purest."	Aux descendants des plus nobles lignées »,	Mit reinstem Blut der Ahnen.«	22
23	Said Ravenclaw, "We'll teach those whose	Serdaigle disait : « Donnons la culture	Sagt Ravenclaw: »Wir aber lehr'n,	23
24	Intelligence is surest."	A ceux qui ont l'intelligence sûre »,	Wo Klugheit ist in Bahnen.«	24
25	Said Gryffindor, "We'll teach all those	Gryffondor disait : « Tout apprentissage	Sagt Gryffindor: »Wir lehr'n all die,	25

26	With brave deeds to their name.”	Ira d'abord aux enfants du courage »,	Die Mut im Namen haben.«	26
27	Said Hufflepuff, “I’ll teach the lot,	Poufsouffle disait : «Je veux l'équité	Sagt Hufflepuff: »Ich nehm sie all'	27
28	And treat them just the same.”	Tous mes élèves sont à égalité. »	Ohne Ansehen ihrer Gaben.«	28
29	These differences caused little strife,	Lorsqu'apparurent ces quelques divergences	Am Anfang gab es wenig Streit	29
30	When first they came to light,	Elles n'eurent d'abord aucune conséquence	Nur Unterschiede viele,	30
31	For each of the four founders had	Car chacun ayant sa propre maison	Denn jeder der vier Gründer hatte	31
32	A house in which they might	Pouvait enseigner selon sa façon	Ein Haus für seine Ziele.	32
33	Take only those they wanted,	Et choisir des disciples à sa mesure.	Sie holten sich, wer da gefiel;	33
34	So, for instance, Slytherin	Ainsi Serpentard voulait un sang pur	So Slytherin nahm auf,	34
35	Took only pure-blood wizards	Chez les sorciers de son académie	Wer Zauberer reinen Blutes war	35
36	Of great cunning, just like him,	Et qu'ils aient comme lui ruse et rouerie.	Und listig obendrauf.	36
37	And only those of sharpest mind	Seuls les esprits parmi les plus sagaces	Und nur wer hellsten Kopfes war,	37
38	Were taught by Ravenclaw	Pouvaient de Serdaigle entrer dans la classe	Der kam zu Ravenclaw.	38
39	While the bravest and the boldest	Tandis que les plus braves des trompe-la-mort	Die Mutigsten und Kühnsten doch	39
40	Went to daring Gryffindor.	Allaient tous chez le hardi Gryffondor.	Zum tapferen Gryffindor.	40
41	Good Hufflepuff, she took the rest,	La bonne Poufsouffle prenait ceux qui restaient	Den Rest nahm auf die Hufflepuff,	41
42	And taught them all she knew,	Pour leur enseigner tout ce qu'elle savait.	Tat allen kund ihr Wissen,	42
43	Thus the houses and their founders	Ainsi les maisons et leurs fondateurs	So standen die Häuser und die Gründer denn	43
44	Retained friendships firm and true.	Connurent de l'amitié la valeur.	In Freundschaft, nicht zerrissen.	44
45	So Hogwarts worked in harmony	Poudlard vécut alors en harmonie	In Hogwarts herrschte Friede nun	45
46	For several happy years,	De longues années libres de soucis.	In manchen glücklichen Jahren,	46
47	But then discord crept among us	Mais parmi nous la discorde grandit	Doch bald kam hässliche Zwietracht auf,	47
48	Feeding on our faults and fears.	Nourrie de nos peurs et de nos folies.	Aus Schwächen und Fehlern entfahren.	48
49	The houses that, like pillars four,	Les maisons qui comme quatre piliers	Die Häuser, die vier Säulen gleich	49
50	Had once held up our school,	Soutenaient notre école et ses alliés	Einst unsre Schule getragen,	50
51	Now turned upon each other and,	S'opposèrent bientôt à grand fracas	Sie sahen sich jetzt als Feinde an,	51
52	Divided, sought to rule.	Chacune voulant imposer sa loi.	Wollten herrschen in diesen Tagen.	52
53	And for a while it seemed the school	Il fut un temps où l'école parut	Nun sah es so aus, als sollte der Schule	53
54	Must meet an early end,	Tout près de sa fin, à jamais perdue.	Ein frühes Ende sein.	54
55	What with dueling and with fighting	Ce n'étaient partout que duels et conflits	Durch allzu viele Duelle und Kämpfe	55
56	And the clash of friend on friend	Les amis dressés contre les amis	Und Stiche der Freunde allein.	56
57	And at last there came a morning	Si bien qu'un matin le vieux Serpentard	Und schließlich brach ein Morgen an,	57
58	When old Slytherin departed	Estima venue l'heure de son départ.	Da Slytherin ging hinfort.	58
59	And though the fighting then died out	Et bien que l'on vît cesser les combats	Und obwohl der Kampf nun verloschen war,	59

