

La réussite de Carmen et l'échec de Taras Boulba: l'importance de l'éthos dans la traduction

YANA GRINSHPUN

Maître de Conférences en Sciences du Langage

Université Paris III-Sorbonne nouvelle

UFR Linguistique Littérature Didactique

E-mail: yana.grinshpun@univ-paris3.fr

LA RÉUSSITE DE CARMEN ET L'ÉCHEC DE TARAS BOULBA: L'IMPORTANCE DE L'ÉTHOS DANS LA TRADUCTION

THE SUCCESS OF CARMEN AND THE FAILURE OF TARAS BOULBA: THE IMPORTANCE OF THE CONCEPT OF ETHOS IN THE TRANSLATION

EL ÉXITO DE CARMEN Y EL FRACASO DE TARAS BOULBA: LA IMPORTANCIA DEL ETHOS EN LA TRADUCCIÓN

RÉSUMÉ: Ce travail poursuit trois objectifs : Dans un premier temps, après avoir discuté l'émergence de la notion d'éthos dans le champ de l'Analyse du Discours française dans les années 1980, il s'agit de montrer en quoi ce concept peut être utile pour l'analyse d'un large éventail de textes de genres et de types différents. Dans un deuxième temps, nous nous concentrons sur la traduction des textes littéraires et montrons comment la compréhension des mécanismes de l'éthos discursif peut contribuer à la meilleure traduction des textes des langues étrangères proches et lointaines de l'espagnol. Enfin, nous donnons deux exemples de traductions littéraires d'ouvrages de la fin du XIX^e siècle dont pour l'une la traduction n'a pas su surmonter l'obstacle de l'éthos et sa réception n'a pas eu de succès et pour l'autre, cet obstacle a été contourné.

MOTS CLÉS: éthos; éthos dit; éthos montré; énonciation; ressources linguistiques.

SOMMAIRE: 1. Introduction. 2. L'éthos montré vs l'éthos dit. 3. L'éthos et la traduction. 4. L'éthos réussi de *Carmen*. 5. En guise de conclusion.

ABSTRACT: This work is pursuing the following three objectives: As a first step, we discuss the concept of ethos elaborated in the field of French Discourse Analysis in the 1980th. We show the relevance of this concept for the analysis of a wide spectrum of texts belonging to different genres and types of discourse. As a second step, we are focusing on the translation of literary texts showing how the comprehension of the mechanism of the discursive ethos contributes to the better translation of foreign writers whether their language is close or distant from Spanish. Finally, we give an example of two literary translations of the end of the XIXth century from which one is turned out to be a success and the other one a failure.

KEY WORDS: ethos; ethos said; ethos shown; enunciation; linguistic resources.

SUMMARY: 1. Introduction. 2. The ethos shown and the ethos said. 3. The ethos and the translation. 4. *Carmen's* successful ethos. 5. By way of conclusion.

RESUMEN: Este artículo cumple tres propósitos: Inicialmente, discutimos el concepto de ethos tal y como se desarrolló en el campo del análisis del discurso francés en los años 1980. Demostramos en qué medida este concepto puede ser pertinente para el análisis de una gran diversidad de textos de géneros y tipos diferentes. En segundo lugar, nos centramos en la traducción de textos literarios en idiomas, tanto cercanos como lejanos al español. Para ello, proponemos un ejemplo de traducción de una obra literaria del siglo XIX cuya traducción española no ha sido bien recibida por el fracaso del ethos y otro, al contrario, tuvo mucho éxito dada la buena captación de los mecanismos del ethos correspondiente en la traducción.

PALABRAS CLAVES: ethos; ethos dicho; ethos mostrado; enunciación; recursos lingüísticos.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. El ethos mostrado y el ethos dijo. 3. El ethos y la traducción. 4. El ethos exitoso de *Carmen*. 5. Como conclusión.

Fecha de Recepción

23/04/2017

Fecha de Revisión

21/05/2017

Fecha de Aceptación

04/06/2017

Fecha de Publicación

01/12/2017

La réussite de Carmen et l'échec de Taras Boulba: l'importance de l'éthos dans la traduction

YANA GRINSHPUN

1. INTRODUCTION

La notion d'éthos est de plus en plus utilisée dans les sciences sociales sans que son usage soit la plupart du temps bien contrôlé. Comme la notion de style, avec laquelle elle interfère parfois, elle est en effet d'une grande plasticité. Cet article est consacré à l'éthos, plus précisément à l'éthos *discursif*, qui intéresse au premier chef les spécialistes des sciences du langage.

Dans la rhétorique traditionnelle, l'éthos, à la différence des deux autres pôles de la triade *éthos-logos-pathos*, a constamment eu un statut instable : tantôt on lui accordait un rôle périphérique dans le dispositif rhétorique, tantôt on était tenté de lui attribuer un rôle central. Aristote lui-même, après avoir opéré la distinction entre *logos*, *éthos* et *pathos*, voit dans l'éthos « la plus efficace des preuves »¹. Mais il modalise doublement son propos : « c'est le caractère (ἦθος) qui, *peut-on dire*, constitue *presque* la plus efficace des preuves », écrit-il. Cette hésitation se retrouve aujourd'hui dans les travaux qui utilisent la notion d'éthos : tantôt l'éthos y joue un rôle circonscrit, voire périphérique, tantôt il semble constituer l'élément clé de l'analyse, ce vers quoi convergent l'ensemble des plans de l'analyse.

Il ne s'agit pas de retracer l'histoire de la notion dans ce travail : un certain nombre d'ouvrages et d'articles qui y font référence figureront dans la bibliographie. Je préciserais cependant que le concept d'éthos qui m'intéresse ici a été élaboré dans le domaine de l'Analyse du Discours, qui ne l'utilise pas comme cela a été fait dans les analyses rhétoriques ou argumentatives.

