

Table des matières

Introduction	3
1 Théorie	8
1.1 La contextualisation	10
1.2 Fonction – résultat - méthode	11
1.2.1 Le rôle ou la fonction de la traduction	11
1.2.2 Traits caractéristiques de la traduction.....	14
1.2.3 Le double rôle des traductions.....	16
1.3 Normes dans la traduction.....	17
1.4 Problèmes de traduction	18
1.5 Qu'est-ce la traduction littéraire ?.....	20
1.6 L'analyse de la traduction	23
1.7 Deux lois descriptives de la traduction.....	26
2 Contexte	28
2.1 La langue et la forme métrique	30
2.2 Un genre littéraire « inconnu » - deux traditions littéraires norvégiennes	35
2.3 Le statut de l'œuvre originale à l'époque	36
2.4 Les traductrices.....	37
2.5 La traduction dans la culture norvégienne.....	38
2.6 La scène et le livre imprimé – deux contextes différents.....	39
3 Métaphores	41
3.1 Aristote.....	42
3.2 Les concepts métaphoriques.....	45
3.2.1 La métaphore poétique	45
3.2.2 Les métaphores culturelles.....	46
3.2.3 La signification nouvelle.....	47
3.3 La synecdoque ledérierienne	48
3.4 Classification des images	50
3.4.1 La métonymie.....	51
3.4.2 La personnification.....	53
3.4.3 Patronymes	53
3.5 Concepts métaphoriques dans <i>Phèdre</i>	54
3.6 La présence des dieux – une analyse.....	55
4 Analyses	58
4.1 Les dieux.....	58
4.2 Les mythes.....	63
4.3 La pratique de la religion	65

4.4	Les morts.....	66
4.5	Personnages et lieux mythologiques	68
4.5.1	Les personnages ont plusieurs noms	69
4.5.2	Connotations des noms.....	72
4.6	La mythologie norroise.....	74
4.7	Interprétations divergentes.....	78
4.8	Les métaphores regagnent leur sens littéral.....	79
5	Conclusion.....	81
5.1	Le modèle original.....	82
5.2	L'analyse	83
5.3	Évaluation de l'étude	85
5.4	La fonction des <i>Fedras</i> dans le contexte norvégien.....	85
5.5	La traduction aujourd'hui.....	87
	Bibliographie.....	89

Introduction

Comment fonctionnent les traductions modernes des œuvres classiques ? Quels sont les facteurs qui déterminent la réussite d'une traduction ? Que faut-il pour qu'une traduction obtienne un statut privilégié dans une culture ? À quel point deux traductions de la même œuvre peuvent-elles être différentes ? Ce sont ces questions qui nous ont inspirée à écrire un mémoire sur les deux traductions norvégiennes de *Phèdre* de Jean Racine. Le choix de l'ouvrage à analyser dans une optique traductologique s'est fondé sur deux critères :

- (i) qu' l'ouvrage ait au moins deux traductions norvégiennes dont l'une a obtenu un statut privilégié et
- (ii) que l'ouvrage soit riche en problèmes de traduction.

Phèdre remplissant les deux critères, cette pièce a été retenue pour notre analyse de traduction.

Les deux traductions qui sont les objets de notre analyse sont apparues à six ans d'intervalle, en 1953 et en 1959. La première version a été traduite en norvégien standard par Nanna Lindefjell-Hauge et a été publiée par la maison d'édition *Cappelen*. La deuxième a été traduite en néo-norvégien par Halldis Moren Vesaas, et a été publiée par *Samlaget* en 1960 après avoir été jouée au théâtre. La traduction de *Phèdre* par Halldis Moren Vesaas a acquis un statut privilégié dans le système littéraire norvégien, tandis que celle de Nanna Lindefjell-Hauge n'a pas connu le même succès. Une présentation des traductrices suit dans le chapitre *Contexte*.

Lorsque nous parlons de *problèmes de traduction*, nous faisons référence aux éléments dans le texte de départ, aux niveaux linguistique, textuel ou culturel, qui sont considérés étrangers dans la langue d'arrivée, où la solution de traduction n'est pas évidente. Comme le dit Halldis Moren Vesaas dans l'épilogue de sa traduction : « La tragédie française est peu connue dans notre pays, peu lue et certainement pas

jouée, pas en norvégien en tout cas »¹ (1999 : 77) Le genre même du texte à traduire est un élément étranger dans le système littéraire norvégien. Cet aspect de la traduction est traité dans *Contexte*.

Comme cadre théorique de l'analyse nous avons retenu une œuvre actuelle et pertinente : *Descriptive Translation Studies and beyond* de Gideon Toury. L'œuvre qui date de 1995 est une œuvre centrale dans la branche descriptive des études de traduction. Une des hypothèses dans cette œuvre consiste à supposer que lorsqu'un texte dont le *modèle littéraire* (*modèle égale ici genre littéraire*) est inconnu dans la culture cible, va être traduit, il convient d'adapter ce modèle afin de rendre le texte accessible à son nouveau public. Une question pertinente sera donc : qu'ont fait les deux traductrices de *Phèdre* afin d'adapter la pièce française au public norvégien, et ont-elles eu recours aux mêmes adaptations ? Quant à la distinction entre une traduction et une adaptation, nous prenons comme point de départ que toute traduction littéraire comporte une adaptation. La distinction entre ces deux notions est donc aplanie.

Une notion clé dans la théorie de Toury est la *norme*. Ce sont les normes de traductions auxquelles se soumet le traducteur qui déterminent les adaptations que celui-ci fait par rapport au modèle littéraire de l'original. Ainsi ce mémoire sera une tentative d'établir les normes de traduction qui ont été opératoires dans la création des deux versions norvégiennes de *Phèdre*, avant d'expliquer comment les choix influencés par ces normes ont déterminé les fonctions qu'assument les traductions dans la culture norvégienne.

L'un des problèmes de traduction de *Phèdre* est la culture ou, plus précisément, la différence de culture entre le public de l'original français et le public des traductions norvégiennes. Lorsque nous parlons de la culture du public original

¹ « Fransk tragedie er lite kjend her i landet, lite lesen, og slett ikke spela, i alle fall ikkje på norsk. » (Si rien d'autre n'est spécifié, les traductions du norvégien et de l'anglais dans ce mémoire sont faites par moi.)

français il faut ici comprendre la culture classique, plus que la culture française du 17^e siècle, car la première fait partie de la deuxième. La culture, la littérature et la mythologie classiques étaient sans doute mieux connues par les Français du 17^e siècle que par les Norvégiens des années 50. Dans la tragédie classique ces éléments culturels sont si importants qu'ils font partie du modèle littéraire. Ce qui nous intéresse est de savoir quelles ont été les attitudes des traductrices dans la traduction de ces éléments, qui sont d'ailleurs plus que des éléments, puisque le sujet même du drame est la mythologie grecque.

Nous nous proposons dans ce mémoire de faire une étude comparative de deux traductions de *Phèdre* en prenant comme point de départ pour l'analyse la traduction des métaphores porteuses d'une certaine valeur culturelle. Nous puisons les métaphores à analyser dans l'original français pour ensuite trouver les expressions correspondantes dans les traductions, et signalons dès maintenant l'occurrence des métaphores dans les deux versions norvégiennes qui ne sont pas des traductions d'une métaphore ou de la même métaphore dans l'original. L'analyse est qualitative. Pour des contraintes d'espace elle ne porte pas sur toutes les métaphores de la pièce.

Dans le chapitre *Métaphores* nous rendons compte de différentes conceptions de la métaphore, différentes sortes de métaphores, et traitons du rôle particulier que jouent les métaphores dans le texte de départ. Une première tâche consiste à établir :

- (i) quelles sont les métaphores qui ont été traduites directement, c'est à dire par les mêmes images,
- (ii) quelles métaphores ont été traduites par une autre métaphore,
- (iii) quelles métaphores ont été traduites par une expression non métaphorique, et enfin.
- (iv) quelles métaphores n'ont pas été traduites du tout.

Dans combien de cas s'agit-il de clichés ou d'expressions figées ? Pour pouvoir répondre à ces questions il est utile d'établir une sous-classification des métaphores, ainsi que de déterminer les domaines sémantiques auxquels appartiennent les métaphores et leurs référents.

Les traductions que nous allons analyser sont réalisées à partir d'un texte français du 17^e siècle inspiré d'un style littéraire classique, de l'antiquité, en deux formes du norvégien, à savoir le norvégien standard et le néo-norvégien, des années 50. Une question pertinente est de savoir si les mêmes images sont valables et compréhensibles pour les deux époques et pour les deux publics respectifs. À quel point est-il possible de tracer l'origine des images, et à quel point s'agit-il d'images « éternelles » et universelles, partagées par les deux cultures ? En analysant les traductions il faut également prendre en considération qu'aux niveaux linguistique et stylistique, le français est bien plus proche du latin et du grec, les plus grandes sources d'inspiration linguistiques de Racine, que ne l'est le norvégien. Il faut donc présumer que les deux traductions comportent des déviations considérables par rapport à l'original.

Après avoir classifié les métaphores et comparé leurs traductions en norvégien, nous posons la question de savoir pourquoi tel ou tel choix a été fait. Une voie aurait pu être de procéder à une analyse justificative et se demander si les deux traductions gardent bien le sens de l'œuvre originale. Or, nous avons choisi, dans ce mémoire, de ne pas faire une évaluation des deux traductions. À notre avis, l'évaluation a déjà été faite par la culture d'arrivée, à savoir le système littéraire norvégien. La traduction de Moren Vesaas a été un succès, elle a été publiée sous forme de livre après le succès de *Fedra* au théâtre, et a été rééditée plusieurs fois. Quant à la traduction de Lindefjeld-Hauge, elle n'a été publiée qu'une seule fois, et n'a, à notre connaissance, jamais été jouée sur scène. L'analyse de ce mémoire est ainsi descriptive. Nous ne proposerons non plus d'autres solutions de traduction que celles que nous proposent Moren Vesaas et Lindefjeld-Hauge. Ce mémoire se veut plutôt d'être une tentative d'expliquer pourquoi les deux traductions occupent des rôles si différents dans le système littéraire norvégien. Un objectif est de voir à quel degré et de quelle façon les traductions sont différentes et si les différences constatées sont issues de différentes

méthodes de traduction. À ce propos la notion de *normes* telle qu'elle est conçue par Toury apparaît comme une notion clé.

Les conditions différentes des traductions et des traductrices, à savoir les statuts différents de ces dernières à l'époque des traductions, ainsi que les langues différentes des traductions sont traitées dans *Contexte*, car la reconnaissance d'une traduction est due à plus d'un seul facteur.

1 Théorie

Nous avons retenu comme théorie de base pour une analyse qualitative l'œuvre de Gideon Toury : *Descriptive Translation Studies and beyond*. C'est une œuvre centrale dans ce qu'on peut appeler la *théorie descriptive de la traduction*. Gideon Toury est le fondateur de cette branche des études de traduction, aussi appelée *l'école fonctionnaliste* ou *l'école de Tel-Aviv*.

Contrairement à d'autres théories de traduction, comme par exemple la théorie interprétative de l'école de Paris, l'œuvre de Toury n'est pas une œuvre normative en ce qui concerne les méthodes de traduction. Dans *Descriptive Translation Studies and beyond* (1995) Toury ne nous donne pas de leçon de traduction, mais plutôt une leçon d'analyse de traduction. Comme l'indique le nom de l'œuvre, elle traite de *l'étude descriptive de la traduction* et ne propose pas de *méthode de traduction*. Pourtant nous pouvons constater qu'il s'agit d'une œuvre normative dans le sens où Toury propose des méthodes d'analyse descriptive d'une traduction. Il présente également plusieurs études déjà accomplies, et c'est surtout la traduction des textes littéraires qui a été étudiée, ce qui rend l'œuvre particulièrement appropriée comme théorie de base pour ce mémoire. L'objectif de Toury est toujours de dire ce qu'est la traduction et non ce qu'elle devrait être. La partie normative de sa théorie concerne ce que devrait être *l'analyse descriptive de la traduction*. Pour ce mémoire la théorie de Toury sert de point de départ pour une analyse descriptive de la traduction.

Toury admet que la théorie de la traduction est une science qui n'est pas encore complètement développée, et que de nombreuses expériences relatives à la traduction sont caractérisées par une certaine incertitude par rapport à ce qu'elles sont censées faire : « many of the experiments so far applied to translation have been characterized precisely by a certain uncertainty as to what they are designed to do. » (1995 : 239). Lorsqu'il s'agit d'analyses de traduction, ce que l'on découvre à la fin

d'une étude accomplie n'est pas nécessairement ce que l'on croyait chercher initialement.

Dans *Descriptive Translation Studies and beyond* l'objectif est avant tout de définir ce qu'est la traduction, comme genre littéraire et comme activité. Toury se propose d'expliquer quels sont les traits distinctifs d'une traduction : En quoi diffère-t-elle d'une autre œuvre littéraire ou de n'importe quel autre énoncé qui n'est pas une traduction, et comment peut-on la reconnaître ? Quel est le *rôle* ou la *position* d'une traduction dans une culture et dans une tradition littéraire ? Comment faire une analyse *descriptive* d'une traduction ? Il pose toutes ces questions dans le but de montrer que la traduction constitue un genre à part dans une tradition littéraire. Contrairement aux théories normatives qui sont orientées vers les textes originaux, les sources, et visent à montrer comment il faut les rendre dans une nouvelle langue, la théorie descriptive se veut orientée vers la cible, et a pour objectif d'étudier les traductions en fonction des contextes dans lesquels elles sont introduites.

Toury se propose également de formuler des lois de traduction. Il s'agit évidemment de lois descriptives, qui concernent la nature des traductions et qui prétendent expliquer les tendances dans le comportement des traducteurs, et ainsi ce que l'on peut s'attendre à découvrir si l'on effectue l'analyse d'une ou de plusieurs traductions. À ce propos il parle d'une évolution dans le comportement des traducteurs, car la traduction est un genre dont la nature même est de changer à travers le temps.

Dans ce mémoire nous appliquons les idées de Toury et posons les mêmes questions que lui pour faire l'analyse comparative descriptive des deux traductions norvégiennes de *Phèdre* de Racine. Une première tâche sera donc de voir à quel point il est possible d'appliquer les idées de la théorie. Nous nous concentrerons essentiellement sur sa conception du *rôle* et de la *fonction de la traduction* dans la culture cible et sur l'emploi des *modèles littéraires* dans la création des traductions, afin de savoir si les mêmes *normes de traduction* ont influencé les choix faits par les

deux traductrices. Nous considérons ces questions comme les plus pertinentes dans le cadre de ce mémoire.

Toury emploie les notions *texte cible*, *culture cible*, *texte source*, et *culture source* au lieu des notions *texte d'arrivée* et *texte de départ* plus courantes dans les œuvres traductologiques françaises. En parlant de Toury et en utilisant ses théories dans l'analyse, nous avons choisi d'utiliser les termes *cible* et *source*.

1.1 La contextualisation

Un des aspects prédominants de la théorie - à propos de n'importe quel *énoncé* ou *acte* de traduction - est la nécessité de toujours étudier les énoncés dans leurs contextes. Ce qui est important pour Toury est qu'une traduction comme n'importe quelle œuvre littéraire est créée dans un contexte, et dans notre étude le contexte dans lequel sont créées et dans lequel doivent être étudiées les traductions est une culture littéraire à une certaine époque, à savoir la Norvège des années 50, avec ses cadres et ses normes. Et, naturellement, c'est un des aspects qu'il faut inclure dans une analyse de traduction, car une traduction est toujours créée dans un certain contexte culturel afin de satisfaire aux besoins et aux « lacunes » de cette culture. En conséquence, l'intérêt du traducteur est avant tout l'intérêt de la culture cible, tel que le conçoit ce traducteur.

After all, translations always come into being within a certain cultural environment and are designed to meet certain needs of, and/or occupy certain 'slots' in it. Consequently, translators may be said to operate first and foremost in the interest of the culture into which they are translating, however they conceive of that interest (1995 : 12).

Toury souligne également que le texte traduit en tant qu'énoncé littéraire fait toujours partie de la culture cible, et non de la culture source. Il faut ainsi l'analyser et éventuellement l'évaluer dans les cadres de la culture qui l'a reçue. Pourtant, remarque-t-il, cela n'a pas toujours été le cas dans les études de traduction (1995 : 24).

1.2 Fonction – résultat - méthode

Toury traite ainsi la traduction comme un genre littéraire qui a pour finalité de remplir une certaine fonction dans la culture cible. Un texte est traduit dans une langue ou dans une culture parce qu'il représente quelque chose qui n'existait pas dans cette culture auparavant et qui constituait donc une lacune dans celle-ci. Evidemment, une traduction peut apparaître comme n'importe quel « genre » littéraire (drame, essai, roman etc.). Pour désigner ces différentes formes que peut avoir la littérature, Toury emploie le mot *modèle (literary model)*. Ce qu'il est essentiel de retenir dans une analyse est le rapport nécessaire entre la *fonction* de la traduction dans la culture cible, le *résultat* (c'est à dire la traduction elle-même) et la *méthode* de traduction.

1.2.1 Le rôle ou la fonction de la traduction

Le rôle distinctif de la traduction se manifeste par rapport à la littérature non-traduite dans la culture cible. Un lecteur en est normalement conscient lorsque le texte qu'il lit est une traduction. Il en est conscient non seulement parce qu'il est indiqué sur la première page du livre que celui-ci est traduit d'une autre langue, mais aussi parce que certains traits distinctifs peuvent parfois indiquer qu'il s'agit d'une traduction, aux niveaux lexical, syntaxique, voire même stylistique du texte. Bien évidemment, ces traits varient selon la culture dans laquelle la traduction est introduite, et à l'intérieur de la culture selon la langue source de la traduction. Toury appelle ces traits des « phénomènes étrangers ». Il s'agit de formes et de structures linguistiques qui n'apparaissent que rarement ou même jamais dans des énoncés non traduits. L'occurrence de ces phénomènes 'étrangers' est due au fait que la formulation verbale d'une traduction est partiellement régie par une volonté de garder invariable certains aspects du texte source, ce qui constitue une contrainte forte pour l'établissement du texte, une contrainte hors du système cible. Evidemment, plus le texte source est traité comme une organisation de constituants aux niveaux inférieurs et non comme une totalité globale, plus la contrainte est

puissante. L'interférence du texte source est effectivement une source importante, même si ce n'est pas la seule, des formes dans la traduction qui dévient du modèle littéraire ou linguistique du système cible.

[...] *in translations, linguistic forms and structures often occur which are rarely, or perhaps even never encountered in utterances originally composed in the target language.* The occurrence of such 'alien' phenomena owes much to the fact that the verbal formulation of a translation is partly governed by a felt need to retain aspects of the corresponding source text invariant, which is a strong target-external constraint on its establishment. This constraint is of course stronger the more the source text is tackled as an organization of lower-level constituents rather than as an holistic whole, and source-text interference is indeed an important source of forms which clearly deviate from general target-language patterns, even though by no means an exclusive one (1995 : 207-208).

Toury donne pour exemple les mots hébraïques *ho* et *u-vexen* qui sont bien plus fréquents dans des traductions de l'anglais en hébreu que dans les textes d'origine hébraïque. La distribution des mots est « anormale » d'un point de vue hébreu, les mots apparaissent dans des situations où ils n'apparaîtraient pas dans un contexte « non-traduit », occupant une autre fonction qu'ils occupent normalement. Les mots *ho* et *u-vexen* sont devenus les traductions habituelles des mots anglais *oh* et *well* (*ah* et *bon/bien*). Un résultat frappant est la combinaison des deux mots (*ho u-vexen*) qui est très rare hors d'un contexte traduit (1995 : 210). La lacune dans la langue hébraïque a ainsi créé ce trait distinctif, typique des traductions, au niveau lexical.

Nous aurions pu imaginer un procédé d'analyse ayant comme objectif de constater si de tels traits distinctifs existent dans les deux traductions norvégiennes de *Phèdre*, mais pour définir ces traits dans les traductions norvégiennes il aurait fallu un corpus d'analyse très vaste composé de textes comparables à *Phèdre* en norvégien. Or, une telle tâche sort du cadre de ce mémoire. Les deux versions norvégiennes de *Phèdre* ne représentent qu'une infime partie de la littérature traduite en norvégien, et le genre littéraire qu'elles représentent n'est pas typique de la littérature traduite en

Norvège. Ni les traductions, ni l'original français ne peuvent être considérés comme des actes de langage typiques en norvégien ou en français.

Dans le cas de *Phèdre* c'est la nature de l'œuvre en général, sa forme, son style et son contenu qui nous indiquent qu'il s'agit d'une traduction. Le genre littéraire (ce que Toury appelle *modèle*) auquel nous avons à faire est insuffisamment connu par le public norvégien et existe principalement sous forme traduite. La tragédie classique n'a jamais connu un grand succès en Norvège et la seule « tragédie » de l'époque qui est restée célèbre est la parodie *Kierlighed uden strømper* de J.H. Wessel. Nous reviendrons à cet aspect dans le chapitre *Contexte*.

Ce que dit Toury à propos du rôle que joue la traduction dans la culture cible est très pertinent à propos du statut de la tragédie classique dans la littérature norvégienne : une culture a recours aux traductions justement pour remplir ses lacunes, là où ces lacunes se manifestent – en tant que telles ou, souvent, dans une perspective comparative, comme une « non-lacune » dans une autre culture.