60	He left us quite downhearted.	Il laissait nos cœurs en grand désarroi.	Gab's keinen Frieden dort.	60
61	And never since the founders four	Et depuis que les quatre fondateurs	Und nie, seit unsere Gründer vier	61
62	Were whittled down to three	Furent réduits à trois pour leur malheur	Gestutzt auf dreie waren,	62
63	Have the houses been united	Jamais plus les maisons ne furent unies	Hat Eintracht unter den Häusern geherrscht,	63
64	As they once were meant to be.	Comme elles l'étaient au début de leur vie.	Die sie doch sollten bewahren.	64
65	And now the Sorting Hat is here	Maintenant le Choixpeau magique est là	Nun hört gut zu dem Sprechenden Hut,	65
66	And you all know the score:	Et vous connaissez tous le résultat :	Ihr wisst, was euch beschieden:	66
67	I sort you into houses	Je vous répartis dans les quatre maisons	Ich verteil euch auf die Häuser hier,	67
68	Because that is what I'm for,	Puisque l'on m'a confié cette mission.	Wie's mir bestimmt ist hienieden.	68
69	But this year I'll go further,	Mais cette année je vais en dire plus long	Ja, lauscht nur meinem Liede gut,	69
70	Listen closely to my song:	Ouvrez bien vos oreilles à ma chanson :	Dies Jahr werd ich weitergehen:	70
71	Though condemned I am to split you	Bien que condamné à vous séparer	Zu trennen euch bin ich verdammt,	71
72	Still I worry that it's wrong,	Je ne peux pas m'empêcher de douter	Doch könnt man's als Fehler sehen.	72
73	Though I must fulfill my duty	Il me faut accomplir ma destinée	Zwar muss ich meine Pflicht erfüllen	73
74	And must quarter every year	Qui est de vous répartir chaque année	Und jeden Jahrgang teilen.	74
75	Still I wonder whether Sorting	Mais je crains que ce devoir aujourd'hui	Doch wird nicht bald durch diese Tat	75
76	May not bring the end I fear.	N'entraîne cette fin qui m'horrifie	Das Ende uns ereilen?	76
77	Oh, know the perils, read the signs,	Voyez les dangers, lisez les présages	Oh, seht das Verderben und deutet die Zeichen,	77
78	The warning history shows,	Que nous montrent l'histoire et ses ravages	Die aus der Geschichte erstehen.	78
79	For our Hogwarts is in danger	Car notre Poudlard est en grand péril	Denn unsere Schule ist in Gefahr,	79
80	From external, deadly foes	Devant des forces puissantes et hostiles	Sie mag durch äußere Feinde vergehen.	80
81	And we must unite inside her	Et nous devons tous nous unir en elle	Wir müssen uns stets in Hogwarts vereinen	81
82	Or we'll crumble from within	Pour échapper à la chute mortelle	Oder werden zerfallen von innen.	82
83	I have told you, I have warned you…	Soyez avertis et prenez conscience.	Ich hab's euch gesagt, ich habe gewarnt…	83
84	Let the Sorting now begin.	La répartition maintenant commence.	Lasst die Auswahl nun beginnen.	84
	The hat became motionless once more; applause broke out […].	Le chapeau redevint immobile et la salle éclata en applaudissement […].	Der Hut erstarrte wieder, Beifall brandete auf […].	

Annexe II

2. Sondage pour la version anglaise

2.1. Questions

The Sorting Hat's songs can be viewed as poems as far as their translations are concerned, but they must be read as songs. The problem, or rather the thing that makes it all the more interesting, is that these songs are not sung in the *Harry Potter* movies. Therefore, I am writing to you to ask you the following questions: When you read these songs, what can you hear? How is the melody? Monotonous or with a large variety of notes? How is the rhythm? Slow or fast? How is the Sorting Hat's voice? Loud or quiet? Are any parts particularly emphasised? If yes, why? Every comment on verse, rhyme, meter, or anything you like will be heartly welcome.

