Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Francesistica

Tesi di Laurea

Les *Fables* de Jean de La Fontaine et ses traductions

Relatore
Alessandro Scarsella

Correlatore
Magda Campanini

Laureando
Valentina Berto
Matricola 888252

Anno Accademico
2022 / 2023

Università
Ca'Foscari
Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

INTRODUCTION

« Jean de La Fontaine n'est pas l'inventeur du genre littéraire de la fable mais il est le continuateur d'une très ancienne traduction littéraire[1] ». La naissance du genre fable remonte à l'époque historique d'Ésope et de Phèdre. Le genre de la fable a connu une évolution importante au fil des décennies. Le genre littéraire de la fable subit des grands changements depuis sa naissance jusqu'à aujourd'hui. Chaque fabuliste a apporté des modifications personnelles à ce genre littéraire ancien. Aux cours de décennies les fabulistes ont changé le but, le contenu, le style et la forme de ce genre littéraire. Par conséquent, un chapitre de ce travail sera consacré à l'étude de l'évolution du genre de la fable. Jean de La Fontaine renouvelle le genre de littéraire de la fable mais il emprunte certains éléments stylistiques et noyaux thématiques des fabulistes anciens. L'analyse des caractéristiques du genre de la fable permet de comprendre la raison pour laquelle Jean de La Fontaine utilise un genre littéraire ancien dans son œuvre. La fable sert à divertir les lecteurs grâce au contenu agréable et divertissant des intrigues narratives. Chaque fable à l'intérieur des douze livres contient des observations critiques de la part de l'auteur pour ce qui concerne son époque historique et son contexte social.

« Chaque auteur est influencé par le contexte historique et culturel de manière plus ou moins profonde[2] ». Jean de La Fontaine est un auteur qui a vécu pendant l'époque du classicisme français. Le premier chapitre contient une analyse du contexte historique, culturel, social et politique du classicisme français. Le contexte historique et culturel influence Jean de La Fontaine de différents points de vue. L'analyse du contexte historique permet de comprendre comment Jean de La Fontaine est influencé par l'environnement autour de lui. L'analyse du contexte politique permet de connaître la relation que Jean de La Fontaine entretient avec les institutions du pouvoir et les membres de l'état. L'un des objectifs des *Fables* de Jean de La Fontaine est la dénonciation des disparités sociales et des abus de pouvoir à l'intérieur de la société du XVIIe siècle. Cette première partie du travail favorise la compréhension et interprétation des chapitres suivants. En fait, l'étude des rapports entre l'auteur et la société représente une étape préparatoire pour la compréhension des références satiriques et des expressions sarcastiques à l'intérieur des deux fables analysées. Le but didactique de son œuvre se mêle aux tentatives de l'auteur d'amuser le lecteur. Au même temps, l'auteur utilise ce genre littéraire ancien pour cacher sa critique négative de la société de son temps.

Pour ces raisons les fables de Jean de La Fontaine sont difficiles à interpréter et comprendre en profondeur. L'auteur mélange en quelques vers du divertissement, de la satire, de l'histoire, du sarcasme.

La deuxième partie du travail contient l'analyse en langue originale de deux fables de Jean de La

[1] Patrick Dandrey, « Quelques mots-clefs de l'écriture de fable : Les "confidences" de La Fontaine dans deux apologues du livre XII (fables 5 et 9) », *Littératures classiques*, n°10, 1988, p. 246.

[2] Marc Deramaix, *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIVe au XVIIe siècle : Influence, émulation, traduction*, Rouen, publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2007, p. 7.

Università Ca'Foscari Venezia

Fontaine. La première fable analysée est “L'homme et son image”.
Elle est l’onzième fable du premier livre. La deuxième fable analysée est “Le Lion et le moucheron”. Elle est la neuvième fable du deuxième livre. Les deux fables françaises sont analysées de différents points de vue. L’analyse de chacune de deux fables sera l’objet d’un entier chapitre. Le contenu, le style, le texte des deux fables seront étudiés en détail. Ces deux fables sont caractérisées par une grande richesse thématique et une vaste variété stylique. L'étude des deux fables en langue originale vise à identifier et à résoudre les difficultés d'interprétation des parties textuelles les plus difficiles. L’étude de la fable française de Jean de La Fontaine permet de juger sa traduction avec une conscience différente. L'analyse précise des éléments lexicaux et des figures du style permet la compréhension totale de la fable. Pour mieux expliquer, « l'étude de la fable fournit un bagage de connaissances et une série de notions afin de critiquer la traduction de manière optimale[3] ». Ce travail d'analyse de la fable en langue originale est fondamental pour la réalisation du travail d'analyse comparé entre la fable en langue originale et sa traduction des chapitres suivants. L'analyse des figures du style permet de comprendre leur rôle, leurs caractéristiques et leur importance à l’intérieur de la fable.

En outre, l’analyse de la fable en langue originale vise à montrer les éventuelles problématiques qui un traducteur peut rencontrer pendant sa traduction. Chaque élément lexical dans la fable a son propre rôle et son influence à l’intérieur de l’intrigue narratif. L'analyse de la fable en langue originale vise à expliquer les choix thématiques de l’auteur et le but de l’enseignement à l’intérieur du texte source. Les deux fables choisies contiennent une grande quantité de figures de style complexes et de expressions idiomatiques particulières. « La fausse simplicité thématique des deux fables cache une grande complexité stylistique et une dangereuse difficulté rhétorique[4] ». Pour mieux expliquer, les deux fables ont des noyaux narratifs très simples et amusants. Jean de La Fontaine utilise des éléments lexicaux qui proviennent du langage courant. Donc, le traducteur devra proposer un texte cible facile et agréable. Chaque traducteur devra composer une traduction qui contient les principaux événements narratifs du texte source. La fable est un texte littéraire très court. Toutefois, la matière poétique est riche d’évènements narratifs et certains vers possèdent des multiples significations. La complexité deux fables réside dans la présence d'un contenu dense et des figures de style complexes à l’intérieur d'une petite portion textuelle. Chaque syntagme verbal et nominale est choisie par Jean de La Fontaine avec une grande attention. Jean de La Fontaine combine les différents éléments lexicaux de la langue française afin de créer une fable harmonieuse

[3]Bernard Cerquiglini, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « L'écriture proverbiale », *Revue des sciences humaines*, n° 163, 1976, p. 361.
[4]Jean Pierre Collinet, *La Fontaine en amont et en aval*, Pise, Goliardica, 1988, p. 68.

et musicale. La forte musicalité de ses fables est donnée par la présence des rimes qui lient les vers entre eux. La présence des rimes et des vers de longueurs différentes entraîne des conséquences sur le rythme de la fable. Le rythme est rapide et frénétique. La traduction des fables françaises constitue un véritable banc d'essai pour les traducteurs.

L'analyse de la fable "L'Homme et son image" précède l'étude de trois de ses nombreuses traductions italiennes. Tandis que, l'analyse de la fable "Le Lion et le moucheron" précède l'étude de trois de ses nombreuses traductions anglaises. Chaque figure de style a une fonction unique et spécifique dans les fables de Jean de La Fontaine. Par conséquent, les choix des traducteurs sont jugés avec une plus grande sensibilisation. Certains traducteurs suppriment les figures du style qui ont une grande importance dans la fable. Chaque suppression, ajout et adaptation possède un grand impact dans la traduction parce que les fables de Jean de La Fontaine contiennent peu des vers.

Les *Fables* de Jean de La Fontaine se sont répandues dans tous les pays du monde et elles ont été traduites dans toutes les langues de la planète. Ce travail se limite à l'étude des traductions italiennes et anglaises des fables de Jean de La Fontaine. Le choix de la langue anglaise et de la langue italienne est motivé par plusieurs raisons.

La langue italienne est une langue romane comme la langue française. Tandis que la langue anglaise est une langue germanique. La langue italienne et celle française partagent certaines caractéristiques. Toutefois, ces deux langues ont de nombreuses différences. Les problèmes et les obstacles de la traduction de la fable "L'Homme et son image" du français vers l'italien sont analysés dans l'étude des trois traductions italiennes. La traduction du français vers l'italien n'est pas plus facile que la traduction du français vers l'anglais. La langue anglaise et la langue française ont de nombreuses caractéristiques en commun d'un point de vue grammatical, syntaxique et lexical. Cependant, certaines différences importantes existent entre ces deux langues. Donc, la traduction de la fable de la langue française vers la langue anglaise présente à la fois des facilités et des difficultés. Les problèmes de la traduction de la fable de la langue française vers la langue anglaise sont analysés en détails.

Les traductions italiennes de trois traducteurs différents sont étudiées dans trois chapitres différents. Les traductions italiennes d'Emilio De Marchi, Luca Pietromarchi et Maria Vidale sont analysées. Avant de commencer l'étude des traductions italiennes des fables, une digression sur la diffusion de l'œuvre de Jean de La Fontaine en Italie est proposée. Un traducteur est influencé par le contexte historique et culturel autant qu'un auteur. Les traducteurs italiennes et anglais choisi appartiennent aux périodes historiques différents. Donc, ils sont influencés par des contextes littéraires et culturels distincts. Emilio De Marchi et Luca Pietromarchi composent leurs traductions dans des périodes historiques très éloignées les unes des autres. L'analyse de leurs traductions permet d'analyser les influences culturelles et littéraires subies par les traducteurs. De plus, l'analyse des leurs traductions

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

vise à mettre en lumière combien et comment les goûts personnels et les désirs extravagants ont influencés les traductions. De plus, l'étude de leurs textes cibles sert à observer de manière critique l'évolution de la langue italienne et de la langues anglaise dans le temps. Le choix de Maria Vidale comme troisième traductrice est due par la complexité stylistique et la difficulté d'interprétation de certaines portions textuelles de la fable dans la langue d'origine. Maria Vidale compose son recueil de traductions pour un public d'enfants. La traductrice italienne adapte la fable "L'Homme et son image" aux lecteurs les plus petits. En fait, dans cette fable des références historiques et sociales de l'époque historique de l'auteur français sont présents. Les enfants ne disposent pas d'un ensemble de connaissances vaste et diversifié. L'esprit des enfants n'est pas encore assez développé pour interpréter le sarcasme amer et l'ironie piquante de l'auteur qui aime critiquer les réalités bizarres du classicisme français. Donc, le public enfantin ne comprend pas de manière totale le contenu la fable " L'Homme et son image". Comme on le verra, Maria Vidale propose une traduction adaptée aux lecteurs de tout âge. Les choix de traduction et la dynamique de sélection du lexique de la traductrice italienne sont analysés en détail.

L'étude des trois traductions italiennes est suivie de l'analyse des traductions anglaises de la fable "Le lion et le moucheron". Les trois traducteurs anglais sont choisis selon les mêmes critères avec lesquels les trois traducteurs italiens ont été choisis.

Les traductions anglaises de Robert Thomson, Marianne Moore et Craig Hill sont étudiées dans trois chapitres différents. Robert Thomson est l'un des premiers traducteurs anglais des *Fables* de Jean de La Fontaine. La traduction de Marianne Moore est composée près d'un siècle après celle de Robert Thomson. Les deux traductions sont écrites dans des périodes historiques très éloignées l'une de l'autre. Leur analyse permet de mettre en lumière les mutations de la langue anglaise d'un point de vue diachronique. Le contexte historique et culturel de chaque traducteur est étudié en détail.

L'origine des adaptations présentes dans la fable traduite sont expliquée afin de fournir des justifications aux grandes différences entre le texte source et le texte cible.

La traduction de Craig Hill est choisie pour le travail comparatif pour trois raisons différentes. Il représente l'une des traductions les plus vendues et les plus appréciées des fables de Jean de La Fontaine du XXIe siècle. Les raisons du haut degré d'appréciation des traductions de Craig Hill seront analysées en détail. Les destinataires des traductions de Craig Hill sont les mêmes que ceux des traductions de Maria Vidale. En fait, le traducteur anglais adapte ses traductions anglaises des fables de Jean de La Fontaine pour un public d'enfants. Craig Hill simplifie la complexité de certains éléments lexicaux et il réduit le nombre de figures de style. Maria Vidale et Craig Hill sélectionnent les fables les plus drôles et les plus intéressante dans les douze livres de fables de Jean de La Fontaine. Le plaisir et le diversement de la lecture sont les motivations qui poussent les enfants de lire les fables de Jean de La Fontaine. Maria Vidale et Craig Hill sont conscientes qu'ils doivent

Università Ca'Foscari Venezia

composer une traduction dépourvue de toute nuance tragique. Donc, l'étude de la traduction de Craig Hill suit les mêmes critères d'analyse que ceux utilisés pour l'étude de la traduction de Maria Vidale. Avant d'entamer le long travail d'analyse de la fable en langue l'originale et les trois traductions en langue anglaise, un chapitre est réservé à la diffusion de l'œuvre de Jean de La Fontaine en Angleterre. Les différents traducteurs italiens et leurs traductions sont étudiés dans un ordre diachronique.

Les obstacles pendant la traduction d'un système linguistique à un autre sont nombreux dans le cas particulier des *Fables* de Jean de La Fontaine. On verra comment les six traducteurs réussissent à résoudre les obstacles et les problèmes de la traduction des textes sources. « La traduction est un acte de communication composée pour transmettre un message d'une langue à une autre[5]». La compétence de médiation linguistique et culturelle des traducteurs sont évaluées à travers des notes explicatives. Les fables de Jean de La Fontaine sont riches de figures de style et de choix stylistiques particuliers. Le traducteur doit avoir la capacité de communiquer le même message et de transmettre les mêmes sentiments que l'auteur. L'analyse comparée vise à faire émerger les choix sémantiques et styliques de chaque traducteur. Le texte original français et sa traduction sont insérés dans un tableau afin de composer une étude ordonnée et tirer le meilleur parti du travail comparatif.

Ce travail d'analyse comparée de textes littéraires en langues différentes permet de comprendre comment et où le traducteur a su respecter le texte source. Un traducteur doit prendre conscience de la signification de certains éléments lexicaux difficiles à l'intérieur des fables. De plus, le traducteur doit comprendre la vision du monde de l'auteur et être en mesure de la transmettre dans la langue de sa traduction. L'étude comparé entre le texte original et le texte traduit fait ressortir les difficultés affrontées par le traducteur. Le traducteur devrait être capable de reproduire le contenu de la partie narrative du texte source. En outre, il devrait transmettre dans son texte cible l'enseignement du texte source. Chaque traducteur a ses stratégies de traduction et ses dynamiques de rédaction. La traduction est une discipline rigoureuse et difficile. Le travail de littérature comparée est difficile parce que deux textes en deux langues différentes sont analysés. Chaque langue a son propre lexique, ses propres règles grammaticales et sa propre structure syntaxique. Chaque traducteur recherche la fidèle au texte source pendant la traduction. Le choix des bons mots et la construction d'une proposition dans une autre langue ne sont pas des activités faciles. « La langue n'est pas le véhicule neutre d'un certain contenu identique pour toute l'humanité. […] Le langage construit le contenu de la fable parce qu'il représente le moyen de représenter et d'organiser les concepts[6]». La transmission des significations et la représentation de la réalité sont liées à la bonne utilisation du langage. Le travail d'analyse comparée permet de saisir des changements grammaticaux entre le

[5] Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1967, p. 56.
[6] Michaël Oustinoff, *La traduction*, Paris, Que sais-je ?, 2018, p. 34.

texte original et la traduction. En outre, l'analyse du texte cible permet de noter le changement du registre lexical entre le texte source et celui cible. Par conséquent, le lecteur des traductions des fables de Jean de La Fontaine a la possibilité de comprendre où et comment le traducteur modifie le texte source. Cette dernière constatation pousse vers la réflexion et l'étude du concept de "traduisibilité".

Università Ca'Foscari Venezia

« La traductologie emprunte à la sémiotique la notion de "résidu" qui est la différence de la signification entre un texte original et sa traduction[7]». L'absence d'une solution valable face à un élément lexicaux intraduisible représente un problème sérieux pour le traducteur. Cette étude met en lumière comment et dans quelle mesure les traducteurs des fables de Jean de La Fontaine s'engagent pour résoudre ces problèmes. Le travail d'analyse comparée entre des textes littéraires de langues différentes permet d'évaluer les choix du tracteur et comprendre sa façon de résoudre ses éventuels problèmes communicatifs.

En outre, les *Fables* de La Fontaine sont en vers. La traduction pourrait perdre le rythme du texte source. Donc, le traducteur doit "sentir" tous les éléments sonores du texte français et savoir les "faire ressentir" aux lecteurs de sa traduction. « L'analyse critique du texte source représente la première étape pour composer une traduction[8]». Le traducteur doit analyser le texte original de l'auteur pour en comprendre sa signification globale, les références intertextuelles et son message caché. Le traducteur doit procéder à une analyse approfondie du texte source pour comprendre ses structures syntaxiques, son vocabulaire, son effet sonore, son registre linguistique et son style rhétorique. Une bonne connaissance de la langue et de la culture française est indispensable. Pour examiner le niveau d'exactitude de la traduction, la technique de réversibilité est utilisée. Tandis que la technique de l'équivalence est utilisée pour analyser la traduction des proverbes, des expressions idiomatiques et des métaphores.

Ce travail de littérature comparée porte sur l'analyse des rapports entre le texte français et sa traduction. L'étude de la fable française et sa traduction ne se limite pas à donner au lecteur une analyse critique des deux textes. Cette étude ne vise pas uniquement à saisir les différences formelles et thématiques entre les deux textes. Ce travail a le but de faire comprendre la relation étroite entre la fable et sa traduction. Le genre littéraire de la fable est complexe parce que, comme on l'a vu, la partie narrative et la leçon morale forment une unité. L'un dépend de l'autre. Le traducteur doit être capable de saisir et de transmettre la simplicité des mots. Dans le cas des fables de Jean de La Fontaine, la traduction doit contenir de mots faciles et communs. En fait, si le lecteur de la traduction ne comprend pas les aventures des personnages, il ne peut pas comprendre la morale. Par conséquent, le traducteur doit créer un texte qui soit cohérente avec le but de la fable et les souhaits

[7]Michel Ballard, *Histoire de la traduction : Repères historiques et culturels*, Paris, De Boeck, 2013, p. 23.
[8]*Ibid*., p. 26.

de l'auteur.

La rédaction d'une traduction de tout genre littéraire doit respecter de nombreuses règles et critères. Toutefois, la traduction possède un but principal. La signification et le message du texte original doivent être aussi proches que possible à ceux du texte original. Le traducteur doit avoir la capacité de saisir non seulement le sens général du texte mais il doit savoir interpréter l'utilisation de certaines dynamiques stylistiques et rhétoriques. Par conséquent, les compétences interprétatives et les capacités rhétoriques du traducteur seront évaluées à la lumière de ces observations pratiques.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

II. LES FABLES DE JEAN DE LA FONTAINE : ENTRE ANTIQUITÉ ET MODERNITÉ

La relation entre la littérature et le pouvoir, entre l'écrivain et la société a toujours fait l'objet de recherches approfondies. Le XVIIe siècle a été une époque historique pendant laquelle se sont succédé des évolutions importantes du point de vue politique, religieux, littéraire et social. Les changements profonds qui concernaient cette période historique ont influencé également les écrivains et les artistes.

Dans ce chapitre, j'étudierai en détail la période historique dans laquelle Jean de La Fontaine a vécu et ses relations avec les organismes du pouvoir au XVIIe siècle. De cette façon, je vais justifier comment les évènements de sa vie ont influencé certains choix dans ses recueils de *Fables* pour ce qui concerne le contenu et le style poétique. Dans un second temps, j'analyserai le courant littéraire auquel appartenait Jean de La Fontaine et les raisons pour lesquelles l'auteur a redonné vie au genre ancien de la fable. Bien que l'auteur ait considéré les écrivains de l'Antiquité comme source d'inspiration, il a su créer une œuvre absolument originale et nouvelle. J'expliquerai brièvement la pratique poétique de l'imitation des modèles antiques menée par Jean de La Fontaine qui s'est inspiré des fabulistes antiques mais en gardant toujours un certain détachement du point de vue rhétorique et linguistique.

Jean de La Fontaine a utilisé non seulement un genre littéraire complexe mais il a donné naissance à une œuvre très longue et fragmentaire. *Les fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, connues sous le nom de *Fables de La Fontaine*, sont 3 recueils constitués de 243 fables publiées entre 1668 et 1694. Je présenterai son histoire éditoriale complexe et sa réception au niveau mondial. En fait, après la première publication du premier recueil de *Fables* en 1668, Jean de La Fontaine a publié deux autres recueils sur la même trace que le premier, encore plus complexes et plus longs que le premier. Au fil des ans son œuvre a eu un haut degré d'approbation non seulement auprès du public français mais aussi du monde entier. Depuis la première publication en 1668 et jusqu'à nos jours, tous trois les recueils de ses fables sont apparus sur les étagères des bibliothèques des écoles et des librairies du monde entier. Les *Fables* de Jean de La Fontaine sont l'une des œuvres les plus étudiées au niveau académique : elle est devenue un texte scolaire adopté non seulement pour l'étude de contenu littéraire mais aussi comme manuel pour l'apprentissage de la langue française.

Università Ca'Foscari Venezia

1.1 L'ÉCRIVAIN ET LE POUVOIR

« La société a longtemps eu des grandes conséquences effets contre et sur l'éclosion de l'écrivain[9] ». Au début de sa longue critique sur les *Fables*, Marc Fumaroli se positionne sur le fait que l'écriture est une expérience personnelle et intime mais elle s'insère aussi dans un contexte socio-culturel. En fait, la littérature est une éponge sèche qui absorbe les changements politiques, sociaux, religieux et culturels produits à l'intérieur d'une société. Le lien entre société et littérature est indissoluble précisément parce que l'écriture est le reflet de l'environnement dans laquelle l'écrivain vit. Le système social et la littérature exercent un pouvoir réciproque l'un sur l'autre. En fait, la littérature est influencée par la société mais la société peut être influencée par la littérature. La société et la littérature communiquent entre elles et elles s'influencent réciproquement.

Chaque période possède ses configurations culturelles, politiques, sociales. Le XVIIe siècle est passé à l'histoire comme le "Grand siècle" ou encore "le siècle du Louis XIV" qui était surnommé le Roi Soleil. Il était le fils aîné de Louis XIII et d'Anne d'Autriche. Le 10 mars 1661, après la mort du cardinal Mazarin, il a pris le pouvoir et il l'a exercé jusqu'au 1715. Son objectif principal était la fondation d'un État qui avait comme centre politique et administratif la capitale Paris. Les dix premières années du gouvernement du Roi Soleil étaient caractérisées par une situation de prospérité et de progrès généralisés dans tout le pays. Le 5 septembre 1661 Louis XIV a fait arrêter le ministre des Finances Nicolas Fouquet pour trahison. Comme nous le verra, cet événement a causé de grands changements dans le domaine politique, culturel et littéraire. D'un point de vue économique, le départ forcé du ministre des Finances Nicolas Fouquet a impliqué l'entrée en scène du nouveau ministre des Finances Jean-Baptiste Colbert qui non seulement jouait un rôle dans la sphère politique mais aussi culturelle et littéraire de l'État. D'un point de vue religieux, le "Grand siècle" est une époque caractérisée par des luttes violentes et des revendications significatives. Vu que Louis XIV voulait avoir le contrôle total de la nation, il a commencé à exercer une certaine influence dans les pouvoirs du Pape et les fonctions de la classe ecclésiastique. Cependant le Pape n'était pas disposé à se soumettre au pouvoir du monarque absolu et à subir l'influence de l'État. En outre, Louis XIV a révoqué l'Édit de Nantes signé par Henri IV de France en 1598 et il a enlevé la liberté de culte aux Huguenots. Il a enlevé aux juifs leurs biens et il a imposé le catholicisme comme l'unique culte religieux à l'intérieur des frontières de État français. Le Roi Soleil avait établi un gouvernement qui contrôlait la vie des individus et leurs activités quotidiennes. Le monarque absolu a commencé à devenir suffocant et oppressif aux yeux de la population. « Son concept de pouvoir est résumé dans les mots célèbres "L'État, c'est moi" ![10] ». Il avait établi une monarchie absolue

[9] Marc Fumaroli, *Le poète et le roi : Jean de la Fontaine en son siècle*, Paris, éditions de Fallois, 1997, p. 34.
[10] Germain Croizier, Jean-Marie Apostolidès, « Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV », *Revue*

Università Ca'Foscari Venezia

dans laquelle le roi est le seul et unique chef de l'administration de l'État français. Pour conclure, le roi était présent dans toutes les sphères de la vie d'Etat. Il était présent dans la sphère politique à travers le rôle du monarque absolu. En outre, Louis XIV apparaissait dans le champ public parce que des sculptures de son mi-corps étaient disposées dans les lieux publics. Le monarque absolu était présent aussi dans la vie littéraire grâce aux œuvres écrits en son honneur. En fait, Louis XIV est nommé par Jean-Baptiste Colbert "protecteur" de l'Académie française en 1672. La ruse de Louis XIV consistait dans la création face à la collectivité de l'image d'un roi qui était prêt à tout faire pour son pays. Louis XIV voulait conquérir la confiance de son peuple et se construire une bonne opinion collective de soi-même. En 1682 le déménagement de toute l'aristocratie française à la ville de Versailles avait le but de contrôler la vie des hommes riches de manière directe et vérifier la présence des individus dangereux pour la sécurité de l'État français. Le contrôle constant toutes les affaires de l'État signifiait étouffer dans l'œuf toute sorte de révolte ou de rébellion. En outre, « la propagande obsessionnelle de son image et le contrôle maniaque de la vie publique avaient comme but de diffuser une série des valeurs politiques[11]». Louis XIV avait répandu l'idée que ses pouvoirs lui avaient été donné par la volonté divine. Les décisions du souverain devaient être impérativement respectées par tous les individus parce qu'elles dépendaient de la volonté divine pour le bien-être et la prospérité de son pays. Donc, contredire les décisions du souverain signifiait remettre en cause la parole de Dieu. En outre, à la cour de Versailles l'aristocratie devait respecter un code de comportement très strict et limitant. Cette forme de despotisme exercée par Louis XIV était évidente pour les observateurs les plus attentifs et sensibles. Par exemple des écrivains et philosophes avaient exposé un point de vue sur l'exercice du pouvoir du monarque. Dans le cas spécifique de Jean de La Fontaine, il a été directement touché par les décisions du monarque absolu. L'arrestation cruelle de son mécène Nicolas Fouquet a été un évènement qui a signifié la perte traumatique de son protecteur et d'un point de référence important pour sa carrière d'écrivain. Depuis cet évènement, il a commencé à juger de manière négative la soif obsessionnelle de pouvoir de Louis XIV et la propagande constante de son image. Jean de La Fontaine avait compris que le souverain ne visait qu'à favoriser ses intérêts. Toutefois, Jean de La Fontaine a toujours essayé d'entretenir des bonnes relations avec lui et les membres de la cour tant pour intérêt personnel afin de continuer à favoriser sa carrière d'écrivain. En fait, Jean de La Fontaine a dédié à Louis XIV et à Jean-Baptiste Colbert son œuvre intitulée *Les Amours de Psyché* en 1669. En 1668 il a dédié le premier recueil de ses fables à Louis de France qui était le fils aîné de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche. En 1693 Jean de La Fontaine a dédié le troisième recueil à Louis de France qui était le fils de Louis de France et de Marie-Anne de Bavière. Le deuxième recueil de fables a été

française de sociologie, vol. 24, n°3, 1983, p. 591.

[11] Yves-Marie Bercé, *La naissance dramatique de l'absolutisme (1598-1661)*, Paris, Seuil, 2002, p. 91.

dédié à la Marquise de Montespan qui était favorite de Louis XIV entres toutes les femmes présentes à sa cour royale.

D'un point de vue culturel, l'époque de Louis XIV a été une époque très riche et prospère. « Le "Grand siècle" a vu la naissance des académies où les érudits, les intellectuelles, les écrivains se réunissaient pour discuter des sujets différents[12]». Armand Jean du Plessis de Richelieu aussi nommé cardinal de Richelieu a fondé l'Académie Française en 1635. L'Académie Royal de peinture et de sculpture a été fondé en 1665. Tandis que l'Académie de sciences a été fondé en 1666. « La fondation des académies avait permis les artistes et les écrivains de diffuser leurs œuvres à l'intérieur de la société[13]». En fait, les académies représentaient des organismes officiels reconnus par le grand public comme des lieux d'échange de tout forme de culture et de partage de tout type de savoir. En 1688, Jean de La Fontaine a été élu membre de l'Académie française. Donc, il a eu la possibilité de se faire connaître à l'intérieur du monde académique et de lier des relations étroites avec les personnalités de pouvoir.

Dans le cadre d'une étude des rapports entre pouvoir et la littérature au XVIIe siècle en France, l'état n'était qu'un des nombreux organismes qui favorisaient la naissance de lieux nouveaux pour la circulation du savoir et l'élargissement des connaissances chez chaque individu. La période historique de Jean de La Fontaine a vu la naissance des lieux de rencontre privés chez les femmes et les hommes de la haute noblesse. Les salons littéraires constituaient un lieu de rencontre périodique. L'activité intellectuelle dans ces lieux consistait dans l'élaboration d'idées, l'échange d'intérêts et le partage de nouvelles curiosités. Les salons littéraires concernaient surtout les femmes de la haute société, les *salonnières*. Elles recevaient les personnalités artistiques et littéraires les plus connues dans leurs maisons luxueuses. Elles désireraient s'éloigner de l'ignorance pour les substituer avec l'élégance, l'intellectualité, le raffinement et le bon goût. L'élégance excessive et le raffinement suprême des femmes de la haute noblesse font l'objet de œuvres satiriques de certains écrivains de l'époque comme Molière dans *Les précieuses ridicules*, Jean de la Fontaine dans *La Fille*, Michel de Pure avec *La Précieuse*. Les salons littéraires étaient un lieu pour construire des nouvelles relations sociales et humaines. Ces lieux de rencontre donnaient vie à des cercles d'intellectuels qui pouvaient être des écrivains, des poètes, des artistes, des musiciens, des sculpteurs et des peintres. Les écrivains et artistes de l'époque les utilisaient pour rencontrer des membres de la haute noblesse dans l'espoir de faire la connaissance de quelques hommes de pouvoir et avoir un avantage personnel.

Jean de La Fontaine a su exploiter à son avantage la vie mondaine et culturelle de la capitale. En

[12] Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, 2005, p. 58.
[13] Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (XVIe au début du XIXe siècle)*, Paris, Rivages l'Histoire, 1988, p. 65.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

fait, il était un habitué du salon de Catherine de Vivonne de Rambouillet, Marquise de Rambouillet qui l'avait ouvert dans sa résidence de l'Hôtel de Rambouillet.

Pendant une des rencontres mondaines chez elle, il a connu la duchesse Madame d'Orléans de Luxembourg qui était devenue sa protectrice directe. En fait, elle lui avait donné le privilège de séjourner dans sa résidence et de profiter de certains avantages économiques. En outre, après la ruine de Nicolas Fouquet, Jean de La Fontaine a été accueilli dans le salon de Madame La Sablière qui était une femme de la haute noblesse française. De plus, grâce à Nicholas Fouquet, il a vécu chez la famille d'Hervant qui était une importante famille de financiers de l'époque.

Jean de la Fontaine fréquentait très souvent les salons littéraires et il faisait partie des cercles d'intellectuels. En fait, il a su se faire connaître par des gens de la haute noblesse et favoriser sa carrière d'écrivain. « Le premier cercle de intellectuels dont Jean de La Fontaine faisait partie était appelé "Les chevaliers de la Table Ronde" grâce auquel il a connu Antoine Furetière et Françoise Charpentier[14] ».

Pendant le XVIIe siècle, chaque académie était gouvernée par un membre de gouvernement qui jouait le rôle de mécène pour les artistes et les écrivains. Le cardinal de Richelieu, Pierre Séguier, Jean-Baptiste Colbert, Louis XIV ont recouvert_ce rôle par rotation à l'intérieur de l'Académie française. Le mécénat était une forme de soutien et protection pour les artistes. En fait, les artistes se regroupaient autour de ces hommes riches à travers l'offre de certains services en échange de quelques avantages financiers. Généralement, dans ses œuvres l'écrivain divinisait le mécène qui, à son tour, le récompensait pour avoir fait l'éloge de ses actions. En fait, un mécène fournissait des instruments rassurants de subsistance aux artistes. Il aidait les artistes à vendre leurs œuvres et il leur donnait une somme d'argent pour vivre bien. En 1658, Jean de La Fontaine faisait partie du petit cercle d'artistes et d'écrivains créé par le surintendant général des Finances Nicolas Fouquet qui est devenu son premier mécène et un point de référence important à l'intérieure de la cour.

La floraison des salons littéraires, des mécénats et des académies donnait importance à la figure de l'écrivain. Ils ont changé le statut de l'écrivain au niveau social parce qu'ils ont légitimé le rôle de l'homme de lettres et ils l'ont fait émerger en tant que personnage public important. Ils donnaient à l'homme de lettres la possibilité de se faire connaître et avoir son rôle reconnu à l'intérieure de la collectivité. Alain Viala a proposé de considérer « 1635 comme la date qui marque la naissance de l'écrivain en tant que praticien[15] ».

Toutefois, la naissance de ces lieux d'échange d'idées a créé des débats forts dans la sphère littéraire. Deux courants principaux ont dominé, le baroque et le classicisme. Le courant littéraire baroque a

[14]Gérard Michaux, *Naissance et développement des académies en France au et XVIIIe siècles,* Paris, Académie nationale de Metz, 2007, p. 46.

[15]Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : Sociologie de la littérature à l'âge classique,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 23.

commencé à la fin du XVIe siècle et il est terminé vers le milieu du XVIIe siècle. D'un point de vue littéraire il est caractérisé par le gout pour l'excès et pour la fantaisie. Les auteurs de ce courant privilégiaient les émotions, les passions et les sentiments. Des personnages réellement existés et fictifs étaient mis ensemble dans les œuvres. Des intrigues réels et inventés étaient présents dans les œuvres. Le rêve et l'imagination étaient les principaux éléments du baroque afin faire émerger l'irrationalité des êtres humains. La mort et l'amour étaient les thèmes préférés par les auteurs baroques parce qu'ils étaient souvent associés au concept de mystère. À partir de la deuxième moitié du XVIIe siècle le courant classique a dominé la scène littéraire. Les auteurs classiques considéraient les auteurs grecs et latins de l'antiquité comme les seuls modèles auxquels s'inspirer. En fait, l'Antiquité représentait un exemple de perfection absolue qu'il fallait suivre et imiter. Les artistes de l'époque étaient convaincus que le meilleur moyen de s'approcher à la haute perfection des artistes anciens était de les imiter. Toutefois, l'imitation des modèles classiques faite par certains écrivains avait créé des polémiques à l'intérieur du monde littéraire. La "Querelle des Anciens et des Modernes" donnait vie à des débats importants dans les salons littéraires et dans les cercles des hommes de lettres. Ce débat littéraire né à l'intérieur des cercles des intellectuels qui faisaient partie de l'Académie française. « La polémique opposait les concepts d'imitation et d'invention. Deux groupes d'écrivains se battaient à cause de leurs deux différentes conceptions pour ce qui concerne la création d'une œuvre et le rôle de l'écrivain[16] ». Les auteurs "Anciens" étaient dirigés par Nicolas Boileau qui croyait que l'art devait être une simple imitation des œuvres des anciens artistes latins et grecs. Les écrivains comme Jean Racine, Jean de la Fontaine, Jacques Bénigne, Jean de La Bruyère suivaient le courant classique. Par exemple, en 1654 l'*Eunuque* de Jean de la Fontaine était une comédie traduite et adaptée directement de Térence. En outre, Jean de La Fontaine a pris inspiration des anciens fabulistes Esope et Phèdre pour composer ses recueils de fables.

Si les écrivains classicistes soutenaient la suprématie de la tradition ancienne, les écrivains dites "modernes" affirmaient la supériorité de la culture, de la langue, de l'art et de la littérature française de l'époque. Parmi les défenseurs du renouvellement artistique, Charles Perrault était le premier à affirmer qu'il n'était pas nécessaire d'imiter les artistes anciens. Les artistes contemporains pouvaient atteindre l'excellence et la perfection pendant la création artistique sans imiter l'art ancienne. Dans le cas spécifique de la création littéraire, les œuvres devaient se renouveler du point de vue esthétique et traiter des problèmes de l'époque contemporaine. Les auteurs contemporains n'avaient rien à envier ni à imiter aux auteurs classiques tant au niveau de la qualité de la littérature que du potentiel de l'auteur lui-même. L'écrivain devait observer attentivement les changements qui se produisaient dans son époque historique. « L'écrivain devait être un chroniqueur qui interprétait

[16]Xavier Greffe, Sylvie Pflieger, *La politique culturelle en France*, Paris, Documentation française, 2015, p. 34.

Università Ca' Foscari Venezia

les événements et les plaçait clairement dans son travail[17]». En fait, le rôle de l'écrivain était d'éclairer et mettre en ordre la chaîne des événements qui caractérisaient le XVIIe siècle.

Le XVIIe siècle était caractérisé par la naissance de la figure du moraliste qui était un observateur attentif de la réalité matérielle et des êtres humains. Les moralistes comme François de La Rochefoucauld et Jean de La Bruyère décrivaient de manière critiques les caractéristiques des êtres humains. Les mémoralistes comme Jean-François Paul de Gondi et Gédéon Tallemant des Réaux décrivaient les évolutions du XVIIe siècle. Les mémoralistes jugeaient les changements sociaux de l'époque et ils remettaient en cause certains aspects de la vie publique. Jean de la Fontaine a suivi leur trace pour composer dans ses fables une critique mordant à la société et au pouvoir de son siècle.

Ces dernières pages visent à expliquer les rapports que Jean de la Fontaine entretenait avec les institutions du pouvoir et les courants littéraires de son époque historique. Ces dernières pages permettront de mieux comprendre les choix linguistiques et styliques présents dans ses *Fables*. En fait, Jean de La Fontaine a repris le genre littéraire très ancien de la fable qui remonte à l'époque d'Esope et de Phèdre. Toutefois, il a apporté des modifications aux œuvres de ses maîtres anciens du point de vue stylique, rhétorique et expressif. Jean de La Fontaine a suivi les auteurs anciens en tant que modèles littéraires excellents mais il a adapté leurs œuvres à son goût personnel et à la mode de l'époque en créant un œuvre unique par son originalité. Dans le prochain chapitre, nous allons expliquer en quoi consiste la pratique de l'imitation des modèles anciens faite par l'auteur et la relecture en clé moderne du genre classique de la fable.

[17] Nathalie Heinich, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, p. 45.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca' Foscari Venezia

1.2. LE GENRE DE LA FABLE

Avant de commencer un petit commentaire sur l'évolution du genre de la fable d'Ésope à Jean de La Fontaine, donner quelques indications sur ce genre littéraire pourrait être utile pour mieux comprendre le sujet de la réutilisation de ce genre ancien au cours des siècles. La fable est un court récit fictif qui peut être en vers ou en prose, selon le choix de l'auteur. Contrairement au conte de fées, elle est écrite à des fins exclusivement morales. En fait, chaque fable contient une morale explicite qui est insérée à la fin du récit. La morale a le but éducatif de présenter des valeurs positives à cultiver et à préserver dans les rapports sociaux quotidiens. Elle indique au lecteur quels comportements il doit garder et quelles attitudes il doit supprimer. « Les personnages des fables sont toujours des animaux qui parlent[18] ». Les protagonistes des fables sont rarement des êtres humains ou des personnages mythologiques. L'utilisation des animaux comme protagonistes et d'un lexique commun favorisent une lecture plaisante. La fable a un caractère universel parce que ses enseignements aimeraient être valables dans tous les temps et pour tous les pays. Pour cette raison, ce genre littéraire a été utilisé au cours des siècles par différents auteurs et par différents buts.

De plus, le public auquel le genre de la fable s'adresse est très large. Le public d'enfants ne rencontre aucune difficulté à lire et à comprendre la fable. Dans ce cas, le plaisir de la lecture et le divertissement sont les seuls buts de la lecture. Les enfants aiment lire les aventures et les mésaventures des animaux. Cette première clé de lecture est née de l'utilisation des animaux comme personnages, d'un lexique facile et de la forme en vers. Ce niveau de compréhension et d'interprétation est accessible à la fois aux adultes et aux enfants.

Toutefois, rire et amuser ne sont pas les deux seuls objectifs des fables. Comme on le verra, derrière le choix des thèmes et du lexique de l'auteur, un sens plus profond est caché mais il est réservé à un public adulte qui est capable de décrypter les jeux rhétoriques difficiles. Ce deuxième niveau de lecture porte sur l'interprétation de la morale. Pour accéder à ce niveau haut de compréhension, le lecteur doit saisir le sens profond de la morale et l'appliquer comme enseignement pratique dans la vie réelle. En fait, les animaux sont mis à la place des êtres humains afin d'expliquer les vices et les vertus des êtres humains. La connexion entre la fable et le monde humain peut être comprise si le lecteur connaît le genre de la fable et ses finalités littéraires. Les actions des animaux sont le reflet des actions des êtres humains qui, dans la plupart des cas, agissent par intérêt personnel au détriment des individus les plus faibles. En fait, la fin des récits est rarement heureuse et les personnages malins ne sont jamais punis. Donc, « le but de la fable est donner une clarification des lois qui dominent le monde des êtres humains[19] ». Les personnages des fables ne se caractérisent que par la conduite adoptée. Le renard est le symbole de la ruse qui est utilisée par les êtres humains malins

[18] Claude-François Ménestrier, *l'Art des emblèmes,* Paris, Hachette, 2018, p. 34.
[19] Alain Niderst, « Sur la composition des Fables de La Fontaine », *The French Review*, vol. 65, n° 2, 1991, p. 190.

pour tromper les animaux naïfs. Le loup est le symbole de l'arrogance qui met à genoux les individus les plus faibles et les plus timides. L'agneau reflète la faiblesse d'âme des êtres humains qui succombent devant la force des individus forts. Le monde des animaux dans les fables est triste et impitoyable comme celui dans lequel vivent les êtres humains. La morale devrait pousser le lecteur à réfléchir sur la réalité autour de lui avec un œil critique et sincère. Les mauvais comportements des animaux doivent inciter le lecteur à regarder à l'intérieur et autour de lui pour améliorer ses gestes quotidiens.

Università Ca'Foscari Venezia

Ce niveau d'interprétation est partiellement accessible aux enfants. Un enfant peut saisir le contenu de la fable et comprendre les nuances sémantiques de la morale mais il ne comprend pas le lien entre la réalité humain et le monde animal des fables (à moins qu'il ne lui soit expliqué par un adulte). Bien que chaque fable soit un récit indépendant, avec ses propres personnages et ses propres morales, les fables sont des briques qui forment l'architecture compressive de l'œuvre qui envoie un message global voulu par l'auteur. La cruauté et la méchanceté règnent dans le monde des animaux des fables ainsi que dans celui des êtres humains. Par conséquent, si un lecteur n'est pas en mesure d'interpréter correctement le contenu de chaque fable, l'interprétation globale de l'œuvre lui sera interdite.

La troisième clé de lecture regarde l'interprétation correcte des interférences bibliographiques de l'auteur. Ce niveau de compréhension n'est accessible que grâce à une connaissance du contexte historique et culturel de l'auteur. En fait, « l'auteur laisse une trace de l'histoire de son époque et de son histoire dans chaque fable[20] ». L'auteur a utilisé le genre de la fable comme outil pour critiquer les institutions politiques et sociales de son temps. La satire, L'ironie, le sarcasme, la parodie sont les formes expressives utilisées par l'auteur afin d'exprimer ses opinions personnelles, de manière peu ou moins discrète. Un lecteur informé du contexte historique et social de l'auteur arrive à comprendre la signification cachée de ses subtiles formules rhétoriques.

Comme on l'a vu, la grande versatilité et les qualités adaptatives de la fable lui ont permis d'être un genre littéraire atemporel. Des écrivains de différentes époques et de différents pays ont utilisé ce genre littéraire pour des fins différentes, l'adaptant à leurs goûts personnels. En fait, la fable représente un genre littéraire adapté à être utilisé comme texte source à retravailler ou mieux à réinventer. Les auteurs, qui ont repris ce genre après Ésope, n'ont pas copié ou traduit la matière de ses fables. Ils ont imité les contenus des fables précédents mais ils les ont chargés d'un but personnel et d'un style originel. L'imitation consiste à reproduire des portions textuelles des textes anciens en leur donnant une nouvelle forme et un nouvel aspect. Imiter signifie « retravailler des œuvres

[20]Marius Guinat, *La Morale des fables de La Fontaine et les temps présent : Souvenirs, impressions et réflexions d'un vieux fonctionnaire*, Paris, Collection XIX, 2016, p. 45.

anciennes en respectant les caractéristiques propres au genre littéraire [21]». Jean de La Fontaine sait dépasser l'imitation servile des auteurs anciens. L'auteur français est créatif tant dans son style poétique que dans ses choix stylistiques. La relation entre l'ancien poète et le poète contemporain n'est pas de soumission du deuxième à l'égard du premier, mais plutôt une expression de dévotion et d'admiration. Les auteurs s'appropriaient d'une fable antique en la réécrivant à leur manière et en créant une œuvre originelle.

Università Ca'Foscari Venezia

Le genre de la fable a eu une longue histoire pour ce qui concerne sa reprise et sa réadaptation aux cours des décennies, en commençant par Ésope jusqu'à Jean de La Fontaine. Les fables ésopiques n'ont jamais été oubliées. En fait, elles ont été modifiées au cours des époques, elles ont été réinventées par différents auteurs, elles ont été récrites en langues différentes. Bien qu'elles aient subis plusieurs modifications, les caractéristiques typiques des fables antiques d'Ésope ont été conservées au cours des siècles parce que l'esprit de l'auteur n'a jamais abandonnée l'œuvre. Toutefois, Ésope est le père de la fable mais il n'a pas été pas l'inventeur. Les fables les plus anciennes remontent à l'époque égyptienne. *L'Histoire des deux frères, Le prince prédestiné* et *Mensonge et vérité*[22] sont considérées comme les fables les plus anciennes vu qu'elles ont été écrites au XIIIe siècle avant J.C.

Le terme "Fables d'Ésope" désigne les textes de création d'Ésope et tous les récits racontés de manière orale par les auteurs avant lui. Ésope était le plus ancien auteur des fables en langue grecque de la Grèce antique et du monde occidental. Cet écrivain a vécu vers la fin du XVIIe siècle et le début du VIe siècle. Le but didactique mêlé au langage simple et au plaisir facile a été les clés du succès des fables d'Esope. « Encore au temps d'Aristophane existait un intérêt grand pour les fables et les mots juste d'Ésope dans les festins[23] ». Pendant l'époque d'Aristophane, entre IVe siècle av. J.C. et IIIe av. J.C., les fables d'Ésope étaient encore utilisées par les poètes de cour pour amuser les invités et les personnalités pendant les fêtes. De plus, en signe de respect et d'estime pour cet auteur grec, Jean de La Fontaine rédige la *Vie d'Ésope le Phrygien* au début de son premier recueil de fables.

Quelque siècle après, Phèdre a mis en vers latins les fables d'Ésope. Le fabuliste était né en Thrace vers XIVe siècle av. J.C. et puis il est retourné à Rome avant de se transformer dans un esclave de l'empereur Auguste. Les manuscrits de ses œuvres contenaient la mention "libertus Augusti". Donc on suppose qu'il a été libéré par l'empereur et il est devenu un esclave libre. Ensuite, il s'est soumis au pouvoir de l'empereur Tibère qui était le deuxième empereur romain. *Phaedri Augusti Liberti Fabulae Æsopiae* est le titre de son recueil de fables. Il peut être traduit en français en tant que *Les*

[21] Alain Rey, *Le Robert*, Paris, Le Robert, 2021, p. 91.
[22] Gustave Lefebvre, *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, Paris, Adrien Maisonneuve, 1949.
[23] Alain-Marie Bassy, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, Paris, Editions Promodis, 1986, p. 78.

Università Ca' Foscari Venezia

Fables ésopiques de Phèdre, affranchi d'Auguste. Un prologue ouvre chaque livre et un épilogue le ferme, à l'exception du dernier livre sans épilogue. Comme le titre du recueil l'anticipe, Phèdre avait pris inspiration des fable ésopiques. « Ésope a créé la fable et il en a trouvé le sujet. […] Moi j'ai transformé en vers sénaires[24] » précise Phèdre dans le prologue du premier livre.

À la différence d'Ésope il a choisi les vers au lieu de la prose. En outre, seulement quarante-sept fables sont d'origine ésopique, les autres ont été reprises des Fables d'Hésiode ou encore elles ont été inventées par Phèdre lui-même. Hésiode, un poète grec vécu entre la fin du VIIIe siècle et le début du VIIe siècle, avait composé *Les travaux et Les Jours.* Son travail était un poème en vers avec un fort but didactique. L'auteur a transmis deux leçons qui sont valables pour tout le monde et à tout moment. Le travail est une activité qui ennoblit l'âme de l'être humain. Seul le travail donne à l'homme la possibilité de vivre dans la dignité. Comme Phèdre Hésiode a récupéré le but didactique des fables d'Ésope afin de donner au lecteur les deux leçons morales mentionnées précédemment.

Dans les fables d'Ésope les animaux sont les uniques personnages présents. Tandis que Phèdre a inclus les êtres humains. En fait, ses fables ne sont pas écrites dans le seul but de donner du plaisir aux lecteurs ou des leçons de vie à travers ses morales finales. Dans les deux premiers livres de fables, il dénonce les actions de l'empereur Tibère pour avoir soutenu le ministre Séjan pendant les élections au Sénat. Ses attaques explicites contre l'abus de pouvoir fait par cette figure forte lui ont coûté une peine dure et un exil à vie. Dans le prologue du livre III il a tenté de motiver ses mots irrévérencieux mais sa défense n'a pas été persuasive pour le sauver du châtiment dur.

« Phèdre a été le premier fabuliste à employer le genre littéraire pour des fins politiques et publiques. Phèdre a augmenté le niveau de complexité et de difficulté du simple genre de la fable[25] ». Ses fables pouvaient être lues seulement par les adultes parce qu'ils savaient comprendre la dénonciation politique cachée dans ses vers simples. La lecture des fables donnait un aperçu du cadre politique de l'époque historique de l'auteur latin et de ses enjeux politiques à l'intérieur de son état afin de faire réfléchir les lecteurs. Cet auteur latin vivait métaphoriquement dans ses œuvres et sa pensée émergeait de ses mots. La vie publique et privée de son période historique était racontée indirectement dans l'œuvre. Phèdre a changé le genre littéraire de la fable qui est devenu un genre littéraire à interpréter selon une clé de lecture historico-politique. L'œuvre de Phèdre a été retirée de la circulation et elle est resté inconnue jusqu'à la Renaissance. En 1596 les deux humanistes Pierre Pithou et François Pithou ont publié son ancien manuscrit contenant cinq recueils de fables.

Les fables d'Ésope ont été reprises par Démétrios de Phalère qui était un orateur et un homme

[24] Phèdre, *Fables de Phèdre, affranchi d'Auguste*, Paris, Hachette, 2016, p. 16.
[25] Léopold Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*, Paris, Firmin-Didot, 1899, p. 68.

Università Ca'Foscari Venezia

d'état athénien vécu au IVe siècle avant J.C. Les fables d'Ésope étaient racontées oralement. Démétrios de Phalère a mis ses compositions par écrit et le manuscrit n'a pas été perdu. En outre, « le recueil de ses fables a été écrit en prose avec un mélange des récits ésopiques aux récits de sa propre invention[26] ». L'auteur a donné un exemple concret de la notion d'imitation qui ne consiste pas à récopier mot à mot passivement le contenu d'une l'œuvre précédente. La veine créatrice et le style personnel de l'auteur se dégageaient dans chaque vers qui témoignait de son engagement pour la création d'un travail original. Les concepts d'imitation et d'invention se mêlaient à l'intérieur de ses fables.

À la fin du Ie siècle après J.C., un fabuliste romain nommé Babrius a réécrit les fables d'Ésope en langue grecque. Son manuscrit contenait cent vingt-trois fables écrites en vers et mises en ordre alphabétique. Au début le recueil des fables de Babrius devait contenir deux cents fables. Seulement cent quarante-trois fables et quelques fragments ont été sauvé. Babrius a conservé la langue d'Ésope. De plus, le plaisir de la lecture et la finalité didactique de la morale finale s'inscrivaient pleinement dans la tradition ésopique. Cependant le style de la versification était élégant comme celui d'Ésope et son rythme était cadencé comme chez Phèdre. En outre, Babrius a imité Ésope dans le choix des personnages parce que les animaux sont les uniques personnages présents dans les deux recueils.

Dans le deuxième prologue de son recueil Babrius déclare de s'être inspiré des fables d'Ésope qui, selon lui, était un représentant excellent de la langue grecque. Toutefois, le fabuliste a revendiqué l'originalité de son projet pour ce qui concerne le style métrique et l'organisation formelle. En fait, il a imité les contenus des fables des auteurs anciens mais il a utilisé une forme métrique nouvelle. Le vers utilisé par Babrius était appelé "choliambe" ou "scazon". Cette typologie métrique était formée par un trimètre iambique afin de rendre le rythme des vers frénétique et rapide. Ses fables ont eu une large diffusion à partir du IIe siècle jusqu'au XIVe siècle. Les fables de Babrius faisaient partie des lectures quotidiennes à l'intérieur des cercles des intellectuels byzantins à cette époque-là. Les savants étudiaient et ils récrivaient la matière babrienne pour leur plaisir personnel. En outre, « les professeurs de rhétorique ancienne employaient les fables de Babrius en tant que textes pour éduquer les étudiants[27]». Les étudiants devaient les étudier et les paraphraser afin d'apprendre la langue grecque. En outre, ils devaient modifier les fables en les simplifiant et en les modifiant afin perfectionner la maîtrise du haut langage rhétorique. Ces exercices linguistiques ont commencé à faire partie des programmes scolaires. Babrius a inauguré une nouvelle utilisation du genre de la fable qui a été employée pour des finalités académiques et scolaires. Comme on l'a vu, les fables de Babrius ont été diffusées en tant que manuels théoriques pour l'étude de la langue grecque et d'un bon langage rhétorique. L'étude de la diffusion des fables de Babrius a confirmé la versatilité

[26]Pietro Pancrazi, *Ésope moderne*, Paris, Gallimard, 1930, p. 67.
[27]Léopold Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*, op.cit., p. 31.

et l'adaptabilité du genre littéraire de la fable qui a acquis une finalité pédagogique. Comme on le verra, l'emploi académique de la fable est retourné avec Jean La Fontaine parce que ses fables sont utilisées encore aujourd'hui comme livre pour l'étude de la grammaire et de la syntaxe françaises.

Università Ca' Foscari Venezia

Flavius Avianus était un poète romain vécu entre la fin du IVe siècle et le début du VIe siècle après J.C. Il a écrit quarante-deux fables en latin. En ouverture de son œuvre, juste après la préface dédiée à un personnage appelé Théodose, l'auteur a rendu hommage aux innombrables fabulistes qui l'ont précédé. Flavius Avianus a cité Ésope qui, selon lui, a été l'initiateur officiel du genre littéraire. Ensuite, il a mentionné Babrius et Phèdre. L'auteur a mentionné également Socrate et Horace pour la présence des enseignements moraux dans leurs œuvres. *Les Fables d'Avianus* conservaient le style en vers et les animaux comme personnages principaux. Flavius Avianus a imité Ésope parce que son œuvre contenait des leçons morales à la fin de chaque récit afin de pousser les hommes vers des bons comportements et de les éloigner des mauvaises habitudes. Cependant, bien que Flavius Avianus ait repris la structure de base des fables antiques, il n'a pas respecté la règle importante de la brièveté du récit. En fait, les fables sont souvent brèves et simples. « Ses fables sont beaucoup plus longues et la syntaxe de chaque vers est complexe[28] ». En outre, à différence des cas précédents, ses fables ne se sont pas diffusées au niveau du grand public.

Au Moyen Âge le contenu des fables d'Ésope était peu connu car on ne disposait pas de manuscrits ou d'autres attestations écrites. En fait, la diffusion et la connaissance de ses fables a été possible grâce à certains documents en grec ou à certaines informations provenant d'autres auteurs. Toutefois, certains écrivains ont essayé d'écrire des récits brefs grâce à des matériaux disponibles des fables d'Ésope comme point de départ. *Ysopet* ou *Isopet* était un terme introduit au Moyen Âge pour indiquer les recueils médiévaux de textes qui avaient une intention moralisatrice ou didactique. Les caractéristiques de ces courts récits rappelaient beaucoup les fables d'Ésope. La présence d'animaux comme personnages principaux et l'intention didactique présente dans les leçons morales rappelaient la matière ésopique.

Entre 1157 et 1217 Alexander Neckam a repris la matière ésopique grâce à la rédaction de son œuvre intitulée *Novus Aesopus*. Elle contenait quarante-deux fables dont la plupart ont été prises de l'ancien recueil intitulé *Romulus*. En 1218 le même auteur a écrit un autre recueil de fables intitulé *Le Novus Avianus* qui contenait huit fables présente dans l'œuvre de Flavius Avianus.

Entre 1180 et 1189 Marie de France a composé des fables comme celle d'Ésope.

Au début de son ouvrage, Marie de France a affirmé d'avoir utilisé un manuscrit appartenant au Roi Alfred. Cette déclaration fait naître quelques doutes parce que le manuscrit des fables traduites en

[28]Ana Paiva Morais, « Histoires de l'infime : fabula et fable au Moyen Âge, entre obscur et fabuleux », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 18, 2018, p. 31, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2007_num_18_1_1139, mis en ligne le 20 novembre 2019, consulté le 20 août 2022.

Università Ca'Foscari Venezia

ancien anglais n'a jamais été retrouvé ni en Angleterre ni ailleurs. Roi Alfred était roi des Anglo-saxons de 878 à 887 av. J.C. Il avait trouvé les fables de l'auteur Romulus et il les avait traduites en ancien anglais. La traduction des fables en langue française faite par Marie de France était d'une importance vitale non seulement pour la transmission des fables ésopiques aux lecteurs français mais aussi pour la circulation de l'œuvre dans toute l'Europe. En fait, elle avait donné une propulsion à la traduction des fables ésopiques dans d'autres langues romanes.

Son recueil comprenait cent-quatre fables qui provenaient des recueils de fabulistes différents. La plupart des fables provenaient des fables de Phèdre et d'Ésope. La poétesse française avait inséré à l'intérieur du recueil des fables de sa création. Le style en vers rapprochait son recueil aux modèles anciens, tandis que l'emploi la langue d'oïl l'enrichissait d'une touche d'originalité.

Marie de France a imité les fabulistes anciens parce qu'un prologue ouvrait le recueil et un épilogue le clôturait. Marie de France a suivi Phèdre comme modèle littéraire pendant le choix des personnages. Soixante-quatorze de ses fables contenaient les actions des animaux, tandis que les autres vingt-huit présentaient des êtres humains comme personnages.

Le nombre de vers de chaque fable était égal à celui des fables de Phèdre. Marie de France a imité Ésope parce qu'elle a inséré des dialogues dans les récits et une leçon morale à la fin de chacun. Toutefois, l'originalité de Marie de France consistait dans l'ajout d'une soixantaine d'apologues qui permettaient de charger ses récits d'un fort nuance didactique. L'auteur a laissé de côté le plaisir de la lecture afin de donner plus d'importance aux enseignements qui étaient plus longues et plus complexes que celles des auteurs précédents.

De plus, elle a imité Phèdre parce qu'elle a inclus dans ses fables des observations critiques sur la vie de son temps. En fait, l'oppression des pauvres est dénoncée avec virulence. Les attaques aux favoritismes politiques et à la disparité de genre portaient à la lumière les côtés obscurs d'une société où les disparités étaient à l'ordre du jour.

Une autre nouveauté des fables de Marie de France se retrouve au niveau lexical grâce à l'utilisation d'un lexique féodal. « Les couples des substantifs leial (fidèle), fol (fou) et sage rappelaient la société feudale. Les mots comme desleal (infidèle), felun (infidèle) tricheur, tresfelun (très infiele), boiseurs (malin), prudhume (homme prudent), francs hume (homme sincère) et leiaus (ravi) provenaient du monde médiéval[29] ».

Les fables traitaient des thèmes de la loyauté et de la trahison entre les êtres humains.

Marie de France a créé une œuvre extrêmement originale et innovative du point de vue linguistique, thématique et stylistique. Le goût et la personnalité de l'auteur émergeaient d'une terminologie provenant du monde féodal. En fait, Marie de France croyait que la société féodale était un modèle

[29]Marie de France, *Les Fables*, éd. Charles Brucker, Paris, Peeters France, 2009, p. 18.

Università Ca'Foscari Venezia

idéal et harmonieux à suivre. L'auteur regardait avec nostalgie les idéaux du monde féodal dans lequel les êtres humains entretenaient des relations loyales et fidèles. Dans les enseignements de ses fables Marie de France critiquait sévèrement la société du XIIe siècle pendant laquelle dominait l'arrogance du fort sur le faible et la ruse contre le naïf. Marie de France encourageait la restauration des liens sincères et altruistes dans la vie publique et privée. Comme Marie de France l'a écrit, « la distribution des qualités et des défauts se fait selon des critères sociaux et non plus exclusivement moraux, comme cela se passait dans la fable antique[30] ». L'auteur invitait les lecteurs à se réapproprier les valeurs de fidélité et de sincérité dans les relations humaines qui avaient besoin d'être nourries par les valeurs du monde féodal du passé.