Thus, cultures resort to translating precisely as a major way of filling in gaps, whenever and wherever such gaps manifest themselves – either as such, or (very often) from a comparative perspective, i.e., in view of a corresponding non-gap in another culture that the prospective target culture has reasons to look up and try to exploit (1995 : 27).

Et, bien que *Phèdre* ne représente pas un tout nouveau genre littéraire dans la culture cible (les tragédies classiques n'étaient pas inexistantes en Norvège au 18^e siècle), elle représente tout de même une nouveauté. Tout texte représente quelque chose d'unique et de nouveau, indépendamment des modèles littéraires préexistants dans la culture. Ainsi son introduction dans la culture cible comporte un changement, même si celui-ci est minime (1995 : 27).

Pareillement, une deuxième traduction d'un livre est susceptible d'introduire encore une fois quelque chose de nouveau dans la culture cible. Ce qu'apporte la deuxième traduction dans la culture cible est autre chose que ce qu'a apporté la

première. Les positions qu'occupent les deux traductions ne sont pas les mêmes, même si elles datent de la même époque.

1.2.2 Traits caractéristiques de la traduction

Un des rôles de la traduction est donc de compléter la littérature d'une culture si cette culture en a besoin. Dans le système littéraire d'une culture la traduction constitue un sous-groupe dont une des caractéristiques qui la distingue des textes non-traduits est le fait que si les traductions n'existent que dans la culture cible, elles ont tout de même tendance à dévier des *modèles* et des *normes* littéraires préétablies de cette culture. Selon Toury cette déviance des normes est souvent préférée à la normalité. Nous allons voir par la suite qu'un système de normes indépendant est opératoire pour la littérature traduite.

Si les traductions ont comme finalité de répondre aux besoins de la culture cible, elles ont aussi tendance à rompre avec les normes littéraires de cette culture. Le principe de garder inchangés certains éléments du texte source rend les traductions distinctes des textes non-traduits. Un certain degré de déviance est regardé comme non seulement *justifiable* ou *acceptable*, mais effectivement *préférable* à la normalité absolue.

[...] while translations are indeed intended to cater for the needs of a target culture, they also tend to *deviate* from its sanctioned patterns, on one level or another, not least because of the postulate of retaining invariant at least some features of the source text – which seems to be part of any culture-internal notion of translation [...]. This tendency often renders translations quite distinct from non-translational texts, and not necessarily as a mere production mishap either; it is not unusual for a certain amount of deviance to be regarded not only as *justifiable*, or even *acceptable*, but as actually *preferable* to complete normality, on all levels at once (1995 : 28).

Si nous suivons la logique de Toury, la traduction est de ce fait un genre littéraire qui se distingue des autres genres dans la culture cible. Cette hypothèse est renforcée par le rôle qu'ont joué les pseudo-traductions dans l'histoire de la littérature. Il y a plusieurs exemples d'œuvres qui ont été présentées comme des traductions sans

l'être, justement pour permettre à l'auteur d'introduire une nouveauté dans la culture cible et de rompre avec les normes opératoires de l'époque. Le livre *Papa Hamlet*, qui a été publiée en Allemagne à la fin du 19^e siècle, une période où les pseudo-traductions étaient assez fréquentes dans la littérature, en est un parfait exemple. Dans la préface du « traducteur » de *Papa Hamlet* celui-ci rend compte de la vie de « l'auteur », un Norvégien nommé *Bjarne P. Holmsen*, ainsi que des difficultés qu'il a rencontrées en traduisant le livre du norvégien. La réception du livre dans les journaux et les revues littéraires de l'époque était basée sur l'héritage culturel de l'auteur « norvégien ». Ainsi on lui a attribué des caractéristiques telles que « réaliste », « impressionniste » et « pessimiste » en parlant du compatriote d'Ibsen et de Bjørnson. La traduction a aussi été commentée, vue soit comme réussie, soit comme insatisfaisante. Evidemment, aucun des critiques n'avait lu « l'original » norvégien, puisqu'il n'existait pas. Finalement la vérité sur les auteurs de *Papa Hamlet* a été révélée. En présentant leur livre comme une traduction du norvégien, les deux auteurs allemands ont pu introduire des nouveautés dans la littérature allemande. A l'époque, la scène littéraire allemande était dominée par les normes du naturalisme français, et l'objectif des deux Allemands était de se libérer de ces normes « étroites » et d'adopter les normes et les modèles de la littérature scandinave contemporaine, qui représentait un naturalisme différent du naturalisme français. En créant une œuvre littéraire allemande déguisée en traduction, les auteurs ont néanmoins réussi à introduire des éléments typiques de la littérature scandinave ou, plus précisément, des éléments typiques des *traductions allemandes de littérature scandinave*, dans la littérature allemande. Par la suite la fausse traduction *Papa Hamlet* a été considérée comme un des prédécesseurs d'un nouveau naturalisme allemand, inspiré de prototypes scandinaves (1995 : 47-52).

Même si dans cet exemple, il ne s'agissait pas d'une vraie traduction qui introduisait des nouveautés dans la culture cible, *Papa Hamlet* illustre parfaitement

que l'un des traits caractéristiques de la traduction en tant que genre est de dévier des normes établies dans la culture cible.

Un autre trait qui caractérise le genre qu'est la traduction est la variabilité. Puisque le concept de traduction est un concept culturel, les normes de traductions diffèrent selon les cultures. La traduction en tant que sous-groupe littéraire est donc caractérisée par une diversité entre les différentes cultures ou bien à l'intérieur d'une seule culture, et par des changements à travers le temps (1995 : 31). Cette diversité et ces changements ont leur origine dans le fait que différentes *normes* sont opératoires dans les différentes cultures et dans les différentes époques. En effet, la traduction, comme toute autre activité littéraire, est soumise aux normes, une notion clé qui sera présentée et approfondie ci-après.

1.2.3 Le double rôle des traductions

En ce qui concerne les normes dans la littérature, la traduction joue un rôle double. Elle peut faire partie de deux systèmes de normes en même temps. Elle peut à la fois occuper un rôle dans la culture cible en remplissant une « lacune » dans celle-ci, et être une représentation dans cette culture de quelque chose qui appartient à une autre culture et, ainsi être représentative, des normes littéraires de cette culture (1995 : 56). Il est donc de rigueur de connaître et les normes littéraires de la culture source et les normes de la culture cible pour faire une analyse complète de la traduction. Ce que l'on découvre en effectuant une analyse de la traduction est que la traduction est souvent un compromis entre les deux modèles ou systèmes de normes. (1995 : 119) Dans les traductions de *Phèdre* ce compromis a été inévitable, étant donné la nature étrange de l'œuvre originale dans le contexte norvégien.

Présentons maintenant les deux termes traductologiques : *adéquation* et *acceptabilité*. L'*adéquation* d'une traduction est déterminée par l'adhérence aux normes et aux traits propres au texte source tandis que l'*acceptabilité* d'une traduction est déterminée par son adhérence aux normes établies dans la culture cible. En d'autres

termes, une traduction suit les normes du système source pour assurer la correspondance avec le texte source, ou elle suit les normes du système cible pour assurer l'acceptabilité dans celui-ci, c'est à dire l'acceptabilité en tant qu'énoncé littéraire dans le contexte du système cible. (Ces deux notions, *adéquation* et *acceptabilité* sont liées à celle de *norme initiale* qui sera présentée ci-dessous.) Mais même dans la traduction adéquate qui prétend suivre au plus haut degré les normes du texte source, *il existe des déviations par rapport aux normes sources* (1995 : 57).

Toury traite en conséquence de la traduction comme faisant partie des deux systèmes normatifs, mais souligne et répète que la traduction existe uniquement dans la culture cible et qu'elle remplit une certaine fonction dans celle-ci. Il dit également qu'elle représente un « genre » littéraire, mais un genre qui n'est jamais représentatif de la littérature dans la culture cible (1995 : 59).

1.3 Normes dans la traduction

Comme dans toute tradition littéraire, il existe aussi dans la traduction différents systèmes normatifs. Toury distingue entre deux types de normes : les normes *préliminaires*, parmi lesquelles une « *politique de traduction* » (*translation policy*) gouverne les choix des textes soumis à la traduction dans une culture ; et les normes *opérationnelles* qui concernent les choix faits pendant le processus même de la traduction, déterminant par exemple à quel degré le traducteur suit les normes cibles ou sources pour établir l'équivalence avec le texte source dans sa traduction. (1995 : 58) Parmi ces normes opérationnelles il y a ce que Toury appelle la « norme initiale » :

Avant de me mettre à discuter les implications de la soumission du traducteur aux normes opérationnelles pour sa traduction, je voudrais introduire un concept supplémentaire, que j'appellerai, faute d'un meilleur terme, « la norme initiale ». Cette notion des plus importantes est un moyen utile pour dénoter le choix de base du traducteur entre deux alternatives opposées qui dérivent des deux éléments constitutifs majeurs de la « valeur » en traduction littéraire mentionnés plus haut : il se soumet soit au texte original, avec ses relations textuelles et les

normes qu'il exprime et qui y sont contenues, soit aux normes linguistiques et littéraires à l'œuvre dans la langue cible ou dans une section de celui-ci. (Toury cité et traduit par A. Berman 1995 : 51)

Dans l'analyse des traductions de *Phèdre* nous verrons que les deux traductrices norvégiennes n'appliquent pas la même *norme initiale*.

Comme nous l'avons déjà dit : les normes pour la traduction littéraire ne sont pas nécessairement identiques aux normes de la littérature non-traduite à l'intérieur d'une culture. Un des objectifs d'une étude descriptive de la traduction peut être d'expliquer quelles ont été les normes qui ont influencé les choix du traducteur et surtout quelle a été la norme initiale. En effet, Toury maintient que toute analyse de traduction va vraisemblablement montrer que les normes de traduction sont dépendantes du statut que tient la traduction, l'activité ainsi que ses résultats, dans la culture cible (1995 : 61). Nous essayerons de rendre compte du statut de la traduction dans la culture norvégienne dans le chapitre *Contexte*.

Quel que soit le statut de la traduction dans la culture, les décisions prises par le traducteur ne sont pas arbitraires, mais suivent toujours des schémas bien définis, et qui sont le plus souvent définis dans la culture cible. Ainsi la traduction fait partie du concept même de la littérature, et constitue un véritable sous-groupe de celle-ci (1995 : 147).

Nous tâcherons de montrer, dans ce qui suit, que les normes ou attitudes qui ont influencé les choix faits par les deux traductrices de *Phèdre* ne sont pas les mêmes, ce qui explique pourquoi les résultats sont si différents. Les normes divergentes se manifestent dans les extraits étudiés dans le chapitre *Analyses* de ce mémoire ainsi qu'à travers les modèles métriques qu'ont adoptés les traductrices (voir *Contexte*).

1.4 Problèmes de traduction

Les études de traduction sont souvent orientées vers les problèmes de transfert d'un texte dans une autre culture, et un problème courant pour le traducteur est de savoir

comment faire quand le modèle source n'est pas acceptable dans la culture cible. *Modèle* signifie ici la forme d'une œuvre littéraire. Rappelons que la forme ne se limite pas au mètre, aux vers et à la rime. La forme, c'est aussi les images et les synecdoques (Lederer 1994 : 58). Si la forme du texte à traduire ne coïncide pas avec une forme littéraire connue par la culture cible, elle peut être rejetée par celle-ci.

Toury montre l'exemple de la traduction du conte pour enfants, *Schlaraffenland*, d'allemand en hébreu. Le conte a été traduit par « le poète national » de la littérature hébraïque et la traduction a obtenu une position permanente dans celle-ci. La version hébraïque a été présentée sous forme de prose en rimes, tandis que l'original allemand était sans rimes. Le traducteur a également ajouté un épilogue où il établit un narrateur fictif de l'histoire ainsi qu'un prologue plus long que celui de l'original. D'autres éléments de l'histoire originale ont été subordonnés à l'histoire principale sur le plan narratif dans la version hébraïque. La version hébraïque comporte un changement de toute la structure narrative du conte allemand. Le traducteur a remplacé une structure coordonnante par une structure subordonnante.

The tightening of the text's structure is reinforced by yet another change introduced by the translator, namely, from the **paratactic** structure so characteristic of a bona fide *Schlaraffenland* tall tale to a **hypotactic** one. Thus, whereas the description of the miraculous land, which makes up the bulk of the German tale, moves from one item to another in a manner which is basically linear, the global organization of the Hebrew version consists of three layers encapsulating each other [...] (1995 : 153).

La question cruciale est de savoir pourquoi une telle stratégie a été adoptée par le traducteur. Selon Toury l'explication de ces modifications se trouve dans la nature du texte source. Le conte était un texte pseudo-narratif, ce qui était un genre inconnu par la littérature moderne hébraïque à l'époque de la traduction. Sans les modifications faites par le traducteur, le texte aurait été, selon Toury, rejeté comme non-littéraire. L'hypothèse proposée par Toury est que la solution du traducteur hébreu s'est fondée sur un autre modèle littéraire : celui de l'anecdote russe. Ce

modèle était plus facilement acceptable dans le système littéraire hébraïque que le modèle original allemand (1995 : 148-165).

En ce qui concerne la traduction de *Phèdre* en norvégien, un problème évident est la culture, le style et la rhétorique classiques qui sont omniprésents dans l'œuvre de Racine, faisant partie intégrale du modèle littéraire qu'est la tragédie classique, mais qui sont moins connus du public norvégien. La quantité d'images étant un trait distinctif de ce style littéraire, l'analyse de la traduction de celles-ci est un bon point de départ. Nous désirons voir si les traductions respectent davantage les normes du texte source que celles de la culture cible.

1.5 Qu'est-ce la traduction littéraire ?

Les études présentées par Toury concernent principalement les traductions de textes littéraires. En ce qui concerne la notion *traduction littéraire* Toury nous propose deux définitions. Premièrement : n'importe quelle traduction d'une œuvre qui est considérée littéraire dans la culture source, deuxièmement : la traduction de n'importe quel texte dont le résultat est considéré être littéraire dans la culture cible. Evidemment il n'y a pas de contradiction entre les deux, au contraire, ils coïncident en général, comme c'est le cas ici. En général cette coïncidence a lieu sans trop de modifications du modèle source. Toury peut donner plusieurs explications à cette tendance :

(i) si les traditions littéraires des deux cultures sont très proches l'une de l'autre, nul besoin de changer de modèle par rapport à la version originale. Face aux reproches que lui ont adressés d'autres traductologues, qui accusent la théorie de Toury de ne s'appliquer qu'aux cultures « anormales », Toury se défend en répondant que dans beaucoup de cas les modèles de la culture source s'utilisent sans problèmes dans la traduction parce que le système source et le système cible se sont rapprochés l'un de l'autre après un contact constant entre les deux cultures à travers le temps (1995 : 176).

(ii) Si le système cible se trouve en position faible par rapport au système source et voit dans celle-ci une importante source d'enrichissement culturel. Le système cible va alors accepter un modèle « étranger ».

(iii) Si le traducteur a acquis une position privilégiée dans sa culture, il peut se permettre de dévier des normes en introduisant des nouveautés dans la culture cible (1995 : 168-169).

Nous reviendrons à ces possibilités dans le traitement des *contextes* des deux traductions.

Il est vrai que les cultures française et norvégienne se côtoyaient depuis longtemps, mais le genre littéraire que représente *Phèdre* n'était tout de même pas aussi connu en Norvège qu'en France. Il est pourtant probable que la culture norvégienne s'est trouvée à cet égard en position « faible » et a vu dans la culture française une source d'enrichissement.

Revenons maintenant à la notion de *traduction littéraire*. Après avoir défini les deux significations de 'traduction littéraire', Toury distingue entre trois formes de traductions d'un texte littéraire :

- (i) traduction essentiellement linguistique, où le résultat prétend répondre aux règles de la syntaxe, de la grammaire et du lexique du système linguistique cible,
- (ii) traduction essentiellement textuelle, où le résultat prétend correspondre aux conventions de la composition d'un texte dans le système source, sans nécessairement prendre la forme d'un modèle littéraire reconnu dans ce système,
- (iii) traduction essentiellement littéraire, qui est celle qui adopte les normes ainsi qu'un modèle considérés littéraires par la culture cible, parfois aux dépens des éléments du texte source (1995 : 171).

A quelles sortes de traductions avons-nous donc affaire dans notre corpus ? Nous pouvons d'abord éliminer la possibilité qu'il s'agit de traductions purement linguistiques. Les deux traductions sont sans doute acceptables en tant que *textes* dans le système norvégien. Il est ensuite important de noter que, selon Toury, une traduction qui adopte le modèle littéraire du texte source peut être une traduction textuelle mais pas nécessairement littéraire si ce modèle n'est pas considéré littéraire par la culture cible. La traduction littéraire est celle qui s'adapte aux normes littéraires dans la culture cible, même si cela veut dire qu'il faut supprimer ou modifier certains éléments qui sont dans le texte source et en ajouter d'autres (1995 : 171).

Il est aussi souligné par Toury que l'acceptabilité d'un texte en tant que traduction peut vouloir dire autre chose que l'acceptabilité d'un texte en général (1995 : 229) et que la fonction d'une traduction dans la culture cible n'est pas nécessairement la même que celle qu'occupe le texte original dans la culture source. Dans la culture cible le texte joue le plus souvent un rôle périphérique dans le « polysystème » littéraire (Berman 1995 : 50). Un texte traduit représente toujours quelque chose de nouveau et de *différent* dans la culture cible. Par exemple, un texte qui est traduit après sa propre époque n'a pas la même fonction qu'un texte qui est créé selon les modes littéraires de son temps. Un texte traduit à son époque représente quelque chose de véritablement nouveau et peut servir comme inspiration aux écrivains contemporains dans la langue cible. Un texte ancien qui est traduit pendant l'époque contemporaine afin de faire connaître un certain genre littéraire ou un certain écrivain ne suit pas les normes actuelles de la littérature dans la culture cible, mais peut néanmoins provoquer des changements dans cette culture, pour ce qui est des attitudes envers une certaine époque dans la littérature ou en ce qui concerne les normes actuelles de la traduction.

Une traduction peut aussi être rejetée par la culture cible, (comme n'importe quelle œuvre littéraire) par exemple si elle est trop proche des normes de la culture source et ne répond ainsi pas aux critères littéraires du système cible, il existe alors une opposition entre les deux. La littérature, dont font partie les traductions, est avant tout une institution culturelle, et la littérarité d'un texte est définie selon les normes de cette institution à une période donnée (1995 : 170). (Nous allons voir dans le chapitre *Contexte* que Lindefjeld-Hauge, adopte dans sa traduction le modèle métrique de l'original, les vers alexandrins, sans tenir compte du modèle des normes métriques dans les systèmes linguistique et littéraire norvégiens.)

Toury souligne aussi qu'une traduction peut être bien reçue dans une culture même si elle ne suit pas les normes qui règnent dans cette culture au moment où la traduction y est introduite, comme le montre l'exemple de *Papa Hamlet*. Et vice versa,

elle peut être mal reçue même si elle suit toutes les normes de la culture cible (1995 : 173). (À cet égard elle fonctionne donc comme n'importe quel autre texte littéraire.)

1.6 L'analyse de la traduction

Nous avons jusqu'ici rendu compte de la fonction de la traduction et avons montré en quoi elle peut différer de la littérature non-traduite. Abordons maintenant le procédé d'analyse de traduction proposé par Toury. Il dit que le sujet des études de traduction est plutôt ce que peuvent révéler les textes à propos des processus qui les ont engendrées : les alternatives disponibles au traducteur, les choix faits par celui-ci et les contraintes par lesquelles les choix ont été influencés.

The locus [of translation studies] is rather what the texts can reveal as concerns the *processes* which gave rise to them : the options at the translators' disposal, the choices made by them and the constraints under which those choices were affected, [...](1995 : 174).

L'un des objectifs des études de traduction est de retracer le processus de traduction, la méthode, ainsi que de faire ressortir les unités de traduction, à condition qu'il y ait un rapport nécessaire entre ces aspects de la traduction, (1995 : 181) afin d'arriver à une conclusion féconde. Il est nécessaire selon Toury d'inclure dans une étude descriptive de la traduction un certain nombre d'éléments : Il convient de rendre compte du traducteur, de l'école de traduction à laquelle appartient ce traducteur, de la période pendant laquelle la traduction a été faite, du type de texte dont il s'agit et des phénomènes linguistiques et textuels propres au texte source, en vue d'établir un rapport entre eux. Tous ces éléments, hormis celui qui a trait à l'école de traduction, lequel est un concept peu établi dans la tradition de traduction en Norvège, seront discutés dans le chapitre *Contexte* de ce mémoire.

Un objectif principal d'une étude de traduction est d'établir les normes qui ont influencé les choix faits par les traducteurs. A part la norme initiale que nous avons présentée, il y a plusieurs attitudes ou approches possibles face au processus de la

traduction. Selon Toury un traducteur peut être « à la mode, vieux jeu ou avant-gardiste en traduction » (« [...] being 'trendy', 'old-fashioned' or 'progressive' in translation [...] »(1995 : 63).)

Dans le cas de *Phèdre*, nous pouvons poser la question de savoir si l'une des traductions est plus moderne que l'autre, si une tendance chez les traducteurs est d'opérer avec des *unités de traduction* de plus en plus vastes, comme le propose Toury.