2.2. Réponses

Answer 1

Okay, on to what I hear. I have to say that when I read this before seeing the films I found the sorting ritual to be much more pleasant that it appeared in the film. The voice of the hat seemed much gentler than the movie which the hat had a jarring, gruff voice. Perhaps this was due to the adventure involved in travelling to a new school—which by contrast to Harry's life with the Aunt and Uncle seemed like a positive. The metrics—iambic—and the rhymes made this seem rather sing-songy in a Disney kind of way for the first two sections. Given you are working with Disney films[1], I think you'll get my meaning. This easily could be a sing-along. The diction, too, makes this seem gentler "Don't be afraid", "don't get in a flap", "You're in safe hands" all were rather comforting as were the ideas of membership and belonging—togetherness, friendship. Mentions of "little strife," "retained friendships firm and true" also seem to follow in affirmative tones. There is a shift in tone in that final piece which follows the lines just quoted and of course much of what I've already mentioned gets destroyed leaving everyone "downhearted" and the final lines become more portentous as the sorting ritual becomes part of the story's narrative. "Perils," "danger," "warning". In terms of what I hear, more intensity—maybe more brassy?—more militaristic—crescendo? And still there is discussion of the need to "unite" inside of Hogwarts against external foes. So I hear it moving from the light into the darkness and then back to something hopeful.

I'm not music person, but I think this moves from the lightness of air to something heavier (fortissimo? At least in terms of volume and force). Then the crescendo, and then a trailing off.

Answer 2

I've read the sorting hat songs and there's a definite rhythm. The same rhythm is shared, more or less, by each one. I'd describe it as sort of 'country/folk' style, something you'd perhaps find

---

[1] À l'origine, le présent travail comportait, en plus de l'analyse, une comparaison entre les chansons du *Sorting Hat* et celles chantées dans le long métrage de Walt Disney *Le Livre de la jungle*.

the hobbits singing. As a drummer, I can tell you that the rhythm I picked up on (though this is only my interpretation) is called a 'shuffle' typical of country/folk, r&b and blues. There's lots of notes and rich melody, when I was reading it I could imagine it being well played on a flute or piccolo, maybe a fiddle?

3. Sondage pour la version allemande

3.1. Questions

Die Lieder des Sprechenden Hutes können zwar als Gedichte betrachtet werden, was deren Übersetzung anbelangt, aber sie müssen als Lieder gelesen werden. Das Problem (oder das Interessante) dabei ist aber, dass diese Lieder in den *Harry-Potter*-Filmen nicht "thematisiert" werden. Deswegen wende ich mich jetzt an euch (nicht nur an die musikalisch oder literarisch Talentierten von euch, sondern auch an die Anderen) und stelle euch folgende Frage(n): Wenn ihr diese Lieder lest, was hört ihr? Wie ist die Melodie? Eher monotonisch oder mit einer breiten Palette von Noten? Wie ist der Rhythmus? Eher langsam oder schnell? Wie ist die Stimme? Eher laut oder leise? Werden gewisse Stellen lauter oder leiser gesungen bzw. betont? Jegliches Kommentar über Metrik, Reime oder was ihr wollt ist natürlich herzlich willkommen. Eine Antwort in einem Wort geht aber auch.

3.2. Réponses

Antwort 1

Beim ersten Gedicht empfinde ich eine starke Diskrepanz zwischen Wollen und Können. Der Hut will poetisch und bedeutend wirken und wählt deshalb die überspitzte Form des Gedichtes. Die zahlreichen Beteuerungen seiner Weis- und Klugheit, das Fehlen eines durchgehenden Rhythmus, unreine Reime (Bescheid-bereit) sowie die Wiederholung des Reimes Mut-Hut wirken aber wenig gekonnt. Die zahlreichen eingeschobenen Sätze verkomplizieren das ganze unnötig. Damit wirkt der Hut auf mich wie ein schlechter Showman, der sich zu wichtig nimmt. Dementsprechend intoniert meine innere Stimme den Gesang. Übertrieben und bestimmt, manchmal betont gelangweilt, laut aber nicht gekonnt, so schreit der Hut mehr als er singt seine Zeilen herunter mit übertrieben langen Pausen.