Un autre recueil de fables apparu entre le XIIe et le XIIIe siècle a été *Le Roman de Renart*. Comme le recueil de Marie de France, il a été écrit en langue d'oïl à la fois en prose et en vers. Trois auteurs différents sont associés à l'écriture de ce cycle de fables. Pierre de Saint-Cloud a commencé à écrire *Le Roman de Renard* vers la deuxième moitié du XIIe siècle. Les branches II et V du recueil lui sont attribuées. Le deuxième auteur était Richard de Lison qui était un clerc français. Il a écrit la branche XII en 1190. Le prêtre de la Croix-en-Brie était l'auteur de la branche IX rédigée au début du XIIIe siècle. Ces fables satiriques racontaient les aventures du protagoniste Renard, du loup Ysengrin et du roi lion et d'autres animaux. Les auteurs ont respecté toutes les caractéristiques principales des fables anciennes : les animaux comme personnages, la forme en vers, l'intention didactique. Toutefois, « la variété des thèmes et des personnages a diminué par rapport aux fables d'Ésope. L'intention didactique est moins forte dans *Le Roman de Renard* que dans les fables d'Ésope parce que *Le Roman de Renard* aurait dû être une lecture agréable et plaisante[31] ».

En outre, la structure organisationnelle du *Roman de Renard* rappelait celle du recueil de Babrius. L'œuvre a été divisée en vingt-sept branches qui étaient des noyaux narratifs formés d'une chaîne d'événements séquentiels avec les mêmes personnages. Donc, les fables du *Roman de Renard* devaient être lues dans l'ordre choisi par les auteurs comme les fables babriennes afin de comprendre le contenu complexif de l'œuvre.

Vers la fin du XIVe siècle Gervais du Bois a commencé à écrire *Le Roman de Fauvel* en vers. Le protagoniste de son œuvre est un l'âne Fauvel qui prend le contrôle de la maison de son maître. L'auteur connaissait sûrement les fables de Phèdre parce qu'il s'est inspiré de la critique aux abus de pouvoir et à la corruption à l'intérieur du système politique à l'époque du fabuliste latin. En fait, Fauvel est l'acronyme de six vices. La Flatterie, l'Avarice, la Violence, la Variété, l'Envie et la Lâcheté. Le substantif "variété" indiquait l'infidélité et l'inconstance des hommes qui n'agissent que

[30] *Ibid*., p. 46.
[31] Massimo Bonafin, *Les astuces du renard, de la parole littéraire et motifs ethniques dans le Roman de Renart*, Roma, Carocci, 2006, p. 56.

pour leurs propres intérêts et leur bien-être. Les thématiques de la bonne gestion de l'état et de la création d'un système politique équitable étaient traitées en profondeur par l'auteur à l'intérieur du *Roman de Fauvel*. Le but didactique se retrouvait dans les attaques explicites contre le mauvais fonctionnement du système politique, la corruption ecclésiastique et l'abus de pouvoir. Le *Roman de Fauvel* a été écrit afin de fournir aux rois des conseils valables sur la correcte gestion de la politique intérieure et étrangère. Les suggestions de caractère politique étaient adressées non seulement aux hommes de pouvoir de l'époque de Gervais du Bois. Elles pouvaient être utilisées par les gens de pouvoir de toutes les époques parce qu'elles avaient une valeur universelle et atemporel. Donc, « le motif de l'atemporalité du genre de la fable retourne dans *Le Roman de Fauvel*[32]».

En 1495 Laurentius Abstémius avait rédigé un recueil de fables intitulé l'*Hecatomythium*. L'auteur de cet œuvre était connu sous le nom de Lorenzo Bevilaqua Abstémius. Des traductions des fables d'Ésope et des brefs récits de son invention s'alternaient dans son œuvre.

Le genre littéraire de la fable a été utilisé aussi par Jean de La Fontaine. En fait, Jean de La Fontaine est le plus grand fabuliste de son temps et de toute la littérature française.

Entre la fin du XVIe siècle et le début du XVIIe siècle deux auteurs ont contribué à poursuivre l'intérêt et l'étude du genre de la fable.

En 1596, Pierre Pithou a découvert *Le Code Pithoeanus* et il l'a publié. Cet œuvre était un manuscrit du IXe siècle contenant toutes les fables écrites par Phèdre.

En 1608, le prêtre jésuite Jacques Sirmond découvrit un deuxième manuscrit des fables de Phèdre du IXe dans la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Remi. Cet ancien manuscrit était appelé *Le code Remensis.*

En fait, l'étude des textes classiques de l'Antiquité avait favorisé la diffusion de ces deux manuscrits. Les salons mondains, les cercles d'intellectuels et les académies avaient favorisé la diffusion de l'œuvre de Phèdre qui faisait l'objet de conversations d'intellectuels et de membres de la haute société. Les classiques de l'époque avaient accueilli avec enthousiasme la découverte des manuscrits qui s'ajoutaient aux nombreux ouvrages classiques dont ils s'inspiraient pour leurs créations poétiques.

Le classiciste Jean de La Fontaine avait certainement pris connaissance des publications de ces manuscrits qui l'ont probablement poussé à reprendre le genre de la fable en lui donnant une nouvelle forme.

Dans le prochain chapitre, l'œuvre des fables de Jean de La Fontaine est analysée. Sa structure narrative et thématique sera étudiée en détail. En outre, les choix styliques et formelles de Jean de

[32] Olivier Leplâtre, « Le fabuleux secret des astres dans les Fables de La Fontaine : heuristique et poétique », *Le Fablier Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°17, 2006, p. 58.

Università Ca'Foscari Venezia

la Fontaine seront analysés.

Università Ca'Foscari Venezia

1.3 LE STYLE DE JEAN DE LA FONTAINE

« Je me sers d'animaux pour instruire les hommes[33]» écrit Jean de La Fontaine dans la préface du premier livre de *Fables*. L'intention didactique de l'œuvre est évidente depuis le début. En fait, le recueil de fables est une synthèse de sagesse et de connaissance auquel un lecteur de tout âge peut puiser. Son œuvre est le résultat final d'un projet d'écriture lent et complexe. Son engagement de recherche et son travail de dossier sont presque infinis. L'apparente légèreté de ses *Fables* cache un chantier très laborieux et précis. La Fontaine démontre une grande compétence littéraire et philosophique parce que son œuvre est stimulante de tous les points de vue. Il partage sa sensibilité unique et son esprit critique avec ses lecteurs d'une manière particulière. En fait, grâce à son travail, il encourage les individus à adopter la même attitude critique et la même vision ouverte que lui. Ses morales restent encore aujourd'hui dans la mémoire collective en tant qu'instrument pour juger et observer la réalité. En général, les deux cent quarante fables écrites par Jean de La Fontaine sont publiées en trois recueils dont chacun comprend un nombre variable de livres. À son tour, chaque livre contient un nombre varié de fables. La date précise du commencement du travail de rédaction des *Fables* reste inconnue mais on sait que Jean de La Fontaine fait un brouillon de l'œuvre avant l'été du 1667. « Le 6 juin 1667 Jean de La Fontaine appelle Claude Barbin pour lui demander d'insérer son œuvre dans le livre de *La Communauté des libraires et imprimeurs* et le mettre noir sur blanc le 31 mars de la même année[34]». Claude Barbin et Denys Thierry sont deux éditeurs très connus à l'époque de Jean de La Fontaine.

Les deux premiers volumes du recueil des fables sont publiés en 1668 en format *in-quarto*. Ces deux volumes comprennent cent vingt-quatre fables. Ils correspondent aux livres numérotés de I à VI. Pour mieux expliquer, le premier volume contient les livres numérotés de I à III. Le deuxième volume contient les livres numérotés de IV à VI. Cette première édition est composée d'une lettre dédicatoire, d'une *Préface*, de la *Vie d'Ésope le Phrygien* et d'un ensemble de fables. La lettre dédicatoire, la préface et la *Vie d'Ésope le Phrygien* occupent uniquement le premier quarante pages. Tandis que les deux cent quatre-vingt-quatre pages suivantes sont consacrées aux fables. Le dernier feuillet, sans numérotation, contient l'extrait du privilège et l'*Épilogue.* Le premier recueil des *Fables* est dédié à Louis de France, dit le Grand Dauphin. Il est le fils aîné de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche.

En 1668, une autre édition apparaît mais elle est moins luxueuse et organisée que la première. Les éditeurs Denys Thierry et Claude Barbin décident de diviser l'œuvre en deux volumes. Ils adoptent le format *in-douze*. Le 12 mars 1671 les éditeurs Claude Barbin et Denys Thierry ont imprimé un groupe de huit fables inédites avec les illustrations de François Chauveau sous le titre de *Fables*

[33] Jean De La Fontaine, *Fables*, éd. Jean-Charles Darmon, Sabine Gruffat, Paris, Hachette, 2008, p. 24.
[34] Terence Allott, « La Fontaine éditeur de ses œuvres », *XVIIe siècle*, vol. 47, nº 187, 1995, p. 240.

Nouvelles[35].

Une autre édition de l'œuvre complète avec les fables de la première édition du 1668 est imprimée en 1678 sous le titre *Fables choisies et mises en vers*. De plus, huit nouvelles fables imprimées en 1671 et les fables du premier recueil sont publiées ensemble dans une nouvelle édition. Le titre de ce dernier volume est *Nouvelles Fables choisies et mises en vers.* Ce volume est rendu disponible dans les librairies le 15 juin 1679. Les fables sont disposées de façon homogène et elles correspondent aux livres numérotés de VII à XI des éditions modernes. Cette nouvelle édition est formée de quatre volumes en format *in-douze*. Les principales différences par rapport à la première édition sont clairement visibles. Les éditeurs éliminent les six vers à la fin des deux fables *Lion amoureux* et *L'œil du Maître.* La suppression de ces deux fables est causée par leur longueur excessive. Chaque histoire doit occuper au maximum deux côtés de chaque feuille. Chacune de deux fables occupent deux pages. De plus, leur complexité nécessite trop de notes explicatives de la part des éditeurs. Les notes de bas de page prendraient encore plus de place dans les façades. Par conséquent, les deux fables sont supprimées. Le dédicataire de ce deuxième recueil de fables est Françoise de Rochechouart de Mortemart. Cette femme est aussi appelée Françoise-Athénaïs de Rochechouart de Mortemart ou Mademoiselle de Tonnay-Charente. En 1663 son mariage avec Louis-Henri de Pardaillan de Gondrin lui donne le titre de Marquise de Montespan. Elle est la femme favorite Louis XIV et elle était appelée "La vraie reine de France" à cause de sa grande influence à la cour française. "À Madame de Montespan" est la fable que La Fontaine a dédié à cette femme pour célébrer sa beauté. Les livres actuellement numérotés de VII à VIII correspondent au troisième tome de la nouvelle édition du 1679. Quatre pages d'*Avertissement* et deux cent vingt pages d'*Errata Corrige* sont ajoutées en ouverture du troisième tome.

Le 18 septembre 1692 Jean de La Fontaine écrit une dédicace à la demande du libraire Pierre Trabouillet afin d'obtenir le permis pour la réimpression de ses *Fables*. Une nouvelle édition est imprimée le 21 octobre 1693 et elle est divisée en quatre volumes.

Pierre Trabouillet possède l'exclusivité éditoriale pour l'impression de ce texte jusqu'au 28 décembre 1692. En fait, « après cette date l'exclusivité éditoriale possédée par Trabouillet passe dans les mains de Charles Barbin qui commence à travailler dans la réédition de l'œuvre[36]». Il publie un nouveau volume de *Fables choisies* en 1704 avec le nom de *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine et par lui revues et augmentées*. Ce dernier tome correspond au livre XII des éditions modernes. Jean de La Fontaine dédie cette dernière partie de l'œuvre à Louis de France qui est petit-fils de Louis XIV. Bien que cette extension de l'ouvrage constitue la dernière partie de

[35]Alain-Marie Bassy, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, Paris, Editions Promodis, 1986, p. 24.
[36]Patrick Goujon, « La réception des Fables de La Fontaine au dix-septième siècle : étude et propositions pédagogiques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996, p. 8.

Università Ca'Foscari Venezia

l'entière œuvre, elle contient des fables qui ont la même beauté et excellence que les précédentes.

Une édition complète des fables de Jean de La Fontaine paraîtra chez l'éditeur Henri Charpentier en 1709. Cette édition comprend cinq tomes. Le premier tome contient *La Vie d'Esope* et les livres numérotés de I à III. Le deuxième tome contient les livres numérotés de IV à VI. Le troisième tome contient les livres VII et VIII.

Università Ca'Foscari Venezia

Dans les éditions actuelles la numérotation des livres est variable parce que chaque éditeur décide combien de livres publier et comment les disposer. En fait, « l'analyse de la structure de l'œuvre représente encore une *vexata quaestio*. Les choix de l'auteur concernant la disposition et l'organisation des fables restent obscurs[37]». Les éditeurs modernes tentent d'ordonner les fables de Jean de La Fontaine selon une certaine cohérence thématique et stylistique. Cependant, leurs hypothèses et leurs actions ne peuvent pas coïncider à la perfection avec les souhaits de l'auteur. Les éditions modernes optent pour une organisation structurelle différente de celle du texte original de La Fontaine. En fait, comme on l'a vu, certaines fables sont déplacées et elles sont relocalisées dans des positions différentes par rapport à l'original. La raison de ces déplacements est causée par un besoin d'homogénéité thématique et stylistique. Des nombreuses fables présentent des noyaux narratifs et des personnages similaires. Par conséquent, elles sont regroupées ensemble dans les éditions suivantes à la première.

Jean de La Fontaine vit dans une époque de profonde crise, bien que le classicisme français se caractérise par un esprit de renaissance et de découverte. « Jean de La Fontaine ressent la nécessité de transmettre un peu de tolérance sociale et de respect humain pour sortir de ces luttes civiles[38]». Il veut pousser les lecteurs à accomplir une sorte de scission entre les devoirs des individus et les obligations des institutions d'un état. Le comportement des individus ne peut modifier le système d'organisation et la dynamique de gestion d'un état. Cependant, l'individu peut changer sa façon d'interagir avec les institutions politiques et les organes de pouvoir. Jean de La Fontaine veut pousser les lecteurs vers le changement de leur vision et leur interprétation de la réalité. De cette façon, il peut modifier les comportements des citoyens envers le monde et les autres êtres humains. Dans un période historique difficile comme le Grand Siècle, l'ascension sociale n'est pas possible. Les hommes pauvres ne peuvent aspirer à changer leur situation sociale et économique. Cependant, ils peuvent essayer de mieux vivre et être heureux dans leur micro-environnement citoyen. « L'union et le soutien entre les hommes font partie du bon code de comportement que La Fontaine appelle "la morale de l'être intérieur"[39]». Selon Jean de La Fontaine, l'honnêteté et le respect sont les deux règles fondamentales pour cohabitation humaine pacifique. Si l'homme en tant qu'individu

[37] Anne-Marie Mazaleyrat, *Les Fables de La Fontaine : Ou Le théâtre de la parole*, éd. Jacqueline Imbert, Paris, FeniXX, 1996, p. 68.
[38] Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 2017, p. 47.
[39] *Ibid*., p. 49.

Università Ca'Foscari Venezia

indépendant ne peut pas changer le monde autour de lui, il doit changer le monde à l'intérieur de lui. Les *Fables* donnent une série de préceptes moraux qui permettent à l'homme de se détacher de l'éthique collective et de développer son propre code de conduite. Le changement et l'amélioration de l'intériorité individuelle sont les finalités que La Fontaine donne à son œuvre. Pour mieux expliquer, l'auteur veut changer les règles de comportement personnel et individuel afin de conduire la collectivité vers des choix correctes de vie. Il veut rééduquer chaque individu pour l'orienter vers le chemin de la solidarité humaine et l'aide réciproque. Si un individu change ses dynamiques de pensée et d'action, alors il peut convaincre les autres à changer. De cette manière, l'humanité subit un changement qui peut être plus ou moins radical.

Quand Jean de La Fontaine commence à écrire ses fables, sa motivation est intime et personnelle. Les interférences biographiques de l'auteur contaminent les fables qui deviennent pour lui un instrument narratif afin d'exprimer son point de vue sur la vie et sur l'homme. L'œuvre de La Fontaine est pleine de confidences autobiographiques ambiguës et confuses. Donc, le lecteur doit interpréter l'œuvre à travers la vie de l'auteur. En même temps, il peut reconstruire la vie de l'auteur grâce à l'œuvre. L'affaire Fouquet[40] exerce sans doute des influences fortes sur son œuvre. L'arrestation de son mécène et protecteur déclenche la colère de La Fontaine qui commence à juger la cour et le système politique de manière négative. Donc, l'auteur s'inspire à Phèdre qui est un pamphlétaire acharné contre les institutions de pouvoir. Toutefois, la portée politique des fables de Jean de la Fontaine est atténuée et modérée. La dénonciation politique et la satire sociale sont beaucoup moins présentes dans les fables de La Fontaine que dans celles de Phèdre. En fait, la Fontaine n'utilise pas la rhétorique violente et directe de Phèdre. « Il fait des critiques aux institutions publiques et aux environnements culturels mais il le fait de manière subtile[41]». Jean de La Fontaine ne dit rien mais il fait tout comprendre. Comme on l'a déjà vu, dans les chapitres précédents les œuvres de Phèdre ont été censurées en raison des attaques explicites de l'auteur et de ses critiques directes. La Fontaine se limite à sensibiliser les lecteurs envers les problématiques sociales et politiques. Donc, ses fables n'ont jamais été censurées et ils n'ont jamais été retirées de la circulation. Depuis la parution du premier livre, l'ouvrage n'a pas cessé de se répandre et d'être lu. L'atténuation de l'empreinte politique et satirique a permis à l'auteur d'avoir un grand succès au

[40] Nicolas Fouquet (1615- 1680) était procureur général au Parlement de Paris et surintendant des Finances en 1653. Nicolas Fouquet a été le protecteur des artistes et des écrivains au temps de Jean de La Fontaine. Il a fondé un salon littéraire qui réunissait Paul Pellisson, Charles Perrault, Jean de La Fontaine et Madame de Sévigné. Il a été le mécène de Jean de La Fontaine qui l'a toujours considéré comme une référence pour sa carrière d'écrivain.
Nicolas Fouchet est devenu propriétaire de nombreuses terres et propriétés. Entre 1657 et 1661 il a fait construire le château de Vaux-le-Vicomte qui est devenu un bâtiment merveilleux. La construction de ce magnifique château provoqua la jalousie et l'antipathie du monarque absolu envers le ministre des Finances. Donc, Fouquet a été destitué et arrêté sur l'ordre de Louis XIV en 1661 pour malversations.

[41]Laureen Falcucci, « "Célébrer des rois et des belles" : l'éloge dans la poésie de circonstance de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 22, 2011, p. 36.

niveau mondial.

Jean de La Fontaine a su unir le but ludique des fables avec son désir d'éduquer les lecteurs et de leur donner des nouvelles règles de comportement.

Jean de La Fontaine s'adresse un public jeune afin de l'amuser à travers des lectures agréables et plaisantes. Ce choix ne devrait pas surprendre les lecteurs parce que la première édition de l'œuvre est dédiée à Dauphin qui à l'époque avait sept ans. « Le monde est vieux, dit-on ; / je le crois, cependant / il le faut amuser encor comme, un enfant[42]» écrit Jean de La Fontaine dans la préface du premier recueil. Depuis le début, les premiers destinataires de l'œuvre sont les enfants. Jean de La Fontaine utilise les fables comme un instrument utile à la fois pour l'éducation et pour la formation des individus.

« Je vous dirai, si vous voulez, pour vous désennuyer, le conte du lion e de l'agneau ou bien la fable du Corbeau et du renard, qu'on m'a apprise depuis peu[43]». Dans le *Malade imaginaire*, Molière rappelle qu'une fable peut être utilisée à la fois pour divertir et pour enseigner. Le double rôle de ce genre littéraire est au cœur de l'œuvre de Jean de La Fontaine. En fait, ses fables sont aimées par les lecteurs grâce à leur simplicité narrative et elles éduquent grâce à leurs préceptes finaux.

Son œuvre a eu un grand succès au niveau académique et scolaire. L'œuvre est instructive et divertissante parce qu'elle mêle l'utilité des enseignements didactiques avec la beauté de la composition en vers. Les fables de La Fontaine apparaissent parmi les lectures les plus données aux enfants tout au long du XIXe siècle. Les fables sont utilisées pour l'apprentissage de la langue afin d'améliorer la grammaire, la syntaxe et le vocabulaire.

Amédée Bédelet est un autre pédagogue qui rappelle la finalité éducative et ludique des fables de Jean de La Fontaine. « Certains professeurs utilisent les fables de La Fontaine en tant que petits textes pour enseigner aux enfants à lire et à écrire[44] ». Pour être précis, les professeurs considèrent les fables de La Fontaine comme un chef-d'œuvre de rhétorique et de grammaire. L'utilisation des fables permet aux professeurs d'ajouter une composante ludique aux cours qui sont animés par la gaieté des personnages et des événements. De plus, le style en vers est un choix stylistique qui rend le texte plus amusant et plus rythmique. Par exemple, *L'alphabet du bon La Fontaine* de 1826 ou *L'alphabet du petit fabuliste* de 1840 sont des manuels scolaires qui reprennent les personnages et les motifs des *Fables*.

Au fil des décennies, les éditions des fables de La Fontaine sont enrichies de détails qualitatifs, par exemple des illustrations et des images. Des illustrateurs professionnels sont chargés de dessiner des animaux et de représenter le contenu de certaines fables au début de la page. Les animaux sont

[42] Jean de La Fontaine, *Fables*, éd. Jean-Charles Darmon, Sabine Gruffat, Paris, Hachette, 2008, p. 15.
[43] Molière, *Le malade imaginaire*, Paris, Gallimard, 2019, p. 21.
[44] Amédée Bédelet, *Fables de La Fontaine. Choisies pour les enfants*, Paris, Umbra Sas, 2002, p. 47.

toujours habillés et ils ressemblent à des êtres humains. L'édition de 1838 des *Fables* contient les illustrations de Jean Ignace Isidore Gérard Grandville. Dans l'édition de 1867 Gustave Doré enrichit le texte d'illustrations et d'images. Il a été le premier illustrateur littéraire à habiller les animaux avec des vêtements humains. Ce choix illustratif a permis d'augmenter le pouvoir pédagogique de la fable parce qu'il ramène le lecteur à la réalité et à la vie quotidienne

« Jean de La Fontaine anoblit un genre qui devient didactique et pédagogique[45]». Toutefois, le texte n'est pas réservé exclusivement au public enfantin. La Fontaine s'adresse aussi à un public adulte qui sait apprécier sa satire mordante et sa parodie cachée. En fait, les fables sont aussi des contes emblématiques et allégoriques. Elles contiennent une signification profonde qui va bien au-delà de la simplicité des événements exposés et de la beauté des personnages. Si le lecteur veut saisir le sens profond d'une fable, il doit s'engager dans une interprétation allégorique des événements narratifs et une compréhension profonde de la morale. Donc, le lecteur doit faire un effort de lecture et être capable d'interpréter les faits de manière critique. Par exemple, "La cigale et la fourmi" et "le loup et le renard" ne sont pas des simples contes pour faire amuser les enfants. Pendant l'été, la cigale ne fait pas le plein de nourriture pour l'hiver. Au contraire, la fourmi est rusée et elle se procure les repas pour la saison froide. Pendant, la cigale meurt de faim et la fourmi survit. Le lecteur doit comprendre l'importance d'être responsable dans la vie et de penser à son avenir. Cependant, la fable représente aussi une métaphore de la méchanceté humaine. La fourmi laisse la cigale mourir de faim sans l'aider ou lui donner quelque chose à manger. Dans la vie un individu doit toujours aider les autres même si les autres ne le méritent pas. Comme on peut le voir, un lecteur doit réfléchir et comprendre la valeur des mots de La Fontaine afin de donner différentes interprétations aux fables.

« "Le loup et l'agneau" contient une critique cachée au système politique et économique de l'époque[46] ». Un loup et un agneau boivent dans le même fleuve. Le loup boit plus près de la source et donc il boit l'eau la plus pure du fleuve. Toutefois, le loup dit à l'agneau qu'il salit son eau. Le loup oblige l'agneau à cesser de boire dans son même fleuve et à en chercher une autre. Le loup représente le pouvoir politique tandis que l'agneau représente les classes les plus pauvres de la population. Les classes pauvres luttent contre l'égoïsme et la cupidité de la noblesse qui possède le contrôle de tout et sur tous. Dans cette fable, la critique sociale dans les fables de La Fontaine est très cachée et très discrète. Malgré la simplicité de la narration, un lecteur doit réfléchir pour comprendre le sens profond de la morale et le but de toute la fable.

Comme on peut le constater, « les fables ont un caractère aléatoire et incertain parce que leurs finals

[45] Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 1991, p. 13.

[46]Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, op.cit., p. 33.

Università Ca'Foscari Venezia

sont imprévisibles. L'effet de surprise est fondamental parce qu'il ramène le lecteur à la réalité[47]». Dans la vie, les imprévus sont normaux et les fables le démontrent clairement. Dans la fable de "La cigale et la fourmis", la cigale meurt de froid et de faim parce que les fourmis ne l'aident pas. Dans la vraie vie, un individu doit toujours se soucier de son avenir parce que la vie est dure et qu'elle ne fournit pas des garanties. Un homme doit être prêt à ne pas succomber aux problèmes et il doit être fort pour résister aux moments difficiles.

En dehors de l'éducation et de la formation, l'édification des esprits des adultes est un autre but des *Fables*. La Fontaine veut pousser son lecteur à prendre conscience du monde autour de lui afin de mettre en comparaison l'époque classique et l'époque contemporain. L'auteur critique son époque pour faire réfléchir le lecteur et le pousser à critiquer la société contemporaine. La lecture des *Fables* donne au public adulte de nombreuses informations politiques et sociales sur le Grand Siècle. Donc, le lecteur est indirectement informé à propos du passé du monde et du progrès de l'humanité. Après avoir lu les fables il devrait remarquer comment la société a évolué au fil des décennies et combien l'humanité peut s'évoluer encore. Connaître le passé permet d'avoir un esprit plus ouvert et plus libre pour critiquer correctement le présent. Toutefois, chaque période historique provoque des changements qui peuvent être positifs ou négatifs. Le lecteur devrait comparer la société du classicisme français avec la société de son présent afin de remarquer les changements négatifs et valoriser les évolutions positives. Évidemment, le lecteur est libre d'interpréter et de critiquer son présent sans contrainte. La libre interprétation des fables laisse ouvertes devant le lecteur des nombreuses possibilités. Il est libre de critiquer positivement le passé et négativement son présent. Au contraire, il peut juger le passé négativement et le présent positivement. Toutefois, il remarque sûrement quelques similitudes entre l'époque de Jean de La Fontaine et son présent historique. De plus, il constate de nombreux évolutions positives non seulement d'un point de vue politique mais aussi d'un point de vue économique et social. Les réflexions proposées par les *Fables* ne concernent pas seulement la réalité historique mais aussi l'humanité et ses comportements. Comme on le verra dans les prochains chapitres, la présence de cette composante humaine est destinée à faire réfléchir sur combien et comment l'homme a changé au fil des décennies.

La partition de l'œuvre en différents livres n'est pas un indicateur d'inhomogénéité ou de discontinuité. « Bien que les fables constituent des unités narratives indépendantes, les différents livres présentent une certaine cohérence thématique et constance stylique[48]». La configuration séquentielle des fables crée une stratification de concepts qui sont liés entre eux. En fait, des nombreux personnages reviennent dans les trois recueils et leurs aventures se répètent. En fait, les

[47]Chantal Grell, *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du Grand Siècle (1654-1715)*, Paris, Nathan, 2000, p. 56.
[48]Patrick Dandrey, *La fabrique de fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, op.cit, p. 57.

trois livres de *Fables* de La Fontaine présentent une forte continuité et récursivité.

Università
Ca'Foscari
Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

1.4 LES CHOIX FORMELS DE L'ÉCRIVAIN FRANÇAIS

Un point de différenciation entre les trois livres des *Fables* de Jean de La Fontaine concerne les choix metriques et stylistiques de l'auteur. Les vers ont des longueurs différentes et le rythme du récit change. Jean de La Fontaine utilise les "vers mêlés" pour donner de la variété et du dynamisme à son œuvre. Les vers alexandrins s'alternent aux vers octosyllabes dans le premier recueil, tandis que dans le deuxième recueil les décasyllabes se mêlent aux heptasyllabes. En outre, les hexasyllabes ne manquent pas dans le troisième recueil. Jean de La Fontaine joue avec les vers et les mots afin de donner une touche créative aux fables.

Comme on le sait, La Fontaine tire la plupart de la matière littéraire à partir des fables d'Ésope et de Phèdre. Il introduit des nouveautés thématiques et styliques dans les différents recueils. « Les fables dédiées au Dauphin sont plus fidèles aux fables d'Ésope que les fables du deuxième et troisième recueil[49] ». Les fables sont très amusantes et les leçons morales sont faciles à comprendre. Dans le premier recueil les fables de Jean de La Fontaine sont brèves et simples. Tandis que, dans le deuxième et dans le troisième recueil La Fontaine ajoute des détails qui enrichissent les aventures des personnages. Les fables intitulées "Les animaux malades de la peste" et "Les deux pigeons" sont pleines en détails. Ces deux contes sont un peu complexes parce que le vocabulaire est un peu sophistiqué et les vers sont en peu longs. Dans la première fable citée, un groupe d'animaux est victime d'une épidémie de peste. Ils se demandent quelles peuvent en être les causes. Ils pensent que la peste est causée par leurs péchés et leurs erreurs faits dans le passé. Donc, ils commencent à les confesser à tour de rôle et à demander pardon. Dans la deuxième fable citée, un couple de pigeons amoureux est au centre de l'intrigue. L'un des deux doit partir en voyage et l'autre pigeon n'accepte pas son départ. Donc, ils commencent à se poser beaucoup de questions sur l'amour et sa signification.

« Les morales du deuxième recueil sont très proches de la notion de "maxime"[50] ». Une maxime est une phrase qui représente une règle générale de vie et un principe incontestable de l'existence. Elle possède une signification universelle et générale. Le concept de "maxime" est introduit au Moyen Âge et à cette époque-là elle représente un jugement collectif sur un aspect de l'existence humaine. La véracité d'une maxime n'est pas basée sur des événements réels ou sur des démonstrations concrètes. Elle représente une sorte de loi qui doit être comprise et acceptée sans faire des remontrances. Les hommes formulent les morales à partir d'un événement plus ou moins négatif. En fait, contrairement à une maxime, le point de départ pour la construction d'une morale est une expérience réelle et tangible donnant une base concrète au message envoyé. Le développement d'une maxime ne nécessite pas d'une narration et d'un évènement comme points de départ pour

[49]Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ?», Bulletin de la Société française de philosophie, n°63, 1969, p. 80.
[50]Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 2014, p. 23.

Università Ca'Foscari Venezia

transmettre des messages utiles. Donc, la maxime tend à se situer dans une sphère abstraite et universelle, alors que la morale a besoin de véridicité et de pragmatisme afin de transmettre un enseignement utile. La morale a le but d'expliquer et de faire comprendre la réalité à partir des expériences ou des événements. Par exemple, dans les fables, la présence de bons codes de conduite et de mauvais codes de comportement à l'intérieur d'un même noyau narratif possède le but de pousser le lecteur vers les bonnes règles de vie. Dans une fable, des bons comportements doivent toujours apparaître avec des mauvais comportements pour un but précis. Ces deux différents codes de conduite apportent dans la vie des personnages des conséquences différentes et opposées. Le lecteur analyse deux comportements et il comprend lequel adopter dans la vie. Les comportements égoïstes entraînent des conséquences catastrophiques dans le destin des personnages, tandis que les bons comportements amènent des conséquences positives et avantageuses dans la vie des personnages. En fait, la présence d'erreurs et de succès des individus permet la transmission de la leçon morale. Le lecteur regard les erreurs et les mauvais comportements des personnages pour apprendre à ne pas les répéter dans la vraie vie. Toutefois, « La Fontaine n'est pas un moraliste ou un professeur d'éthique. Ses enseignements ne sont pas des vérités définitives et indiscutables. Les morales sont souvent ouvertes à l'interprétation parce qu'elles stimulent la réflexion et l'esprit critique des lecteurs[51] ».

Donc, les morales du troisième recueil sont plus statiques et neutres par rapport à celles des deux autres recueils. En fait, « les morales sont prescriptives parce que l'auteur annonce un précepte universel en quelques lignes[52]». Elles semblent de simples règles éthiques pour orienter les lecteurs vers un comportement juste et tolérable. Le concept de "norme" domine dans le troisième recueil parce que l'auteur se limite à normaliser les comportements humains et à donner des conseils utiles, alors que dans les deux premiers recueils l'auteur insère un point de vue plus intime et personnel dans l'œuvre. L'attitude normative ne disparaît pas totalement dans les deux premiers recueils mais elle est atténuée par les observations philosophiques et anthropologiques de l'auteur. Les expériences de la vie et les événements quotidiens ont influencé l'esprit de Jean de La Fontaine qui introduit des pensées personnelles à la pauvreté expressive des maximes. De cette façon, le pouvoir communicatif de la morale des fables est plus fort et plus efficace. L'efficacité de la communication et de la transmission de conseils utiles pour les lecteurs est le but de l'auteur. Si l'auteur est incapable de communiquer de manière productive le message moral, le contenu de la fable et le but de la morale elle-même sont neutralisés.

Les morales des deux premiers recueils n'ont pas un caractère normatif. La perte de l'abstraction du message est causée par la longueur des enseignements. La Fontaine fluidifie le message grâce à

[51] Jean Pierre Collinet, *La Fontaine en amont et en aval*, Pise, Goliardica, 1988, p. 58.
[52] *Ibid.*, p. 70.

Università Ca'Foscari Venezia

l'utilisation de plusieurs mots et phrases. Pour mieux expliquer, les maximes du troisième recueil sont composées par des phrases très courtes et lapidaires. Jean de La Fontaine aime faire des clins d'œil aux lecteurs adultes et ajouter des commentaires cinglants. L'auteur ajoute ainsi son point de vue personnel et ses critiques personnelles pour faire réfléchir les lecteurs. Dans les deux premiers deux recueils les leçons morales sont des réflexions profondes dans lesquelles l'auteur pousse son public à réfléchir sur le contenu de la fable et à avoir un regard critique sur le monde humain. La morale de la fable du "Songe d'un habitant du Mogol" représente une méditation importante sur les thèmes de la misère et la solitude des êtres humains sur la Terre. L'extériorisation de ces découvertes intimes révèle une vision profondément triste et cynique envers la réalité. Jean de La Fontaine prend conscience de quelques-unes des réalités de l'existence humaine et il ressent la nécessité de les communiquer aux lecteurs.

Le pouvoir politique contrôle la vie des citoyens à l'intérieur d'un système social dont les règles sont imposées d'en haut. L'hypocrisie et les mensonges de la société de la cour émergent dans la fable "Le loup et la cigogne". Un loup est en train de ronger un os mais il l'avale par accident et il s'étouffe. La cigogne aide le loup et le sauve mais elle ne reçoit aucune reconnaissance de la part du loup. Au contraire, elle est méprisée par le loup et menacée de mort. Cette fable représente une métaphore de l'exploitation des classes pauvres par les classes les plus riches. En fait, « l'exploitation excessive des classes sociales pauvres sans aucune forme de reconnaissance de la part des classes sociales riches est l'un des problèmes de la société du temps de Jean de La Fontaine[53] ». Le luxe et la richesse des classes riches sont le fruit du travail des ouvriers qui luttent chaque jour pour survivre à l'intérieur d'une société inégalitaire. Comme on peut le constater, l'œuvre fait ressortir le point de vue cynique et aigri de l'auteur qui ne peut rien faire à part dénoncer les abus sociaux à travers l'utilisation des mots. Jean de La Fontaine voit avec ses propres yeux la réalité de son siècle et il a le courage de la critiquer avec sa grande ruse. « Les morales dans les diverses fables de son œuvre ne sont que les fruits d'un homme qui a médité sur la vie et sur l'être humain[54]». L'impossibilité pour l'individu d'un changement à l'intérieur du système de l'État français pendant l'époque de Jean de La Fontaine est au centre de la fable "L'oiseau blessé" et "Le lion et le moucheron". Le lion apparaît dans des nombreuses fables comme la métaphore du pouvoir politique à l'époque de Jean de la Fontaine. Tandis que le moucheron représente les ouvriers qui sont écrasés par des hommes puissants et riches. Dans la première fable un oiseau est blessé à l'aile. Le lion ne l'aide pas parce qu'il se sent supérieur à une créature petite comme un oiseau. Dans la deuxième fable le lion insulte le moucheron pour donner preuve de sa force et sa grandeur au petit

[53]*Ibid.*, p. 36.

[54]Patrick Dandrey, « Quelques mots-clefs de l'écriture de fable : Les "confidences" de La Fontaine dans deux apologues du livre XII (fables 5 et 9) », *Cahiers de littérature du XVIe siècle*, n°10, 1988, p. 246.

Università Ca'Foscari Venezia

insecte. Les mots de La Fontaine invitent le lecteur à ne pas s'arrêter à l'apparence pour ce qui concerne quelques événements et certains individus. L'auteur pousse le lecteur à regarder au-delà de l'aspect superficiel de la vie pour juger la réalité de façon profonde et critique. L'attitude observatrice de Jean de La Fontaine provient de la vie quotidienne dans laquelle deux sphères opposées dominent. D'un côté, la cour est dominée par l'abondance non seulement d'argent mais aussi des mensonges et des méchancetés. D'un autre côté, le peuple meurt de faim et il n'a aucun espoir de changer sa situation. En fait, le luxe excessif de la cour et la pauvreté absolue de la classe ouvrière sont deux réalités différentes mais elles ont un élément en commun. L'impossibilité d'un changement de vie rapproche la classe sociale pauvre et celle riche. Cette situation d'immobilité sociale amène ces ceux classes sociales à l'époque de Jean de La Fontaine est triste. Les membres de ces deux classes sociales sont deux pôles qui n'ont aucun espoir de changer le cadre social et humain.

En général, chaque fable de Jean de La Fontaine commence à travers la narration des aventures des personnages et elle termine avec une leçon morale. La fable est une unité narrative parce qu'elle est divisée en deux parties en communication les unes avec les autres. La partie narrative et la leçon morale sont deux parties qui communiquent entre elles. Les événements de la narration permettent de déchiffrer le message de la leçon morale. La Fontaine sait comment lier ces deux parties de manière productive et profitable. La Fontaine sait exploiter la partie narrative de la fable pour composer une morale intime et significative. Les fables deviennent des intermédiaires valides de sa pensée et de son point de vue. Jean de La Fontaine utilise les fables comme un moyen d'exposer ses pensées et ses réflexions.

Le lecteur doit percevoir le message de l'auteur à partir des mots profonds et des expressions mordantes à l'intérieur des fables. « La Fontaine utilise les fables comme un outil de dénonciation de la société parce que chaque fable représente un fragment de sa vision du monde et de sa critique de la réalité extérieure[55]». Jean de La Fontaine a noué des liens d'amitié avec des hommes de lettres et les institutions de pouvoir. Cet auteur a connu les milieux littéraires et mondains de la capitale. Il a fréquenté les salons littéraires. L'amitié représente pour l'auteur la base de la vie parce qu'elle permet aux hommes de s'aider et de coopérer les uns avec les autres. À l'intérieur de la cour, les hommes se battent et ils s'offensent pour s'approcher d'une position de pouvoir. Donc, le milieu de la cour représente un cadre négatif et l'auteur pousse les lecteurs à s'éloigner. En dehors du palais royal l'amitié est une condition possible entre les hommes qui doivent s'engager pour construire des relations stables et sincères.

Les guerres transforment les hommes dans des ennemis et elles les éloignent les uns des autres. Pour

[55]Jean Pierre Collinet, *La Fontaine en amont et en aval*, Pise, Goliardica, 1988, p. 36.

mieux expliquer, dans une situation de guerre chaque homme pense par lui-même et il se soucie de ne pas être blessé par les autres. En conséquence, les luttes provoquent un sentiment de solitude et de tristesse dans les esprits des êtres humains. La solitude mène à l'égoïsme parce que chaque homme agit pour ses intérêts et ses objectifs. Les rivalités conduisent à la méchanceté et à la violence. Les hommes perdent confiance en leurs semblables et ils sont découragés face aux problèmes de la vie. Le monde des fables de La Fontaine est un endroit violent et méchant où l'opportunisme des hommes domine. La Fontaine recherche un style de vie qui se détache de la cupidité et de la méchanceté des êtres humains.

La connaissance de la dimension humaine est un thème central dans les trois recueils de fables. La lecture des fables est une possibilité de découverte de l'être humain pour le lecteur parce qu'il peut voir les faiblesses et les fragilités des personnages de la fable. En fait, « le lecteur apprend à se connaître et à comprendre sa vie à travers l'œuvre[56]». "L'homme et son image" est un exemple concret de la tentative de l'auteur d'encourager les lecteurs à mieux se connaître et à comprendre eux-mêmes.

Dans cette fable l'auteur explique que dans la vie l'homme veut rejoindre un état de bien-être constant et il peut causer des dommages aux autres hommes pour le maintenir. L'auteur voudrait neutraliser cette fausse croyance dans l'esprit des lecteurs. L'homme peut atteindre le bonheur et le bien-être sans nuire aux autres. L'homme doit apprendre à ne pas vivre seulement pour lui-même mais il peut vivre heureux avec les autres et atteindre un état de bien-être à l'intérieur de la société. Les hommes doivent mettre de côté leurs intérêts et apprendre à s'aimer. Jean de La Fontaine apparaît comme un génie du tempérament aux yeux du lecteur. La simplicité de ses fables unie avec la complexité des enseignements permet à l'auteur de créer une œuvre équilibrée et puissante.

Dans le chapitre suivant une deuxième partie commence parce que l'étude comparé entre les fables originales françaises et ses traductions est le sujet de ce travail. La première partie du travail de littératures comparées est consacrée à l'analyse critique de quelques fables en langue originale et de ses traductions en langue italienne. En fait, les traductions italiennes sont mises en parallèle aux fables françaises de Jean La Fontaine. La deuxième partie du travail de littérature comparée est consacrée à l'étude des traductions anglaises des fables. L'analyse comparée se concentre sur leurs différences stylistiques, thématiques et métriques entre le texte original et sa traduction.

[56]Anne-Marie Mazaleyrat, *Les Fables de La Fontaine : Ou Le théâtre de la parole*, éd. Jacqueline Imbert, Paris, Feni XX, 1996, p. 36.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca Foscari Venezia

2) LA DIFFUSION DES FABLES DE JEAN DE LA FONTAINE EN ITALIE

La fable n'est pas un genre littéraire inconnu en Italie. Avant l'arrivée des fables de Jean de La Fontaine, certains fabulistes célèbres sont présents dans la péninsule italienne. Depuis le milieu du XVIe siècle la fable en vers prend une grande vitalité en Italie. Gabriele Faerno (1510-1561) est un fabuliste italien du XVIe siècle. Le titre complète de son œuvre est *Fabulae centum, ex antiquis auctoribus delectae et a Gabriele Faerno cremonensi carminibus explicatae*[57]. Son volume est publié en 1563 à Rome. Une édition récente de son œuvre est parue sous le titre *Le Favole*[58] . Son œuvre est publiée chez l'éditeur Salerne en 2005. Luca Marcozzi est l'éditeur scientifique de ce volume et il explique le style poétique de Gabriele Faerno. L'élégance formelle, la variété thématiques et le style raffiné sont les caractéristiques principales de l'œuvre de Faerno. La majorité de ses fables de son volume sont empruntés de la tradition ancienne. En fait, son volume ne contient que deux fables nouvelles. Les thématiques des fables de Gabriele Faerno proviennent des fables d'Ésope. L'extrême brévité et de la grande simplicité de ses fables sont empruntées des fables de Phèdre. De plus, certaines fables proviennent des auteurs anciens comme Horace, Lucien, Aristote. Gabriele Faerno cherche la variété rythmique et la gaieté thématique. La présence de vers de différentes syllabes dans ses fables conduit à la rapidité du rythme. En outre, l'auteur se concentre sur la diversité des thèmes et sur l'usage d'un lexique simple afin que ses fables résultent agréables pour les enfants.

En 1699 deux traductions françaises des fables de Gabriele Faerno sont composées par le célèbre Charles Perrault. Charles Perrault est un auteur et un traducteur de la même époque historique de Jean de La Fontaine. Grâce aux traductions de Charles Perrault, Jean de La Fontaine lit les fables de Gabriele Faerno et il s'inspire de l'auteur italien pour composer ses recueils de fables. La première traduction est en prose et la deuxième est en vers. Le titre de la traduction en vers est *Traduction des fables de Faerne Par Charles Perrault*[59]. Le titre de la traduction en prose est *Cent Fables choisies des anciens auteurs mises en vers latins par Gab. Faerno de Crémone*[60].

L'œuvre de Gabriele Faerno est imitée par deux auteurs italiens importants. Cesare Pavesi et Giovanni Mario Verdizzotti écrivent des recueils des fables très similaires à ceux de Gabriele Faerno. En 1570 Giovanni Mario Verdizzotti écrit *Cento Favole Morali*[61]. Tandis que Cesare Pavesi

---

[57]Gabriele Faerno, *Centum Fabulae, ex antiquis auctoribus delectae et a Gabriele Faerno cremonensis carminibus explicatae,* éd. Francesco Ziletti, Roma, Vincentius Luchinus excudebat, 1563.

[58]Id., *Favole*, éd. Luca Marcozzi, Roma, Salerno, coll. «I novellieri Italiani», 2005.

[59] Charles Perrault, *Traduction des fables de Faerne*, Paris, J.B Coignard, 1699.

[60] Id., *Cent fables choisies des anciens auteurs mises en vers latins par Gab. Faerne de Crémone*, Paris, C. Thiboust, 1699.

[61]Giovan Mario Verdizzotti, *Cento Favole Morali De i più illustri antichi, et moderni autori Greci, et Latini, scielte, et trattate in varie maniere di versi volgari da M. Gio Mario Verdizotti*, Venezia, appresso Giordano Ziletti e compagni, 1570.

publie le volume *Cento e cinquanta favole*[62].

Le climat littéraire et culturel du XVIe siècle favorise la diffusion du genre de la fable. En Italie dans les premières années du XVIe siècle un groupe d'intellectuels vont dans la résidence de la reine Christine de Suède à Rome. Après la mort de la reine ils décident de fonder une académie qui est appelée *Arcadia*. Cette académie littéraire est fondée à Rome le 5 octobre 1690 par Giovanni Vincenzo Gravina et Giovanni Mario Crescimbeni. Le but de cette académie est l'élimination de la vulgarité dans la littérature italienne. Le style poétique des auteurs de l'Académie est caractérisé par la simplicité et l'exactitude de la langue italienne. L'Académie de l'Arcadia possède le mérite d'avoir changé le style de la poésie italienne grâce à l'adoption des canons esthétiques de la littéraire classique. La tragédie, la comédie, le sonnet, l'épigramme, la ballade sont les genres littéraires utilisés par les auteurs de cette académie. En outre, les auteurs veulent instruire et plaire à travers leurs œuvres littéraires. L'apprentissage des valeurs éthiques et morales est le but des œuvres des auteurs de l'Arcadia. Le genre littéraire de la fable est utilisée par les auteurs de l'Arcadia. La simplicité de la forme et le pouvoir instructif sont les raisons concrètes de l'utilisation de la fable.

En 1696, Giovanni Vincenzo Gravina (1664-1718) publie l'ouvrage *Delle antiche favole*[63]. Les choix du style et des thématiques des fables de l'italien Gravina sont très proches de ceux de Jean de La Fontaine. En 1695 Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728) écrit l'œuvre intitulée *L' Elvio favola pastorale d'Alfesibeo Cario pastore, e custode d'Arcadia. Alla gentilisse valorosiss. pastorella arcade Amaranta Eleusina*[64]. Les *Fables* de Jean de La Fontaine commençaient à se faire connaître en Italie. L'auteur italien utilise des vers libres comme Jean de La Fontaine. De plus, l'ouvrage de Giovanni Mario Crescimbeni possède un but didactique. L'auteur italien insère des nombreux enseignements philosophiques afin de faire réfléchir le lecteur sur le monde et sur la vie. Giovanni Mario Crescimbeni fournit aux lecteurs des conseils utiles pour faire face aux problèmes de la vie quotidienne et pour vivre à l'intérieur de la société.

En 1703, dans son traité *Della poesia perfetta* Ludovico Antonio Muratori déclare que « Jean de La Fontaine est apprécié en Italie pour la composition de ses fables[65] ». Muratori admire le contenu profond et le style poétique des fables de Jean de La Fontaine. Il pense que l'auteur français est le meilleur parmi tous les fabulistes jamais existés. Le style de Jean de La Fontaine est varié et diversifié. Le registre linguistique de ses fables est informel et bas. Les intrigues sont profondes du point de vue du contenu et les enseignements sont clairs du point de vue expositif. Muratori veut

[62]Cesare Pavesi, *Cento e cinquanta favole tratte da diversi autori antichi e ridotte in versi e rime da M. Pietro Targa*, Venezia, Giovanni Chrigero, 1569.

[63] Gianvincenzo Gravina, *Delle antiche favole*, éd. Vincenzo Gallo, Milano, Antenore, 1696.

[64]Giovan Mario Crescimbeni, *L'Eluio fauola pastorale d'Alfesibeo Cario pastore, e custode d'Arcadia. Alla gentiliss. e valorosiss. pastorella arcade Amaranta Eleusina*, éd. *Anna Rivolosi*, Milano, Gio. Battista Molo, 1995.

[65] Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni da Lodovico Antonio Muratori ... Con le annotazioni critiche dell'abate Anton Maria Salvini*, Torino, Appresso Sebastiano Coleti, 1748, p 46.

Università Ca' Foscari Venezia

que quelques poètes italiens imitent Jean de La Fontaine et ils écrivent des fables similaires à celles de l'auteur français. Il espère surtout que les fables italiennes contiennent les mêmes enseignements philosophiques et moraux que ceux de l'auteur français.

Dans la péninsule italienne les fabulistes du XVIIIe siècle admirent l'originalité du travail littéraire de Jean de La Fontaine. En fait, La Fontaine est le premier auteur à avoir l'idée d'associer le but didactique du genre littéraire de la fable au style élégante de la poésie en vers. La fable est un genre littéraire très ancien mais Jean de La Fontaine se détache des fabulistes précédents. En fait, Jean de La Fontaine emprunte le but didactique des fables anciennes. Toutefois, ses fables sont enrichies de la culture et du savoir du classisme français. Les lecteurs italiens aiment la brévité des fables de l'auteur français unie à l'élégance de ses vers.

« L'influence de La Fontaine en Italie pendant le XVIIIe siècle est évident[66]». En Italie Jean de La Fontaine devient le modèle littéraire favori des nombreux traducteurs et fabulistes en Italie. Les auteurs italiens essayent de l'égaler mais ils ne parviennent pas à reproduire la grande élégance et la simplicité narrative des fables de l'auteur français. Malheureusement au cours des années aucun auteur ne réussit à élever le genre de la fable ésopique à la hauteur littéraire de Jean de La Fontaine. Au cours du XVIIIe siècle en Italie les traducteurs sont stimulés par le climat culturel et littéraire. « Le XVIIIe siècle est appelé en Italie et en Europe "l'âge d'or de la fable"[67]». Ésope et Phèdre sont les inventeurs du genre de la fable. Tandis que Jean de La Fontaine permet la préservation de ce genre littéraire au cours des années. Le genre de la fable disparaîtrait sans Jean de La Fontaine dans le monde littéraire.

Deux fabulistes toscans du XVIIIe siècle s'engagent pour composer des traductions qui conservent le style raffiné et le goût unique de Jean de La Fontaine. Tommaso Crudeli (1703-1745) est un auteur et traducteur italien. Après une période de voyages dans le nord de l'Italie, il s'établit à Florence où il étude les fables de Jean de La Fontaine. Il traduit cinq fables de Jean de La Fontaine. Ses traductions sont publiées posthumes en 1747 dans un recueil imprimé à Naples. Le titre de son volume est *Favole e versi*[68].

« Ses traductions sont la preuve écrite du style imaginatif et extravagant du traducteur[69] ». Tommaso Crudeli ne traduit pas mot à mot les fables de Jean de La Fontaine mais il les adapte à ses goûts personnels et à ses intérêts créatifs. Les enseignements des fables de Jean de la Fontaine deviennent plus directs et plus explicites que ceux de Jean de La Fontaine. Tommaso Crudeli utilise son imagination et il change le titre original de certaines fables de Jean de La Fontaine. Par exemple, la

[66]Marlène Lebrun, *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 47.
[67]Giovanni Dotoli, *Les traductions de l'italien en français du XVIe au XXe siècle*, Milano, Schena Editore, 2004, p. 67.
[68]Tommaso Crudeli, *Favole e versi*, éd. Roberto Risso, Naples, Normenna, 1747.
[69]Luigi Fiacchi, Tommaso Crudeli, Lorenzo Pignotti, *Favole di tre autori toscani*, éd. Giuseppe Piergili, Firenze, Barbera, 1886, p. 35.

Università Ca' Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

fable française “Le Jardinier et son Seigneur” se trouve en quatrième position dans le quatrième livre des fables de Jean de La Fontaine. Tommaso Crudeli change le titre et il écrit “La protezione del più forte”. Le titre italien est nouveau et original parce qu’il est complément diffèrent du titre choisi par Jean de La Fontaine. Aucun des éléments lexicaux du titre français ne paraît dans le titre italien. Du point de vue stylique dans ses traductions Tommaso Crudeli reproduit les vers mêlés de Jean de La Fontaine. En fait, l’auteur français utilise les vers octosyllabes au début de la fable. Tandis qu’au milieu de ses fable Jean de La Fontaine utilise le vers alexandrin. Tommaso Crudeli emploie les vers hendécasyllabes dans la partie centrale de ses traductions des fables. Il utilise des vers de cinq syllabes au début de la traduction et il emploie des vers de sept syllabes à la fin de la traduction. Donc, le rythme des traductions italiennes de Tommaso Crudeli est aussi vite et pressant que celui des fables françaises de Jean de La Fontaine.

Les raisons pour lesquels Tommaso Crudeli traduit seulement cinq fables sont inconnues. Le traducteur italien Tommaso Crudeli se rend compte de la grande présence des références historiques et politiques dans les fables de l’auteur français. En fait, « Tommaso Crudeli est attiré surtout par le contenu politique des fables de Jean de La Fontaine [70]». Il choisit de traduire des fables dans lesquelles la dénonciation au système politique de l’époque de Jean de La Fontaine est forte et explicite. Sa traduction révèle la sensibilité du traducteur italien pour les aspects politiques et les buts didactiques du texte original. Les enseignements à la fin de ses fables traduites sont plus cruels que ceux de Jean de La Fontaine. Tommaso Crudeli utilise les traductions des fables de Jean de La Fontaine pour composer des leçons sur la cruauté de la nature humaine et sur la méchanceté des hommes de pouvoir. Le traducteur italien se rend compte des injustices et des inégalités à l’intérieur du système politique de l'Italie pendant son époque historique. Tommaso Crudeli dénonce les abus de pouvoir des chefs de l’État italien. Selon lui, les hommes politiques utilisent leur position pour favoriser leurs intérêts et devenir riches. Le traducteur arrive à une conclusion personnelle qui est la même que celle de Jean de La Fontaine. L'être humain est cruel parce qu'il agit pour favoriser ses nécessités et ses besoins. Ses traductions contiennent le même pessimisme envers le pouvoir et la société que les fables de Jean de La Fontaine.

Une autre traduction des fables de Jean de La Fontaine est réalisée par un célèbre poète italien en 1782. Lorenzo Pignotti (1739-1812) publie son premier recueil de traductions des fables de Jean de La Fontaine en 1782. La deuxième édition de ses traductions est publiée en 1813. Ses volumes de traductions sont publiés sous le titre de *Favole e Novelle*[71]. Le traducteur italien choisit de traduire les fables de l’auteur français pour le contenu intéressant de son œuvre et pour le style particulier

[70] Federico Corradi, « La Fontaine et la tradition italienne de la fable », Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine, n° 30 2019, p. 118, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2019_num_30_1_1411, mis en ligne le 28 juin 2022, consulté le 11 août 2022.

[71] Lorenzo Pignotti, *Favole e novelle*, éd. Valeria Tavazzi, Torino, Comino, 1782.

Università Ca'Foscari Venezia

de Jean de La Fontaine. Dans la préface à son volume Lorenzo Pignotti écrit que « ses traductions contiennent à la fois les traductions italiennes des fables de Jean de La Fontaine et des autres auteurs[72] ». Son volume contient trente-quatre fables. Lorenzo Pignotti traduit six fables de Jean de La Fontaine. Tandis que, les dernières dix-neuf fables sont ésopiques. Selon le traducteur italien n'est pas un servile imitateur mais il représente un créateur. Par exemple, du point de vue stylistique Lorenzo Pignotti utilise toujours les vers hendécasyllabes aux rimes croisées. Jean de La Fontaine représente un modèle littéraire d'élégance stylique et de bon goût. Jean de La Fontaine se sert des fables pour faire des remarques ironiques aux mœurs de son temps. De la même manière des observations critiques sur la nature humaine sont présentes dans les traductions de Lorenzo Pignotti. En fait, le traducteur italien choisit des traduire les fables qui lui permettent de composer une critique à certains aspects de la société et de la politique de son temps. Lorenzo Pignotti dénonce certains éléments de la vie politique, économique et sociale du XVIIIe siècle italien. La vanité de l'être humain, la présomption des membres du gouvernement, la frivolité des jeunes sont les thématiques les plus présentes dans les traductions de Lorenzo Pignotti. Pour ces raisons la première fable du premier recueil de ses traductions est intitulée « l'Origine de la fable[73] ». La déesse Vérité est envoyée par les dieux sur terre pour montrer aux hommes tous leurs erreurs et les faire réfléchir sur leurs comportements mauvais.

Entre les traductions de Tommaso Crudeli et Lorenzo Pignotti un autre recueil de traductions des fables de Jean de La Fontaine paraît en Italie. Les intellectuels de la deuxième moitié du XVIIIe siècle considèrent La Fontaine l'un des écrivains étrangers les plus admirés en Italie. En 1773 Giambattista Roberti publie les traductions de trente-deux fables de Jean de La Fontaine. Son volume *Favole*[74] paraît pour la première fois chez l'éditeur Remondoni à Turin.

Giancarlo Passeroni traduit douze fables du recueil de 1668 de Jean de La Fontaine. En 1779 ses traductions italiennes sont insérées dans un volume qui contient soixante-deux fables. Ses traductions italiennes des fables de Jean de La Fontaine sont mêlées à des fables de sa création. Le titre du premier recueil de Giancarlo Passeroni est *Favole esopiche*[75]. Une autre édition de ce recueil est publiée en 1888 avec le même titre que la première édition.

En 1790 Luigi de Rilli Orsini publie ses traductions des fables et il intitule son volume *Favole del conte Luigi de Rilli Orsini nobile romano e accademico Forte*[76]. Son œuvre est publiée de nouveau sous le titre *Favole scelte del Signor La Fontaine*[77]. La deuxième édition des traductions de Luigi

[72]*Ibid.*, p. 18.
[73]*Ibid.*, p. 29.
[74]Giambattista Roberti, *Favole esopiane con un discorso didascalico*, Bassano, Remondini, 1773.
[75]Giancarlo Passeroni, *Favole esopiane*, éd. Giuseppe Galeazzi, Milano, Batelli e Fanfani, 1779.
[76]Luigi de Rilli Orsini, *Favole del Conte Luigi de Rilli Orsini nobile romano e accademico forte*, Roma, G. Puccinelli, 1790.
[77]Id., *Favole scelte del signor di La Fontaine libri sei tradotte in verso italiano dal conte Luigi de Rilli-Orsini*, Verona, Tipografia di P. Bisesti, 1826.

de Rilli Orsini paraît en 1826 à Vérone chez l'éditeur Pietro Bisesti. Elle contient la traduction italienne des premiers six livres des fables en vers de Jean de La Fontaine.

En 1790 le jésuite Bartolomeo Boasi fait paraître ses traductions en langue italienne de quatre fables de Jean de La Fontaine dans ses *Poesie Varie*[78].

En 1790 Carlo Filosa traduit quelques fables de Jean de La Fontaine. Son volume de traductions paraît sous le titre de *La favola e la letturatura esopiana*[79]. L'auteur traduit trente fables de Jean de la Fontaine et il ajoute trente fables de son invention.

L'œuvre *VersoProse Giovalini*[80] de Benvenuto Robbio da San Raffaele contient la traduction de quarante fables de Jean de La Fontaine. Son volume est publié en 1793 à Turin. Sa grande connaissance de la langue française et sa forte sensibilité poétique lui permettent de composer une traduction géniale. Benvenuto Robbio conçoit la fable comme un moyen de transmettre un enseignement utile à travers une histoire brève. De plus, ses traductions sont agréables et elles amusent les lecteurs. Les traductions de Benvenuto Robbio augmentent le bien-être émotionnel des lecteurs qui apprennent à travers les enseignements à la fin des fables.

Luigi Fiacchi, appelé aussi Luigi Clasio, est un fabuliste italien. Ses fables sont publiées en trois éditions différentes. Le titre de ses traductions est *Favole e sonetti pastorali*[81]. En 1795, Luigi Clasio publie cent sept fables. Parmi ses fable cinquante sont des traductions italiennes des fables de Jean de La Fontaine. Les autres cinquante-sept fables sont inventées par le fabuliste italien. En 1802 Luigi Clasio ajoute à la première édition vingt-neuf fables. Son recueil contient deux traductions des fables de Jean de La Fontaine. En 1807 quatorze autres fables sont publiées mais dans cette édition les textes sont tous originaux.

En 1796 le fabuliste Aurelio De' Giorgi Bertola publie son recueil de fables qui contiennent onze traductions italiennes des fables de Jean de la Fontaine. Aurelio De' Giorgi Bertola intitule son recueil *Le Favole*[82] et il insère cent vingt-et-un fables.

En 1876 Gaspare Gozzi publie son recueil intitulé *Favole e novelle*[83]. Ce volume contient cent deux fables. Dans ce recueil trente fables sont des traductions italiennes des fables de Jean de La Fontaine.