Une contextualisation historique est aussi nécessaire même lorsqu'il s'agit d'études synchroniques. Il faut se demander pourquoi il est apparu deux traductions du même livre, qui remonte au 17^e siècle, à la même époque, à savoir les années 50. Est-ce un exemple d'une «lacune significative » (*meaningful void*) (1995 : 115) dans la littérature norvégienne ? L'arrivée tardive d'une traduction mérite aussi un commentaire dans une analyse. Nous expliquerons pourquoi *Phèdre* n'est apparue en norvégien que trois cent ans après sa publication originelle dans le chapitre *Contexte*.

Si l'on fait la comparaison de deux textes qui datent de différentes périodes l'on ne peut pas, naturellement, supposer que la langue cible ou la culture cible soient les mêmes. Dans le cas des deux *Fedra*, la *langue* cible n'est pas la même, mais la *culture* cible l'est, plus ou moins, c'est-à-dire que les lecteurs ou les spectateurs sont les mêmes pour les deux livres et ceux-ci partagent plus ou moins le même *bagage cognitif* nécessaire pour la compréhension de la pièce.

Dans notre étude nous avons retenu comme unités d'analyse les métaphores. Toury constate que la traduction des métaphores a souvent servi d'épreuve pour vérifier ou falsifier une théorie de la traduction (1995 : 81), mais il souligne que la seule existence d'une métaphore n'est pas une raison suffisante pour l'approcher comme une unité intégrale : « one simply cannot take it for granted that, just because there *is* a metaphor in a text, it would always be approached as an integral unit. » (1995 : 83)

Une des conclusions de l'analyse qui sera présentée ultérieurement est que c'est l'importance de la métaphore dans le texte qui règle si elle est traitée comme unité de traduction ou pas, l'importance de la métaphore au niveau poétique aussi bien qu'au niveau du sens de l'énoncé. Dans notre cas c'est aussi bien la quantité des métaphores que chaque métaphore en soi qui constituent un trait stylistique distinctif (voir *Analyses*).

Toury ne s'oppose pas à l'idée d'opérer avec des unités d'analyse séparées, même si l'on a envie de considérer le texte entier comme seule unité de traduction, il est indispensable de le décomposer en morceaux, afin de pouvoir effectuer une analyse (1995 : 87). C'est en étudiant la traduction des extraits du texte source que nous avons découvert que les deux traductrices de *Phèdre* n'ont pas opéré avec les mêmes unités de traduction. En étudiant la traduction des images uniques dans le texte de départ nous avons remarqué que Lindefjeld-Hauge a traduit la tragédie vers par vers, c'est à dire que le contenu d'un vers dans l'original était presque sans exception rendu par un seul vers dans sa version norvégienne, tandis que Moren Vesaas a opéré avec une unité de traduction moins limitée. La version de cette dernière compte aussi davantage de vers que la version de Racine.

Toury dit à propos des unités d'analyse que la condition cruciale semble être que quelles que soient les unités avec lesquelles on a choisi d'opérer, celles-ci doivent être pertinentes à l'opération que l'on a l'intention d'exécuter ; dans notre cas il s'agit d'une tentative de reconstruire progressivement les décisions de traduction ainsi que les contraintes sous-jacentes aux décisions qui ont été prises.

The crucial requirement seems to be that whatever units one chooses to work with should be *relevant to the operation which would then be performed on them* : in our case, an attempt to gradually reconstruct both translation decisions and the constraints under which they were made (1995 : 88).

En effet, un problème qui peut se poser est qu'il peut être difficile de savoir avant l'analyse même, si les unités que l'on a choisi d'étudier sont pertinentes pour l'analyse ou non. Nous allons voir que les unités d'étude que nous avons choisies

initialement, à savoir toutes les métaphores d'un extrait du texte particulier, n'ont pas pu révéler grand chose sur les différentes attitudes des deux traductrices (voir le chapitre *Métaphores*).

Quant aux méthodes qui conviennent aux études de traduction, l'*étude* empirique peut être orientée vers le produit, le processus ou la fonction, comme n'importe quelle étude descriptive de traduction, alors que la *méthode* empirique ne peut s'appliquer qu'aux données purement observables.

Whereas an empirical *study*, like any other descriptively oriented studies in translation, can be product-, process- or function-oriented, empirical *methods* can only be applied to strictly observational data (1995 : 222).

Cela implique que le processus de la traduction ne peut pas être étudié directement, mais uniquement par l'intermédiaire de son résultat (le produit). Il s'ensuit que cette étude sera basée principalement sur les deux textes norvégiens et leur original français. Nous allons également situer les œuvres dans un plus grand contexte.

1.7 Deux lois descriptives de la traduction

Après avoir illustré ses idées à travers de nombreuses études effectuées sur la traduction, Toury nous présente deux « lois » descriptives de la traduction, déduites d'après ces études. Il les appelle « la loi de la standardisation accrue » (law of growing standardization) et « la loi de l'interférence » (law of interference) et elles peuvent se formuler ainsi :

La loi d'interférence :

Dans la traduction, des phénomènes propres à la création du texte source ont tendance à être transférés au texte cible.

In translation, phenomena pertaining to the make-up of the source text tend to be transferred to the target text (1995 : 275).

La loi de la standardisation accrue :

Dans les traductions, les éléments textuels sont choisis à un niveau inférieur que celui où ont été établies les relations dans le texte source.

In translation, items tend to be selected on a level which is *lower* than the one where textual relations have been established in the source text (1995 : 269).

À propos de la loi de l'interférence Toury dit que si la culture source se trouve en position privilégiée par rapport à la culture cible, il y a souvent une grande tolérance d'interférence des éléments du texte source dans la traduction. Le degré d'interférence tolérée dépend aussi de l'approche du traducteur au texte source, comme une seule entité ou comme une composition de plusieurs entités.

La loi de standardisation accrue décrit une tendance dans le comportement des traducteurs qui est souvent considérée comme inopportune par les traductologues, et notamment par ceux qui adhèrent à l'idéologie de traduction représentée par l'école interprétative (dont Lederer 1994). Selon Gideon Toury, la visée d'une théorie ne doit jamais être de changer le monde réel. Il reconnaît pourtant que l'établissement de lois descriptives peut influencer la pratique de la traduction. Les traducteurs peuvent se comporter soit en concordance avec une loi, si celle-ci décrit un comportement jugé favorable, soit en contradiction avec la loi, si elle décrit un comportement regardé comme défavorable (1995 : 273).

2 Contexte

Avant d'aborder l'analyse des deux traductions, il convient, selon l'argumentation de Gideon Toury dans *Descriptive Translation Studies and beyond*, de les situer dans un contexte ou, plus précisément, dans les deux contextes *différents* des deux traductions différentes.

Par *contexte* nous comprenons ici les contextes dans lesquels les deux traductions ont été créées. Il s'agit d'une tradition littéraire à une certaine époque, à savoir la Norvège au milieu du 20^e siècle. Après ce point de départ commun il y a peu de conditions partagées par les deux traductrices, Halldis Moren Vesaas et Nanna Lindefjeld-Hauge. Nous allons voir par la suite que les traductions elles-mêmes ainsi que les rôles que celles-ci occupent dans la culture cible, la littérature norvégienne d'aujourd'hui, sont également différents.

Dans ce mémoire, le fait d'étudier les traductions un demi-siècle après leurs introductions dans la culture norvégienne nous donne l'avantage de connaître la réception qu'elles ont eue à l'époque (du moins en ce qui concerne la traduction de Moren Vesaas) ainsi que le statut qu'elles ont acquis par l'avenir. Ce statut crée un problème de neutralité pour ce mémoire. Comme le dit A. Berman : « on n'est jamais naturellement neutre face à une traduction » (1995 :16). Dans notre cas il faut être particulièrement conscient du fait qu'une neutralité totale face aux deux traductions est impossible, vu la reconnaissance qu'a obtenue la traduction de Moren Vesaas par rapport à celle de Lindefjeld-Hauge qui est plus ou moins tombée dans l'oubli.

Le point de départ pour cette analyse doit être qu'il a été créé deux versions norvégiennes de *Phèdre* de Racine pendant une période de sept ans, et que celle de Halldis Moren Vesaas est plus connue et reconnue que celle de Nanna Lindefjeld-Hauge. La version de Lindefjeld-Hauge a été publiée par Cappelen en novembre 1953 et la version de Moren Vesaas a été publiée l'automne 1960 par Samlaget, (pour

le théâtre 1959). Pour cette dernière Moren Vesaas a reçu le prix de traduction *Bastianprisen* en 1961. Par la suite cette dernière traduction a fait de l'ombre à l'autre traduction norvégienne de *Phèdre*. Ainsi les deux traductions n'occupent pas les mêmes fonctions dans la culture norvégienne.

Une première tâche pour ce mémoire sera d'expliquer le succès de l'une des traductions ainsi que l'oubli de l'autre. Sans doute y-a-t-il plus d'un seul facteur qui constitue le fondement des fonctions différentes qu'occupent les traductions dans le système littéraire norvégien. Les éléments qui seront traités dans ce chapitre sont les conditions qui étaient égales pour les deux traductions aussi bien que celles qui étaient différentes pour les deux. Les conditions communes concernent l'époque des traductions, les années 50, ainsi que le statut de l'œuvre originale dans la littérature occidentale à cette même époque. Le statut qu'a la traduction dans la littérature norvégienne fait aussi partie du contexte des deux textes.

Les conditions qui séparent les deux traductions sont également importantes. La différence la plus évidente entre les deux versions est la langue. La version de Lindefjeld-Hauge est en norvégien standard (*bokmål* ou *riksmål*) et celle de Moren Vesaas en néo-norvégien (*nynorsk*). (Ces deux formes de norvégien seront présentées ultérieurement.) La différence de langue ne concerne pas uniquement le vocabulaire et les formes des mots, mais aussi l'héritage littéraire propre au néo-norvégien et au norvégien standard. Le statut différent des traductrices est tout aussi important, puisque l'une d'elles (Moren Vesaas) était déjà un écrivain connu lorsqu'on lui a proposé de traduire *Phèdre* pour le théâtre (*Det Norske Teatret*), tandis que Lindefjeld-Hauge n'avait de réputation ni de poète ni de traductrice lorsque sa version de *Fedra* a été publiée. Une dernière différence qui a pu jouer un rôle dans la création des deux textes est que nous savons que Moren Vesaas a traduit *Phèdre* spécialement pour le théâtre, tandis que la version de Lindefjeld-Hauge a sans doute été faite principalement pour être imprimée et publiée sous forme de livre.

2.1 La langue et la forme métrique

Le contexte d'une traduction, c'est avant tout la langue. La nature différente de la langue source, le français, et la langue cible, le norvégien (ici le norvégien standard ainsi que le néo-norvégien), nous impose un commentaire sur le modèle métrique de la tragédie.

Lorsque Moren Vesaas s'est vu confier la tâche de traduire *Phèdre* pour le théâtre on lui a demandé de traduire en vers libres. Elle s'est vite rendu compte qu'il lui était impossible de séparer l'œuvre de sa forme rigide (1999 : 77). « La forme rigide ne fait qu'un avec l'œuvre, la forme est la peau du corps et non un vêtement lâchement drapé – [...] »²

Halldis Moren Vesaas souligne l'avantage qu'a le traducteur qui traduit du français en néo-norvégien sur celui qui traduit en norvégien standard lorsqu'il traduit des vers dans la forme métrique rigide qu'est le mètre de l'alexandrin. En français les mots sont en général plus courts qu'en norvégien, et en norvégien standard les mots sont encore plus longs qu'en néo-norvégien, c'est à dire qu'ils ont plus de syllabes. Moren Vesaas donne en exemple la phrase « Jeg sitter og skriver og Leser » en norvégien standard qui compte neuf syllabes, tandis que la phrase équivalente en néo-norvégien « Eg sit og skriv og les » n'en compte que six. Le nombre de syllabes dans les mots constituent donc un avantage pour le traducteur néo-norvégien.

La forme rigide de l'œuvre constitue cependant un obstacle pour le traducteur de *Phèdre* en néo-norvégien aussi bien que pour le traducteur en norvégien standard. Les deux traductrices norvégiennes ont choisi de garder la forme dans leurs versions norvégiennes et les deux traductions sont présentées comme des traductions métriques, plus précisément comme des traductions en alexandrins, la forme

² « den stramme forma er eitt med verket – det er huda kring kroppen det er tale om og inga laust påhengd drakt – [...] »

métrique de l'original français. Pourtant, si nous regardons les deux versions de plus près nous découvrons que les modèles métriques qu'ont employés les deux traductrices ne sont pas identiques. Commençons d'abord par une définition de l'alexandrin français telle qu'elle est donnée par Valérie Beaudouin. Un aspect important à noter dans cette définition est que l'alexandrin est un mètre qui ne se limite pas au vers unique :

Le modèle métrique de l'alexandrin comprend des niveaux d'organisation qui dépassent le vers ; la paire de vers rimant ensemble et le quatrain d'alexandrins à rimes plates avec alternance en genre (2002 : 19).

Prenons pour exemple les premiers vers de *Phèdre*, prononcés par Hippolyte :

*Le dessin en est pris : je pars cher Théràmène
Et quitte le séjour de l'aimable Trézène
Dans le doute mortel dont je suis agité
Je commence de rougir de mon oisiveté.*

Lorsque Moren Vesaas a rendu la tragédie en norvégien sous forme d'alexandrins il s'agit d'alexandrins « norvégiens », ce qui n'est pas entièrement la même chose que les alexandrins français, étant donné la nature différente des deux langues. Contrairement au norvégien, le français est une langue faiblement accentuée qui comme d'autres langues romanes est caractérisée par le vers *syllabique*, où la syllabe est l'unité métrique, tandis que le norvégien, une langue fortement accentuée, est, comme l'anglais et d'autres langues germaniques, caractérisé par le vers *accentuel*. Dans le vers accentuel l'unité métrique est le pied et non la syllabe. Il existe ainsi différents types de versification selon la nature différente des langues : la versification quantitative (grecque et latine), la versification accentuelle (comme le norvégien et l'anglais) et la versification syllabique (comme le français) (Beaudouin 2002 : 30-32). Le vers alexandrin français est défini par le fait qu'il compte douze syllabes. Mais comme la syllabe n'est pas l'unité métrique dans la versification accentuelle, un « alexandrin » composé selon les normes de métrique norvégiennes

ne compte pas nécessairement douze syllabes. Hallvard Lie dit que lorsque l'alexandrin, une versification d'origine française, fut adapté aux langues germaniques il a fallu des règles de rythme et d'accentuation plus strictes que pour l'alexandrin français, à cause du rôle décisif que joue l'accentuation dans le rythme des langues germaniques. Lorsque l'alexandrin a été introduit dans la littérature dano-norvégienne c'était donc sous forme d'une versification iambique. Un vers alexandrin norvégien comptait ainsi normalement six iambes, avec une césure marquée après le troisième. Dans les vers qui finissaient par une rime féminine le dernier iambe était remplacé par un dactyle, ces vers comptent donc treize syllabes (1967 : 715). (Selon Lie l'alexandrin français compte comme l'alexandrin norvégien, soit douze, soit treize syllabes, la différence est que les Français eux-mêmes ne comptent pas la dernière syllabe atone dans la rime féminine.) À cause de la césure marquée après le troisième iambe l'alexandrin devenait une forme embêtant et aussi difficile à manier, et Lie conclut que c'était un mètre peu approprié à la poésie germanique, la forme et le rythme étant trop monotones. Le seul poète norvégien qui, selon Lie, a réussi à rendre « vivante » cette forme était J.H. Wessel dans la pièce *Kierlighed uden strømper*. Cette pièce sera commentée ultérieurement (1967 : 716-718).

La définition de l'alexandrin que donne Halldis Moren Vesaas elle-même dans l'essai *Moro med aleksandrinar* coorespond avec la conception du mètre présentée par Lie :

[...] une strophe de quatre vers avec rythme régulier et rime. Une rime masculine [...] alterne avec une rime féminine [...]. Chaque vers compte douze ou treize syllabes, selon qu'il s'agit d'une rime masculine ou féminine. (1991 : 124)³

La traduction de Moren Vesaas du premier couplet de *Phèdre* donne ainsi :

³ « Vi har ein firelinjers strofe, med fast rytme og enderim. Eit mannleg rim-par [...] vekslar med eit kvinneleg [...]. Det er tolv eller tretten stavingar i kvart vers, alt ettersom rimet er mannleg eller kvinneleg. »

*No veit eg, kjære ven, til sist kva eg skal gjera
Frå denne fagre strand skal båten snart meg bera.*

Ces vers ne rompent pas avec le rythme et la versification en norvégien, mais d'après la définition française ces vers ne sont pas des alexandrins, car ils comptent treize syllabes. Moren Vesaas a donc modifié le *modèle littéraire* de la tragédie française afin de l'approprier à l'accentuation naturelle et aux normes métriques de la langue norvégienne. Elle garde pourtant tous les autres aspects du modèle, (voir le premier quatrain de l'original page 31) à savoir l'alternance de genre, comme nous le voyons dans le deuxième couplet qui complète le premier alexandrin :

*Eg gjekk her stur og arm og visste inga råd,
no skjemst eg av min tvil, og lengtar etter dåd.*

Par contre, si nous regardons la version de Lindefjeld-Hauge, il semble qu'elle a rendu la tragédie sous forme d'alexandrins « français », où chaque vers compte effectivement douze syllabes. Mais si Lindefjeld-Hauge suit le modèle original en ce qui concerne le nombre de syllabes, il s'ensuit qu'elle est contrainte de l'alternance de genre entre les deux paires de vers qui riment (cf l'original page 31), et le résultat est que tous les vers comptent douze syllabes et que toutes les rimes sont masculines, comme dans les quatre premiers vers :

*Å reise fra Troitsén har lenge vært min akt
Idag jeg drar avsted, min hele plan er lagt.
Jeg går i dødsens angst som alltid plager meg
men ingenting jeg gjør og bare klager meg.*

Dans la préface de sa traduction Lindefjeld-Hauge établit une liste de critères de genre de la tragédie française. Elle présente les vers alexandrins comme un mètre où « chaque vers contient douze syllabes, avec une césure marquée après la sixième

syllabe, et où chaque paire de vers rime » ⁴ (1953 : 2). Elle ne mentionne pas l'alternance de genre dans les rimes.

Cette différence métrique entre les deux versions norvégiennes semble peut-être infime, mais l'effet qu'a l'alternance de genre sur le rythme du texte est pourtant considérable. Le manque d'alternance de genre dans la version de Lindefjeld-Hauge rend son texte plus lourd et monotone que la version de Moren Vesaas. Nous pouvons en tirer la conclusion que déjà par son choix de forme pour la traduction, Lindefjeld-Hauge a accordé plus d'importance aux normes sources, c'est-à-dire celles qui sont opératoires pour le texte de départ, qu'aux normes cibles, c'est à dire celles qui sont opératoires dans le système cible, qui dans ce cas est la langue norvégienne. Lindefjeld-Hauge a tenté de respecter rigoureusement le modèle littéraire du texte de départ (en ignorant pourtant un aspect important de celui-ci), sans faire beaucoup de modifications pour l'adapter aux normes du système cible. Gideon Toury appelle la norme qui a influencé ce choix « la norme initiale » (voir *Théorie*). Moren Vesaas de son côté s'est soumis à un plus haut degré que Lindefjeld-Hauge aux normes du système cible, à savoir la langue et la littérature norvégiennes.

Selon Gideon Toury une traduction littéraire réussie est celle qui s'adapte aux normes de la littérature dans la culture cible (1995 : 171) Ainsi, le choix de modèle métrique « prédit » le succès de la version de Moren Vesaas par rapport à celle de Lindefjeld-Hauge.

Nous allons voir que cette différence d'attitude que montre les choix de mètre dans les deux traductions est représentative d'une tendance qui concerne plusieurs aspects de la traduction, et notamment la traduction des métaphores que nous allons étudier dans le chapitre *Analyses*.

⁴ « hver verselinje besto av 12 stavelser med tydelig césurskille etter sjette stavelse, og hvert linjepar skulle rime. » (1953 : 5)

Il est difficile de dire pourquoi les deux traductrices ont eu recours à des modèles différents dans la traduction de l'alexandrin. Une hypothèse pourrait être que Moren Vesaas s'est sentie plus libre d'adapter l'alexandrin à la métrique accentuelle, du fait qu'elle était déjà reconnue comme poète en Norvège, se sentant ainsi plus à l'aise que Lindefjeld-Hauge avec les normes littéraires du système cible.

2.2 Un genre littéraire « inconnu » - deux traditions littéraires norvégiennes

Bien qu'il soit possible de rendre la forme métrique en norvégien, la tragédie classique comme genre littéraire est insuffisamment connue par le public norvégien, car elle n'a jamais eu de grand succès dans la littérature norvégienne.

Moren Vesaas dit dans l'épilogue de sa traduction : « La tragédie française est peu connue dans notre pays, peu lue et pas du tout jouée, pas en norvégien en tout cas »⁵ (1999 : 77). D'après elle la faute en revient principalement à Johan Hermann Wessel, farceur et auteur de la « tragédie » classique la plus connue en Norvège.

L'histoire de la tragédie classique dans la littérature norvégienne est brève. La première tragédie « française » écrite par un poète norvégien remonte à 1770, cent ans après *Phèdre* (Bull & Paasche 1924 : 446). Cette pièce est, ainsi que son auteur, peu connue aujourd'hui.⁶ La seule tragédie qui est jouée de nos jours et qui fait partie du programme obligatoire au lycée en Norvège est la parodie *Kierlighed uden strømper* de Johan Hermann Wessel de 1772. Après cette pièce qui s'inscrit dans la tradition littéraire dano-norvégienne, la tragédie française évoque involontairement la parodie. Moren Vesaas souligne que cette parodie est la raison pour laquelle le traducteur qui traduit la tragédie française en néo-norvégien a un avantage par rapport à celui qui traduit en norvégien standard.