1.1. L'éthos entre la rhétorique et la pragmatique

L'éthos, comme on l'a vu, est une notion très ancienne, puisque sa première conceptualisation se trouve dans la *Rhétorique* d'Aristote, et elle n'a jamais cessé d'être utilisée et débattue tout au long du développement de la rhétorique occidentale.

Dans le domaine des sciences du langage, c'est l'analyse du discours, à partir des années 1980 – et non la rhétorique – qui a joué un rôle moteur dans la promotion de l'éthos. Alors que le regain d'intérêt pour la rhétorique est relativement ancien (c'est en 1958 qu'ont paru les ouvrages fondateurs de Chaïm Perelman et de Stephen Toulmin), l'éthos a dû attendre les années 1980 pour être repensé et, du moins dans un premier temps, à l'intérieur de problématiques liées au discours. Cette notion de la construction de

¹ Aristote *Rhétorique*, trad. M. Dufour Paris, Les Belles Lettres, 1967, 1356a.

l'image de soi ou de présentation de soi est considérée, par les analystes du discours, comme une dimension intégrante du discours, comme le sont le dialogisme ou l'argumentativité (Amossy 2010).

La paternité de l'élaboration de ce concept dans les Sciences du Langage est souvent attribuée à Oswald Ducrot, surtout lorsqu'il s'agit d'une perspective énonciative. Ducrot se réfère sur ce point à la tradition rhétorique de la construction de l'image de soi ; il s'intéresse particulièrement à la polyphonie verbale en remettant en cause l'unicité factice du locuteur. Il distingue un être extralinguistique (locuteur lambda) avec une source de l'énonciation (locuteur L) :

« [...] Un des secrets de la persuasion telle qu'elle est analysée depuis Aristote est, pour l'orateur, de donner de lui-même une image favorable, image qui séduira l'auditeur et gagnera sa bienveillance. Cette image de l'orateur désignée comme éthos ou « caractère » est encore appelé quelquefois l'expression est bizarre mais significative-« mœurs oratoires ». Il faut entendre par là les mœurs que l'orateur s'attribue à lui-même par la façon dont il exerce son activité oratoire Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments... Dans ma terminologie, je dirai que l'éthos est attaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contre-coup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante. » (Ducrot 1984: 201).

1.2. L'ETHOS ET L'ANALYSE DU DISCOURS

C'est en réalité chez D. Maingueneau que se trouve exposée la première élaboration, proprement discursive, de l'éthos dans le cadre de la théorie de l'analyse du discours :

« Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simplement honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'éthos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours. (Maingueneau 1993 :138).

Pour lui, il faut admettre « qu'il y a dans le discours une vocalité, une façon de gérer la voix, si bien qu'à travers ses énoncés, le discours produit un espace où se déploie une voix qui lui est propre » (1984 :98) Il écrit « entre des journaux comme *l'Humanité*, *le Figaro*, *Libération*, il n'y a pas seulement des divergences d'opinion ou de déixis instituée mais des divergences de ton qui jouent un rôle essentiel dans le processus d'identification du lecteur à la position du journal. » (1991 :184).

Il en résulte que l'éthos traverse le discours, de part en part, et apparaît dans les situations de communication les plus diverses, mais aussi qu'il n'est pas nécessairement conscient et programmé.

Dans cette perspective, l'adhésion du lecteur ne passe pas par un assentiment sur ce qui paraît plausible ou raisonnable. Elle est conditionnée par la place qu'occupent les partenaires de l'échange (narrateur / lecteur) dans une configuration socio-historique donnée. La notion d'éthos permet ainsi

de réfléchir sur le processus d'adhésion des sujets à une certaine position discursive.

Cette adhésion se fait « physiquement » à travers une vocalité et une corporalité qui peuvent être transposées à l'écrit. Le lecteur est invité à reconstruire, à partir de divers indices textuels, un caractère et un corps assignés à la source énonciative.

L'instance énonciative s'y laisse concevoir en tant que *voix* associée à un « corps énonçant », le corps qui est socio-historiquement défini. Tout texte se rapporte ainsi à un corps de « garant » (et non pas à un locuteur extra-discursif), qui à travers son ton atteste ce qu'il dit. La « tonalité » du dit ne concerne pas que l'oral, elle est aussi propre à l'écrit. Cela implique la conception de l'éthos qui ne recouvre pas seulement la dimension verbale, mais aussi l'ensemble de déterminations physiques et psychiques attachées au « garant » par les représentations collectives (les stéréotypes). Cela veut dire, que le rôle du destinataire dans la construction de l'éthos est fondamental et qu'on ne peut pas oublier cette interaction entre le discours et l'éthos qui se construit à travers l'énonciation et qui est aussi reconstitué par le destinataire, lecteur, spectateur, récepteur du texte. « L'incorporation » du lecteur va au-delà de l'identification ou adhésion à un personnage garant ; elle implique « un monde éthique » dont le garant est l'incarnation. La lecture doit permettre d'activer ce « monde éthique » qui implique un certain nombre de situations stéréotypées.

Pour résumer, l'incorporation se passe de la manière suivante (Maingueneau 2007, 2013) :

- l'énonciation de l'œuvre confère une « corporalité » au garant, elle lui *donne corps* ;
- le destinataire *incorpore*, assimile ainsi un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps ;
- ces deux premières incorporations permettent la constitution d'un *corps*, de la communauté imaginaire de ceux qui adhèrent au même discours.