Tous les auteurs précédemment cités ont réalisé des traductions partielles de l'œuvre de Jean de La Fontaine. L'œuvre de Jean de La Fontaine est trop longue et complexe. Bien que les fables soient courtes, certaines fables sont complexes du point de vue stylistique et difficiles du point de vue thématique. En fait, certaines fables contiennent un langage sophistiqué et un style recherché. Jean

[78] Bartolomeo Boasi, *Poesie varie di Bartolomeo Boasi S.G. dedicate a madama N.N.*, éd. Bartolomeo Gamba, Genova, presso il Repetto in Canneto, 1790.
[79]Carlo Filosa, *La Favola e la letteratura esopiana in Italia*, Milano, Vallardi, 1952.
[80]Benvenuto Robbio, *Versoprose giovanili di N.N.*, éd. Giorgio Chiosso, Torino, Giambattista Fontana, 1793.
[81] Luigi Fiacchi, *Favole e sonetti pastorali*, éd. Davide Puccini, Milano, Nebu Press, 1795.
[82] Aurelio De' Giorgi Bertola, *Favole*, éd. Alice Di Stefano, Milano, Soffietti, 1796.
[83]Gaspare Gozzi, *Favole, Novelle, Lettere e Descrizioni di Gaspare Gozzi scelte tra le più educative e dilettevoli ed annotate con riguardo speciale all'arte del comporre*, éd. Angelo Lerra, Torino, Paravia, 1876.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

de La Fontaine insère souvent des expressions idiomatiques particulières et des épithètes complexes. Par conséquent, les traducteurs rencontrent souvent des difficultés à traduire en langue italienne certains syntagmes nominaux et verbaux du texte source. Le choix de sélectionner un nombre limité des fables de Jean de La Fontaine est valide. En fait, un traducteur se concentre sur la traduction de quelques fables afin de produire un travail satisfaisant. Chaque traducteur sélectionne les fables qu'il juge adaptées et cohérentes aux buts de son volume de traductions. Par exemple, Tommaso Crudeli sélectionne les fables qui contiennent des références sociales et historiques de l'époque de Jean de La Fontaine. De cette façon, il peut insérer des références à son époque historique et à son contexte social dans ses traductions. L'une des premières traductions intégrales des fables de Jean de La Fontaine est réalisée par Emilio de Marchi. Le titre de son recueil de traduction est *Favole*[84]. Malgré les efforts du traducteur italienne, la traduction de Emilio de Marchi est insatisfaisante et incohérente. Sa traduction est un exemple concret de traduction “belle infidèle”. Le concept de traduction “belle infidèle” est né au XVIIe siècle en France. Le philologue Gilles Ménage est l'inventeur du concept de traduction “belles infidèles”. En 1654, il écrit un important commentaire sur les traductions particulières et imaginatives de Luciano par Nicolas Perrot d'Ablancourt. « Les traductions de Nicolas Perrot d'Ablancourt sont comme les femmes dont j'étais amoureux à Tours, qui étaient belles mais infidèles[85] ». Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664) est un homme de lettre et un traducteur français. Selon lui un traducteur ne doit pas donner de l'importance à la fidélité et à l'exactitude de son texte cible. L'élégance de la langue et le raffinement du style sont les deux éléments les plus importants dans une traduction. Une traduction doit être harmonieuse et raffinée. Le traducteur doit rechercher et sélectionner les éléments lexicaux les plus élégants du vocabulaire de la langue d’arrivée afin de créer une traduction raffinée. De cette manière, les traducteurs compromettent le contenu du texte source et ils créent un texte cible libre de tout contrait. Leurs traductions sont originales et extravagantes parce que leur contenu est très différent du texte source. Les choix des traducteurs du courant des traductions “belles infidèles” sont libres et personnels. Au XVIIe siècle ce type de traduction est créé pour démontrer la supériorité de la langue d’arrivée et l’habilité du traducteur. Le traducteur devient le créateur d'un nouveau texte qui possède son contenu, sa forme, son style. Les traducteurs essaient de modifier le texte en langue originale afin que leurs traductions soient belles du point de vue esthétique et raffinées du point de vue stylistique. Comme on le verra, les traductions d’Emilio De Marchi sont élégantes mais elles ne reproduisent pas le contenu du texte source de Jean de La Fontaine. Emilio De Marchi enrichit le texte des détails descriptifs, de métaphores, des épithètes, des mots extravagants. Le traducteur italien ne respecte

[84]Jean de La Fontaine, *Favole. Nella versione de Emilio de Marchi*, éd. Vittorio Lugli, Milano, Einaudi, 1967.
[85]Roger Zuber, *Les “Belles Infidèles” et la Formation du Goût Classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Colin, 1968, p. 45.

Università Ca'Foscari Venezia

pas le patron de rimes des *Fables* de Jean de La Fontaine. Les traductions d'Emilio de Marchi sont critiquées de manière négative mais elles ont un grand succès depuis la première édition. Depuis la fin du XIXe siècle les traductions italiennes d'Emilio de Marchi se sont diffusées dans toute l'Italie. Les traductions d'Emilio de Marchi sont suivies de celles du célèbre traducteur italien Diego Valeri. Diego Valeri (1887-1976) est un écrivain, poète et traducteur italien. Diego Valeri traduit quarante des fables de Jean de La Fontaine. Son volume de traductions s'intitule *Quaranta Favole*[86]et il est publié en 1952. La traduction de Diego Valeri est bilingue. En fait, les fables françaises de Jean de La Fontaine sont accompagnées par les fables traduites en italien par Diego Valeri. Le volume est précédé d'une introduction dans laquelle le traducteur italien mentionne les dix auteurs les plus célèbres du classicisme français. Diego Valeri écrit que Jean de La Fontaine est un auteur emblématique de l'ère du classisme français. L'introduction inclut une description sur la rigidité mentale et la rigueur morale du siècle de Jean de la Fontaine. Les auteurs du classisme français savent comment éduquer les lecteurs à travers une série de règles de comportement et de pensée. Ils orientent les êtres humains vers des bonnes mœurs et des bons comportements afin de favoriser une vie tranquille à l'intérieur de la société. De plus, le traducteur italien déclare admirer l'époque du classisme français pour la précision de l'étude des textes anciens. Il loue l'extrême raffinement des œuvres littéraires des auteurs du XVIIe siècle. Diego Valeri apprécie l'originalité de Jean de La Fontaine qui possède un grand esprit inventif et imaginatif. La difficulté de la traduction de l'œuvre de Jean de La Fontaine réside dans la reproduction de la simplicité discursive mêlée à l'élégance stylique de Jean de La Fontaine. Diego Valeri modifie la longueur des vers de Jean de La Fontaine. Il n'utilise que les vers hendécasyllabes et septénaires. De plus, il élimine les rimes dans ses traductions parce qu'il est incapable de rechercher et de sélectionner les éléments lexicaux correctes dans la langue italienne.

Les choix de traductions de Maria Vidale sont très similaires à celles de Emilio de Marchi qui compose un texte cible très originale et imaginatif. Maria Vidale traduit certaines fables qui sont regroupées dans un petit volume illustré par Marc Changall. Le volume de traductions italiennes de Maria Vidale s'appelle *Favole a colori*[87] et il est publié en 2009.

Une autre traduction des *Fables* de Jean de La Fontaine est publiée en 2017 chez la maison d'édition vénitienne Marsilio. Luca Pietromarchi est l'auteur et son volume porte le titre de *Favole, Libri I-VI*[88].

Luca Pietromarchi est spécialiste de la littérature française et traducteur. Il ne se limite pas à traduire l'œuvre de Jean de La Fontaine mais il écrit une introduction explicative et des annotations critiques

[86]Jean de La Fontaine, *Quaranta Favole*, trad. Diego Valeri, Firenze, Sansoni, 1952.
[87] Id., *Favole a colori*, trad. Maria Vidale, Roma, Donzelli, 2009.
[88] Id., *Favole, Libri I-VI*, éd. Luca Pietromarchi, Venezia, Masilio, coll. « I Fiori Blu », 2017.

dans son volume de traductions. L'introduction occupe une vingtaine de pages. Luca Pietromarchi explique le genre de la fable et le style particulier de Jean de La Fontaine. Sa traduction respecte la forme en vers du texte source et les choix thématiques de Jean de La Fontaine. Luca Pietromarchi comprend la vision pessimiste et l'attitude cynique de Jean de La Fontaine. La violence des animaux dans les fables est très similaire à la brutalité des êtres humains dans monde réel. Le traducteur italien cherche de proposer la même vision négative de l'être humain que Jean de La Fontaine.

Toutes les traductions italiennes mentionnées précédemment sont les plus vendues et les plus appréciées. Dans les prochains chapitres, les traductions d'Emilio De Marchi, Maria Vidale et Luca Pietromarchi seront analysées. L'objet d'étude des prochains chapitres sera l'analyse d'une fable dans la langue originale de l'œuvre de Jean de La Fontaine. Le lexique, le contenu, le style, la forme, les vers de cette fable choisie seront analysés. L'étude d'une fable en langue originale sera suivie de l'analyse de sa traduction faite par trois traducteurs précédemment cités. La première traduction à être analysée sera celle de Emilio De Marchi. Le deuxième texte cible à être étudié sera celui de Luca Pietromarchi. La traduction de Maria Vidale sera la dernière traduction italienne à être analysée. Les analyses des trois traductions italiennes sont placées dans un ordre séquentiel afin que l'étude critique soit cohérente et ordonné.

Università Ca'Foscari Venezia

3) “L’HOMME ET SON IMAGE”

« Un Homme qui s’aimait sans avoir de rivaux
Passait dans son esprit pour le plus beau du monde :
Il accusait toujours les miroirs d’être faux,
Vivant plus que content dans son erreur profonde
Afin de le guérir, le Sort officieux
Présentait partout à ses yeux
Les conseillers muets dont se servent nos Dames ;
Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands,
Miroirs aux poches des Galands,
Miroirs aux ceintures des femmes. 10
Que fait notre Narcisse ? Il se va confiner
Aux lieux les plus cachés qu’il peut s’imaginer,
N’osant plus des miroirs éprouver l’aventure.
Mais un canal formé par une source pure
Se trouve en ces lieux écartés :
Il s’y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités
Pensent apercevoir une chimère vaine.
Il fait tout ce qu’il peut pour éviter cette eau ;
Mais quoi, le canal est si beau
Qu’il ne le quitte qu’avec peine. 20
On voit bien où je veux venir :
Je parle à tous ; et cette erreur extrême
Est un mal que chacun se plaît d’entretenir.
Notre âme c’est cet Homme amoureux de lui-même ;
Tant de miroirs, ce sont les sottises d’autrui,
Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes ; 26
Et quant au canal, c’est celui
Que chacun sait, le livre des *Maximes* [89]».

L'“Homme et son image” est l’onzième fable du premier livre de l’œuvre complète de Jean de La Fontaine. Cette fable est l’une des fables les plus complexes et les plus sophistiquées de toute l'œuvre. La fable contient de nombreux événements narratifs. Le noyau thématique et le personnage principal ne proviennent pas de fables anciennes. La source d'inspiration de l'auteur vient de la mythologie classique. La fable analysée est un exemple concret de la façon dont Jean de La Fontaine aime varier les thèmes et les contenus à l’intérieur son œuvre. En fait, l'une des caractéristiques de l'œuvre de Jean de La Fontaine est la *variatio* tant du point de vue thématique que stylistique. En fait, Jean de La Fontaine possède un vaste bagage culturel et une grande quantité de connaissances. Il s'inspire toujours de différents auteurs de différentes périodes historiques pour composer ses fables. L'étude de la fable permet de comprendre comment Jean de La Fontaine réinvente un conte mythologique très ancien. L'auteur utilise les erreurs et les mauvaises actions du personnage pour enseigner aux lecteurs une leçon utile. L'analyse de la fable de Jean de la Fontaine précède l'analyse des traductions italiennes des fables. De plus, l'auteur insère de nombreuses références culturels et

[89]Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 56.

Università Ca' Foscari Venezia

sociales de son époque historique. Jean de La Fontaine utilise la fable pour faire du sarcasme pour ce qui concerne certains réalités bizarres et étranges du “Grand siècle”. L'analyse de la fable en langue originale permet de comprendre comment l'auteur français dénonce son époque historique. Jean de La Fontaine réfléchit sur ses choix thématiques qui se trouvent entre l’antiquité et la modernité à l'intérieur de cette fable. Une étude approfondie de la fable française de Jean de La Fontaine est préparatoire à la compréhension du contenu et de la finalité du texte.

Università Ca'Foscari Venezia

3.1 QUELQUES OBSERVATIONS GÉNÉRAUX DE LA FABLE EN LANGUE ORIGINALE

Jean de La Fontaine dédie certaines de ses fables à des figures célèbres de son époque historique. "L'Homme et son image" est dédiée à au François VI Duc de La Rochefoucauld. François VI (1613-1680) est aussi appelé duc de La Rochefoucauld ou Prince de Marcillac. Il est mémorialiste, écrivain et moraliste. Il vit dans la même époque historique de Jean de La Fontaine. L'une des deux œuvres les plus importantes et connues s'intitule *Maximes*. Jean de La Fontaine mentionne cette œuvre dans la fable. Dans les prochains pages on verra la raison pour laquelle l'auteur français mentionne le duc dans la fable.

La fable "L'Homme et son image" n'a pas d'hypotexte ancien mais elle représente une création nouvelle et originale de l'auteur français. L'auteur ne s'inspire pas des fables d'Ésope ou de tout autre fabuliste de l'antiquité. Le lexique de la fable est simple et commun. L'auteur expose l'histoire de Narcisse de manière claire et séquentielle. L'auteur raconte l'histoire de l'héros mythologique à la troisième personne. Tandis que, dans partie dernière partie de la fable, l'auteur se mentionne à la première personne et il expose l'enseignement didactique de son texte.

Deux éléments thématiques distinguent cette fable des autres contes des trois recueils. Les personnages ne sont pas des animaux mais l'être humain est le seul personnage de cette fable. Pour être précis, Narcisse est le seul protagoniste de cette fable. Par conséquent, l'histoire tragique de ce personnage emblématique est le noyau thématique principal des vers de la fable. Comme on l'a déjà expliqué dans le chapitre précédent, « Jean de La Fontaine explore l'univers humain dominé à la fois par les vices et les vertus. Pour être précis, l'auteur étudie l'être humain en tant qu'être vivant complexe d'un point de vue psychologique et émotif[90]». En fait, le fabuliste français analyse la sphère intérieure des êtres humains ordinaires et il révèle les parties cachées de leur psyché. L'auteur utilise l'histoire tragique de Narcisse pour avertir les hommes des conséquences catastrophiques de l'excès de vanité dans les êtres humains. Dans le récit mythologique Narcisse est un homme très beau et vaniteux. Il est conscient de sa grande beauté et il se sent supérieur aux autres êtres humains. Toutes les femmes l'aiment mais il les éloigne parce qu'elles ne sont pas à la hauteur de ses attentes. En conséquence, les dieux le punissent et ils le font tomber amoureux de son image. L'histoire de Narcisse se termine de manière tragique et triste. Un jour Narcisse voit son reflet dans un lac et il est attiré par sa propre beauté. Toutefois, il se trouve si proche de l'eau qu'il tombe dans la rivière et il meurt par noyade.

Jean de La Fontaine reprend certains évènements narratifs du récit mythologique. Dans la fable française Narcisse reste « un homme amoureux de lui-même (v.1) ». Il pense qu'il est l'homme le

[90]Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, PUF, 1968, p. 45.

plus beau du monde. Il voit son image dans un fleuve et il tombe dans l'eau par hasard. La fable française de Jean de La Fontaine termine de manière tragique comme le récit mythologique. Toutefois, dans récit mythologique le conte mythologique Narcisse se regarde toujours aux miroirs parce qu'il est vaniteux et il aime son aspect physique. Il pense d'être le reflet de la perfection et de n'avoir pas des rivaux pour ce qui concerne la beauté physique. Dans la fable de Jean de La Fontaine Narcisse fuie les miroirs. Narcisse est un personnage frustré et malheureux. Il croit être le plus du monde. En réalité, il sait dans son cœur que qu'il n'est pas le plus du monde. Quand il se regarde au miroir, il voit une image de soi-même différente de celle qu'il imagine. En conséquence, il accuse les miroirs de lui redonner une image fausse de son aspect physique. En réalité, les miroirs lui montrent la bonne image de son corps. Toutefois, Narcisse est trop orgueil pour admettre la vérité et accepter son aspect physique. Pour cette raison, il évite les miroirs. Il ne veut pas accepter qu'il possède des défauts comme tout autre être humain. Aucun être humain n'est parfait. Tous les hommes ont des défauts et des imperfections. Ils doivent les accepter afin de vivre heureux. Narcisse préfère éviter les miroirs et se cacher dans un lieu loin d'eux afin de continue à vivre dans ses fausses illusions. La non-acceptation de ses fautes le conduira à la mort. En fait, Narcisse se cache dans des endroits où il pense qu'il n'y a pas de miroirs. En réalité, les miroirs sont partout où il est. Narcisse s'approche d'un canal et il voit son reflet dans l'eau. Dans la fable, le miroir représente la métaphore de la vérité.

Plus les êtres humains fuient la vérité, plus elle les persécute.

Dans le récit mythologique l'intervention divine est présente. Dans la Grèce antique, les hommes croient que leur destin est contrôlé par les dieux qui peuvent les favoriser ou les détruire. Narcisse est puni par les dieux à cause de sa vanité et son égocentrisme. Les dieux influencent de manière négative les actions et les pensées de Narcisse. Narcisse se croit supérieur aux autres êtres humains et les dieux décident de le punir. Les dieux le font tomber amoureux de lui-même afin de le rendre fou et de le faire mourir. En fait, Narcisse meurt noyé. Il est tellement concentré à regarder son image qu'il s'approche trop de l'eau et il tombe dans la rivière.

Aucune référence à la punition divine n'est évoquée dans la fable française. Le « Sort (v.5) » n'est pas une force supérieure à la volonté humaine. Donc, le concept de "sort" n'est pas lié à la sphère divine et surnaturelle. Dans la fable française le substantif "sort" est associé à l'adjectif « officieux (v.5) ». Cet adjectif est utilisé de manière sarcastique par l'auteur. Une réflexion sur la signification de l'adjectif "officieux" doit être proposée afin de comprendre le but de son utilisation à l'intérieur de l'intrigue. À l'époque de Jean de La Fontaine l'adjectif "officieux" est lié au concept de rappel et avertissement. Dans la fable française le sort essaie d'adresser un avertissement à Narcisse. Au niveau contextuel un synonyme de l'adjectif "officieux" est "obligeant". Narcisse n'est pas le plus beau du monde et il doit accepter cette grande vérité. Dans la partie finale de fable le sort oblige

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

Narcisse à regarder son image et à découvrir la vérité sur lui-même. Toutefois, il n'écoute les conseils et les avertissements de personne. Il n'entretient pas des relations avec monde extérieur. Il se sent tellement supérieur aux autres qu'il rejette les femmes et il s'éloigne des hommes. La vanité et l'arrogance de Narcisse le poussent Narcisse vers la mort. Il construit autour de lui son monde dans lequel il se trouve au centre. Son égocentrisme le conduit à s'éloigner du monde réel et à s'enfermer dans son monde imaginaire. Son cerveau est nourri de faux rêves et d'espoirs trompeurs.

Jean De La Fontaine définit l'égocentrisme de Narcisse comme une "erreur extrême" parce que ses conséquences sont négatives. L'adjectif « extrême (v. 22) » est utilisé pour accentuer la signification et la valeur de n'importe quel substantif. Dans ce cas, « cet adjectif est utilisé pour accentuer la négativité des actions de Narcisse. L'égocentrisme et la vanité de Narcisse sont des attitudes mauvaises. Ils représentent des défauts enracinés dans l'esprit faible de Narcisse[91] ».

L'auteur utilise l'histoire tragique de Narcisse pour expliquer les conséquences dévastatrices de l'égocentrisme et de la vanité dans les êtres humains. La vanité conduit un individu à adopter des attitudes arrogantes et malines. Un individu arrogant pense qu'il connaît tous les aspects de la vie et il n'a besoin d'aucun conseil. Par conséquent, il ne peut pas se diriger vers une forme d'amélioration personnelle parce qu'il n'accepte pas des critiques constructives et les observations extérieures. L'égocentrisme conduit l'individu à se mettre au centre de chaque événement ou de chaque situation. Les attitudes égocentriques sont négatives parce que les individus ne voient qu'eux-mêmes et leur vie. Ils ne demandent pas d'opinions extérieures ou le conseil d'autres personnes. Ils ne pensent qu'à leur opinion qui est la seule à avoir une valeur valable et juste.

Au vers cinq, l'égocentrisme est défini comme une "maladie" que Narcisse doit « guérir (v.5) » le plus tôt possible. L'auteur n'utilise pas la référence à la maladie par hasard. Il essaie d'anticiper la fin tragique de Narcisse qui meurt à cause de son arrogance et de sa fierté. L'amour-propre est un instinct naturel parce qu'il permet à un homme de se préserver et de survivre tous les jours. Cependant, chaque être humain doit garder l'amour-propre sous contrôle afin qu'il ne provoque beaucoup plus de dégâts que d'avantages. « Un exemple concret des conséquences destructrices de l'excès d'amour-propre est représenté par l'histoire tragique de Narcisse [92]». Narcisse s'aime et il se surestime. Son accès d'amour-propre se transforme en vanité et orgueil. Narcisse est trop fier pour se regarder dans le miroir et accepter ses défauts. Sa fuite des miroirs représente le premier pas vers l'autodestruction et la mort. Cette fable pousse le lecteur à réfléchir sur la nature humaine et sur sa grande complexité. Les êtres humains tendent à perdre le contrôle de ses instincts et à être victime de leurs passions. Par exemple, Narcisse n'est pas capable de contrôler ses problèmes mentaux et

[91]Luca Pietromarchi, « L'Homme et son image : une fable de La Fontaine aux multiple visages », *Publifarum*, n°24, 2015, p. 31.
[92]Jean Lafond, *La Rochefoucauld : l'homme et son image*, Paris, Champion, 1998, p. 42.

ses délires psychologiques.

Les références aux « miroirs (v.8) » sont constantes. Le substantif “miroir” est répété une dizaine de fois dans la fable. La présence constante de ce nom sert à produire dans l'esprit des lecteurs les sentiments d'angoisse et de terreur ressentis par Narcisse. Narcisse est persécuté par les miroirs parce qu'ils sont présents partout en en tout moment. Narcisse vit un terrible cauchemar. Il essaie de s'échapper des miroirs mais ils se présentent constamment devant lui. De la même manière, le lecteur voit le substantif “miroir” dans des nombreux vers de la fable. Il semble presque hanté par ce substantif qui se présent devant ses yeux à plusieurs reprises. L’âme du lecteur est un peu angoissée parce que la répétition d’un élément lexicaux rend la lecture de la fable lourde et agaçante. Le sarcasme de l’auteur est présent dans l'expression « notre Narcisse (v.11) » Dans le vers treize l’expression « n'osant plus des miroirs éprouver l'aventure (v.13) » est utilisée par l’auteur pour ridiculiser le comportement de Narcisse. Narcisse essaie de s'échapper de chaque miroir et de chaque objet transparent pour éviter le reflet de son image physique. Sa vie se transforme dans un cauchemar à cause de son incapacité d’accepter ses défauts. Il est le seul coupable de ses malheurs et de la fin tragique.

Au vers sept, la difficile périphrase « les conseillers muets ne servent pas nos dames (v.7) » représente les miroirs dans lesquels les femmes de la riche noblesse se reflètent. « L’auteur les appelle “conseillers” qui ne parlent pas pour ajouter une note de sarcasme méchant à sa rhétorique géniale[93] ». Si les miroirs avaient le pouvoir de parler, ils conseilleraient aux salonnières d'être moins vaniteuses et égocentriques. De la même manière, dans le vers numéro dix l'auteur critique de manière négative l’élégance excessive et la vanité des femmes nobles. Les “ceintures” sont portées par les femmes riches pour serrer leurs robes longues au niveau de la taille. Elles sont ornées de pierres précieuses et des métaux étincelants. Les bijoux sont si brillants que les femmes riches les utilisent comme miroirs. L'auteur affirme de manière implicite que les femmes de la haute noblesse passent tout leur temps à se regarder dans le miroir et à prendre soin de leur apparence physique. Elles sont riches et ennuyées. Elles sont ridicules parce qu’elles passent leurs journées à se faire belles et à participer des évènements mondains. La critique négative de la haute société parisienne est forte et cinglante mais l'auteur sait la cacher avec habileté.

Le substantif « nos Dames (v.7) » fait référence aux salonnières et aux salons littéraires. À l’époque de Jean de La Fontaine les femmes riches de la haute noblesse installent des lieux de rencontre privés où des artistes, des poètes, des écrivains et peintres se réunissent. Pendant le classicisme français les femmes nobles organisent des réunions périodiques. Des changements politiques, des changements historiques ou des discussions littéraires sont les sujets de conversation chez les salons

[93]Joseph Vianey, *La psychologie de la fontaine - étudiée dans quelques fables*, Paris, Edgar Malfère, 1939, p. 78.

Università Ca'Foscari Venezia

littéraires. Pour être précis, les salons littéraires sont des lieux de conservation de la culture et de libre échange d'idées. Ils sont un excellent outil de diffusion des informations et des connaissances. En fait, les salons littéraires ne sont pas seulement des lieux de rencontres sociales et des occasions de divertissement. Ils ont permis aux nouveaux intellectuels de se faire connaître par des hommes de pouvoir et d'exposer leurs œuvres. Par exemple, « le livre des *Maximes* de Monsieur Le Duc François de La Rochefoucauld a un grand succès grâce à Madeleine de Souvré[94]». Madeleine de Souvré (1599- 1678) est aussi appelée marquise de Sablé. Elle est une femme de lettres française du classicisme français et elle est très connue à l'intérieur de la haute noblesse. La Rochefoucauld participe aux réunions mondaines de cette noble parisienne et il fait connaître son œuvre aux grands éditeurs de l'époque.

L'auteur veut ajouter du sarcasme dans sa fable quand il utilise l'expression « nos Dames (v.7) » et la périphrase « miroirs aux ceintures des femmes (v.10) ». Cependant, l'ironie de Jean de La Fontaine est très légère. L'auteur utilise cet adjectif possessif pour impliquer le destinataire de la fable d'une manière sympathique. L'auteur fait un clin d'œil à La Rochefoucauld quand il utilise le syntagme nominal "nos Dames". La Rochefoucauld comprend parfaitement le sarcasme caché de Jean de La Fontaine. En fait, il vit dans la même époque historique que Jean de La Fontaine et il connaît parfaitement le style de vie des femmes de la haute société. Une lecture attentive et critique permet de saisir le sarcasme caché dernière la simplicité des mots de la fable.

Au vers neuf l'expression les « poches des Galands (v.9) » se réfère aux poches des beaux pantalons des hommes de la haute noblesse et de la riche aristocratie. En fait, le Grand Siècle est aussi connu sous l'appellation d'"Âge Galant". Pendant l'époque classique les hommes doivent respecter la règle de la galanterie. Tandis que les femmes doivent respecter la règle de la préciosité. La "galanterie" représente l'ensemble de règles de comportement que les hommes de la haute aristocratie doivent respecter à l'intérieur de la société. Les hommes doivent s'habiller de manière élégante et raffinée. En outre, ils doivent être décontractés être gentils devant les autres. Ils doivent être capables de prendre part à n'importe quelle conversation et de discuter de différents sujets. La "préciosité" désigne le code de conduite introduit par les femmes de la haute aristocratie parisienne. Cette mode est née à l'intérieur des salons littéraires et des maisons luxueuses de la haute noblesse. Les femmes de la haute noblesse s'appellent aussi "les précieuses" pour leur style de vie raffinée et luxueuse. Elles cultivent des intérêts pour la lecture, l'art, la peinture et la politique. De plus, elles doivent être éduquées et cultivées. Une femme devrait être gentille et fidèle à son mari. L'élégance et le raffinement sont les deux principales règles qui guident les actions d'une femme de la haute noblesse parisienne.

[94] Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 83.

Università Ca' Foscari Venezia

« Des "hommes galants" et des "femmes précieuses" sont ridiculisés par Jean de La Fontaine. Ils font partie d'un monde artificiel où l'apparence et l'esthétique sont les valeurs les plus importantes[95]». Les hommes cachent leurs défauts et leurs vices pour paraître parfaits aux yeux des autres. De la même manière, les femmes se maquillent et elles utilisent des vêtements élégants pour paraître parfaites à chaque occasion. La haute société représente un univers de fiction et de mensonge. Pour cette raison, Jean de La Fontaine méprise les milieux aristocratiques et leurs membres.

Au vers dix-sept le substantif « chimère (v. 17) » indique le vain espoir des hommes d'atteindre la perfection absolue. En fait, la « chimère (v.17) » est « vaine (v.17) » parce qu'elle représente un désir inaccessible et impossible. La signification littérale du substantif "chimère" est « leurre, fantasme [96]». La beauté absolue est un désir utopique pour les hommes parce que chaque être humain a ses défauts et ses vices.

« On voit bien où je veux venir. / Je parle à tous (v.21-22) » écrit Jean de La Fontaine. Dans ce vers l'auteur s'adresse à ses lecteurs à la première personne. Il prend la parole pour exploser l'enseignement de la fable et éduquer son public. Jean de La Fontaine veut fournir un enseignement fort et mémorable. L'utilisation de la première personne permet d'attirer l'attention des lecteurs sur l'auteur et le contenu de la fable. De plus, le pronom à la première personne "je" est placé au début du vers. Par conséquence, il a plus d'importance que les autres constituants à l'intérieur des deux vers. La proposition « on voit bien (v.21) » a le but d'établir un dialogue entre lui et les lecteurs. Jean de la Fontaine cherche à établir un lien psychologique avec le lecteur. L'auteur veut gagner la confiance de son public et avoir leur attention pour transmettre l'enseignement de la fable de manière correcte.

L'auteur définie les désirs de perfection absolue des êtres humains comme des « sottises (v. 25) ». La perfection n'existe pas. Elle éloigne l'homme de la réalité matérielle et elle l'amène à élaborer des fantaisies irréalisables. Narcisse se trompe s'il croit être parfait. Les êtres humains, y compris lui-même, sont très loin de la perfection absolue. La dimension humaine est dominée par l'imperfection et l'incomplétude. Les hommes sont incomplets parce qu'ils sont sujets au changement et à l'évolution. Toutefois, l'incomplétude de l'être humain est un avantage parce qu'elle pousse l'homme vers un changement constant.

La surévaluation est définie comme un « mal (v.23) » dont « chacun (v.23) » peut en être victime. Jean de La Fontaine étudie les êtres humains en détail et il révèle l'une de leurs nombreuses caractéristiques communes. L'amour-propre représente une caractéristique typique de tous les êtres

[95]Gabriel Henri Gaillard, Pierre Corneille, *Rhétorique Française À L'usage Des Jeunes Demoiselles : Avec Des Exemples Tirés, Pour La Plupart, De Nos Meilleurs Orateurs Et Poëtes Modernes...,* Paris, Nabu, 2012, p. 57.

[96] Marie-Hélène Drivaud, Bérengère Baucher, Edouard Trouillez, Michèle Lancina, *Le Robert Dictionnaire Maxi Plus : Langue Française,* Paris, Le Robert, 2021, p. 123.

humains. Ils aiment eux-mêmes parce que leur instinct les pousse vers l'autoconservation et la survie.

Par nature l'homme ressent le besoin constant de se sentir bien et d'être heureux. « L'amour propre est une caractéristique commune à tous les êtres humains[97] ». Par exemple, l'orgueil est une forme particulière d'amour-propre. En fait, quand un individu est offensé ou il est dénigré par d'autres individus, son orgueil le pousse de se défendre. L'auto-estime est une forme de respect pour soi-même parce qu'elle permet à l'homme de croire en ses habilités et de surmonter tous les obstacles de la vie. Le masochisme et l'auto-sabotage sont des comportements qui éloignent l'homme du bien-être physique et mental. Par exemple, le suicide et l'automutilation sont des comportements contraires au concept d'amour pour soi-même. En fait, quand un individu se tue, il massacre son corps.

L'homme est composé à la fois d'un corps et d'un esprit. Le corps est directement lié à l'esprit. Par conséquent, un état de bien-être physique provoque une condition de bien-être psychologique et émotionnelle. De la même manière, un état de bien-être mental mène une situation de bien-être physique. La confirmation concrète de ces déclarations vient des comportements quotidiens des êtres humains. Per exemple, quand l'homme reçoit un compliment sur son aspect physique, il est heureux et il se sent satisfait. Dans la fable française Narcisse ne veut pas se regarder au miroir parce qu'il craint les conséquences de la vision de son corps. Narcisse ne veut pas ressentir de la tristesse et du déplaisir quand il voit ses défauts dans le miroir. L'être humain est constamment à la recherche de nouvelles gratifications et de nouveaux stimuli. La raison de cette recherche constante réside dans le besoin humain de changement et d'évolution. En fait, l'homme est un être vivant insatisfait et malheureux par nature. Quand il atteint un objectif, il cherche un nouvel objectif. Un être humain change parce que des stimuli externes et internes le poussent vers un processus d'évolution constante. L'être humain peut changer de manière négative ou positive. En tout cas, du moment où un individu naît jusqu'au moment de sa mort, l'être humain se transforme à cause de l'environnement externe.

Les fables déclenchent un processus de connaissance de soi-même et amélioration personnelle dans l'esprit du lecteur. Le lecteur cherche ses points de force et il critique ses points faibles. Il s'interroge sur ses vices et ses vertus. En outre, il commence à juger ses choix de vie et à évaluer ses habilités. Le lecteur juge ses défauts pour chercher de les améliorer et les changer. Il connaît ses points de forces et il apprend à les utiliser à son avantage. Pour mieux expliquer, après avoir lu la fable "l'Homme et son image", un individu apprend à quel point la surestimation des qualités peut être un défaut dangereux pour lui. De la même manière, il comprend l'importance de posséder un peu

[97]Jean Mazaleyrat, « Le vers de La Fontaine », *L'Information Grammaticale*, n°5, 1980, p. 26.

de confiance en ses habilités et ses capacités. « Certaines fables de La Fontaine incitent l'esprit des lecteurs à l'introspection. […] Quand le lecteur lit les vers, il commence à regard à l'intérieur de lui-même et à comprendre certains aspects de sa personnalité[98]». La fable pousse les lecteurs à trouver un équilibre entre l'humilité et l'arrogance afin que chacune de ces attitudes apporte des avantages à sa vie. Donc, les fables de Jean de La Fontaine représentent un instrument valable dans la vie quotidienne. Jean de la Fontaine attend parfaitement son objectif qui consiste à donner des conseils utiles et satisfaisants. Il incite les individus à réfléchir et à se poser des questions. L'auteur encourage les individus à s'éloigner de la paresse mentale et à juger l'existence humaine avec un esprit critique. Les miroirs sont des « peintres (v.26) » des défauts de l'homme parce qu'ils mettent l'homme devant sa véritable identité. Ils révèlent la vérité à l'homme d'une manière directe et immédiate. En fait, ils sont définis légitimes (v.26) » parce qu'ils remplissent correctement leur fonction et ils montrent à l'homme leur vraie image. En fait, au niveau contextuel l'adjectif "légitimes" signifie « licite, correct. Les hommes vaniteux déforment leur image devant le miroir parce qu'ils surestiment leurs qualités et leurs capacités. Au contraire, un homme peu sûr de lui déforme son image de manière négative parce qu'il met son attention sur ses défauts et il ne donne pas d'importance à ses qualités. Narcisse se croit l'homme le plus beau du monde parce qu'il est vaniteux et vicieux.

La référence aux femmes riches et aux hommes galants n'est qu'une des nombreuses évocations de l'époque historique de Jean de La Fontaine. Jean de La Fontaine mentionne les *Maximes* de La Rochefoucauld pour exposer les courants philosophiques et culturels de son temps. Comme on l'a dit dans les derniers chapitre, l'époque historique de Jean de La Fontaine est caractérisée pas le grand développement du moralisme. François VI de La Rochefoucauld est un moraliste qui propose des réflexions sur les mœurs des êtres humains. Il est l'auteur de l'œuvre intitulée *Les Réflexions ou phrases et maximes morales* ou simplement *Maximes*. Son œuvre devient très célèbre à l'intérieur des salons littéraires et des cercles d'intellectuels pendant l'époque du classicisme. Il enquête sur les façons de vivre et de penser des êtres humains. Pour cette raison, le livre est défini comme « un canal (v.27) ». Quand le lecteur lit les *Maximes*, il peut trouver ses défauts et ses qualités. Cependant, La Rochefoucauld se limite à observer les comportements humains et à exposer les points en commun entre eux. Il ne propose pas de jugements critiques pour modifier et améliorer les êtres humains. Il ne critique pas le comportement humain de manière positive et il ne juge pas leurs attitudes de manière négative. Une réflexion sur la signification du moralisme doit être faite pour comprendre le but de l'œuvre du duc. « Le moralisme se fond sur une claire observation objective et elle élimine les critiques de type subjectif[99] ». Un moraliste ne propose pas son

[98]Bernard Cerquiglini, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « L'écriture proverbiale », *Revue des sciences humaines*, n° 163, 1976, p. 363.

[99]Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature : leçons professées à l'École normale supérieure*, Paris, Hachette, 1914, p. 68.

personnel point de vue mais il présente ses observations de manière objective et il expose ses déductions de façon expositive. Un moraliste n'est pas obligé de justifier ses propos et il ne doit pas expliquer ses observations. Il exclut de son travail tout type de discours démonstratif et prescriptif. L'œuvre de La Rochefoucauld représente une série de maximes qui sont des critiques générales et universelles. Ses maximes sont une série d'observations générales pour décrire les actions communes et les comportements typiques des êtres humains. Elles ne doivent pas être interprétées de manière trop rigide et strict. Quand un individu lit les *Maximes* de La Rochefoucauld, il devrait garder son esprit ouvert. Il devrait utiliser l'œuvre pour réfléchir à ses propres comportements et améliorer ses actions. Pour mieux expliquer, les maximes ne sont pas des enseignements pratiques ou des leçons didactiques. Elles sont des observations théoriques pour analyser et comprendre la nature humaine. L'œuvre de La Rochefoucauld n'est pas écrit pour condamner les êtres humains mais il sert à faire réfléchir le lecteur sur les êtres humains et leurs caractéristiques typiques. Donc, l'œuvre ne fournit pas de jugements subjectives ou d'invectives négatives de La Rochefoucauld. « Le moraliste français ne juge aucun être humain en particulier. Il décrit les êtres humains comme un ensemble d'individus qui possèdent à la fois des caractéristiques communes et des qualités uniques[100] ».

Jean de la Fontaine cite l'œuvre de La Rochefoucauld pour faire réfléchir les lecteurs sur la différence entre le concept d'éthique et celui de morale. L'éthique collective et la morale personnelle sont au centre de la réflexion proposée par l'auteur dans cette fable. Ces deux principes régissent la vie de chaque être humain et d'une communauté d'individus. Leur véritable signification et leur but concrète sont souvent confus. « Chaque individu possède des stratégies uniques pour évaluer les actions humaines et juger le monde. […] La morale est cet ensemble de règles personnelles et intimes qu'un individu possède[101] ». Chaque être humain utilise ses règles de vie et ses normes personnelles dans la vie. En général, les hommes observent très souvent les individus de manière superficielle et ils justifient facilement leurs comportements. Cependant, ils doivent observer et justifier leurs propres comportements avant de critiquer négativement les autres.

La morale personnelle est différente de l'éthique collective. Pour cette raison, des luttes entres les individus éclatent à l'intérieur d'une communauté. Les individus ont des mœurs différentes parce qu'ils ont des manières différentes d'agir et de penser. Pour cette raison, l'éthique existe à l'intérieur d'une communauté. L'éthique juge les êtres humains selon une série de principes universels. En générale, la collectivité détermine quelles actions sont bonnes et quels comportements sont mauvais. Ces critères de jugement sont partagés par une communité d'individus qui établissent des règles

[100] *Ibid.*, p. 69.
[101] Paul Benichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Sodis, 2017, p. 46.

générales pour vivre en paix et en alliance. Dans ce cas, la justesse ou l'absurdité des actions humaines sont jugées par un ensemble d'individus.

La fable représente une sollicitation à séparer les concepts la vérité du mensonge. Les hommes ne sont pas parfaits parce que chaque homme a ses forces et ses faiblesses. Les êtres humains peuvent cacher leurs défauts comme les femmes ou les hommes de l'haute aristocratie française. Au contraire, chaque homme peut accepter à la fois ses défauts et ses qualités. Tous les hommes sont libres de choisir d'agir et de penser comme il veulent. Chaque homme peut changer son comportement et il peut modifier ses actions pour améliorer sa vie. De plus, il peut s'engager pour limiter les conséquences négatives de ses pensées erronées. Toutefois, seulement l'acceptation personale permet vivre avec les autres et il peut profiter de la vie. L'homme a difficulté à contrôler ses instincts parce qu'il est un être vivant irrationnel et passionnel. Chaque être humain a sa propre façon de penser et d'agir parce que chaque être humain est différent. L'unicité de chaque être humain permet à chaque individu de se distinguer des autres et de développer sa propre personnalité.

Dans le prochain chapitre une étude de la traduction d'Emilio De Marchi est proposée. Une analyse comparée entre la fable de Jean de La Fontaine et la traduction italienne d'Emilio de Marchi sera faite. Le travail d'analyse vise à expliquer comment le traducteur italien choisit reproduire dans un autre langue le contenu de la fable de Jean de La Fontaine.

Università Ca'Foscari Venezia

3.2 LA TRADUCTION "BELLE INFIDÈLE" DU TRADUCTEUR ITALIEN EMILIO DE MARCHI.

Università Ca' Foscari Venezia

L'HOMME ET SON IMAGE	L'UOMO E LA SUA IMMAGINE
« Pour M.L.D.D.L.R. Un Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux Passait dans son esprit pour le plus beau du monde : Il accusait toujours les miroirs d'être faux, Vivant plus que content dans son erreur profonde Afin de le guérir, le Sort officieux Présentait partout à ses yeux Les conseillers muets dont se servent nos Dames ; Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands, Miroirs aux poches des Galands, Miroirs aux ceintures des femmes. 10 Que fait notre Narcisse? Il se va confiner Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer, N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure. Mais un canal formé par une source pure Se trouve en ces lieux écartés : Il s'y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités Pensent apercevoir une chimère vaine. Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau ; Mais quoi, le canal est si beau Qu'il ne le quitte qu'avec peine. On voit bien où je veux venir : Je parle à tous ; et cette erreur extrême Est un mal que chacun se plaît d'entretenir. Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même ; Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui, Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes ; Et quant au canal, c'est celui Que chacun sait, le livre des Maximes [102]».	« (Al signor Duca de La Rochefoucauld) Un uomo molto di se stesso amante e che, senza rivali, d'un bell'uomo si dava l'aria, in ciò fisso e beato, se la prendea di rabbia con gli specchi ch'ei dicea tutti falsi e accusatori. Per trarlo d'illusion fece la sorte benevola che, ovunque egli girasse coll'occhio, non vedesse altro che specchi. Specchi dentro le case e in le botteghe de' merciai, specchi in petto ai bellimbusti 10 e fin sulle cinture delle belle, ovunque insomma a risanarlo il caso gli facea balenar davanti questo tacito consigliere delle belle. Al mio Narciso allor altro non resta che andare, per fuggir tanto tormento, in paesi selvaggi e sconosciuti, ove di specchi non vi fosse il segno. Ma specchio ancora, o illusion, discende ivi un bel fiume, che da pura fonte sgorga e l'attira di sì strano incanto ch'ei non può dal cristal torcer lo sguardo. Della favola è questa la morale, che non d'un solo io traggo a beneficio, ma di quanti son folli in questo mondo. L'anima umana è l'uomo vanitoso troppo amante di sé: gli specchi sono gli altrui difetti in cui come in specchio ogni nostro difetto si dipinge. E il libro delle Massime, o mio Duca, è quel fiume che l'anima rapisce[103]».

LÉGENDE
ADAPTATIONS
SUPPRESSIONS
AJOUTS
DISLOCATIONS

[102] Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 56.
[103] Id., *Favole*, trad. Emilio De Marchi, Paris, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012, p. 204.

Università Ca' Foscari Venezia

Emilio De Marchi est l'un des premiers traducteurs italiens à composer des traductions des *Fables* Jean de La Fontaine. La première publication de ses traductions remonte à 1886. Cette première édition contient la quasi-totalité des fables du premier recueil et du second recueil. Quelques fables du troisième recueil sont également présentes.

Comme on peut le constater, Emilio de Marchi a beaucoup modifié le texte français de la fable de Jean de La Fontaine. Ce chapitre contient l'analyse de la traduction qui est comparée à la fable française originale. Dans cette fable, je ferai une étude approfondie sur la conception de la traduction et sur la vision du traducteur d'Emilio de Marchi.

Le traducteur italien change le nom du destinataire de la fable. Jean de La Fontaine se limite à écrire les initiales du nom du duc François de La Rochefoucauld parce que son nom est très long et complexe. Les initiales du nom du duc est remplacé par son nom complet dans la traduction d'Emilio de Marchi. "Pour M.L.D.D.L.R." devient "signor Duca de La Rochefoucauld". Le traducteur italien préfère écrire le nom complet du duc afin de fournir aux lecteurs le nom du destinataire de la fable.

D'un point de vue métrique, il reste fidèle à la variété de la versification de la fable de Jean de La Fontaine. Emilio de Marchi mélange des vers de doubles sénaires avec des vers de doubles septénaires. Une césure divise chaque vers en deux hémistiches avec le même nombre de syllabes chacun. Ces choix stylistiques permettent de rendre le vers léger et fluide du point de vue rythmique. Donc, la lecture devient rapide et la lecture est agréable.

D'un point de vue stylistique, Emilio de Marchi n'insère pas des rimes dans sa traduction. Jean de La Fontaine utilise des rimes embrassées et des rimes alternées. Les fables sont des contes en vers qui prévoient la présence de rimes. Comme on l'a déjà dit dans le premier chapitre, « les premiers destinataires de l'œuvre sont les enfants. […] Les rimes rendent les fables amusantes et intéressantes[104] ». Malheureusement, la traduction italienne ne présente aucune rime. La cause de leur absence est dû à l'incapacité du traducteur italien à trouver les mots justes pour composer au moins une paire de rimes. Ce problème stylistique est très courant et répandu chez les traducteurs pour plusieurs raisons. La rédaction d'une traduction d'un texte avec des vers rimés est très complexe et exigeante. Un traducteur de vers rimés devrait trouver dans le lexique de la langue italienne des éléments lexicaux qui reproduisent le contenu du texte source. De plus, parmi ces éléments lexicaux il ne doit sélectionner ceux qui peuvent former des rimes adéquates. Ce travail de sélection et

[104] Terence Allott, « Une décennie d'éditions et de traductions des œuvres de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°3, 1991, p. 20.

Università Ca'Foscari Venezia

d'association de divers éléments lexicaux est très long. Emilio de Marchi décide de ne pas former des rimes dans les vers de sa traduction pour se concentrer sur des autres aspects linguistiques et stylistiques. La décision d'Emilio de Marchi entraîne des conséquences sur la forme et le style de la traduction. Emilio de Marchi change la forme et le rythme de la fable française. Les rimes lient les vers et elles rendent un texte compact. De plus, les rimes donnent au texte de l'ordre et de l'harmonie à la fable. La traduction semble plus désordonnée et chaotique que le texte source. Cependant, Emilio de Marchi résout ce problème esthétique par une raccourcissement des vers. La brièveté du vers permet de rendre le rythme de la traduction pressant et rapide. Par conséquent, le traducteur italien trouve une solution valable à l'absence de rimes. Comme on l'a déjà dit, les vers de la fable française sont longs. Les vers de la fable française sont très longs et leur contenu est lourd. Emilio de Marchi réduit le contenu de chaque vers. Il brise les longs vers de la fable française et il étend la longueur de sa traduction.

La créativité et l'imagination du traducteur italien transparaissent aussi dans le contenu de sa traduction. En fait, Emilio de Marchi ajoute des éléments lexicaux difficiles à interpréter et complexes à comprendre. Le traducteur italien préfère utiliser un grand nombre de mots sophistiqués pour rendre sa traduction italienne élégante et raffinée. La complexité du lexique de la traduction italienne a des fortes conséquences sur la compréhension et sur l'interprétation de son contenu. En fait, le traducteur italien apporte des grandes modifications au texte original français. Le registre lexical de la traduction italienne est élégant et raffiné. Donc, son contenu devient moins clair et compréhensible. En fait, certaines expressions rhétoriques proviennent des textes littéraires difficiles et complexes. Par exemple, Jean de La Fontaine utilise des verbes simples et des substantifs faciles. Sa fable est caractérisée par une grande simplicité des éléments lexicaux. En fait, au troisième vers du texte original, le syntagme verbal « il accusait (v.3) » signifie « blâmer, incriminer quelqu'un pour avoir fait quelque chose[105]». Ce verbe appartient au langage quotidien et il est facile à comprendre. Le traducteur italien utilise l'expression « se la prendea di rabbia (v.3) » Ce syntagme verbal signifie « s'énerver, être en colère[106] ». Le traducteur italien élève la difficulté du registre lexicale quand il choisit le verbe "se la prendea di rabbia". Le traducteur italien fait un choix lexical hasardeux parce que la complexité du verbe choisi est élevée. Le lecteur doit posséder une connaissance très élevée du lexique et de la syntaxe de la langue italienne pour comprendre le verbe "se la prendea di rabbia". En outre, Emilio De Marchi choisit un verbe qui possède une signification différente par rapport au verbe français. Le traducteur italien ajoute une nuance sémantique importante dans sa traduction. Pour mieux expliquer, le verbe "se la prendea di rabbia"

[105]Marie-Hélène Drivaud, Bérengère Baucher, Edouard Trouillez, Michèle Lancina, *Le Robert Dictionnaire Maxi Plus: Langue Française*, Paris, Le Robert, 2021, p. 67.
[106] Francesco D'Alberti, *Grand dictionnaire francais italien et italien francais*, Torino, Fratelli Negretti, 2012, p. 430.

indique que Narcisse est en colère contre les miroirs. Narcisse croit être l'homme le plus beau et le plus fascinant du monde. Les miroirs veulent lui montrer que sa croyance représente un grand mensonge. Pour cette raison, le protagoniste est en colère avec tous les miroirs. Dans son cœur Narcisse sait qu'il n'est pas le plus beau du monde. Toutefois, il continue de mentir à soi-même et de vivre dans son rêve inutile. Narcisse essaie de s'échapper des miroirs pour éviter son reflet et nier la vérité. La colère de Narcisse est un événement narratif présent dans la fable de Jean de La Fontaine. Au vers seize Narcisse « se fâche (v.16) » contre le reflet de son corps dans le canal. Tandis que dans la traduction d'Emilio de Marchi Narcisse se fâche contre les miroirs parce qu'ils lui montrent ses défauts et ses imperfections. Dans ce cas, le traducteur modifie le contenu de la fable française. Comme on le verra, Emilio de Marchi modifie le texte français original à son goût personnel et à sa volonté esthétique à de nombreuses reprises pour rédiger sa traduction italienne de cette fable.

Dans les vers suivants le traducteur italien ajoute des adaptations lexicaux afin d'apportent des modifications remarquables le texte source. Au deuxième vers Jean de La Fontaine dit que Narcisse est « le plus beau du monde (v.2) ». Le superlatif absolu n'est pas présent dans la traduction italienne. Emilio de Marchi écrit que Narcisse est « un bell'uomo (v.2) ». Le traducteur italien n'ajoute pas d'adjectifs ou d'adverbes à côté de l'adjectif "bell'" pour augmenter sa valeur qualitative**.** Dans cette manière, l'adjectif pourrait être proche au superlatif absolu utilisé par La Fontaine du point de vue sémantique. Par exemple les adverbes italiens « molto, estremamente, assolutamente[107]» pourraient être ajoutés avant l'adjectif qualificatif "bell'" pour le mettre en évidence par rapport à d'autres éléments lexicaux du deuxième vers de la traduction**.** Dans ce cas, le traducteur italien modifie le contenu du texte original. Dans le texte original français Narcisse est le plus beau de tous les hommes qui existent dans le monde. Dans la traduction italienne Narcisse est un homme beau comme tant d'autres beaux hommes dans le monde. La beauté physique de Narcisse est un motif thématique importante parce qu'elle représente le point de départ de l'histoire tragique et la cause de la mort du protagoniste. En fait, la beauté physique provoque la fin de la vie de Narcisse. Le protagoniste voit son image dans le fleuve et il tombe amoureux de son reflet corporel. Toutefois, il s'approche trop au canal et il tombe dans l'eau. Le traducteur italien n'accorde pas d'importance à la beauté physique de Narcisse. Ce changement narratif représente une autre importante différence entre le texte original et la traduction d'Emilio De Marchi. Emilio De Marchi devrait faire une traduction littérale du syntagme nominal « le plus beau du monde (v.2) ».

Emilio De Marchi traduit le verbe « le guérir (v.5) » avec le verbe italien « risanarlo (v. 12) ». Narcisse se croit le plus beau du monde mais en réalité il ne l'est pas. Le mensonge du protagoniste

[107]Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français,* Milan, Le Robert, 2015, p. 124.

Università Ca'Foscari Venezia

est considéré comme une maladie mentale par Jean de La Fontaine. Une référence à une forme de maladie mentale de Narcisse est présente aussi dans la traduction d'Emilio De Marchi. En fait, la signification du verbe italien "risanare" est très similaire à celle du verbe "guérir". Le verbe "risanare" signifie « remettre quelqu'un en bonne santé, guérir[108] ». Le traducteur italien reste fidèle aux choix sémantiques de l'auteur français mais le verbe "risanare" se trouve au vers douze dans sa traduction. Ce déplacement ne change pas le contenu de la mésaventure de Narcisse. Toutefois, il faut souligner que le verbe "risanare" est sophistiqué et difficile. Encore une fois le traducteur italien ne respecte pas le registre lexical de la fable française. Le verbe "guérir" fait partie du langage quotidien et il est un verbe connu par les lecteurs de tous âges. Tandis que, la signification du verbe "risanare" résulte incompréhensible pour les enfants parce qu'ils ne possèdent un bagage lexical très riche. Vu que les enfants sont des lecteurs des fables de Jean de La Fontaine, l'insertion de ce verbe à l'intérieur de la traduction représente un choix hasardeux d'Emilio De Marchi.

Les adaptations lexicales continuent dans les vers suivants de la traduction italienne. Dans la traduction italienne le sort de Narcisse est « benevola (v.7) ». Des synonymes de cette adjectif italien sont « favorable, propice[109]». Jean de La Fontaine utilise l'adjectif français « officieux (v.5) » qui peut être traduit de manière littérale en langue française avec l'adjectif « officioso[110] ». En fait, dans la traduction le syntagme nominal « la sorte benevola (v.6) » est connecté au syntagme verbal « per trarlo d'illusion (v.6) ». Le choix de l'adjectif « benevola (v.6) » est cohérent avec le contenu de la traduction parce que le traducteur veut évoquer la tentative de la sorte de mettre Narcisse devant la vérité et de le sauver de sa fausse croyance. Le destin a pitié de Narcisse parce qu'il est victime de sa naïveté et de ses mensonges. Le destin décide d'intervenir en sa faveur et de le mettre devant la vérité. En fait, Narcisse est hanté par les miroirs à la demande du destin qui veut lui montrer son reflet. Le sort veut démontrer à ce pauvre homme qu'il n'est pas aussi beau qu'il le pense. Donc, le destin veut le sauver des effets destructeurs de son imagination et neutraliser la fausse illusion dans son cerveau. Donc, l'intervention du destin est importante pour Narcisse. Toutefois, Narcisse ne parvient pas à saisir et à comprendre les signaux précieux que le destin lui envoie.

Les adaptations sémantiques ne représentent qu'une petite partie des nombreux changements qui sont apportés à la fable française par le traducteur italien. Emilio De Marchi fait aussi des changements stylistiques. Le traducteur italien élimine les anaphores au huitième, neuvième et dixième vers de la fable. Ce choix stylique entraîne des conséquences sur les effets émotionnels de lecture de la fable. L'étude de la figure de style de l'anaphore est fondamentale pour comprendre la différence au niveau émotif entre le texte original et celui cible. L'anaphore consiste en la répétition

[108]*Ibid.*, p. 709.
[109]Francesco D'Alberti, *Grand dictionnaire francais italien et italien francais*, Torino, Fratelli Negretti, 2012, p. 302.
[110]*Ibid.*, p. 527.

Università Ca' Foscari Venezia

d'un adjectif et d'un nom dans une petite portion textuelle. « L'utilisation de cette figure de style a des effets sémantiques et stylistiques sur le texte[111] ». Du point de vue sémantique la répétition d'un élément lexical attire l'attention du lecteur parce qu'il le lit plusieurs et il se concentre sur sa signification. De plus d'un point de vue stylistique la présence constante d'un élément lexical alourdit le texte. La lecture de la fable n'est pas agréable et fluide parce que le lecteur lit le même mot dans plusieurs vers différents. Dans le cas particulier de la fable française, la répétition continue du substantif « miroir (v.8) » transmet de la terreur dans l'esprit du lecteur. L'auteur français désire transmettre aux lecteurs le même sentiment de terreur que Narcisse dans son cœur. Narcisse est hanté par les miroirs et il ne peut pas les éviter. Dans la traduction italienne l'absence d'anaphore élimine les effets psychologiques et émotionnels de l'intrigue tragique dans l'esprit des lecteurs. Donc, dans la traduction la mésaventure de Narcisse semble être moins dramatique que celle de la fable en langue originale.

Au vers sept de la fable française le syntagme verbal « les conseillers muets dont se servent nos Dames (v.7) » ne disparaît pas mais le traducteur le déplace au vers quatorze et il le modifie. Le changement le plus significatif est la suppression de l'adjectif possessif « nos (v.7) ». Comme on l'a déjà expliqué, l'auteur utilise l'adjectif possessif à la première personne pour attirer l'attention de La Rochefoucauld et l'impliquer dans la narration de façon sympathique. La suppression de l'adjectif possessif entraîne des conséquences sur le registre lexical de la traduction. Jean de La Fontaine utilise un ton confidentiel et amical envers La Rochefoucauld quand il l'implique à l'intérieur de sa fable. Le registre lexical est informel et bas. Emilio De Marchi élève le registre lexical dans da traduction à travers l'élimination de l'adjectif possessif. Le registre lexical devient formel dans la traduction.

En outre, « la suppression de l'adjectif possessif vise à faire disparaître l'identité de l'auteur pour faire ressortir la présence du traducteur à l'intérieur du texte cible[112] ».

Emilio De Marchi souhaite se différencier de l'auteur et défendre son identité de traducteur. L'absence de la voix de l'auteur dans la traduction italienne de l'élimination des vers vingt et un et vingt-deux. La traduction des vers « on voit bien où je veux venir. Je parle à tous (v.20-21) » n'est pas présente dans le texte cible d'Emilio de Marchi. Dans ces vers l'auteur se mentionne à la première personne et il prend la parole. Emilio de Marchi refuse composer une traduction littérale parce qu'il veut se distinguer d'auteur de la fable. Le traducteur italien semble revendiquer son rôle de créateur d'un texte unique et originale. Jean de La Fontaine est l'auteur de la fable en langue français. Tandis que, le traducteur est l'auteur de sa traduction en langue italienne. L'auteur et le

[111] Romain Lancrey-Javal, *Manuel d'analyse des textes : Histoire littéraire et poétique*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 67.
[112] Georges Mounin, *Les belle Infidèle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 35.

Università Ca'Foscari Venezia

traducteur sont les créateurs de deux textes qui présentent des propriétés uniques. « La relation entre le traducteur et l'auteur n'est pas hiérarchique parce qu'ils sont tous les deux créateurs des textes nouveaux[113]». Emilio de Marchi remet en question les concepts de traduction et de traducteur. La traduction doit faire assortir à la fois le style de l'auteur et le goût du traducteur. La traduction n'est pas un simple exercice rhétorique pour transformer un texte d'une langue à une autre. La traduction est un acte créatif parce qu'elle implique une recherche lexicale et un travail stylistique sur le texte source. Emilio de Marchi valorise le rôle important du traducteur qui doit effectuer un travail interprétatif, analytique et linguistique sur le texte original. « Le traducteur n'est pas un copiste mais il est un inventeur qui modifie un texte pour le faire comprendre aux locuteurs d'une autre langue[114]». Emilio de Marchi établit ses règles et ses critères pendant l'acte de traduction. Cet esprit d'indépendance est typique des traducteurs du courant littéraire des traduction "belles infidèles" dont Emilio de Marchi fait partie.

La présence de l'identité du traducteur dans le texte est attestée par la substitution de l'adjectif possessif à la première personne du pluriel par un adjectif possessif à la première personne du singulier. Le syntagme nominal « notre Narcisse (v.11) » est traduit comme « mio Narciso (v.15) » au vers quinze. Emilio De Marchi s'implique en première personne dans sa traduction. De la même manière, Jean de La Fontaine implique soi-même et son public de lecteur à travers l'utilisation de l'adjectif possessive "notre".

Emilio de Marchi conçoit la traduction comme un acte d'écriture qui vise à produire un texte original et créatif. Le lien entre l'auteur et son traducteur ne consiste pas dans l'asservissement du deuxième envers le premier. L'auteur et le traducteur sont des auteurs différents et ils ont des tâches différentes. L'auteur crée un texte écrit dans sa propre langue. Le traducteur permet aux locuteurs d'un code linguistique différent de comprendre le contenu du texte écrit par un auteur dans langue. Un traducteur a l'obligation de respecter les choix de l'auteur et le contenu de la fable. Donc, un certain niveau de prudence et de fidélité au texte est toujours requis de la part du traducteur, même s'il souhaite ajouter une nuance personnelle au texte original de l'auteur.