⁵ « Fransk tragedie er lite kjend her i landet, lite lesen, og slett ikke spela, i alle fall ikkje på norsk. »

⁶ Il s'agit de la pièce *Claus Rhyndholdt* de Henrik Bryssel Middelthon.

Rappelons que le norvégien standard est basé sur la langue danoise et donc plus fortement lié à la tradition littéraire dano-norvégienne à laquelle appartiennent Wessel et ses contemporains que ne l'est le néo-norvégien, basé sur les dialectes ruraux et sur le norrois.

Dans le chapitre *Analyses* nous allons voir que le néo-norvégien est plus proche de la langue de la littérature nordique mythologique et que cette parenté peut constituer un avantage lorsque l'on traduit une pièce mythologique classique.

Un autre trait caractéristique de la tragédie française, à part le mètre que nous avons traité, sont les sujets qui sont souvent tirés de la mythologie, la littérature ou l'histoire classique. Un autre problème de traduction de *Phèdre* est donc lié à la différence de culture entre les lecteurs de l'original et les lecteurs de la traduction. Par culture il faut ici entendre la culture classique, plus que la culture française du 17^e siècle, car l'une fait partie de l'autre. La culture, la littérature et la mythologie classiques étaient mieux connues par les Français du 17^e siècle que par les Norvégiens des années 50. Cette différence de culture peut être prise en considération ou non par le traducteur d'une œuvre comme *Phèdre*. Nous allons voir (dans *Analyses*) que les traductrices norvégiennes ont opté pour deux stratégies différentes.

2.3 Le statut de l'œuvre originale à l'époque

Nous avons vu que la tragédie française était légèrement « stigmatisée » dans la littérature norvégienne, ce qui peut expliquer l'arrivée tardive des traductions. Il convient également de se demander si c'est un pur hasard que deux traductions d'un même livre, datant du 17^e siècle, apparaissent en l'espace de sept ans. Plusieurs théoriciens de littérature ont souligné que la réputation de *Phèdre* comme chef d'œuvre date surtout du 20^e siècle (Viala : 19).

Ce que dit Roland Barthes sur le rôle de la mythologie dans *Phèdre*, où il souligne l'universalité du drame, reflète l'interprétation de l'époque qui peut également

expliquer l'importance attribuée à l'œuvre dans le 20^e siècle. A propos des dieux mythologiques dans l'œuvre de Racine, Barthes dit que

[...] Racine ne retient dans les dieux païens que leur nature oppressive et gracieuse : par la malédiction qu'ils attachent au Sang, les dieux ne font que garantir le caractère inexpiable du passé ; leur pluriel recouvre une fonction unique, qui est celle-là même du Dieu juif, la vengeance et le paiement, mais un paiement qui excède toujours la faute, en sorte qu'il s'agit d'un Dieu pour ainsi dire antérieur à la loi restrictive du talion (1963 : 49).

L'analyse de Barthes est inspirée de la psychanalyse, théorie avancée par Sigmund Freud au début du 20^e siècle qui s'est intéressée particulièrement aux mythes et aux symboles dans la littérature. L'universalité de certaines représentations a également inspiré le côté littéraire de la psychanalyse. Le statut privilégié de *Phèdre* revient précisément aux qualités universelles du drame. C. Delmas dit :

Dans *Phèdre* la mythologie est beaucoup moins antique que déjà freudienne ; avec l'inconscient, elle révèle la structure verticale du psychisme, dont la transposition dans l'ordre affectif ou moral explique bien des inhibitions et des prétendues formes de transcendance. C'est par elle que, piqué d'émulation par la concurrence de l'opéra, Racine a atteint l'expression la plus profonde de la passion, en offrant à son siècle une transposition moderne de la tragédie grecque (1985 261).

2.4 Les traductrices

Alors qu'il nous a été très difficile de trouver des informations sur Nanna Lindefjeld-Hauge, les informations sur Halldis Moren Vesaas abondent, ce qui a créé un déséquilibre inévitable sur la façon de présenter les traductrices dans ce mémoire.

Nous avons dit qu'au moment où Moren Vesaas a commencé à traduire *Phèdre* pour le théâtre, elle était déjà écrivain reconnu en Norvège. Tout ce que nous savons sur Lindefjeld-Hauge est qu'elle était professeur de lycée et qu'elle a écrit un livre sur les mythes de l'Antiquité (*Antikkens guder og helter*), publié en 1947. Nous ne savons pas si Moren Vesaas était consciente de l'existence de la traduction de Lindefjeld-Hauge.

La popularité de Moren Vesaas comme poète et traductrice n'a cessé de croître au fil des années. Après le succès de *Phèdre* au théâtre, elle traduit encore trois pièces du classicisme français : *Les femmes savantes* en 1984, *Bérénice* en 1989 et *Tartuffe* en 1991.

Il est inutile de dire que la traduction faite par un écrivain réputé sera mieux accueillie que celle faite par un professeur qui n'a aucune réputation ni comme traducteur, ni comme poète.

2.5 La traduction dans la culture norvégienne

La culture norvégienne est une culture ouverte aux influences extérieures, c'est à dire qu'elle importe facilement les nouveautés d'autres cultures. Un exemple à cet égard est le nombre de séries étrangères (notamment américaines) diffusées à la télévision norvégienne ainsi que la domination américaine dans le cinéma. La culture norvégienne est également une culture qui a souvent recours aux traductions. Elle se « protège » peu contre l'influence étrangère et accepte facilement les nouveautés, du moins en provenance des cultures dominantes. On l'accuse même de ne pas être suffisamment protectrice, et d'intégrer trop facilement des mots anglais dans la langue norvégienne. Si nous comparons les attitudes de la culture norvégienne avec celles de la culture française ou islandaise en ce qui concerne le protectionnisme linguistique, nous constaterons que ces dernières ont une autre stratégie de mise à jour linguistique que la notre. Les Islandais et les Français ont une tradition forte pour la création de nouveaux mots selon les normes linguistiques propres à leur pays respectif pour désigner de nouveaux concepts dans le monde. (Le mot islandais pour désigner un patient à l'hôpital est *sjuklingur*, le mot norvégien est *pasient*.) Les Norvégiens de leur côté ont plutôt tendance à adopter les nouveaux mots dans leurs formes originelles (il s'agit surtout des mots anglais) pour ultérieurement leur donner une orthographe qui correspond mieux aux normes norvégiennes. Exemples de mots français et anglais qui ont récemment obtenu une orthographe norvégienne

sont : bagett (baguette), sjampanje (champagne), béarnes (béarnaise) sørvis (service), lunsj (lunch), brunsj (brunch), kløtsj (clutch), sjåk (choke). (<http://www.sprakrad.no/ordsoek.htm>) L'importation considérable de mots anglais dans la langue norvégienne résulte peut-être d'un manque de traductions dans certains domaines, notamment dans le domaine de l'informatique ? Ces mots restent en grande partie sous forme anglaise.

D'un autre côté, la culture norvégienne est restreinte, et le nombre de lecteurs potentiels de la traduction d'une œuvre comme *Phèdre* est très limité, même si nous supposons que les lecteurs potentiels de la version néo-norvégienne et la version en norvégien standard soient les mêmes personnes. Le norvégien n'existait pas comme langue écrite indépendante avant l'indépendance du Danemark en 1814, et il reste un grand nombre d'œuvres canoniques de la littérature occidentale qui ne sont toujours pas traduites en norvégien.

2.6 La scène et le livre imprimé – deux contextes différents

Les contextes culturels que sont le théâtre et la littérature imprimée dans une culture sont deux contextes différents, ce qui explique que les fonctions ou les intentions des deux traductions ont été différentes dès leurs créations.

La fonction principale de la version de Moren Vesaas est claire : *Fedra* a été créée sur commande pour être jouée sur scène. Nous ne savons pas si la *Fedra* de Lindefjeld-Hauge a jamais été jouée sur scène, nous ne pouvons donc que spéculer à cet égard. Ce que nous savons, c'est qu'elle est apparue dans une série de classiques littéraires. Elle a probablement été écrite pour être lue et non pas pour être jouée sur scène, et occupe donc un autre rôle et une autre fonction que *Fedra* de Moren Vesaas. Lorsque l'on regarde une pièce au théâtre on est tenu de saisir tout de suite le sens afin de pouvoir suivre l'action du drame. Par contre, si l'on lit la pièce dans un livre imprimé on a tout le temps la possibilité de s'arrêter, puis de reprendre la lecture ou relire un passage ressenti comme difficile ou obscur. Il va de soi qu'une certaine

connaissance du sujet est souhaitable pour le public de *Fedra* au théâtre aussi bien que pour les lecteurs des deux *Fedras* sous forme de livre, afin d'assurer une compréhension et une appréciation maximales de la pièce. Pour le public original de Racine cette connaissance était évidente.

Les seules documentations que nous avons sur la motivation de la traduction de Lindefjeld-Hauge est ce qui est écrit sur la couverture du livre, un appel aux « gens cultivés » de s'approprier les classiques de l'histoire de la littérature :

Célèbre – mais inconnu. C'est sous cette devise que la nouvelle série culturelle va présenter une sélection des grands noms de l'histoire de la littérature internationale. Il existe aujourd'hui de nombreuses œuvres qui sont devenues « classiques », c'est-à-dire que tout le monde a appris de reconnaître leur nom à l'école, pendant les études ainsi qu'en lisant les références dans les articles et les discours, mais que seulement un petit nombre de gens ou personne n'ait lu. La série est une tentative de créer un réalisme culturel. Chacun sait que ce n'est pas vrai lorsque l'on dit que les gens cultivés lisent ou savent lire les chefs d'œuvres « immortels » de la littérature internationale. Mais il est aussi certain qu'il n'y a pas une seule personne cultivée qui ne sente une certaine curiosité, un regret secret, ou même un petit coup de mauvaise conscience de rester complètement étrangère par face à ces œuvres et noms célèbres ⁷ (la couverture du livre traduit par Nanna Lindefjeld-Hauge 1953).

Les éditeurs du livre présupposent que très peu de Norvégiens ont déjà lu l'œuvre. Nous sentons une certaine envie d'éduquer, et justement de faire connaître ce qui est peu connu. Les éditeurs soulignent que l'existence de l'œuvre n'était pas inconnue mais la tragédie était très (trop) peu lue.

⁷ Berømt – men ukjent. Under dette motto skal den nye kulturserien bringe frem et utvalg av verdenslitteraturens store navn. Det finnes i dag Det finnes i dag en lang rekke verker som er blitt « klassiske », dvs. som alle kjenner navn på fra skolegang, studier og henvisninger i artikler og taler, men som faktisk få eller ingen har lest. Serien betegner et forsøk på kulturell realisme. Enhver vet med seg selv at det ikke er sant når det påstås at alminnelig dannede mennesker leser eller kan lese verdenslitteraturens « udødelige » mesterverker. Men det er også sikkert at det knapt er ett kultivert menneske som ikke føler en viss nysgjerrighet, et stille savn eller et aldri så lite stikk av dårlig samvittighet ved å stå fullstendig fremmed overfor disse berømte verkene og navnene. (La couverture du livre traduit par Lindefjeld-Hauge 1953)

3 Métaphores

Nous avons choisi comme point de départ pour notre analyse comparative la traduction des métaphores. Il est donc de rigueur de définir d'abord ce que nous comprenons par métaphore, puis de traiter du rôle que jouent ces figures dans la pièce retenue pour cette analyse.

L'idée de faire une analyse de la traduction des métaphores n'est pas nouvelle, il existe de nombreuses études effectuées dans ce domaine. (Toury présente une façon d'analyser une traduction en prenant comme point de départ la traduction de métaphores précisément parce que c'est un procédé d'analyse fréquent 1995 : 81-84) mais la raison pour laquelle nous voudrions faire une telle analyse est que nous souhaitons voir s'il est justifié de considérer les métaphores comme des *unités de sens*, et par extension comme des *unités de traduction*. Le fait que les métaphores constituent un élément très caractéristique et important du style de l'œuvre étudiée a également joué un rôle dans le choix du sujet de notre analyse.

Nous allons également inclure dans notre corpus d'analyse les *métonymies*. La raison qui nous a amenée à vouloir étudier la métonymie est qu'elle aussi constitue un élément caractéristique du style classique. La métonymie est une figure qui ressemble à la métaphore et les deux sont souvent confondues. Mais nous allons voir par la suite qu'il s'agit de deux procédés différents.⁸ Nous avons choisi de traiter la métonymie dans ce chapitre sur la métaphore pour en simplifier la présentation.

Il existe différentes définitions de la métaphore et de la métonymie, et la constitution d'un corpus dépend de celle que l'on choisit d'adopter. C'est pourquoi nous allons consacrer ce chapitre à la définition des métaphores et des métonymies

⁸ Pour des contraintes d'espace les aspects cognitifs de ces procédés de langage ne seront pas traités dans ce mémoire. Pour une analyse approfondie voir Rydning 2003.

opérateur pour ce mémoire. Le but sera de trouver une définition susceptible de nous permettre d'inclure dans les notions de métaphore et de métonymie tous les exemples dans le texte de départ qui nous intéressent en particulier en vue d'une classification. Si nous avons choisi de séparer la métonymie de la métaphore dès le début, c'est parce que différentes sortes de métonymie sont particulièrement fréquentes dans les textes étudiés.

3.1 Aristote

Du fait de notre objet d'étude, il est naturel de recourir premièrement aux poétiques classiques, et avant tout à Aristote. Dans *La Poétique* Aristote définit la métaphore ainsi :

La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou d'après le rapport d'analogie. (1996 : 119)

Aristote distingue ainsi entre quatre sortes de métaphores :

- i) transport du genre à l'espèce
- ii) transport de l'espèce au genre
- iii) transport de l'espèce à l'espèce
- iv) métaphore faite d'après le rapport d'analogie

Nous allons voir que cette conception de la métaphore recouvre également ce que nous appelons métonymie ou synecdoque. Les deux premiers types présentés par Aristote correspondent à ce que nous allons traiter plus tard comme *métonymie* et *synecdoque* :

- i) La métaphore comprend un *transport du genre à l'espèce*. Aristote donne pour exemple l'image « Voici mon navire arrêté » car être ancré est une façon d'arrêter. » Nous pouvons dire qu'être ancré est une *espèce* du genre arrêter.

ii) la métaphore est un transport *de l'espèce au genre*, comme dans : « Certes, Ulysse a accompli des milliers de belles actions » car des milliers est une *espèce* du genre beaucoup.

Les deux premiers types de métaphores ne représentent pas ce que nous comprenons aujourd'hui normalement comme des métaphores dans le sens traditionnel. Les images qui comprennent un transport *du genre à l'espèce* où *de l'espèce au genre* correspondent plutôt à notre conception des *métonymies*, et plus précisément elles correspondent à notre conception des *synecdoques* telles qu'elles sont définies par Tormod Eide :

La synecdoque : Figure qui remplace une notion avec une signification plus large par une notion avec une signification plus limitée, où l'inverse, comme quand la partie est nommée pour le tout, le genre pour l'espèce, le singulier pour le pluriel (une sorte de métonymie de quantité). (1990 : 11) ⁹

Les deux derniers types de métaphores dans la définition aristotélicienne sont d'une nature différente :

iii) La métaphore est un transport *de l'espèce à l'espèce* : comme dans « Ayant, au moyen de son glaive de bronze épuisé sa vie » ou « ayant au moyen de son impérissable urne de bronze coupé... » dans ces exemples *épuiser* et *couper* s'utilisent l'un pour l'autre et les deux sont des façons d'*enlever*. *Epuiser* et *couper* sont deux *espèces* du terme plus général *enlever*. Ces deux images correspondent mieux à notre conception normale des métaphores, même si les « images » dans ces cas ne comprennent qu'un seul mot.

iv) La métaphore est créée *d'après le rapport d'analogie*. Ce type de métaphore se recoupe avec les métaphores prises dans le sens traditionnel. Aristote illustre ce type par un exemple : il y a le même rapport entre la vieillesse et la vie qu'entre le soir et le jour, d'où les images « la vieillesse du jour » et « le soir de la vie » (Le concept métaphorique similaire LA VIE EST UNE JOURNÉE est présenté dans Lakoff et Turner 1989 : 6, voir 4.3). Ce rapport d'analogie peut être opératoire également quand l'un des domaines sémantiques ne recoupe pas avec le domaine sémantique de l'autre langue.

⁹ « Trope som setter et begrep med trangere betydning i stedet for et med videre, eller omvendt, f. eks. når en del nevnes i stedet for det hele (lat. **pars pro toto**), familie i stedet for art, entall i stedet for flertall (en slags metonymi på mengdesplanet).” (Eide 1990: 111)

Dans un certain nombre de cas d'analogie il n'y a pas de nom existant mais on n'en exprimera pas moins pareillement le rapport ; par exemple, l'action de lancer la graine s'appelle « semer », mais pour désigner l'action du soleil qui lance sa lumière, il n'y a pas de mot ; cependant le rapport de cette action à la lumière du soleil est le même que celui de « semer » à la graine ; c'est pourquoi on a dit « semant une lumière divine » (Aristote 1996 : 120).

La définition aristotélicienne de la métaphore recouvre comme nous l'avons vu les figures de rhétorique que nous appelons *métonymie* et *synecdoque* (notions qu'Aristote n'emploie pas). Dans ces images il existe un lien naturel entre le terme que l'on utilise et la chose que l'on veut désigner. Nous allons voir que certains théoriciens de nos jours, comme Lakoff et Johnson, considèrent la métaphore et la métonymie non seulement comme deux figures différentes, mais aussi comme deux processus de langue et de pensée différents. C'est une des raisons pour lesquelles nous choisissons de traiter les métonymies séparément ; d'autre part elles nous semblent être plus caractéristiques de la poésie classique et de l'antiquité et du classicisme.

Le texte de départ et les deux versions norvégiennes abondent en métaphores. Toutes les métaphores du texte ne sont pourtant pas nécessairement les unités que nous étudierons car elles ne constituent pas toujours un problème de traduction. Ultérieurement dans ce chapitre nous allons tout de même présenter les différentes sortes de métaphores dans *Phèdre*.

Des figures qui ressemblent beaucoup à la métaphore, comme la périphrase et la comparaison, peuvent aussi être incluses dans notre corpus d'analyse. Dans *La Rhétorique* Aristote dit à propos de la ressemblance entre ces procédés de discours : « Comme les périphrases, les métaphores doivent être en harmonie avec leur objet. Cette harmonie résultera d'une *analogie*. » (1980 : 210). La question de savoir ce que recouvre cette analogie est très intéressante et sera traitée ultérieurement. À propos des comparaisons Aristote écrit que « la comparaison est aussi une métaphore : elle en diffère peu ; » (op.cit : 216). Nous pouvons ainsi choisir d'inclure des comparaisons dans notre corpus d'analyse.

3.2 Les concepts métaphoriques

Si nous désirons chercher appui chez les théoriciens plus modernes, nous trouvons dans *Les métaphores dans la vie quotidienne* de Lakoff et Johnson (nous avons choisi de nous appuyer sur la traduction française de leur œuvre *Metaphors we live by* de 1980) une notion de la métaphore qui dépasse celle de la rhétorique classique.

Leur approche à la métaphore ne se fonde ni sur la rhétorique ni sur le langage poétique, mais sur les processus de la pensée humaine. Il existe selon Lakoff et Johnson des concepts abstraits, comme par exemple *le temps*, que nous ne sommes capables de concevoir que métaphoriquement. C'est pourquoi les métaphores ne sont pas seulement utiles, mais indispensables à notre compréhension du monde. Une de leurs hypothèses dans *Les métaphores dans la vie quotidienne* est la suivante :

La métaphore n'est pas seulement affaire de langage ou question de mots. Ce sont au contraire les processus de pensée humains qui sont en grande partie métaphoriques. C'est ce que nous voulons dire quand nous disons que le système conceptuel humain est structuré et défini métaphoriquement. Les métaphores dans le langage sont possibles précisément parce qu'il y a des métaphores dans le système conceptuel de chacun (Lakoff et Johnson 1980, traduit en français par Fornel et Lecerle 1985 : 16).

Leur définition de la métaphore est formulée ainsi :

L'essence d'une métaphore est qu'elle permet de comprendre quelque chose (et d'en faire l'expérience) en termes de quelque chose d'autre (1985 : 15).

Les métaphores dans la vie quotidienne traite des concepts métaphoriques, omniprésents et indispensables dans le langage quotidien, et les auteurs rendent compte de plusieurs de ces concepts. Nous allons donner comme illustration dans 3.2.2 le concept métaphorique LE TEMPS, C'EST DE L'ARGENT.