Le concept d'incorporation, développé par D. Maingueneau, est très utile, car il a été élaboré pour l'étude des textes, plus précisément de textes publics, politiques ou littéraires, qui sont destinés à circuler loin du lieu où ils sont produits. L'incorporation du lecteur s'appuie sur des stéréotypes langagiers (des manières de parler typifiées) qui circulent dans la société associée à des « mondes éthiques » stéréotypés : ainsi les manières de parler de « jeunes des banlieues » impliquent le débit rapide, le lexique particulier associés à la manière « virile » de tenir le corps (et cela pour les hommes comme pour les femmes) et de se vêtir.

Par conséquent, l'adhésion du destinataire est spontanée, elle passe par le corps et se présente comme assimilation du monde déployé dans l'énonciation. Cette relation d'incorporation peut ne pas être symétrique entre le locuteur-auteur et son public. Cependant, l'incorporation et le monde éthique auquel le destinataire est censé adhérer, n'est pas sans poser quelques difficultés. Chaque conjoncture socio-historique se caractérise par un régime spécifique des éthées (ensembles de situations, de comportements ou de perceptions stéréotypiques). Lorsque l'on n'est pas spécialiste de la période concernée par le texte, la lecture devient gênée par les lacunes dans le savoir encyclopédique et surtout par la difficulté, voire l'impossibilité, de définir les éthées qui soutiennent tacitement l'énonciation.

2. L'ETHOS DIT VS L'ETHOS MONTRÉ

Il ne faut pas non plus oublier la distinction entre l'éthos *dit* et l'éthos *montré*. L'éthos dit c'est ce que le locuteur dit de lui-même et l'éthos montré est celui qui se construit à travers sa manière d'énoncer. A titre d'exemple, je propose ici l'analyse d'un texte trouvé sur un site de rencontre Meetic. Il s'agit d'un texte d'annonce, ou de présentation, que certains adhérents de ces sites mettent en ligne pour se présenter. Ce genre de production verbale est particulièrement intéressant pour les analystes de l'éthos discursif, car le locuteur doit créer une image de soi par la parole et, dans la plupart des cas, sans être vu. Cette image est censée séduire le ou la partenaire du commerce amoureux. Je rappelle que l'éthos dit, ne doit pas apparaître obligatoirement dans l'énoncé, en revanche, l'éthos montré est constitutif à tout acte énonciatif, car il est partie intégrante de toute énonciation.

Dans l'exemple suivant, l'éthos dit diverge fortement de l'éthos montré :

„Soy una persona tranquila, sociable, agradable y aventurera. Me gusta practicar deporte y cocinar. *Me pone* saber que tu mente es inquieta. Que *te pongan* las letras, la música, la ciencia, el arte. Que a nada estimulante le digas que no. *Me pone* tanto que me estimules. Que todo te cause curiosidad y que desarmes y rearmes todo; mis pensamientos, los tuyos. *Me pone* que cuestiones al mundo, que no des nada por sentado, que vulneres el orden, sedicioso, subversivo. *Me pone* que empujes tus límites y que empujes los míos, que me dejes sin aliento, que me dejes deseando más. *Me pone* cuando sabes cosas que yo no sé, y me las explicas, y me haces cómplice. *Me pone* que tus ideas me penetren, que tus palabras me violenten., charlando. *Me pone* que sepas leerme. Que entiendas mi idioma. Que me pilles el humor, que me pilles la mirada. Que me retes y me invites a vivir en tu cabeza, y que me no me agotes mientras te busco, fulminante. *Me excita* que sepas cómo encontrar mi epicentro. *Me pone* que te pienses ignorante. Que creas que sabes poco y que te falta aún por saber. *Me pone* que te conozcas tan bien que sepas entenderte, entenderme, y que siempre busques saber más. Que te comprometas con tus ideas y que no te de miedo cuestionarte o discutir: con los demás, contigo mismo. *Me pone* que te explores y que me explores a mí. Que sepas usar tu tiempo y que sepas cómo no perderlo. *Me pone* sentir que contigo me encuentro. Que contigo soy. *Me pone* que no escuches a tus demonios, esos que te dicen que no eres lo suficientemente bueno. *Me pone* que te vuelvas temperamental, trabajoso, difícil, brillante. Porque sabes lo que quieres. Porque vas hacia lo que quieres. Porque *vienes*, si lo que quieres soy yo.”

L'éthos dit vise le destinataire qui se concentrerait sur l'énoncé, sur ce que le scripteur dit à propos de lui-même. Or, dans cet exemple, l'éthos *dit* diverge de l'éthos *montré*. En effet, les deux premières phrases de ce texte constituent l'éthos dit : « Soy una persona tranquila, sociable, agradable y aventurera. Me gusta practicar deporte y cocinar. » En fait, on pourrait remplacer le pronom « je » par une non-personne et on obtiendrait une phrase typique d'une annonce: « personne tranquille, sociable et agréable qui pratique le sport et aime faire la cuisine cherche ... ». En revanche, l'éthos qui émerge des lignes suivantes est celui d'un homme qui cherche une partenaire excitante², qui contribuerait à satisfaire les appétits sexuels de l'énonciateur. En témoignent le lexique et le rythme de son énonciation qui se déroule comme se déroulerait un acte sexuel. Toute deuxième phrase est introduite par « me pone » suivi par une énumération des actions, des états et des agissements attendus d'une partenaire imaginaire et imaginée. Peu importe le contenu de ces énoncés, car il est souvent contradictoire, ce qui construit l'éthos très sexué de ce texte, est l'imitation du rythme de la rencontre intime qui est vouée se terminer par la jouissance, promise par le seul fait de rencontrer le scripteur de ce texte. (« porque vienes si lo que quieres soy yo »). Ainsi, l'éthos dit de la personne sociable, agréable et tranquille aimant cuisiner diverge de l'éthos mégalomane de celui qui considère sa personne suffisante pour que l'autre éprouve la volupté rien qu'à le rencontrant.