Emilio de Marchi modifie très souvent la matière narrative de la fable de La Fontaine. En fait, comme on l'a vu, les ajouts lexicaux et les suppressions textuelles sont très fréquents dans la traduction italienne. Toutefois, Emilio de Marchi fait attention à ne pas éliminer les événements narratifs principaux de la fable française dans sa traduction. En fait, il mentionne les éléments narratifs indispensables pour comprendre la fin tragique du protagoniste. Le traducteur italien explique que Narcisse pense qu'il est un homme très beau. Il relate que le protagoniste fuit les

[113] *Ibid.*, p. 45.
[114]Roger Zuber, *Les "Belles Infidèles" et la Formation du Goût Classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Colin, 1968, p. 32.

miroirs pour ne pas voir son image. Il raconte que Narcisse meurt dans un fleuve. En fait, au vers vingt le syntagme nominal « le bel fiume (v. 20) » indique le lieu où Narcisse voit son reflet et il meurt noyé. Au vers vingt-et-un le syntagme nominal « strano incanto (v. 21) » représente le reflet du corps de Narcisse dans l'eau. Narcisse voit l'image de son corps dans l'eau et il tombe amoureux de lui-même. Au vers vingt-deux le syntagme verbal « ch'ei non può dal cristal torcer lo sguardo (v.22) » fait comprendre immédiatement au lecteur italien la fin tragique de la fable. Narcisse reste enchanté par son propre reflet parce qu'il est amoureux de lui-même. En conséquence, Narcisse est incapable de détourner ses yeux du reflet de son image dans l'eau. Il est tellement concentré à regarder son reflet qu'il s'approche trop au fleuve et il tombe dans l'eau.

Comme les soulignements en bleu le montrent, la dernière partie de la fable subit une série d'adaptations parce que le traducteur italien insère des réflexions personnelles et des observations critiques. L'une des principales différences entre le texte original et la traduction est la clarté de la présentation. Dans le vers treize l'auteur déclare de manière claire qu'il est sur le point d'annoncer la leçon de la traduction. Il écrit « della favola è questa la morale (v. 23) ». La partie narrative et celle didactique de la fable sont différenciées de manière très précise dans la traduction. Le point de départ de la morale est moins clair et précis dans la fable de Jean de La Fontaine. « On voit bien où je veux venir. /Je parle à tous (v. 21-22) » écrit l'auteur français.

Dans la première partie le traducteur italien explique au lecteur qu'il utilise l'histoire tragique de Narcisse comme un exemple négatif pour donner un enseignement utile à ses lecteurs. Le traducteur italien considère l'égocentrisme de Narcisse comme une forme de folie. En fait, ses délires de perfection l'amènent à accomplir des actions folles et irrationnelles. «Non d'un solo io traggo a beneficio, / ma di quanti son folli in questo mondo (v. 24-25)» déclare Emilio de Marchi dans sa traduction. En fait, il prend « Narcisse comme une figure emblématique d'un être humain vaniteux[115] ». Narcisse n'est qu'un des nombreux hommes fous et irrationnels du monde. Le traducteur s'adresse à tous les êtres humains aussi vaniteux et fous que Narcisse. «L'anima umana è l'uomo vanitoso troppo amante di sé (v. 25-26)» déclare Emilio De Marchi. La vanité est un vice fréquent chez les hommes qui tendent à déformer leur véritable identité et leur aspect physique. Tout homme a des défauts et des vices. Toutefois, les hommes vaniteux ne les voient pas parce qu'ils sont aveuglés par leur présomption et leur arrogance. Si les hommes arrogants se regardaient au miroir d'un œil critique, ils verraient leurs défauts et leurs vices. La surestimation excessive les conduira à l'autodestruction et à la mort. Narcisse est un exemple concret de cet enseignement précieux. Ce dernier concept est expliqué par Emilio de Marchi aux vers vingt-sept et vingt-huit de sa traduction.

[115]Jean Lafond, *La Rochefoucauld : l'homme et son image*, Paris, Champion, 1998, p. 78.

Università Ca'Foscari Venezia

Une autre différence majeure entre la traduction d'Emilio et la fable de Jean de La Fontaine est la suppression de l'adjectif possessif du vers vight-six du texte source. Le syntagme nominal « nos défauts (v.26) » est traduit comme « gli altrui difetti (v.28) ». Jean de La Fontaine se met au même niveau que les autres êtres humains parce qu'il sait de posséder à la fois des défauts et des vertus. Ce geste d'humilité n'est pas accompli par Emilio de Marchi qui maintient une attitude détachée et neutre dans sa traduction.

En outre, dans les derniers vers de la fable le traducteur italien fait des ajouts sémantiques au texte original. Le premier ajout significatif est le syntagme nominal « o mio Duca (v.30) ». Le traducteur italien se tourne avec sympathie vers La Rochefoucauld et il commente son livre de *Maximes*. Le registre lexical devient familier et informel. Le registre lexical du reste de la traduction est très formel et élevé. Le traducteur intervient rarement à la première personne pour commenter les actions du personnage et faire du sarcasme sur sa mésaventure.

Le deuxième ajout est le vers « che l'anima rapisce (v.31) ». Cette proposition subordonnée est complexe à interpréter et à comprendre. Le traducteur italien rappelle le contenu des *Maximes* de La Rochefoucauld pour exprimer son opinion personnelle et son point de vue. Il définit son livre comme un fleuve dans lequel l'âme humaine peut se refléter et voir sa propre image. L'œuvre de La Rochefoucauld est comme un fleuve qui capture l'âme des lecteurs. Ses maximes représentent une sorte de reflet des vices et des vertus des êtres humains. Quand le lecteur commence à les analyser de manière critique, il peut voir les côtés négatifs et positifs de sa personnalité. Toutefois, « les maximes représentent des réflexions générales et universelles sur l'être humain. Chaque être humain est unique et irremplaçable[116] ». Le lecteur ne doit pas prendre trop au sérieux les considérations philosophiques de La Rochefoucauld. Ses *Maximes* doivent être lues avec une certaine légèreté d'esprit et un peu de détachement émotionnel. Le lecteur doit rire et s'amuser quand il les lit. En fait, l'œuvre de La Rochefoucauld doivent être interprété de manière objective et impartiale. Les maximes devraient encourager les lecteurs à réfléchir sur eux-mêmes et sur le monde. Donc, l'œuvre de La Rochefoucauld vise à capter son attention et le pousser vers une réflexion profonde de l'existence humaine. L'enseignement d'Emilio de Marchi vise à mettre en garde les lecteurs sur le contenu de l'œuvre de La Rochefoucauld et à donner quelques conseils sur son interprétation.

Dans le prochain chapitre, une analyse détaillée de la traduction de Luca Pietromarchi sera faite. Les choix de ce traducteur et les caractéristiques de sa traduction seront analysés. En outre, une analyse comparée entre la traduction d'Emilio de Marchi et celle de Luca Pietromarchi sera proposée.

[116] Susan Read Baker, *Collaboration et originalité Chez La Rochefoucauld*, Paris, University Press of Florida, 1989, p. 59.

Università
Ca'Foscari
Venezia

Università Ca’Foscari

L’HOMME ET SON IMAGE	L’UOMO E LA SUA IMMAGINE
« Pour M.L.D.D.L.R. Un Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux 1 Passait dans son esprit pour le plus beau du monde : 2 Il accusait toujours les miroirs d'être faux, 3 Vivant plus que content dans son erreur profonde. 4 Afin de le guérir, le Sort officieux 5 Présentait partout à ses yeux 6 Les conseillers muets dont se servent nos dames : 7 Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands, 8 Miroirs aux poches des galands, 9 Miroirs aux ceintures des femmes. 10 Que fait notre Narcisse ? Il se va confiner 11 Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer, 12 N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure. 13 Mais un canal formé par une source pure, 14 Se trouve en ces lieux écartés : 15 Il s'y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités 16 Pensent apercevoir une chimère vaine. 17 Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau. 18 Mais quoi, le canal est si beau 19 Qu'il ne le quitte qu'avec peine. 20 On voit bien où je veux venir : 21 Je parle à tous ; et cette erreur extrême 22 Est un mal que chacun se plaît d'entretenir. 23 Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même ; 24 Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui, 25 Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes ; 26 Et quant au canal, c'est celui 27 Que chacun sait, le Livre des Maximes[117] ». 28	« A M.L.D.D.L.R Un tale che si piaceva come nessun altro, 1 si credeva in cuor suo il più bello del mondo.2 Accusava sempre gli specchi di essere falsi, 3 vivendo assai felice nel suo profondo inganno.4 Per guarirlo del suo male, la sorte operosa 5 Ovunque gli metteva sotto gli occhi 6 I consiglieri muti che servono alle dame: 7 specchi nelle case, specchi nei negozi, 8 specchi sulle tasche dei galanti, 9 specchi alla cintura delle donne. 10 Che fa il nostro Narciso? Si ripara 11 nei luoghi più nascosti che riesce a trovare, 12 non osando degli specchi subire più la sfida. 13 Ma trova in quei luoghi solitari 14 un limpido lago d’acqua di sorgente: 15 ci si vede riflesso, si adira; e i suoi occhi 16 credono di scorgere una vana chimera. 17 Cerca ad ogni costo di evitare quell’acqua; 18 eppure, il lago è così bello 19 che lo abbandona solo a malincuore. 20 È chiaro dove voglio arrivare. 21 Mi rivolgo a tutti; e quel grave inganno 22 è un difetto che ognuno si diletta a coltivare. 23 La nostra anima è quell’uomo innamorato di sé;24 e tutti quegli specchi sono le bugie degli altri, 25 specchi, pittori esatti dei nostri difetti; 26 quanto al lago, è quello 27 che tutti conoscono, il libro delle *Massime*[118]». 28

LEGÉNDE
ADDITIONS
ADAPTATIONS
SUPPRESSIONS
DISLOCATIONS

[117] Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 56.
[118] Id., *Favole (Libri I-VI)*, éd. Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, coll. « I Fiori Blu», 2017, p. 185.

Deux traductions en langue italienne du XIXe siècle existent. Emilio De Marchi publie en 1886 sa traduction des fables de l'auteur français. Son texte a été réédité en 1980 en Italie par la maison d'édition Rizzoli. En 1995, la maison d'édition Einaudi publie à nouveau son volume.

Les traductions d'Emilio De Marchi ont un grand succès grâce aux connaissances et aux compétences de son traducteur. En 1888, Giosafatte Zappi publie ses traductions des *Fables* de Jean de La Fontaine. Cependant, sa publication n'a pas beaucoup de succès. Le titre de son recueil de traductions est *Le Favole di La Fontaine*[119].

En 2017 Luca Pietromarchi publie ses traductions l'œuvre de l'auteur français. Il choisit de traduire la première partie de l'œuvre. En fait, les six premiers livres de ses traductions sont publiés à Venise par l'éditeur Marsilio. *Favole (Livres I-VI)* est le titre que Luca Pietromarchi donne à ses traductions des *Fables* françaises.

Luca Pietromarchi analyse les choix lexicaux et syntaxiques de Jean de La Fontaine. Le traducteur italien comprend que le lexique de la fable "L'homme et son image" est plus sophistiqué et complexe que les autres fables de toute l'œuvre. Il sélectionne les éléments lexicaux de la langue italienne avec attention afin que le niveau de difficulté de sa traduction soit similaire à celui de la fable originale.

Depuis la publication des traductions d'Emilio De Marchi, vingt et un ans sont passés avant l'apparition des traductions de Luca Pietromarchi. Un travail sur trois textes différents sera mené à l'intérieur du chapitre. La fable originale de Jean de La Fontaine sera comparée à la traduction de Luca Pietromarchi. De plus, une analyse comparée entre la traduction d'Emilio De Marchi et celle de Luca Pietromarchi sera effectuée selon des critères précis et rigoureux. Les différences lexicales, stylistiques et formelles seront mises en évidence dans le chapitre. L'analyse de la traduction de Luca Pietromarchi permet de mettre en lumière les choix lexicaux et formels du traducteur italien

[119]Jean de La Fontaine, *Le favole di La Fontaine*, Firenze, Barbera, 1888.

contemporain. En outre, le travail d'analyse du texte de Luca Pietromarchi vise à comparer ses choix de traduction avec ceux d'Emilio de Marchi.

Les deux traductions sont très différentes l'une de l'autre. Les différences et les similitudes entre les deux traductions sont analysées en détail dans ce chapitre.

Comme on peut le constater à la partir des soulignements colorés, Luca Pietromarchi fait des choix de traduction différents par rapport à Emilio De Marchi. Emilio De Marchi écrit le nom complet de La Rochefoucauld dans sa traduction italienne. Tandis que Luca Pietromarchi n'insère que les initiales du nom du duc comme dans sa traduction. Donc, le traducteur italien Pietromarchi est plus fidèle au choix lexical de Jean de La Fontaine que Emilio De Marchi.

Une adaptation lexicale est déjà présente dans le premier vers de la traduction italienne.

Dans le texte source français Narcisse est présenté comme « un Homme (v.1) ». Tandis que dans la traduction italienne, le protagoniste est « un tale (v.1) ».

Dans la langue italienne l'élément lexical "tale" est un pronom démonstratif. Il peut être traduit en langue française en tant que « un tel, fella, un type, quelqu'un[120] ». À la fois dans la langue italienne et dans la langue française cet indéfini est utilisé pour désigner un individu ou un objet sans l'identifier avec son nom propre. Le choix de cet indéfini permet de laisser anonyme le prénom du protagoniste de la fable. Donc, l'utilisation cet élément lexical dans la traduction italienne est cohérent avec le choix de Jean de La Fontaine dans le texte source. En fait, l'auteur français ne révèle pas l'identité du protagoniste au début de sa fable mais il préfère la laisser cachée et la révélée dans les vers suivants.

Au deuxième vers de la fable française le verbe « passait (v.2) » fait partie du lexique quotidien. Au niveau contextuel ce dernier verbe signifie « penser, croire[121]». Dans la traduction italienne Luca Pietromarchi utilise le verbe « credeva (v.2) ». Dans la langue italienne le verbe "credere" signifie "croire". Comme on peut le constater, la signification et le registre lexical du verbe italien sont similaires à ceux du verbe qui est utilisé par Jean de La Fontaine dans le texte source.

Dans la fable française l'excès d'estime de soi est défini comme une maladie que Narcisse doit « guérir (v.5) ». Aucun des éléments lexicaux de la traduction italienne ne présente des nuances sémantiques de la "maladie" et de la "guérison". Pour être précis, Luca Pietromarchi déclare que le problème mental de Narcisse est un « male (v.5) ». La traduction littérale en langue française du substantif italien "male" est « mal, malheur, problème[122] ». Si le lecteur réfléchit à la fin tragique de la fable de Narcisse, l'utilisation du substantif "mal" est pertinente aux principaux évènements

[120] Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français*, Milan, Le Robert, 2015, p. 618.
[121] *Ibid.*, p. 561.
[122]Francesco D'Alberti, *Grand dictionnaire francais italien et italien francais*, Torino, Fratelli Negretti, 2012, p. 221.

de l'intrigue de la fable française. Si le traducteur utilisait le substantif "maladie", il limiterait la libre interprétation du lecteur. Le substantif "mal" est utilisé pour exprimer un jugement fortement négatif envers quelqu'un ou quelque chose. Toutefois, ce substantif est très général et universel. Il peut être utilisé en toute circonstance quand un locuteur veut exprimer un jugement négatif et un commentaire négatif. L'utilisation du substantif "mal" permet au lecteur d'interpréter les événements narratifs de l'intrigue selon sa vision personnelle du concept de "mal". Le traducteur utilise le substantif "mal" pour permet au lecteur de juger de manière autonome les comportements de Narcisse. L'utilisation du substantif "mal" ne fait pas ressortir le jugement personnel du traducteur qui veut maintenir un certain détachement émotionnel devant les actions du protagoniste. Dans la traduction d'Emilio de Marchi une référence petite à une forme de maladie de Narcisse est présente. Emilio de Marchi utilise le verbe « risanarlo (v.12) » au vers douze de sa traduction. La signification de ce verbe est « retourner en bonne santé, guérir d'un état de maladie physique ou mentale[123] ». La signification de ce verbe italien est très similaire au verbe français "guérir". Dans ce cas Emilio de Marchi reste plus fidèle au texte source que Luca Pietromarchi.

Une autre curieuse adaptation lexicale est présente au vers cinq de la traduction italienne. Luca Pietromarchi utilise l'adjectif italien « operosa (v.5) » pour définir le substantif « le sort (v.4) » présent au vers quatre du texte source. Au niveau contextuel, l'adjectif italien signifie « capable, industrieux, laborieux[124] ». "Industrieux" signifie « actif intensément dans un travail et une production[125] ». Si le lecteur réfléchit à l'histoire tragique de Narcisse, le sort est actif et laborieux. Le sort agit de manière directe contre le protagoniste et il le pousse vers la mort. Narcisse essaie d'éviter les miroirs pour ne pas voir son image corporelle. Le sort met des miroirs devant les yeux de Narcisse mais il insiste pour les éviter. Par conséquent, il décide de se cacher dans des endroits éloignés du monde civilisé afin d'échapper des tentatives de la sort de lui montrer la vérité sur son aspect physique. Malgré les tentatives de fuite de Narcisse, le sort le met devant un fleuve et il voit son image dans l'eau. Le protagoniste se retrouve devant à son reflet contre son gré. Le sort joue un rôle actif dans les mésaventures de Narcisse parce qu'il représente le deuxième responsable de la fin du personnage.

En général, le traducteur italien respecte les choix lexicaux et l'ordre syntaxique de la fable française. La périphrase difficile « les conseillers muets dont se servent nos dames (v.7) » se trouve au vers sept à la fois dans la fable française et dans la traduction italienne. En outre, dans le texte cible la périphrase ne subit pas des adaptations syntaxiques et des modifications lexicales. La traduction de Luca Pietromarchi du vers sept du texte source est littérale. Dans la périphrase

[123]Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français,* op.cit., p. 271.
[124]*Ibid.*, p. 498.
[125]Ibid., p. 201.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

italienne « i consiglieri muti che servono alle dame (v.7) » sont présents tous les éléments lexicaux de la périphrase française. Un seul élément grammatical n'est pas présent dans la traduction italienne. L'adjectif possessif « nos (v.7) » du texte source n'apparaît pas dans la périphrase italienne. Comme on l'a déjà dit, Jean de La Fontaine utilise cet adjectif possessif pour faire un clin d'œil au duc et l'impliquer dans la fable avec sympathie. La Rochefoucauld et l'auteur français appartiennent à la même époque historique. Donc, ils connaissent très bien la vanité et l'égocentrisme des femmes de la haute société française. Quand La Rochefoucauld lit ce vers, il comprend la brillante satire cachée sous les choix rhétoriques de Jean de La Fontaine. Emilio De Marchi fait le même choix de suppression que Luca Pietromarchi. La suppression de l'adjectif possessif change le registre lexical de tout le vers dans la traduction d'Emilio De Marchi et dans celle de Luca Pietromarchi. Le registre lexical est informel et bas dans le vers sept de la fable française. Tandis que l'absence de l'adjectif possessif élève le registre lexical. Dans les deux traductions le registre devient plus formel que dans la fable française. « La suppression des adjectifs possessifs à la première personne du pluriel permet le maintien d'un registre lexical formel et impartial dans leurs traductions[126]». De plus, les deux traducteurs italiens ne jugent pas indispensable l'inclusion de l'adjectif possessif dans leurs traductions parce que sa suppression ne change pas le contenu de la périphrase. Cette fable contient l'un des noyaux narratifs les plus complexes et difficiles des douze livres de Jean de La Fontaine. L'auteur français utilise un lexique simple mais il insère à l'intérieur des vers des expressions ironiques et des références sarcastiques

Une connaissance approfondie de l'époque historique de Jean de La Fontaine est une étape propédeutique à la bonne compréhension et l'interprétation correcte des références historiques du texte source. Cette constatation théorique permet l'analyse des limites de la connaissance exclusive de la langue du texte source et de celle du texte cible. Quand un traducteur commence à traduire un texte, sa connaissance de la langue de départ et de celle d'arrivée n'est pas suffisante pour la composition d'une traduction. Le traducteur doit connaître l'époque historique et le contexte sociale de l'auteur. De cette manière la compréhension correcte et approfondie du texte source est possible. Le contexte historique influence chaque auteur de manière positive et négative. Donc, un auteur peut favoriser les institutions politiques et l'organisation sociale de son époque historique. Par exemple, son œuvre peut contenir de la propagande sur les réformes qui sont émanées par les chefs d'état de son époque historique. Cependant, un auteur peut ne pas être favorable aux changements politiques et sociaux de son époque historique. Il peut utiliser son travail pour dénoncer certaines réalités difficiles et quelques personnages politiques négatifs. Quand un auteur exprime de manière explicite sa défaveur envers un personnage historique, généralement il mentionne son nom et son

[126]Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 8

Università Ca'Foscari Venezia

prénom. Les dénonces explicites comportent des risques sociaux et judiciaires pour l'auteur. En fait, son œuvre peut être censurée et l'auteur peut être exilé de sa patrie. Jean de La Fontaine fait partie de ces auteurs qui dénoncent leur époque historique à cause de son mécontentement envers les institutions du pouvoir et les chefs de l'État français. Cependant, Jean de La Fontaine ne fait pas de commentaires dérogatoires et de critiques négatives sur son état et sur ses membres de manière explicite. Il évite l'inclusion des références explicites aux hommes de la politique intérieure et étrangère de son époque historique. Il ne mentionne pas le nom et le prénom des hommes de pouvoir pour ne pas risquer d'être accusé par les autorités de son état. Jean de La Fontaine utilise des stratégies rhétoriques pour cacher son opinion personnelle. Il emploie le sarcasme, l'ironie, la satire dans le but de dénoncer de manière forte son époque historique. Jean de La Fontaine n'est jamais puni et son œuvre n'est pas censurée grâce à sa capacité de masquer son jugement négatif sur son époque historique.

Donc, un traducteur doit connaître l'origine et les motivations des choix rhétoriques de l'auteur. De cette manière, les choix d'un traducteur peuvent être cohérents avec ceux de l'auteur. « La possession d'un bagage de connaissances sur l'auteur et son contexte historique permet au traducteur d'être précis dans le choix du lexique[127]». Sa traduction reproduit le contenu et le style du texte source.

Emilio de Marchi supprime les anaphores dans sa traduction. Cette suppression est une nouvelle preuve de la liberté du traducteur qui peut effectuer des adaptations lexicales, des suppressions syntaxiques et des ajouts sémantiques à sa traduction. « La traduction est un art qui met en jeu le goût du traducteur, les potentialités de la langue cible et les messages du texte source[128] ».

Luca Pietromarchi conserve l'anaphore dans sa traduction. Le substantif "specchi" est présent au vers huit, neuf et dix dans la traduction italienne de Luca Pietromarchi. La présence de l'anaphore dans la traduction de Luca Pietromarchi augmente la vitesse du rythme de la lecture. Donc, il insère dans le texte cible le même ton dramatique et désespéré que texte source. Dans la traduction de Pietromarchi Narcisse s'enfuit des miroirs qui le tourmentent comme des abeilles sur le miel. Les enfants accordent une grande importance aux sensations que la lecture produit dans leur esprit. La présence de l'anaphore rend le rythme pressant et il stimule la curiosité des enfants. La traduction de Pietromarchi est aussi engageante et stimulante que le texte source. Les petits lecteurs de sa traduction ressentent dans leur cœur le même sentiment d'angoisse et de peur que Narcisse. La présence de l'anaphore modifie le rythme et le style de la fable française. La suppression des anaphores faite par Emilio De Marchi entraîne des conséquences importantes dans sa traduction italienne. Le rythme des vers de la fable française est plus pressant et vite que celui de la traduction

[127]Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Genève, Verdier, 1982, p. 39.
[128]*Ibid.*, p. 40.

de Emilio De Marchi. La présence de l'anaphore a un impact émotionnel sur l'esprit du lecteur. Les lecteurs se sentent hantés par les miroirs comme Narcisse quand ils lisent la fable de Jean de La Fontaine. Emilio de Marchi devrait suivre les choix stylistiques de Jean de La Fontaine pour éviter l'élimination de la charge émotionnelle du texte source. Emilio de Marchi fait des choix de traduction plus imaginative et personnelles que Luca Pietromarchi.

La traduction de Luca Pietromarchi présente de la profondeur sentimentale et de la puissance émotionnelle. Les choix lexicaux et le registre rhétorique du traducteur italien révèlent une profonde compréhension du texte source de la part du traducteur italien. L'être humain et sa psyché complexe sont les principaux noyaux thématiques autour auxquels Jean de La Fontaine développe les évènements narratifs de la fable. La fin tragique de Narcisse n'est autre que la conséquence de l'hypocrisie et de la fausseté de ce personnage.

Luca Pietromarchi reproduit certaines références sarcastiques du texte source. Le vers « che fa il nostro Narciso ? (v.11) » est presque une traduction italienne littérale du vers « que fait notre Narcisse ? (v.11) ». La question sarcastique du vers onze du texte source enrichit la traduction. Emilio De Marchi reproduit la même question sarcastique que la traduction de Pietromarchi. Toutefois, De Marchi utilise l'adjectif possessif italien « mio (v.15) » à la place de l'adjectif possessif "nostro". Emilio De Marchi n'implique pas le public des lecteurs. Le choix d'Emilio De Marchi a des effets sur le niveau d'attention des lecteurs. Ils ne se sentent pas impliqués dans la lecture et leur niveau d'attention baisse. Dans le cas de la traduction italienne, « l'utilisation de l'adjectif possessive "nos" vise à la création d'une fenêtre de dialogue entre le traducteur et le public[129] ». Jean de La Fontaine veut attirer l'attention des lecteurs qui peuvent être des adultes ou des enfants. Tous les lecteurs nécessitent de se sentir stimulés et impliqués pendant la lecture de la fable. Pietromarchi analyse le texte source et il étudie les choix rhétoriques de l'auteur français. Par conséquence, il comprend la motivation qui pousse Jean de La Fontaine à utiliser l'adjectif possessif dans la question rhétorique du vers onze. Donc, il décide de l'insérer dans sa traduction italienne.

Une aura de perplexité pourrait laisser la traduction imaginative du syntagme verbal français « se va confiner (v.11) ». Luca Pietromarchi traduit le verbe « confiner (v.11) » avec le verbe italien "riparare" qui signifie « être en sécurité, se protéger d'un danger[130] ». La signification du verbe "confiner" est « enfermer, isoler, reléguer, renfermer[131]». Dans la traduction de Luca Pietromarchi Narcisse se met en sécurité dans des lieux où les miroirs ne sont pas présents. Emilio De Marchi utilise un verbe plus facile que celui de Luca Pietromarchi. En fait, dans la traduction d'Emilio De Marchi le verbe « fuggir (v.16) » signifie "fuir". Ce verbe est compréhensible par les enfants et sa

[129]Sebastian Dieguez, « La Fontaine : pourquoi écoutons-nous si peu nos convictions ? », *Cerveau & Psycho*, n°123, 2020, p. 51.
[130]Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français*, op.cit., p. 556.
[131]*Ibid.*, p. 101.

signification est cohérente avec l'intrigue de la fable. Cependant, la signification du verbe "fuggir" n'est pas similaire à celle du verbe "confiner" de Jean de La Fontaine. Le verbe italien "riparare" de Luca Pietromarchi s'approche au verbe "confiner" de Jean de La Fontaine du point de vue sémantique.

Jean de La Fontaine dit que Narcisse se confine dans des lieux « écartés (v.15) » des miroirs. Tandis que dans le texte cible Narcisse cherche des lieux « solitari (v.14) ». Au vers quinze du texte français l'adjectif qualificatif "écartés" possède en tant que synonymes « distants, isolés[132] ». Narcisse se dirige vers des endroits où il peut être seul pour vivre sans personne et sans miroirs. Narcisse veut fuir du monde civilisé afin de continuer à vivre dans son rêve illusoire. Luca Pietromarchi respecte les choix lexicaux de l'auteur français. L'adjectif italien "solitario" signifie « désert, inhabité, isolé[133]». Luca Pietromarchi souligne le désir de solitude et d'isolement de Narcisse. Jean de La Fontaine fait le même choix dans sa fable.

La voix verbale du traducteur italien reste cohérente avec les événements de l'intrigue de la fable française mais il ne respecte pas le choix lexical et sémantique de Jean de La Fontaine.

Jean de La Fontaine veut mettre l'attention du lecteur sur que le protagoniste vit dans un monde de de fiction. Toutefois, un rêve est différent de la réalité et l'imagination est différente de la vérité. À la fin de la fable Narcisse paye de sa vie les conséquences de ses problèmes psychologiques et de ses fausses illusions. En outre, ses comportements le font apparaître comme un homme très pathétique et ridicule devant le lecteur.

Jean de La Fontaine veut faire du sarcasme sur les comportements lâchés de Narcisse. Ses actions sont comiques et inutiles parce qu'elles n'ont aucun but avantageux pour sa vie. Narcisse apparaît comme un personnage ridicule à la fois dans le texte source et dans celui cible. Le traducteur italien ridiculise les actions de Narcisse et il le fait apparaître un homme désespéré. Le verbe italien « subire (v.13) » signifie « subir, supporter, souffrir[134]» en français. Le protagoniste subit son destin tragique. Il garde une attitude passive face aux problèmes et aux difficultés de la vie. Il n'assume pas la responsabilité de ses mauvais choix et de ses actions dangereuses. Narcisse est un personnage lâche et incompétent. Il préfère accuser les miroirs d'être faux plutôt que d'assumer la responsabilité de ses erreurs. Le protagoniste sait dans son cœur que les miroirs ne sont pas le problème de sa vie. Ils sont la solution de ses difficultés psychologiques. Narcisse fuit les miroirs parce qu'il sait parfaitement qu'ils pourraient lui révéler la vérité et rompre son illusion. La tragédie de Narcisse véhicule une leçon didactique très importante. Dans leur vie les hommes doivent faire face à leurs problèmes et leurs difficultés. L'évasion représente une solution temporaire. Un être humain ne peut

[132]*Ibid.*, p. 640.
[133]Alain Rey, *Le Robert*, Paris, *Le Robert*, 2021, p. 459.
[134]*Ibid.*, p. 644.

pas fuir pour toujours parce que tous les problèmes trouvent un moyen de le trouver. Narcisse est la preuve concrète de cette réflexion théorique. Il est victime de son égocentrisme et son inaptitude. Narcisse ne sait pas contrôler ses instincts et gagner contre ses peurs. Il est incapable de réagir aux événements tragiques de sa vie et il ne peut pas contrôler les conséquences de ses problèmes psychologiques.

L'adaptation lexicale la plus évidente et imaginative de toute la traduction italienne de Luca Pietromarchi est représentée par le changement du lieu où Narcisse voit son reflet. Dans la fable française Narcisse se reflète dans l'eau d'« un canal (v.14) ». Tandis que dans la traduction italienne il voit son reflète dans un lac. En fait, le substantif « lago (v.15) » signifie précisément « lac[135] » en langue française. La confirmation de ce changement sémantique est présente au vers vingt-sept. Le substantif « lago (v.27) » retourne. Toutefois, cette adaptation sémantique ne change pas l'intrigue et l'enseignement de la fable. Bien que Pietromarchi modifie le texte source, il réussit à donner une cohérence sémantique et un ordre logique à sa traduction. Luca Pietromarchi connaît la mythologie classique et il emprunte la référence au lac à partir du récit mythologique de Narcisse. En fait, dans le mythe grec Narcisse voit son reflet dans un lac. Emilio De Marchi utilise le substantif « fiume (v.20) » qui signifie « fleuve[136] » en français. La traduction d'Emilio De Marchi est plus fidèle que celle de Luca Pietromarchi.

Une autre adaptation lexicale intéressante est au vers seize de sa traduction. Luca Pietromarchi utilise un verbe très sophistiqué pour traduire le verbe « se fâche (v. 16) » du texte français. Luca Pietromarchi explique que Narcisse « si adira (v.16) » contre son reflet dans le lac. Le verbe italien "adirarsi" de la traduction italienne signifie « être en colère avec quelqu'un ou quelque chose[137]». La signification de ce verbe est très proche de celui du verbe qui est utilisé par Jean La Fontaine pour exprimer les sentiments négatifs de Narcisse. En fait, les deux voix verbales indiquent que Narcisse est en colère à cause de la vue de son reflet dans l'eau. Le traducteur italien modifie le registre lexical du verbe de la fable française. Le verbe "se fâcher" provient du langage courant. Il appartient à un registre lexical informel et bas. Le traducteur italien élève le registre lexical. Le verbe "adirarsi" provient des textes littéraires. Ce verbe est sophistiqué et recherché. Il n'est presque jamais utilisé dans les discours quotidiens par les locuteurs italiens.

Dans la traduction d'Emilio De Marchi aucune référence à la colère de Narcisse n'est présente. Emilio De Marchi raconte la fuite de Narcisse dans des endroits où les miroirs ne sont pas présents. Ensuite, Narcisse voit un canal et il se regarde. Cependant, le traducteur italien n'écrit pas que Narcisse se met en colère quand il voit son reflet dans la rivière. Donc, Emilio De Marchi ne

[135]Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français*, op.cit., p. 189
[136] *Ibid.*, p. 171.
[137]Alain Rey, *Le Robert*, Paris, Le Robert, 2021, p. 41.

reproduit pas dans son texte cible un évènement textuel important de l'intrigue du texte source. Cette suppression narrative constitue une autre preuve écrite de l'infidélité du traducteur italien au texte source.

La fable est un genre littéraire caractérisé par une forte densité sémantique et une extrême brièveté discursive. Pour cette raison, chaque élément lexical a sa propre importance dans le texte source. Luca Pietromarchi doit faire attention au choix des éléments lexicaux quand il décide de réaliser une adaptation à l'intérieur d'un syntagme verbal ou nominal. Le verbe "se fâcher" du vers seize du texte source est un élément lexical avec une grande importance dans l'intrigue. En fait, les sentiments de colère profonde et de forte gêne sont les causes de la mort de Narcisse. Narcisse se fâche contre les miroirs parce qu'ils lui montrent la véritable image de son corps. Pour cette raison, il fuit dans des endroits où les miroirs ne sont pas présents. Cependant, il rencontre sur son chemin un canal qui lui montre le reflet de son image. Il se met en colère parce que son image corporelle n'est pas comme il imagine. Donc, cette adaptation lexicale est un peu hasardeuse et bizarre parce que la signification du verbe "adirarsi" n'est pas connu par tous les lecteurs. Les lecteurs adultes connaissent la signification du verbe "adirarsi". Cependant, le bagage lexical des enfants est très limité. Quand les enfants lisent le verbe "adirarsi", ils ne comprennent pas sa signification. Pour conclure, Luca Pietromarchi choisit un verbe avec la même signification que celui du texte source. Toutefois, le traducteur italien ne fait pas attention au registre lexical du verbe choisi. Donc, le verbe "adirarsi" n'est pas adapté à sa traduction italienne parce qu'il n'est pas compris par les lecteurs de tous les âges. Une alternative lexicale adaptée aux enfants saurait le verbe italien "arrabbiarsi" qui équivaut au verbe « aller en colère[138]» en langue française. Toutefois, le registre lexical de verbe est très informel parce qu'il fait partie du vocabulaire du langage quotidien. Donc, les enfants sont capables de le comprendre sans arrêter la lecture pour faire des questions explicatives.

Pendant la rédaction de la traduction, un traducteur sélectionne les éléments lexicaux selon des critères linguistiques, sémantiques, rhétoriques, stylistiques, etc. un traducteur n'est pas en mesure de combiner tous ces facteurs linguistiques pendant la traduction d'un élément lexical. Il doit faire des choix opérationnels et pragmatiques. Un traducteur peut rencontrer des difficultés à trouver dans le vocabulaire de la langue d'arrivée un élément lexical avec la même signification et le même registre linguistique que celui du texte source. Il a deux possibilités différentes. Il peut oublier le facteur linguistique du registre lexical et sélectionner un élément lexical avec la même signification que celui texte source. Cependant, il peut focaliser son attention sur le registre lexical d'un élément lexical et donner peu d'importance à sa signification. Dans le cas spécifique du verbe "adirarsi", Luca Pietromarchi choisit un verbe qui a la même signification que celui de la fable de Jean de La

[138]*Ibid*., p. 46.

Fontaine. Cependant, le traducteur italien ne respecte pas le registre lexical du verbe français “se fâcher”. Ce dernier est très simple et compréhensible par tous.

La même stratégie de traduction est appliquée au verbe « apercevoir (v.17) » de la fable française. Le verbe « scorgere (v.17) » de la traduction italienne ne fait pas partie du lexique quotidien. Un verbe italien avec la même signification et le même registre lexical que le texte source pourrait être « vedere[139]».

Le traducteur italien explique clairement et précisément ce que Narcisse voit son image dans le lac. Le protagoniste « si vede riflesso (v.16) ». Ce syntagme verbal peut être traduit littéralement par la proposition suivante. « Il voit[140]» son reflet. Jean de La Fontaine n'explique pas clairement que Narcisse se fâche parce qu'il voit son vrai reflet dans le canal. « Il s'y voit (v.16) » écrit l’auteur français dans le texte source. Jean de La Fontaine utilise le pronom “y” pour expliquer que Narcisse voit soi-même dans le canal. Dans ce cas, cette particule pronominale joue le rôle de complément d'objet. En fait, la paraphrase de la proposition du vers seize “il s'y voit” est la suivante. « Il voit lui-même[141] ».

La traduction de Luca Pietromarchi est très claire et explicative. Une preuve concrète de cette réflexion est présente au vers seize de la traduction italienne. La substitution du pronom “y” par le substantif « riflesso (v.16) » change complètement le syntagme verbal. En fait, le traducteur italien fait comprendre aux lecteurs italiens la cause de la mort du protagoniste. Une grande différence est visible entre la traduction de Luca Pietromarchi e celle d’Emilio De Marchi. Luca Pietromarchi explique que Narcisse voit son reflet dans le canal et il se fâche. Emilio De Marchi choisit de supprimer certaines portions textuelles. Le traducteur italien explique que Narcisse s'approche de l'eau. Toutefois, il n’écrit pas que Narcisse voit son reflet dans le fleuve. «Da pura fonte/ sgorga e l’attira di sì strano incanto/ ch’ei non può dal cristal torcer lo sguardo (v. 21-22-23)» écrit Emilio de Marchi. De plus, le traducteur italien n’explique pas que le personnage va en colère qua. Tous ces détails narratifs enrichissement l’intrigue et ils aident à comprendre la raison de la fin tragique du personnage. Leur absence appauvrit la traduction et elle change le déroulement des évènements. La colère du protagoniste de la fable est un événement narratif important. Narcisse voit dans le canal une image différente de celle qu’il pense. Il se rend compte qu’il n’est pas l’homme le plus beau du monde et il se réveille de son rêve personnel. Donc, Emilio de Marchi choisit un style aussi raffiné et élégante que la fable de Jean de La Fontaine. Toutefois, le traducteur italien oublie la fidélité à la signification des éléments lexicaux du texte source. Si un traducteur ne respecte pas la signification du lexique

[139]Nicola Zingarelli, *Lo Zingarelli 2022*, Milan, Zanichelli, 2022, p. 561.
[140]Lisa Beneventi, *Grammaire facile du français*, Milano, Zanichelli, 2005, p. 67.
[141]*Ibid*., p. 69.

du texte source, il ne reproduit pas le contenu du texte source dans sa traduction. « La fidélité au contenu du texte source est fondamentale parce que la compréhension de l'enseignement de la fable dépend de l'exposition correcte des actions de Narcisse[142] ».

La traducteur de Luca Pietromarchi fait réfléchir sur la créativité et la fidélité d'un traducteur pendant la rédaction du texte cible. La traduction littérale n'amène pas toujours un traducteur à faire des choix similaires à ceux de l'auteur d'un point de vue sémantique et stylistique. En fait, la traduction littérale a ses limites et ses potentialités. Un traducteur est libre d'utiliser son imagination pour composer sa traduction. La fidélité sémantique au texte source doit se mélanger à la créativité du traducteur pendant la rédaction de la traduction. La traduction littérale mot à mot ne donne pas au traducteur la garantie de produire une traduction qui contient le contenu du texte source. Luca Pietromarchi mélange des stratégies de traduction littérale avec des choix personnels de traduction. Le traducteur italien fait des adaptations personnelles et imaginatives dans sa traduction. Cependant, en d'autres occasions sa traduction italienne explique les principaux événements narratifs de manière plus claire et plus complète que le texte source. Dans le texte français original Narcisse voit son image dans un canal. Tandis que dans la traduction de Luca Pietromarchi Narcisse se reflète dans un lac qui est formé par une source d'eau. Ce changement ne compromet pas les principaux événements de l'histoire tragique de Narcisse. Malgré quelques adaptations imaginatives Luca Pietromarchi reproduit de manière très fidèle les principaux évènements de l'intrigue du texte source. Luca Pietromarchi explique que Narcisse s'aime beaucoup et il pense d'être le plus beau du monde. Il craint les miroirs et il essaie de les éviter. Le traducteur italien raconte la fuite désespérée de Narcisse des miroirs qui l'obsèdent. Sa traduction reproduit les principaux événements narratifs de la fable originale.

L'énonciation de la leçon morale s'ouvre avec le syntagme verbal « è chiaro dove (v.21) ». La traduction littérale de cette portion textuelle est la suivante. "« C'est clair[143]» où". Dans le texte source Jean de la Fontaine écrit « on voit bien où (v.21) ». Les deux syntagmes verbaux ont la même signification et le même but. Les deux syntagmes verbaux visent à diviser la fable en deux parties textuelles avec un objectif différent. La partie narrativìe a un but démonstratif. Tandis que l'enseignement possède une fonction explicative. Les deux syntagmes verbaux expriment la volonté de l'auteur et du traducteur d'expliquer une réflexion théorique. Donc, l'utilisation de ces syntagmes verbaux est géniale et parfaite pour l'énonciation de l'enseignement de la fable. De plus, le registre lexical des deux syntagmes verbaux est confidentiel et informel.

Jean de La Fontaine énonce la leçon de la fable à la première personne. L'utilisation de la première

[142] Luca Pietromarchi, « L'Homme et son image : une fable de La Fontaine aux multiple visages », *Publifarum*, n°24, 2015, p. 27.

[143]Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français*, op.cit., p. 113.

personne permet à l'auteur de jouer un rôle actif dans l'énonciation de l'enseignement de la fable. Pour mieux expliquer, l'auteur prend la parole et il donne un enseignement didactique aux lecteurs. L'emploie de la première personne permet de se rapprocher psychologiquement du lecteur. L'auteur explique la morale de la fable à ses lecteurs comme s'il parlait à haute voix devant un public. La première personne permet à l'auteur d'attirer l'attention du public sur lui et son texte. Les choix rhétoriques et styliques de Jean de la Fontaine sono présents dans le texte cible. En fait, le traducteur énonce la leçon morale à la première personne. Le traducteur italien utilise le verbe « voglio (v.21) » qui signifie « je veux[144] » en français. Ce verbe est volitif et péremptoire. Luca Pietromarchi l'utilise dans le but d'exposer la leçon morale de manière claire et concise. Le traducteur a le même rôle actif que l'auteur pendant l'énonciation de la leçon morale. Donc, Luca Pietromarchi parvient à stimuler l'attention des lecteurs italiens et à établir un contact psychologique avec eux. « Mi rivolgo a tutti (v.22) » déclare Pietromarchi au vers vingt-deux de sa traduction. La traduction littérale de ce syntagme verbal est la suivante. « Je m'adresse à tous[145] ». En fait, Luca Pietromarchi ne s'adresse pas seulement à tous les êtres humains vaniteux et lâches comme Narcisse. Sa leçon morale est valable par tous les êtres humains parce que chaque homme peut commettre les mêmes erreurs que Narcisse. « Je parle à tous (v.22) » déclare Jean de La Fontaine dans sa fable. Les deux syntagmes verbaux "mi rivolgo a tutti" et "je parle à tous" ont presque la même signification. Jean de La Fontaine et Luca Pietromarchi veulent expliquer que la vanité mêlée à la lâcheté peut conduire tous les individus à l'autodestruction.

Ces adaptations lexicales ne compromettent pas les événements de l'intrigue du texte source. L'explication de ces choix grammaticaux est claire et simple. Luca Pietromarchi souhaite se distinguer de Jean de La Fontaine en tant que traducteur et créateur de son texte. Jean de La Fontaine raconte la mésaventure de Narcisse comme s'il assistait de première main aux actions du protagoniste. Tandis que, Luca Pietromarchi veut raconter les événements à travers un certain détachement physique et psychologique. Le traducteur raconte les événements dont il n'est pas un témoin actif. Le changement grammatical de l'adjectif démonstratif est similaire au choix d'élimination de l'adjectif possessif dans la périphrase du septième vers sept du texte source. Comme on l'a déjà dit, l'adjectif démonstratif implique de manière sympathique Jean de La Fontaine et le duc François de La Rochefoucauld dans la fable. « L'élimination de l'adjectif possessif élimine la présence du traducteur en tant que locuteur [146]» des événements tragiques de Narcisse. Le traducteur rédige l'histoire tragique de Narcisse comme si quelqu'un le lui avait raconté précédemment. Les adaptations grammaticales de Luca Pietromarchi ont un sens précis si l'on réfléchit au concept de

[144] *Ibid*., p. 854.
[145] *Ibid*., p. 51.
[146] Marie-Hélène Drivaud, Bérengère Baucher, Edouard Trouillez, Michèle Lancina, *Le Robert Dictionnaire Maxi Plus : Langue Française*, Paris, Le Robert, 2021, p. 78.

traduction. Le traducteur italien lit la fable de Jean de La Fontaine et il la traduit. Le traducteur italien est l'auteur de sa traduction. Toutefois, il traduit un texte précédemment créé par Jean de La Fontaine. Les changements de grammaire ont un but précis. La tâche de Luca Pietromarchi est la reproduction du contenu de la fable du français vers l'italien. Luca Pietromarchi ne doit pas produire un texte avec un contenu nouveau et un personnage diffèrent. La traduction de Luca Pietromarchi est le fruit d'un travail créatif et personnel. Toutefois, le texte cible de Luca Pietromarchi représente une traduction d'un texte précédemment créé par Jean de La Fontaine. Donc, le traducteur ne désire pas être impliqué dans la traduction. Il se limite à raconter l'histoire de manière impartiale. L'objectivité représente la règle fixe que Luca Pietromarchi suit pendant la rédaction de sa traduction.

Ces choix pratiques permettent de commencer une réflexion sur le rôle du traducteur et sur la finalité de la traduction selon Luca Pietromarchi. Luca Pietromarchi partage certaines théories d'Emilio de Marchi pour ce qui concerne les traductions et les traducteurs. Pietromarchi que le traducteur ne doit pas annuler sa personnalité et son goût face au texte source d'un auteur. « Une traduction littérale du texte source ne constitue pas une garantie de fidélité au texte source[147] ». Quand Luca Pietromarchi modifie la grammaire du texte source, il est conscient que son adaptation lexicale ne modifie pas radicalement le texte cible. Un traducteur italien peut insérer les adaptations lexicales qu'il juge appropriées pour son texte cible.

Deux adaptations lexicales importantes sont présentes dans la dernière partie de la traduction italienne. La première adaptation lexicale concerne le substantif français « sottises (v.26) » de la fable. Jean de La Fontaine utilise ce substantif pour souligner que les actions de Narcisse et tout homme vaniteux sont fous. La traduction littérale en langue italienne de ce substantif est « follie, sciocchezze[148] ». Toutefois, Luca Pietromarchi traduit cet élément lexical avec le substantif « bugie (v.25) ». Une fois de plus le traducteur italien insiste sur la fausseté et l'hypocrisie de Narcisse. Cette adaptation lexicale change légèrement le message de la leçon du texte source. Pour mieux expliquer, Jean de La Fontaine veut enseigner que l'homme doit toujours être rationnel et réaliste. Les hommes vaniteux ont tendance à nier la réalité et à juger le monde selon leur point de vue. Tandis que l'enseignement de Luca Pietromarchi invite les lecteurs à être toujours honnêtes avec les autres individus et eux-mêmes. De cette façon ils peuvent juger la réalité et les individus de manière correcte.

La différence entre la traduction de Luca Pietromarchi et celle d'Emilio de Marchi est évidente. La différence la plus grande est la grande difficulté d'interprétation de la traduction d'Emilio de Marchi. Les éléments lexicaux utilisés par Emilio De Marchi ne sont pas sophistiqués mais leur

[147] Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 68.
[148] *Ibid*., p. 671.

disposition syntaxique rend les derniers vers de la traduction difficile à interpréter. Les substantifs « specchi (v. 27) », « difetti (v.28) », « altrui (v.28) » ne sont pas des substantifs difficiles mais Emilio de Marchi bouleverse l'ordre canonique des éléments lexicaux d'une proposition italienne. Donc, sa traduction italienne semble plus difficile et complexe que le texte source. Tandis que Luca Pietromarchi respecte les règles de la grammaire et de la syntaxe de la langue italienne. Donc, sa traduction italienne semble plus facile et fluide que celle d'Emilio De Marchi.

La traduction italienne de Luca Pietromarchi termine avec une traduction littérale des deux derniers vers de la fable française et une référence précise au livre de *Maximes* du duc. «Quanto al lago, è quello/che tutti conoscono, il libro delle «*Massime* (v.27-28)» écrit Luca Pietromarchi. Comme on peut le constater, la traduction de Luca Pietromarchi est très fidèle au texte source parce que le lexique et la syntaxe des deux vers précédemment cités sont similaires aux deux derniers vers de la fable française. Comme on l'a déjà dit, dans la traduction italienne Narcisse tombe dans un « lago (v.27) ». En outre, Pietromarchi conclut sa traduction avec une référence précise au livre de *Maximes* de La Rochefoucauld.

Pour conclure, la traduction de Luca Pietromarchi est claire et précise d'un point de vue sémantique. Le traducteur italien respecte l'ordre narratif et la cohérence thématique des événements de la fable française. En fait, dans sa traduction Pietromarchi n'insère pas de détails qui modifient l'histoire tragique de Narcisse. Dans la plupart des vers le traducteur italien évite l'ajout des éléments lexicaux sophistiqués et raffinés. Le texte source est riche d'événements narratifs et ils sont tous importants pour comprendre la cause de la fin tragique du protagoniste. De plus, chaque événement narratif est fondamental pour comprendre le suivant. Luca Pietromarchi comprend l'importance d'insérer tous les éléments narratifs principaux de manière conséquentielle et ordonnée dans sa traduction. Dans la traduction de Luca Pietromarchi les événements les plus importants de l'intrigue du texte source sont présents. Luca Pietromarchi insère la fuite de Narcisse à l'intérieur de sa traduction. L'évasion du monde civilisé représente la cause de tous les événements successifs dont Narcisse en est l'architecte. Au treize de sa traduction Luca Pietromarchi explique la cause de la fuite du protagoniste. Le protagoniste fuit des miroirs parce qu'il n'ose plus éprouver l'aventure de regarder son image. Le syntagme verbal « éprouver l'aventure (v.13) » est traduit en tant que « subire più la sfida (v.13) ». Après s'être enfui des miroirs, Narcisse se réfugie dans un endroit où une rivière est présente. Il s'approche et il se regarde dans le miroir d'eau. Il regarde son reflet et il tombe dans un fleuve.

Les vers de Luca Pietromarchi est très similaire à ceux du texte source. Leur structure syntaxique ne subit pas de grandes variations dans la traduction italienne. Les vers de la traduction de Luca Pietromarchi ne subissent pas de déplacements ou de suppressions. Contrairement à Emilio De Marchi, Pietromarchi évite de déplacer des syntagmes nominales et verbales d'un vers à l'autre. En

fait, « les déplacements et les suppressions des portions textuelles pourrait avoir des conséquences grandes sur le contenu de la traduction[149] ». Emilio de Marchi modifie le contenu de la fable parce qu'il déplace des vers entiers. Luca Pietromarchi juge les déplacements et les suppressions en tant que choix peut appropriées pour un texte bref comme la fable. En outre, la longueur des vers de la traduction de Luca Pietromarchi est identique à celle de la fable de Jean de La Fontaine. Pietromarchi insère des vers mêlés parce que les vers octosyllabiques sont mélangés avec des vers de douze et quatorze syllabes. Par exemple, dans sa traduction le vers vingt-sept contient huit syllabes. Le vers vingt-quatre contient quatorze syllabes.

Le registre lexical est l'une des plus grandes différences entre la traduction de Luca Pietromarchi et celle d'Emilio De Marchi. Emilio De Marchi ne sélectionne pas des éléments lexicaux du langage quotidien. L'utilisation des éléments lexicaux difficiles possède un impact direct sur la compréhension et l'interprétation de son texte cible. Tandis que la clarté du contenu sont des caractéristiques de traduction de Luca Pietromarchi. Le traducteur italien utilise des éléments lexicaux très proches de ceux du texte source du point de vue sémantique. De plus, le traducteur italien n'élève pas le registre lexical dans sa traduction. Dans la plupart des cas les éléments lexicaux de sa traduction appartiennent au langage courant. Donc, la traduction de Luca Pietromarchi peut être lu à la fois par les adultes et les enfants.

D'un point de vue stylistique les rimes sont absentes dans les vers de la traduction de Pietromarchi. Les rimes sont absentes dans la traduction d'Emilio De Marchi. « Ce manque des rimes dans les traductions est une confirmation supplémentaire de la difficulté que les traducteurs rencontrent pour sélectionner et associer le lexique approprié[150] ».

Comme on l'a vu, Emilio De Marchi raccourcit les vers et il prolonge sa traduction. Tandis que la traduction italienne de Pietromarchi est aussi compacte et brève que la fable française de Jean de La Fontaine. Les nombre de vers est vingt-huit dans la fable de Jean de La Fontaine et dans la traduction italienne. Les choix stylistiques entraînent des conséquences sur la structure et la forme du texte.

Du point de vue grammatical la traduction italienne ne subit pas beaucoup de variations. Par exemple, au vers neuf de la fable française le terme « galants (v.9) » est un adjectif substantivé. Jean de La Fontaine utilise ce terme pour faire du sarcasme sur les hommes galants de la haute aristocratie. Luca Pietromarchi fait une traduction littérale de cet adjectif parce qu'il veut garder le choix grammatical de l'auteur français. En fait, « galanti (v.9) » est un adjectif dans la langue italienne. En outre, le traducteur italien est très attentif à conserver le superlatif absolu au vers deux de sa traduction et les anaphores au centre de la fable.

Par exemple, dans la fable française au vers vingt, le substantif « peine (v.20) » n'est pas une douleur

[149] Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, op.cit., p. 31.
[150] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1990, p. 130.

psychologique ou une souffrance émotionnelle. Ce substantif veut communiquer le regret de Narcisse qui se rend compte trop tard des grandes erreurs commises. La présence du terme « erreur (v.22) » est une preuve concrète de cette réflexion théorique.

L'adverbe « a malincuore (v.20) » a la même signification que « peine (v.20) ». En fait, dans le dictionnaire, l'adverbe "a malincuore" signifie « à contrecœur, avec regret[151] ». La transmission des émotions humaines à travers les mots est un processus rhétorique très difficile. Le traducteur doit chercher et élire des mots justes dans la langue d'arrivée afin de reproduire dans sa traduction les mêmes sensations que le texte source. Cependant, cet exercice rhétorique est facilité par le fait que la langue italienne est riche en synonymes. Donc, le traducteur italien doit chercher et sélectionner le synonyme qui lui semble le plus adapte pour transmettre les mêmes émotions que le texte source. Dans le prochain chapitre, une analyse détaillée de la traduction de Maria Vidale sera faite. Comme on l'a déjà dit, beaucoup de traductions italiennes des fables de Jean de La Fontaine ont été faites. La traduction de Maria Vidale est étudiée et réalisée surtout pour les enfants. Des grandes différences entre sa traduction et celles de Emilio De Marchi et Luca Pietromarchi sont présentes. L'analyse comparée des trois traductions fait émerger les points en commun et les point de détachements entre les trois traductions. Le travail de comparaison entre les trois traductions permet de faire des importantes réflexions sur la conception de traduction et la vision du traducteur à partir des trois textes littéraires analysés.

[151] Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français*, op.cit., p. 291.

Università Ca'Foscari Venezia

3.4 UNE TRADUCTION IDÉALE POUR LES ENFANTS

L'HOMME ET SON IMAGE	L'UOMO E LA SUA IMMAGINE
« Pour M.L.D.D.L.R. Un Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux 1 Passait dans son esprit pour le plus beau du monde : 2 Il accusait toujours les miroirs d'être faux, 3 Vivant plus que content dans son erreur profonde. 4 Afin de le guérir, le Sort officieux 5 Présentait partout à ses yeux 6 Les conseillers muets dont se servent nos dames : 7 Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands, 8 Miroirs aux poches des galands, 9 Miroirs aux ceintures des femmes. 10 Que fait notre Narcisse ? Il se va confiner 11 Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer, 12 N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure. 13 Mais un canal formé par une source pure, 14 Se trouve en ces lieux écartés : 15 Il s'y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités 16 Pensent apercevoir une chimère vaine. 17 Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau. 18 Mais quoi, le canal est si beau 19 Qu'il ne le quitte qu'avec peine. 20 On voit bien où je veux venir : 21 Je parle à tous ; et cette erreur extrême 22 Est un mal que chacun se plaît d'entretenir. 23 Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même ; 24 Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui, 25 Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes ; 26 Et quant au canal, c'est celui 27 Que chacun sait, le Livre des Maximes[152] ». 28	«Per il signor Duca de La Rochefoucauld Un uomo innamorato di sé stesso 1 era convinto che nel mondo intero, 2 in tutto l'universo, 3 nessuno fosse bello come lui. 4 E se vedeva il suo viso riflesso 5 dentro uno specchio, trovandolo diverso 6 da quello che credeva, si arrabbiava 7 con l'innocente oggetto, e lo accusava 8 di non essere affatto veritiero. 9 Per sua disgrazia, 10 di specchi, consiglieri di ogni grazia, 11 ce n'erano dovunque; nei salotti 12 di tutte le dimore, 13 nelle borsette di tutte le signore, 14 persino in tasca a tanti giovanotti 15 e ogni specchio rifletteva il vero. 16 Allora, cosa fa il nostro Narcisso? 17 Abbandona l'umana società, 18 si rifugia in un angolo remoto, 19 dove non ci sia specchio che rifletta 20 l'ingrata verità. 21 E anche qui, cosa trova? 22 Un lago calmo, limpido e tranquillo, 23 che gli ributta in faccia la realtà. 24 Lui si infuria, vorrebbe allontanarsi, 25 ma il lago è così bello 26 che l'uomo non riesce a distaccarsi. 27 Avrete già capito 28 dove voglio arrivare. 29 Lo strano male 30 di cui soffriva quel Narciso affligge 31 tutta l'umanità, senza eccezione. 32 L'anima nostra, come quel Narciso, 33 vede in sé stessa ogni perfezione. 34 I vizi altrui, che abbiamo sotto gli occhi, 35 sono soltanto specchi 36 dei vizi nostri che non vogliamo vedere. 37 Quanto allo specchio d'acqua che riflette 38 inesorabilmente la realtà 39

[152] Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 56.

	di una difettosa umanità, 40 quel lago è il vostro libro, Signor Duca[153]».

LEGÉNDE
ADDITIONS
ADAPTATIONS
SUPPRESSIONS
DISLOCATIONS

La fable "L'Homme et son image" est l'une des fables les plus complexes de tous les douze livres. Parfois, la complexité des syntagmes verbaux et nominaux rend difficile la compréhension de son contenu. De plus, les périphrases longues sont difficiles à interpréter parce que Jean de La Fontaine insère des références historiques et culturelles de son époque. De plus, l'ironie et le sarcasme de l'auteur augmentent encore la difficulté d'interprétation des expressions rhétoriques.

Donc, une question reste à définir. Comment les enfants peuvent comprendre la morale de cette fable s'ils ne comprennent pas les événements de l'intrigue narrative ?

Le domaine de l'édition a trouvé une solution à ce problème. Au fil des ans, « les *Fables* de Jean de

[153] Id., *Favole a colori*, trad. Maria Vidale, Roma, Donzelli, 2009, p. 38.

Università Ca'Foscari Venezia

La Fontaine en langue française ont subi de nombreuses adaptations par des différents auteurs[154] ». De nouvelles versions en prose et en vers des fables ont été publiées. Certains auteurs français ont simplifié les fables pour les rendre faciles et lisibles pour tous les lecteurs. Ils ont utilisé un vocabulaire plus simple et une syntaxe plus ordonnée que les fables originales pour proposer des contes adaptés à toutes les tranches d'âge. Toutefois, ils n'ont pas changé l'intrigue principale des fables. Leurs aventures et leurs mésaventures sont les mêmes que dans les fables originales de Jean de La Fontaine. De plus, les animaux et les êtres humains sont les protagonistes. Par exemple, en 2004 Nicole Denépoux fait une autre adaptation des fables de Jean de La Fontaine. Il intitule son œuvre *Les fables de La Fontaine, adaptation théâtrale*[155]. Nicole Denépoux veut que les fables soient mises en scène au théâtre afin de rendre hommage à l'auteur français. En 2011, Guy Jimenes réécrit douze des fables du premier livre pour les enfants de neuf à douze ans. Le titre de son volume est *12 fables de Jean de La Fontaine et leurs adaptations contemporaines*[156].

Le monde de la traduction est un univers aussi vaste et diversifié que celui de l'édition. Chaque traducteur a son style et son goût pour traduire un texte. Il peut simplifier les fables ou les rendre complexes. Comme on l'a vu, les *Fables* de Jean de La Fontaine peuvent être lues par tout le monde. La présence d'un vocabulaire simple et d'une syntaxe claire permet de rendre le texte compréhensible aux enfants. De plus, les animaux en tant que personnages rendent la lecture amusante. Toutefois, les expressions sarcastiques et l'ironie mordante ne sont compréhensibles que pour des adultes qui aiment lire les fables de ce brillant auteur français. Donc, quand un traducteur rédige ses traductions pour un public adulte, il est libre de conserver le sarcasme et l'ironie du texte original. En revanche, quand un traducteur rédige ses propres traductions pour des enfants de six à onze ans, il doit simplifier les éléments lexicaux et styliques les plus difficiles. Il peut supprimer les figures de style les plus difficiles et les périphrases les plus complexes sans modifier l'intrigue du texte source.