3.2.1 La métaphore poétique

Les auteurs de *More than Cool Reason, A Field Guide to Poetic Metaphor*, George Lakoff et Mark Turner, soulignent que les procédés qu'utilisent les grands poètes sont les

mêmes que ceux que nous utilisons dans le langage de tous les jours. Lakoff et Turner voient aussi la métaphore comme faisant partie intégrale de notre pensée et de notre langage quotidien (1989 : xi). La métaphore poétique est de même nature que les concepts métaphoriques présents dans la pensée, l'action et le langage de tous les jours. Il existe, certes, des concepts métaphoriques plus utilisés dans la poésie que dans le langage quotidien, mais, la différence principale entre le langage quotidien et le langage poétique ne concerne pas les moyens que les procédés employés, mais la mesure et la façon dont on les utilise. Néanmoins, les métaphores poétiques sont pourtant souvent plus élaborées que celles du langage quotidien, et elles comportent plus souvent de nouvelles significations.

Ce qui caractérise les métaphores que nous utilisons dans la vie quotidienne est qu'elles sont automatiques et que nous n'y réfléchissons pas, notre façon habituelle de comprendre certaines choses passe précisément par les métaphores, tandis que les métaphores poétiques ont souvent pour visée de nous faire voir le monde d'une nouvelle façon ou de souligner un certain aspect d'une chose. Les métaphores automatiques devenues des mots ou des syntagmes « normaux » sont aussi appelées *métaphores mortes*. Bien entendu, nous trouvons également des métaphores mortes dans la poésie.

3.2.2 Les métaphores culturelles

Dans l'analyse des deux traductions norvégiennes de *Phèdre* nous allons voir que ce sont avant tout les métaphores liées à la culture et à la religion qui ont retenu notre attention comme objet d'étude. Selon Lakoff et Johnson « Les valeurs les plus fondamentales d'une culture sont cohérentes avec la structure métaphorique de ces concepts les plus fondamentaux » (1985 : 32). Et comme il existe un décalage considérable entre la culture de départ et la culture d'arrivée des traductions que nous allons étudier, il est probable que les métaphores ne se traduisent pas toujours directement d'une langue à l'autre. Aristote dit dans *la Poétique* que : « [...] bien faire les métaphores, c'est bien apercevoir les ressemblances » (1996 : 125). Et bien traduire

les métaphores, si nous suivons l'argumentation de la théorie interprétative de la traduction, qui sera brièvement présentée par la suite (point 3.3), c'est être conscient que ces ressemblances ne sont pas nécessairement transférables d'une culture à une autre, du moins non sans y apporter quelques modifications.

Lakoff et Johnson montrent à l'aide de nombreux exemples comment les concepts métaphoriques que nous utilisons tous les jours et qui structurent notre système conceptuel ordinaire sont fondés dans notre culture. Les images que nous utilisons pour parler de certains aspects du monde sont basées dans des faits culturels. Ils prennent pour exemple le concept métaphorique LE TEMPS, C'EST DE L'ARGENT. On dit par exemple : tu me fais *perdre* mon temps ; nous pouvons *gagner* des heures ; un travail peut nous *coûter* une heure etc. « Cette façon de concevoir le temps ne s'impose nullement comme une nécessité à tous les êtres humains. Elle est liée à notre culture » (1985 : 18-19). Par cet exemple Lakoff et Johnson impliquent pourquoi la traduction des métaphores d'une culture dans une autre est un objet d'étude intéressant. Ce qui est une image claire et compréhensible pour un Français du 17^e siècle ne l'est pas nécessairement pour un Norvégien du 20^e siècle. Un écrivain s'adresse toujours à un certain public quand il crée son œuvre, et le traducteur en fait de même (voir *Contexte*).

3.2.3 La signification nouvelle

Un même concept métaphorique peut avoir différentes significations dans deux cultures différentes même si ce concept métaphorique est accepté par les deux cultures. « La signification que je donne à une métaphore est en partie déterminée par ma culture et en partie liée à mes expériences passées » (Lakoff et Johnson 1985 : 152) La signification de la métaphore L'AMOUR EST UNE ŒUVRE D'ART REALISEE EN COMMUN risque de varier selon la conception de l'art de chacun. La métaphore aurait sans doute une signification différente pour un romantique Européen vivant au 19^e siècle que pour un Esquimau vivant au Groenland à la même époque, justement

parce que ces deux personnes ont différentes conceptions de l'art et peut être de l'amour également.

Même à l'intérieur d'une culture la signification d'une métaphore peut varier selon les expériences et les idées de chacun. Pour un homme qui apprécie une œuvre d'art non pour elle-même mais en tant qu'objet d'apparat, et qui pense que l'art est illusion plutôt que réalité, la métaphore *L'AMOUR EST UNE ŒUVRE D'ART REALISEE EN COMMUN* peut sembler inappropriée. Pour lui la métaphore impliquerait que : *L'amour est un objet qui doit être exhibé. L'amour existe pour être jugé et admiré par les autres. L'amour est illusion. L'amour exige que l'on cache la vérité.* À moins que ces implications de la métaphore correspondent à la conception de l'amour de l'homme en question, la métaphore lui semblerait inadéquate (1985 : 152). L'exemple illustre pourquoi un traducteur doit être particulièrement attentif en traduisant les métaphores d'un texte, c'est à lui qu'incombe la tâche d'assurer que le sens de la métaphore originale est clairement rendu dans la traduction.

3.3 La synecdoque ledérierienne

Marianne Lederer, cofondatrice de *la théorie interprétative de la traduction*, une idéologie de traduction, articule sa théorie autour d'une notion clé : celle de la *synecdoque*. Le terme est tiré de la rhétorique classique, mais la synecdoque ledérierienne est une notion beaucoup plus vaste que la synecdoque classique. Pour Lederer la synecdoque constitue tout ce qui constitue la partie explicite d'un énoncé. Elle signifie la relation entre ce qui est explicite et ce qui est implicite dans tout énoncé. Il nous semble qu'il est particulièrement intéressant d'étudier cet aspect de la traduction, car :

Aucune idée n'est jamais explicite jusqu'à son ultime limite ; tout locuteur compte sur la collaboration de ceux à qui il s'adresse et ajuste l'explicite de son dire aux connaissances qu'il leur suppose. Son texte est d'autant plus développé qu'il estime ses destinataires plus ignorants des matières traitées, d'autant plus dense qu'il leur prête de science, mais jamais l'explicite n'est seul compris dans un texte

et jamais dans plusieurs langues l'explicite n'est le même pour renvoyer à la même unité de sens.

Le support linguistique de l'unité de sens et du sens en général n'est qu'une partie pour un tout : une synecdoque. Il appelle de la part des auditeurs ou des lecteurs l'apport de connaissances pertinentes qui viennent la compléter (1994 : 57).

La synecdoque de Lederer comprend donc tout ce qui est la partie explicite du sens et qui doit être interprétée, à un niveau ou à un autre, et souvent inconsciemment, par le lecteur ou le spectateur. Si nous souhaitons étudier la traduction des synecdoques dans le sens ledérierien nous pouvons donc choisir d'étudier n'importe quel extrait de texte qui contient de l'information implicite ou qui suppose une certaine connaissance extra-linguistique chez les destinataires (par exemple une connaissance de la mythologie), et cela nous permet d'analyser exactement les extraits qui nous intéressent en particulier dans la pièce. Nous considérons qu'il serait aller trop loin que de substituer la notion de métaphore à celle de synecdoque dans ce sens étendu. La synecdoque de Lederer n'est ni une figure de rhétorique ni un procédé de langage poétique, mais un terme plus général pour décrire la communication. Néanmoins, dans les exemples où il ne s'agit ni d'une métaphore, ni d'une métonymie, ni d'une périphrase nous pouvons nous servir de la notion de la synecdoque ledérierienne pour commenter la différence entre ce qui est explicite et ce qui est implicite dans les trois pièces étudiées. Nous nous permettrons donc d'inclure dans l'analyse les exemples où il est probable qu'il a fallu procéder à une modification du segment du texte de départ afin d'en assurer la compréhension dans le texte d'arrivée ainsi que son intelligibilité.

Comme nous l'avons déjà dit, la théorie interprétative est une théorie normative et Lederer dit que : « Une traduction qui conserve les synecdoques de la langue de départ donne [...] un mauvais résultat » (1994 : 60). Dans la traduction réussie :

L'explicite de l'original est adapté aux connaissances de ses lecteurs, le traducteur adapte son explicite à ses propres lecteurs et ce faisant retrouve dans sa langue un

autre équilibre entre l'explicite et l'implicite pour désigner les événements, les idées, les sentiments de l'original (1994 : 62).

Dans une pièce comme *Phèdre* un des problèmes de traduction est d'estimer les connaissances extra-linguistiques du nouveau public pour pouvoir adapter les synecdoques à celui-ci. Il s'agit avant tout de connaissances de la mythologie et de la culture classiques, et c'est pourquoi nous avons choisi d'étudier précisément les images liées à la mythologie et à la culture dans notre analyse. Nous verrons que les estimations et les adaptations qu'ont faites les deux traductrices ont donné des résultats fort différents.

3.4 Classification des images

Comme nous l'avons vu, les figures telles la métaphore, la métonymie et la synecdoque sont des notions vastes qui se chevauchent souvent. Si nous faisons recours à la rhétorique classique, il est dans beaucoup de cas difficile de dire s'il s'agit de telle ou telle figure de rhétorique. La distinction peut être infime. La même image peut contenir aussi bien une métonymie qu'une périphrase comme le vers 1175 de la tragédie où Thésée assure à Phèdre que ce n'est pas lui-même qui a tué son fils, Hippolyte :

Non, Madame, en mon sang ma main n'a point trempé.

Nous n'allons pas ici traiter de toutes les figures de rhétoriques que nous pouvons trouver dans la tragédie classique, ni classer toutes les métaphores dans tous les sous-groupes possibles. Mais nous allons tout de même essayer d'établir une sous-classification qui peut nous servir dans l'analyse. Nous allons séparer la métonymie de la métaphore et concentrer notre attention sur les métaphores les plus typiques du style de la pièce.

3.4.1 La métonymie

Selon Lakoff et Johnson la métonymie est une figure où –« nous utilisons une entité pour faire référence à une autre entité qui lui est liée » (1985 : 44). Ils considèrent aussi la synecdoque comme un cas particulier de la métonymie où la partie vaut pour le tout. Mais si la métonymie fait partie de la notion de métaphore dans la définition aristotélicienne et si elle a beaucoup en commun avec la métaphore, et si elle aussi a son fondement dans notre culture ainsi que dans notre système conceptuel, elle n'est pas à confondre avec la métaphore.

La métaphore et la métonymie sont des catégories différentes de processus. La métaphore est principalement un moyen de concevoir une chose en termes d'une autre, et sa fonction première est la compréhension. La métonymie, au contraire, a avant tout une fonction référentielle : elle nous permet d'utiliser une entité pour tenir lieu d'une autre. Mais la métonymie n'est pas seulement un instrument référentiel ; elle a aussi pour fonction de faciliter la compréhension (Lakoff et Johnson 1985 : 45).

Dans une pièce mythologique comme *Phèdre* il est particulièrement intéressant d'étudier les métonymies car « Les symbolismes culturels et religieux sont des cas spéciaux de métonymie » (1985 : 48).

Un exemple d'une telle métonymie est LA COLOMBE POUR LE SAINT-ESPRIT. L'image n'est pas arbitraire, elle est fondée sur notre image de la colombe ainsi que sur la conception du Saint-Esprit dans la théologie chrétienne.

La colombe est perçue comme belle, amicale, douce et par-dessus tout, pacifique. Son habitat naturel est le ciel, qui représente métonymiquement le paradis, demeure naturelle du Saint-Esprit. La colombe est un oiseau qui vole avec grâce, qui plane sans faire de bruit et qu'on voit généralement arriver du ciel et descendre parmi les hommes.

Les systèmes conceptuels des cultures et des religions sont par nature métaphoriques. Les métonymies symboliques sont des liens cruciaux entre l'expérience quotidienne et les systèmes métaphoriques cohérents qui caractérisent les religions et les cultures. Les métonymies symboliques qui ont leur fondement dans notre expérience physique fournissent des moyens essentiels pour comprendre les concepts culturels et religieux (1985 : 49).

La partie pour le tout est une sorte de métonymie où l'on nomme une partie ou un aspect de la chose dont on parle, ces métonymies sont souvent appelées synecdoques. Il y en a plusieurs exemples dans *Phèdre*, comme *le fer*, au lieu de *l'épée* (425, 752, 1009, 1084, 1633), *Athènes* au lieu de *la population d'Athènes* (485, 489, 722), *Tête* au lieu de *personne* (6) Ces métonymies sont particulièrement typiques de la poésie classique. Toutefois, leur restitution littérale est également acceptable en norvégien, et nous en avons trouvé des exemples dans les deux versions. Nous trouvons dans la version de Lindefjeld-Hauge (L-H) :

Aten må konge ha, [...] (485)
(*Du choix d'un successeur Athènes incertaine,*)

et dans la version de Moren Vesaas (MV) :

[...] *Han freista nå til målet,*
i all si blinde trå ved hjelp av dette stålet ! (997-998)
(*J'ai reconnu le fer, instrument de sa rage*) (1009)
Aten har ikkje gløymt at framand var mi mor. (483)
(*La Grèce me reproche une mère étrangère*) (489)

Nous ne trouvons pas *hode* (*tête*) ayant pour signification *personne* dans notre corpus. Cette métonymie est pourtant connue en norvégien, nous la trouvons surtout dans des mots composés et dans des expressions figées telles que :

- « kloke hoder » (Têtes sages),
- « rotehue » (brouillon),
- « treskalle » (crâne de bois)
- « det var et sjeldent ansikt å se » (c'est un visage rare à voir).

Lakoff et Johnson disent à propos de cette métonymie qu'elle joue un rôle important dans notre culture, et que la tradition du portrait dans la peinture et la photographie se fonde sur ce concept métonymique : LE VISAGE POUR LA PERSONNE (1985 : 46).

Ces images où la partie vaut pour le tout sont universelles, du moins à l'intérieur de la culture occidentale. D'autres facteurs, tels le vers et la rime déterminent si ces métonymies sont traduites en norvégien par les mêmes images ou pas. Comme

Lindfeld-Hauge a choisi de traduire la tragédie plus ou moins vers par vers, il lui a été difficile de garder toutes les images de l'original dans les mêmes vers. Afin de compenser, elle a occasionnellement employé les mêmes images, mais dans d'autres circonstances. Dans ces cas ce ne sont donc pas les images en elles-mêmes qui constituent un problème de traduction, mais le fait de les conserver ou non dans le même vers que dans l'original.

3.4.2 La personnification

Un type de métaphores extrêmement répandu est *la personnification*. Lakoff et Johnson disent à propos de celle-ci que : « Une grande variété d'expériences concernant des entités non humaines peuvent être comprises en termes de motivations, de particularités et d'activités humaines » (1985 : 42). Nous appelons *personnification* le fait que les choses comme les forces de la nature, les concepts abstraits et les objets inanimés obtiennent les qualités propres aux êtres humains. Dans les cas extrêmes ces entités non humaines deviennent dans le discours des personnages et la personnification est totale. Dans *Phèdre* il est naturel d'interpréter par exemple la présence de la déesse *Vénus* comme une personnification totale de l'amour. Mais nous allons voir plus bas que cette image peut également être classée parmi les métonymies.

3.4.3 Patronymes

Une sorte de métonymie particulièrement fréquente dans la littérature classique et dont la compréhension demande davantage de connaissances extra-linguistiques, est le patronyme. Le patronyme est une figure où le personnage est nommé d'après un aïeul. Il n'y a pas d'emploi répandue de patronymes dans *Phèdre*. Nous avons pourtant étudié les apparences du patronyme d'Hercule dans le texte de départ et la traduction de celles-ci en norvégien, ainsi que la traduction des noms propres en général (voir *Analyses*).

3.5 Concepts métaphoriques dans *Phèdre*

Les concepts décrits principalement par des métaphores sont les concepts qui constituent les thèmes les plus importants de la pièce. Il s'agit avant tout de l'amour et de la passion et nous allons voir que le concept métaphorique qui désigne ces sentiments forts, L'AMOUR, C'EST DU FEU, est très répandu dans *Phèdre*.

D'autres métaphores ou concepts métaphoriques qui abondent dans le drame sont les images employées pour désigner des liens familiaux. *Le sang* au lieu de *la famille* est une métaphore fréquente dans la pièce (1175). Une autre image connue pour désigner la famille est *l'arbre* (107, 423, 1241). Ces images correspondent au concept métaphorique LES PERSONNES SONT DES PLANTES qui est un des concepts présentés par Lakoff et Turner (1989). Ce concept métaphorique est universel et est valable dans la culture norvégienne tout comme dans la culture classique, ce que montrent les deux traductions :

Erektevs siste skudd av sverd ble meiet ned. (L-H : 425)
([...] la Terre humectée, But à regret le sang des neveux d'Érechthée.)

Men jeg - et utskudd var som vakte kuldegys. (L-H 1241)
(Et moi, triste rebut de la nature entière,)

Det tre som hogdes ned må aldri opp att renne. (M V : 105)
(D'une tige coupable il craint un rejeton)(107)

La métonymie *le sang pour la famille* est aussi présente dans les versions norvégiennes. :

Det blir mi skuld at du har øydd ditt eige blod. (M V 1160)
(Ne me préparez point la douleur éternelle
De l'avoir fait répandre à la main paternelle) (173-174)

Men alle blodets bånd, holdt ikke de igjen ? (L-H 1011)
(Tous les liens du sang n'ont pu le retenir !)

Si ces images sont facilement acceptées en norvégien, c'est parce que ce sont des images universelles et non particulièrement culturelles, elles sont partagées par la

culture de départ et la culture d'arrivée. Ces images sont très courantes dans la mythologie et dans la littérature norroises. Nous allons voir dans *Analyses* que ce sont les images culturelles, liées à la culture classique, qui constituent les plus grands problèmes de traduction.

3.6 La présence des dieux – une analyse

« Une sorte de métonymie est de nommer le dieu pour désigner son domaine (*Mars* au lieu de *la guerre* etc »¹⁰ (Eide 1990 : 80). Dans *Phèdre* il est possible de voir le rôle que joue Vénus comme une métonymie de l'amour. Nous avons déjà mentionné la possibilité d'interpréter Vénus comme une personnification de l'amour. Nous verrons ci-après qu'il n'y a pas d'opposition entre la métonymie et la personnification, c'est à notre avis une question de terminologie.

La présence des dieux dans le drame peut être interprétée comme la présence du destin ou des forces que l'homme ne sait pas contrôler. Le cadre mythologique dans sa totalité peut ou doit même être interprété symboliquement. Dans le drame il y a deux dieux qui jouent un rôle capital, qui interviennent dans l'action, même s'ils n'apparaissent jamais physiquement sur scène, il s'agit de Vénus et de Neptune.

Nous avons déjà mentionné l'interprétation du rôle de Vénus comme une personnification de la force de l'amour, et la connotation la plus évidente de son nom est précisément l'amour. Le rôle de Neptune est d'un caractère différent. Il est un dieu vengeur, violent et dangereux : « [...] he is often represented as bad-tempered, vindictive and dangerous. That is to say, he represents the might of the sea-storm, and his activity displays its destructive power » (Grant et Hazel 1993: 280), mais son nom n'est pas synonyme de ces traits caractéristiques comme le nom de Venus est synonyme de l'amour, du moins pas pour le public norvégien contemporain. Pour celui-ci Neptune ou Poséidon (son nom grec) est plus connu comme le dieu de la

¹⁰ « [...] en gud i stedet for gudens virkeområde ('Mars' for 'krig' eller 'slag') [...] »

mer. Dans *Phèdre* c'est pourtant son aspect dangereux et vengeur qui est important pour la compréhension de l'action.

Regardons maintenant de plus près l'apparence des noms des deux dieux dans la pièce ainsi que leurs traductions en norvégien. Neptune apparaît dans neuf des vers de la tragédie. Moren Vesaas a gardé le nom *Neptun* (la forme norvégienne du nom) dans tous les cas sauf dans le vers 547 (550 dans l'original) où elle l'a rendu par une périphrase ; ce vers sera commenté dans *Analyses*. Lindefjeld-Hauge par contre, a rendu *Neptune* par son nom grec, *Poseidon* (forme norvégienne du nom grec), dans les vers 131, 621, 1158, 1178, 1179 et dans les autres vers par *gud* (dieu) ou *Havets gud* (dieu de la mer).

L'on peut supposer que le public de l'époque de Racine connaissait suffisamment la mythologie classique pour faire les associations correctes du nom *Neptune*, c'est-à-dire la vengeance, la violence et le danger. Il est moins probable que le public norvégien des années 50 ait été capable d'en faire autant.

Vénus de son côté apparaît dans sept vers dans l'original. Lindefjeld-Hauge a rendu *Vénus* par la forme norvégienne de son nom grec, *Afrodite*, dans cinq vers, et puis par *gudinnen* (la déesse) ou *guddomspekt* (force divine). Moren Vesaas a utilisé *Venus* dans six cas ; dans le vers 119 (123 dans l'original) elle a rendu *Vénus* par *Kjærleiken* (l'Amour). Dans cette traduction elle rend l'interprétation métonymique de Vénus explicite en même temps qu'elle écrit *Kjærleiken* avec un k majuscule pour restituer la personnification. (Les choix d'employer soit les noms latins soit les noms grecs des dieux et des héros seront discutés dans *Analyses*)

L'interprétation de la mythologie dans *Phèdre* que Moren Vesaas rend explicite en traduisant *Vénus* par *Kjærleiken* (vers 123/119) est influencée par les tendances littéraires à l'époque de la traduction et surtout par les tendances dans la critique littéraire (voir *Contexte*). Ce n'est pas avant le 20^e siècle que *Phèdre* a été reconnue comme le chef d'œuvre de Racine, et les qualités soulignées dans cette reconnaissance sont les aspects symboliques et psychologiques de la pièce. Lorsque

Moren Vesaas écrit « L'homme contre le Destin, ce sont les vrais personnages principaux dans *Phèdre*. »¹¹ c'est l'interprétation de la pièce la plus courante à l'époque de la traduction. Par cette phrase Le Destin est perçu comme un vrai personnage, et non pas comme une notion abstraite.