3. L'ETHOS ET LA TRADUCTION

A la lumière de cette dimension discursive qu'est l'éthos, avec toutes les difficultés qui s'y attachent, on voit bien que le travail du traducteur, outre la compréhension linguistique des nuances sémantiques, lexicales et syntaxiques de l'œuvre, est censé prendre en compte la dimension de l'incorporation des lecteurs. Cette dernière est indissociable du monde éthique qui se déploie dans l'œuvre littéraire. Dans une conception naïve de la traduction, il s'agit de rendre compte du contenu en tenant compte des nuances sémantiques ou lexicales. D'où de nombreux travaux, dans le domaine de la traductologie, sur les erreurs de la traduction avec diverses classifications d'erreurs d'ordre linguistique, cognitif et expressif. Ces catégorisations n'expliquent pas toujours pourquoi la traduction d'une œuvre, qui est considérée comme sommet de la création pour une culture donnée, « échoue » lorsqu'il est question de la traduire dans une autre langue.

Toutes n'échouent bien évidemment pas. L'échec de la traduction peut souvent être attribué à l'impossibilité de recréer l'éthos discursif du monde

² On sait que le scripteur est un homme (sa photo figure sur le site) et on suppose que son annonce s'adresse aux femmes malgré quelques doutes que peut provoquer le paragraphe final du texte. Les membres de Meetic sont interrogés sur le sexe d'un partenaire recherché, lors de leur inscription. L'auteur de ce texte a indiqué de vouloir trouver une femme.

éthique de l'œuvre originale. Soit parce que les ressources linguistiques utilisées dans le texte original n'ont pas de correspondant dans la langue de la traduction (cela peut arriver), et que le traducteur n'arrive pas à rendre le « ton » ou « la voix » du texte, soit parce qu'il est impossible de faire adhérer le lecteur de la traduction au monde éthique fondé sur les situations stéréotypiques et des représentations collectives du texte d'origine. Soit les deux. Il n'est pas inutile de rappeler ce que disait P. Bourdieu à propos du rapport du langage et corps :

« Le langage est une technique du corps et la compétence proprement linguistique, et tout spécialement phonologique, est une dimension de l'hexis corporel où s'exprime tout le rapport au monde social (...) C'est par intermédiaire de la discipline corporelle et linguistique (qui implique souvent une discipline temporelle) que s'opère l'incorporation des structures objectives, et que les « choix » constitutifs d'un rapport au monde économique et social sont intériorisés sous forme de montages durables et soustraits aux prises de la consciences et même, pour une part, de la volonté : la politesse enferme une politique, une reconnaissance pratique et immédiate des classements sociaux et des hiérarchies... » (Bourdieu 1980 : 32).

Il s'agit ainsi de l'intrication des propriétés psychiques, physiques et verbales attachées au garant par les représentations collectives. L'œuvre « bien » traduite » sera donc celle qui, non seulement pourra recréer l'éthos discursif de l'œuvre, mais de rendre également l'incorporation du lecteur possible, lui faire rentrer dans le « corps » du garant.

3.1. TARAS BOULBA OU L'ECHEC DE L'ETHOS

Je vais illustrer les problèmes liés à la traduction de l'éthos en donnant un exemple de *Taras Boulba* de Nicolaï Gogol, traduit en français et en espagnol.

Nicolaï Gogol est un écrivain russe, d'origine ukrainienne, de la fin du XIX^e siècle. Il est également poète et critique littéraire. La nouvelle est publiée pour la première fois en 1835 dans le recueil *Mirgorod*, complétée par l'auteur en 1842. La nouvelle relate un épisode imaginaire de la lutte des cosaques contre les Polonais dans l'Ukraine du XVII^e siècle. Le vieux Taras Boulba, cosaque des temps héroïques, après avoir initié à la guerre ses deux fils, perd l'aîné sous les coups de l'ennemi et tue de ses propres mains le cadet qui, amoureux d'une Polonaise catholique, a trahi sa famille et la foi orthodoxe. A la suite de deux grandes batailles, Taras Boulba est fait prisonnier et meurt brûlé vif sur le bûcher.

Les cosaques de Zaporozhie est le nom d'une organisation territoriale, politique, militaire et sociale des cosaques ukrainiens de 1552 à 1775. La Zaporozhuie était dirigée par un chef militaire, ataman, et une assemblée des cosaques. Elle a été constituée en Ukraine du Sud sur les rives du Dniepr. Les Zaporogues ont combattu la Pologne, les Ottomans et plus tard la Russie pour leur indépendance. Les cosaques sont des représentants d'une culture ethno-sociale complexe qui apparaît vers la fin du XVI^e siècle

sur les territoires de l'Ukraine et de la Pologne. A l'origine, ce sont des marginaux, des gens sans attaches, chassés vers les zones frontalières de l'Etat russe par les progrès de la centralisation et l'asservissement progressif de la paysannerie. Le nom « cosaque » s'applique à tous ceux qui viennent chercher fortune dans la vaste zone des steppes qui s'étend de l'Asie centrale jusqu'aux Carpates. Ce sont, en quelque sorte, les cow-boys eurasiens. Les cosaques de « zaporogues » constituent une sorte de république militaire, la Setch. C'est un foyer de résistance au catholicisme et à la domination polonaise. Dans cette œuvre, les cosaques représentent le patriotisme russe et luttent contre l'envahisseur polonais et contre les Juifs : deux groupes qui incarnent le mal absolu.