La traduction dans le tableau ci-dessus est composée par Maria Vidale. Sa traduction est parue en 2018 sous le titre *Favole a colori*. La présence des illustrations de Marc Chagall est la preuve concrète que les destinataires auquel Maria Vidale sont les enfants. Quand les enfants feuillettent son volume, ils regardent avec plaisir les illustrations en couleur en marge des pages. Les images jouent un rôle important pendant la lecture. En fait, les illustrations ont des effets psychologiques et des conséquences émotionnelles dans l'esprit des lecteurs. La présence des images incite les enfants à poursuivre la lecture et à feuilleter son livre de traductions. En fait, les images stimulent l'imagination des enfants qui voyagent avec leur imagination pendant la lecture. Le plaisir de la

[154]Marlène Lebrun, *Regards actuels sur les fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 32.
[155] Nicole Denépoux, *Les fables de La Fontaine, adaptation théâtrale*, Paris, Puf, 2004.
[156] Guy Jimenes, *12 fables de Jean de La Fontaine et leurs adaptations contemporaines*, Genève, Sedrap, 2011.

Università Ca'Foscari Venezia

lecture est élevé parce que les images délectent l'esprit des enfants. Les illustrations en couleur ne sont présentes dans la traduction d'Emilio De Marchi et dans celle de Luca Pietromarchi. Le recueil de traductions de Maria Vidale comprend vingt fables mixtes. En fait, la traductrice italienne sélectionne des fables dans tous les trois recueils. Elle étudie les fables originales de Jean de La Fontaine et elle les traduit en langue italienne. Les enfants sont les principaux destinataires de ses traductions. Pour être précis « elle dédie son volume aux enfants de six à onze ans[157] ». Les enfants de cette tranche d'âge fréquentent l'école primaire. Les enseignants de langue italienne utilisent les traductions de Maria Vidale pendant les cours. Les enfants lisent des fables à haute voix devant toute la classe pour apprendre à lire couramment. De plus, ils sont utilisés pour apprendre les règles de grammaire et la syntaxe d'un discours en langue italienne. En outre, les enseignants utilisent les fables pour éduquer les enfants et leur donner des règles de comportement. Les enseignements à la fin des fables sont expliqués par les professeurs afin qu'elles soient claires aux enfants.

« Le choix du public de lecteurs de ses traductions pousse un traducteur vers la simplification ou la complexité[158] ». En fait, son choix d'un jeune public comme destinataire est le critère opérationnel pour pousser la traductrice italienne vers la simplification et l'allongement de la fable originale. Comme on le verra, Maria Vidale diminue le nombre de syllabes dans chaque vers qui ne contient jamais plus de sept syllabes. En conséquence, le nombre de vers augmente. En fait, la traductrice italienne n'élimine aucun élément narratif de l'intrigue. La traductrice italienne raccourcit la longueur des vers de la fable de Jean de La Fontaine. Donc, son texte cible devient plus long que celui source.

Les événements narratifs de cette fable sont nombreux. La traductrice sait qu'elle doit présenter les actions de Narcisse de manière claire et séquentielle. En fait, le bagage lexical et l'ensemble de connaissances d'un enfant sont très limités. Il faut éliminer les éléments lexicaux les plus difficiles et les expressions rhétoriques les plus compliquées du texte source. De plus, les enfants perdent facilement la concentration et l'intérêt pendant la lecture. Quand ils ne comprennent pas les éléments lexicaux, ils se distraient et ils interprètent l'enseignement de manière incorrect. Par conséquent, le traducteur doit insérer à l'intérieur de sa traduction un vocabulaire simple et amusante afin de maintenir le niveau élevé de compréhension. De plus, elle doit décrire Narcisse comme un personnage comique et ridicule afin de stimuler l'imagination des enfants. De plus, les enfants ne connaissent pas l'époque historique et culturelle de l'auteur. Ils ne parviennent pas à comprendre la satire mordante sur la haute noblesse française. De plus, ils ne comprennent pas la référence sarcastique au livre des *Maximes* de La Rochefoucauld. Tous ces problèmes théoriques sont résolus

[157]Jean de La Fontaine, *Favole a colori*, op.cit, p. 48.
[158]Jon Solomon, « La traduction comme méthode : l'université néolibérale, lieu d'élaboration d'un nouveau putonghua (langue commune) », *Multitudes*, vol. 4, n°39, 2009, p. 93.

par Maria Vidale qui propose une traduction simple et pratique pour tout le monde. Même si les destinataires favoris de Maria Vidale sont des enfants italiens, sa décision n'empêche pas un public adulte de lire sa traduction.

Comme les soulignements le montrent, Maria Vidale fait beaucoup de modifications à la fable de Jean de La Fontaine. Dans la fable originale Narcisse est un homme « qui s'aime sans rivaux (v.1)». Alors que dans la traduction italienne Narcisse est amoureux de lui-même. Cette adaptation sert pour simplifier le texte original. La traductrice italienne élimine les syntagmes verbaux et nominaux les plus complexes afin que la lecture soit plus facile pour les enfants. Maria Vidale ne dévoile pas le prénom de Narcisse parce qu'elle veut augmenter la curiosité et l'intérêt des enfants. Les enfants commencent à poser des questions sur l'appellation du protagoniste qui reste encore un personnage mystérieux.

Une autre adaptation lexicale est l'extension du nom du destinataire de la fable. Maria Vidale écrit "per il Signor Duca de La Rochefoucauld" au début de la fable. « Cette décision permet de capter l'attention des enfants qui commencent à se demander quelques détails sur l'identité de ce personnage mystérieux avec un prénom bizarre[159]». Maria Vidale fait le même choix que Luca Pietromarchi qui écrit le prénom et le nom de La Rochefoucauld.

Maria Vidale doit impliquer les enfants dans les évènements de la fable et elle doit être capable de les enthousiasmer afin qu'ils ne perdent pas leur intérêt à apprendre. Au vers deux et trois de la traduction italienne explique que Narcisse est l'homme le plus beau de tout le monde, de tout l'univers. «Era convinto che nel mondo intero, /in tutto l'universo, /nessuno fosse bello come lui (v.2-3-4)» écrit Maria Vidale. La traductrice italienne ajoute que Narcisse est convaincu d'être la créature vivante la plus belle de tout l'univers. Cette expression hyperbolique a le but de stimuler l'imagination des enfants qui commencent à se poser des questions sur l'aspect physique de cet homme.

Comme les soulignements en couleur verts le montrent, la traductrice italienne ajoute beaucoup de matière textuelle à sa traduction. Son texte cible est très imaginatif et créatif. Le contenu des vers cinq, six, sept et huit de la traduction n'est pas présent dans le texte source. Les vers cinq, six, sept et huit de la traduction sont ajoutées par Maria Vidale. Les ajouts lexicaux sont des commentaires explicatifs des vers du texte de Jean de La Fontaine. «E se vedeva il suo viso riflesso/dentro uno specchio, trovandolo diverso/da quello che credeva, si arrabbiava/con l'innocente oggetto (v.5-6-7-8)» écrit la traductrice italienne. Leur traduction française est la suivante. "Et il voyait « le reflet[160]» de son visage à l'intérieur d'un miroir. Il le trouvait différent de ce qu'il croyait. Il se fâchait contre

[159]Jean de La Fontaine, *Favole a colori*, op.cit., p. 14.
[160]Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français*, Milan, Le Robert, 2015, p. 491.

Università Ca' Foscari Venezia

Università Ca' Foscari Venezia

l'innocent objet". Dans ce vers la traductrice explique pourquoi Narcisse fuit les miroirs. Narcisse ne veut pas accepter ses défauts et il fuit des miroirs. Quand le protagoniste se regarde dans un miroir, il voit une image différente de celle qu'il imagine. En fait, il pense qu'il est l'homme le plus beau de tout l'univers. En réalité, cette croyance représente un gros mensonge parce qu'il n'est pas parfait. Il a des défauts et des imperfections parce qu'il est un être humain. Il est incapable de les accepter. En conséquence il est fâché contre les miroirs qui lui montrent sa véritable image.

Les miroirs sont définis en tant qu'objets innocents parce qu'ils ne commettent pas d'actions mauvaises ou vengeresses contre Narcisse. Les miroirs se limitent à accomplir leur tâche de manière correcte. Ils montrent aux êtres humains leur véritable image et leur vraie identité. Les miroirs sont les sauveurs des hommes vaniteux et arrogants comme Narcisse. La traductrice essaie d'attirer l'attention des enfants sur la compréhension de l'aspect paradoxale de l'histoire tragique de Narcisse. Narcisse est le seul responsable de la mort parce qu'il ne veut pas accepter la vérité et ses défauts. Narcisse, comme tous les hommes vaniteux, luttent métaphoriquement contre les miroirs et ils essaient de s'en éloigner. Cependant, ils perdent dès le départ parce qu'ils ne peuvent pas fuir la vérité. D'une certaine manière ou d'une autre, la vérité les atteint et elle les trompe. Par conséquent, Narcisse devrait être en colère contre sa vanité et son hypocrisie. Il est en colère contre un objet qui tente de l'aider et de le sauver de son destin tragique.

La traductrice italienne élimine le syntagme nominal « le Sort officieux (v.5) » présent au cinquième vers de la fable française. La raison de cette suppression est la grande complexité ces deux mots. Les enfants ne connaissent pas la signification et le rôle du destin dans la vie des êtres humains. En outre, l'adjectif "officieux" est trop complexe pour être compris par les enfants. La traductrice doit avoir imaginé deux situations différentes. La première consiste dans la lecture solitaire de la fable de la part d'un enfant. Quand un enfant lit la fable à voix basse, il ne comprend pas la signification de ces deux éléments lexicaux et il commence à se décourager. De la même manière, la lecture de fable à haute voix peut être difficile à poursuivre si un enfant ne comprend pas la signification des mots. L'enfant commence à se poser des questions et à interrompre la lecture de la fable. Afin d'éviter tout type de problème de compréhension, Maria Vidale élimine ces deux éléments lexicaux et elle les remplace par un substantif plus simple. Le substantif italien « digrazia (v.10) » signifie « malheur, disgrâce, accident, malchance[161] » en française. Ce substantif suscite dans l'esprit des enfants une sensation négative et un sentiment de danger imminent. Donc, le substantif "digrazia" est parfait pour anticiper la fin tragique de la vie de Narcisse.

La périphrase « les conseillers muets dont se servent nos dames (v.7) » de la fable française devient « di specchi, consiglieri di ogni grazia (v.11) » dans la fable italienne. La traduction littérale en

[161]Francesco D'Alberti, *Grand dictionnaire francais italien et italien francais*, Torino, Fratelli Negretti, 2012, p. 254.

Università Ca'Foscari Venezia

langue italienne de ce syntagme nominal est la suivante. “Les miroirs, les conseillers de toute grâce”. Les miroirs sont les conseillers de toute grâce parce qu’ils sauvent les hommes des leurs mensonges et des leurs illusions. Au niveau contextuel le substantif “grazia” est un synonyme de « bienveillance, faveur[162]». Le substantif « conseillers (v.11) » est conservé par Maria Vidale parce qu’il représente un élément lexical central dans l’intrigue. Si la traductrice italienne supprimait ce substantif, elle changerait le pouvoir communicatif et la puissance expressive de toute la périphrase. Les miroirs jouent un rôle passif dans les mésaventures du protagoniste de la fable. Les miroirs montrent la vérité à Narcisse mais ils ne sont pas capables pas la dire à haut voix. Un rôle actif est joué par Narcisse parce qu’il est responsable de ses décisions et de ses actions. Dans la traduction italienne la périphrase du vers onze est liée au vers seize. En fait, le vers seize du texte cible constitue un commentaire explicatif de Maria Vidale. Le vers seize vise à expliquer la raison pour laquelle Narcisse est en colère contre le miroir et le monde entier. «Ogni specchio rifletteva il vero (v.16)» explique Maria Vidale dans sa traduction. La traduction littérale en langue française est la suivante. “Chaque miroir reflétait « la vérité[163] »”. Les miroirs conseillent à Narcisse d'être sincère et d'accepter ses défauts.

Une suppression lexicale est présente dans la traduction italienne. La traductrice italienne élimine les anaphores. Maria Vidale fait le même choix de traduction qu’Emilio De Marchi. Luca Pietromarchi conserve par contre cette figure de style dans sa traduction. Le substantif « miroirs (v.11) » est présent au vers onze et il disparaît jusqu'au vers seize. Les anaphores ont le rôle de transmettre aux lecteur les sentiments de peur et d'angoisse de Narcisse. Probablement Maria Vidale ne veut pas transmettre ces émotions aux enfants et elle élimine toutes les anaphores.

La traductrice italienne conserve la question rhétorique dans la traduction française. « Allora, cosa fa il nostro Narciso ? (v.17) » écrit Maria Vidale au vers dix-sept de sa traduction. Cette question représente presque une traduction littérale de la question au vers onze de la fable française. « Que fait notre Narcisse ? (v.11) » écrit Jean de La Fontaine. La question rhétorique permet d'impliquer les lecteurs dans la fable traduite. En outre, la présence de l'adjectif possessif à la première personne du pluriel attire l'attention des enfants et il augmente leur niveau de concentration.

Dans la traduction italienne Narcisse « abbandona l’umana società (v. 18) ». La traduction littérale en langue française de ce syntagme verbale est la suivante. “Narcisse échappe de la société humaine”. Le protagoniste décide de se cacher de tout le monde et de toute chose. En fait, il décide de se réfugier dans un endroit éloigné où il peut rester complément seul. Le protagoniste évite à la fois les miroirs et les êtres humains. « Il craint que quelqu’un lui révèle la vérité. Il a peur que

[162] *Ibid.*, p. 356.
[163] *Ibid.*, p. 467.

quelqu'un lui dit qu'il n'est pas parfait et il n'est pas l'homme le plus beau du monde[164] ». La référence à la fuite loin des êtres humains de Narcisse n'est pas présente dans le texte de Jean de La Fontaine, dans la traduction de Luca Pietromarchi et de Emilio De Marchi. L'auteur et les deux traducteurs italiens se limitent à déclarer que Narcisse fuit. L'ajout sémantique de Maria Vidale donne un but différent à la fuite de Narcisse. Le protagoniste se trouve dans un état de folie extrême et de désespoir absolu. Narcisse fait un geste de lâcheté parce qu'il s'enfuit du monde et de ses problèmes. Narcisse est consciente d'avoir des défauts. Cependant, il continue à mentir parce qu'il préfère vivre dans son mensonge plutôt que d'accepter la vérité et commencer une nouvelle vie.

Maria Vidale insiste sur le fait que les miroirs annulent toute forme de fausse croyance et de fantaisie personnelle. Deux références à la fonction révélatrice des miroirs sont présentes dans la traduction. La première référence se trouve au vingt et un. « Specchio che rifletta l'ingrata verità (v.21) » écrit Maria Vidale. La traduction littérale en langue française de ce syntagme verbal est la suivante. Le miroir qui « reflète[165] » la vérité ingrate. Le deuxième se trouve au vers vingt-quatre. «Che gli ributta in faccia la realtà (v.24) » écrit Maria Vidale. La traduction en langue française de cette proposition subordonnée est la suivante. Qui lui « met devant ses yeux[166]» la vérité. Les miroirs reflètent la vérité parce qu'ils montrent toute chose et chaque individu exactement comme il est. Les vers précédemment cités ont le but d'expliquer aux enfants la motivation pour laquelle Narcisse fuit des miroirs.

Dans la traduction italienne Narcisse se reflète dans « un lago calmo, limpido e tranquillo (v.23) ». Trois éléments lexicaux sont importants dans ce syntagme verbal. Narcisse voit son image dans un lac. Maria Vidale remplace le substantif « le canal (v.14) » du texte source avec le substantif "lac". Luca Pietromarchi fait le même choix que Maria Vidale. Dans sa traduction Luca Pietromarchi écrit que Narcisse voit son image dans un petit lac. Maria Vidale ajoute trois adjectifs qualificatifs dont deux sont synonymes. Le lac est calme, clair, tranquille. Les adjectifs "calme" et "tranquille" sont deux synonymes. L'ajout de ces trois adjectifs permet aux enfants d'apprendre des mots nouveaux et différents.

Un élément narratif important n'est pas présent dans la traduction de Maria Vidale. Dans la fable française Narcisse meurt parce qu'il s'approche trop de l'eau et il tombe dans le canal. Dans la fable française Jean de La Fontaine ne dit pas de manière explicite que Narcisse meurt. Cependant, la lecture de la fable française le suggère de manière claire. « Mais quoi, le canal est si beau / Qu'il ne le quitte qu'avec peine (v.19-20) écrit Jean de La Fontaine. Au niveau contextuel le verbe "quitter"

[164]Henri de Riedmatten, « Narcisse au miroir trouble. Du Caravage à Bill Viola », *Revue française de psychanalyse*, vol. 78, n°1, 2014, p. 19.
[165]Xavier Malassagne, *Précis de langue française. De la grammaire à l'expression*, Paris, Ellipses, 2020, p. 155.
[166]Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français*, op.cit., p. 290.

Università Ca'Foscari Venezia

signifie « tomber[167]». Tandis que le substantif “peine” signifie « souffrance, douleur, déplaisir[168]». Le verbe “quitter” et ce substantif “peine” permettent au lecteur de comprendre que Narcisse tombe dans le canal.

Maria Vidale n'écrit pas de manière explicite que Narcisse tombe dans le lac. Aucun des éléments lexicaux de sa traduction italienne ne précise que Narcisse meurt. Maria Vidale termine sa traduction de manière plus légère et plus énigmatique que la fable française. Narcisse continue de fixer l'eau et il tombe amoureux de son reflet. La fin de la traduction de Maria Vidale n’est pas tragique. Un lecteur adulte connaît la fin tragique de Narcisse parce qu’il est un personnage mythologique très célèbre. Les adultes savent que Narcisse meurt noyé dans le lac qu'il est en train de regarder. Cependant, les enfants ne connaissent pas le récit mythologique et la mort tragique de Narcisse. Maria Vidale élimine la mort de Narcisse à la fin de la fable parce qu’elle est consciente des effets de cet événement macabre sur l'esprit d'un enfant. Les émotions et les sentiments des enfants sont conditionnés par tout stimulus externe. « Les enfants réagissent aux stimuli externes de manière positive ou négative. […] Si un stimulus externe est positif, les enfants sont heureux et satisfaits. Si un stimulus externe est négatif, les enfants sont tristes[169]». Les enfants restent insatisfaits de la fable et ils ne la relisent pas s’ils découvrent la mort du protagoniste. La révélation de la mort de Narcisse n'a aucun but à l’intérieur de la traduction. La traduction est composée pour les enfants qui n'ont pas besoin de connaître la fin tragique de Narcisse pour comprendre l’enseignement de la fable. Maria Vidale évite de scandaliser ou de traumatiser les enfants. Elle ne veut pas que les enfants soient tristes après la lecture de sa traduction. La traductrice italienne laisse de côté la mort de Narcisse pour permettre aux enfants imaginer l'avenir du protagoniste. En fait, cette fin énigmatique vise à stimuler l'imagination des enfants et à laisser libre cours à leur imagination. Maria Vidale laisse les enfants imaginer les actions futures de Narcisse. Les enfants commencent à se poser des questions sur les choix futurs du protagoniste de la fable.

“Avrete già capito dove voglio arrivare” écrit Maria Vidale au vers vingt-huit et vingt-neuf. Ces vers constituent une adaptation lexicale du vers « on voit bien où je veux venir (v. 21) » du texte source. Les vers vingt-huit et vingt-neuf de Maria Vidale représentent une portion textuelle de transition pour séparer la portion narrative de la fable de l’énonciation de l’enseignement. Le syntagme verbal « è chiaro dove (v.21) » dans la traduction de Luca Pietromarchi a le même but. Tandis que Emilio De Marchi utilise la proposition « della favola è questa la morale (v.23) » pour séparer la partie narrative de la portion didactique dans sa traduction. Maria Vidale utilise le verbe “avoir” à la deuxième personne du pluriel pour attirer l’attention des enfants sur le contenu de la

[167]*Ibid.*, p. 232.
[168]*Ibid.*, p. 387.
[169]Olivier Houdé, *La psychologie de l'enfant*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 34.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

fable. Maria Vidale s'adresse directement aux enfants pour leur demander avec sympathie s'ils comprennent le but de la fable. « La question ironique vise à établir un contact entre les enfants et l'écrivain[170] ». Le contact peut être psychologique, émotionnel, visuel, auditif. Plusieurs stratégies existent pour entrer en contact. Quand deux personnes se regardent dans les yeux, elles établissent un contact visuel. Quand deux personnes se parlent, elles établissent un contact psychologique. La question rhétorique de la fable de Jean de La Fontaine a pour but d'établir un contact visuel et psychologique. Maria Vidale reproduit la question rhétorique dans sa traduction. Donc, elle veut établir un contact entre elle et les enfants.

La dernière partie de la traduction est très similaire à celle de la fable de Jean de La Fontaine du point de vue du contenu. Aux vers trente, trente et un et trente-deux Maria Vidale affirme que l'excès d'estime de soi représente une caractéristique typique de l'être humain. "Tutta l'umanità, senza eccezione" écrit la traductrice italienne au vers trente-deux. La traduction littérale de ce syntagme verbal est la suivante. Toute l'humanité, sans exceptions. Selon Maria Vidale l'égocentrisme et la vanité sont des défauts communs à tous les êtres humains. Cette réflexion est destinée à mettre en garde les enfants. Ils peuvent devenir aussi vaniteux et arrogants que Narcisse s'ils ne font pas attention à leurs actions. Les enfants doivent juger eux-mêmes et voir le monde autour d'eux de manière correcte pour éviter de commettre les mêmes erreurs que Narcisse. Chaque être humain veut atteindre la perfection. Toutefois, la perfection n'existe pas dans le monde des êtres humains. En réalité, les hommes ont à la fois des points de force et des points de faiblesse. Chaque homme doit être capable d'accepter son état de constante imperfection pour bien vivre avec lui-même et avec les autres individus. Pour l'avenir il peut faire des choix meilleurs que ceux de Narcisse. La traductrice italienne ajoute un syntagme nominal pour expliquer aux enfants l'état d'imperfection de l'être humain. La dernière partie de la traduction est très claire et compréhensible. L'acceptation personnelle est le noyau thématique principal de l'enseignement donné par Marie Vidale. « Una difettosa umanità (v.40) » écrit Maria Vidale au vers quarante de sa traduction. La signification du syntagme nominal "una difettosa umanità" est très claire et succincte. Les êtres humains sont pleins de défauts. Les hommes doivent savoir les accepter et les améliorer.

Une différence importante entre la traduction de Maria Vidale et le texte source de Jean de La Fontaine est présente. Dans la dernière partie de la fable de Jean de La Fontaine Narcisse n'est pas mentionné. Tandis que Maria Vidale le nomme deux fois.

En outre, dans les derniers vers de sa traduction Maria Vidale évite d'insérer le nom du livre des *Maximes*. Les enfants ne connaissent pas le titre et le contenu du livre. À la fin de sa fable Jean de La Fontaine écrit que le livre de La Rochefoucauld est comme un canal. Les enfants peuvent se

[170] *Ibid.*, p. 51.

Università Ca'Foscari Venezia

demander pourquoi les *Maximes* sont un canal. Maria Vidale élimine toutes les allusions à l'époque historique et culturelle de Jean de La Fontaine. Les enfants ne possèdent pas des connaissances approfondies sur le siècle de Louis XIV. En fait, « l'inclusion des références historiques augmenterait la difficulté de compréhension et d'interprétation de la fable[171]». Ils se sentiraient désorientés et ils ne finiraient pas la lecture de la traduction. La fable a pour noyau thématique principal l'histoire tragique de Narcisse et l'hypocrisie des êtres humains. « Les références historiques et culturelles sont des éléments circonstanciels au développement de la fable[172]». Elles ne modifient pas les événements de la tragédie de Narcisse et ils ne sont pas indispensables à la compréhension de l'enseignement de la fable. Par conséquent, Maria Vidale les élimine pour rendre la fable claire et simple.

Pour conclure, du point de vue lexical les éléments lexicaux de cette traduction italienne appartiennent au langage courant. Maria Vidale évite d'insérer des éléments lexicaux sophistiqués et complexes. Les enfants commenceraient à ne pas comprendre le contenu du vers et ils perdraient leur intérêt pendant la lecture. La simplicité lexicale est l'une des caractéristiques les plus importantes que la fable doit posséder. Le contenu de la fable doit être clair et ordonné parce que les enfants ne connaissent pas tous le lexique de la langue italienne. De plus, leur bagage de connaissances grammaticales est très limité. En fait, Maria Vidale n'utilise que l'imparfait et le présent en tant que temps verbaux. Les enfants apprennent ces deux temps à l'école primaire et ils savent comment les utiliser. De plus, la syntaxe est ordonnée selon les règles de grammaire de la langue italienne. Dans sa traduction le verbe se trouve presque toujours au début du vers et les autres éléments lexicaux le suivent.

Maria Vidale fait les mêmes choix qu'Emilio de Marchi pour ce qui concerne la longueur des vers. En fait, comme on l'a déjà vu, Emilio De Marchi réduit le nombre de mots dans chaque vers et il allonge sa traduction. De la même manière, le nombre de syllabes des vers de la traduction de Maria Vidale ne dépasse pas six syllabes ou sept syllabes. Comme on peut le voir, la traduction italienne est beaucoup plus longue que le texte source. Les vers brefs sont parfaits pour les enfants. En fait, les enfants ne perdent pas leur attention pendant la lecture parce que les vers sont courts et ils peuvent s'arrêter d'un vers à l'autre. De plus, le raccourcissement des vers permet de rendre le rythme plus pressant et rapide. Donc, les enfants s'amusent quand ils lisent la fable. En outre, le rythme rapide stimule leur curiosité et leur intérêt. Ils se sentent impliqués dans les événements de la traduction et ils veulent savoir la fin de l'histoire de Narcisse. Cependant, Maria Vidale n'a pas inséré des rimes entre un vers et l'autre dans sa traduction. L'absence des rimes dans les trois traductions analysées représente une preuve concrète de la difficulté de traduire un texte en vers.

---

[171]Raphaël Luis, *La Carte et la Fable*, Lyon, ENS Éditions, 2018, p. 37.
[172]*Ibid*., p. 45.

Comme on l'a déjà vu, « le but de la partie narrative de la fable est expositif. Tandis que, le but de l'enseignement est explicatif et démonstratif[173] ». Les mésaventures des personnages permettent de donner des preuves concrètes des conséquences de certaines mauvaises actions. L'enseignement explique les erreurs des personnages et il donne un précepte théorique aux lecteurs. En général, la narration représente la démonstration concrète des lourdes fautes et mauvaises actions du personnage. Alors que l'enseignement représente une explication les raisons des erreurs des personnages des fables afin d'orienter les lecteurs vers le bon chemin dans la vie. Maria Vidale raconte de manière claire la mésaventure de Narcisse et elle explique les conséquences de sa vanité. La traductrice explique les mauvaises actions de Narcisse et les enfants peuvent comprendre l'enseignement de la fable. Pour conclure, même si Maria Vidale ne respecte pas certains éléments stylistes du texte source Jean de La Fontaine, elle compose une traduction italienne très simple et adaptée pour tous les enfants. Les événements de la fable sont exposés d'une manière si claire qu'ils sont compréhensibles par tout le monde. Maria donne une grande importance à l'exposition claire les actions et les pensées du protagoniste.

L'analyse de la traduction italienne de Maria Vidale clôt la première partie du travail. Dans les prochains chapitres une nouvelle fable française de Jean de La Fontaine est analysée. En outre, une petite digression sur la diffusion des fables de Jean de La Fontaine en Angleterre sera proposée. Trois traductions anglaises seront comparées au texte source français. Un travail d'analyse comparée entre le trois traductions anglaises et le texte source de Jean de La Fontaine sera fait. L'étude sur les méthodes de traduction adoptés par les trois différents traducteurs anglais fera l'objet des prochaines.

[173]Arnaud Welfringer, « Poétique d'un sous-genre critique : l'explication de fable de La Fontaine », *Littérature, Histoire, Théorie*, n°3, 2007, p. 48.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

4) L'ARRIVÉE DE JEAN DE LA FONTAINE EN ANGLETERRE

Les *Fables* de Jean de La Fontaine sont lues en français par des lecteurs éduqués. Des nombreuses éditions scolaires en langue originale des fables de Jean de La Fontaine sont imprimées et réimprimées au cours du XVIIe siècle. Donc, les fabulistes anglais et les traducteurs ont un accès facile aux fables des Jean de La Fontaine. Certains témoignages écrits démontrent que les fables de Jean de La Fontaine sont appréciées en Grande-Bretagne et dans presque toute l'Europe orientale. Les lecteurs anglais aiment les enseignements moraux et les valeurs philosophiques des fables de Jean de La Fontaine. De plus, les vers de Jean de La Fontaine font divertir les lecteurs qui rirent pour les aventures et les mésaventures des personnages. Par exemple, John Locke déclare « d'avoir lu Télémaque et La Fontaine avec beaucoup de plaisir[174] ».

Quand Jean de La Fontaine publie ses fables, la Grand Bretagne se trouve en pleine Restauration. En fait, la période historique de la Restauration anglaise commence en 1660. Charles II Stuart monte sur le trône jusqu'en 1689 qui est la date du couronnement de Jacques II Stuart. Avant d'être couronné, Charles II Stuart[175] passe une période en France entre 1631 et 1636. Le future roi anglais entre en contact direct avec la culture et la littérature françaises. Il connaît la cour de France où des hommes politiques, des artistes célèbres, des écrivains renommés sont présents. Bien que l'œuvre de Jean de La Fontaine ne soit pas encore au commerce, le séjour de Charles II en France est important pour la future diffusion de ses fables en Angleterre après leur première publication. Charles II est fasciné par la richesse culturelle, la beauté artistique et la magnificence littéraire de la France à l'époque du classicisme français. Donc, il essaye de reproduire la magnificence de la culture française et la grandeur de la beauté artistique en Angleterre mais il n'est pas capable de le faire.

« Au cours du XVIIIe siècle En Grande-Bretagne le genre littéraire de la poésie est largement traduit[176]». Toutefois, les textes littéraires en prose sont beaucoup plus traduits. L'une des raisons du manque de traductions de textes poétique des auteurs français réside dans la difficulté de traduire la forme en vers du français vers l'anglais. Les œuvres les plus traduites en Angleterre à cette époque appartiennent à quatre auteurs français différents. Entre 1711 et 1713 les œuvres de Nicolas Boileau sont traduites du français à l'anglais. Les *Fables* de Jean de La Fontaine sont traduites du français à l'anglais. Les œuvres de Vincent Voiture sont traduites du français vers l'anglais. En outre, le nom Ésope revient dans beaucoup de titres des ouvrages du XVIIIe siècle. Nicolas Boileau (1636-1711) était un poète, écrivain et critique littéraire français. Tandis, Vincent Voiture (1597-1648) est un

[174]John Locke, *Quelques pensées sur l'éducation*, trad. Gabriel Compayré, Paris, Vrin, 2007, p. 146.
[175]Charles II Stuart (1630-1685) est roi d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande de 1660 à sa mort.
[176]Marlène Lebrun, *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 98.

Università Ca'Foscari Venezia

poète français et l'un des premiers membres de l'Académie française. Des traductions des fables d'Ésope en anglais moderne sont publiées en Grande Bretagne. Le volume *Aesop Explain'd and Render'd both in English and Latin Verse* paraît en 1682. En outre, le manuel *Aesop's Fables in English and Latin*[177] est publié en 1666. Ce dernier volume est republié en 1687 et en 1703.

John Locke ne fait que glorifier le but didactique des fables de l'auteur grec. « Le meilleur livre est le recueil des fables d'Ésope[178]» déclare ce philosophe. Selon Locke, les fables d'Ésope sont un outil pédagogique idéal. Ses fables sont simples et agréables. Donc, elles sont adaptées pour les enfants.

Pour ce qui concerne l'œuvre de Jean de La Fontaine, les différents traducteurs anglais choisissent de traduire une partie des fables de ses trois recueils. Donc, les fables de l'auteur français commencent à se répandre en Grande Bretagne grâce à des traductions partielles. Les premières traductions des *Fables* de Jean de La Fontaine sont composées par Charles Dennis en 1693. Le titre de son recueil est *Miscellanies in Verse and Prose*. Le volume contient la traduction anglaise de dix fables de Jean de La Fontaine. Charles Dennis ajoute à chaque fable traduite un enseignement de sa création. En outre, son recueil des traductions ne contient pas seulement les fables de Jean de La Fontaine mais il regroupe des poésies en vers et des textes en prose de son invention. Le nom de Jean de La Fontaine n'est jamais mentionné par Dennis. Dans l'introduction au début du volume de ses traductions il affirme que son recueil poursuit deux objectifs. « Le premier est la démonstration que la richesse économique de l'Angleterre et sa stabilité politique dépendent du Roi Guillaume III[179] […]. Le deuxième est l'affirmation de la supériorité poétique de l'Angleterre sur la France[180] ». Le but des traductions de Dennis n'est pas la diffusion de l'œuvre de Jean de La Fontaine en Angleterre. Le traducteur souhaite démontrer la supériorité de la langue anglaise et de la culture nationale. De plus, il souhaite glorifier sa nation et son système politique. Par conséquent, le recueil de traductions de Charles Dennis représente une preuve concrète de l'esprit nationaliste et patriotique du traducteur anglais. Dans le journal *Spectator* de 29 septembre 1711 Joseph Addison[181] fait une mention à propos de la grande notoriété de Jean de La Fontaine.

Le succès éditorial des *Fables* de Jean de La Fontaine est lié à la diffusion des traductions de Charles Dennis. Une nouvelle édition des traductions de ce traducteur anglais est publiée en 1754. Cette traduction contient dix-huit fables de Jean de La Fontaine. Comme on peut le constater, Dennis

---

[177]Ésope, *Aesop's Fables in English, and Latin, Interlineary, from the benefit of those, not having a Master, would learn either of these tongues*, éd. John Locke, Londres, A. et J. Churchill, 1703.

[178] John Locke, *Quelques pensées sur l'éducation*, cit.op., p. 123.

[179] Guillaume III (1650-1702) gouverne les provinces anglaises de Zélande, Hollande, de Gueldre, d'Utrecht et d'Overijssel. Il devient roi d'Angleterre et d'Irlande sous le nominatif de Guillaume III. En outre, en 13 février 1689 jusqu'à sa mort il est roi d'Écosse sous l'appellation de Guillaume II.

[180]Jean de La Fontaine, *Miscellanies in verse and prose a quote*, trad. Charles Dennis, London, J. Knapton, 1693, p. 8.

[181]Joseph Addison (1672-1719) est un poète et écrivain anglais. Il a fondé avec son ami Richard Steele le journal *The Spectator* en 1711.

Università Ca'Foscari Venezia

ajoute la traduction anglaise de huit nouvelles fables de Jean de La Fontaine.

Dans les dernières années du XVIIe siècle en Grande Bretagne et en Europe les *Fables* de Jean de La Fontaine sont lue par un large public. Les lecteurs anglais connaissent le genre littéraire de la fable qui lisent avec plaisir les fables de Jean de La Fontaine. Les traductions anglaises de Bernard Mandeville apparaissent après la première édition des traductions de Charles Dennis. Bernard Mandeville (1670-1733) est un philosophe et médecin néerlandais. Bernard Mandeville est né à Rotterdam en 1670. Il étude de philosophie et de médicine à l'université de Leyde. En 1691, « il écrit un texte de philosophie dans lequel il affirme que les animaux dans âme sont des simples machines[182] ». Cette pensée vient des études sur les êtres vivants de René Descartes. Bernard Mandeville est fasciné par les études de ce philosophe sur le monde animal et celui humain. Selon Descartes, chaque être vivant est doté d'un intellect qui le pousse à accomplir des actions et à développer des pensées. Le traducteur anglais partage avec Descartes la théorie que tout être vivant est constitué d'un corps et d'une âme. Quand il lit les *Fables* de Jean de La Fontaine, il est impressionné par les choix géniaux de Jean de La Fontaine qui insère des animaux à la place des êtres humains dans les intrigues des fables. Cette dernière argumentation est l'une des raisons qui poussent Bernard Mandeville à entreprendre le travail de traduction des *Fables* de Jean de La Fontaine.

Avant de s'installer à Londres en 1691, Bernard Mandeville fait un séjour en France où il apprend la langue française. Sa connaissance de la langue française devient excellente. Donc, il commence son étude et sa traduction des fables de l'auteur français. Ses motivations du commencement des traductions des fables de Jean de La Fontaine sont différentes. La première explication est « le manque d'argent. […] La publication des traductions des auteurs étrangers est une source de gain financier à l'époque historique de Bernard Mandeville[183]». Les amateurs des fables sont de plus en plus nombreux parce que le genre de la fable vient de se diffuser en Grande-Bretagne. Jean de La Fontaine est déjà très connu en Angleterre quand Bernard Mandeville commence la traduction de son œuvre. La traduction de l'œuvre d'un auteur déjà connu est une entreprise rentable et intéressante pour ce traducteur. En fait, ses traductions sont vendues rapidement parce qu'un public toujours plus nombreux les achète.

Bernard Mandeville s'installe à Londres entre 1691 et 1693. Il a un intérêt grand pour le genre littéraire de la fable parce qu'il a le pouvoir d'amuser et enseigner. Le traducteur anglais aime la simplicité rhétorique mêlée au but didactique des fables de l'auteur français. En 1703 il publie le premier recueil de traductions des fables de Jean de La Fontaine. Le titre de ses traductions est *Some*

[182]Sylvie Kleiman-Lafond, « Bernard Mandeville traducteur de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n. 30, p. 24, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2019_num_30_1_1403, mis en ligne le 28 juin 2022, consulté le 10 août 2022.

[183] *Ibid.*, p. 26.

Università Ca'Foscari Venezia

Fables After the Easie and Familiar Method of Monsieur de La Fontaine[184]. Son recueil de vingt-six fables comprend deux fables originales de Mandeville. Les autres vingt-quatre fables représentent des traductions anglaises des *Fables* de Jean de La Fontaine. La présence de deux fables nouvelles est la preuve concrète de l'esprit imaginatif et créatif du traducteur. Le traducteur anglais change la disposition originale des fables de Jean de La Fontaine. Sa première édition de traductions commence avec la composition de deux fables qui sont placées au milieu du recueil de 1668 des fables de Jean de La Fontaine. La première est « The Hands, Feet, and Belly[185]» et elle correspond de la fable française intitulée "Les Membres et l'Estomac". Tandis que la deuxième fable traduite est « the Frogs Asking for a King[186] » et elle correspond à la fable française "Les Grenouilles qui demandent un Roi". La fable intitulée « the Countrymen and the King[187] » est la traduction anglaise de la fable française "le Jardinier et son Seigneur". L'année suivante Mandeville fait publier une nouvelle édition du volume de traductions du 1703 parce qu'il veut ajouter les traductions de onze fables de l'auteur français. Le titre du nouveau volume est *Aesop Dress'd, or a collection of Fables Writ in Familiar Verses*[188] et il est publié en 1727.

L'intérêt de Bernard Mandeville pour les fables de Jean de La Fontaine naît aussi pour la présence de références politiques et historiques de l'époque de l'auteur français. En fait, la majorité des fables traduites par Bernard Mandeville contiennent des thématiques politiques. « La fable est un genre littéraire dans lequel un auteur est libre de mêler la politique et l'histoire[189] » déclare Bernard Mandeville. Pour cette raison, le traducteur ajoute à la fin de ses traductions anglaises des références à son époque historique et son contexte politique.

Dans son recueil de traduction le traducteur dénonce le rapport inégal entre les dominants et les dominés. En général un dominateur impose ses ordres et ses règles aux individus soumis. Tandis que ces derniers doivent obéir aux lois que le souverain leur impose. Le thème de l'abus de pouvoir est présent dans de nombreuses fables de Jean de La Fontaine qui dénoncent le contrôle excessif et la tyrannie agaçante des chefs de gouvernement de son époque historique.

La grande diffusion des fables est favorisée par le contexte historique et littéraire de la Grande-Bretagne. Le XVIIIe siècle est caractérisé par la naissance de la littérature augustéenne. Donc, au cours de XVIIIe siècle l'écriture libertine et moraliste se développe de façon exponentielle en Angleterre. En fait, les traductions anglaises de Jean de La Fontaine sont nombreuses pendant la première moitié du XVIIIe siècle. Ce style de littérature voit le développement de la nouvelle, du

[184]Bernard Mandeville, *Some Fables After the Easie and Familiar Method of Monsieur de La Fontaine*, London, Augustan Reprint Society, 1703.
[185] *Ibid*., p. 33.
[186] *Ibid*., p. 34.
[187] *Ibid*., p. 37
[188]Bernard Mandeville, *Aesop Dress'd: Or A Collection of Fables Writ in Familiar Verse*, London, Augustan Reprint Society, 1704.
[189]*Ibid*., p. 11.

Università Ca'Foscari Venezia

conte didactique, de l'essai philosophique et du récit satirique. L'époque augustéenne est passée à l'histoire sous l'appellation d'« âge de la satire[190]». La satire politique se développe d'une manière particulière pendant l'époque augustéenne. La satire touche divers sujets qui peuvent être sociaux, politiques, moraux. Les essais philosophiques ont pour sujet l'être humain et sa psyché complexe. Les auteurs analysent les caractéristiques communes du comportement humain et ils étudient la dynamique de leurs relations sociales. Les savants arrivent à la conclusion que les hommes ont besoin de vivre dans une communauté et d'être entournés par des autres hommes. « Les hommes sont des animaux sociaux parce qu'ils vivent à l'intérieur d'une communauté et ils entretiennent des relations sociales avec d'autres êtres humains[191] ». Pourtant, les récits philosophiques contiennent des enseignements afin d'orienter les lecteurs vers le respect et l'amour envers les autres individus. Les thématiques des textes littéraires de l'époque augustéenne sont très proches de ceux des *Fables* de Jean de La Fontaine. L'auteur français utilise ses fables pour critiquer certains aspects négatifs de la société de son époque historique. Les auteurs anglais de l'époque augustéenne imitent l'auteur française et ils insèrent des observations sur leur société. Ils critiquent l'organisation politique de leur époque historique afin de faire émerger les inégalités et les contradictions à l'intérieur de leur l'état. Les auteurs utilisent des revues humoristiques, des pièces de théâtre et des œuvres littéraires pour critiquer les changements mauvais de leur société.

Par exemple, *les Voyages de Gulliver*[192] ou *Les Voyages extraordinaires de Gulliver* est un roman satirique écrit par Jonathan Swift en 1721. L'auteur étudie les vertus et les vices des êtres humains. L'auteur dénonce l'orgueil et l'égocentrisme des êtres humains.

En 1713 Anne Finch traduit trente-deux fables de Jean de La Fontaine. Le titre de son volume est *Fables of Jean de La Fontaine*[193].

John Dryden écrit le volume intitulé *Fables Anciens et Moderns translated into verse, from Homer, Ovid, Boccace, and Chaucer with original poems*[194]. Ce volume est publié à Londres chez la raison d'édition J. et R. Tonson et S. Draper. Une nouvelle édition de cette œuvre paraît en 1755. John Gay écrit son volume de *Fables*[195] en 1727. Ce volume est publié de nouveau à Londres chez la maison édition J. et R. Tonson et J. Watts[196] en 1753.

La première moitié du XVIIIe siècle est marqué par le succès sans précèdent des traducteurs de fables. En fait, les traducteurs anglais voient dans les fables de Jean de La Fontaine un genre ouvert

---

[190]Romuald Szramkiewicz, *Les Gouverneurs de Province à l'Epoque Augustéenne*, Paris, Gallimard, 2021, p. 34.
[191]*Ibid.*, p. 35.
[192] Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, Paris, Gallimard, 2011.
[193] Jean de La Fontaine, *Fables of Jean de La Fontaine*, trad. Anne Finch, London, University Press of London, 1713.

[194]John Dryden, *Fables Ancient and Modern; translated into verse, from Homer, Ovid, Boccace, and Chaucer with original poems*, éd. Carl Williams, Londres, J. et R. Tonson et S. Draper, 1755.
[195]John Gay, *Fables*, éd. William Kent, Londres, J. et R. Tonson et J. Watts, 1727.
[196]Id., *Fables*, éd. *John* Wootton, Londres, J. et R. Tonson et J. Watts, 1753.

à une grande variété des lecteurs différents. En fait, dans ce période historique les traductions de textes littéraires du français vers l'anglais sont de plus en plus fréquentes.

En 1806 une traduction des fables de Jean de La Fontaine paraît. Robert Thomson publie son volume de traductions sous le titre de *La Fontaine's Fables, Now Translated from the French*[197]. Une autre édition de ses fables paraît en 1884 sous le titre de *The Fables of La Fontaine*[198].

Une grande production de traductions de ses fables en vers du français vers l'anglais commence au début du XIXe siècle. « De 1810 jusqu'à aujourd'hui des nombreuses traductions des *Fables* de Jean de La Fontaine sont publiées en Grande-Bretagne et aux États-Unis[199] ». La diffusion de l'œuvre de l'auteur français commence dans cette période historique où les Anglais veulent connaître le contenu et des enseignements de ce brillant auteur français. Donc, à partir du XIXe siècle les *Fables* de Jean de La Fontaine sont traduites de manière systématique par les traducteurs anglais. Le traducteur anglais Elizur Wright compose des traductions anglaises des fables de Jean de La Fontaine. Le titre de son volume de traductions apparaît en 1841 sous le titre de *The Fables of La Fontaine*[200]. Le volume de traductions de Elizur Wright contient une petite dégression sur ses stratégies de traduction. Elizur Wright écrit onze pages pour expliquer le genre littéraire de la fable et faire une liste de nombreux fabulistes de l'histoire. De plus, l'éditeur insère quatre pages dans lequel la vie de Jean de La Fontaine et l'histoire éditoriale de son ouvrage sont expliquées en détail. Elizur Wright traduit en anglais la dédicace à Dauphin au début du premier recueil des *Fables* de Jean de La Fontaine. En outre, le traducteur anglais utilise la préface de la première édition de son volume de traductions pour expliquer les raisons qui le poussent vers le commencent des traductions des fables de l'auteur français. Le traducteur anglais explique qu'« en 1838 il se trouve à New York à la maison d'édition de Charles de Behr[201] ». Il est en train de regarder à l'intérieur d'une grande boîte qui contient des livres en français. Il entrevoit par hasard le volume de *Fables* de Jean de La Fontaine et il le prend dans les mains. Le livre est orné de broderies rouges et vertes. Son titre est écrit en italique et il est de couleur dorée. Elizur Wright achète immédiatement le livre et il le donne à son fils. Cependant, son fils ne connaît pas la langue française. Elizur Wright fait une traduction simultanée des fables du français vers l'anglais quand il les lit à haute voix à son fils. Elizur Wright a une grande maîtrise et une grande connaissance de la langue française. Donc, Elizur Wright décide de transcrire les traductions simultanées pour son fils et de rédiger l'histoire de la naissance de ses traductions. En 1841 la première édition de ses traductions des *Fables* de Jean de La Fontaine sont

[197] Jean de La Fontaine, *La Fontaine's Fables, now first translated from the french by Robert Thomson*, éd. Grégory Doyen, Paris, Chenu, 1806.
[198] Id., *La Fontaine's Fables, now translated from the french by Robert Thomson*, éd. Gregory Doyen, Paris, Chenu, 1804.
[199] Ralph Albanese, *La Fontaine à l'école Républicaine : du poète universel au classique scolaire*, Charlottesville, Rockwood Press, 2003, p. 47.
[200] Jean de La Fontaine, *Fables of La Fontaine*, trad. Elizur Wright, London, Edward Moxon, 1841.
[201] *Ibid.*, p. 13.

Università Ca' Foscari Venezia

publiées. L'organisation de la mise en page et les détails des décorations de son volume de traduction sont réalisés par Isaac Ridler Butts qui est l'une des plus importants éditeurs anglais à l'époque de Elizur Wright. De plus, la maison d'édition Stype and Stereotype Foundry à Boston contrôle le travail de traduction de Elizur Wright avant de le publier. Tandis que Stuart Phelps est le traducteur qui est chargé d'examiner la correction de ses fables traduites en anglais.

Le premier volume des traductions d'Elizur Wright a un grand succès. Pour cette raison, une deuxième édition de ses traductions est publiée. La deuxième édition de traductions du français vers l'anglais d'Elizur Wright paraît en 1882. Cette nouvelle édition de traductions paraît à Londres chez la maison d'édition George Bell and Sons. Son titre complète est *The Fables of La Fontaine A new edition with notes*[202]. Cette édition contient une préface de l'éditeur, un avertissement aux lecteurs et une préface de vingt-et-une pages du traducteur. Cette deuxième édition contient des notes explicatives de Josiah Willard Gibbs. Ce dernier est un commentateur important des œuvres littéraires françaises à l'époque d'Elizur Wright. Le volume contient aussi des illustrations de l'artiste français Jean-Ignace-Isidore Grandville.

La richesse lexicale et la sonorité rythmique des fables de Jean de La Fontaine sont reproduites dans la traduction anglaise de Walter Thornbury[203]. En 1868, les traductions de Walter Thornbury sont publiées sous le titre de *Selected Fables*. Dans la première édition de l'ouvrage, le traducteur américain consacre vingt-et-une pages à l'éloge de Jean de La Fontaine qui est décrit comme « l'un des fabulistes les plus brillants de tous les temps[204] ». Le traducteur anglais cherche de faire passer le contenu des fables dans une langue à une autre langue sans altérer la beauté et la qualité de la langue de Jean de La Fontaine.

Francis Duke traduit cent vingt-six fables sur deux cent quarante fables de Jean de La Fontaine. Il publie ses traductions en 1965 avec le titre de *The best fables of Jean de La Fontaine*. Francis Duke fait une traduction partielle du recueil de *Fables* de Jean de La Fontaine parce que « deux cent quarante fables représentent une forte somme des vers[205] ».

En 1985 Norman Shapiro publie ses traductions de cinquante fables. En 1995 il ajoute à la première édition les traductions de cinquante autres fables. La première édition des traductions de Norman Shapiro paraît sous le titre de *Fifty Fables of Jean de La Fontaine.* Le volume contient dix-huit pages d'introduction dans laquelle le traducteur explique le motif pour lequel il n'a traduit que cinquante fables. « Je fais ce travail fur et à mesure et je laisse une autre partie pour l'avenir[206]» déclare le traducteur. La deuxième édition de ses traductions sont publiés en 2000 sous le titre

[202] Jean de La Fontaine, *Fables of La Fontaine translated by Elizur Wright, éd J. W. M. Gibbs*, London, Hesperus, 1882.
[203] Walter Thornbury, *Selected Fable*, éd. Paul Negri, New York, Hurst et Company, 1868.
[204] *Ibid*., p. 16.
[205]Jean de La Fontaine, *The best fables of Jean de La Fontaine*, trad. Francis Duke, Charlottesville, University Press Of Virginia, 1965, p. 13.
[206]Jean de La Fontaine, *Fifty Fables of La Fontaine*, trad. Norman Shapiro, Illinois, University of Illinois Press, 1997.

d'*Once again, la Fontaine : Sixty More Fables*[207]. En 2001 les traductions de six fables supplémentaires sont ajoutées à ce dernier volume. Donc, il décide de rééditer la deuxième édition de traductions. Cette édition est publiée en 2007 sous le titre de *The Complete Fables of Jean de La Fontaine*[208]. David Schorr est l'illustrateur de ses éditions de traductions qui présentent le prénom et le nom du traducteur en haut de chaque page. Dans son introduction Norman Shapiro révèle que la division de ses traductions en trois volumes et leur publication séquentielle sont voulus. Le traducteur anglais veut imiter Jean de La Fontaine qui publie trois recueils de fables en trois années différentes. Dans la préface de l'édition du 2007 Shapiro explique que son intention initiale est la traduction de douze fables de Jean de La Fontaine. Puis, il change d'avis et il décide de traduire cinquante fables.

Avant le commencement de son entreprise poétique, ce traducteur anglais se demande comment traduire les fables. Dans quelques phrases Norman Shapiro explique comment il conçoit la traduction de fables de Jean de La Fontaine. « Le traducteur peut échouer mais il doit essayer de reproduire dans ses vers traduits la même simplicité lexicale et thématique des fables originales[209] » déclare Norman Shapiro. Selon lui, la fidélité au registre linguistique et le respect du noyau thématique sont les choix les plus importantes qu'un traducteur doit faire pendant la traduction des fables de Jean de La Fontaine. Donc, le traducteur doit faire attention aux éléments lexicaux qu'il cherche et il sélectionne à l'intérieur du vocabulaire de la langue d'arrivée. Norman Shapiro affirme que la poétique de Jean de La Fontaine est très imaginative mais profondément régulière. En fait, le style libertin de Jean de La Fontaine est mêlé à la rigidité formelle du classisme français. La syntaxe des vers est ordonnée et le lexique fait partie du langage courant. Dans certaines fables les intrigues sont peu longues et complexes. Toutefois, la simplicité du vocabulaire des fables de Jean de La Fontaine rend leur lecture agréable et amusante. Donc, le traducteur doit rendre sa traduction aussi plaisante que le texte source à travers l'utilisation des éléments lexicaux appropriés. Toutefois, selon Norman Shapiro le traducteur doit être libre de composer une traduction selon son style personnel. Selon le traducteur américain la traduction est une forme de récréation mais elle représente aussi une forme de création et d'invention. Un auteur et un traducteur ne sont pas liés par une hiérarchie rigide dans laquelle le traducteur doit traduire mot à mot le texte source. Le traducteur doit créer son propre texte cible qui possède le contenu et le registre lexicale du texte source. La créativité et l'imagination du traducteur doit émerger pendant la lecture de son texte. Le traducteur définit la traduction d'un texte en vers comme une traduction d'un genre artistique parce que le traducteur doit faire attention au style, aux rimes, à la forme, aux éléments lexicaux. Norman Shapiro compare

[207] Id., *Once again, La Fontaine: sixty more fables*, trad. Norman Shapiro, Middleton, Wesleyan University Press, 2000.
[208] Id., *The complete Fables of Jean de La Fontaine*, trad. Norman Shapiro, Urbana, University of Illinois Press, 2007.
[209] *Ibid.*, p. 13

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

les différents degrés de difficulté de la traduction d'un texte en vers et d'un en prose. La traduction d'un texte en vers demande un plus grand engagement de la part du traducteur qui doit prêter attention à de nombreux éléments lexicaux et stylistiques. Le traducteur doit compter le nombre de vers du texte source et essayer de le respecter dans son texte cible. Un texte en vers est plus court qu'un texte en prose. Jean de La Fontaine condense une grande quantité de concepts et de thèmes dans chaque fable. Par conséquent, il recherche et il sélectionne des éléments lexicaux dans sa langue avec un soin extrême parce qu'il dispose d'une petite portion textuelle. Un traducteur doit sélectionner les éléments lexicaux dans sa langue avec le même soin et la même attention que l'auteur. Le traducteur doit faire attention à la métrique des vers et à leur système de rimes. En fait, la présence de rimes augmente la complexité de la traduction d'un texte. Le traducteur doit rechercher et sélectionner dans la langue de la traduction des mots qui riment entre eux. La recherche n'est pas facile et elle prend beaucoup de temps.

En 1954 la traductrice Marianne Moore publie ses traductions sous le titre de *The Fables of La Fontaine*. La traductrice anglaise s'engage dans la traduction complète des fables françaises. Sa traduction est un texte dans lequel la fantaisie de la traductrice émerge de manière évidente. « Elle fournit au public une des meilleures traductions dans un style imaginatif et assez détaché du texte original[210] ».

En 1979 James Michie publie son volume de traductions anglaises et il l'intitule *Selected Fables*[211]. Ses traductions des fables sont très différentes du texte source. « Le traducteur change le contenu et le style des fable de Jean de La Fontaine[212] ». James Michie enlève les enseignements de Jean de La Fontaine à la fin de certaines fables et il insère des observations personnelles.

En 1982 John Craincross publie son volume *La Fontain's Fables and others Poems*[213] . Les vers de ses traductions sont aussi mélodieux et élégants que ceux de Jean de La Fontaine.

Une autre vague de traductions des fables de Jean de La Fontaine apparaît au XXIe siècle. Par exemple, en 2008 le traducteur Craig Hill traduit toutes les fables de Jean de La Fontaine avec le titre de *The Complete Fables of la Fontaine : A new translation in verse*[214]. En 2014 le traducteur anglais Christopher Betts traduit les fables de Jean de La Fontaine et il intitule son volume en tant que *Selected Fables*[215].

Comme on peut le constater, un recueil des traductions anglaises de toutes les fables de Jean de La Fontaine ne paraît pas avant la deuxième moitié du XIXe siècle. « La raison du manque de traductions complètes réside dans la grande difficulté du contenu et du style de Jean de La

[210] Jean de La Fontaine, *The fables of La Fontaine*, trad. Marianne Moore, New York, Viking Press, 1954.
[211] Id., *Selected Fables*, trad. James Michie, New York, Viking, 1979.
[212] *Selected Fables of James Mitchie*, éd Geoffrey Grigson, New York, Viking, 1979, p. 6.
[213] Id., *La Fontaine Fables and Other Poems*, trad. John Cairncross, London, C. Smythe, 1982, p. 9.
[214] Id., *The Complete Fables of La Fontaine: A New Translation in Verse*, trad. Craig Hill, Paris, Gallimard, 2011.
[215] Id., *Selected Fables*, trad. Christopher Betts, London, Oxford University Press, 2014.

Fontaine[216] ». Donc, les traducteurs décident de manière autonome combien et quelles fables peuvent être traduites du français vers l'anglais afin de faire une bonne traduction. La traduction de toutes les fables à la fois est un travail long et difficile. La traduction serait médiocre parce que la manière poétique des fables est dense d'un point de vue thématique. Donc le traducteur ne peut pas se concentrer sur tous les détails de la traduction. Les fables politiques ne sont pas traduites par la majorité des traducteurs anglais à cause de leur difficulté linguistique et thématique. En fait les traducteurs ne traduisent pas les fables les plus difficiles et complexes.

L'objet d'étude des prochains chapitres sera l'analyse des traductions de trois traducteurs différents. Les traductions de Robert Thomson, Marianne Moore et Craig Hill sont étudiées avec minutie et attention. Afin de rendre le travail efficace et optimal, une fable de Jean de La Fontaine est analysée de différents points de vue. En fait, une étude critique similaire à celui des chapitres précédents est présente dans les chapitres suivants. L'analyse du style, la métrique, le contenu, les rimes, la forme d'une fable de l'auteur française. Ensuite, les trois différentes traductions françaises de la fable choisie sont analysées.

[216]Takeshi Matsumura, « Sur une locution abandonnée par La Fontaine : fait à fait que », *Le Fablier*, n°28, 2017, p. 143.

Università Ca'Foscari Venezia

5. “LE LION ET LE MOUCHERON”

« “Va-t-en, chétif Insecte, excrément de la terre ! ”
C'est en ces mots que le Lion
Parlait un jour au Moucheron.
L'autre lui déclara la guerre.
“Penses-tu, lui dit-il, que ton titre de roi
Me fasse peur ni me soucie ? m'inquiète.
Un bœuf est plus puissant que toi,
Je le mène à ma fantaisie”.
À peine il achevait ces mots
Que lui-même il sonna la charge,
Fut le trompette et le héros.
Dans l'abord il se met au large,
Puis prend son temps, fond sur le cou
Du Lion, qu'il rend presque fou.
Le Quadrupède écume, et son œil étincelle ;
Il rugit, on se cache, on tremble à l'environ ;
Et cette alarme universelle
Est l'ouvrage d'un Moucheron.
Un avorton de Mouche en cent lieux le harcelle :
Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,
Tantôt entre au fond du naseau.
La rage alors se trouve à son faîte monté.
L'invisible ennemi triomphe, et rit de voir
Qu'il n'est griffe ni dent en la bête irritée
Qui de la mettre en sang ne fasse son devoir.
Le malheureux Lion se déchire lui-même,
Fait résonner sa queue à l'entour de ses flancs,
Bat l'air qui n'en peut mais, et sa fureur extrême
qui n'en peut plus, qui n'y peut rien.
Le fatigue, l'abat ; le voilà sur les dents.
L'Insecte du combat se retire avec gloire :
Comme il sonna la charge, il sonne la victoire,
Va partout l'annoncer, et rencontre en chemin
L'embuscade d'une Araignée :
Il y rencontre aussi sa fin.
Quelle chose par là nous peut être enseignée ?
J'en vois deux, dont l'une est qu'entre nos ennemis
Les plus à craindre sont souvent les plus petits ;
L'autre, qu'aux grands périls tel a pu se soustraire,
Qui périt pour la moindre affaire[217]».

La fable “Le Lion et le moucheron” est la neuvième fable du deuxième livre. Le contenu de cette fable est simple. Donc, sa lecture est facile et fluide. Toutefois, cette fable est particulière du point

[217]Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 136.

de vue linguistique. En outre, la présence de certaines expressions idiomatiques peut mettre en difficulté les traducteurs qui s'arrentent pour se demander la signification de quelques vers. L'analyse de la fable en français permet d'identifier et de clarifier les portions textuelles les plus difficiles. La connaissance de la signification d'une expression idiomatique ne dépend pas de la connaissance profonde du lexique d'une langue. L'analyse de la fable de Jean de La Fontaine est suivie de l'étude des trois traductions anglaises. L'analyse des trois traductions anglaises permet de comprendre les stratégies et les choix de chaque traducteur. En outre, l'étude de chaque traduction permet de comprendre des éventuelles problématiques rencontrées par les traducteurs et ses dynamiques opérationnelles pour les résoudre. Les analyses des traductions de Robert Thomson, Marianne Moore et Craig Hill seront faites. Les trois traducteurs appartiennent à des époques historiques différentes et ils adoptent des différentes dynamiques de traduction. L'analyse des trois traductions anglaises vise à vérifier comment les traducteurs anglais choisissent de proposer l'intrigue du texte source dans leur texte cible.