Das zweite Gedicht kommt anders daher. Die Verse sind kürzer und haben nicht mehr den Anspruch, gereimt zu sein. Die unreinen Reime machen deshalb nicht mehr den Eindruck von nicht können sondern nicht wollen. Auch inhaltlich verzichtet der Hut nun auf die überhöhte Selbstbetrachtung sondern geht ehrfürchtig auf die Vergangenheit und die Geschichte ein. Die eingeschobenen Sätze sind verschwunden, die Wortwahl raffinierter und die Phonem Struktur besser gewählt. (*Der gute Hufflepuff aus sanftem Tal, der schlaue Slytherin aus Sümpfen fahl*) So entsteht ein Gesang, der in keiner Weise mit dem schreierischen Ton des ersten Gedichtes verglichen werden kann. Dem Thema des Vergangen angepasst, säuselt der Hut nun gut intoniert und das Publikum fesselnd seine Verszeilen und wechselt dabei dem Inhalt folgend von lustig heiter bis zurückhaltend und mystisch. Zum Schluss, als der Hut jedoch wieder auf seine Funktion zu sprechen kommt, eingeleitet durch eine gezwungene Wortverdrehung (damit ich euch dann vor mir knöpfe) fällt er in sein altes Muster zurück und schliesst in einer überpoientierten, übertriebenen Art laut und disharmonisch.

Im dritten Gedicht hat sich die Stimmung erneut gewandelt. Der Hut verzichtet ganz auf die Reimform und stellt somit die Form hinter den Inhalt. Anders als noch im ersten Gedicht wo heiter, fröhliche Stimmung herrschte, tönt der Hut jetzt besorgt und warnend. Fast schon hört man die Sehnsucht nach den vergangenen, friedvollen Tagen heraus. Der Singsang schwillt je nach Inhalt an und wieder ab, er ist aber nicht wie in den anderen zwei Gedichten gekünstelt oder gar übertrieben sondern von einer ehrlichen Gefühlslage hervorgerufen. Die Weisheit und Klugheit des Hutes ist nun spührbar und wahrhaftig und nicht nur aufgesetzt wie im ersten Gedicht. Der Gesang ist zu einem ehrlichen, ungekünstelten Jodel geworden, der zwar noch immer pointiert und intonierend die wichtigen Stellen der Warnung hervorruft, sie aber nicht mehr so übertreibt.

Für mich ist es schwierig, den Charakter des Hutes unter einen Hut zu bringen! :) Die Gesänge unterscheiden sich stark. Ist der erste noch falsch, übertrieben und laut präsentiert sich der letzte zurückhaltend, bedacht und beschwörend wie ein schweizer Jutz.

Antwort 2

Wenn ich die drei Texte so anschaue, dann fällt mir auf, dass sie zwar einigermassen gereimt sind, aber meistens nicht sehr rhythmisch, was zum alten verschlissenen Hut recht gut passt. Beim dritten Text sind die Reim-Zeilen viel länger, was ihn schon deshalb heraushebt - was ja auch vom Inhalt her passt.

Etwas Mühe habe ich, wenn ich mir die Texte gesungen vorstelle. Das passt von meinem Gefühl her nicht gut. Am ehesten kann ich mir einen recht tiefen, relativ monotonen, nicht sehr schnellen Sprechgesang vorstellen, was ja zum alten Hut passen würde. Die Wörter müssen auch gut verständlich gesungen werden, weil ja der Inhalt wichtig ist. Im Film kommt der Hut auch vor, die Stimme dort passt nach meiner Meinung recht gut.

Antwort 3

Die Lieder des Hutes erinnern mich an Folklore. Der Hut erzählt Geschichten, was zu Folklore passt. Zudem scheint mir, dass die Wortwahl beziehungsweise der daraus entstehnde Reim und Rythmus sich zwangsweise sehr beschleunigend auf eine musikalische Thematisierung auszuwirken hat.