L'accès au monde éthique de l'œuvre pour les contemporains de Gogol était immédiat ; il est aussi évident pour les lecteurs contemporains russes, surtout à l'ère des nationalismes post-modernes renaissants à l'Europe de l'Est. Mais tel n'est pas le cas du lecteur contemporain occidental qui ne dispose pas du modèle culturel correspondant. Or l'éthos se construit à partir d'une représentation préexistante qui fait partie d'un imaginaire collectif ou l'imaginaire socio-discursif. Selon P. Charaudeau, « les imaginaires sont engendrés par les discours qui circulent dans les groupes sociaux, s'organisent en systèmes de pensées cohérents créateurs de valeurs, jouant le rôle de justification de l'action sociale et se déposent dans la mémoire collective ». (2007 :85)

3.2. PROBLEMES LIES A L'INSTANCE NARRATIVE

L'œuvre présente les problèmes de traduction dès lors qu'il s'agit de traduire l'éthos discursif du narrateur. D'une part, se pose le problème de l'absence du modèle culturel dans l'imaginaire collectif occidental. Ce n'est pas un obstacle à la traduction de manière systématique, le monde éthique nouveau, inconnu ou imaginaire, peut provoquer l'adhésion réussie des lecteurs (par exemple, les œuvres A. Chekhov ou les contes de Mille et une nuits sont très lues et appréciées en France et en Espagne). L'obstacle principal à la réussite de cette traduction est dans le fait que l'éthos de l'œuvre émerge de son énonciation et l'énonciation gogolienne n'est pas aisée à transmettre.

Cette impossibilité est étroitement liée aux ressources linguistiques inadéquates du français et de l'espagnol, tant au niveau lexical qu'au niveau énonciatif.

Le problème de traduction existe sur les deux plans : le plan de la traduction de l'énonciation du narrateur témoin³, ainsi que l'énonciation des personnages. Il s'agit de la construction de l'éthos à deux étages : celui du garant de l'énonciation du narrateur et celui du garant de l'énonciation cosaque.

³ Narrateur-témoin est une instance narrative qui, tout en faisant partie du monde éthique narré, n'en est pas un des personnages.

Le narrateur gogolien se construit dans une énonciation poétique, très différente de l'énoncé prosaïque caractéristique des romans réalistes. Elle est très rythmée, car elle est traversée par la tradition de l'intonation (napev), par le recours à la structure du chant ukrainien traditionnel qu'on appelle « douma ». Le narrateur lyrique de Taras Boulba déploie son énonciation à l'instar d'un poète lyrique populaire (aède/ *kobzar* (en ukrainien)). Les *kobzars*, dans la tradition folklorique ukrainienne, relataient les épopées héroïques, accompagnés d'une bandoura (une sorte de guitare). Chez lui la tradition épique orale ukrainienne est également traversée par les procédés suggérés par les grandes épopées antiques. Cette vocalité musicale traverse l'énonciation gogolienne qui se construit comme un énoncé poétique.

« А что же Тарас? А Тарас гулял по всей Польше с своим полком, выжжет восемнадцать местечек, близ сорока костелов и уже доходил до Кракова. Много избил он всякой шляхты, разграбил богатейшие и лучшие замки; распечатали и разливали по земле козаки вековые меда и вина, сохранно сберегавшиеся в панских погребях; изрубили и пережгли дорогие сукна, одежды и утвари, находимые в кладовых. «Ничего не жалеите, повторял только Тарас. Не уважали козаки чернобровых панянок, белогрудых, светлоликих девиц; у самых алтарей не могли спастись они; зажигал их Тарас вместе с алтарями. Не одни белоснежные руки поднимались из огнистого пламени к небесам, сопровождаемые жалками криками, от которых подвинулась бы самая сырая земля, и степовая трава поникла бы от жалости долу. Но не внимали ничему жестокие козаки и, поднимая копьями с улиц младенцев их, кидали к ним же в пламя. « Это вам, вражьи ляхи, поминки по Остапе!» приговаривал только Тарас. И такие поминки по Остапе отправлял он в каждом селении, пока польское правительство не увидело, что поступки Тараса были побольше чем обыкновенное разбойничество, и к тому же самому Потоцкому поручено было с пятью полками поймать непременно Тараса» (Николай Гоголь, собрание сочинений, том второй, Издательство Худ. Литературы: Москва, стр. 143).

Traduction française

« Et Taras ? Taras, avec son régiment, s'en donnait à cœur joie à travers toute la Pologne ; il avait incendié dix-huit bourgades et près de quarante églises, et déjà il approchait de Cracovie. Il avait massacré nombre de gentilshommes de tout rang, pillé les plus beaux et les plus riches châteaux ; ses Cosaques avaient descellé et répandu à terre des vases d'hydromiel de vins séculaires qui se conservaient intacts dans les caves seigneuriales ; ils avaient taillé en lambeaux et réduit en cendres les draps coûteux, les vêtements et les objets de prix qu'ils trouvaient dans les remises. « N'épargnez rien », ne faisait que répéter Taras. Et rien n'arrêtait les Cosaques, pas même les demoiselles aux sourcils de jais, les jouvencelles aux seins de neige et **au** teint de lis. Les autels auprès desquels elles cherchaient refuge ne leur étaient d'aucun secours : Taras les livrait aux flammes en même temps que les autels. Que de fois avait-on vu des bras de neige s'élever des flammes ardentes et se dresser vers les cieux, tandis que retentissaient des cris à fendre l'âme, qui auraient remué l'humide terre et courbé de pitié l'herbe des steppes. Mais rien ne pouvait émouvoir les féroces Cosaques : à la pointe de leurs lances, ils ramassaient les nourrissons en pleine rue et les jetaient dans les flammes auprès de leurs mères.