5.1. UNE BRÈVE ANALYSE DU TEXTE SOURCE DE JEAN DE LA FONTAINE

La fable "Le Lion et le moucheron" contient les aventures et les mésaventures de trois personnages. Un lion, un moucheron et une araignée sont les trois personnages de cette fable. La fable est riche

Università Ca'Foscari Venezia

du point de vue du contenu. Cette fable possède deux intrigues et deux enseignements. Un combat entre un lion et un moucheron est l'intrigue de la première partie narrative de la fable. Un lion offense un moucheron qui décide de se venger contre le félin. La deuxième intrigue de la fable est une conséquence du premier. Le moucheron gagne contre le lion et il s'éloigne du lieu du conflit contre le lion. Peu de temps après il est piégé par la toile d'une araignée. Deux enseignements différents se trouvent à la fin de la fable. La présence de deux enseignements est une conséquence directe de la division de la fable en deux intrigues. Chacun des deux intrigues possède son propre enseignement. Le syntagme verbal « j'en vois deux (v.37) » se réfère aux deux enseignements de la fable.

Un lion et un moucheron entrent en conflit à cause de l'arrogance du félin. « La première partie de la fable représente une véritable scène théâtrale[218] ». Le lion dit de manière méchante que le moucheron est un insecte dégoûtant. « Chétif Insecte, excrément de la terre (v.1) » dit le lion au moucheron. Ces mots sont profondément offensants et inappropriés. Le lion est le roi de la forêt. Il pense avoir le droit d'offenser et de mortifier les autres animaux parce qu'il est l'animal le plus puissant de la forêt.

« Dans la forêt un système hiérarchique règne parmi les animaux[219] ». Le lion représente l'autorité absolue et suprême dans le monde animal. Il dicte les lois qui règlent la vie à l'intérieur de la forêt. En fait, les règles du lion représentent le code de conduite que les autres animaux doivent respecter. De plus, le lion s'assure que ses règles soient toujours respectées par les autres animaux. Il gouverne tous les autres animaux qui lui obéissent avec respect et révérence. Aucun animal n'oserait lui manquer de respect et désobéir à ses ordres.

Dès le premier vers Jean de la Fontaine décrit le comportement du lion envers le moucheron. Le lion est un animal féroce et agressif contre le moucheron. Si le lion est irrespectueux envers le petit insecte, alors il est méchant avec tous les animaux plus faibles et fragiles que lui. Le lion sait comment et quand intimider les autres animaux de la forêt. Il exploite son pouvoir de manière incorrect. Il devrait utiliser sa force pour faire régner l'ordre et l'harmonie dans le grand règne animal. Toutefois, le félin profite de sa position privilégiée pour mortifier et insulter les animaux les moins puissants que lui. Il utilise sa position de pouvoir au détriment des petits animaux qui ne peuvent pas réagir contre lui. Il pense qu'il peut dire et faire ce qu'il veut grâce à son autorité de roi de la forêt. En général, dans le monde animal les animaux forts utilisent leur pouvoir contre les animaux plus faibles et petits qu'eux. Cette réflexion trouve une preuve concrète à travers la lecture d'autres fables de Jean de La Fontaine. L'auteur français propose dans plusieurs fables les injustices et les inégalités du monde animal. Dans la fable "Le loup et l'agneau" le comportement du loup envers l'agneau est similaire au comportement du lion envers le moucheron. Le loup force l'agneau

[218]Jean Dominique Biard, *Le style des fables de La Fontaine*, Paris, Nizet, 1970, p. 46.
[219]*Ibid.*, p. 113.

Università Ca'Foscari Venezia

à s'éloigner du fleuve dans lequel il est en train de boire. Selon le loup l'agneau salit l'eau même s'il est en train de boire loin de lui.

Les animaux les plus faibles peuvent décider de réagir contre le roi de la forêt ou ils peuvent se soumettre à la volonté du puissant félin. Cependant, si les animaux réagissent contre les actions et les discours du lion, ils doivent s'assumer la responsabilité de leur manque de respect. Le lion est un animal très vaniteux et fier. Il n'accepte pas que les autres animaux lui manquent de respect ou ils l'offensent avec des mots audaces.

« La fable représente une scène typique d'abus de pouvoir de la part d'un individu fort contre un individu faible[220] ». Pendant la période historique de Jean de La Fontaine à l'intérieur de l'état français le monarque absolu n'accepte pas des tentatives de rébellion contre sa volonté ou ses désirs. Les représentants de l'état et le peuple ne peuvent contester ses décisions ou ses discours. Ils doivent se borner à les accepter sans objection et à les respecter avec rigueur.

Les références historiques et sociales de l'époque Jean de La Fontaine sont nombreuses dans cette fable. Le monarque absolu possède le pouvoir politique, administratif, économique et culturel. Il contrôle à la fois les membres des classes sociales les plus riches et ceux des classes sociales les plus pauvres. Dans ses fables Jean de La Fontaine fait émerger les similitudes entre le monde animal et celui humain. Les attitudes des animaux dans les fables rappellent les comportements des êtres humains dans la société humaine. Les lois du monde animal sont très similaires aux règles qui régissent la vie des êtres humains. Le pouvoir absolu du lion dans la forêt est similaire à la puissance de l'autorité du monarque absolu et des chefs d'État dans la société humaine. Tandis que le moucheron représente les classes sociales pauvres. Ces derniers sont contraints de subir les offenses des membres puissants de l'état et de souffrir à cause des inégalités sociales.

Dans de nombreuses fables, Jean de La Fontaine utilise le lion comme symbole du pouvoir absolu à l'intérieur de la société humaine. « La férocité et l'arrogance du lion rappellent l'autoritarisme des classes sociales les plus puissantes à l'intérieur des organismes de l'état[221]». Pour être précis, le lion de la forêt est l'équivalent du monarque absolu dans le monde des êtres humains. Le monarque absolu incarne une forme de pouvoir suprême et indiscutable à l'intérieur de la société française à l'époque de Jean de La Fontaine. Tous les chefs d'État et les membres de la société doivent respecter ses lois. La centralisation du pouvoir est l'une des principales caractéristiques du système politique français. Le monarque absolu exerce un contrôle quasiment total sur la politique de l'état français et sur la société. La concentration du pouvoir lui permet de contrôler tous les aspects de la vie de l'état français.

---

[220] *Ibid.*, p. 48.

[221] Nathalie Rizzoni, « La Fontaine et l'écran. Un média inédit au service du poète aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 26, 2015, p. 119, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2015_num_26_1_1261, mis en ligne le 9 mars 2020, consulté le 4 mai 2022.

La fable de Jean de La Fontaine montre les capacités cachées des individus qui sont jugés faibles par les individus forts. Dans la fable de Jean de La Fontaine le lion tente de lutter contre le moucheron. Cependant, il est incapable de se défendre contre les stratégies d'attaque du petit insecte. Les tentatives de défense du lion sont inutiles et impuissantes. Le moucheron parvient à mettre au tapis le lion qui reste sans forces vitales après le combat.

Università Ca'Foscari Venezia

« Le comportement rebelle du moucheron représente une typique révolte populaire dans la société parisienne à l'époque de Jean de La Fontaine[222] ». La réaction du lion aux attaques du moucheron représente la répression violente et sanglante des membres des chefs d'État contre les classes les plus pauvres. Les comportements des deux animaux sont mauvais. En fait, le lion offense le moucheron à travers des mots méchants et cruels. Il commet le premier comportement irrespectueux et grossier de toute la fable parce qu'il manque de respect au moucheron d'un point de vue verbal. Le lion devrait être une autorité qui fait régner l'ordre et la paix dans la forêt. Le lion devrait orienter les autres animaux vers des comportements équitables et respectueux. Les actions du lion devaient être des exemples concrets de justice et la droiture afin que les autres animaux puissent les imiter. Cependant, le lion se comporte de manière injuste et égoïste envers le moucheron. Le premier vers de la fable révèle les prétentions autoritaires du lion. Il désir imposer aux autres animaux une forme de soumission totale envers son pouvoir. Il souhaite subjuguer tous les autres animaux qui doivent subir en silence ses offenses. Si le lion possède ce genre de comportement avec le petit insecte, il se comporte de la même manière irrespectueuse avec tous les autres animaux de la forêt.

Le deuxième comportement incorrect est adopté par le moucheron qui pique le lion. «L'autre lui déclara la guerre (v.4) » écrit Jean de La Fontaine. Aucun des deux animaux n'a le droit d'offenser l'autre. Le lion attaque verbalement le moucheron pour démontrer sa supériorité et son autorité. Ensuite, le moucheron pique le lion parce qu'il sent que sa dignité est outragée par le félin.

Le lion commet la première action mauvaise. À son tour le moucheron réalise une réaction encore plus grave et lourde que l'action du lion. « Le mécanisme d'action et de réaction règle les comportements à la fois des animaux et des êtres humains[223] ». Une action peut être bonne et juste parce qu'un individu veut favoriser un autre individu. Toutefois, son action peut être mauvaise parce qu'il veut désavantager un individu. L'individu qui subit l'action peut décider de réagir de manière vindicative ou pacifique. Le choix est entre les mains de l'individu qui réagit à l'action d'un autre individu.

Jean de La Fontaine met l'accent sur la grande méchanceté et l'agressivité excessive grâces auxquels le lion se défend contre le moucheron. Au même temps, le moucheron répond aux attaques par la

[222] Jean Dubu, « Racine à l'école de La Fontaine : la tentation de la fable », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°1, 1989, p. 49, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_1989_num_1_1_875 , mis en ligne le 20 novembre 2019, consulté le 3 mai 2022.

[223] *Ibid*., p. 50.

violence. Le combat entre le lion et le moucheron représente une typique dispute entre des êtres humains. « Jean de la Fontaine veut faire réfléchir le lecteur sur la misère du monde animal et de celui humain[224] ». La dimension humaine est pleine de luttes semblables à celle entre le lion et le moucheron. Le lion offense verbalement le moucheron qui répond à l'attaque verbal du félin à travers l'utilisation de la violence. De la même manière, les êtres humains veulent s'imposer les uns sur les autres. Le monde des êtres humains est un véritable théâtre de violence et de méchanceté. La paix et la tranquillité entre les hommes n'est qu'un rêve irréalisable.

Les luttes dans le monde animal et dans celui humain sont peu concluantes. Le combat entre le lion et le moucheron ne conduit aucun des deux animaux à la victoire. Le lion perd contre le moucheron et il tombe sanglant au sol. Après avoir mis au tapis le lion le moucheron est piégé par une toile d'araignée. Le moucheron trouve un autre animal qui est capable de vaincre sa ruse et son agilité. Par conséquent, la victoire du petit insecte contre le lion est une satisfaction momentanée. De la même manière, le peuple peut se rebeller contre les institutions du pouvoir. Toutefois, le succès d'une rébellion populaire est temporaire. Le peuple représente la classe sociale la plus désavantagée de la société. Le succès d'une révolte populaire ne détermine pas la victoire du peuple après chaque rébellion. Pour être précis, le moucheron n'aurait pas dû baisser sa garde et se distraire pendant son dernier vol. De la même manière, les citoyens doivent toujours être prudents parce que des formes de pouvoir supérieures à eux peuvent les écraser dans un instant. La seule conséquence d'une rébellion humaine est l'effusion de sang et l'augmentation du nombre de morts dans le monde. Jean de La Fontaine vit dans un période historique difficile. La France vient de subir les désastres causés par la guerre de Trente Ans[225]. La guerre franco-espagnole[226] est encore en cours. De plus, entre 1648 et 1653 une série de manifestations et d'émeutes éclatent en France. Cette période historique est passé à l'histoire sous l'appellation de La Fronde. Les révoltes de la Fronde sont divisées en deux parties. La première série de révoltes est appelée La Fronde parlementaire. Elle commence en 1648 et elle se termine en 1649. La Fronde parlementaire est suivie par la Fronde des princes. Cette deuxième série de conflits commence en 1651 et elle se termine en 1653. Tous ces conflits causent du chaos à l'intérieur de l'État français. Les autorités politiques et militaires sont incapables de maîtriser la situation. Jean de La Fontaine pousse à réfléchir sur le but des conflits humains. Une lutte entre des êtres humains n'implique pas toujours la force et la violence. Une dispute entre deux hommes peut être remplacée par un colloque oral pendant lequel ils parlent de manière pacifique de leurs malentendus et leurs problèmes. L'auteur invite les lecteurs à une médiation pacifique et

[224] *Ibid.*, p. 34.
[225] La guerre de Trente Ans est une guerre longue et elle implique presque tous les pays européens. Elle commence le 23 mai 1618 et elle se termine le 15 mai 1648.
[226] La guerre franco-espagnole est une guerre entre l'Espagne et la France. Elle commence en 1635 et elle se termine 1659.

Università Ca'Foscari Venezia

verbale plutôt qu'à la violence d'un combat.

La fin tragique du lion et du moucheron vise à donner un enseignement aux lecteurs. Le lion offense le moucheron. En conséquence, le moucheron se venge. Cet insecte pique « le cou du Lion (v.13-14) » et des autres parties du corps du lion.

Une constatation importante doit être fait pour ce qui concerne le comportement du moucheron. Le petit insecte fait preuve de courage parce qu'il dénonce à haut voix l'arrogance excessive et la méchanceté inappropriée du lion. Bien que le quadrupède soit le roi de la forêt, il n'a pas le droit d'insulter et d'humilier le petit insecte. « Un bœuf est plus puissant que toi (v.7) » déclare le moucheron devant le lion. La comparaison entre le bœuf et le lion anticipe l'un des nombreux enseignements précieux que cette fable veut transmettre aux lecteurs.

« La relativité du pouvoir et de la grandeur est le point central de la comparaison entre le bœuf et le lion[227] ». Le lion est considéré comme l'animal le plus fort et le plus puissant de toute la forêt. Cependant, le moucheron fait remarquer au lion que le bœuf est plus gros et plus fort que lui. Par conséquent, le moucheron veut faire remarquer la naïveté du lion qui pense d'être invincible et intouchable.

Dans la fable Jean de La Fontaine explique de manière indirecte qu'un individu plus faible n'est pas toujours la victime d'un individu fort. Le lion ne gagne pas contre un moucheron. Les moucherons sont les animaux les plus petits dans le monde animal. Ils peuvent être écrasés ou mangés par des autres animaux. La force d'un moucheron réside dans son agilité et sa petitesse. Il est presque invisible et les autres animaux ont du mal à se protéger de ses piqûres agaçantes. Dans la fable le lion est incapable d'attraper le moucheron parce que le petit insecte est trop rapide et petit. « Tantôt pique l'échine, /et tantôt le museau, / Tantôt entre au fond du naseau (v.20-21) » écrit Jean de La Fontaine.

« L'araignée représente l'incarnation du proverbe latin "Homo homini lupus"[228] ». L'araignée ne possède pas de la force physique. Cependant, l'araignée possède une grande ruse qui lui permet de vaincre sur des animaux plus forts que lui. Il ne chasse pas les autres animaux mais il les emprisonne dans sa toile. Dans la fable le moucheron reste coincé dans sa toile bien que cet insecte soit très agile et rapide. Même si l'araignée piège le moucheron et il semble un personnage négatif, il joue un rôle neutre à l'intérieur de l'intrigue narratif. Jean de la Fontaine insère la mort du moucheron à l'intérieur de son texte pour exposer les règles sévères de la nature. L'araignée construit la toile parce qu'il doit attraper les animaux et les manger. Il tue les insectes parce que son instinct animal le conduit à la survie. La loi de la nature est une règle immuable et nécessaire. Si l'araignée ne tuait

[227]Antoine Adam, *Les libertins au XVIIe siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 1994, p. 35.

[228]Dominique Boutet, « Les figures animalières de la cour et du pouvoir, du Roman de Renart aux Fables de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 10, 1998, p. 35.

pas les insectes, il mourrait de faim. Donc, l'araignée ne donne pas un exemple de comportement négatif ou positif. L'araignée tue les insectes et autres formes animales pour se nourrir. Le monde humain est très similaire au celui humain. Les règles du monde naturel sont valables pour les animaux et les hommes. Chaque animal peut être victime d'autres animaux qui sont amenés à la violence en raison de leur instinct de survie. De la même manière, tout homme peut toujours être victime de la méchanceté d'autres hommes parce que chaque être humain agit pour satisfaire ses propres intérêts et survivre dans un monde difficile. Les animaux plus forts tuent les animaux plus faibles pour se nourrir et vivre. De la même manière, les êtres humains sont profondément égoïstes parce que chaque être humain pense à son propre bien-être et à sa survie. Donc, l'homme satisfait très souvent ses propres besoins au détriment des autres individus qui souffrent à cause des actions méchants et des comportements cruels.

Une explication sur la vulnérabilité de tout être vivant permet la compréhension de la loi de la nature. Tout être vivant est fragile et il peut être endommagé par les adversités quotidienne de la vie. Le lion tombe au sol sanglant malgré qu'il soit plus grand et plus puissant que le moucheron. De la même manière, les chefs de n'importe quel état peut être endommagé par des individus moins puissants qu'eux.

Donc, Jean de La Fontaine utilise les évènements de la fable pour pousser les lecteurs à être humbles et respectueux envers les autres individus. Certains individus ne devraient pas causer des dommages aux autres individus parce qu'ils possèdent une position sociale puissante o une condition physique forte. Le monarque absolu et les chefs d'état devraient avoir beaucoup de respect pour les classes pauvres. La possession du pouvoir absolu et de la richesse monétaire ne représente pas des prétextes valides pour humilier les classes pauvres. En outre, un rôle important à l'intérieur de l'état ne représente pas une garantie de victoire contre toutes les difficultés de la vie.

La force physique est une forme de pouvoir pour un individu qui peut l'utiliser à son avantage ou à son désavantage. « La force physique est relative parce que différents types de force existent dans l'esprit de tout être vivant[229] ». L'araignée et le moucheron ont de nombreuses caractéristiques en commun. De plus, les deux sont sous-estimés par des animaux plus forts et plus gros qu'eux. Ils sont deux petits animaux et ils sont considérés faibles par les grands animaux de la forêt. L'araignée gagne contre le moucheron parce qu'il utilise la ruse. Donc, la force mentale de l'araignée s'impose sur la rapidité physique du moucheron. L'araignée est un animal plus lent et plus maladroit que le moucheron. Cependant, il parvient à tromper le moucheron parce qu'il construit la toile et l'emprisonne. L'araignée utilise la stratégie d'attaque la plus puissante et la plus efficace dont il dispose. Le moucheron « rend presque fou (v.14) » le lion. Les vers douze et treize expliquent

[229]Jean Dubu, « Racine à l'école de La Fontaine : la tentation de la fable », art.cit, p. 50.

Università Ca'Foscari Venezia

clairement l'intelligence du moucheron. Le moucheron n'attaque pas immédiatement le lion mais il prend du temps et il prépare une stratégie d'attaque efficace. « Dans l'abord il se met au large, dans la façon d'aborder, d'attaquer /Puis prend son temps (v.12-13) ». En fait, le moucheron parvient à gagner contre le lion grâce à sa dextérité physique. Comme le vers treize de la fable le montre, « l'invisible ennemi triomphe (v.13) ». Le lion s'inflige des puissantes blessures pour se débarrasser de la présence gênante du moucheron. Donc, il utilise sa force physique à son détriment parce qu'il finit par saigner et tomber par terre. « Le malheureux lion se déchire lui-même (v.16) ». De la même manière, le moucheron utilise son agilité et sa vitesse à son désavantage. Il vole trop vite et il ne voit pas la toile d'araignée devant lui. Le pouvoir de l'araignée contre les autres animaux est aussi relatif que celui du moucheron et du lion. Si l'araignée essaie de combattre le lion, il sera écrasé par l'une de ses pattes. Dans le monde des êtres humains chaque individu a sa propre force et son intelligence. Il doit exploiter aux mieux ses ressources personnelles afin qu'elles puissent l'aider face aux difficultés de la vie et à la méchanceté des autres.

Jean de La Fontaine transmet deux importants enseignements à travers sa fable. Les ennemis les plus dangereux sont souvent les plus petits. « Qu'entre nos ennemis/Les plus à craindre sont souvent les plus petits (v.37-38) » déclare l'auteur. Les individus forts ne craignent pas les individus faibles. Pour cette raison, les individus plus forts et puissants baissent la garde devant les individus faibles. Les individus puissants ne doivent pas sous-estimer les individus plus pauvres et plus faibles qu'eux. Chaque être humain possède des habilités uniques et des capacités puissantes mais il ne les fait pas voir aux autres. L'individu sous-estimé pourrait se démontrer fort et intelligent aux yeux de l'individu qui se surestime. De la même manière, certains individus ne prêtent pas d'attention aux petits problèmes de la vie parce qu'ils les considèrent faciles à résoudre et simple à tenir sous contrôle. La sous-estimation des problèmes petits et des difficultés minimes conduit les êtres humains à la défaite. Dans la vie de tous les jours les hommes ne doivent jamais baisser la garde. Des problèmes apparemment insignifiants pourraient se transformer en gros obstacles à surmonter. Les deux enseignements de la fable sont très similaires du point de vue thématique. Le premier enseignement concerne la sous-évaluation des individus. Le deuxième enseignement port sur la sous-estimation des problèmes de la vie. « Les deux leçons de la fable envoient un seul et important enseignement. La fable représente une invitation claire à accorder toujours une grande attention à tout problème et à tout individu[230] ». Le premier enseignement de la fable invite les lecteurs à ne pas sous-estimer les individus. Son deuxième enseignement les invite à ne pas sous-estimer les situations et les problèmes de la vie. Certains individus résolvent des gros problèmes et ils gagnent contre des puissants individus. La prise de conscience d'avoir gagné contre une personne plus

[230]Id., *Les Fables*, éd. Ambre Gauthier, Paris, Hazan, 2019, p.113.

puissante qu'eux les conduisent à se surestimer. La surestimation de soi-même les amène la sous-évaluation des autres individus.

« L'autre, qu'aux grands périls tel a pu se soustraire, /Qui périt pour la moindre affaire (v.39-40) » explique l'auteur. De la même manière, des individus forts et puissants parviennent à gérer des situations difficiles et des problèmes sérieux. Cependant, quand ils sont devant à des problèmes insignifiants, ils échouent. Leur arrogance excessive les conduit à sous-estimer les petits problèmes. Par conséquent, les hommes puissants ne doivent pas sous-estimer les petits problèmes qui pourraient se transformer en gros dangers. De la même manière, les individus faibles doivent craindre à la fois les gros problèmes et les petits problèmes. De cette façon, ils sont prêts à gérer et à résoudre toute chose. En fait, quand un être humain craint un problème, il se prépare à le résoudre du mieux qu'il peut. Quand un individu n'a pas peur d'un problème, il le sous-estime. La peur d'un événement conduit les individus à le surestimer et à y prêter une grande attention. Sous-estimer un problème conduit les individus à baisser leur garde et à ne pas être prêts à le résoudre.

La surévaluation de ses propres capacités est dangereuse dans la vie quotidienne. Le moucheron est sorti victorieux du conflit contre le lion. Elle déclare d'être capable de mettre au tapis un animal fort et puissant comme le bœuf. En outre, elle gagne contre le lion et il échappe sans des blessures. Il croit qu'il peut tout faire et qu'il peut gagner contre n'importe qui. « Va partout l'annoncer, et rencontre en chemin/L'embuscade d'une Araignée » raconte Jean de La Fontaine (v.33-34) ». Il ne regarde pas devant soi pour contrôler la présence des éventuels dangers ou des possibles pièges. Donc, il baisse la garde pour un moment et il devient une victime de l'araignée. Dans la fable, la mort du moucheron arrive au vers trente-cinq. « Il y rencontre aussi sa fin (v.35) » écrit Jean de La Fontaine.

« Quelle chose par là nous peut être enseignée ? (v.36) » demande de manière ironique Jean de La Fontaine. La réponse est claire et évidente. La surestimation de soi est la cause qui amène à la mort le moucheron et le lion. Le moucheron ne soupçonne pas qu'un petit animal comme l'araignée puisse lui faire du mal. En fait, il vient de gagner contre le roi de la forêt. Par conséquent, elle n'imagine pas d'être vaincue par un animal aussi petit qu'une araignée.

« La sous-estimation des dangers de la vie est la cause qui conduit le lion et le moucheron à subir une offense[231]». Le lion sous-estime le moucheron et il perd contre le petit insecte. De la même manière, le moucheron sous-estime la présence des potentiels dangers devant soi et il tombe dans le piège de l'araignée. Les petits problèmes sont sous-estimés par les individus qui pensent de pouvoir les résoudre avec facilité et rapidité. Les individus ne se soucient pas des petits problèmes et ils ne sont pas prêts à les résoudre au mieux. Donc, quand les individus cherchent de résoudre des petits

[231]Jean Batany, « "Chaîne de fables" et "revue d'estats" : le loup qui fit un gros pet », *Reinardus*, vol. 4, n° 9, 1991, p. 5.

Università Ca'Foscari Venezia

problèmes, ils ne sont pas capables parce qu'ils sont plus dangereux et blessants que prévu. Cependant, les problèmes importants et dangereux effraient les individus qui mettent en œuvre toutes les stratégies possibles pour les résoudre. Quand un individu craint quelque chose, il met en place des mécanismes de protection individuelle. Par conséquent, quand un problème dangereux le dérange, il est prêt à le résoudre et il en trouve une solution efficace. Tandis que quand un individu n'a pas peur d'un événement ou d'un problème, il le sous-estime. Les problèmes sous-estimés deviennent dangereux et problématiques parce que les individus ne préparent pas des stratégies pour les résoudre. Ils ne s'engagent pas pour en trouver des solutions et les éliminer de manière définitive. Dans le cas de la fable, le lion pense qu'il est indivisible et intouchable parce qu'il est le roi de la forêt. Il ignore l'existence d'animaux qui peuvent mettre en discussion son pouvoir et sa grandeur. La sous-estimation du moucheron conduit le lion à subir une offense de la part de ce petit animal. Le moucheron surestime ses capacités et ses compétences après avoir vécu le lion. Donc, l'excès de confiance en soi-même l'amène à la mort.

Chaque évènement à l'intérieur de fable possède son propre rôle et importance. Dans les prochains chapitre, l'analyse des trois traductions explique comment Robert Thomson, Marianne Moore et Craig Hill reproduisent toutes les noyaux thématiques analysées dans ce chapitre.

Università Ca' Foscari Venezia

5.2 LES RÈGLES DE "L'ART DE BIEN TRADUIRE" DE ROBERT THOMSON

LE LION ET LE MOUCHERON	THE LION AND THE GNAT
« "Va-t-en, chétif Insecte, excrément de la terre ! ." C'est en ces mots que le Lion Parlait un jour au Moucheron. L'autre lui déclara la guerre. 4 "Penses-tu, lui dit-il, que ton titre de roi Me fasse peur ni me soucie ? m'inquiète. 6 Un bœuf est plus puissant que toi, Je le mène à ma fantaisie". 8 À peine il achevait ces mots Que lui-même il sonna la charge, 10 Fut le trompette et le héros. Dans l'abord il se met au large, Puis prend son temps, fond sur le cou 13 Du Lion, qu'il rend presque fou. Le Quadrupède écume, et son œil étincelle ; Il rugit, on se cache, on tremble à l'environ ; Et cette alarme universelle 17 Est l'ouvrage d'un Moucheron.	« "Begone, vile insect ! excrement of earth, And from the lion keep afar ! " Thus spoke the beast of royal birth. The gnat declared immediate war: "You think your title, proudest sire, Excites my fear or breaks my ease ? 6 The bull's far mightier in his ire, And yet I lead him as I please." 8 He said; nor deigning to enlarge, Sounded himself the battle charge; 10 At once the hero and the herald too, On to the conflict he at leisure drew. He took his time ; jumped on the lion's mane, And drove the royal beast almost insane. The quadruped now foamed with sparkling eyes, 15 He roared—all, trembling, hid themselves around ; With piercing cries he told the skies, 17 It was a gnat that gave the wound !

Un avorton de Mouche en cent lieux le harcelle : Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau, Tantôt entre au fond du naseau. La rage alors se trouve à son faîte montée. 22 L'invisible ennemi triomphe, et rit de voir Qu'il n'est griffe ni dent en la bête irritée Qui de la mettre en sang ne fasse son devoir. Le malheureux Lion se déchire lui-même, 26 Fait résonner sa queue à l'entour de ses flancs, Bat l'air qui n'en peut mais, et sa fureur extrême qui n'en peut plus, qui n'y peut rien. Le fatigue, l'abat ; le voilà sur les dents. L'Insecte du combat se retire avec gloire : 31 Comme il sonna la charge, il sonne la victoire, Va partout l'annoncer, et rencontre en chemin L'embuscade d'une Araignée : 34 Il y rencontre aussi sa fin. Quelle chose par là nous peut être enseignée ? J'en vois deux, dont l'une est qu'entre nos ennemis 17 Les plus à craindre sont souvent les plus petits ; L'autre, qu'aux grands périls tel a pu se soustraire, 39 Qui périt pour la moindre affaire[232]».	The gnat still led him raging mad about, Now on his back, anon upon his snout; And sometimes up his very nose The conqueror to conquest goes. The lion suffered to the last degree; Triumphed his hidden foe, and laughed to see 24 His fangs and teeth against himself engaged. Tearing his flesh, the lion roared, enraged, Lashing his agonising sides in vain ; Beating the harmless air in awful pain, Falling exhausted, vanquished on the plain. The gnat returned triumphant from his back, 30 And sounded victory as before the attack. He went to spread the tidings all around; But in his way, In ambuscade, a spider lay, And sudden death he found. 35 From such example two things we may know, 36 What's most to dread is of the smallest foe: The victor too, must, if for life he care, 38 Great foes brought down, of lesser foes beware[233]».

LÉGENDE
ADDITIONS
ADAPTATIONS
SUPPRESSIONS
DISLOCATIONS

[232]Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 136.

[233] Id., *La Fontaine's Fables, Now First Translated from the French by Robert Thomson*, éd. Grégory Doyen, Paris, Chenu, 1806, p. 163, http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/fablanglais.htm, mis en le 13 juillet 2011, consulté le 5 avril 2022.

La traduction de Robert Thomson (1807 – 1846) est publiée en 1806 à Paris. Le titre complet du volume de ses traductions est *La Fontaine's Fables, now first translated from the french with elegant engraved figures*. La traduction des fables de Jean de La Fontaine en vers est une entreprise hardie. Robert Thomson traduit la fable de la langue française à la langue anglaise. Par conséquent, les difficultés de sa traduction augmentent de façon exponentielle. En fait, l'anglais est une langue germanique. Tandis que le français est une langue romane. Ces deux langues ont beaucoup de points en commun mais elles ont aussi beaucoup de différences. Les différences entre la langue anglaise et celle française révèlent les problèmes pratiques que le traducteur doit résoudre pendant la traduction. Du point de vue grammatical, l'anglais et le français sont deux langues qui nécessitent le sujet explicité pour chaque verbe. Pour mieux expliquer, le sujet doit toujours être présent devant une voix verbale.

De plus, dans la langue anglaise « les adjectifs se trouvent toujours avant les substantifs[234]». La grammaire de la langue française n'a pas cette règle de grammaire. De plus, la syntaxe de la langue anglaise est très complexe. Chaque élément lexical suit un ordre très hiérarchique et précis. Les adverbes sont toujours en début d'une proposition. Dans la syntaxe de la langue française, le sujet suit toujours l'adverbe. « Les adverbes de lieu et de temps sont toujours placés à la fin d'une proposition[235]». Cependant, les adverbes temporels comme "toujours, souvent, jamais" sont placés entre le sujet et le verbe principal. Ces adverbes temporels se trouvent dans la même position dans la syntaxe de la langue française.

Du point de vue syntaxique dans une proposition anglaise, « le nombre d'éléments lexicaux ne dépasse pas six unités[236] ». En fait, les propositions anglaises sont très courtes. Les propositions françaises sont aussi courtes. La raison de la longueur limitée des propositions est la présence constante du sujet qui doit toujours être devant un verbe. Si les propositions sont trop longues, le risque d'oublier d'insérer le sujet devant chaque verbe est élevé.

La traduction de Robert Thomson révèle les limites et les potentialités de la traduction d'un système linguistique romane à un germanique. En fait, « chaque langue possède ses propres caractéristiques uniques d'un point de vue stylistique, grammatical et formel[237]». Le bagage lexical de chaque langue est unique et inimitable.

L'analyse comparée entre la fable française de Jean de La Fontaine et la traduction de Robert Thomson permet de comprendre les stratégies pratiques que le traducteur anglais met en place pour résoudre les problématiques précédemment citées. Le traducteur anglais est conscient des limites de la traduction de la langue française vers la langue anglaise. Donc, il recherche dans le vocabulaire

---

[234] Rebecca Dahm, *English pictogrammar: La grammaire anglaise en infographie*, Paris, Belin, 2018, p. 34.
[235] *Ibid.*, p. 35.
[236] *Ibid.*, p. 37.
[237] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2016, p. 45.

de la langue anglaise les éléments lexicaux les plus proches aux concepts exprimés dans la fable française. « Robert Thomson veut restituer une traduction presque littérale de la fable[238] ». Le traducteur anglais veut que l'intrigue de son texte cible ressemble à celui de la fable de Jean de La Fontaine autant que possible. Les principaux événements narratifs du texte source doivent être présents dans sa traduction. Pour cette raison, Robert Thomson se concentre sur la sémantique des éléments lexicaux plutôt que sur leur style et leur forme.

Les ajouts lexicaux et verbaux sont minimes. Les déplacements sont quasi absents. Les adaptations lexicales suivent une logique précise et rigoureuse. Elles sont présentes mais elles ne modifient pas le contenu de l'intrigue du texte source. Pour mieux expliquer, le traducteur anglais ne supprime pas les éléments lexicaux ou verbaux afin de ne pas altérer l'intrigue de la fable.

La fidélité du traducteur anglais au texte source est visible dès le titre. Le traducteur anglais ne fait pas d'ajoute ni de suppression des éléments lexicaux dans le titre de la fable française. "The lion and the gnat" est la traduction anglaise littérale du titre "Le lion et le moucheron".

La première adaptation lexicale est présente dans le premier vers de la traduction anglaise. Dans la langue anglaise, l'adjectif « vile (v.1) » signifie « vil, méprisable, horrible[239] ». Jean de La Fontaine emploie l'adjectif « chétif (v.1) ». L'adjectif français a un ton beaucoup moins péjoratif et négatif que l'adjectif anglais. En fait, le traducteur anglais veut intensifier la méchanceté et la grossièreté du lion. Cependant, les deux adjectifs sont désobligeants et donc la traduction anglaise est adéquate.

Au premier vers du texte source Robert Thomson n'oublie pas de traduire l'article défini féminin "la" devant le nom "terre". Dans la langue anglaise le syntagme prépositionnel « of earth (v.1) » est correct dans un point de vue grammaticale.

Certaines digressions explicatives sont nécessaires afin d'éviter de confondre les adaptations sémantiques avec celles grammaticales. Quelques adaptations grammaticales sont faites par le traducteur anglais parce que la langue française et la langue anglaise sont deux langues un peu différentes du point de vue grammaticale. Les adaptations grammaticales sont des choix de traduction obligatoires parce qu'elles permettent de maintenir l'exactitude grammaticale dans la traduction.

En général, les traducteurs peuvent ajouter et supprimer des portions textuelles du texte source. Le deuxième vers de la traduction représente un ajout sémantique faite par le traducteur anglais. Le vers « and from the lion keep afar ! (v.2) » signifie « et tiens-toi[240] » loin du lion. Dans ce cas, cet ajout sémantique s'adapte parfaitement au contenu de l'intrigue de la traduction. Le lion menace le moucheron avec des mots cruels parce que le félin veut intimider le petit insecte et se sentir

[238]Jean de La Fontaine, *La Fontaine's Fables, Now First Translated from the French by Robert Thomson*, éd. cit., p. 5.
[239]Françoise Tardieu, *Dictionnaire anglais-français*, Paris, Gisserot, 2003, p. 57.
[240]Leon Smith, *Nouveau Dictionnaire: Francais-Anglais et Anglais-Francais*, Paris, Charles Hingray, 1859, p. 123.

Università Ca'Foscari Venezia

supérieur. « L'analyse comparative entre la fable française et sa traduction anglaise permet de mettre en évidence comment le texte source change d'un système linguistique à l'autre[241]». Robert Thomson intensifie l'attitude méchante et arrogante du lion. Donc, les éléments lexicaux ajoutés par le traducteur anglais possèdent un ton un peu dramatique et sérieux. Ils alourdissent un peu le contenu de la fable mais en tout cas ils anticipent les événements narratifs tragiques des vers suivants.

Le troisième vers du texte source est supprimé par le traducteur anglais. En fait, « parlait un jour au Moucheron (v.3) » est absent dans la traduction anglais. La suppression de ce vers représente une décision raisonnable du traducteur qui veut faire des choix équilibrés dans sa traduction. Le deuxième vers de la traduction est ajouté par le traducteur. Pour éviter d'ajouter trop de vers à la traduction, le traducteur anglais supprime le troisième vers du texte source et il ajoute le deuxième vers à sa traduction.

Le traducteur anglais traduit le syntagme nominal "ton titre de roi" au vers cinq du texte source avec « proudest sire (v.4) ». La traduction littérale de ce syntagme nominal "le plus fier des majestés". L'adaptation lexicale du traducteur anglais est un peu différente des choix lexicaux de Jean de La Fontaine. L'auteur français déclare simplement que le lion possède le titre de roi de la forêt. Tandis que le traducteur anglais ajoute deux nouveaux éléments lexicaux. Il ajoute un adjectif qui est accompagné d'un superlatif absolu. De plus, il remplace le substantif « roi (v.3) » avec le substantif « sire (v.4) ». Le substantif anglais est beaucoup plus élégant et raffiné que le substantif français. Le traducteur anglais déclare que le lion est l'animal le plus fier de tous les animaux. Le superlatif absolu de l'adjectif "proud" vise à évoquer le tempérament du lion. Il est l'animal le plus fier du monde animal. Robert Thomson utilise l'appellation anglaise "sire" pour indiquer son pouvoir important à l'intérieur du règne animal. Le terme anglais « sire (v.4) » signifie « majesté, roi[242] » en français. Ce nom indique le pouvoir du lion qui gouverne tous les animaux de la forêt. Le lion se présente devant le moucheron et il commence à l'offenser parce qu'il se sent supérieur au petit insecte. Il estime que sa position de roi de la forêt représente un prétexte valable pour imposer ses volontés aux autres animaux.

L'utilisation de ce terme ne devrait pas surprendre le lecteur parce que la traduction de Robert Thomson remonte au XIXe siècle. Le choix lexical est cohérent avec le temps et le niveau de développement de la langue à l'époque du traducteur. La langue est un organisme vivant qui change au fil des années. Elle subit des changements parce que les hommes l'utilisent et ils l'adaptent à leurs besoins. Par exemple le substantif "sire" est disparu de la langue anglaise d'aujourd'hui. Ce substantif est trop sophistiqué et raffiné pour être utilisé dans la langue quotidienne. Les anglais

[241]Amédée Duquesnel, *Histoire des lettres, cours de littératures comparées : Considérations générales, l'Orient, l'Inde, la Chine, la Bible*, Paris, Hachette, 2019, p. 87.
[242]Leon Smith, *Nouveau Dictionnaire: Francais-Anglais et Anglais-Francais*, Paris, Charles Hingray, 1859, p. 321.

Università Ca'Foscari Venezia

préfèrent utiliser « gentleman, mister[243] ».

Cette adaptation grammaticale représente une preuve concrète de la liberté d'expression d'un traducteur. Un traducteur est libre de changer la structure grammaticale d'un ou de quelques éléments lexicaux du texte source. Toutefois, il devrait éviter faire des modifications au contenu du texte source. Il peut remplacer un syntagme nominal par un syntagme prépositionnel. Si le texte source contient des éléments lexicaux précieux, il peut utiliser un langage informel pour son texte cible. La grammaire de chaque langue donne des possibilités expressives différentes qui doivent être exploitées par un traducteur. Cependant, une règle importante doit être gravée dans l'esprit du tracteur anglais. Il doit respecter la sémantique des éléments lexicaux du texte source.

Robert Thomson traduit le verbe “me soucie” au vers six du texte source avec le syntagme nominal “breaks my ease” au vers six de la traduction anglaise. Comme on peut le constater, cette adaptation lexicale est très similaire au choix de Jean de La Fontaine. En fait, “to break someone’s ease” signifie briser “la tranquillité de quelqu’un”.

Une autre adaptation intéressante est le choix de Robert Thomson de transformer certains syntagmes nominaux dans des syntagmes verbaux. “À ma fantaisie” au vers huit de la fable française devient “as I please” au vers huit de la traduction anglaise. Le syntagme nominal de la fable française signifie « à mon goût, suivant mon désir[244] ». Alors que syntagme verbal “as I please” en langue anglaise signifie “comme je veux” en langue française. Le traducteur anglais aurait pu écrire “at will” qui signifie “selon sa volonté” en française. De cette manière, il insérait un syntagme nominal dans sa traduction comme Jean de La Fontaine fait dans sa fable. Toutefois, l'adaptation du traducteur anglais n'a pas changé le contenu du syntagme nominal français.

Au vers douze de la fable française “dans l'abord il se met au large” devient “on to the conflict he at leisure drew” au douze de la traduction anglaise. Le syntagme verbal français explique que le moucheron est en train de préparer une attaque physique contre le lion. Il mesure l'espace dont il a besoin pour prendre de l’élan et attaquer le félin avec violence. L'auteur français veut souligner l'intelligence et la ruse du moucheron. Il planifie son attaque très soigneusement afin qu'elle soit efficace et optimale. Au niveau contextuel dans le texte source “dans l’abord” signifie « dans la façon attaquer[245]». Le moucheron n'attaque pas le lion en vitesse. Le petit insecte étudie dans les moindres détails les temps et les espaces pour sa prochaine attaque.

Jean de La Fontaine veut mettre en comparaison les deux différents comportements du lion et du moucheron. Le lion attaque verbalement le moucheron utilisant des mots arrogants et agressifs. Pour cette raison le moucheron se moque du discours offensif du lion et il prépare sa vengeance. De plus,

[243]*Ibid*., p. 245.
[244]Françoise Tardieu, *Dictionnaire anglais-français*, op.cit., p. 44.
[245]*Ibid*., p. 16.

Università Ca'Foscari Venezia

le moucheron est plus ruse et agile que le lion. Il ne permet pas à son ennemi de comprendre ses actions futures. Les attaques verbales du moucheron sont ludiques et provocatrices. En fait, le petit insecte ne veut pas que le lion comprenne qu'il est en train de préparer une attaque physique. Comme on le verra, le lion est pris par surprise par l'attaque du moucheron. En conséquence, il n'est pas en mesure de planifier une stratégie de défense et de se protéger des piqûres insistantes du petit animal. Au vers douze de la traduction le syntagme verbal anglais "on to the conflict he at leisure drew" envoie le même message que le texte source. La traduction littérale de ce syntagme verbal est la suivante. "Il prépare avec calme le conflit". Le syntagme prépositionnel français « dans l'abord (v.12) » est traduit comme « on to the conflict (v.12) ». Donc, le traducteur anglais et Jean de La Fontaine veulent souligner que l'attaque du moucheron est imminente. Dans la traduction anglaise le syntagme prépositionnel "at leisure" signifie « avec calme[246]» en français. Comme Jean de La Fontaine, Robert Thomson souligne la tranquillité et le calme avec lesquels le moucheron planifie sa stratégie d'attaque. Dans la fable française le syntagme verbal « puis prend son temps (v.13) » signifie que le moucheron se prend du temps avant d'attaquer. Ce syntagme verbal français correspond au syntagme verbal anglais "he took his time" au vers treize de la traduction. Une petite parenthèse explicative sur l'exactitude de la description de l'attaque du moucheron s'impose. Dans la traduction anglaise, la référence à l'engagement et à l'effort du moucheron dans la phase de préparation de l'attaque contre le lion est répétée deux fois. Au vers douze le syntagme prépositionnel « at leisure (v.12) » veut souligner l'engagement avec lesquelles le moucheron étude chaque moindre détail de son attaque. Tandis que le syntagme verbal du vers treize vise à souligner que la mouche prend tout le temps dont elle a besoin pour planifier une attaque puissante. Le traducteur anglais comprend l'importance que Jean de la Fontaine accorde aux détails de la fable. Par conséquent, il les ajoute dans sa traduction.

Le syntagme verbal français du vers treize et quatorze "fond sur le cou du Lion" est traduit avec le syntagme verbal « jumped on the lion's mane (v.13) ».

Le mot « mane (v.13) » signifie « crinière[247] » en française. Tandis que, Jean de la Fontaine écrit que le moucheron attaque le « cou (v.13) » du lion. Donc, ces adaptations lexicales sont minimes et elles ne compromettent pas le contenu des autres évènements narratifs. Dans la plupart des adaptations lexicales, le traducteur anglais respecte le contenu du texte source.

Au vers quatorze le traducteur anglais traduit l'adjectif français « fou (v.14) » avec l'adjectif anglais « insane (v.14) ». L'adjectif "insane" signifie « malade, fou, lunatique[248] » en langue française. Chaque langue fournit une série de synonymes ou d'éléments lexicaux avec des significations

[246]Leon Smith, *Nouveau Dictionnaire: Francais-Anglais et Anglais-Francais*, Paris, Charles Hingray, 1859, p. 289.
[247]Dorling Kindersley, *French-English Bilingual Visual Dictionary*, Paris, Dk pub, 2015, p. 367.
[248]*Ibid*., p. 311.

similaires. Le traducteur devrait choisir des éléments lexicaux avec la même signification que ceux du texte source. De cette manière, le contenu global de la traduction sera similaire à celui du texte source. Par exemple, l'adjectif anglais "insane" et celui français "fou" ont la même signification. Leur registre lexical est informel. En outre, les deux mots ont presque le même nombre de syllabes. Une adaptation grammaticale intéressante est présente au vers quinze de la traduction. La proposition « et son œil étincelle (v.13) » du texte source est traduit comme « with sparkling eyes (v.15) ».

Università Ca'Foscari Venezia

Cette adaptation grammaticale représente une obligation plutôt qu'une volonté du traducteur.

Une des grandes différences entre la langue française et celle anglaise est la position des adjectifs dans une proposition. En anglais les adjectifs se trouvent toujours devant les substantifs. En français les adjectifs peuvent être placés avant ou après les substantifs. De plus, « la langue anglaise privilégie des propositions courtes[249] ». La langue anglaise possède une grammaire très précise. Chaque élément grammatical doit toujours être choisi avec attention. Les Anglais ne font pas un grand usage de propositions coordonnées et subordonnées. Ils utilisent des propositions brèves et simples. Ils préfèrent les phrases courtes et concises.

L'emploie de proportions coordonnées peut entraîner des erreurs grammaticales. Le locuteur peut oublier d'insérer avant chaque verbe et construire un discours mauvais du point de vue grammaticale. L'utilisation exclusive des phrases principales permet de construire des discours grammaticalement corrects.

Toutes ces règles de grammaire entraînent des conséquences sur le choix du Robert Thomson. Le traducteur élimine la proposition coordonnée au vers treize du texte source. La préposition de coordination « et (v.13) » est remplacé par « with (v.15) » qui signifie « avec[250] » en française.

Le syntagme verbal « son œil étincelle (v.15) » indique la rage profonde du lion. Le verbe "étincelle" est conjugué à la troisième personne du présent de l'indicatif. Dans la traduction anglais, « sparking (v.15) » est un adjectif et il signifie « étincelant[251]». Cet adjectif est construit à partir du verbe "to spark" auquel l'élément morphologique "ing" est ajouté. Dans la langue anglaise la formation des adjectifs à partir des voix verbales est très fréquent. « Les anglais ajoutent l'élément morphologique "ing" pour former des adjectifs à partir des verbes[252] ». L'œil du lion étincelle dans le texte source. Tandis que dans la traduction l'œil du lion est étincelant. Cette adaptation grammaticale permet au traducteur anglais d'éliminer la proposition coordonnée et de construire un vers correct du point de vue grammatical.

Ces stratégies de traduction sont utilisé aussi pour le vers dix-sept. Le syntagme nominal « et cette

[249]Jean-Pierre Berman, *Grammaire anglaise*, Paris, Pocket, 2006, p. 27.
[250]Larousse, *Dictionnaire Français Anglais & Anglais Français spécial collège*, Larousse, 2016, p. 180.
[251]*Ibid*., p. 577.
[252]Jean-Pierre Berman, *Grammaire anglaise*, op.cit., p. 67.

Università Ca'Foscari Venezia

alarme universelle (v.17) » est traduit comme « with piercing cries he told the skies (v.17) ». Comme on peut le voir, le traducteur anglais remplace préposition de coordination « et (v.17) » par la particule prépositionnelle « with (v.17) ».

Dans la traduction anglaise la préposition « with (v.17) » se trouve après un point-virgule. Elle se trouve au début d'une nouvelle phrase. La fonction de cette préposition est la formation d'un syntagme prépositionnelle qui occupe un vers entier. Le syntagme prépositionnel « with piercing cries he told the skies (v.17) » occupe tout le vers dix-sept dans la traduction. Ce vers est connecté au vers dix-huit. En fait, la préposition « with (v.17) » vise à relier le vers dix-sept au vers dix-huit. Afin de rendre cette explication claire, un déplacement syntaxique des vers dix-sept et dix-huit est nécessaire. Du point de vue syntaxique l'ordre correct des deux vers est le suivant. "It was a gnat that gave the wound/ With piercing cries he told the skies". La traduction française littérale de ces deux vers est la suivant. "C'était un moucheron qui a donné à la forêt les cris stridents qu'il a lancés au ciel".

Le vers dix-sept de la fable française subit l'une des plus grandes adaptations lexicales de toute la traduction anglaise. Dans le vers dix-sept Jean de La Fontaine décrit la forte réaction du lion aux attaques du moucheron. Dans la fable française le son du rugissement du lion est représenté par le substantif « alarme (v.17) ». Après avoir subi une première attaque, le lion rugit et il se tortille pour chasser le moucheron. Le moucheron est un petit animal agile et ennuyeux. Il est capable de tourmenter le lion comme il veut. Le son de ses rugissements est si fort et strident qu'il peut être entendu dans toute la forêt. Le substantif "alarme" indique « un ordre avec lequel des soldats sont appelés à prendre les armes ou des civils à prendre un état de défense[253] ». L'utilisation de ce substantif est plutôt cohérente avec les évènements de la fable de Jean de La Fontaine. Le lion est en train de se défendre contre les attaques du moucheron. Il émet un rugissement qui a pour fonction d'appeler les autres animaux de la forêt afin qu'ils puissent l'aider. De plus, comme on le verra, le substantif "alarme" est le premier d'une série d'éléments lexicaux provenant de la sphère militaire. Dans la fable française, la querelle entre le moucheron et le lion représente un véritable combat.

Dans le texte anglais le substantif "alarme" est traduit avec le substantif « cries (v.17) » qui signifie « larmes, pleurs[254] » en français. Il a une signification différente du substantif français "alarme". Le substantif français rappelle la puissance du son des rugissements. Tandis que celui de Robert Thomson évoque la douleur que le lion ressent après avoir reçu les attaques du moucheron. Cependant, cette adaptation lexicale ne modifie pas le contenu de l'intrigue. Le traducteur anglais utilise un élément lexical qui a une signification est différente par rapport à celui du texte source. Toutefois, il est cohérent et adapté au contenu de la fable.

[253]William Edward Bayles, *Dictionnaire Anglais-Français et Français-Anglais*, Paris, Forgotten Books, 2018, p. 67.
[254]*Ibid.*, p. 148.

Università Ca'Foscari Venezia

Dans le même vers l'adjectif « universelle (v.17) » ne doit pas être interprété et traduit dans son sens propre. La signification cachée de cet adjectif fait référence à la puissance du son des rugissements du lion. Cet adjectif est hyperbolique. Pour mieux expliquer, les rugissements du lion sont si puissants qu'ils sont entendus dans tout l'univers. Le traducteur anglais transforme l'adjectif "universelle" dans un syntagme verbal. « He told the skies (v.17) » peut être traduit en français comme "il a hurlé aux ciels". Le syntagme verbal « he told the skies (v.17) » sert au traducteur pour évoquer la puissance des rugissements du lion. Robert Thomson substitue la référence à l'univers de la fable française avec une référence aux ciels pour indiquer le lieu de propagation des rugissements du lion.

En outre, la différence entre l'adjectif et le syntagme verbal est évident au niveau syntaxique. Le syntagme verbal occupe la moitié du vers dix-sept dans la traduction. Tandis que, l'adjectif n'occupe que quelques syllabes dans le même vers de la fable française. Le traducteur anglais insiste sur la réaction tragique du lion parce qu'il veut ajouter de la théâtralité à la scène. Pour cette raison, la réaction du lion occupe beaucoup de syllabes dans le vers dix-sept. La confirmation concrète de cette réflexion théorique est l'ajout de l'adjectif « piercing (v.17) » à l'intérieur du même vers. L'adjectif "piercing" signifie « vif, fort[255] ». En fait, cet adjectif qualificatif caractérise le substantif « cries (v.17) ».

Dans sa traduction Robert Thomson effectue une suppression lexicale intéressante. Le traducteur anglais élimine l'anaphore dans les vers vingt et vingt et un.

Dans la fable français l'anaphore est utilisée pour indiquer les attaques répétées et continues du moucheron qui tente d'agacer le lion comme mieux il peut. L'adverbe « tantôt (v.20) » signifie « quelques fois, parfois, dans certains cas[256] ». En fait, le moucheron attaque le dos. Ensuite il pique le visage du lion. À la fin, il va vers le nez.

Robert Thomson préfère utiliser des éléments lexicaux alternatifs à la place de l'anaphore. Le traducteur anglais utilise « now (v.20) » pour indiquer la première attaque du moucheron. Cet adverbe signifie « maintenant[257] » en français. Ensuite, il utilise « anon (v. 20) » pour indiquer la deuxième attaque du moucheron. Ce deuxième adverbe signifie « puis[258] » en langue française. Le traducteur anglas utilise « and (v.21) » pour indiquer la troisième attaque du moucheron. La préposition de coordination peut être traduit avec « et[259] » en français.

Le syntagme verbal « falling exhausted (v.29) » est la traduction anglaise de la proposition « le fatigue l'abat (v.30) » de la fable française. Le traducteur anglaise utilise deux mots anglais à la

[255]Patrick White, *COMPACT. Dictionnaire anglais-français et français-anglais*, op.cit., p. 319.
[256] Marie-Hélène Drivaud, Bérengère Baucher, Edouard Trouillez, Michèle Lancina, *Le Robert Dictionnaire Maxi Plus : Langue Française,* Paris, Le Robert, 2021, p. 891.
[257]Patrick White, *COMPACT. Dictionnaire anglais-français et français-anglais*, op.cit., p. 167.
[258]*Ibid*., p. 41.
[259]Ibid., p. 38.

Ca' Foscari
Venezia

place de trois mots français pour envoyer le même message que le texte source. À la fois dans le texte source et dans celui cible le lion est tombé au sol parce qu'il est fatigué. En fait, “falling exhausted” peut être traduit comme “tombant pour la fatigue”.

Les propositions subordonnées « qui n'en peut plus qui n'y peut rien n’est pas (v. 29) » sont supprimées par Robert Thomson.

Les mots « le voilà sur les dents (v. 30) » forment une expression idiomatique française. « On dit qu’un grand travail a mis quelqu'un sur les dents pour dire qu'il est fatigué[260] ». L’expression idiomatique française est traduite comme « vanquished on the plain (v. 29) ». Le verbe “vanquished” signifie « détruit, défait[261]». Pour mieux expliquer, le lion est vaincu par la fatigue. Donc, le traducteur anglais respecte la signification globale de l’expression idiomatique française.

Une autre adaptation lexicale intéressante se trouve au trente vers douze de la fable française. Le vers « comme il sonna la charge, il sonne la victoire (v. 32) » contient le syntagme verbal “sonner la charge”. Ce syntagme verbal provient du vocabulaire militaire. Il indique « l'avancée d’une armée pour attaquer un adversaire[262] ». En outre, une autre signification du syntagme verbal “sonner la charge” est représentée par « le coup de trompette qui accompagne la charge[263]». La signification du vers de la fable est très claire. Le moucheron veut attaquer physiquement le lion. Comme on peut le voir, le verbe “sonner” est répété deux fois au verbe trente-deux pour une raison sémantique. La répétition du verbe permet la création d’une connexion entre la première et la deuxième partie du vers. « Comme il sonna la charge (v.32) » est liée à « il sonne la victoire (v.32) » grâce à la présence du verbe “sonner”. La répétition de ce verbe dans les deux hémistiches vise à mettre l’accent sur la nature séquentielle des actions du moucheron. Le syntagme verbal “sonner la charge” signifie que le moucheron attaque le lion, tandis que le syntagme verbal “sonner la victoire” signifie que le moucheron a vaincu. Le moucheron attaque le lion et il met au tapis le félin. Le son de la victoire est représenté par le fracas du lion qui tombe au sol après les attaques du moucheron. Quand le moucheron entend le bruit de la chute tragique du lion, il proclame sa victoire. De la même manière, à la fin d'une bataille le son de la trombe de l'armée victorieuse marque la victoire.

Le vers trente-deux est traduit comme « and sounded victory as before the attack (v.31) ». Robert Thomson reprend les choix stylistiques et lexicaux de Jean de La Fontaine. Le syntagme verbal « sounded victory (v. 31) » signifie “la victoire est sonnée”. Dans ce cas, la signification du verbe français “sonner” est “atteindre, arriver”. Donc, la victoire est arrivée pour le moucheron. Le traducteur change un peu le contenu du vers trente-deux de la fable française. En fait, le syntagme

[260]Christel Le Bellec, *Le Grevisse vocabulaire - Les mots du français : de leur origine à leur utilisation en contexte*, Paris, De Boeck Sup, 2020, p. 16.
[261]Leon Smith, *Nouveau Dictionnaire: Francais-Anglais et Anglais-Francais*, op.cit., p. 548.
[262]Alain Rey, *Le Robert*, Paris, Le Robert, 2021, p. 128.
[263]*Ibid*., p. 128.

prépositionnel « as before the attack (v. 31) » signifie “avant l’attaque” en français. Le message complexif du vers trente-un est que le moucheron est convaincu de gagner contre le lion avant de l’attaquer. Cet évènement narratif n’est pas présent dans la fable originale de Jean de La Fontaine, Le vers trente et un ferme la première partie narrative de la fable. La première partie narrative finit avec la victoire du moucheron contre le lion à la fois dans le texte source et dans celui cible.

L’étude de la deuxième partie narrative de la traduction est le sujet des prochains pages. Dans la deuxième partie de l'intrigue le traducteur anglais ajoute quelques détails explicatifs à sa traduction. Au vers quatorze le substantif « lay (v.34) » indique « la toile d’une araignée[264]» dans laquelle le moucheron est piégé. Le traducteur anglais explique en quoi consiste l'embuscade dont le moucheron est victime. Dans la fable française la cause de la mort du moucheron n’est pas explicitée. Jean de La Fontaine se limite à déclarer que le moucheron rencontre « l'embuscade d'une araignée (v.34) ». Le lecteur doit interpréter la fin tragique du moucheron à partir des mots énigmatiques et mystérieux de l’auteur français. Il doit réfléchir au fait que l'embuscade est la toile que l'araignée construit pour piéger les insectes et les manger.

Le vers trente-cinq « il y rencontre aussi sa fin (v.35) » est traduit comme « sudden death he found (v.35) ». Les deux fables se terminent par la mort du moucheron.

La portion textuelle de la morale occupe cinq vers dans la fable française. Alors que dans la traduction anglaise l’enseignement n’occupe que quatre vers. La cause du raccourcissement de l’enseignement est la suppression de la question rhétorique au vers seize de la fable française. La traduction anglaise du vers « quelle chose par là nous peut être enseignée ? (v.36) » n’est pas présent dans le texte de Robert Thomson. La question rhétorique sert à l’auteur français pour attirer l’attention du lecteur et établir un contact psychologique avec lui. De plus, elle vise à détacher la partie narrative de la fable de l’énonciation de la leçon morale. La suppression de la question rhétorique rend la traduction un texte compact et unitaire. Robert Thomson établit un contact avec ses lecteurs parce qu’il utilise le pronom sujet à la deuxième personne pluriel. Le registre lexical de la leçon morale de la fable devient aussi confidentiel et informel que la fable française. Le pronom « we (v.36) » dans la traduction anglaise correspond au pronom « nous (v.36) » dans la fable française.

«From such example two things we may know (v.36) » explique Robert Thomson. La traduction littérale en langue française de ce vers est la suivante. “De cet exemple nous savons deux choses”. Deux éléments lexicaux nécessitent une explication plus approfondie et longue que les autres. Le substantif “example” signifie « fait particulier et illustratif d'une généralité théoriquement évidente[265] ». Le traducteur anglais pense au terme “exemplum” quand il traduit cette fable. « Dans

[264]William Edward Bayles, *Dictionnaire Anglais-Français Et Français-Anglais,* op.cit., p. 234.
[265]*Ibid*., p. 159.

Università Ca'Foscari Venezia

la littérature médiévale, l'exemplum était un conte qui avait une finalité didactique. De la même manière, la fable contient un enseignement[266] ». Robert Thomson pense à la finalité didactique des fables de Jean de La Fontaine quand il insère le substantif “example” dans le vers trente-six de sa traduction. Jean de La Fontaine utilise un exemple concret pour donner aux lecteur un enseignement théorique. Les actions du lion et du moucheron représentent des mauvais comportements. Le lion tombe au sol et il subit une humiliation. Le moucheron meurt à cause de son arrogance. Les conséquences des erreurs des animaux dans la fable sont destinées à enseigner aux lecteurs à ne pas les répéter dans la vie quotidienne. Les êtres humains peuvent être des victimes des mêmes destins cruels que les animaux dans la fable s'ils ne prêtent pas attention à leurs actions.

Le syntagme nominal « two things (v. 36) » indique les deux leçons morales de la fable. La traduction littérale en langue française de ce syntagme est “deux choses”. Ce syntagme nominal correspond au syntagme verbal « j'en vois deux (v.38) » au vers trente-huit de la fable française. Le pronom “en” substitue le substantif « chose (v.36) » de la question rhétorique du vers trente-six. Même si Robert Thomson supprime le vers trente-six, il conserve dans sa traduction les éléments lexicaux et verbaux les plus importants du texte source. Le substantif “things” rappelle aux enfants que la fable leur donne des enseignements. Tandis que l’adjectif numérale “two” de la traduction permet de faire comprendre aux enfants que les enseignements de la fable sont deux.