Nous avons constaté la distance culturelle qui existe entre le public original de Racine et le public norvégien des années 50, mais il convient de noter également la distance culturelle et religieuse qui existait entre les contemporains de Racine et les personnages dans sa pièce, ce qui permet ou même demande une interprétation fortement symbolique ou métaphorique de la pièce. Car comme le dit A. Viala : « Racine et ses contemporains étaient chrétiens, et ne prenaient pas ces images de la mythologie païenne au premier degré. Ils les voyaient comme des figures de la condition humaine, des façons de rejouer les mythes fondamentaux de l'humanité » (1999 : 17).

Un autre aspect qui est souligné par Viala est que des expressions que nous comprenons normalement comme des métaphores, telles celles qui ont trait au concept L'AMOUR EST FEU, sont parfois comprises au sens littéral par les personnages du drame (1999 : 15). Les images regagnent alors leur sens littéral (voir *Analyses*).

Pour savoir si les personnages du drame eux-mêmes voyaient les dieux mythologiques comme de vrais êtres ou comme des êtres symboliques il convient de rappeler qu'eux aussi sont des personnages mythologiques d'origines divines et qu'ils ne représentent pas les vraies personnes de l'antiquité.

C'est sur le plan du mythe hérité que s'établit l'unité de l'œuvre, suffisante sans doute pour Racine. *Phèdre* croit à Neptune. Elle appartient à l'univers mythique de ses protagonistes. Ses dieux les plus personnels portent les noms de la tradition, qu'ils soient Vénus, Minos ou le soleil, et même s'il s'y mêle un peu d'enfer chrétien. Le sujet antique est reproduit à concurrence qu'il puisse être recréé (Delcroix 1970 : 244).

¹¹ « - Mennesket mot Lagnaden, det er dei to verkelege hovudpersonane i *Fedra* » (1999 : 83).

4 Analyses

Nous entamerons maintenant l'analyse détaillée de certains extraits sélectionnés dans *Phèdre* ainsi que des expressions correspondantes dans les deux versions norvégiennes. Il ne s'agit pas de retenir toutes les métaphores ou images du texte de départ, mais les images qui constituent des éléments culturels ou mythologiques dans l'original. Par « élément culturel » nous comprenons les images ou les expressions liées à la culture, la mythologie, la religion et l'histoire classiques ou à l'exercice de la religion et aux mœurs de l'antiquité. Ces expressions requièrent une certaine connaissance extra-linguistique afin d'être interprétées et comprises.

Les exemples seront classifiés d'après les thèmes dont ils relèvent vu que chaque image ou unité d'analyse peut être constituée de différentes figures. Un groupe de vers peut contenir non seulement une métaphore, mais aussi une personnification, une métonymie, ou une synecdoque. Les extraits ne seront donc pas retenus en fonction des figures de langage.

4.1 Les dieux

La religion est omniprésente dans le drame. Le cadre extérieur est la mythologie classique, mais les idées sous-jacentes sont fortement influencées par le jansénisme, une orientation du christianisme où la prédestination joue un rôle important. Racine lui-même était issu de ce milieu chrétien.

Dans *Phèdre* la prédestination concerne tous les personnages principaux. Dans le cadre mythologique ce sont les dieux, et particulièrement Vénus et Neptune, qui représentent la prédestination ou, autrement dit, tout ce que les hommes ne contrôlent pas dans leurs propres vies.

Quant au déroulement de l'action, *Phèdre* a été caractérisée comme une tragédie d'aveux (Viala 1999 : 14) et le premier aveu dramatique vient d'Hippolyte, qui avoue

son amour pour Aricie à son gouverneur, Théramène (scène I acte I). Cet amour est interdit par Thésée, roi d'Athènes et le père d'Hippolyte. Aricie est la captive de Thésée, et la dernière sœur des Pallantides, massacrés par Thésée. Thésée a interdit à Aricie de se marier et d'avoir des enfants. L'amour d'Hippolyte pour Aricie est donc impossible, car interdit par son père. Néanmoins, comme Phèdre, Hippolyte ne sait pas maîtriser ses propres sentiments. Dans les vers cités ci-dessous c'est Théramène, le gouverneur d'Hippolyte, qui se plaint au sujet de son amour « coupable » pour Aricie. C'est un amour « involontaire » et hors du contrôle d'Hippolyte :

114 : *Ah ! Seigneur, si votre heure est une fois marquée,
Le ciel de nos raisons ne sait point s'informer.*

L'image décrit une idée qui constitue le cœur de la tragédie : le destin ou, plus précisément, l'impuissance des hommes par rapport à leur destin. Ce drame entre l'homme et son destin est souvent souligné comme le thème principal de la tragédie.

Les vers 114-115 contiennent plus d'une figure de langage. La métaphore *votre heure une fois marquée* désigne le fait que la vie de chaque homme est prédéterminée. *Le ciel* est une métonymie où le lieu désigne ses habitants. Les habitants du ciel sont les dieux, les responsables des destins des hommes. Regardons maintenant les deux traductions norvégiennes de ces vers :¹²

MV 112 : *Å herre, gudane har aldri hatt for vis
å spørje oss til råd når lagnadstråd skal spinnast*

L-H : *For jordisk argument seg bøyer ingen gud
når skjebnetimen først for oss er runnet ut*

La notion de *destin* (*skjebne/lagnad*) est présente dans les deux versions même si le terme qui désigne cette notion n'apparaît pas dans l'original. Les traductions sont toutes deux plus explicites que l'original. Il est intéressant de constater que les

¹² Nous faisons désormais référence aux traductrices comme MV (Moren Vesaas) et L-H (Lindfeldt-Hauge).

images choisies par les deux traductrices pour désigner la prédestination dans la vie des hommes sont deux images différentes.

MV a choisi une image de la mythologie partagée par la mythologie classique et la mythologie norroise. Dans la mythologie classique, les *Parques*, les déesses du destin, filent et tranchent le fil des vies humaines. Dans la mythologie norroise, les *Nornes*, déesses du destin, jouent le même rôle que Parques.¹³ Nous allons voir par la suite que lorsque *la Parque* apparaît dans l'original (vers 469), les deux traductrices norvégiennes traduisent *Parque* par *Norne* :

Si nous revenons aux vers 114-115 dans l'original, L-H a comme MV choisi une autre image que l'original pour rendre l'idée de la prédestination en norvégien. L'image qu'elle emploie est une nouvelle image, c'est alors sa propre création, composée de deux images ou expressions connues : *Skjebnetimen* (*l'heure décisive*) rattachée à l'image du temps qui coule.

Il est important de noter qu'aussi bien l'original que les deux versions décrit le destin en termes d'images.

La deuxième partie de la phrase dans l'original inclut la métonymie *Le ciel* qui désigne l'endroit où habitent les dieux à la place de *les dieux*. La métonymie correspond au concept métonymique LE LIEU POUR LES HABITANTS. Il ne s'agit pas d'un des concepts de Lakoff et Johnson, mais d'un concept similaire (1985 : 47). Dans la littérature classique un bon nombre de métonymies sont faites d'après ce concept. La métonymie est de même sorte que *Athènes* pour *la population d'Athènes* que nous trouvons dans la tragédie (voir point 3.4.1) ou similaire à *L'Olympe* pour *les dieux* qui habitent sur le mont Olympe (L-H 642).

¹³ « De var tre søstre og het *Kloto*, *Lakesis* og *Atropos*. *Kloto*, den yngste [...] holdt en rokk eller en håndtein og satte ull på den, slik at den var ferdig til å spinne menneskenes livstråd på, *Lakesis* snudde hjulet og spant denne tråden. *Atropos* klippede livstråden av når et menneske skulle dø. [...] Den nordiske mytologis tre norner *Urd*, *Verandi* og *Skuld* har endel til felles med dem » (Lindefjeld-Hauge 1947 : 115).

Dans les deux traductions norvégiennes la métonymie *le ciel* a été rendue de façon plus directe, par *gud* (*dieu*) ou *gudane* (*les dieux*). Nous trouvons pourtant la métonymie *ciel* voulant dire *dieu* en norvégien dans des exclamations comme : *i himmelens navn* ! (au nom du ciel !) et *milde himmel* ! (ciel généreux !) Nous trouvons également la métonymie *ciel* traduit par *himmelen* dans d'autres vers de la tragédie (par exemple L-H 265, 340, 1437, MV 1226 (1238 dans l'original)).

Dans une traduction il est souvent difficile de savoir pourquoi tel ou tel choix a été fait, puisqu'il est toujours question de priorités entre plusieurs éléments dans le texte de départ. Rappelons que traduire, c'est constamment faire des choix. Les choix ont non seulement trait aux diverses possibilités dans la langue d'arrivée, mais aussi et surtout aux différents éléments dans le texte de départ.

Toutefois, comme les deux traductrices ont choisi de modifier les mêmes éléments dans le texte de départ, sans pour autant retenir les mêmes mots, nous pouvons supposer que les choix ne sont pas arbitraires ou exclusivement dûs à la forme, c'est-à-dire le mètre et la rime, mais qu'ils ont été faits pour rendre le texte plus compréhensible aux publics norvégiens en fonction des normes de traduction établies dans la culture d'arrivée, à savoir la culture norvégienne. Dans ce cas particulier les normes cibles ont été accordées plus d'importance que les normes sources. La « norme initiale » a été la même pour les deux traductrices : assurer « l'acceptabilité » de la traduction avant « l'adéquation » (Cf. ce mémoire p. 16). Concrètement l'image de l'original a été modifiée afin de rendre l'idée sous-jacente plus facilement saisissable pour les nouveaux publics.

Une dernière différence entre les versions norvégiennes qui mérite d'être commentée est le fait que L-H ait omis dans sa traduction l'apostrophe *Ah ! Seigneur*, une figure typique de la poésie et du théâtre classiques où le poète (dans le théâtre un personnage) adresse la parole directement à un autre personnage, présent ou pas, ou à un dieu, ou à une entité non humain qui est alors personnifiée. L'effet de cette apostrophe est beaucoup plus fort lorsque la pièce est jouée sur une scène que

lorsqu'elle est lue dans un livre imprimé. C'est peut être la raison qui a incité L-H à l'omettre. Le théâtre et la littérature imprimée constituent deux contextes différents pour les traductions, et il est donc normal que les systèmes de normes auxquels propres aux deux traductions ne sont pas tout à fait les mêmes. Il semble qu'en général MV a rendu les apostrophes en norvégien tandis que L-H ne leur a pas accordé priorité (vers 1003).

Dans le prochain exemple que nous allons examiner il s'agit encore une fois des dieux : C'est C enone, la nourrice de Ph edre qui reproche à celle-ci de ne pas apprécier la vie :

197 : *Vous offensez les dieux auteurs de votre vie,*
 MV 195 : *d  krenkjer De den makt som gav oss dette liv*
 L-H : *Du spotter gudemakt, ditt h ye livsopphav.*

MV ne rend pas le mot *dieux*, qui désigne pourtant des acteurs principaux dans le drame, et le remplace par la notion plus générale *makt* (*force*). Cette traduction peut être une manifestation d'une interprétation symbolique de la pièce. Mais nous constatons qu'il y a d'autres cas où les versions norvégiennes r f rent aux *dieux* sans que le mot *dieux* ne soit présent dans l'original, afin de garder cet aspect divin du texte de départ (par exemple MV dans le vers 260).

Comme le montre l'analyse de la traduction des noms des dieux dans le chapitre *Métaphores*, il y a deux dieux qui jouent un rôle premier dans la tragédie et qui méritent un commentaire approfondi. Dans les vers 302-306 qui sont parmi les plus connus de la pièce, Ph edre se sert d'une image très forte pour décrire la passion qui la dévore :

302 : *Par mon époux lui-même à Trézène amenée,*
 j'ai revu l'ennemi que j'avois éloigné :
 Ma blessure trop vive aussitôt a saigné
 Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :
 C'est Vénus tout enti re   sa proie attach e

MV 295 : *Snart kom eg til Troitsén, og her eg atter såg
min fiendsmann, som sjølv eg tvinga nysst på flog.
Då brast på nytt dei sår som ingen fråvær grødde,
og sidan, dag og natt, dei blødde, berre blødde !
D'er ingen løyn-eld meir som lyder Viljens lov,
d'er Venus som slår ned, med velde, på sitt rov !*

L-H : *- til Tesevs tok meg med til borgen i Troitsen.
Min kjære fiende, der så jeg ham igjen,
og stadig sviende ble da det skjulte mén.
Det var ikke, som før, en glød som ulmet svakt -
men stikk av flammesverd, sendt ut med guddomspekt !*

MV dit en six vers ce que Racine (et L-H) dit en cinq (sa tragédie compte 1642 vers, celle de Racine 1654). Nous remarquons que MV a transmis plus d'éléments de l'original que L-H, et les images ont gardé la même force que chez Racine. L'image dans les vers 305-306 implique les concepts L'AMOUR EST DU FEU et L'AMOUR EST UN MALADE qui sont présentés par Lakoff et Johnson (1985 : 58). Ces concepts sont gardés dans les deux traductions, mais les similarités s'arrêtent là.

MV a rendu l'image aussi littéralement que possible tandis que L-H a créé une toute nouvelle image où *Vénus* a été remplacée par la notion d'une divinité plus générale et plus passive. Il est pourtant sous-entendu dans le contexte qu'il s'agit de *Vénus*. MV a, de son côté, rendu l'image plus personnifiée que dans l'original. L'image dans l'original est très puissante et montre comment Phèdre voit sa situation : désespérée et hors de son contrôle. Des forces extérieures, un *destin*, a du pouvoir sur sa vie. « L'homme est soumis à des forces qui le dépassent. » (Viala 1999 : 17). Dans l'essai *Moro med Aleksandrinar* MV exprime qu'elle est particulièrement contente de sa traduction de ces vers (1991 : 127).

4.2 Les mythes

Beaucoup des synecdoques (dans le sens ledérierien) figurant dans le texte de départ contiennent des références implicites à la mythologie grecque. Il est plus que

probable que le public norvégien des années 50 ne partage pas les connaissances classiques du public français contemporain de Racine. La mythologie grecque est un réseau d'histoires qui sont toutes liées l'une à l'autre dans des relations parfois complexes. Dans *Phèdre* l'action se déroule en l'espace de moins de 24 heures et il est indispensable de connaître le passé des personnages ainsi que leur histoire familiale afin de comprendre ce qui se passe, et pourquoi, sur la scène. Il y a dans le discours de nombreuses références qui nous rappellent les événements dans le passé qui ont de l'influence sur le présent.

Dans les vers qui suivent c'est Hippolyte qui, passant par les grandes actions et les conquêtes amoureuses de Thésée, parle d'Ariane, la sœur de Phèdre. Après avoir libéré la Crète du monstre Minotaure, Thésée a enlevé Ariane, la fille du roi. Peu après il l'a laissée sur l'île Naxos pour finalement épouser sa sœur Phèdre :

89 : *Ariane aux rochers contant ses injustices*

La même histoire est rappelée une deuxième fois par Phèdre qui compte les malheurs de l'amour qu'ont dû supporter les femmes dans sa famille :

253 : *Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !*

Racine se sert de deux synecdoques, *rochers* et *bords*, pour faire référence à l'île Naxos. Pour la majorité du public norvégien, ces synecdoques sont incompréhensibles. L'interprétation de *rochers* dans le premier exemple exige une connaissance approfondie de la mythologie. Penchons-nous sur les versions norvégiennes :

MV 86 : *Eg Ariadne såg som seg på Naksos gøymde,*

LH 89: *En Ariadne satt og klaget seg, forlatt*

MV 247 : *Og Ariadne, du mi syster, på di øy
eg ser deg, sviken, særđ – så djupt at du laut døy...*

LH 253 : *En ussel kjærlighet ble Ariadne sendt
da hennes bryllupsferd på Naksos strand var endt...*

La stratégie de traduction des deux traductrices a été de rendre explicite l'information implicite contenue dans la synecdoque originale. MV est explicite dans le premier vers, et lorsque l'histoire est rappelée dans le deuxième vers elle rend *bords* par *øy (île)* puisque nous savons à ce moment de quelle île il s'agit.

La version de L-H laisse supposer qu'elle attend de la part de ses lecteurs une connaissance plus approfondie de la mythologie que ne l'a fait MV. Sa traduction est plus explicite que l'original la deuxième fois que l'histoire d'Ariane est rappelée, mais sa traduction des vers 89-90 demande la même connaissance de la mythologie que la version originale. La tendance générale dans la traduction de L-H est qu'elle conserve davantage les synecdoques originales, ce qui revient à présumer chez ses lecteurs norvégiens des connaissances mythologiques approfondies.

Comme dans les vers 116-118 MV a gardé l'apostrophe à la sœur, qui a disparu chez L-H.

Nous allons voir par la suite que les traductions de ces vers sont représentatives d'une tendance générale en ce qui concerne les choix effectués par les traductrices.

4.3 La pratique de la religion

Le sacrifice des animaux faisait partie de la pratique religieuse dans l'antiquité. L'on sacrifiait des animaux pour apaiser les dieux, et l'on croyait également pouvoir prédire l'avenir dans les entrailles des animaux sacrifiés. Phèdre a tenté d'apaiser la rage de Vénus contre sa famille, contre son *sang* :

- 281 : *De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée*
- MV 276 : *på alle altarbord, og søkte teikn og svar
i allslags offerdyr, som for mi hand laut falle.*
- L-H : *Omgitt av offerdyr til hver en tid jeg var.
Jeg så i innvoller og ventet gunstig svar.*

Pour la traduction de ces vers les deux traductrices norvégiennes ont été conscientes de la distance culturelle entre le public original de Racine et leurs publics norvégiens quant à leur connaissance de l'antiquité.

Les deux versions expliquent que ces *victimes* dont Phèdre est entourée sont des animaux. *Offerdyr* (*animaux sacrificatoires*) est plus spécifique que *victimes*. Nous pouvons également ajouter que puisque ces vers sont expliqués dans une note en bas de la page dans la version française (le livre de poche), il s'agit d'un élément considéré comme étranger également au public français contemporain. Ce qui est expliqué dans la version française ne correspond cependant pas aux traductions norvégiennes.¹⁴ Selon la note de Viala *Cherchais dans leurs flancs ma raison égarée* ne renvoie pas à la prédiction de l'avenir dans les entrailles des animaux sacrifiés, mais simplement au désir de Phèdre de retrouver sa raison en faisant des sacrifices aux dieux. Les deux traductions norvégiennes évoquent quant à elles la tradition dans l'antiquité de lire des signes de l'avenir dans les entrailles des victimes.

4.4 Les morts

Un autre aspect de la religion dans l'antiquité était la croyance aux esprits des morts, appelés *mânes*. Dans les vers 377-378 Ismène, la confidente d'Aricie, raconte à cette dernière que son oppresseur, Thésée, est mort, qu'il a rejoint les *mânes* de ses frères :

377 : *Non, Madame, les dieux ne vous sont plus contraires
Et Thésée a rejoint les mânes de vos frères.*

En norvégien :

MV 371 : *Nei han er død...han bur i lag med Dykkar brør,
og himlen gjev Dykk bot for all sin hardleik før.*

L-H 377 : *Prinsesse, slik det er. Du guders gunst har fått.
Kong Tesevs er til dom blant Pallas maner gått !*

¹⁴ « Phèdre sacrifiait des animaux aux dieux pour leur demander de la laisser retrouver sa raison » (Viala 1999 : 41).

Ici comme dans l'exemple précédent il y a une note en bas de page qui explique le mot « mânes » dans la version française contemporaine¹⁵. Pourtant, l'une des versions norvégiennes, celle de L-H, a gardé ce mot rare et probablement peu connu du public norvégien, sans expliquer ce qu'il signifie. L-H a également choisi d'employer le nom propre *Pallas* qui n'est même pas présent dans l'original. (Voir l'analyse de la traduction des noms propres ci-après.) Elle présuppose donc encore une fois davantage de connaissances extra-linguistiques chez ses destinataires que ne le fait MV. Celle-ci a rendu *mânes de vos frères* par *Dykkar brør* (*vos frères*). Elle rappelle la relation familiale qui est perdue dans la traduction de L-H à moins que l'on se souvienne de qui est *Pallas*. *Pallas* n'est pas nommé par Racine.

L-H traduit *mânes* par *maner* également dans le vers 1652 :

- 1652 : *Et pour mieux apaiser les mânes irrités,*
 MV 1640 : *Hans fedrars harm mot meg vil kanskje døyoast av*
 L-H : *Hans maners vrede flokk skal blidgjort se på oss :*

Nous voyons que MV a rendu *mânes* par *fedrar* (*pères/aïeux*) Les choix des deux traductrices semblent ainsi systématiques. MV préfère souligner les relations familiales entre les personnages plutôt que de rendre les expressions spécifiques de la religion classique. Ce qui est rendu dans les deux versions est l'idée des morts comme des « vivants ».