« Voilà, Polonais de diable, qui vous servira de messe à la mémoire d'Ostap ! » se contentait de dire Taras. Et cette messe, il la célébra dans chaque localité, jusqu'au jour où le gouvernement polonais vit que les actes de Taras étaient plus que le simple brigandage, et confia au même Potocki, placé à la tête de cinq régiment, la tâche de capturer

Taras à tout prix. » (Traduction de Michel Aucouturier, 1966, éditions Gallimard Paris, préface 1991, p.221)

Traduction espagnole

« Entre tanto, qué era de Tarás ? Tarás galopaba por toda Polonia a la cabeza de su regimiento y se acercaba ya de Cracovia, después de incendiar dieciocho pueblos y cerca de cuarenta iglesias católicas. Los cosacos habían matado a muchos nobles y saqueado los mejores y más ricos castillos. Como estela de su paso quedaban desventrados los toneles de hidromiel y vinos añejos cuidadosamente conservados en las bodegas señoriales: quedaban reducidas a cenizas todos los objetos de valor que contenían los almacenes: telas, ropas, enseres... Tarás repetía siempre lo mismo « No tengáis compasión de nada ». Y los cosacos no respetaban siquiera a las mujeres y las doncellas de blancos senos y rostros delicados, que ni al pie de los altares hallaban salvación, pues los propios altares eran convertidos por Tarás en hogueras donde perecían. Muchos brazos niveos se levantaban hacia el cielo en medio de las llamas y de un coro de voces lamentables que habrían hecho estremecerse incluso a la tierra fría y ajarse de compasión a las hierbas de la estepa. Pero los despiadados cosacos eran inflexibles y aun ensartaban con sus lanzas a los niños en las calles para arrojarlos también a las hogueras donde gemían sus madres. Estos son, perros polacos, los funerales que le dedico a mi hijo Ostap ! –profería invariablemente Taras. Y en cada población fue repitiendo esos tan singulares funerales, hasta que el gobierno polaco consideró el conducto de Tarás Bulba como algo más que el bandolerismo corriente en aquellos tiempos y ordenó al propio Potocki ponerse en campaña con cinco regimientos para capturarlo» (p. 189)

Dans ce passage, l'énonciateur–narrateur témoin des événements (narrateur hétérodiégétique) constitue le garant du monde éthique décrit.

Dans le texte russe, l'énonciation narrative gogolienne est basée sur un savant mélange des passages en prose rythmée, et une prose descriptive qui obéit aux principes syntaxiques différents. Ces passages peuvent se faire à l'intérieur du même extrait, comme par exemple, dans celui-ci. Dans le texte russe, il s'agit pratiquement d'une seule phrase, dont les constituants sont séparés par point-virgule à l'écrit, pour marquer l'intonation chantante du narrateur qui raconte les événements à l'instar d'un aède, un conteur épique ou lyrique qui s'inscrit dans la tradition du chant (*napev*) russe.

L'effet de l'intonation (*napev*) s'obtient syntaxiquement par l'inversion fréquente dans le texte russe de sujet et de verbe (ce qui n'apparaît pas dans le texte espagnol ni dans le texte français). L'inversion dans les phrases affirmatives va à l'encontre de l'ordre « ordinaire » des constituants de la phrase. L'inversion dans ce passage est omniprésente et elle octroie un rythme très chantant à la narration. Mais il ne s'agit pas seulement de l'inversion de sujet et de verbe, mais de l'épithète et le substantif (l'ordre des mots étant plus libre en russe qu'en français ou espagnol), le pronom, souvent accentué à la fin de l'énonciation gogolienne. En russe, ce procédé s'intitule «otstav». Il donne à l'énonciation un tempo ralenti, met en relief l'énonciation épique. On peut comparer avec le texte d'Homère, la description des massacres dans les chants de l'Iliade.

« De même qu'un vaste incendie gronde dans les gorges profondes d'une montagne aride, tandis que l'épaisse forêt brûle et que le vent secoue et roule la flamme ; de même Akhilleus courait, tel qu'un daimon, tuant tous ceux qu'il poursuivait, et la terre noire ruisselait de sang.

De même que deux bœufs au large front foulent, accouplés, l'orge blanche dans une aire arrondie, et que les tiges frêles laissent échapper les graines sous les pieds des bœufs qui mugissent ; de même, sous le magnanime Akhilleus, les chevaux aux sabots massifs foulaient les cadavres et les boucliers. Et tout l'essieu était inondé de sang, et toutes les parois du char ruisselaient des gouttes de sang qui jaillissaient des roues et des sabots des chevaux. Et le Péléide était avide de gloire, et le sang souillait ses mains inévitables. (<http://www.atramenta.net/lire/oeuvre1507-chapitre-20.html>).

On voit comment se déploie le monde éthique du massacre antique : le massacre dure, ainsi dure l'énonciation, pas de points, point-virgule et conjonction de coordination servant de liaison. Il faut remarquer, pour l'exactitude du propos qu'en grec ancien il n'y a pas de ponctuation, c'est propre à la traduction française. Le traducteur d'Homère se trouve dans la même situation que celui de Taras Boulba. Mais on a l'impression qu'il s'en sort mieux car la littérature grecque est fondée sur une culture qui a traversé les siècles : il existe en France le stéréotype de *l'aède*, mais pas celui de *kobzar*. Le narrateur homérique étant lui aussi un aède.

L'énonciation poétique n'est pas seulement une affaire de construction de phrase, c'est aussi la construction douée d'une vocalité, d'une corporalité spécifique. L'allitération et, dans la moindre mesure, l'assonance participent à la création de l'effet rythmique :

On observe une abondance d'allitérations, soulignée dans le texte russe:

[iz], [raz], [is], [ras]

Много избил он всякой шляхты, разграбил богатейшие и лучшие замки; распечатали и разливали по земле козаки вековые меда и вина, сохранным сберегавшиеся в панских погребях; изрубили и пережгли дорогие сукна, одежды и утвари, находимые в кладовых.