Antwort 4

Wenn Sie diese Lieder lesen, was hören Sie?

ad "Stein der Weisen":

- Das "Lied" (dieser Begriff ist für mich vor allem mit dem gleichnamigen musikalischen Genre verbunden, das von Schubert erfunden und von Schumann perfektioniert wurde) beginnt auf den ersten zwei Zeilen in klaren vierfüssigen Jamben-Versen geschrieben. Dies erinnert an Wilhelm Busch's Max und Moritz oder an den Struwelpeter, etc. also an Kinderreime und Kinderbücher. Der Ton, in welchem dieses Gedicht gelesen werden sollte,ist also auch deutlich der, in welchem ein Erwachsener, vielleicht der Vater oder der Onkel, einem kleinen Kind eine Gutenachtgeschichte vorlesen würde, d.h. mit tiefer Stimme und sprechend, aber mit schwankendem, übertriebenen Tonfall. So ist zum Beispiel der "alte(r)

Hut" ein bisschen mit einer "alten Stimme" zu lesen, das "gar" im nächsten Vers im Kontrast zu betonen. etc.

- Im Folgenden werden die Jamben aufgebrochen. Dies kann man musikalisch mit einer Melodie zu "erklären" versuchen. Ich erachte es aber nicht als nötig. Als Vorlesender würde ich mich an diesen Stellen an den Inhalten der Verse orientieren und die sehr bildliche Sprache des Hutes auch stimmlich und vielleicht mimisch-gestisch zu imitieren versuchen.
- Für mich ist es mehr ein Sprechgesang, als ein wirklicher Gesang. Der alte Hut spricht rhytmisch, während im Hintergrund eine jambische Musik, wie zum Beispiel eine Polka oder so etwas (vielleicht Griegs "Halle des Bergkönigs"?).

ad "Feuerkelch":

- Dieses Gedicht ist deutlich "erwachsener" als das vorhergehende. Es beginnt mit einem "epischen" Einstieg ("Eintausend Jahr und mehr ists her") und verwendet keine Ausrufe mehr, stattdessen eine betont literarische Sprache ("wohl angesehen" statt "berühmt" oder "toll" oder so; "erkor" statt "auf etw. klettern" etc.; "sanftes Tal"... wie kann ein Tal eigentlich sanft sein, wenn nicht in einer lyrischen Metapher? etc.) und ebenso ausgeprägt epischen Ideen/Inhalten ("ihre Namen werden nie vergehen", etc.). Die Verse sind auch etwas gleichförmiger und immer fast etwa gleich lang. Der komische Effekt beim Stein der Weisen, bei welchem die Verse immer länger werden, wird hier bewusst vermieden. Es handelt sich um ein zivilisiertes Epos, in welchem es Rowling nicht um den Effekt, sondern darum geht, eine "Lore"/eine Zauberwelt/eine Geschichte/eine realistische Umgebung für die Geschichte anzudeuten. Ich stelle mir hier schon eher eine Melodie vor. Immer noch die alte Stimme, die aber vielleicht melancholisch im Falsett zu einer Harfe singt, wie die Rhapsoden oder Hofsänger im Mittelalter (Wagner Opern wie Tannhäuser und Die Meistersinger von Nürnberg haben diese Art von Gesang portraitiert).

ad "Orden":

- Wie das vorangehende Gedicht im "Feuerkelch", so ist auch dieses stark episiert, verbindet aber mit dieser sachlichen Ernsthaftigkeit der Form noch die inhaltliche Ernsthaftigkeit des Themas von drohendem Unheil und einer Warnung. Wie Sie selbst mit dem mitkopierten Kontext andeuten möchten, so ist diese Warnung ein Element, das aus der schlichten lyrischen Innenwelt des Gedichts in die Aussenwelt der Geschichte eindringt (Harry weiss sofort, worauf in seiner Realität der Hut sich mit der Geschichte bezieht). Dadurch unterscheidet sich dieses Gedicht noch einmal deutlich von den vorangehenden Gedichten, auch wenn formell die selben Elemente noch einmal verstärkt hervortreten, wie zum Beispiel das literarische, altertümliche Vokabular (z.B. "einte", "Bestreben", "reinstes Blut"), die lyrischen Verkürzungen (z.B. "gemeinsam' ", "Geschicht' ", "lehr'n", etc. Wohlgemerkt: Oft besteht für diese Verkürzungen keine metrische Notwendigkeit, was Sie als ein (meiner Ansicht nach etwas zu beliebig eingesetztes) pures Stilmittel entlarvt, um den Text etwas altertümlich wirken zu lassen) und die Jamben (Das jambische Versmass ist bekanntlich das im deutschen Mittelalter und der nordischen Ependichtung bevorzugte Versmass und gilt allgemein auch schon als sehr alt/altertümelnd). Hinzukommt, dass dieses Gedicht aus seinem Inhalt heraus einen düsteren Unterton erhalten soll. Daher stelle ich mir so etwas vor, wie der Prolog aus dem Film "The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring", in welchem Galadriel (sehr gekonnt!) die bisherige Geschichte des Rings erzählt, während sie von einer mysteriösen, beinahe drohenden und düsteren Musik begleitet wird. Galadriel spricht nicht in Reimen (Ja, im uns vorliegenden Gedicht hat es tatsächlich auch ein paar schüchterne Reime