La « mort » de Thésée est un événement crucial dans le drame, et l'histoire de sa descente aux enfers montre, selon la tradition classique, que le royaume des morts était un endroit bien concret. Dans ces vers c'est Ismène qui raconte l'histoire à Aricie telle qu'elle l'a entendue :

¹⁵ « Les mânes sont les esprits des morts » (Viala 1999 : 46).

- 384 : *Qu'avec Pirithoüs aux enfers descendu
Il a vu le Cocyte et les rivages sombres,*
- MV 378 : *at han med venen sin drog ut og ville gjeste
den strand ved Gråtens elv der bleike skuggar bur*
- LH : *han av Peiritoos ble med til Hades lurt.
Han hørte klagerop som steg fra Kokytos*

Dans ces vers nous avons à faire à des noms de la mythologie qui ne sont pas très connus et qui ne font pas partie de la « culture générale » des Norvégiens de l'époque : *Pirithoüs* est le compagnon de Thésée, *le Cocyte* est un fleuve dans les Enfers. Comme dans d'autres exemples MV a évité de rendre les noms propres puisqu'ils sont peu connus du public norvégien. L-H en revanche a non seulement rendu les deux noms en norvégien, mais a également ajouté un autre nom mythologique, *Hades*, dans sa version. (*Hades* signifie ici *le royaume de Hadès*, dieu des morts.) *Pluton* (nom latin de *Hadès*) n'apparaît jamais dans le texte de Racine. MV a pourtant choisi de traduire *dieu des morts* (v. 638) par *Pluton* (v. 633), ce qui rompt avec la tendance générale dans sa traduction d'éviter les noms propres et les noms mythologiques.

4.5 Personnages et lieux mythologiques

Nous voyons dans la traduction de L-H une tendance non seulement à utiliser plus de noms propres de la mythologie que ne le fait MV, mais également plus que ne le fait Racine lui-même dans l'original. Nous pouvons citer de nombreux exemples à cet égard : *Karon* (*Charon*) (v. 364, 769, 837), *Kerberos* (*Cerbère*) (v. 962), *Eros* (v. 97, 444, 540, 992), *Tartaros* (*Tartare*) (v. 386, 829, 1603), *Hades* (*Hadès*) (v. 231, 1243), *Kapp Abyla* (*le Mont Abyla*) (v.1141) , *Gaia* (*Gaïa*) (v. 421, 496), *Demofeon* (*Démophon*, le fils de Phèdre et de Thésée)(v. 486), *Styx* (v. 221). Aucun de ces noms n'apparaît chez Racine. Ces lieux mythologiques ont cependant bien leur place dans le milieu mythologique où se déroule l'histoire de Phèdre, mais ils ne sont pas nommés dans le texte de départ. Nous allons étudier les vers où certains de ces noms apparaissent

par la suite. Il y a également d'autres noms propres qui n'apparaissent qu'une seule fois chez Racine, mais qui apparaissent plus souvent dans la version de L-H, comme par exemple *Zeus* (v. 239, 863,956, 1165) alors que *Jupiter* apparaît dans un seul vers (846) chez Racine, *Olympen* ou *olympisk* sont de même plus fréquents dans la version de L-H que ne le sont les mots correspondants chez Racine. Citons encore un exemple où L-H ajoute des éléments mythologiques qui n'existent pas dans l'original : *vi fâfengt venter ham til hjemmets adyton* (v. 625). *L'Adyton* est l'intérieur d'un temple, une chambre secrète, en Grèce antique. Tous ces exemples montrent comment le choix des mots de L-H donne une « couleur mythologique » à son discours. Le résultat est une ambiance étrangère qui a pour effet d'éloigner le texte de son public norvégien. Cette tendance va dans la direction inverse de la tendance chez MV de substituer des noms communs aux noms propres (cf. Riiser 1998)¹⁶ et de simplifier les images mythologiques en utilisant des termes plus généraux comme lorsqu'elle traduit *Vénus* par *Kjærleiken* dans le vers 119 (123 dans l'original).

4.5.1 Les personnages ont plusieurs noms

Une façon typique de nommer les personnages dans la littérature classique est de se servir de *patronymes*. Ce sont surtout les personnages les plus connus qui sont nommés d'après le nom d'un aïeul ou même après l'endroit d'où ils viennent. L'utilisation de ces noms présuppose donc que le public connaisse assez bien l'histoire des dieux ou des héros pour savoir instantanément de qui il s'agit. Pour désigner les personnages qui apparaissent fréquemment dans la littérature il est utile d'avoir plusieurs appellations possibles puisque la littérature mythologique existe avant tout sous forme métrique. Ainsi le choix du nom dépend souvent du nombre de syllabes dont on a besoin dans le vers. Naturellement ce choix dépend aussi parfois de l'aspect du personnage que l'on souhaite accentuer dans le contexte.

¹⁶ « Moren Vesaas semble préférer remplacer les noms propres des antagonistes par des périphrases, lorsque c'est possible » (1998: 69).

Racine n'emploie pas beaucoup de patronymes, mais un des héros les plus légendaires, Hercule, est appelé par son patronyme *Alcide* dans les vers 78, 470 et 1141 dans l'original. L'apparence d'Hercule dans la pièce n'est pas comparable à l'apparence de Vénus ou de Neptune, et ne peut pas être interprétée métonymiquement comme le peut la présence des dieux. Hercule n'est pas un dieu qui représente métonymiquement un certain domaine, comme l'amour ou la vengeance, mais il est le héros archétypique dans la mythologie classique, il est l'incarnation du courage, de la force et de tout ce qu'est un héros. Son nom a donc une grande valeur symbolique et sert à évoquer ces qualités mentionnées ci-dessus. Lorsque Thésée est associé à *Alcide* (vers 78 et 470) les traductrices ont rendu ce patronyme par *Herakles* (L-H utilise systématiquement les formes grecques) et *Herkules* (MV suit Racine et utilise les formes latines). Lors de la troisième apparence d'*Alcide* (vers 1141) L-H l'a traduit par *Alciden*, avec une note explicative en bas de la page tandis que MV l'a traduit par une périphrase :

- 1141 : *Fusses-tu par delà les colonnes d'Alcide
Je me croirais encor trop voisin d'un perfide*
- L-H : *Om til Alcidens fjell, Kapp Abyla¹⁷, du når,
der verdens grene går – du alt for nær meg står !*
- MV 1127 : *Om bak dei ytste fjell du søkte deg eit bu,
du endå vart for nær ein granne for meg, du !*

Les deux traductrices ont considéré que le patronyme *Alcide* était un élément trop étranger aux publics norvégiens, et l'ont rendu par le nom plus connu ou avec une note explicative.

Un autre roi légendaire, Érechthée, aïeul d'Aricie, est aussi appelé par une « périphrase matronymique ». Dans les vers 421 et 496 :

¹⁷ « Alciden, brukt som navn på Herakles. De to fjell ved Gibraltarstredet, Kalpe og Abyla, ble kalt Herakles-søylen. Herakles satte dem der for å markere verdens grense. » (1953 : 56)

421 : *Reste du sang d'un noble fils de la terre*
MV 415 : *Min høge ættefar bar Jorda i sitt fang*
L-H : *Min far, kong Pallas, var gudinnen Gaias sønn ;*

et

496 : *De ce fameux mortel que la terre a conçu*
MV 490 : *Det var den høge drott som Jorda hadde bori*
L-H : *av den stormektige Erektevs, Gaias sønn*

L-H a traduit *fils de la terre* par *Pallas*. Selon les notes de Viala il s'agit dans ces vers d'Erechthée (1999 : 48).

Gaïa désigne la terre dans la mythologie grecque, *Terra* est son nom latin qui se traduit *Terre* en français. Pour le public de Racine l'image de *la terre* évoque autant un élément physique qu'un élément divin. Les traductrices norvégiennes avaient visiblement le choix entre *Jorda (la Terre)* (MV), qui n'est pas une divinité personnifiée au même degré que l'est *Terra* (même si nous parlons de *Moder Jord (Mère terre)*) et *Gaïa* (L-H) qui est plus personnifiée que *la terre*. Les deux solutions vont dans des directions opposées. L-H utilise systématiquement le nom grec des divinités, stratégie qui accentue le côté « mythologique » du texte. Nul doute que cette traduction est plus étrangère au public norvégien que la traduction de MV.

Les choix faits par les traductrices d'utiliser ou les noms grecs de la mythologie ou les noms latins, constituent une différence systématique et visible entre les deux traductions. Nous en avons déjà vu quelques exemples. Racine utilise sans exception les noms latins pour les dieux et les héros. MV les a rendus en norvégien sous leurs formes latines. Une explication possible du choix de L-H de rendre les noms latins par les noms grecs est que l'histoire se déroule en Grèce, elle est tirée de la mythologie et littérature grecques, et que les formes latines des noms mythologiques sont dans la plupart des cas de simples traductions des noms grecs. L-H a été consciente de l'origine grecque du mythe, et a voulu rendre ce substrat historique

plus explicite dans sa traduction de la tragédie en norvégien. D'un autre côté, en Norvège, les dieux comme *Neptune* et *Vénus* sont aussi bien connus sous leurs noms latins que sous leurs noms grecs *Poséidon* et *Aphrodite*. Nous constatons cependant que même dans des poèmes romains traduits en norvégien ces dernières années les traducteurs ont rendu les noms des dieux et des héros par leur forme norvégienne du nom grec là où existent deux formes parallèles comme *Herakles* et *Herkules*. (un exemple est la traduction d'Ovide par Thorsen (2001)). Un autre aspect est que les noms latins comptent moins de syllabes que les noms grecs, et comme nous l'avons indiqué (voir *Contexte*) le nombre de syllabes dans les mots norvégiens constituait déjà un problème dans la traduction du modèle métrique.

Relevons la remarque de Riiser à propos de la traduction des noms propres dans la version de MV : « Halldis Moren Vesaas semble préférer remplacer les noms propres des antagonistes par des périphrases, lorsque c'est possible » (1998 : 69). En rendant *Thésée* par *drott* (roi) (v. 20) et *Théramène* par *ven* (ami) (v. 1), la traductrice met l'accent sur les rôles et les positions des personnages ainsi que sur les relations entre eux (Riiser 1998 : 68-69). Éviter les éléments étrangers que sont les noms mythologiques est aussi une façon de rapprocher le texte du public norvégien. Nous avons constaté que L-H n'a pas opté pour cette stratégie.

4.5.2 Connotations des noms

Les personnages sont parfois désignés par des périphrases qui servent à expliquer leur comportement. La mère d'Hippolyte était amazone et venait de Scythie, c'est à dire qu'elle n'était pas grecque. *Scythe* évoque ainsi des connotations négatives dans ces vers qui sont prononcés par C enone pour reconforter Ph edre :

210 : *Vivez, ne souffrez pas que le fils d'une Scythe,
Accablant vos enfants d'un empire odieux, [...]*

Pour un Norvégien le mot *scythe* n'évoque pas les mêmes connotations négatives que pour un Français davantage rompu au classicisme. Nous osons même prétendre que

pour la grande majorité des Norvégiens le mot reste sans signification. Abordons maintenant les traductions :

MV 207 : - *Hugs, mor hans var barbar...Så skulle han bli sett
til herskar over dei som er av gudars ætt?*

L-H : *ja lev – men ikke la en skythers villmannsvett
inn under fremmed åk få tounget dine små*

MV rend *Scythe* par *barbar* et c'est exactement ce qu'était les scythes aux yeux des grecs. *Barbar* est un mot aux connotations négatives en norvégien. Dans le discours d'Œnone son mépris pour Hippolyte est implicite dans *fil d'une Scythe*. En norvégien MV a remplacé le syntagme par un mot aux connotations également négatives, *barbar*. Quant à L-H, elle a procédé à un ajout : elle a certes gardé ce mot étrange, *skyther*, mais consciente de la connaissance encyclopédique sans doute insuffisante des Norvégiens elle y a ajouté *villmannsvett* (*villmann* signifie *barbare*, *vett* signifie *raison*). Elle parvient grâce à ce procédé à conserver le regard méprisant que portent les Grecs sur les étrangers. Nous constatons cependant une perte : le fait que son côté barbare provient de sa mère, la descendance d'Hippolyte. Les relations familiales font partie de la fatalité de la pièce, et les destins que subissent les personnages sont en grande partie dûs aux « erreurs » commises par leurs parents.

Scythe ici n'est ni une métaphore ni une métonymie, il est pourtant clair qu le terme est doté d'un vouloir dire implicite qui afin d'être compris demande une connaissance encyclopédique. Le mot *scythe* réapparaît dans l'acte III dans une conversation entre Phèdre et sa nourrice Œnone :

787 : Œnone : *Songez qu'une barbare en son sein l'a formé.*
Phèdre : *Quoique Scythe et barbare, elle a pourtant aimé.*

Nous voyons ici de façon explicite que *barbare* est synonyme de *Scythe* pour Phèdre et Œnone en tant que Grecques. Examinons les traductions proposées :

L-H : Oinone : *Men husk at en barbar har båret ham ved barm.*
 Fedra : *Om skyther og barbar, var hennes lengsel varm.*
 MV 783 : Oinone : *Mi dronning, har De gløymt at mor hans var barbar ?*
 Fedra : *Barbar ? ja vel, men ho har visst kva Kjærleik var.*

MV a encore une fois évité de rendre le mot étranger dans son texte, et n'a restitué que l'information qu'elle a trouvé pertinente dans le message. L-H a gardé les éléments culturels du texte de départ même si cette solution implique éloigner le texte de son public.

4.6 La mythologie norroise

Si L-H a utilisé plus de noms propres de la mythologie classique que ne l'a fait MV, voire même plus que Racine, les deux Norvégiennes ont également eu recours à la mythologie norroise dans la réexpression du drame classique :

L-H 1060: *skal slå deg ned blant troll og vonde vettters verk*
 T'ajoute aux scélérats qu'a punis cette main
 MV 95: *men kvar er vel dei troll, dei udyr eg har felt*
 99: *Qu'aucuns monstres par moi domptés jusqu'aujourd'hui,*
 MV 933: *då illgjerds menn og troll som herja våre strender*
 938: *Déjà plus d'un tyran, plus d'un monstre farouche*
 MV 1054: *ein gong for allslags troll har reinsa dine strender*
 1066: *D'infâmes assassins nettoya ton rivage,*

Inutile de dire que *les trolls* n'apparaissent pas dans la version originale. Dans les versions norvégiennes, et surtout dans celle de MV, *monstres*, *scélérats*, et *assassins* sont rendus par *trolls*. La présence de créatures surnaturelles rappelle l'aspect mythologique de l'histoire, même si les créatures ont leur origine dans une tradition mythologique autre que la tradition classique. Il semble qu'au total, la mythologie norroise soit plus présente chez MV que chez L-H. En rappelant des noms rares de la

mythologie nordique MV éloigne le texte du public, dans une direction autre que celle choisie par L-H (voir l'analyse de *dis* ci-après).

La langue qu'emploie MV, le néo-norvégien, est plus proche de la « langue originale » de la mythologie norroise que ne l'est le norvégien standard. Les premières sources de cette mythologie, les *Edda*, sont écrites en ancien norrois. Lorsque le néo-norvégien fut établi comme langue écrite il y a une centaine d'années, un des objectifs fut de rapprocher la forme des mots aux mots norrois dans les cas où les formes d'un même mot dans les différents dialectes ruraux norvégiens divergeaient beaucoup. Selon une opinion répandue le néo-norvégien convient particulièrement bien pour raconter les mythes norrois, et est préférable au norvégien standard. Si les Norvégiens sont habitués à ce que le néo-norvégien soit la « langue de la mythologie », cette langue convient également davantage pour raconter une autre mythologie, comme la mythologie classique.

Nous avons vu dans la traduction des vers 114-115 un exemple où MV s'est servie d'un mythe commun des mythologies norroise et classique. (113 : *å spørje oss til råds når lagnadstråd skal spinnast*) Nous trouvons une référence au même mythe chez L-H, dans sa traduction du vers 1318 : *La selv meg rede ut min livstråds dystre spinn* (*Va, laisse-moi le soin de mon sort déplorable,*) ainsi que dans le vers 469 :

- | | |
|-----------|--|
| 469 : | Les dieux livrent enfin à la Parque homicide
L'ami, le compagnon, le successeur d'Alcide. |
| MV 462: | <i>På høge gudars råd har Dødens norne henta
den mann som Herkules såg som sin likemann.</i> |
| L-H 469 : | <i>Dødsnornen Atropos hans livstråd klippe kan,
skjønt han med Herakles var venn og likemann !</i> |

L'image du fil de la vie existe dans les deux traditions mythologiques. Si l'image n'est pas présente dans le texte de Racine, elle l'est, comme nous l'avons vu, dans les deux traductions. *Dødsnornen Atropos* est une création de L-H où elle unit les deux traditions mythologiques. *Atropos* n'est pas une *norne*. Les *nornes* sont les déesses du

destin dans la mythologie nordique, ce sont trois sœurs et elles s'appellent *Urd*, *Verdandi* et *Skuld*. Aucune norne ne répond au nom d'*Atropos*, mais les deux mythes sont suffisamment analogues pour que l'image soit compréhensible. *Atropos* est une des trois *Parques*, déesses du destin qui filent et coupent les fils de la vie des hommes. Plus précisément, *Atropos* est celle qui coupe le fil quand l'homme doit mourir. C'est sans doute à partir de cette source que L-H a pu créer l'image *dødsnornen*.

L'image de L-H correspond à une métaphore créée d'après le rapport d'analogie selon Aristote (1996 : 120). La norne est dans la mythologie norroise ce qu'est *Atropos*, la *parque*, dans la mythologie classique. MV a emprunté des éléments au mythe norrois sans l'unir au mythe classique dans une image.

Il est intéressant d'observer que les deux traductrices ont eu recours aux mêmes images de la mythologie norroise. Il s'agit des trolls, des *norner*, du fil de la vie, bien que ce ne soit pas dans les mêmes situations qu'elles y ont fait recours. Comme nous l'avons dit la mythologie norroise est plus présente chez MV que chez L-H. Regardons quelques exemples où cette première intègre des notions de la tradition norroise dans les images :

360 : Les superbes remparts que Minerve a bâtis

La synecdoque (dans son sens classique) *remparts* renvoie à la ville d'Athènes, selon le mythe bâti par Minerve (Athéna en grec). Cette synecdoque n'a pas été rendue en norvégien :

MV 353 : *Men dykkar son skal ha den fagre by som bygdest
ein gong av Visions dis, og støtt av henne trygdes*

LH : *og unne ham Aten, bygd av gudinnehand*

Le syntagme *Les superbes remparts* a été rendu de façon explicite dans les deux versions : *den fagre by* chez MV, et L-H est encore plus explicite puisqu'elle nomme la

ville dont il s'agit : *Aten* (Athènes). Une synecdoque du même genre que *remparts* ne fonctionnerait pas en norvégien.

Ce qui nous intéresse davantage dans ces vers est la traduction de *Minerve*. MV a rendu *Minerve* par une périphrase. Dans la mythologie classique Minerve est la déesse de la sagesse et une des divinités principales. MV l'a rendu par *Visdoms dis*. Une *dis* est une déesse dans la mythologie scandinave. Ce n'est pas le nom d'une déesse en particulier, mais un nom qui peut signifier soit un certain groupe de déesses en particulier, soit des créatures divines féminines en général. (Munch 1967 : 68) Le mot *dis* est rare en norvégien. Nous le retrouvons dans les noms féminins comme par exemple *Halldis* et *Herdis*). *Visdoms dis* ne renvoie donc pas à une divinité spécifique dans la mythologie nordique, mais est la création de MV. Or, dans le contexte classique *visdoms dis* renvoie à une déesse en particulier, et la référence est aussi spécifique que l'est *Minerve* dans l'original.

L-H a rendu la synecdoque *Les superbes remparts* de façon explicite en nommant la ville dont il s'agit : Athènes. Il serait superflu de dire que la ville fut bâtie par la déesse qui porte le même nom. L-H a ainsi choisi de rendre *Minerve* par la métonymie *gudinnehand* (*main de déesse*), une figure typique de la littérature classique.

MV a également recouru au vocabulaire de la mythologie norroise dans le vers 911 :

- MV 911 : *Den blinde dis som held vår lykke i si hand,
har heimsøkt huset ditt. Du er ein sviken mann.*
- L-H 917: *Du er blitt lønt med svik, for Lykken, slesk i sinn,
har søkt med hat og hevn den venn som før var din.*
- 917 : Vous êtes offensé. La fortune jalouse
N'a pas en votre absence épargné votre épouse

La personnification de la fortune dans ces vers a été rendue dans les deux versions. Comme *Visdoms dis*, *Den blinde dis som held vår lykke i si hand* ne renvoie pas à une divinité spécifique dans la tradition norroise. Les deux créations « importent » des

notions du vocabulaire norrois dans la tradition classique. C'est ce même processus auquel a eu recours L-H lorsqu'elle a écrit *dødsnornen Atropos* dans le vers 469.

4.7 Interprétations divergentes

Rendons compte de deux cas où les traductrices ont interprété Racine différemment. Dans le vers 550 Hippolyte a oublié les *leçons de Neptune*, et dans le vers 963 Thésée parle des *monstres cruels*.