Le vers dix-sept représente une traduction presque littérale du vers dix-neuf de la fable française. Le traducteur anglais effectue une suppression lexicale parce qu’il élimine l'adjectif possessif « nos (v. 37) » du vers trente-sept. Comme on l’a déjà dit, les adjectifs possessifs à la première personne du pluriel sont utilisés par l'auteur pour créer une atmosphère agréable et informelle à l’intérieur de la fable. L’adjectif possessif vise à implique les enfants dans les fables. De cette manière, leur attention reste élevée et ils continuent la lecture.

Les “ennemis” mentionnés par Jean de La Fontaine sont les peurs et les problèmes des êtres humains. Le lecteur n'est pas le seul individu à avoir des peurs et des problèmes. Chaque être humain, y compris l'auteur, a des peurs ou des problèmes. Jean de La Fontaine les a aussi. L’auteur français veut s’approcher aux lecteurs du point de vue émotif. Il veut leur faire comprendre que les hommes sont tous égaux parce que chaque être humain a ses problèmes et ses peurs.

L'absence du pronom possessif change le registre lexical de la traduction anglaise. Dans la fable française présence de l’adjectif possessif abaisse le registre lexical qui devient informel et confidentiel. La leçon didactique de la traduction est énoncée dans un registre linguistique formel et neutre.

Les concepts clés des derniers vers de fable française sont présents dans la partie finale de la

[266]Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme : Le statut de l'exemplum dans les discours littéraires sur la femme (1500-1550)*, Paris, Presses Université Laval, 2003, p. 46.

traduction anglaise. Le syntagme verbal « what's most (v.37) » est la traduction du vers français « dont l'une est qu'entre (v. 37) ». La traduction littérale du syntagme verbal “what’s most” est la suivante: « La chose la plus[267] ». Le pronom “what” est connecté au substantif “foe” du vers trente-sept. Le substantif « ennemis (v.17) » correspond au substantif « foe (v. 39) » dans la traduction anglaise. Le substantif “foe” signifie « adversaire, antagoniste, ennemi[268] » en français. Donc, Robert Thomson fait une traduction presque littérale du substantif français “ennemis”.

Le verbe « craindre (v. 38) » correspond au verbe « to dread (v.37) » dans la traduction anglaise. Ce verbe est presque une traduction littérale de celui anglais parce que le verbe “dread” signifie « avoir peur, craindre[269] ». Le vers anglais « what's most to dread is of the smallest foe (v.37) » signifie “la chose la plus temibile à craindre est l’ennemie le plus petit”. Les vers « l'une est qu'entre nos ennemis/ Les plus à craindre sont souvent les plus petits (v.37-38) » sont traduit comme « what's most to dread is of the smallest foe (v.37) ». Donc, Robert Thomson fait une traduction presque littérale des deux vers français.

Dans la dernière partie de sa traduction Robert Thomson continue à proposer une traduction presque littérale de la fable française.

Les vers trente-neuf et quarante du texte source correspondent aux derniers deux vers du texte cible. Les vers anglais « the victor too, must, if for life he care, /Great foes brought down, of lesser foes beware (v.38-39) » correspondent aux vers français « l'autre, qu'aux grands périls tel a pu se soustraire, /Qui périt pour la moindre affaire (v.39-40) ». La traduction littérale des vers trente-huit et trente-neuf de la traduction est la suivante. “Le vainqueur doit se méfier à la fois des grands dangers et des petits dangers s'il prend soin de sa vie”. Dans la fable française le pronom « l’autre (v. 39) » indique son deuxième enseignement. Dans la traduction anglaise ces détails explicatifs ne sont pas présents. En fait, le substantif “autre” de la fable française n'apparaît pas dans la traduction anglaise. La proposition subordonnée « qu'aux grands périls tel a pu se soustraire (v. 39) » est traduit comme « great foes brought down (v. 39) ». Robert Thomson traduit le substantif français “perils” avec celui anglais “foes”. La traduction littérale en langue anglaise du substantif français “perils” est « dangers, troubles, risks[270] ». Robert Thomson reprend le substantif “foe” du vers dix-sept pour donner une cohérence sémantique et stylique à sa traduction. Ce substantif anglais indique les problèmes et les périls de la vie quotidienne.

Le substantif anglais « the victor (v. 38) » est le sujet du tout le vers. Ce substantif signifie « vainqueur, champion[271] ». Dans le cas précis de la traduction, ce terme indique l’individu qui

[267]Patrick White, *COMPACT. Dictionnaire anglais-français et français-anglais*, op. cit., p. 131.
[268]Leon Smith, *Nouveau Dictionnaire: Francais-Anglais et Anglais-Francais*, op.cit., p. 320.
[269]*Ibid*., p. 91.
[270]*Ibid*., p. 240.
[271]*Ibid*., p. 321.

Università Ca'Foscari Venezia

Ca'Foscari Venezia

gagne contre des situations difficiles. Il est le sujet du verbe « beware (v.39) » qui signifie « prendre garde, se garder, tenir compte[272] ». Ce verbe est accompagné par le verbe modal “must”. Ce dernier verbe indique une obligation fort et strict. Le verbe “must” correspond au verbe « être obligé, devoir[273] ». Ni le verbe “beware” ni le verbe “must” sont présents dans la fable française.

Un apport lexical intéressant à la fin de la traduction est la période hypothétique. « If for life he care (v.39) » signifie “s'il prend soin de sa vie”. Le pronom personnel “he” se réfère au subjet « the victor (v. 38) ».

Pour conclure, d'un point de vue stylistique, Robert Thomson respecte beaucoup les choix de versification de Jean de La Fontaine. Il utilise les vers mêlés à l’intérieur de la traduction anglaise. Le vers six de la traduction anglaise contient neuf syllabes. Le vers huit contient huit syllabes. Le vers onze contient onze syllabes.

Le traducteur anglais parvient à créer un système de rimes dans son texte. Les huit premiers couples de rimes sont alternés. Par exemple, « earth (v.1) » rime avec « birth (v.3) ». Le vers neuf et le vers dix sont liés par une rime embrassée. Les vers douze et treize sont rejoints par une rime embrassée. Des rimes alternées sont alternées aux rimes embrassées. Le traducteur s’engage pour trouver et sélectionner le bon vocabulaire pour former de nombreuses paires de rimes. En fait, il ne se contente pas de trouver des éléments lexicaux dotés du même message que le texte source. Il parvient aussi à trouver des mots qui riment parfaitement entre eux. Par conséquent, les compétences poétiques et techniques de ce traducteur sont grandes.

D'un point de vue stylistique, le texte cible ne présente pas de grandes suppressions de portions textuelles. Le texte source contient quarante vers. Tandis que le texte cible contient trente-neuf vers. De plus, le traducteur ne fait pas de grands déplacements pour ce qui concerne les vers.

Les adaptations lexicales ne sont pas faites par volonté personnelle du traducteur mais elles sont nécessaires. Comme on l’a vu, « dans la plupart des cas, le traducteur change certains adjectifs et quelques verbes par une nécessité grammaticale[274] ».

D'un point de vue grammatical, le traducteur américain utilise le temps passé dans son texte cible. La fable de Jean de La Fontaine est écrite au temps présent. La motivation du changement de temps réside dans la grammaire de la langue anglaise. Le présent n'est utilisé que pour les actions habituelles. Donc, l'utilisation du temps du présent constitue une erreur grammaticale.

Dans le prochain chapitre, une analyse détaillée de la traduction de Marianne Moore sera faite. Une comparaison entre le texte source français et le texte cible anglais sera l’objet des prochaines pages. En outre, la traduction de Marianne Moore sera mise en parallèle avec celle de Robert Thomson.

---

[272]*Ibid*., p. 182.

[273]Maia Grégoire, Odile Thievenaz, *Grammaire progressive de l’anglaise. Niveau intermédiaire*, Paris, CLE International, 2017, p. 56.

[274]Hugo Friedrich, *L'art de la traduction*, Paris, Editions Unes, 2017, p.34.

Università
Ca'Foscari
Venezia

5.3 LE STYLE MODERNISTE DE LA POÉTESSE MARIANNE MOORE

LE LION ET LE MOUCHERON	THE LION AND THE GNAT
« “Va-t-en, chétif Insecte, excrément de la terre ! ” C'est en ces mots que le Lion Parlait un jour au Moucheron. L'autre lui déclara la guerre. “Penses-tu, lui dit-il, que ton titre de roi Me fasse peur ni me soucie ? m'inquiète. Un bœuf est plus puissant que toi, Je le mène à ma fantaisie”. 8 À peine il achevait ces mots Que lui-même il sonna la charge, 10 Fut le trompette et le héros. Dans l'abord il se met au large, Puis prend son temps, fond sur le cou Du Lion, qu'il rend presque fou. Le Quadrupède écume, et son œil étincelle ; Il rugit, on se cache, on tremble à l'environ ; Et cette alarme universelle 17 Est l'ouvrage d'un Moucheron. Un avorton de Mouche en cent lieux le harcelle : Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau, Tantôt entre au fond du naseau. La rage alors se trouve à son faîte monté.	« “Begone, objectionable gnat; you pollute the air!” The lion affected this tone In addressing the little one, Who himself shrilled a challenge to war. “Do you think the name king” he said to the great cat, 5 “Has sovereign power to terrify? An ox though her to combat, Behaves as fancy dictates to.” He had scarcely expressed the thought That he'd taken charge of the campaign, 10 When Ms gnat note rang out. He headed to the enemy's mane, Took his time and bit the great cat On the neck. Almost crazed by the gnat, The quadruped foamed. Lightning shot from his eyeball. 15 He roared. The neighbours trembled and rushed underground. Cowering from what had disorganized all. A mere gnat held them terror bound. The minute pest was intolerable ; A hundred times stung the forced the mouth to close. 20 Then ventured up into the nose. Whereupon the victim really lost his head.

L'invisible ennemi triomphe, et rit de voir Qu'il n'est griffe ni dent en la bête irritée Qui de la mettre en sang ne fasse son devoir. Le malheureux Lion se déchire lui-même, Fait résonner sa queue à l'entour de ses flancs, Bat l'air qui n'en peut mais, et sa fureur extrême qui n'en peut plus, qui n'y peut rien. Le fatigue, l'abat ; le voilà sur les dents. 10 L'Insecte du combat se retire avec gloire : Comme il sonna la charge, il sonne la victoire, Va partout l'annoncer, et rencontre en chemin L'embuscade d'une Araignée : Il y rencontre aussi sa fin. Quelle chose par là nous peut être enseignée ? J'en vois deux, dont l'une est qu'entre nos ennemis 37 Les plus à craindre sont souvent les plus petits ; L'autre, qu'aux grands périls tel a pu se soustraire, Qui périt pour la moindre affaire[275]».	The invisible foe laughed at the great beast's despair, Whose own teeth and claws were drawing blood — Defeat costing the cause of it not a care. 25 The miserable cat tore grooves in his own frame. His whirling tail lashed his flanks with a smiting sound. He beat the blameless air, self-tormented till tame — And with muscles slack, sank exhausted upon the ground. Mars' insect withdrew in a halo of fire. 30 As he'd bugled the charge, he announced he'd retire — His last taunt to the tamed; then encountered a skein He'd not seen, of a web some spider had spread. He would never tame lions again. And what is the moral that has been conveyed? 35 A double one: don't underrate an enemy. The direst enemy may be too small to see ; The other: we may surmount what few could bear ; Then something minute end our earthy career[276] ».

LÉGENDE
ADDITIONS
ADAPTATIONS
SUPPRESSIONS
DISLOCATIONS

Marianne Moore (1887-1972) est une poétesse et une écrivaine du courant littéraire du modernisme américain. Ses œuvres ressemblent beaucoup aux fables de Jean de La Fontaine. Elle écrit des poèmes sur les aventures et les mésaventures des animaux exotiques. En 1921, il débute sa carrière avec son premier œuvre en vers intitulée *Poems*. Elle écrit *The pangolin and other verse* en 1936. De plus, en 1941, elle écrit *What are years* et en 1944 elle écrit *Nevertheless*. Ces œuvres ont un but didactique parce qu'ils contiennent des enseignements didactiques utiles pour les lecteurs.

Marianne Moore consacre neuf ans à la traduction des *Fables* de Jean de La Fontaine. Marianne

[275] Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 136.

[276] Id., *The fables of La Fontaine*, trad. Marianne Moore, New York, Viking Press, 1954, p. 126, https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=La%20Fontaine%2C%20Jean%20de%2C%201621-1695, mis en ligne le 23 janvier 2013, consulté le 2 avril 2022.

Università Ca'Foscari Venezia

Moore commence à lire l'œuvre de Jean de La Fontaine en 1945. Cette année-là Marianne Moore est impressionnée par la fable "La canne et le chêne". La canne ne veut pas s'abriter du vent sous le chêne mais elle préfère faire face à la tempête seul et survivre sans aucune aide. La poétesse américaine trouve dans cette fable son idéal de vie indépendante et solitaire. Marianne Moore est une femme forte et obstinée. Elle préfère faire face aux difficultés et résoudre ses problèmes en autonomie plutôt que se faire aider. Marianne Moore lit les douze livres des *Fables* de Jean de La Fontaine et elle comprend la vision négative du monde de l'auteur français. Les êtres humains et les animaux de la forêt ne sont pas très différents parce que leurs actions sont guidées par l'instinct. Leurs actions sont guidées par l'instinct de survie et le désir de bien-être. Marianne Moore est d'accord avec Jean de La Fontaine sur le fait que les hommes sont pires que les animaux. Certains fois les êtres humains agissent pour aider et défendre leurs semblables. Dans la plupart des cas les êtres humains commettent des actions qui font souffrir d'autres individus. L'homme vit en société mais il ne respecte pas toujours les individus avec lesquels il partage ses espaces et son temps. Les œuvres de Marianne Moore et celles de Jean de La Fontaine poussent les hommes vers un changement de leur manière de vivre et de penser. L'altruisme et l'amour devraient régner à l'intérieur de la société humaine.

Ses traductions des fables paraissent en 1954 et leur titre est *The fables of La Fontaine.*

Une analyse détaillée de la traduction de Marianne Moore est le sujet de ce chapitre. Le texte cible de Marianne Moore est comparé au texte source de Jean de La Fontaine afin de comprendre les stratégies de la poétesse américaine pour ce qui concerne la rédaction de sa traduction. Le langage, le style, la forme et la sémantique de la traduction de Marianne Moore sont étudiés. De plus, les choix de traduction de la poétesse américaine sont comparés à ceux de Robert Thomson. Marianne Moore et Robert Thomson appartiennent à des périodes historiques différentes. L'analyse comparative entre les deux traductions permet de comprendre les similitudes et les différences entre les deux traductions.

Pour commencer, le titre de la fable ne subit pas d'adaptations lexicales ou syntaxiques. "The Lion and the Gnat" est une traduction littérale du titre originale "Le Lion et le moucheron".

La première adaptation lexicale de la traduction anglaise se trouve dans les premiers vers.

Moore transforme le syntagme nominale « excrément de la terre (v.1) » dans le syntagme verbal « you pollute the air (v.1) ». La traduction littérale de cette proposition est la suivante. "Tu pollue l'air". Contrairement à Robert Thomson, Marianne Moore ne traduit pas littéralement le syntagme nominal. Pour mieux expliquer, la portion textuelle « excrement of earth (v.1) » de Robert Thomson est une traduction très fidèle du texte source. Marianne Moore préfère se concentrer sur les sensations que le lion ressent devant le moucheron. Selon le félin le moucheron est si dégoûtant qu'il émane une haleine désagréable et il pollue l'air autour de lui à cause de sa présence. Donc, les

mots utilisés par le lion dans le texte source sont aussi offensants et grossiers que ceux utilisés par le félin dans le texte cible.

« The lion affected this tone (v.2) » écrit Moore dans sa traduction. Ce vers correspond au syntagme verbal « c'est en ces mots (v.2) » dans le texte source. Le verbe anglais "to affect" signifie « influencer, modifier, affecter[277] » en langue française. Le complément d'objet de ce vers se trouve dans le vers suivant. « The little one (v.3) » est un sujet frappé par les mots du lion. Donc, la traductrice américaine déclare que le lion frappe l'esprit du moucheron avec son discours méchant et impoli. En conséquence, le moucheron s'offusque et il se défend avec colère.

La réaction impulsive et instinctive du moucheron se retrouve au vers quatre.

Le vers « who himself shrilled a challenge to war (v.4) » est la traduction anglaise du vers français « l'autre lui déclara la guerre (v.4) ». La traduction littérale du vers anglais est la suivante. "Qui crie un défi de guerre". Comme on peut le constater, la traductrice américaine fait des choix lexicaux assez similaires à ceux de Jean de La Fontaine. Cependant, elle intensifie la réaction agressive et instinctive du moucheron. Le verbe anglais "to shrill" signifie « crier, hurler, gueuler[278] ». Dans la fable française le moucheron se limite à déclarer la guerre au lion. Tandis que dans la traduction anglaise le petit insecte crie contre le lion.

Au vers cinq le lion est appelé « the great cat (v.5) ». Cette appellation est utilisée de manière sarcastique et amusante par Marianne Moore parce que sa traduction littérale est "le grand chat". L'adjectif anglais "great" signifie « fantastique, magnifique, exceptionnel[279] ». Le moucheron utilise "the great cat" pour humilier le lion. Le sarcasme de ce syntagme nominal "the great cat" est créé par sa position syntaxique à l'intérieur du vers cinq. Le syntagme nominal « the great cat (v.5) » se trouve à la fin du cinquième vers. Donc, il se trouve juste après le syntagme nominal « the name king (v.5) ». Le lion est l'un des plus gros félins qui existent dans la nature. En outre, il est le roi de la forêt. Le moucheron compare le lion à un chat grand après lui avoir donné l'appellation de roi. La juxtaposition entre les appellations « the name king (v.5) » et « the great cat (v.5) » crée une sorte d'antithèse à l'intérieur de la traduction. Les deux surnoms ont des significations presque opposées. Leur appariement à l'intérieur du même vers permet la création d'un contraste sémantique. Le sarcasme du syntagme nominal "le grand chant" entre en collision avec le sérieux du syntagme nominal "the name king". « La présence des éléments lexicaux antithétiques charge un vers d'un sarcasme méchant et provocateur[280]».

Les choix lexicaux de Marianne Moore sont très similaires à ceux de Robert Thomson. En fait, le traducteur anglais utilise un substantif neutre « your title (v.4) ». De plus, il utilise l'appellatif

[277]Françoise Tardieu, *Dictionnaire anglais-français*, Paris, Gisserot, 2003, p. 19.
[278]*Ibid.*, p. 51.
[279]*Ibid.*, p. 29.
[280] Henri Suhamy, *Stylistique anglaise*, Paris, Puf, 1994, p. 46.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca' Foscari Venezia

sarcastique « proudest sire (v.4) ». Au niveau contextuel le syntagme nominal « proudest sire (v.4)» fait rire autant que le syntagme nominal « the great cat (v.5) ». Dans la traduction de Robert Thomson le moucheron dit au lion qu'il est l'animal le plus fier de la forêt avec un ton sarcastique et provocateur. L'orgueil et la fierté ne sont pas des qualités positives. Ils sont les pires défauts du lion qui se croit supérieur à toute autre créature vivante de la forêt. Le sarcasme du moucheron est léger mais il est aussi stratégique et ingénieux. En fait, le moucheron utilise l'appellation « proudest sire (v.4) » pour se moquer du roi de la forêt.

Le moucheron prononce une série de railleries gênantes pour défier le lion et éveiller sa colère. Au vers cinq le moucheron déclare au lion que le titre de roi de la forêt ne l'inquiète pas. « "Do you think the name king / Has sovereign power to terrify?" (v.5-6) » demande le moucheron au lion. La traduction littérale de ces vers est la suivante. "Tu penses que ton titre de roi a le pouvoir suprême de me faire peur ?". La question ironique du moucheron a le but de provoquer la rage du lion. La traductrice américaine fait une traduction presque littérale des vers cinq et six de la fable française. Le contenu des vers « penses-tu, lui dit-il, que ton titre de roi /Me fasse peur ni me soucie ? (v.5-6) » est très similaire à celui des vers cinq et six de la traduction anglaise de Marianne Moore.

L'expression idiomatique française « être le trompette et le héros (v.11) » du vers onze est traduite en tant que « he'd taken charge of the campaign (v.10) ». La traduction littérale de ce vers anglais est la suivante. Il avait pris « le commandement de la campagne[281] ».

Dans le cas du vers dix Marianne Moore fait les mêmes choix lexicaux et thématiques que Jean de La Fontaine. La querelle entre le moucheron et le lion est assimilée à une campagne militaire à la fois dans le texte source et dans celui cible. Le lion attaque verbalement le moucheron. L'insecte se défend et il attaque physiquement le lion. Le lion cherche de se défendre mais il n'est pas capable. Le moucheron gagne le combat contre le lion. La fidélité de la traductrice américaine au texte source est évidente du point de vue thématique. En fait, Jean de La Fontaine et Marianne Moore ridiculisent les actions agressives du moucheron. L'expression idiomatique française « fut le trompette et le héros (v.11) » signifie que le moucheron annonce la bataille avec une trompette et il y participe en tant que soldat. Dans la fable française la comparaison entre le moucheron et le soldat a un but parodique. En fait, la querelle entre le moucheron et le lion n'est pas une vraie guerre. Le moucheron n'a pas une armée de moucherons qui l'aident à vaincre le lion. De plus, sa campagne offensive est ridiculisée par le fait qu'il est le seul soldat à se battre.

Marianne Moore utilise des éléments lexicaux qui proviennent de la sphère militaire. Comme on l'a déjà vu dans l'analyse de la fable française, Jean de La Fontaine fait le même choix que Marianne Moore. La traductrice américaine utilise le verbe anglais "to take de charge of" pour une raison

[281]Alain-Emmanuel Dreuilhe, *Dictionnaire anglais-français et lexique français-anglais des termes militaires, juridiques et économiques*, Paris, Flammarion, 1993, p. 126.

Università Ca' Foscari Venezia

précise. Le verbe “to take charge of” signifie « devenir le chef de, prendre le commandement[282] ». L’ajout du syntagme prépositionnel “of the campaign” est important pour interpréter de manière correcte le verbe anglais “to take de charge of”. En fait, le substantif “compaign” doit être interprété en tant que « campagne militaire[283] ». En langue anglaise “to take charge of the mission” signifie « prendre charge de la mission[284] ». En outre, “to take charge of an operation” signifie « être au commandement d’une opération[285] ».

Le syntagme verbal « il sonne la charge (v.10) » du vers dix est traduit comme « the gnat note rang out (v.11) ». La traduction littérale en langue française de ce vers est la suivante. Le moucheron « sonne l’appel[286] ». Le substantif anglais “note” provient de la sphère militaire. “A war note” est « une convocation ou un appel à un combat[287]». Dans une guerre un soldat appelle l’armée avec un instrument qui est souvent une trompette. Dans la traduction de Marianne Moore le substantif français “trompette” de la fable française est traduit avec le substantif anglais “note”. “To ring out” signifie « sonner[288] » en français. Le substantif anglais “note” représente « le son de la trompette qui annonce le début d’une bataille entre deux armées militaires[289] ». L’expression idiomatique anglaise “to ring out note” est une traduction adéquate du syntagme verbal français “sonner la charge”.

Le vers « on se cache, on tremble à l'environ (v.16) » du texte source est traduit comme « the neighbours trembled/ and rushed underground (v.16-17) ».

Marianne Moore remplace le pronom personnel “on” avec le substantif “the neighbours”. Au niveau contextuel “on” est un pronom personnel qui peut à la troisième personne singulière. L’équivalent anglais de ce pronom neutre français est « one, it[290] ». Tandis que le substantif “the neighbours” signifie voisins, pays environnants, voisinage. Marianne Moore cherche de condenser le contenu sémantique du sujet “on” et du syntagme prépositionnel “à l'environ” de la fable française dans un seul élément lexical. Donc, elle choisit le substantif “the neighbours”. Dans le cas spécifique de la traduction, ce substantif se réfère aux animaux présents dans les environs.

Marianne Moore élimine l'anaphore présente dans les vers dix et onze de la fable de Jean de La Fontaine. Les anaphores sont remplacées par des autres éléments lexicaux par exemple « a hundred times (v.21) » et « then (v.22) ». Marianne Moore utilise une figure de style alternative pour donner l'idée des attaques insistantes du moucheron. L’adverbe temporel “a hundred times” signifie « cent

[282]*Ibid*., p. 129.
[283]*Ibid*., p. 92.
[284]Leon Smith, *Nouveau Dictionnaire: Francais-Anglais et Anglais-Francais*, Paris, Charles Hingray, 1859, p. 37.
[285]*Ibid*., p. 58.
[286]*Ibid*., p. 141
[287]*Ibid*., p. 56.
[288]*Ibid*., p. 147.
[289]*Ibid*., p. 149.
[290]Françoise Tardieu, *Dictionnaire anglais-français*, op.cit, p. 39.

fois[291] » en langue française. Cet adverbe est utilisé de manière hyperbolique pour souligner la répétitivité et la continuité des attaques du moucheron. Au vers vingt-deux la traductrice américaine utilise l'adverbe « then (v.22) » pour introduire le dernier attaque du moucheron. Ce dernier adverbe signifie « puis, après, en suite[292] » en langue française. Donc, il est un adverbe adapté à la traduction parce qu'il est simple et bref. Robert Thomson fait le même choix stylistique que Marianne Moore. Il supprime l'anaphore du texte source et il utilise des autres éléments lexicaux. L'absence de l'anaphore n'entraîne pas des conséquences importantes dans la traduction de Marianne Moore et dans celle de Robert Thomson. Dans la fable française l'anaphore sert à souligner que les attaques du moucheron sont répétitives et séquentielles. La suppression de l'anaphore par les deux traducteurs n'a pas de grandes conséquences dans leurs traductions. Les deux traducteurs anglais réussissent à trouver une alternative appropriée pour évoquer les attaques ennuyeuses du moucheron.

Le vers vingt-six représente une ajoute sémantique de Marianne Moore. Le vers vingt-six contient une leçon avec une signification profonde et une valeur universelle.

« Defeat costing the cause of it not a care (v.26) » écrit Marianne Moore.

Ce vers représente l'un des ajouts sémantiques les plus géniales de toute la traduction. Le vers vingt-six contient une expression idiomatique de la langue anglaise. Il ne peut pas être traduit mot à mot mais il doit être interprété dans un sens figuré. La traduction de l'expression idiomatique est la suivante. Le lion subit les conséquences de la cause de sa défaite. Pour bien comprendre ce vers de Marianne Moore, le lecteur doit réfléchir au comportement grossier du lion envers le moucheron au début de la fable. Dans la langue française une expression idiomatique équivalente est "il pour il, dent pour dent". Quand un individu commet des mauvaises actions contre un autre individu, elle doit subir les réactions de l'individu lésé. Par conséquent, il doit accepter les mauvaises actions qui pourraient lui être infligées par son ennemi. Dans le cas spécifique de la fable, le lion est irrespectueux et impoli envers le moucheron parce qu'il offense le petit animal. Ses mots offensants sont la cause des attaques du moucheron. Il subit une pénitence et il en est le seul responsable. Les attaques de moucheron ne sont pas la véritable pénitence du lion. La vraie punition est la défaite du lion qui est mis au tapis par un insecte petit comme le moucheron. Sa défaite contre le moucheron est la véritable conséquence de son mauvais comportement. L'affaiblissement et l'évanouissement représentent une humiliation pour lui. Ce vers n'est pas présent dans la traduction de Robert Thomson. Le vers vingt-six représente une parenthèse digressive de Marianne Moore qui souhaite enrichir sa traduction d'observations personnelles et de critiques constructives.

Le vers « le malheureux Lion se déchire lui-même (v.26) » du texte source est traduit comme « the miserable cat tore grooves in his own frame (v.27) ». La traduction littérale en langue française du

[291] *Ibid.*, p. 33.
[292] *Ibid.*, p. 56.

Università Ca' Foscari Venezia

vers anglais précédemment cité est la suivante. “Le chat misérable déchire sa peau”. Le verbe anglais “to tear groove” signifie « déchirer, enlever, décrocher[293] ».

La théâtralité de la scène est évidente dans la fable française et dans la traduction anglaise. Toutefois, Marianne Moore ajoute une nuance théâtrale plus évidente et forte que le texte source. L’utilisation de l'appellation “chat misérable” vise à produire de la pitié dans le cœur des lecteurs. Le lion est humilié par le moucheron qui le met au tapis dans un instant. Le lion cherche de se défendre des piqûres du moucheron mais il s’inflige des blessures. Le lion est couvert de sang et il est dans une situation d'extrême souffrance. Robert Thomson fait le même choix de traduction que Marianne Moore. Il attire l'attention du lecteur sur la douleur du lion. Dans la traduction de Robert Thomson les vers « tearing his flesh, the lion roared, enraged, /lashing his agonising sides in vain (v.26-27) » attirent l’attention du lecteur sur l’agonie du félin. Robert Thomson et Marianne Moore s’inspirent de l'effet cathartique des tragédies. L'attention du lecteur est focalisée sur l'exsanguination du lion et son terrible évanouissement. La fin tragique du lion est éducative parce qu’elle dissuade le lecteur de faire les mêmes choix que le félin dans la vie quotidienne. Marianne Moore veut scandaliser les lecteurs afin qu’ils puissent comprendre les conséquences de certaines mauvaises actions. Le lion commet l’erreur d’insulter le moucheron. Le respect et l’amour envers les autres sont deux règles fondamentales pour vivre en paix à l’intérieur d’une communauté. Le lion s’oublie de ces deux règles quand il se trouve devant le moucheron. Sa défaite et son épuisement représentent un juste châtiment pour son arrogance envers un animal plus petit que lui. Le lion est l’architecte de tous ses maux et il doit souffrir afin de comprendre à ne pas les répéter.

Après avoir vaincu contre le lion, le moucheron fuie loin du lion. La fuite du moucheron se trouve dans le vers trente-un de la traduction. Le vers « mars’ insect withdrew in a halo of fire (v.31) » peut être traduit dans la manière suivante. “L’insecte de Mars s’éloigne dans un halo de feu”. Tout le vers trente et un tourne autour d'une parodie. Marianne Moore veut à ridiculiser les actions du moucheron qui se croit un soldat puissant et invincible. La correcte interprétation du vers trente-un est la suivante. Le moucheron est comparé à un guerrier de l’armée du dieu Mars. Dans la mythologie grecque Mars est le dieu de la guerre. L’agressivité du moucheron pendant le combat contre le lion est comparée à l’attitude combattive et violente du dieu de la guerre. Le moucheron est entraîné à combattre par le dieu Mars. Dans le cas de la fable française le moucheron combat contre l’animal le plus redoutable et fort de la forêt. L’ennemi du moucheron est le lion. “To withdraw in a halo of fire” représente une expression idiomatique anglaise. Elle signifie « se dissoudre dans une nuée de fumée[294]». Marianne Moore utilise cette expression idiomatique pour

[293]Patrick White, *COMPACT. Dictionnaire anglais-français et français-anglais*, Paris, Chambers Harrap Pub. Ltd, 1972, p. 299.

[294]Leon Smith, *Nouveau Dictionnaire: Francais-Anglais et Anglais-Francais*, Paris, Charles Hingray, 1859, p. 97.

Università Ca'Foscari Venezia

exalter la rapidité et l'agilité du moucheron qui vole loin du lion après sa victoire.

L'intrigue de la traduction termine avec la mort du moucheron qui est victime de la toile d'une araignée comme dans le texte source. Marianne Moore donne plus de détails explicatifs que Jean de La Fontaine pour ce qui concerne la cause de la mort du petit animal. En fait, les vers finaux de l'intrigue de la traduction présentent des ajoutes sémantiques par rapport à la fable française.

Chaque traducteur est libre d'ajouter des éléments lexicaux en tant que des digressions explicatives. Ces ajouts sémantiques représentent des détails narratifs pour enrichir la traduction et clarifier le contenu de certaines portions textuelles du texte original. La traductrice américaine déclare que l'araignée construit la toile quelque temps auparavant le passage du moucheron. « Then encountered a skein (v.32) » signifie "puis il a rencontré « un écheveau[295]»". L'araignée construit sa toile et il créé un écheveau afin d'emprisonner les animaux. Le vers « he'd not seen, of a web some spider had spread (v.33) » est ajouté par Marianne Moore. La traduction littérale de ce vers est la suivante. Il n'a pas vu « la toile[296] » qu'une araignée avait tissu. Marianne Moore explique de manière claire les causes de la mort du moucheron. L'insecte est piégé par la toile d'une araignée parce qu'il ne fait pas attention aux dangers devant lui. Le moucheron se sent invincible après avoir gagné contre le roi de la forêt. Il est heureux parce qu'il pense de pouvoir surmonter n'importe quelle difficulté et gagner contre n'importe quel animal. Pour cette raison, il est victime d'une situation imprévisible et mortelle.

Le vers « he would never tame lions again (v.34) » est ajouté par Marianne Moore pour ironiser sur la mort du moucheron. La traduction littérale de ce vers est la suivante. "Le moucheron n'aurait plus apprivoisé des lions". Ce vers doit être interprété après avoir lu le dernier événement de l'intrigue. Le moucheron n'apprivoisera plus le lion parce qu'il a été mangé par l'araignée.

Les stratégies de traduction de Marianne Moore sont incroyablement intéressantes et brillantes. La traductrice américaine sait communiquer le contenu du texte source grâce à l'utilisation des bons mots au bon moment.

Toutefois, la partie conclusive de la traduction est un peu mystérieuse pour les enfants. Elle pourrait soulever des doutes et des perplexités chez les jeunes lecteurs. Les enfants pourraient se demander pourquoi le moucheron n'apprivoisera plus des lions. Cependant, si les enfants analysent avec attention le texte, ils se rendent compte que le moucheron est piégé dans une toile d'araignée.

L'exposition des deux enseignements de la traduction commence au vers trente-six dans la traduction de Marianne Moore. La traductrice américaine retient la question rhétorique que Jean de La Fontaine utilise pour attirer l'attention des lecteurs et les pousser à réfléchir sur l'intrigue de la fable.

[295] *Ibid*, p. 78.
[296] *Ibid.*, p. 189.

Università Ca'Foscari Venezia

« And what is the moral that has been conveyed ? » signifie littéralement “quelle est la leçon morale qui peut être transmise ?”. La question est très explicite et elle ne nécessite pas d'explication supplémentaire.

Dans le derniers trois vers Marianne Moore propose une traduction presque littérale des deux enseignements de Jean de La Fontaine. Le contenu des deux enseignements de la traduction de Marianne Moore est similaire à celui de la fable française de Jean de La Fontaine. Le traducteur anglais invite les lecteurs à accorder la juste importance aux personnes et aux problèmes. La sous-estimation et la surestimation sont deux mauvaises actions que les individus ne devraient jamais faire. La première conduit un individu à ne pas s’inquiéter pour un problème et à ne pas se préparer à le résoudre. Tandis que, la surestimation amène un individu à s’inquiéter trop pour un problème et paniquer à l’avance.

Marianne Moore ajoute un vers dans sa traduction. « Don’t underrate an enemy (v.36) » signifie “ne surestime pas un ennemi”. Le verbe anglais “to underrate” est conjugué à l'impératif. Cependant, l'action du verbe ne représente pas une obligation ou un commandement. « L'utilisation de l'impératif sert plutôt à mettre en garde les lecteurs. […] Le ton fort et sévère est destiné à les encourager à suivre les conseils et les enseignements de la leçon de la fable[297]». La traductrice américaine considère la sous-estimation des individus plus dangereux que leur surestimation. Pour cette raison, elle ajoute le vers trente-six dans sa traduction et elle utilise l’impératif. Marianne Moore veut mettre en garde les lecteurs sur les risques grands causés par la sous-estimation des individus. La fin tragique du lion et du moucheron sont des preuves concrètes des conséquences de la sous-estimation des individus.

Dans la dernière strophe, elle modifie légèrement les choix lexicaux de Jean de La Fontaine. Marianne Moore insère à la fois le premier enseignement et le deuxième de la fable française. De plus, leur message reste le même que celui des deux enseignements du texte source.

« The direst enemy may be too small to see (v.38) » signifie “l’ennemi le plus terrible peut être trop petit à voir”. Pour mieux expliquer, l'individu le plus médiocre et petit du monde peut devenir le plus dangereux entre tous les individus. En fait, l'individu sous-estimé peut cacher des potentialités grandes et compétences aigues. Donc, les lecteurs doivent apprendre à évaluer les individus et leurs habilités de manière correcte. Comme on peut le constater, le contenu du premier enseignement de la traduction est le même que celui du texte source.

Le deuxième enseignement de la traduction se trouve dans les vers trente-neuf et quarante. «We may surmount what few could bear (v.39) » signifie “on peut surmonter ce qu’on supporte peu”. Tandis que, « then something minute end our earthy career (v.40) » signifie “puis une petite chose

[297]Anne-Marie Bonnerot, *Grammaire anglaise*, Paris, J'ai lu, 2007, p. 78.

Università Ca’Foscari Venezia

finit notre vie terrestre”.

Certains individus sont capables de résoudre les situations les plus difficiles et les plus douloureuses de la vie. Cependant, quand ils sont confrontés à des problèmes faciles, ils sont incapables de trouver une bonne solution pour les résoudre. Comme on peut le constater, le contenu du deuxième enseignement de la traduction est similaire à celui du texte source.

Pour conclure, d'un point de vue lexical, Marianne Moore reste assez fidèle au texte source. La traductrice américaine alterne une stratégie de traduction littérale à une dynamique de traduction créative. En fait, comme on peut le constater, elle ajoute quelques vers à son texte cible pour clarifier certaines portions narratives du texte source. Cependant, les adaptations lexicales ne changent pas le contenu de l'intrigue narrative. En fait, ses choix sémantiques sont toujours homogènes par rapport au contenu global de la fable. Marianne Moore utilise le temps passé pour tous les verbes comme Robert Thomson. Donc, les raisons de ce changement grammatical dans les deux traductions sont les mêmes. Les deux traducteurs veulent composer une traduction exacte du point de vue grammatical. Ils savent que le temps présent de la langue anglaise n’a pas les mêmes usages que le temps présent de la langue française. Donc, Robert Thomson et Marianne Moore utilisent le temps passé.

Dans le prochain chapitre, une analyse de la traduction de Craig Hill sera faite. Les dynamiques d’étude du texte cible du traducteur américain sont similaires à celles utilisées pour l’analyse de la traduction de Marianne Moore.

Università Ca’Foscari Venezia

Università Ca' Foscari Venezia

5.4 LA SIMPLICITÉ DE CRAIG HILL

LE LION ET LE MOUCHERON	THE LION AND THE GNAT
« “Va-t-en, chétif Insecte, excrément de la terre ! ” C'est en ces mots que le Lion Parlait un jour au Moucheron. L'autre lui déclara la guerre. “Penses-tu, lui dit-il, que ton titre de roi 5 Me fasse peur ni me soucie ? m'inquiète. Un bœuf est plus puissant que toi, Je le mène à ma fantaisie”. 8 À peine il achevait ces mots Que lui-même il sonna la charge, 10 Fut le trompette et le héros. Dans l'abord il se met au large, 12 Puis prend son temps, fond sur le cou 13 Du Lion, qu'il rend presque fou. Le Quadrupède écume, et son œil étincelle ; Il rugit, on se cache, on tremble à l'environ ; Et cette alarme universelle 17 Est l'ouvrage d'un Moucheron. Un avorton de Mouche en cent lieux le harcelle : Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau, 10 Tantôt entre au fond du naseau. La rage alors se trouve à son faîte monté. L'invisible ennemi triomphe, et rit de voir Qu'il n'est griffe ni dent en la bête irritée Qui de la mettre en sang ne fasse son devoir. 25 Le malheureux Lion se déchire lui-même, Fait résonner sa queue à l'entour de ses flancs, Bat l'air qui n'en peut mais, et sa fureur extrême qui n'en peut plus, qui n'y peut rien. Le fatigue, l'abat ; le voilà sur les dents. L'Insecte du combat se retire avec gloire : Comme il sonna la charge, il sonne la victoire, Va partout l'annoncer, et rencontre en chemin L'embuscade d'une Araignée : Il y rencontre aussi sa fin. Quelle chose par là nous peut être enseignée ? J'en vois deux, dont l'une est qu'entre nos ennemis 37 Les plus à craindre sont souvent les plus petits ; L'autre, qu'aux grands périls tel a pu se soustraire, Qui périt pour la moindre affaire[298]».	« “Begone, ignoble insect! speck of excrement!” The lion one day told the gnat, Or roared to this effect, whereas The gnat immediately went To war. “King, sweetie, thinkest thou 5 Your royal title makes me get cold feet? A mean old bull is nnn as strong as you And I make him do any tricks I want him to, So when I see you, baby, all I see is meat!” No sooner was this spoken than 10 With his small trumpet he began To sound the charge, this one—gnat band And street guerilla both combined. He mobilised, struck tail and mane, And drove the lion near insane. The quadruped began to froth, his eyes glowed red. 16 He roared! Small creatures hid and great ones fled: A scene of universal dread Accomplished by one tiny gnat. This dwarfish fly zoomed all about, 20 He stung the lion’s rump, he stung the lion’s snout, Then flew inside of that and stung. The lion’s mounting fury reached its topmost rung: His unseen foe was winning, gleeful as it saw How in his rampant fury every tooth and claw Performed the butcher’s job for which it was designed 26 The lion bled from many a self-inflicted wound. He lashed his tail along his flanks, frustrate, But only struck trovato thin air; his mane fell out in hanks, Until frustrated rage so weakened him he swooned! 30 The insect left the field with oak leaves on his brow; as earlier the charge, he sounded victory now! But soon thereafter, going through the world to tell His glorious feat, proceeding down a road he fell Into a spider’s ambush-and met his end as well. Is there perhaps a lesson to be drawn from this? Well, I see two. The first: If ones has enemies The ones to fear the most are often least in size. And, second: one many come through holocausts untouched 40 Then choke upon a grain of rice[299]».

[298] Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 136.
[299] Id., *The Complete Fables of La Fontaine: A New Translation in Verse*, trad. Craig Hill, Paris, Gallimard, 2011, p. 124, https://books.google.it/books?id=LDuCDwAAQBAJ&pg=PT82&lpg=PT82&dq=the+lion+and+the+gnat+jean+de+la

Università Ca' Foscari Venezia

LÉGENDE
ADDITIONS
ADAPTATIONS
SUPPRESSIONS
DISLOCATIONS

Le volume de traductions de Craig Hill paraît en 2018 sous le titre *The Complete Fables of La Fontaine*. Le volume contient deux cent dix fables. Le traducteur américain choisit de traduire des fables qui proviennent de toutes les douze livres des *Fables* de Jean de La Fontaine.

Le volume contient une série d'illustrations du dessinateur américain Edward Sorel qui est spécialisé dans la création des illustrations pour des œuvres destinées aux enfants. La présence d'illustrations dans chaque page permet de comprendre le public auquel Craig Hill dédie ses traductions. Les destinataires de sa traduction sont les enfants. Les illustrations ne sont pas présentes dans les volumes des traductions de Marianne Moore et de Robert Thomson.

Dans la préface de son volume de traduction, Craig Hill déclare d'avoir lu les volumes des traductions de Marianne Moore. Craig Hill juge les traductions anglaises de Marianne Moore complexes et sophistiquées pour un public d'enfants. En fait, les fables originales de Jean de La Fontaine sont caractérisées par la simplicité du lexique et du contenu. Selon Hill, « Marianne Moore ajoute des éléments lexicaux qui n'appartiennent pas au bagage de connaissances d'un enfant[300] ». Moore ajoute beaucoup d'éléments lexicaux qui n'appartiennent pas au langage quotidien. Par conséquent, les enfants ne comprennent pas les évènements de l'intrigue et les actions des personnages. Donc, ils ont difficulté à interpréter le contenu global de la fable et ils n'apprennent rien de la lecture des vers de Jean de La Fontaine. Craig Hill explique qu'il souhaite créer un volume

+fontaine+translator&source=bl&ots=16SQd0E8AZ&sig=ACfU3U0y_xQLbuuwX1EaYwo3JyxK7Z2OCw&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiFi_2M5OP4AhWO_bsIHdqSDtMQ6AF6BAgQEAM#v=onepage&q=the%20lion%20and%20the%20gnat%20jean%20de%20la%20fontaine%20translator&f=false, mis en ligne le 27 mars 2019, consulté le 3 mars 2022.

[300] *Ibid*, p. 5.

de traductions qui contienne un vocabulaire adapté aux enfants.

« Le traducteur américain achète un volume de *Fables* de Jean de La Fontaine en 1929 et il commence à traduire du français vers l'anglais certaines des *Fables* des douze livres de Jean de La Fontaine[301] ». La réaction des traductions anglaises est une véritable entreprise pour Craig Hill. Il étudie et il sélectionne avec soin les éléments lexicaux de la langue anglaise afin qu'ils soient tous compréhensibles pour les enfants. De cette manière, la lecture des fables est agréable et amusante pour eux.

La présence d'expressions idiomatiques rend difficile la compréhension et l'interprétation de la fable de Jean de La Fontaine. Un traducteur n'est pas toujours en mesure d'utiliser les éléments lexicaux appropriés pour transférer le message d'une expression idiomatique du texte source au texte cible. Craig Hill doit étudier la signification des expressions idiomatiques de la langue française afin de reproduire son contenu original en langue anglaise. Des nombreux problèmes peuvent se mettre devant un traducteur. L'étude comparatif entre la fable française et la traduite en anglaise propose l'étude des dynamiques de traduction des expressions idiomatiques. La difficulté pendant la traduction des expressions idiomatiques augmente pour le traducteur parce que les lecteurs de ses traductions sont les enfants. Le traducteur américain doit sélectionner des éléments lexicaux simples afin que les enfants anglais puissent comprendre le contenu de chaque expression idiomatique. Les choix de traduction de Craig Hill sont analysés à la lumière de ces réflexions.

Craig Hill traduit ses fables pour les enfants anglais qui lisent ses traductions pour s'amuser et apprendre. « Le choix et la disposition des éléments lexicaux jouent un rôle clé dans les stratégies de traductions[302] ». L'utilisation d'un lexique simple doit s'ajouter à la disposition ordonnée des événements narratifs. Craig Hill se concentre sur l'organisation claire des événements narratifs dans sa traduction anglaise. Pour mieux expliquer, il organise correctement les événements narratifs afin qu'ils soient disposés dans le même ordre que le texte source. Sa traduction doit faire comprendre aux enfants anglais que le lion est méchant et grossier avec le moucheron. De plus, le moucheron taquine le lion et il attaque le félin dans son cou. La traduction anglaise doit décrire de manière claire l'attitude grossière du lion. De plus, Craig Hill doit faire ressortir l'arrogance du moucheron qui croit pouvoir gagner contre n'importe qui et n'importe quoi. De plus, le traducteur américain doit préciser que le lion s'inflige des blessures pour se protéger du moucheron.

Dans ce chapitre l'analyse comparative entre la fable française et la traduction anglaise propose une étude sur les dynamiques de traduction utilisées par Craig Hill. Le contenu du texte source est très plein de détails descriptifs et narratifs. L'utilisation d'un vocabulaire simple et d'une syntaxe

[301] *Ibid*., p. 7.
[302] Daniel Gile, *La traduction. La comprendre, l'apprendre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 2005, p. 56.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

ordonnée aide les enfants pendant la lecture.

Une étude sur la clarté explicative et l'expressivité rhétorique de la traduction anglaise est proposée. Une petite digression explicative sur les différences entre les traductions de Craig Hill, Robert Thomson et Marianne Moore est proposée.

Comme on peut le voir, le titre de la fable est traduit littéralement. Le titre française “Le lion et le Moucheron” devient “The lion and the Gnat”. Le traducteur américain conserve les articles déterminatifs et la disposition des noms des personnages du titre de fable française.

Une des premières adaptations lexicales se trouve dans le premier vers de la traduction. Le moucheron n’est plus « chétif (v.1) » mais il est « ignoble (v.1) ». L’adjectif “ignoble” au premier vers de la traduction anglaise signifie « vil, infâme[303] » en langue française.

Robert Thomson utilise l’adjectif « vile (v.1) » dans son texte cible. Tandis que Marianne Moore utilise l’adjectif « objectionable (v.1) » dans sa traduction. Les trois traducteurs font des choix lexicaux similaires. Les trois adjectifs choisis sont presque des synonymes.

En général, les ajouts lexicaux ont deux objectifs. Ils représentent du matériel explicatif pour rendre plus clair le contenu du texte cible. Toutefois, certains ajouts lexicaux peuvent être insérés dans le texte cible pour un désir personnel et créatif du traducteur. Dans le cas de la traduction anglaise analysée, le troisième vers représente un ajout descriptif de Craig Hill qui désire souligner l'arrogance et la fierté du lion. Comme on peut le constater, ce vers ne change pas le contenu de l'intrigue proposé par Jean de La Fontaine.

Le moucheron appelle le lion à travers l’utilisation de l’épithète “sweetie” qui est très confidentielle et informelle. Il est l’équivalent de « chéri, trésor[304] » en français. Le traducteur américain ajoute l'épithète “sweetie” pour baisser le registre linguistique de la conservation. Après les mots offensants du lion, Craig Hill veut rendre la conversation entre le deux animaux légère et amusante. Bien que la fable ait un but éducatif, les enfants doivent rire pendant la lecture. Par conséquent, la lecture doit être agréable et satisfaisante. Bien que le moucheron et le lion se disputent, le contexte de leur querelle est fabuleux. Leur conversation ne doit pas contenir des mots trop lourds et méchants. Dans la traduction de Craig Hill le moucheron utilise des mots amusants afin de se moquer du lion. Donc, l'ajout de ce épithète ludique vise à rendre la conversation agréable et amusante pour les enfants. La haine entre les deux animaux est neutralisée par l'utilisation de cette épithète amicale. Les enfants pensent que la conversation entre le moucheron et le lion soit une petite dispute entre deux amis. Le dialogue ne ressemble pas à une lutte acharnée entre deux animaux qui se détestent profondément. Les lecteurs s’amusent pendant la lecture de la traduction de Craig Hill parce qu'ils aiment écouter leurs moqueries et leurs taquineries. Marianne Moore

[303]Dorling Kindersley, *French-English Bilingual Visual Dictionary*, Paris, Dk pub, 2015, p. 401.
[304]*Ibid.*, p. 304.

utilise le syntagme nominal « great cat (v.5) » pour faire rire les enfants.

Cette parenthèse explicative est valable également pour l'ajout de l'appellatif “baby” au vers neuf de la traduction anglaise. « So, when I see you, baby, all I see is meat! (v.9) » signifie “quand je te vois, chéri, tout ce que je vois est de la viande”. L'appellation “baby” appartient au registre lexical aussi bas et familier que l’appellation “sweetie”. En fait, il est utilisé dans les conservations entre amis et amants. Il sert à ajouter de l'affection et de la confiance à la conservation. Dans ce cas précis, le mot “baby” est utilisé de façon ludique par le moucheron qui veut se moquer du lion. Il peut être traduit comme « chéri, bébé, mon chou[305] » en langue française.

Le traducteur américain veut adoucir la conversation entre le lion et le moucheron avant l'attaque. Toutes ces stratégies rhétoriques du traducteur américain servent à maintenir haute la concentration des enfants et à éveiller leur curiosité. En fait, après cette conversation amusante, les enfants sont curieux de savoir comment le lion et le moucheron terminent leur dispute. La légèreté et la gaieté des mots du moucheron visent à créer un effet de surprise dans l’esprit des enfants quand ils lisent les vers suivants. Les enfants pensent que le lion et le moucheron se limitent à se taquiner jusqu’à la fin de la fable. Ils n'imaginent pas que le moucheron va attaquer le lion. L’ajout des appellations amusantes vise à réduire la lourdeur de la conservation entre le lion et le moucheron. En fait, la lutte physique entre le lion et le moucheron représente l’un des plusieurs événements de la fable. La défaite macabre du lion et la mort du moucheron sont d’autres événements qui alourdissent la lecture de la fable.

Le vers six de la fable française « me fasse peur ni me soucie (v.6) » devient « makes me get cold feet (v.6) » dans la traduction anglaise. Cette expression idiomatique appartient à un registre linguistique très informel et familier. Le moucheron n'exprime pas de la colère ou du ressentiment contre le lion. Encore une fois, le moucheron plaisante avec le lion parce qu'il veut se moquer de son arrogance ridicule et de sa vanité insensée. Il n'offense pas le lion mais il plaisante avec le félin et il le taquine avec des mots amusants.

Le traducteur américain condense le contenu de deux verbes français à l’intérieur d’une seule expression idiomatique anglaise. Cette adaptation lexicale contient à la fois le concept de peur et de préoccupation des deux verbes français. Le contenu des verbes français “faire peur” et “se soucier” se trouve à l’intérieur de l’expression idiomatique anglaise “to make someone get cold feet”. Sa traduction française est « faire peur à quelqu’un, intimider[306]». Cette expression idiomatique anglaise est adaptée aux enfants. Elle est un peu comique et amusante. Craig Hill parvient à fait rire les enfants. L’inclusion des expressions idiomatiques amusantes et l’utilisation des épithètes ludiques dans la traduction visent à faire amuser les enfants.

[305]Françoise Tardieu, *Dictionnaire anglais-français*, Paris, Gisserot, 2003, p. 23.
[306]Dorling Kindersley, *French-English Bilingual Visual Dictionary*, op.cit., p. 39.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

Au vers huit le traducteur américain ajoute un détail sémantique au contenu de la fable. Le moucheron dit que le bœuf est deux fois plus grand que le lion. « A mean old bull is twice as strong as you (v.8) » signifie “un médiocre vieux taureau est deux fois plus fort que toi”. Au vers huit Craig Hill ajoute trois adaptations lexicales à la fable française. Il insère deux adjectifs qui décrivent le bœuf. Dans la traduction anglaise le bœuf est décrit comme un animal médiocre et vieux. En outre, le traducteur américain ajoute que le bœuf est deux fois plus fort que le lion. Craig Hill insère deux adjectifs qualificatifs et un adverbe à sa traduction. L’adjectif “old” signifie « vieux[307] ». Tandis que, “twice” signifie « doublement[308]». En fait, l'ajout des deux adjectifs et de l’adverbe a un but précis dans cette traduction. « Les ajouts lexicaux sont conçus pour augmenter les compétences des enfants qui possèdent un vocabulaire plus vaste et diversifié après la lecture[309] ». La lecture est la “nourriture de l'esprit”. La fable n'a pas seulement un but didactique parce qu’elle oriente les lecteurs vers des comportements plus justes que les deux animaux. Cependant, la finalité didactique de la fable doit être interprétée dans un sens global. L’adjectif “twice” vise à enseigner aux enfants comment augmenter la valeur quantitative et qualitative d’un élément lexical. Tandis que les adjectif “mean” et “old” visent à enrichir leur bagage lexical.

Dans la fable française de Jean de La Fontaine le vers sept et huit sont connectés par un lien sémantique. Ces deux vers correspondent aux vers sept et huit de la traduction anglaise. Au vers sept de la traduction anglaise le moucheron déclare qu’un bœuf vieux et faible est plus fort que le lion. Au vers huit le petit insecte déclare qu’il est capable de mettre au tapis le bœuf. Suivant ce raisonnement, si le moucheron est capable de vaincre contre le bœuf, il ne rencontre aucune difficulté à vaincre le lion. Le moucheron fait appel à exaltation hyperbolique de ses capacités pour prouver au lion sa force et sa valeur.

Les vers dix et onze ont besoin d'une parenthèse explicative pour comprendre les choix de traduction de Craig Hill.

Le vers dix et onze du texte source sont les plus difficiles à comprendre et à traduire de manière correcte. Dans le vers dix le syntagme verbal “sonner la charge” provient du vocabulaire militaire. Ce verbe fait référence au moment qui précède un combat armé. Avant de commencer un combat, « un soldat de l’armée sonne un tambour pour annoncer le début de la bataille[310] ». Le syntagme verbal peut être aussi interprété dans un sens figuré. « Le syntagme verbal “sonner la charge” désigne un cœur qui bat très fort après une vive émotion[311] ». Dans le cas de la fable, le syntagme verbal “sonner la charge” prend le premier des deux significations expliquées précédemment. Le

[307]Françoise Tardieu, *Dictionnaire anglais-français*, op.cit., p. 52.
[308]*Ibid.*, p. 58.
[309]Henry Mintzberg, *Structure et dynamique des organisations : Traduction de The structuring of organizations - Les références*, Paris, Organisation, 1998, p. 90.
[310]Alain Rey, *Le Robert*, Paris, Le Robert, 2021, p. 128.
[311]*Ibid.*, p. 129.

vers dix de la fable française prouve de manière claire que le moucheron est comparé à un soldat qui joue de la trompette au début d'une bataille. L'action de jouer de la trompette vise à souligner que le moucheron est le premier des deux animaux à commencer un combat physique. « Que lui-même il sonna la charge (v.10) » écrit Jean de La Fontaine. Le moucheron lui-même prend la décision de poursuivre le lion qui essaie de se défendre. La présence du pronom tonique à la troisième personne du singulier vise à souligner la volonté forte du moucheron de lancer la première attaque. Ce détail narratif est essentiel dans l'intrigue de la fable. « Jean de La Fontaine veut mettre sous un mauvais jour le moucheron qui commet une action négative et grave[312]». Le moucheron est un personnage plus négatif que le lion. Jusqu'à présent le lion se limite à insulter le moucheron mais il ne commet pas d'actes de violence physique. Tandis que l'insecte prend la décision d'attaquer le lion à travers un acte de violence.

Le moucheron « fut le trompette et le héros (v.11) ». Au vers onze Jean de La Fontaine anticipe la fin de la bataille entre le moucheron et le lion. En fait, le vers précédemment cité contient un événement narratif important. La paraphrase de ce vers est la suivante. Le moucheron est le soldat qui joue de la trompette pour déclencher le combat. En outre, il est le héros qui gagne la bataille. Donc, le moucheron est à la fois l'initiateur et le vainqueur de la bataille. L'utilisation du substantif "héros" vise à tourner en ridicule les actions belliqueuses du moucheron. Le moucheron est comparé à un héros qui se bat avec force et courage contre le lion. En réalité, il est un insecte qui peut être écrasé à tout moment.

Jean de La Fontaine amplifie la phase préparatoire qui précède l'attaque du moucheron contre le lion. Les vers dix, onze, douze et treize sont destinés à créer un effet de suspense dans le cœur des lecteurs. Dans ces quatre vers l'auteur compare le moucheron à un soldat qui se prépare au combat. Le moucheron planifie son attaque contre le lion qui ne s'attend pas un acte de violence de la part du petit insecte. L'auteur exalte la phase antérieure à l'attaque du moucheron pour stimuler la curiosité des lecteurs et les inciter à poursuivre la lecture.

Le contenu des vers dix et onze du texte source correspond à celui des vers onze et douze du texte cible. Les vers « with his small trumpet he began /to sound the charge (v.11-12) » peut être traduit en français dans la manière suivante. "Grâce à sa petite trompette il a commencé à sonner la charge". Les deux vers anglais sont un peu énigmatiques. Craig Hill insère la traduction anglaise du syntagme verbal "sonner la charge" du texte source. « To sound the charge[313]» représente la traduction littérale en langue anglaise du syntagme verbal français "sonner la charge". Toutefois, le traducteur

[312]Fernande Bassan, « La Fontaine, héritier d'Esope et de Pilpay », *Comparative Literature Studies*, vol. 7, n°2, 1970, p. 168.
[313]Alain-Emmanuel Dreuilhe, *Dictionnaire anglais-français et lexique français-anglais des termes militaires, juridiques et économiques*, Paris, Flammarion, 1993, p. 35.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

américain supprime le pronom tonique afin d'alléger la longueur du vers. De plus, le substantif français "trompette" est inséré dans le syntagme prépositionnel "with his small trumpet he began". Dans la langue anglaise "with" est une préposition qui possède différentes fonctions. Au niveau contextuel cette préposition vise à expliquer que le moucheron annonce la guerre contre le lion avec une trompette. Le traducteur fait des changements aux vers dix et onze de la fable française pour faire amuser les enfants. En fait, ils peuvent imaginer que le moucheron joue une petite trompette avant d'attaquer le lion. Le traducteur américain réussit à ajouter dans sa traduction le même sarcasme génial que le texte source.

Marianne Moore ajoute des éléments lexicaux complexes pour traduire le vers dix et onze du texte source. Elle utilise le verbe "to ring out note" et "to take charge of the campaign". Robert Thomson utilise le verbe anglais "to sound the battle charge". La traduction de Craig Hill contient des éléments lexicaux plus faciles que les autres deux traductions. Les enfants ont un vocabulaire très limité en raison de leur jeune âge. Craig Hill doit être prudent pendant la recherche et la sélection du lexique qu'il insère dans les vers de sa traduction.

Le vers quatorze de la traduction représente l'une des vers les plus difficiles et les plus complexes de la traduction anglaise. Le vers quatorze représente un ajout sémantique à la fable française. Cependant, le traducteur américain ajoute du lexique qui ne fait pas partie du bagage culturel et lexical des enfants. Donc, les éléments lexicaux du vers quatorze les laissent très perplexes et confus.

Le vers « gnat band and street guerilla both combined (v.14) » signifie "le moucheron a combiné la guérilla à la fois de la route et du group". La paraphrase du vers quatorze est la suivante. Le moucheron est la guérilla de la route et du groupe. Le vers quatorze contient une expression idiomatique anglaise. Donc, ce vers a besoin d'une parenthèse explicative parce que la traduction littérale de chaque élément lexical ne permet pas de comprendre la vraie signification du vers.