drin!) oder in einem festen Versmass, aber sie erzählt in einer lyrischen Art mit wiederholten Formulierungen, zu denen sich Tolkien damals aus den nordischen Epen inspirieren lassen hat. Es könnte sein, dass mich der Harry Potter Film in dieser Hinsicht etwas beeinflusst hat. (Ich möchte an dieser Stelle erwähnen, dass ich das "Feuerkelch"-Buch gelesen habe, noch bevor ich den Film sah.)

Wie ist die Melodie? Eher monoton oder mit einer breiten Palette von Noten?

ad "Stein der Weisen":

- Die Melodie ist, wie bereits erwähnt, nur von den Instrumenten getragen, während der Text nur rhythmisch gesprochen wird.

ad "Feuerkelch":

- Ich kann nicht direkt an eine gesamte Melodie denken, aber ich denke an musikalische Elemente wie in Schuberts Version von Goethes "König von Thule".

ad "Orden":

- Ja, vielleicht etwas monoton...

Wie ist der Rhythmus? Eher langsam eher schnell?

ad "Stein der Weisen":

- Wie es bei einer Polka oder auch bei der "Halle des Bergkönigs" der Fall ist, begänne der Sprechgesang erst langsam und würde dann immer schneller. Da die Verse immer länger werden gegen Ende hin, bestünde eine gewisse Virtuosität aber auch unterhaltsame Komik darin, die immer längeren Verse in der vorgegebenen, immer kürzeren Zeit zu sprechen.

ad "Feuerkelch":

- Dieses Gedicht ist eher langsam. Die Zuhörer müssen auf den Inhalt achten dürfen und der Sänger sollte vielleicht ein wenig die Freiheit haben, seine Stimme zu entwickeln.

ad "Orden":

- Langsam und bedeutungsvoll.

Wie ist die Stimme? Eher laut oder leise?

ad "Stein der Weisen":

- Man könnte fast flüsternd beginnen und dann sachte lauter werden. Flüstern hat immer etwas Magisches für mich...

ad "Feuerkelch":

- Eher leise, aber nicht zu leise. Vielleicht die Passagen über Gryffindor, der so mutig ist, etwas lauter und die Passagen über Slytherin, der so hinterlistig ist, eher leise und drohend...

ad "Orden":

- Eher leise, aber so, dass man jedes Wort genau hört. Bei Kate Blanchett (=Galadriel) im Herr der Ringe Film hört man jeden einzelnen Buchstaben. Hervorragende Diktion!

Werden bestimmte Stellen lauter oder leiser gesungen, bzw. betont?

ad "Stein der Weisen":

- Die Ausrufezeichen müssen deutlich ausgerufen werden, soviel steht fest.

ad "Feuerkelch":

- Siehe oben.

ad "Orden":

- Siehe oben. Vielleicht müssten nach den Fragezeichen kleine rhetorische Pausen eingebaut werden.

Jegliche weitere Kommentare:

ad "Stein der Weisen":

- Ein Kindergedicht.

ad "Feuerkelch":

- Deutlich erwachsener, aber immer noch von einer kindlichen Faszination für eine magische Vergangenheit durchwoben.

ad "Orden":

- Dieses Gedicht führt die durch die vorangehenden Gedichte vorgezeichnete Linie weiter und entwickelt die seriöse, "epische", erwachsenere Seite der Harry Potter Geschichte weiter.