Translittération⁴

Много izbil on vsjakoj shljahti, razgrabil bogatejšhije i lutshije zamki ; raspechatali i razlivali po zemle kozaki vekovije meda i vina, sohranno sberegavshiesja v panskih pogrebah ; izrubili i perezhgli dorogije sukna, odezhd i utvari, nahodimije v kladovih.

Не уважали козаки чернобровых панянок, белогрудых, светлоликих девиц; у самых алтарей не могли спастись они; зажигал их Тарас вместе с алтарями. Не одни белоснежные руки поднимались из огнистого пламени к небесам, сопровождаемые жалкими криками, от которых подвинулась бы самая сырая земля, и степовая трава поникла бы от жалости долу. Но не внимали ничему жестокие козаки и, поднимая копьями с улиц младенцев их, кидали к ним же в пламя. « Это вам, вражьи ляхи, поминки по Остапе!»

⁴ Je propose ici la translittération du texte russe en alphabet latin pour rendre le phénomène d'allitération lisible.

Translittération

Ne uvazhali kozaki chernobrovih panjanok, belogrudih, svetlolikih devits ; u samih altarej ne mogli spastis oni ; zazhigal ih Taras vmeste s altarjami. Ne odni belosnezhnije ruki podnimalis iz ognistogo plameni k nebesam, soprovozhdajemije zhalkimi krikami, ot kotorih podvignulas bi samaja siraja zemlja, i stepovaja trava ponikla bi ot zhalosti dolu. No ne vnmali nichemu zhestokije kozaki i, podnimaja kopjami s ulits mladentsev ih, kidali k nim zhe v plamja. « Eto vam, vrazhji ljahi, pominki po Ostape !

3.3. PROBLEMES DE L'ÉNONCIATION

Lorsque l'énonciateur témoin narre les événements liés aux activités cosaques, fussent les massacres des polonais ou les pogroms des juifs, (car la première description littéraire du pogrom (massacre des juifs) dans la littérature russe se trouve justement dans *Taras Boulba*), son énonciation est toujours caractérisée par la rime interne, tonalité lyrique et les procédés poétiques que nous venons de décrire.

En revanche, elle devient « ordinaire » lorsque le narrateur décrit les mesures anti-cosaques, ce qui se voit dans l'extrait cité en russe. Ce changement de registre énonciatif disparaît complètement dans la traduction.

La différence entre « l'énonciation ordinaire » et « l'énonciation poétique » permet la construction de l'éthos du garant qui, rappelons-le, implique le monde éthique dont ce garant est partie prenante et auquel il donne accès. Le monde éthique active le stéréotype culturel à travers lequel la force virile des patriotes, associées à leur gaillardise, leur ivrognerie et leur patriotisme sans limite, leur haine de l'étranger que le narrateur admire.

Plus le massacre est féroce, plus l'énonciation ressemble à un chant. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les deux traductions, en français et en espagnol, « adoucissent » cette férocité admirative du narrateur par la concession :

« Et rien n'arrêtait les Cosaques, **pas même les demoiselles**⁵ aux sourcils de jais, les jouvencelles aux seins de neige et au teint de lis. (fr.) »

« Y los cosacos no respetaban **siquiera a las mujeres y las doncellas de blancos senos y rostros delicados** » (esp.)

Or, dans le texte d'original, il n'y a pas de concession (**pas même, si- quiera**). Tout se passe comme si les traducteurs essayaient d'adoucir l'éthos du narrateur qui a une position très empathique avec ces massacres. Cet « adoucissement » se voit également dans la traduction de ce qu'on considère comme la première description du pogrom juif en littérature russe :

⁵ C'est moi qui mets en gras.

3.4. PROBLEMES DU LEXIQUE

«Как чтоб **жиды** держали на аренде христианские церкви! Чтобы ксендзы запрягали в оглобли православных христиан! Как, чтобы попустить такие мучения на русской земле от проклятых недоверков. Чтобы вот так поступали с полковниками и гетманом. Да не будет же сего, не будет!» Такие слова перелетали по всем концам. Зашумели запорожцы и почуяли свои силы [...] «Перевешать всю **жидову!**» раздалось из толпы. «Пусть же не шьют из поповских риз юбок своим **жидовкам!** Пусть же не ставят значков на святых пасхах! Перетопить их всех поганцев в Днепре! Слова эти, произнесённые кем то из толпы прлетели молнией по всем головам, и толпа ринулась на предместье с желанием перерезать всех **жидов.**» (Гоголь, стр. 68)

Traduction française

Comment ! Que les **Juifs**⁶ aient affirmé nos églises chrétiennes ? Que les curés polonais attellent à leurs brancards des chrétiens orthodoxes ? Comment ! Que nous tolérions en terre russe que de maudits renégats nous infligent de semblables tourments ? Qu'on traite de la sorte les colonels et le hetman ? C'est ce que nous ne permettrons pas, non, jamais.

Les exclamations fusaient de toutes parts. La foule gronda et prit conscience de sa force [...] Qu'on pendre toute la **juiverie** ! cria-t-on dans la foule. Ça leur apprendra à faire des jupes pour leurs **Juives** avec des soutanes de popes. Ça leur apprendra à tracer des marques sur le gâteau de Pâques ! Qu'on les noie tous dans le Dniepr, les païens maudits !