Le traducteur anglais remplace le terme « héros (v.11) » de la fable française avec le terme « guerilla (v.14) » dans sa traduction. "To be the guerilla in a fight" signifie « être la guérilla d'un combat[314] ». Une guérilla est un soldat qui combat dans une armée non officielle contre une armée officielle ou une autorité juridique. L'utilisation du substantif anglais "guerilla" est adaptée au contexte du combat entre le moucheron et le lion. Le moucheron ne possède aucune autorité et aucun pouvoir dans la forêt. Il est l'un des plus petits insectes qui existent dans le monde animal. Tandis que le lion représente une autorité officielle et importante. Il est le roi de la forêt et il représente le pouvoir absolu.

Le syntagme verbal anglaise "street guerilla" indique « le soldat qui inaugure un combat[315]». Le

[314] *Ibid.*, p. 98.
[315] Dorling Kindersley, *French-English Bilingual Visual Dictionary*, op.cit., p. 218.

moucheron est l'un des deux animaux qui attaque en premier. Tandis que, "band guerilla" signifie « le soldat qui participe à un combat[316]». Si on va lire la fable française, le moucheron est le soldat qui commence le combat. En outre, il est le soldat qui participe en tant que le leader du combat. En fait, le moucheron se bat contre le lion jusqu'au moment où le quadrupède s'évanouisse.

Malgré l'adaptation lexicale risquée, le traducteur américain conserve le sarcasme de la fable de Jean de La Fontaine. Le substantif "héros" est utilisé par Jean de La Fontaine pour se moquer du moucheron. Le moucheron est le contraire d'un héros parce qu'il commet un acte de violence physique contre le lion. De la même manière, le terme "guérilla" est utilisé par le traducteur américain afin d'ajouter dans sa traduction anglaise le même sarcasme que la fable française. « La guérilla occupe un rôle non officiel et donc il est un soldat ridicule[317] ». La comparaison entre le moucheron et la guérilla sert à dévaloriser l'attaque du moucheron. Le petit insecte se croit invincible et intouchable. Cependant, il n'est qu'un moucheron arrogant et vaniteux.

Toutefois, les enfants ne savent pas comment associer le substantif anglais "guérilla" à l'attitude agressive et combattive du moucheron. Donc, ils ne peuvent pas comprendre le sarcasme caché de ce substantif d'origine militaire que le traducteur américain propose dans sa traduction. Ce jeu d'interprétations secondaires rend un peu énigmatique la traduction anglaise.

La parenthèse explicative suivant montre de manière claire la simplicité et la fluidité de la traduction anglaise. Le syntagme verbal « struck tail and mane (v.14) » contient un ajout lexical et une adaptation sémantique. Le traducteur américain traduit le verbe français « fond (v.13) » avec le verbe anglais « stuck (v.14) ».

Dans le texte source le verbe "fonder" a comme synonymes les verbes « disparaître, s'effacer[318] ». Une explication sur l'attaque du moucheron est nécessaire pour expliquer le motif de l'utilisation du verbe "fonder" dans la fable française. Le substantif « cou (v.13) » de la fable française révèle de manière indirecte une action secondaire du moucheron. Le petit animal disparaît parce qu'il se cache à l'intérieur de la crinière du lion pour piquer son cou. Jean de La Fontaine se contente de déclarer que le moucheron disparaît dans la crinière du lion. Tandis que Craig Hill souligne la violence et l'agressivité de l'attaque du petit insecte à travers l'utilisation du verbe anglais « stuck (v.14) ». Le verbe anglais "to strike" signifie « attaquer, frapper[319] » en français.

Au vers quatorze le substantif « tail (v.14) » est la « queue[320] » du lion. Tandis que « mane (v.14) » est sa « crinière[321] ». Le moucheron frappe de manière violente la crinière et la queue du lion. Le traducteur américain ajoute une partie anatomique piquée par le moucheron. Dans le texte source

[316]*Ibid*., p. 219.
[317]*Ibid*., p. 218.
[318]Alain Rey, *Le Robert*, Paris, Le Robert, 2021, p. 128.
[319] William Edward Bayles, *Dictionnaire Anglais-Français et Français-Anglais*, Paris, Forgotten Books, 2018, p. 369.
[320]*Ibid*., p. 393.
[321]*Ibid*., p. 188.

Università Ca' Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

seulement la crinière du lion est piquée par le moucheron. Ces adaptations lexicales n'ont pas un grand impact dans l'intrigue de la traduction. Cependant, elles rendent l'attaque du moucheron macabre et violente.

Au vers quinze de la fable française le syntagme verbal « son œil étincelle (v.15) » explique la réaction du lion après l'attaque du moucheron. Le verbe français communique efficacement les sentiments de colère et d'agacement du lion. L'œil du lion émet des étincelles qui sont les preuves concrètes de sa rage. Pour comprendre la signification ce syntagme verbal, le lecteur doit laisser de côté sa signification littérale et se concentrer sur son sens figuré. Pour mieux expliquer, les yeux du lion n'émanent pas des vraies étincelles mais ils expriment de manière évidente sa colère et sa fureur.

Craig Hill modifie la réaction du lion après l'attaque du moucheron. Dans sa traduction anglaise les yeux du lion n'émettent pas d'étincelles mais le lion a des flammes pour les yeux. Le verbe « to glow red (v.16) » de la traduction anglaise correspond au syntagme verbal « son œil étincelle (v.15) » de la fable française. Le verbe anglais signifie « avoir les flammes dans les yeux[322]». Le verbe "to glow red" doit être interprété dans un sens figuré. Son explication est la suivante. Le regard du lion montre sa rage contre le moucheron qui le dérange. Le traducteur américain parvient à exprimer le sentiment de colère du lion d'une manière intense et forte. La référence aux flammes dans les yeux du lion provient des bandes dessinées. Quand les dessinateurs des bandes dessinées doivent reproduire le sentiment de colère d'un personnage dans une image, ils remplacent ses yeux avec des flammes. Le choix du verbe "to glow red" est parfait pour les enfants qui peuvent voyager avec leur imagination. Le traducteur américain stimule la créativité des enfants de manière productive et optimale.

« Certaines fables de Jean de La Fontaine représentent de véritables scènes de théâtre[323]». L'auteur amplifie l'intensité des sentiments et des émotions des animaux qui ressemblent presque à des acteurs sur la scène d'un théâtre. L'amplification des sentiments dans l'esprit des enfants a pour but d'attirer leur attention sur les événements narratifs afin de rendre les fables intéressantes et mémorables. Les enfants s'amusent quand ils lisent comment les personnages se moquent les uns des autres.

De la même manière, la réaction du lion à l'attaque du moucheron est amplifiée. En fait, au vers dix-sept de la fable française, le rugissement du lion est une « alarme (v.17) » qui peut être entendue dans tout l'univers. Les réactions théâtrales du lion dans le texte source sont également présentes dans le texte cible.

---

[322]Isabelle Chollet, Jean-Michel Robert, *Précis. Les expressions idiomatiques*, Paris, Cle International, 2019, p. 37.

[323] Marc Fumaroli, « Présentation par Marc Fumaroli de son édition des *Fables* », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°7, 1995, p. 135.

Università Ca' Foscari Venezia

Dans la traduction anglaise la réaction du lion aux attaques du moucheron se trouve au vers dix-huit. Les vers dix-huit et dix-neuf de la traduction anglaise correspondent aux vers dix-sept et dix-huit de la fable française. Les vers « et cette alarme universelle/ est l'ouvrage d'un Moucheron (v.17-18) » sont traduits avec les vers « a scene of universal dread /accomplished by one tiny gnat (v.18-19) ». Craig Hill traduit le vers « et cette alarme universelle (v.17) » avec le vers « a scene of universal dread (v.18) ». Le vers dix-huit de la traduction anglaise peut être traduit littéralement de la manière suivante : " une scène d'angoisse universelle". Craig Hill ajoute une référence explicite au théâtre parce qu'il utilise le substantif anglais "scene". La souffrance du lion est tellement exagérée que le quadrupède ressemble presque à un acteur sur scène. Le traducteur américain amplifie la puissance des rugissements et des lamentations du lion. Le substantif anglais « dread (v.18) » signifie « peur, terreur[324] ». L'utilisation de ce substantif vise à susciter la pitié et l'étonnement des enfants envers le lion. La réaction théâtrale du lion est moins intense et étonnante dans les traductions de Marianne Moore et Robert Thomson que dans celle de Craig Hill. Craig Hill veut créer un sentiment de surprise dans les esprits des enfants. Ils restent à bouche ouverte quand le lion est posé sur la natte par le moustique. En même temps ils ressentent de la pitié et de la misère envers le félin qui tombe victime d'un moucheron. L'effet de surprise de la défaite du lion et l'amplification de son sentiment de douleur ont des effets psychologiques dans l'esprit des enfants. « La tragédie au théâtre a un but cathartique parce qu'elle purifie l'esprit des spectateurs[325] ». Les événements tragiques visent à changer les choix futurs des lecteurs. La fin triste des personnages d'une tragédie a le but de dissuader les lecteurs à accomplir les mêmes choix mauvais que les personnages. Donc, la fin tragique du lion fait réfléchir le lecteur sur les conséquences de ses comportements et de ses actions. Le lion se croit fort et invincible parce qu'il est le roi de la forêt. Il pense d'avoir le droit d'offenser le moucheron parce qu'il se sent supérieur au petit insecte. Le lion subit les conséquences de son manque de respect envers le moucheron. La défaite du lion devrait expliquer au lecteur de s'engager dans un comportement respectueux et des actions altruistes envers tous les individus.

Craig Hill élimine les anaphores des vers vingt et vingt-et-un de la fable française. À la place de l'adverbe « tantôt (v.20) » le traducteur américain utilise un verbe. Le verbe anglais « stung (v.21) » est répété trois fois aux vers vingt-deux et vingt-trois de la traduction anglaise. Le verbe anglais "to sting" signifie « nuire, faire souffrir, blesser[326] » en français. Cette substitution lexicale vise à mettre en évidence la conséquentialisé et la répétitivité des attaques du petit insecte. Le moucheron attaque le dos qui est traduit en langue anglaise avec le substantif « rump (v. 21) ». Ensuite, il pique le nez

[324]William Edward Bayles, *Dictionnaire Anglais-Français Et Français-Anglais*, op.cit., p. 105.
[325] Christian Biet, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 36.
[326] William Edward Bayles, *Dictionnaire Anglais-Français Et Français-Anglais*, op.cit., p. 359.

qui équivaut au substantif « snout (v. 21) » dans la traduction anglaise. Successivement, il rentre dans le nez du lion et il le pique. En fait, la traduction des vers « he stung the lion's rump, he stung the lion's snout, /Then flew inside of that and stung (v. 21-22) » est la suivante. "Il a attaqué le dois du lion, il a attaqué le nez du lion. Après avoir piqué le nez du lion, le moucheron a volé à son intérieur et il l'a piqué". Robert Thomson et Marianne Moore font la même adaptation lexicale que Craig Hill. Ils utilisent des éléments lexicaux alternatifs à la place de l'anaphore.

Università Ca'Foscari Venezia

Le vers vingt-huit de la traduction anglaise explique clairement l'automutilation du lion qui s'inflige accidentellement des blessures. « The lion bled from many a self-inflicted wound (v.27) » signifie "le lion saignait à cause en raison de nombreuses blessures auto-infligées". Lion essaie de se défendre des attaques du moucheron. Il ne fait pas attention et il s'inflige des dégâts physiques. Le lion est épuisé parce qu'il essaie de se défendre contre les attaques du moucheron. Cependant, il aggrave sa situation et il commence à saigner.

Le traducteur américain supprime la portion narrative des vingt-neuf et vers trente. Cette suppression lexicale vise à alléger le contenu de la traduction anglaise. La traduction anglaise des vers « en fait, et sa fureur extrême qui n'en peut plus, qui n'y peut rien (v.28-29) » n'est pas présente dans le texte de Craig Hill. Toutefois, le traducteur américain remplace le contenu des vers vingt-neuf et vers trente avec l'ajoute d'un événement tragique dans sa traduction. Le vers ajouté « his mane fell out in hanks (v.29) » signifie "sa crinière tombait par grosses touffes" en langue française. La crinière est le symbole de la fierté et de l'orgueil d'un lion. Cette scène tragique sert à éveiller un sentiment de pitié dans le cœur des lecteurs. Ce détail narratif est inventé par Craig Hill parce qu'il n'est pas présent dans les traductions de Robert Thomson et Marianne Moore.

Le vers trente un de la traduction anglaise ferme la première partie de la portion narrative de la traduction.

Le vers « until frustrated rage so weakened him he swooned! (v.30) » signifie que "la colère frustrante l'a affaibli jusqu'au moment où il s'est effondré". La traduction anglaise se termine comme la fable française. L'évanouissement du lion et la victoire du moucheron sont les deux évènements principaux de la portion finale des deux textes.

Une expression idiomatique anglaise ouvre la deuxième partie de l'intrigue dans la traduction de Craig Hill. « With oak leaves on his brow (v.32) » signifie « avec la victoire en main[327]». Dans la langue anglaise cette expression idiomatique appartient à un registre lexical très informel et familier. Par exemple la proposition "with oak leaves on his brow" est utilisée par les footballeurs après avoir vaincu un match difficile. Quand un étudiant obtient une bonne évaluation à l'école, il dit à haute voix la phrase "with oak leaves on his brow".

[327]Tony Bulger, *Les expressions anglaises*, Paris, Assimil, 2012, p. 34.

Università Ca'Foscari Venezia

La deuxième intrigue de la traduction de Craig Hill est presque une traduction littérale du texte source français. La traduction anglaise contient tous les événements principaux de la fable de Jean de La Fontaine.

La portion lexicale des vers trente-trois et trente-quatre de la traduction anglaise correspond au vers trente-quatre du texte française. Les vers français « going through the world to tell /His glorious feat (v.33-34) » sont traduits avec le vers anglais « va partout l'annoncer (v.33) ». La traduction littérale française des vers trente-trois et trente-quatre de la traduction anglaise est la suivante. "Allant dans le monde entier pour communiquer à tous son glorieux triomphe". Craig Hill écrit que le moucheron parcourt le monde entier pour dire à tout le monde qu'il vient de mettre au tapis un lion. Dans la traduction anglaise le syntagme prépositionnel « through the world (v.33) » est hyperbolique. Le syntagme prépositionnel « through the world (v.33) » a une signification similaire à la préposition française « partout (v.33) ». Il vise à exalter la vanité du moucheron qui se targue d'avoir vaincu un conflit contre le roi de forêt.

Craig Hill explique la mort du moucheron avec les mêmes mots que ceux utilisés par Jean de La Fontaine. La portion textuelle « l'embuscade d'une Araignée (v.34) » correspond au syntagme prépositionnel « into a spider's ambush (v.36) ». Le substantif "ambush" signifie « traquenard, piège, embuscade[328]». Tandis que le vers « met his end as well (v.36) » correspond au vers « il y rencontre aussi sa fin (v.35) » du texte source. « Met his end as well (v.36) » signifie "il a rencontré aussi sa fin". Craig Hill respecte les choix lexicaux de l'auteur français et le contenu du texte source. « Il y rencontre aussi sa fin (v.37) » écrit Jean de La Fontaine dans la fable.

En outre, le traducteur américain garde la question rhétorique que Jean de La Fontaine insère pour annoncer les deux enseignements de la fable.

«Is there perhaps a lesson to be drawn from this? (v.17) » signifie littéralement "y a-t-il une leçon qui peut être transmise à partir de ça ?". Craig Hill conserve le registre informel de la question rhétorique du texte source parce qu'il insère des éléments lexicaux du langage quotidien.

Le traducteur américain est très précis et explicite quand il expose la partie didactique de sa traduction. Il utilise « the first (v. 38) » qui signifie « le premier [329]» pour se référer au premier des deux enseignements de la fable. En outre, il emploie « and second (v. 40) » qui signifie « et déuxième[330]» pour anticiper le deuxième enseignement de la fable. Craig Hill utilise les éléments lexicaux "the first" et "second" pour exposer de manière ordonnée les deux enseignements de sa traduction. En outre, le traducteur américain veut à faire comprendre aux enfants que la fable contient deux enseignements différents. Marianne Moore fait des choix lexicaux similaires à ceux

[328]William Edward Bayles, *Dictionnaire Anglais-Français Et Français-Anglais*, op.cit., p. 51.
[329] *Ibid.*, p. 189.
[330] *Ibid.*, p. 321.

de Craig Hill. Dans sa traduction Marianne Moore utilise les éléments lexicaux « one (v. 36) » and « the other (v. 37) » afin d'énoncer la leçon de sa traduction de manière claire. Le contenu des deux enseignements est complexe et dense. Donc, l'ordre et la clarté sont fondamentaux pour les deux traducteurs.

Università Ca'Foscari Venezia

Deux expressions idiomatiques anglaises sont présentes dans le dernier vers du texte cible.

« To come through holocausts (v. 39) » peut être traduit littéralement comme "aller à la rencontre d'un holocauste". Les expressions idiomatiques ne peuvent pas être traduites et interprétées dans un sens littéral. Pour être précis, cette expression idiomatique signifie « surmonter une grande difficulté[331] ».

Au vers quarante-un l'expression idiomatique « to choke upon a grain of rice (v.40) » peut être traduit littéralement comme « s'étouffer avec un grain de riz[332]». En fait, cette expression idiomatique doit être interprétée dans un sens figuré. Pour mieux expliquer, elle est utilisée pour exposer et expliquer le tempérament de certains individus dans la vie de tous les jours. Certains individus font face à des situations très difficiles et ils résolvent des problèmes très complexes. Toutefois, quand il se trouvent face à un petit problème, ils ne sont pas capables de le résoudre. Ils se rendent devant des difficultés petites et des obstacles insignifiants. Le contenu des deux leçons de la traduction de Craig Hill est identique à celui des deux enseignements de fable de Jean de La Fontaine.

Craig Hill utilise beaucoup les expressions idiomatiques anglaise dans sa traduction. Le traducteur américain veut que les enfants aient une maîtrise plus large et plus complète de la langue anglaise. Les enfants doivent utiliser les fables pour apprendre de nouveaux éléments lexicaux et de nouvelles stratégies linguistiques afin que leur langage ne se limite pas à l'utilisation du langage anglais de base. La fable française contient le même nombre de vers que la traduction anglaise. Les vers sont quarante dans les deux textes.

De plus, Craig Hill parvient à composer des couples de rimes. Le traducteur américain réussit aussi à créer un système de rimes à l'intérieur de sa traduction. Le mot « than (v.10) » rime avec « band (v.12) ». Le mot « mane (v.14) » rime avec « insane (v.15) ».

Dans cette traduction, la plupart des ajouts lexicaux sont explicatifs et descriptifs parce que le contenu du texte cible doit être clair pour les enfants.

Comme on l'a expliqué, les vers onze et douze contiennent des expressions rhétoriques qui sont très difficiles à comprendre. Les enfants ne connaissent pas la signification du syntagme verbale "sonner la charge". Pour être précis, ils ne savent pas que ces choix lexicaux proviennent de la sphère militaire. De plus, ils sont incapables de comprendre le sarcasme qui se cache derrière l'utilisation

[331]Tony Bulger, *Les expressions anglaises*, op.cit., p. 34.
[332] *Ibid.*, p. 33.

combinée des termes “trompette” et “héros”. Comme on l’a déjà expliqué, le sarcasme de ce binôme lexical sert à dévaloriser le moucheron qui attaque le lion en premier.

Toutefois, l’ajout du vers treize représente un choix hasardeux. Pour mieux expliquer, les enfants ne connaissent pas la signification du terme “guérilla”. Le traducteur devrait un élément lexical du langage commun pour ne pas rendre la traduction complexe et difficile. Par exemple, « soldat, guerrier[333] » sont des substantifs qui font partie du bagage lexical des enfants.

Craig Hill utilise le temps passé pour sa traduction. Comme on peut le constater, il fait le même choix que Robert Thomson et Marianne Moore. Les traducteurs veulent respecter la grammaire de la langue anglaise. En fait, ils savent que le temps présent n’est utilisé que pour les actions habituelles. Donc, ils ne l’utilisent pas pour traduire le texte source de Jean de La Fontaine.

L’analyse de la traduction de Craig Hill révèle les grandes compétences linguistiques et les habilités rhétoriques du traducteur anglais. Les difficultés pendant la traduction des fables de Jean de La Fontaine sont toujours présentes mais Craig Hill sait toujours en trouver une solution.

[333]Alain Rey, *Le Robert*, Paris, Le Robert, 2021, p. 123.

Università Ca’Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

CONCLUSION

Une importante digression explicative doit être incluse à ce travail afin de terminer de manière claire l'analyse comparée entre les traductions proposées.

Le langage est utilisé par un individu pour communiquer un concept à un autre individu. L'efficacité de la communication du message dépend du lexique qui est utilisé par un individu. La traduction se fond sur l'efficacité communicative pédant la transmission d'un message de la langue de départ à la langue d'arrivée. La communication d'un concept d'une langue à une autre est soumise à des pertes sémantiques plus ou moins grandes. Cependant, les lacunes de communication peuvent être atténuées par le traducteur pendant la rédaction du texte cible. L'absence ou la présence de lacunes de communication dépend des connaissances du traducteur et des stratégies de traduction utilisées. Les *Fables* de Jean de La Fontaine sont lues à la fois par les enfants et les adultes. Un traducteur doit faire attention quand il recherche et il sélectionne le bagage lexical à l'intérieur de langue de départ. « Le traducteur doit tenir en considération le registre linguistique, la sémantique des éléments lexicaux, l'organisation de la syntaxe, le style de communication à l'intérieur du texte source[334]». Le public des lecteurs joue un rôle important pendant le choix des éléments lexicaux de la traduction. Si la traduction s'adresse à un public de seuls enfants, le traducteur doit utiliser un registre informel et un lexique très simple. Si la traduction s'adresse à un public adulte, le choix du lexique et l'organisation de la syntaxe peuvent être aussi sophistiqués que la source du texte.

Le langage est l'élément de diversité le plus évident entre le texte source de Jean de La Fontaine et les traductions. Une langue est un organisme vivant. Tous les locuteurs utilisent leur langue tous les jours et ils apportent des changements dans leur système linguistique. En conséquence, chaque langue change au cours des décennies à cause de l'utilisation constante et des changements continus. Quand certains éléments lexicaux ne sont plus utilisés par les locuteurs, ils disparaissent du bagage lexical d'une langue. Au même temps, les locuteurs peuvent introduire des éléments lexicaux nouveaux. Pour ces raisons un système linguistique subit des variations continues. Jean de La Fontaine est un auteur du classicisme français. Donc, « ses *Fables* sont le reflet de la langue français du XVIIe siècle[335] ». La langue française de son époque historique est très différente de la langue française d'aujourd'hui. Certains éléments lexicaux ne sont pas présents dans les dictionnaires français contemporains. Les changements constants de la langue français provoquent des difficultés et des problèmes aux traducteurs. Quand un auteur écrit un texte, il peut être traduit immédiatement

[334]Lamy Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler, éd.* Benoît Timmermans, Paris, PUF, 1968, p. 79.
[335]Mireille Huchon, *Histoire de La Langue Française*, Paris, Hachette, 2002, p. 53.

dans les différentes langues du monde. Dans ce cas, la langue du traducteur est contemporaine de la langue de l'auteur.

« La fable "L'Homme et son image" de Jean de La Fontaine met à l'épreuve l'intellect et l'attention des enfants[336] ». Les références historiques et sociales sont inconnues aux enfants qui ont un bagage culturel est limité, certaines portions textuelles restent énigmatiques aux enfants. Ils lisent volontiers la fable mais à certains moments ils bloquent la lecture en raison du manque de compréhension de certains éléments lexicaux. En fait, dans le cas des fables de Jean de La Fontaine la connaissance de la langue du texte source et de celle du texte cible n'est pas suffisante. En fait, la fable "L'Homme et son image" met à l'épreuve les connaissances du traducteur sur le contexte sociale et littéraire de Jean de La Fontaine. La connaissance de son contexte social permet au traducteur de reproduire de manière correcte la périphrase au vers sept de la fable dans la fable originale. En outre, la connaissance de son contexte littéraire permet de comprendre la comparaison entre le fleuve et le livre des *Maximes* du duc. Un traducteur ne peut pas comprendre la référence sarcastique aux femmes de la haute aristocratie, s'il ne connaît pas le mouvement littéraire de la "préciosité" et la fonction des salons littéraires au temps de Jean de La Fontaine. De plus, un traducteur ne peut interpréter correctement la comparaison entre le fleuve et le livre des *Maximes* du Duc s'il ne connaît pas le contenu du livre. Emilio De Marchi et Luca Pietromarchi connaissent très bien le contexte historique et littéraire de Jean de La Fontaine. Les deux traducteurs italiens insèrent tous les éléments lexicaux nécessaires pur reproduire l'ironie brillante et le sarcasme génial de l'auteur dans leurs traductions. La traduction d'Emilio de Marchi présente les mêmes difficultés de lecture et d'interprétation que la fable française. Quand les enfants italiens lisent la traduction d'Emilio de Marchi mais ils doivent demander la signification de certaines portions textuelle aux adultes. Le choix du lexique et l'organisation de la syntaxe de la traduction d'Emilio De Marchi sont aussi complexes que la fable française de Jean de La Fontaine. Emilio De Marchi capte la grande complexité stylique et la forte difficulté lexicale de la fable de Jean de La Fontaine. Pour cette raison le lexique de sa traduction est très élégant et sophistiqué. En fait, dans son texte cible les substantifs sont précieux et les verbes sont complexes. L'élimination des références sociales et littéraires dans la traduction de Maria Vidale est une preuve concrète de sa connaissance du contexte historique de Jean de La Fontaine. La traductrice italienne se rend compte que Jean de La Fontaine veut évoquer certaines réalités bizarres du classicisme français et elle évite de les insérer pour ne pas confondre l'esprit des enfants.

La langue italienne, comme n'importe quelle autre langue, a subi des changements importants au fil des ans et elle continue à changer tous les jours. La langue italienne du XIXe siècle est différent de

[336]Anne-Élisabeth Spica, « Le fabuliste et l'imagier », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996, p.116.

Università Ca' Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

la langue italienne contemporaine. Un exemple concret du changement de la langue italienne est l'introduction de l'adjectif "petaloso". L'invention de cet adjectif est très récente. Il « indique une fleur pleine de pétales[337] ». La marguerite est une fleur "petaloso". Tandis que le tournesol est peu "petaloso" parce qu'il n'a pas beaucoup de pétales. Dans la langue française, un adjectif avec la même signification que "petaloso" n'existe pas. Cette réflexion théorique permet de comprendre la motivation de la grande différence entre la langue italienne d'Emilio De Marchi et de Luca Pietromarchi. Certains éléments lexicaux de la traduction d'Emilio De Marchi ne sont plus utilisés par les auteurs et les traducteurs de la langue italienne contemporaine. Le traducteur italien Luca Pietromarchi utilise surtout des éléments lexicaux qui appartiennent au langage courant et contemporain de la langue italienne. En fait, les substantifs et les adjectifs de sa traduction sont utilisés au quotidien par les italophones.

Une connaissance approfondie de la langue française et de la langue anglaise est essentielle pour composer le texte cible. La connaissance de la langue française est importante parce que le traducteur doit comprendre le contenu de la fable de Jean de La Fontaine avant de la traduire. Tandis que la maîtrise correcte de la langue anglaise permet de recherche et sélectionner les éléments lexicaux pour composer la traduction. Le bagage de connaissances des traducteurs joue un rôle important pendant la traduction des fables de Jean de La Fontaine. La connaissance excellente de la langue française est une compétence fondamentale pour bien traduire la fable "le Lion et le Moucheron". La recherche et la sélection d'éléments lexicaux dans le bagage lexical de la langue anglaise est un travail simple si le traducteur maîtrise la langue française. Le choix de la fable "le Lion et le Moucheron" représente un choix stratégique pour démontrer les connaissances linguistiques des traducteurs. Chaque langue dans le monde possède ses propres expressions idiomatiques. La connaissance de la langue française des trois traducteurs anglais peut être évaluée à partir de la compréhension correcte et de la bonne interprétation des expressions idiomatiques de la fable de Jean de La Fontaine. Robert Thomson était le seul à comprendre correctement les idiomes du texte source. Marianne Moore et Craig Hill ont proposé des traductions qui écartent de la signification originale de l'expression idiomatique de la langue française. Le respect du contenu du texte source est aussi important que la fidélité à son registre linguistique. La vulgarité des mots du lion dans le premier vers a pour fonction de souligner le manque de respect du félin envers le moucheron. Les mots offensants du lion est la cause du combat entre les deux animaux de la fable. Donc, le registre linguistique est un élément linguistique importante pour comprendre le développement tragique de l'intrigue. Les trois traducteurs anglais reproduisent les mots offensants du lion dans le texte cible. Il démontrer d'avoir compris la fonction du registre linguistique dans les

[337] Nicola Zingarelli, *Lo Zingarelli 2022. Vocabulaire de la langue italienne*, Milan, Zanichelli, 2022, p. 386.

vers de Jean de La Fontaine.

« Les traductions ne sont pas soumise à des paramètres de jugement mais elles seront critiquées de divers points de vue[338]». Chacun de six traducteurs fait ses choix personnels de traduction en matière de lexique, de syntaxe, de style, de versification, de forme. L'étude comparé des textes sources et des textes cibles ne se limite pas à faire émerger les différentes adaptations qui les traducteurs proposent. Toutefois, la comparaison permet de comprendre la vision du concept de traduction que chaque traducteur possède. La comparaison est la stratégie d'analyse pour étudier et comprendre une traduction de n'importe quelle langue dans le monde. La comparaison est « l'étude des relations entre des objets qui présentent des qualités uniques et particulière[339] ». Cette définition révèle indirectement en quoi consiste le travail des littératures comparées des chapitres de ce travail.

L'étude du texte source est fondamentale parce que les noyaux thématiques sont analysés de manière précise. Les *Fable* de Jean de La Fontaine semblent simples du point de vue du contenu et du lexique. Toutefois, comme on l'a déjà dit, « l'apparence simplicité des fables cache une forte complexité référentielle et une grande difficulté interprétative[340]». L'étude de la fable en langue originale permet de comprendre de manière directe les adaptations faites par les trois traducteurs. Un tableau avec le texte source à droite et le texte cible à gauche est présent au début de chaque analyse des différentes traductions. La fable en langue française est mise à côté de tous les six traducteurs. La présence rapprochée de la fable dans la langue originale et de sa traduction permet une analyse des deux textes littéraires de manière efficace. Les adaptations et les suppressions sont soulignées avec des couleurs différentes afin de montrer comment le traducteur modifie le texte source.

La fable "Le lion et le moucheron" contient deux intrigues narratives et deux enseignements. La fable de Jean de La Fontaine suit un ordre très hiérarchisé et précis. Le combat entre le moucheron et le lion occupe la première partie narrative de toute la fable. Donc, l'enseignement de la lutte entre le moucheron et le lion occupe les premiers vers de la partie de la fable dédiée à l'énonciation de la morale. De la même manière, les deux derniers vers de la fable contiennent l'enseignement de la mort du moucheron. « Les actions des personnages dans les traductions anglaises suivent une logique narrative du début à la fin[341] ». Les traducteurs proposent une intrigue narrative claire et concise afin que le texte cible soit compréhensible pour les lecteurs de la traduction. Le causes et les conséquences des choix des traducteurs ont été analysées en détails. Les six traducteurs n'ont jamais changé l'ordre des évènements narratifs dans lesquels les personnages sont impliqués.

---

[338] Bernard Franco, *La littérature comparée : Histoire, domaines, méthodes*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2016, p. 23.

[339] Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français*, Milan, Le Robert, 2015, p. 69.

[340] Pascal Tonazzi, *Le vocabulaire des Fables de La Fontaine*, Paris, Berg international, 2017, p. 47.

[341] *Ibid.*, p. 68.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

De plus, tous les trois traducteurs anglais ont recréé dans leurs traductions le même sentiment de suspense et d'attente que la fable française. Ils ont utilisé le même nombre de vers de la fable française pour exposer la stratégie d'attaque du moucheron contre le lion. De plus, ils ont donné le juste espace requis à la fin tragique du moucheron.

En outre, chaque traducteur adapte les fables de Jean de La Fontaine à son goût personnel et à ses volontés imaginatives. Aucun des textes cibles analysés ne représente une traduction littérale du texte source. En fait, l'analyse comparée entre le texte source et les traductions invite le lecteur à réfléchir sur les limites de la traduction littérale des différents éléments lexicaux. « Les expressions idiomatiques françaises possèdent une signification cachée qui ne peut pas être comprise automatiquement par les anglophones[342]». Dans une expression idiomatique des différents éléments lexicaux sont associés pour former une unité sémantique. Par conséquent, le traducteur doit étudier la signification de chaque élément lexical à l'intérieur de l'expression idiomatique afin de bien comprendre son message. Pour cette raison, la traduction des expressions idiomatiques est difficile et elle nécessite un dur travail d'interprétation sémantique. Chaque traducteur doit étudier et analyser l'origine des expressions idiomatiques françaises. Elles ne peuvent pas être traduites avec un dictionnaire bilingue.

Les deux fables sont composées des vers. Les vers présentent des rimes qui sont composées par Jean de La Fontaine avec attention. Chaque traducteur propose ses solutions aux obstacles et difficultés de la traduction des fables. Chaque traducteur doit tirer le meilleur parti du potentiel de la langue d'arrivée et de ses compétences personnelles pour composer sa traduction. Tous les six traducteurs réussissent à composer des traductions versifiées. Toutefois, la reproduction du système de rime de Jean de La Fontaine représente l'obstacle le plus grand. La langue italienne est riche en éléments lexicaux particuliers et uniques. Cette caractéristique de la langue italienne est un facteur avantageux pour tous les trois traducteurs italiens. La recherche et la sélection d'éléments lexicaux dans cette langue est simplifiée par la présence d'un vocabulaire riche. Toutefois, aucun des trois traducteurs italiens réussit à composer des rimes dans son texte cible. L'absence de rimes est un élément commun aux trois traductions italienne analysées. Ce constat théorique montre combien il est difficile pour un traducteur de trouver des mots qui riment entre eux dans une autre langue. Comme on peut le constater, Emilio De Marchi, Luca Pietromarchi et Maria Vidale évitent d'insérer des rimes dans leurs fables. Ils recherchent et ils sélectionnent simplement les éléments lexicaux qui reproduisent le contenu du texte source.

Tandis que les traducteurs anglais insèrent des rimes à l'intérieur de la traduction. Toutefois, certains vers ne sont liés par aucune rime. Les vers des fables "le Lion et le Moucheron" et "L'Homme et

[342]Marlène Lebrun, *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 35.

son image” sont tous liées par des rimes. Les traducteurs anglais ne sont pas capables de faire rimer tous les vers. Donc, leur entreprise poétique de traduction de la fable “le Lion et le Moucheron” n’est pas réussie de manière totale. La traduction représente la reproduction du contenu d’un texte d’une langue à une autre. Donc, les obstacles et les difficultés pendant la traduction d’un texte sont nombreuses. Chaque traducteur fait les choix qu’il juge adéquates et cohérentes.

Venezia

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 2

1) LES FABLES DE JEAN DE LA FONTAINE : ENTRE ANTIQUITÉ ET MODERNITÉ 9

1.1 L'ÉCRIVAIN ET LE POUVOIR 10

1.2 LE GENRE DE LA FABLE 16

1.3 LE STYLE DE JEAN DE LA FONTAINE 26

1.4 LES CHOIX FORMELS DU POÈTE 34

2) LA DIFFUSION DES *FABLES* DE JEAN DE LA FONTAINE EN ITALIE 39

3) "L'HOMME ET SON IMAGE" 48

3.1 QUELQUES OBSERVATIONS GÉNÉRAUX DE LA FABLE EN LANGUE ORIGINALE 50

3.2 LA TRADUCTION "BELLE INFIDÈLE" DU TRADUCTEUR ITALIEN EMILIO DE MARCHI 60

3.3 LA TRADUCTION "FIDÈLE" DE LUCA PIETROMARCHI 70

3.4 UNE TRADUCTION IDÉALE POUR LES ENFANTS 87

4) L'ARRIVÉE DE JEAN DE LA FONTAINE EN ANGLETERRE 99

5) "LE LION ET LE MOUCHERON" 109

5.1 UNE BRÈVE ANALYSE DU TEXTE SOURCE DE JEAN DE LA FONTAINE 111

5.2 LES RÈGLES DE "L'ART DE BIEN TRADUIRE" DE ROBERT THOMSON 120

5.3 LE STYLE MODERNISTE DE LA POÉTESSE MARIANNE MOORE 136

5.4 LA SIMPLICITÉ DE CRAIG HILL 147

CONCLUSION 162

BIBLIOGRAPHIE

Università Ca' Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

1) Antoine Adam, *Les libertins au XVIIe siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 1994.
2) Ralph Albanese, *La Fontaine à l'école Républicaine : du poète universel au classique scolaire*, Charlottesville, Rockwood Press, 2003.
3) Terence Allott, « Une décennie d'éditions et de traductions des œuvres de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°3, 1991, p. 17-23.
4) —, « La Fontaine éditeur de ses œuvres », *XVIIe siècle*, vol. 47, n° 187, 1995, p. 239-254.
5) Anonyme, *Fables and Tales from La Fontaine. In French and English. Now first translated. To which is prefix'd, the Author's Life*, éd. Coleman Davis, London, A. Bettsworth and C. Hitch, 1734.
6) Sandrine Aumercier, « Narcisse : une histoire de cas », *Le Coq-héron*, vol. 1, n° 196, 2009, p. 85-89.
7) Michel Ballard, *Histoire de la traduction : Repères historiques et culturels*, Paris, De Boeck, 2013.
8) Fernande Bassan, « La Fontaine, héritier d'Esope et de Pilpay », *Comparative Literature Studies*, vol. 7, n°2, 1970, p. 161-178.
9) Alain-Marie Bassy, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, Paris, Promodis, 1986.
10) Jean Batany, « "Chaîne de fables" et "revue d'estats" : le loup qui fit un gros pet » , *Reinardus*, vol. 4, n° 9, 1991, p. 3-18.
11) Giovanni Battista Casti, *Les Animaux parlants, poëme épique en vingt-six chants*, Paris, PUF, 1802.
12) William Edward Bayles, *Dictionnaire Anglais-Français et Français-Anglais*, Paris, Forgotten Books, 2018.
13) Susan Read Baker, *Collaboration et originalité Chez La Rochefoucauld*, Paris, University Press of Florida, 1989.
14) Amédée Bédelet, *Fables de La Fontaine. Choisies pour les enfants*, Paris, Umbra Sas, 2002.
15) Lisa Beneventi, *Grammaire facile du français*, Milano, Zanichelli, 2005.
16) Paul Benichou, *Morales du grand siècle*, Paris, Sodis, 2017.
17) Yves-Marie Bercé, *La naissance dramatique de l'absolutisme (1598-1661)*, Paris, Seuil, 2002.
18) Jean-Pierre Berman, *Grammaire anglaise*, Paris, Pocket, 2006.
19) Lamy Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler, éd.* Benoît Timmermans, Paris, PUF, 1968.
20) Jean Dominique Biard, *Le style des fables de La Fontaine*, Paris, Nizet, 1970.
21) Christian Biet, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010.
22) Bartolomeo Boasi, *Poesie varie di Bartolomeo Boasi S.G. dedicate a madama N.N.*, éd. Bartolomeo Gamba, Genova, presso il Repetto in Canneto, 1790.
23) Raoul Boch, *Le Robert & Zanichelli il Boch: Dictionnaire français-italien et italien-français*, Milan, Le Robert, 2015.
24) Jackie Bolen, *The Big Book of American Idioms: A Comprehensive Dictionary of English Idioms, Expressions, Phrases & Sayings: 3*, Paris, Jackie Bolen, 2020.

25) Massimo Bonafin, *Les astuces du renard, de la parole littéraire et motifs ethniques dans le Roman de Renart*, Roma, Carocci, 2006.

26) Anne-Marie Bonnerot, *Grammaire anglaise*, Paris, J'ai lu, 2007.

27) Jean-Luc Bordon, *Anglais Easy-Peasy : 500 expressions idiomatiques courantes pour comprendre la presse et enrichir son expression Niveau 2 : 500 expressions ... courante et enrichir son expression*, Paris, Ellipses Marketing, 2011.

28) Dominique Boutet, « Les figures animalières de la cour et du pouvoir, du Roman de Renart aux Fables de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°10, 1998 , p. 29-37.

29) Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature : leçons professées à l'École normale supérieure*, Paris, Hachette, 1914.

30) Tony Bulger, *Les expressions anglaises*, Paris, Assimil, 2012.

31) Henri Busson, « La Fontaine et l'âme des Bêtes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°1, 1936, p. 257-286.

32) Bernard Cerquiglini, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « L'écriture proverbiale », *Revue des sciences humaines*, n° 163, 1976, p. 359-375.

33) Isabelle Chollet, Jean-Michel Robert, *Précis. Les expressions idiomatiques*, Paris, Cle International, 2019.

34) Jean Pierre Collinet, La Fontaine en amont et en aval, Pise, Goliardica, 1988.

35) Federico Corradi, « La Fontaine et la tradition italienne de la fable », Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine, n° 30, 2019, p. 115-124, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2019_num_30_1_1411, mis en ligne le 28 juin 2022, consulté le 11 août 2022.

36) Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (XVIe au début du XIXe siècle)*, Paris, Rivages l'Histoire, 1988.

37) Giovan Mario Crescimbeni, *L'Eluio fauola pastorale d'Alfesibeo Cario pastore, e custode d'Arcadia. Alla gentiliss. e valorosiss. pastorella arcade Amaranta Eleusina*, éd. Anna Rivolosi, Milano, per Gio. Battista Molo, 1995.

38) Germain Croizier, Jean-Marie Apostolidès, « Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV », *Revue française de sociologie*, vol. 24, n°3, 1983, p. 590-591.

39) Tommaso Crudeli, *Favole e versi*, éd. Roberto Risso, Naples, Normenna, 1747.

40) Rebecca Dahm, *English pictogrammar: La grammaire anglaise en infographie*, Paris, Belin, 2018.

41) Francesco D'Alberti, *Grand dictionnaire francais italien et italien francais*, Torino, Fratelli Negretti, 2012.

42) Patrick Dandrey, « Quelques mots-clefs de l'écriture de fable : Les "confidences" de La Fontaine dans deux apologues du livre XII (fables 5 et 9) », *Littératures classiques*, n°10, 1988, p. 239-261.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca' Foscari Venezia

43) —, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 1991.

44) Aurélio De' Giorgi Bertola, *Favole*, éd. Alice Di Stefano, Milano, Soffietti, 1796.

45) Marie de France, *Les Fables*, éd. Charles Brucker, Paris, Peeters France, 2009.

46) Lieven D'Hulst, « Comment analyser la traduction interculturelle ? », *La traductologie dans tous ses états*, vol. 5, n° 3, 2019, p. 27-38.

47) Jean de La Fontaine, *Miscellanies in verse and prose a quote*, trad. Charles Dennis, London, J. Knapton, 1693.

48) —, *Fables of Jean de La Fontaine*, trad. Anne Finch, London, University Press of London, 1713.

49) —, *La Fontaine's Fables, Now Translated from the French by Robert Thomson*, éd. Gregory Doyen, Paris, Chenu, 1804.

50) —, *La Fontaine's Fables, Now First Translated from the French by Robert Thomson*, éd. Grégory Doyen, Paris, Chenu, 1806, http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/fablanglais.htm, mis en le 13 juillet 2011, consulté le 5 avril 2022.

51) —, *Fables of La Fontaine*, trad. Elizur Wright, London, Edward Moxon, 1841.

52) —, *Fables of La Fontaine translated by Elizur Wright*, éd. J. W. M. Gibbs, London, Hesperus, 1882.

53) —, *Le favole di La Fontaine*, Firenze, Barbera, 1888.

54) —, *Quaranta Favole*, trad. Diego Valeri, Firenze, Sansoni, 1952.

55) —, *The fables of La Fontaine*, trad. Marianne Moore, New York, Viking Press, 1954, https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=La%20Fontaine%2C%20Jean%20de%2C%201621-1695, mis en ligne le 23 janvier 2013, consulté le 2 avril 2022.

56) —, *The best fables of Jean de La Fontaine*, trad. Francis Duke, Charlottesville, University Press of Virginia, 1965.

57) —, *Favole. Nella versione de Emilio de Marchi*, éd. Vittorio Lugli, Milano, Einaudi, 1967.

58) —, Selected Fables, trad. James Michie, New York, Viking, 1979.

59) —, *Selected Fables of James Mitchie*, éd. Geoffrey Grigson, New York, Viking, 1979.

60) —, *La Fontaine Fables and Other Poems*, trad. John Craincross, London, C. Smythe, 1982.

61) —, *Fifty Fables of La Fontaine*, trad. Norman Shapiro, Illinois, University of Illinois Press, 1997.

62) —, *Once Again, La Fontaine: sixty more fables*, trad. Norman Shapiro, Middleton, Wesleyan University Press, 2000.

63) —, *The complete Fables of Jean de La Fontaine*, trad. Norman Shapiro, Urbana, University of Illinois Press, 2007.

64) —, *Fables*, éd. Jean-Charles Darmon, Sabine Gruffat, Paris, Hachette, 2008.

65) —, *Favole a colori*, trad. Maria Vidale, Roma, Donzelli, 2009.

Università Ca'Foscari Venezia

66) —, *Fables*, Paris, Actes Sud, 2010.

67) —, *The Complete Fables of La Fontaine: A New Translation in Verse*, trad. Craig Hill, Paris, Gallimard,2011,https://books.google.it/books?id=LDuCDwAAQBAJ&pg=PT82&lpg=PT82&dq=the+lion+and+the+gnat+jean+de+la+fontaine+translator&source=bl&ots=16SQd0E8AZ&sig=ACfU3U0y-xQLbuuwX1EaYwo3JyxK7Z2OCw&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiFi_2M5OP4AhWO_bsIHdoSDtMQ6AF6BAgQEAM#v=onepage&q=the%20lion%20and%20the%20gnat%20jean%20de%20la%20fontaine%20translator&f=false, mis en ligne le 27 mars 2019, consulté le 3 mars 2022.

68) —, *Favole*, trad. Emilio De Marchi, Paris, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

69) —, *Selected Fables*, trad. Christopher Betts, London, Oxford University Press, 2014.

70) —, *Favole (Libri I-VI)*, éd. Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, coll. « I Fiori Blu», 2017.

71) —, *Les Fables*, éd. Ambre Gauthier, Paris, Hazan, 2019.

72) —, *Fables : Livres VII à XI*, éd. Yves Stalloni, Karine Juillien, Paris, Gallimard, 2019.

73) —, *Les fables de Jean de la Fontaine : Livres 1-4*, éd. Solene Emorine, Paris, Independently, 2021.

74) Nicole Denépoux, *Les fables de La Fontaine, adaptation théâtrale*, Paris, Puf, 2004.

75) Charles Denis, *Selected Fables*, éd. Grégory Doyen, London, J. Tonson et S. Draper, 1754.

76) Marc Deramaix, *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIVe au XVIIe siècle : Influence, émulation, traduction*, Rouen, publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2007.

77) Henri de Riedmatten, *Favole scelte del signor di La Fontaine libri sei tradotte in verso italiano dal conte Luigi de Rilli-Orsini*, Verona, Tipografia di P. Bisesti, 1826.

78) —, « Narcisse au miroir trouble. Du Caravage à Bill Viola », *Revue française de psychanalyse*, vol. 78, n°1, 2014, p. 16- 31.

79) Luigi de Rilli Orsini, *Favole del Conte Luigi de Rilli Orsini nobile romano e accademico forte*, Roma, G. Puccinelli, 1790.

80) —, *Favole scelte del signor di La Fontaine libri sei tradotte in verso italiano dal conte Luigi de Rilli-Orsini*, Verona, Tipografia di P. Bisesti, 1826.

81) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2016.

82) Sebastian Dieguez, « La Fontaine : pourquoi écoutons-nous si peu nos convictions ? », *Cerveau & Psycho*, n°123, 2020, p. 31-57.

83) Giovanni Dotoli, *Les traductions de l'italien en français du XVIe au XXe siècle*, Milano, Schena Editore, 2004.

84) Alain-Emmanuel Dreuilhe, *Dictionnaire anglais-français et lexique français-anglais des termes militaires, juridiques et économiques*, Paris, Flammarion, 1993.

85) Marie-Hélène Drivaud, Bérengère Baucher, Edouard Trouillez, Michèle Lancina, *Le Robert Dictionnaire Maxi Plus : Langue Française*, Paris, Le Robert, 2021.

Università Ca'Foscari Venezia

86) Jean Dubu, « Racine à l'école de La Fontaine : la tentation de la fable », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°1, 1989, p. 47-52, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_1989_num_1_1_875 , mis en ligne le 20 novembre 2019, consulté le 3 mai 2022.

87) Amédée Duquesnel, *Histoire des lettres, cours de littératures comparées : Considérations générales, l'orient, l'Inde, la Chine, la Bible*, Paris, Hachette, 2019.

88) Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1990.

89) Ésope, *Aesop's Fables in English, and Latin, Interlineary, from the benefit of those, not having a Master, would learn either of these tongues*, éd. John Locke, Londres, A. et J. Churchill, 1703.

90) Gabriele Faerno, *Centum Fabulae, ex antiquis auctoribus delectae et a Gabriele Faerno cremonensis carminibus explicatae*, éd. Francesco Ziletti, Roma, Vincentius Luchinus excudebat, 1563.

91) —, *Favole*, éd. Luca Marcozzi, Roma, Salerno, coll. «I novellieri Italiani», 2005.

92) Laureen Falcucci, « "Célébrer des rois et des belles" : l'éloge dans la poésie de circonstance de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 22, 2011, p. 31-41.

93) Luigi Fiacchi, *Favole e sonetti pastorali*, éd. Davide Puccini, Milano, Nebu Press, 1795.

94) Luigi Fiacchi, Tommaso Crudeli, Lorenzo Pignotti, *Favole di tre autori toscani*, éd. Giuseppe Piergili, Firenze, Barbera, 1886.

95) Carlo Filosa, *La Favola e la letteratura esopiana in Italia*, Milano, Vallardi, 1952.

96) Bernard Franco, *La littérature comparée : Histoire, domaines, méthodes*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2016.

97) Hugo Friedrich, *L'art de la traduction*, Paris, Editions Unes, 2017.

98) Marc Fumaroli, « Hiéroglyphes et lettres : "la sagesse mystérieuse des Anciens" au XVIIe siècle », *XVIIe siècle*, vol.1, n° 158, 1988, p. 7-20.

99) —, « Présentation par Marc Fumaroli de son édition des Fables », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°7, 1995, p. 134-136.

100) —, *Le poète et le roi: Jean de la Fontaine en son siècle*, Paris, éditions de Fallois, 1997.

101) Gabriel Henri Gaillard, Pierre Corneille, *Rhétorique Française À L'usage Des Jeunes Demoiselles : Avec Des Exemples Tirés, Pour La Plupart, De Nos Meilleurs Orateurs Et Poëtes Modernes...*, Paris, Nabu, 2012.

102) John Gay, *Fables*, éd. William Kent, Londres, J. et R. Tonson et J. Watts, 1727.

103) —, *Fables*, éd. John Wootton, Londres, J. et R. Tonson et J. Watts, 1753.

104) Alain Génetiot, « Poétique de l'allégorie dans les "Fables" de La Fontaine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 2, n°112, 2012, p. 315-334.

105) Gianvincenzo Gravina, *Delle antiche favole*, éd. Vincenzo Gallo, Milano, Antenore, 1696.

Università Ca'Foscari Venezia

106) Daniel Gile, *La traduction. La comprendre, l'apprendre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 2005.

107) Patrick Goujon, « La réception des *Fables* de La Fontaine au dix-septième siècle : étude et propositions pédagogiques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996, p. 5-26.

108) Gaspare Gozzi, *Favole, Novelle, Lettere e Descrizioni di Gaspare Gozzi scelte tra le più educative e dilettevoli ed annotate con riguardo speciale all'arte del comporre*, éd. Angelo Lerra, Torino, Paravia, 1876.

109) Xavier Greffe, Sylvie Pflieger, *La politique culturelle en France*, Paris, Documentation française, 2015.

110) Maia Grégoire, Odile Thiévènaz, *Grammaire progressive de l'anglaise. Niveau intermédiaire*, Paris, Cle International, 2017.

111) Chantal Grell, *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du Grand Siècle (1654-1715)*, Paris, Nathan, 2000.

112) Jürgen Grimm, « Le Livre XII des Fables : somme d'une vie, somme d'un siècle ? », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°1, 1989, p. 63-68, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_1989_num_1_1_877, mis en ligne le 24 février 2020, consulté le 22 mars 2022.

113) —, « Y a-t-il une critique sociale dans les *Fables* de La Fontaine ? », *Littératures classiques*, n°16, 1992, p. 61-83.

114) —, « "Diversité est ma devise !" L'art de persuader dans les *Fables* de La Fontaine », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2, 1992, p. 178-197.

115) Nathalie Heinich, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

116) Léopold Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*, Paris, Firmin-Didot, 1899.

117) Olivier Houdé, *La psychologie de l'enfant*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

118) Mireille Huchon, *Histoire de La Langue Francaise*, Paris, Hachette, 2002.

119) Gustave Lefebvre, *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, Paris, Adrien Maisonneuve, 1949.

120) Jean Lafond, *La Rochefoucauld : l'homme et son image*, Paris, Champion, 1998.

121) Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, éd. Benoît Timmermans, Paris, PUF, 1968.

122) Romain Lancrey-Javal, *Manuel d'analyse des textes : Histoire littéraire et poétique*, Paris, Armand Colin, 2014.

123) Larousse, *Dictionnaire Français Anglais & Anglais Français spécial collège*, Larousse, 2016.

Università Ca'Foscari Venezia

124) Christel Le Bellec, *Le Grevisse vocabulaire - Les mots du français : de leur origine à leur utilisation en contexte*, Paris, De Boeck Sup, 2020.

125) Marlène Lebrun, *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019.

126) Olivier Leplâtre, « Le fabuleux secret des astres dans les Fables de La Fontaine : heuristique et poétique », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°17, 2006, p. 55-63.

127) John Locke, *Quelques pensées sur l'éducation*, trad. Gabriel Compayré, Paris, Vrin, 2007.

128) Raphaël Luis, *La Carte et la fable*, Lyon, ENS Éditions, 2018.

129) Xavier Malassagne, *Précis de langue française. De la grammaire à l'expression*, Paris, Ellipses, 2020.

130) Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme : Le statut de l'exemplum dans les discours littéraires sur la femme (1500-1550*), Paris, Presses Université Laval, 2003.

131) Bernard Mandeville, *Some Fables After the Easie and familiar Method of Monsieur de La Fontaine*, éd. Paul Sakmann, London, Richard Wellington, 1703.

132) — *Aesop Dress'd, or a collection of Fables Writ in Familiar Verses*, éd. Elene Sanderse, London, Richard Wellington,1704.

133) Takeshi Matsumura, « Sur une locution abandonnée par La Fontaine : fait à fait que », *Le Fablier*, n°28, 2017, p. 141-145.

134) Anne-Marie Mazaleyrat, *Les Fables de La Fontaine : Ou Le théâtre de la parole*, éd. Jacqueline Imbert, Paris, FeniXX, 1996.

135) Jean Mazaleyrat, « Le vers de La Fontaine », *L'Information Grammaticale*, n°5, 1980, p. 23-29.

136) Claude-François Ménestrier, *l'Art des emblèmes,* Paris, Hachette, 2018.

137) Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Genève, Verdier, 1982.

138) Gérard Michaux, *Naissance et développement des académies en France au et XVIIIe siècles*, Paris, Académie nationale de Metz, 2007.

139) Henry Mintzberg, *Structure et dynamique des organisations : Traduction de The structuring of organizations - Les références*, Paris, Organisation, 1998.

140) Molière, *Le malade imaginaire*, Paris, Gallimard, 2019.

141) Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995.

142) Ana Paiva Morais, « Histoires de l'infime : fabula et fable au Moyen Âge, entre obscur et fabuleux », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 18, 2018, p. 29-33,

https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2007_num_18_1_1139, mis en ligne le 20 novembre 2019, consulté le 20 août 2022.

143) Georges Mounin, *Les belle Infidèle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

144) Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni da Lodovico Antonio Muratori ... Con le annotazioni critiche dell'abate Anton Maria Salvini*, Torino, Appresso Sebastiano Coleti, 1748.

145) Alain Niderst, « Sur la composition des Fables de La Fontaine », *The French Review*, vol. 65, n° 2, 1991, p. 187-194.

146) Michaël Oustinoff, *La traduction*, Paris, Que sais-je?, 2018.

147) Pietro Pancrazi, *Ésope moderne*, Paris, Gallimard, 1930.

148) Giancarlo Passeroni, *Favole esopiane*, éd. Giuseppe Galeazzi, Milano, Batelli e Fanfani, 1779.

149) Cesare Pavesi, *Cento e cinquanta favole tratte da diversi autori antichi e ridotte in versi e rime da M. Pietro Targa*, Venezia, Giovanni Chrigero, 1569.

150) Charles Perrault, *Traduction des fables de Faerne*, Paris, J.B Coignard, 1699.

151) —, *Cent fables choisies des anciens auteurs mises en vers latins par Gab. Faerne de Crémone*, Paris, C. Thiboust, 1699.

152) Phèdre, *Fables de Phèdre, affranchi d'Auguste*, Paris, Hachette, 2016.

153) Luca Pietromarchi, « L'Homme et son image: une fable de La Fontaine aux multiple visages », *Publifarum*, n°24, 2015, p. 24-58.

154) Lorenzo Pignotti, *Favole e novelle*, éd. Valeria Tavazzi, Torino, Comino, 1782.

155) Georges Planelles, *Les 1001 expressions préférées des Français*, Paris, Editions de l'Opportun, 2022.

156) René Rapin, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Genève, Librairie Droz, 1970.

157) Susan Read Baker, *Collaboration et originalité Chez La Rochefoucauld*, Paris, University Press of Florida, 1989.

158) Alain Rey, *Le Robert*, Paris, Le Robert, 2021.

159) Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

160) Nathalie Rizzoni, « La Fontaine et l'écran. Un média inédit au service du poète aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 26, 2015, p. 97-172, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2015_num_26_1_1261, mis en ligne le 9 mars 2020, consulté le 4 mai 2022.

Università Ca'Foscari Venezia

Università Ca'Foscari Venezia

161) Benvenuto Robbio, *Versoprose giovanili di N.N., éd. Giorgio Chiosso*, Torino, Giambattista Fontana, 1793.

162) Giambattista Roberti, *Favole esopiane con un discorso didascalico*, Bassano, Remondini, 1773.

163) Michel Schmitt, *« La place et l'image de La Fontaine dans l'enseignement durant la décennie »*, *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°3, 1991, p. 33-41, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_1991_num_3_1_906 , mis en ligne le 20 novembre 2019, consulté le 12 avril 2022.

164) Leon Smith, *Nouveau Dictionnaire: Francais-Anglais et Anglais-Francais*, Paris, Charles Hingray, 1859.

165) Jon Solomon, « La traduction comme méthode : l'université néolibérale, lieu d'élaboration d'un nouveau putonghua (langue commune) », *Multitudes*, vol. 4, n°39, 2009, p. 90-99.

166) Anne-Élisabeth Spica, « Le fabuliste et l'imagier », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996, p. 113-124.

167) Henri Suhamy, *Stylistique anglaise*, Paris, Puf, 1994.

168) Marie-Odile Sweetser, « Une décennie d'études critiques des œuvres de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 3, 1991, p. 25-31, p. 25-31, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_1991_num_3_1_905 , mis en ligne le 20 novembre 2019, consulté le 20 avril 2022.

169) Jonathan Swift, Voyages *de Gulliver*, Paris, Gallimard, 2011.

170) Romuald Szramkiewicz, *Les Gouverneurs de Province à l'Epoque Augustéenne*, Paris, Gallimard, 2021.

171) Françoise Tardieu, *Dictionnaire anglais-français*, Paris, Gisserot, 2003.

172) Walter Thornbury, *Selected Fable*, éd. Paul Negri, New York, Hurst et Company, 1868.

173) Pascal Tonazzi, Le vocabulaire *des Fables de La Fontaine*, Paris, Berg international, 2017.

174) Giovan Mario Verdizzotti, Cento *Favole Morali De i più illustri antichi, et moderni autori Greci, et Latini, scielte, et trattate in varie maniere di versi volgari da M. Gio Mario Verdizotti*, Venezia, appresso Giordano Ziletti e compagni, 1570.

175) Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : Sociologie de la littérature à l'âge classique,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

176) Joseph Vianey, *La psychologie de la fontaine - étudiée dans quelques fables*, Paris, Edgar Malfère, 1939

177) Sylvie Kleiman-Lafon, « Bernard Mandeville traducteur de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n. 30, p. 17-27, https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2019_num_30_1_1403, mis en ligne le 28 juin 2022, consulté le 10 août 2022.

178) Dorling Kindersley, *French-English Bilingual Visual Dictionary*, Paris, Dk pub, 2015.

179) Sylvie Kleiman-Lafon, « Bernard Mandeville traducteur de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n. 30, p. 24.

180) Arnaud Welfringer, « Poétique d'un sous-genre critique : l'explication de fable de La Fontaine », *Littérature, Histoire, Théorie*, n°3, 2007, p. 46-57.

181) Patrick White, *COMPACT. Dictionnaire anglais-français et français-anglais*, Paris, Chambers Harrap Pub. Ltd, 1972.

182) Shena Wilson, « L'Art en traduction», *Cahier Traduire l'art ?* , n°239, 2018, p. 15-23.

183) Geraldine Woods, *La grammaire anglaise pour les nuls*, Paris, Editions First, 2011.

184) Guy Jimenes, *12 fables de Jean de La Fontaine et leurs adaptations contemporaines*, Genève, Sedrap, 2011.

185) Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1967.

186) Nicola Zingarelli, *Lo Zingarelli 2022. Vocabulaire de la langue italienne*, Milan, Zanichelli, 2022.

187) Roger Zuber, *Les "Belles Infidèles" et la Formation du Goût Classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Colin, 1968.

Università Ca'Foscari Venezia

Università
Ca'Foscari
Venezia

Università
Ca'Foscari
Venezia