Dans le vers 550 : *Je ne me souviens plus des leçons de Neptun*, *leçons de Neptune* a été interprété ainsi par MV et L-H :

MV 547 : *eg kløyver ikkje meir den salte havsens straum,*

L-H : *ja, glemt er hver den kunst en gud meg lære lot*

MV a interprété *leçons de Neptune* comme synonyme des arts maritimes puisque Neptune est le dieu de la mer. L-H a gardé l'image de l'original et ne dit pas explicitement de quelles *leçons* ou de quel « art » il s'agit. Or, dans la traduction du vers 131 :

131 : *Tantôt, savant dans l'art par Neptune inventé*

les deux traductrices sont pourtant d'accord qu'il s'agit de l'art de dresser les chevaux:

MV 127 : *Og øvde Neptuns kunst med meisterskap og trott*¹⁸

L-H : *Før, lik Poseidon selo, du villhester har temt*

L-H rend explicite dans le texte norvégien ce qu'est *l'art par Neptune inventé* tandis que MV l'explique dans une note. Si nous revenons au vers 547, MV a interprété

¹⁸ Moren Vesaas a ajouté une note explicative en bas de page: "Hestetemjing, ridekunst ».

leçons de Neptune différemment que *l'art par Neptune inventé* dans 131. Cette interprétation ne nous semble pas très bien avec le contexte cognitif, c'est à dire les vers qui précèdent le vers 131 et qui lui succèdent, où Hippolyte nomme les activités qu'il a quittées, à savoir les activités liées aux chevaux et à la forêt.

Nous trouvons un autre exemple d'interprétations différentes dans le vers 963 :

962 : J'ai vu Pirithoüs, triste objet de mes larmes,
963 : Livré par ce barbare à des monstres cruels

où *monstres cruels* a été rendu différemment par les deux traductrices :

MV 955 : *Med gråt eg måtte sjå korleis min lagsbror fall
for udyr-flokken som tyrannen heldt på stall*
LH 961 : *Tyrannen angrep oss, meg og Peiritoos,
og han ble slept avsted og slengt for Kerberos,
den hund som lenket står, og nærer seg av blod*

Dans la version française il est expliqué dans une note en bas de la page que les monstres cruels sont des murènes (Viala 1999 : 71). MV n'est pas plus spécifique que Racine dans sa traduction et rend *monstres cruels* par *udyr-flokken* tandis que L-H explicite de quel monstre il s'agit : le chien Cerbère. Son interprétation diffère donc de celle de Viala et de MV. Ces deux cas d'interprétation différente concernent les niveaux inférieurs du discours et ne changent pas l'interprétation de la totalité.

4.8 Les métaphores regagnent leur sens littéral

Jusqu'ici nous avons vu dans les analyses que les images et les métaphores se trouvent à tous les niveaux du texte, dans les détails aussi bien que dans les vers les plus signifiants. Elles jouent un rôle premier dans la pièce :

Tragédie de langage, *Phèdre* est aussi, d'autre part, une tragédie poétique. Pour tenter de surmonter les obstacles irréductibles du langage, les personnages se plongent dans les mots, dans les images. Du coup, les expressions les plus usuelles

sont rechargées de leur sens premier. Rien de plus banal que de parler du « trouble » que procure le désir amoureux. Rien de plus courant dans les métaphores galantes de l'époque que de comparer l'amour à un « feu », la peur à la « glace ». Mais ici ces images reprennent leur force primitive : « Je sentis tout mon corps et transir et brûler » (v. 276). Les mots banalisés redeviennent des mots premiers, et le langage amoureux cesse d'être jeu de figures : il doit être entendu *au pied de la lettre* (Viala 1999 : 14-15).

Regardons les traductions de quelques-unes de ces images :

- 276 : Je sentis tout mon corps et transir et brûler.
 L-H : *med feberblomst på kinn, jeg frøs i solens skinn*
 MV (270) : *min lekam stundom fraus, og stundom løynleg glødde.*
 265 : Juste ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace !
 L-H : *Å himmel ! Alt mitt blod, det stivner, og blir is !*
 MV 259 : *Å redsle ! Namnlaus skam ! No frøysest alt mitt blod.*
 125 : Si toujours Antiope à ses lois opposée
 D'une pudique ardeur n'eût brûlé pour Thésée ?
 L-H : *- hvor var du, om din mor av hovmod hadde brent
 og nektet å ta mot en Tesevs, skjebnesendt ?*
 MV 121 : *Kvar var De sjøl om ho som seinare Dykk fødde
 ein gong i hugheil elsk til Tesevs ikkje glødde ?*

Ces images nous font comprendre les personnages et leurs sentiments. Courantes à l'époque de Racine nous considérons aujourd'hui ces métaphores comme des clichés. Les références au feu et à la glace constituent une opposition dans la pièce. Comme ces « images » ont une grande importance dans la pièce les traductrices ont choisi de les garder sans grandes modifications au risque de créer des clichés.

5 Conclusion

Selon le procédé d'analyse proposé par Gideon Toury dans *Descriptive Translation Studies and beyond*, nous avons analysé les deux traductions norvégiennes de *Phèdre* en fonction des rôles différents qu'elles occupent dans la culture norvégienne. Les fonctions et les statuts respectifs des deux traductions ont donc été le point de départ pour l'analyse. L'objectif a été de découvrir le rapport qui existe entre *la fonction*, *le résultat*, et *la méthode* d'une traduction. Le *résultat* est la traduction elle-même, notre objet concret d'étude, la *méthode* est le processus qui a abouti à ce résultat, un processus qui est caractérisé principalement par le fait qu'il est une activité soumise aux *normes*. Les normes de traduction que nous avons pu observer sont les normes opérationnelles, qui comprennent entre autres l'unité de traduction à partir desquelles ont travaillé les deux traductrices, ainsi que ce que Toury appelle *la norme initiale*. La norme initiale détermine à quel degré le traducteur choisit de suivre les normes du système source ou les normes du système cible. Nous avons constaté que la norme initiale adoptée par les deux traductrices divergeait.

Dans la conclusion il est intéressant de rendre compte des traits qui distinguent les deux traductions l'une de l'autre, ainsi que des choix concordants faits par les deux traductrices. Il est aussi particulièrement intéressant d'examiner les choix faits par Moren Vesaas pouvant expliquer le succès de sa traduction, ainsi que les choix moins heureux faits par Lindefjeld-Hauge. Rappelons que pour Toury les « trouvailles » d'une étude bien effectuée portent toujours sur la théorie et les cadres dans lesquels l'étude a été réalisée. Elle contribue ainsi à la vérification, à la réfutation où à la modification de cette théorie.

[...] the findings of a well-executed study will always bear on the theory in whose framework it has been performed, thus contributing to the verification/refutation/modification of this theory, whether theory-relevant implications are drawn by the researchers themselves or by empirically minded theoreticians (Toury 1995 : 266).

5.1 Le modèle original

Un problème de traduction apparaît lorsque le modèle littéraire que représente le texte traduit est mal connu par la culture cible, ce qui a été le cas lorsque *Phèdre* a été introduite dans la culture norvégienne. Le texte de départ de notre étude représente un style et une forme étrangers dans la culture d'arrivée.

Nous avons vu que la forme métrique de l'original a été rendue différemment dans les deux versions, et que Lindefjeld-Hauge a ignoré un aspect important du modèle métrique qu'est l'alexandrin. Le choix de Moren Vesaas consistant à suivre les normes de versification norvégiennes a sans doute été heureux. Il reste à savoir si Lindefjeld-Hauge a fait un choix délibéré en rendant la forme métrique en norvégien sans prendre en considération tous les aspects du modèle métrique de l'alexandrin, ou si elle a simplement été ignorante à cet égard, commettant ainsi une « faute » de traduction.

Un autre aspect du modèle littéraire que représente *Phèdre* est le sujet, qui est d'un tel caractère que la tragédie demande une connaissance encyclopédique spécialisée dans le domaine, à savoir la mythologie et l'histoire classiques, afin d'être comprise. Comme l'original français, la lecture des deux versions norvégiennes exige une connaissance de la mythologie classique supérieure à celle dont disposent la plupart des Norvégiens. Le public des versions norvégiennes n'est pas n'importe quel Norvégien, mais un public « cultivé » ou « éduqué ».

5.2 L'analyse

L'analyse de la traduction des métaphores dans *Phèdre* nous a montré que les attitudes des deux traductrices ont été différentes : en général Moren Vesaas a tendance à davantage modifier les synecdoques de l'original afin de rendre le texte plus simple et compréhensible en norvégien que ne l'a fait Lindefjeld-Hauge. Il s'agit notamment des images liées à la mythologie et la culture classiques. Puisque la différence entre les deux traductions à cet égard est si systématique, il semble probable qu'elle relève de deux attitudes fort différentes face à la fonction qu'est censée avoir la traduction dans la culture norvégienne et peut être aussi de deux interprétations différentes de la pièce.

Nous avons également constaté que ce ne sont pas les modifications du modèle source qui dominent les traductions ; celles-ci restent « étrangères » dans la culture norvégienne par leur forme et leur contenu. Les deux traductrices ont importé à travers leurs traductions un modèle littéraire qui était un élément étranger en lui-même. La tragédie classique a une brève histoire dans la tradition littéraire norvégienne, et le décalage temporel entre l'original français et les versions norvégiennes rend le modèle source davantage étranger au système cible. Un trait caractéristique du modèle ou du genre littéraire qu'est la tragédie classique est la présence de la mythologie classique ainsi que des métaphores et des métonymies. Ce qu'a fait Moren Vesaas dans une plus grande mesure que Lindefjeld-Hauge était de *modifier* le modèle original en l'adaptant aux *normes* de la langue et de la littérature norvégiennes. En modifiant les métaphores « culturelles » et en ajoutant des éléments de la mythologie norroise, Moren Vesaas (et Lindefjeld-Hauge dans un certain degré) modifient le modèle original sans pour autant le remplacer par un autre *modèle* qui existait déjà dans la littérature norvégienne avant l'introduction de la tragédie classique.

Nous avons vu que Moren Vesaas s'est servi plus que Lindefjeld-Hauge de la mythologie norroise, mais ce n'est pas principalement l'utilisation des images de

cette tradition mythologique qui distingue les deux traductions, c'est plutôt l'accent que l'une, à savoir Moren Vesaas, met sur *l'universel* dans les relations entre les acteurs dans le drame, qui remonte à une interprétation symbolique et universelle de la pièce.

Une autre différence importante au niveau méthodologique remonte à l'unité de traduction dans chaque version. Chez Lindefjeld-Hauge l'unité de traduction s'est restreinte en général au vers unique, tandis que Moren Vesaas a opéré avec des unités moins limitées.

L'analyse nous a également montré que les stratégies de traduction ne sont pas les mêmes si l'on traduit ce qui est universel que si l'on traduit ce qui est culturel. Pour ce qui est de la traduction des images universelles il est difficile de savoir quelles ont été les stratégies de traduction. Justement parce que certaines images sont si universelles (comme certains concepts métaphoriques présentés par Lakoff et Johnson/Lakoff et Turner) elles sont facilement traduites en norvégien. La majorité des images dans *Phèdre* sont d'un tel caractère. Si une métaphore universelle a été traduite par la même métaphore ou non dépend souvent du vers, s'il est possible de rendre la même métaphore dans le cadre métrique du texte. Par contre, lorsque nous avons cherché les traductions des images et d'autres éléments liés à la mythologie, à la religion, aux mœurs et aux coutumes, c'est à dire tout ce qui comporte une signification culturelle, nous avons constaté une tendance à modifier les images de l'original. Cette observation concerne les deux versions norvégiennes. La façon et le degré dont les deux traductrices ont modifié les images relèvent pourtant de deux attitudes fort différentes. La traduction de Moren Vesaas accentue le caractère universel du drame, tandis que celle de Lindefjeld-Hauge souligne les aspects du texte qui sont particuliers à la culture classique. Cette dernière va même plus loin, contrairement à Moren Vesaas, dans sa tentative de rendre explicite l'origine grecque du mythe, voire même plus que Racine, ce qui se manifeste notamment dans la traduction des noms des dieux et des héros.

5.3 Évaluation de l'étude

À notre avis, l'analyse comparative de la traduction des métaphores dans les deux versions norvégiennes de *Phèdre* a été fructueuse, puisqu'elle nous a servi à découvrir une différence systématique dans les attitudes des deux traductrices Halldis Moren Vesaas et Nanna Lindefjeld-Hauge. Les unités d'analyse retenues pour l'étude se sont avérées pertinentes afin d'illustrer cette différence.

La question de savoir si le succès de la traduction de Moren Vesaas est fonction de cette attitude et de la stratégie de traduction qu'elle a adoptée reste ouverte. Il existe sans doute plusieurs facteurs qui ont été concomitants. Le corpus retenu pour notre analyse est trop limité pour que nous puissions corroborer une hypothèse sur les facteurs qui déterminent le succès et l'approbation d'une traduction. Pourtant, si nous nous appuyons sur la théorie de Gideon Toury, une traduction littéraire « réussie » est une traduction qui adopte les normes littéraires opératoires dans la culture cible. La stratégie de Moren Vesaas semble avoir été justement de modifier le modèle littéraire original afin de l'adapter aux normes du système littéraire norvégien, tandis que Lindefjeld-Hauge s'est soumise aux normes du système source, le système classique, et même aux normes « antérieures » à celle du classicisme français, à savoir les normes de la littérature grecque. Nous en concluons que notre corpus d'analyse a servi à confirmer la théorie de Toury, puisque la traductrice qui a plutôt opté pour l'adoption des normes littéraires du système norvégien est celle qui a effectivement connu la plus grande approbation de la part du public norvégien.

5.4 La fonction des *Fedras* dans le contexte norvégien

Une des fonctions principales d'une traduction est d'introduire des nouveautés dans la culture cible, et de provoquer ainsi un changement dans celle-ci. Il est pourtant peu probable que la traduction d'une œuvre aussi ancienne que *Phèdre* puisse changer les normes actuelles de la littérature dans la culture norvégienne. En

revanche, la traduction d'une telle œuvre peut contribuer à modifier les *normes de traduction* et les attitudes dans la culture cible vers un certain genre ou une certaine époque dans l'histoire de la littérature. Elle peut nous rendre plus ouverts à des choses « inconnues », et ainsi servir comme une sorte d'initiateur à une « nouvelle » tradition littéraire. La traduction de Moren Vesaas semble avoir joué un tel rôle, après le succès de *Fedra* au théâtre (1959) la traductrice a traduit encore trois pièces du classicisme français pour le même théâtre (Det Norske Teatret), à savoir *Les femmes savantes*, en 1984, *Bérénice*, en 1989, et *Tartuffe*, en 1991. Le classicisme français, et surtout la tragédie, représentait, comme nous l'avons déjà indiqué, un style littéraire légèrement stigmatisé dans la tradition norvégienne. Avec ses nouvelles traductions Moren Vesaas a possiblement réussi à changer l'attitude inhérente à la culture norvégienne envers cette époque littéraire. Peut-être a-t-il fallu des traductions en néo-norvégien pour se libérer des connotations parodiques du genre, comme la parodie de la tragédie est liée à la tradition dano-norvégienne plutôt qu'à la tradition néo-norvégienne ? Il faut ajouter que la *comédie* classique n'a pas le même statut particulier que la tragédie, elle s'est montrée plus compatible avec le système littéraire norvégien. André Bjerke, écrivain et traducteur célèbre, a traduit plusieurs pièces de Molière en norvégien standard qui ont été très bien reçues, et en 1958 il a reçu le prix de traduction, *Bastianprisen*, pour sa traduction du *Misanthrope*.

Un projet d'étude intéressant serait d'étudier les autres traductions des chefs d'œuvre du classicisme français faites par Moren Vesaas, afin de savoir si sa façon de traduire ces pièces est la même que celle que nous avons vu dans cette étude, et si la stratégie de traduction pour laquelle elle a opté dans la traduction de ces pièces est issue des mêmes normes de traduction que celles qu'elle a adoptées pour traduire *Phèdre*. Il serait également intéressant d'étudier ces traductions comme un ensemble, et d'analyser leur fonction dans la culture norvégienne comme représentative d'une certaine tradition littéraire.

Le projet « éducateur » de Lindefjeld-Hauge n'a pas eu le même succès que le projet de Moren Vesaas. L'on pourrait se poser la question de savoir si les autres œuvres traduites dans la série publiée par Cappelen manifestent les mêmes attitudes envers les textes originaux, bien qu'ils soient traduits par d'autres traducteurs et qu'il s'agisse de textes très différents.

5.5 La traduction aujourd'hui

De nouveaux ainsi que de vieux livres sont toujours à traduire ou à retraduire. La traduction est un domaine d'étude qui ne cesse de s'étendre et d'évoluer. Il serait intéressant d'observer quelles sortes de textes littéraires sont traduites en norvégien pendant une période restreinte, éventuellement de comparer les textes qui sont traduits dans deux périodes différentes, de voir à partir de quelles langues la majorité des textes sont traduits, ainsi que de voir quels sont les genres littéraires que représentent ces textes. Ce choix de textes à traduire dans une culture est ce que Toury appelle la « politique de traduction » (1995 : 58).

Il sort du cadre de ce mémoire d'établir les normes de traduction dominantes à l'époque où les deux *Fedras* ont été créées, puisque les deux textes analysés ne sont pas représentatifs des textes littéraires traduits en norvégien ; ils représentent plutôt un genre marginal. Avec un corpus d'analyse plus étendu, il serait possible d'établir des normes ou des attitudes plus générales dans la culture norvégienne en ce qui concerne la traduction des textes littéraires. Par ailleurs, comme il n'est pas sûr que les normes qui influencent la traduction d'une œuvre classique et mythologique comme *Phèdre* soient valables lorsqu'il s'agit de la traduction d'un autre texte d'un caractère complètement différent, nous apercevons un domaine d'étude fort intéressant qui, à notre connaissance, n'a pas encore été exploré en Norvège.

Nous espérons que ce mémoire a contribué à montrer combien est opératoire le modèle théorique de Toury pour l'analyse de la traduction d'une œuvre classique en

rendant compte des facteurs qui ont déterminé le succès d'une telle œuvre dans la littérature norvégienne.

En fin de compte, toute traduction représente une rencontre entre deux cultures ou deux traditions différentes. Cette rencontre peut nous révéler des aspects intéressants sur les deux cultures en particulier ainsi que sur l'interaction culturelle en général. Dans notre étude la rencontre a lieu entre deux traditions littéraires que, d'un point de vue relatif, tout sépare : la langue, le temps et l'héritage culturel. Les deux tentatives d'unir ces traditions ont donné deux résultats fort différents. L'une a mis l'accent sur ce qui sépare les deux traditions, tandis que l'autre a mis l'accent sur ce qui est universel, ce qui réunit les traditions. La réponse des lecteurs norvégiens a prouvé que la dernière solution était la plus viable.

Bibliographie

- Andersen, Ø. 1995 : *I retorikkens hage*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Aristote 1996 : *La Poétique*, traduit par J. Hardy. Paris : Éditions Gallimard.
- Aristote 1991 et 1980 : *La Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle. Paris : « Les belles lettres »/ Gallimard.
- Barthes, R. 1963 : *Sur Racine*. Paris : Éditions du Seuil.
- Beaudouin, V. 2002 : *Mètre et rythmes du vers classique : Corneille et Racine*. Paris : Honoré Champion.
- Berman, A. 1995 : *Pour une critique de traductions : John Donne*. Paris : Éditions Gallimard.
- Bull, F. & F. Paasche 1924 : *Norsk litteraturhistorie, Andet bind*. Kristiania : Aschehoug.
- Delcroix, M. 1970 : *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine : essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thébaïde, Andromaque, Iphigénie et Phèdre*. Paris : Nizet.
- Delmas, C. 1985 : *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*. Genève : Droz.
- Eide, T. 1990 : *Retorisk leksikon*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Grant, M. & J. Hazel 1993 : *Who's Who in Classical Mythology*. London : Routledge.
- Lakoff, G. & M. Johnson 1985 : *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Traduit de l'américain par Michel de Fornel et Jean-Jacques Lecercle. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Lakoff, G. & M. Turner 1989 : *More than cool reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago/London : The University of Chicago Press.
- Lederer, M. 1994 : *La traduction aujourd'hui*. Paris : Hachette.
- Lie, H. 1967 : *Norsk verslære*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Lindfeldt-Hauge, N. 1947 : *Antikkens guder og helter*. Oslo : J. W. Cappelens Forlag.
- Munch, P.A. 1967 : *Norrøne gude- og heltesagn*. Oslo : Universitetsforlaget.

Petit Robert 1993: *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris : Le Robert.

Racine, J. 1999 : *Phèdre*. Préface, commentaires et notes par Alain Viala. Paris : Le livre de poche.

1999 : *Fedra*. Gjendikta av Halldis Moren Vesaas. Oslo : Det Norske Samlaget.

1953 : *Fedra*. Oversatt til norsk av Nanna Lindefjeld-Hauge. Oslo : Cappelen.

Riiser, H. 1998 : *De Phèdre à Fedra. Analyse justificative de la traduction de la tragédie de Racine par Halldis Moren Vesaas selon la théorie interprétative de la traduction*. [Hovedoppgave. Universitetet i Oslo.]

Rydning, A. 2003: « La métonymie conceptuelle » dans Dørum, H., Nilssen K., et Schult Ulriksen S. (eds) : *Romansk forum* no 17 2003/1. Oslo : Université d'Oslo.

Toury, G. 1995 : *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamin Publishing Company.

Vesaas, H. M. 1991 : « Moro med aleksandrinar » dans *Det umuliges kunst*. Oslo : Aschehoug.

Site Internet :

<http://www.sprakrad.no/ordsoek.htm>