Ces mots lancés par quelqu'un dans la foule, passèrent comme un éclair sur toutes les têtes, et la foule se rua vers les faubourgs, décidée à massacrer tous les **Juifs**. «

(Traduction M. Aucouturier, p.87)

Traduction espagnole

¿Cómo? ¿Que los **judíos** tienen arrendadas las iglesias cristianas? ¿Qué los curas católicos enganchan entre las varas de sus coches a cristianos ortodoxos? ¿Se puede consentir que los malditos infieles apliquen semejantes tormentos en tierra rusa? ¿Se puede consentir que cometan esas tropelías con los coroneles y con el hetman? ¡No! ¡No le consentiremos! [...] ¡A la horca toda la **judería!** –grito alguien. ¡Para que sus mujeres no hagan faldas con las casullas de los popes! ¡Para que no profanen con sus manos el pan de Pascua! ¡Al Dniepr con todos esos malditos! Estos llamamientos que alguien lanzó entre la muchedumbre, atravesaron todas las mentes como un relámpago, y la gente corrió en tropel hacia el arrabal, ansiosa de degollar a los **judíos**, desde el primero hasta el último.

Perdida toda su presencia de ánimo, ya de por sí escasa, los pobres hijos de Israel se escondían en los barriles de *gorelka* vacíos, en las estufas y incluso bajo las sayas de sus mujeres; pero los cosacos daban con ellos en todos sus escondites. [...] esos gritos fueron la señal para empezar a agarrar a los **judíos** por los brazos y arrojarlos al agua. Se oyeron alaridos y lamentos por todas partes, pero los rudos zaporogos no hacían más que reírse viendo cómo se agitaban en el aire los pies de los **judíos** con media y zapatos. (traducción I. Vicente, p. 63)

Dans le texte russe, le mot « juif » n'est jamais employé. Les cosaques, en fait n'utilisent jamais le terme neutre « juifs », ils utilisent une injure à connotation très négative « zhid ». Le mot, qui existe toujours sous cette forme en polonais, était considéré en russe comme péjoratif déjà à partir du XII^e

⁶ C'est moi qui mets en gras.

siècle. En 1787, la tsarine Catherine II ordonne d'utiliser dans les papiers administratifs de l'Empire russe uniquement le mot « juif ». A l'époque où Gogol écrit Taras Boulba, on remarque deux utilisations spécialisées : « juif » -usage neutre, « zhid » usage très insultant et méprisant. Au XIX^e siècle, ceux qui utilisaient le terme « zhid » en Russie, étaient plutôt des conservateurs, des monarchistes et des nationalistes et ceux qui utilisaient le terme neutre « juif » étaient des socialistes et des libéraux.

Le français dispose bien des insultes analogues « youtre » et « youpin ». Là où le traducteur utilise le terme « juiverie » en français et « judería » en espagnol, qui sont des termes normatifs, le narrateur-énonciateur et les énonciateurs cosaques n'utilisent que la forme péjorative « youpin », « youpinerie ». L'espagnol ne dispose pas d'analogues de « youpin » et de « youtre », le texte de la traduction aplatit complètement cette facette de l'éthos discursif nationaliste. Le choix de ne pas traduire cette nuance linguistique, ne rend pas possible l'éthos montré du narrateur. Alors que dans le texte russe, l'éthos nationaliste et antisémite n'est pas seulement dit, mais également montré, dans les traductions respectives, la transmission de cet éthos ne se fait pas, pour des raisons qui dans le cas du français sont imputables au traducteur, et dans le cas de l'espagnol, à l'impossibilité de trouver un équivalent linguistique.

4. L'ETHOS REUSSI DE CARMEN DE PROSPER MERIMEE

Pour cette analyse, la traduction de *Carmen* de Prosper Mérimée de 1989 de Luis Lopez Jiménez y Luis Eduardo Lopez Esteve m'a paru la plus adaptée du point de vue du travail linguistique.

La traduction de cette œuvre, en général, ne devait pas poser beaucoup de problèmes aux traducteurs au niveau de la transmission de l'éthos discursif. Contrairement aux problèmes liés aux ressources linguistiques très différentes des langues romanes et du russe, l'énonciation de Mérimée se prêtait plus aisément à la traduction en espagnol.

4.1. L'ENONCIATION DU NARRATEUR

Mérimée met en scène un jeu de narration assez classique : tantôt, on a affaire au narrateur omniscient, voyageur savant, archéologue et chercheur, qui devient témoin des événements, tantôt la parole est donnée au narrateur personnage, José Lizarrabengoa, qui raconte au narrateur principal sa rencontre avec la gitane andalouse, Carmen, et son tragique dénouement. Il n'y a pas vraiment de différence sur le plan de l'énonciation entre le narrateur principal et le narrateur José, car les deux partagent la même sphère sociale, et donc les mêmes codes et registres linguistiques : José est un bourgeois basque, le narrateur principal est un bourgeois français qui maîtrise la langue du pays.

Le narrateur principal:

«Je doute fort que mademoiselle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais rencontrées. Pour qu'une femme soit belle, il faut, disent les Espagnols, qu'elle réunisse trente *si*, ou, si l'on veut, qu'on puisse la définir au moyen de dix adjectifs applicables chacun à trois parties de sa personne. Par exemple, elle doit avoir trois choses noires : les yeux, les paupières et les sourcils ; trois fines : les doigts, les lèvres, les cheveux, etc. Voyez Brantôme pour le reste. Ma bohémienne ne pouvait prétendre à tant de perfections. Sa peau, d'ailleurs parfaitement unie, approchait fort de la teinte du cuivre. Ses yeux étaient obliques mais admirablement fendus ; ses lèvres un peu fortes, mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes sans leur peau. Ses cheveux, peut-être un peu gros, étaient noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisants. Pour ne pas vous fatiguer d'une description trop prolixe, je vous dirai en somme qu'à chaque défaut elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement pas le contraste. C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord mais qu'on ne pouvait pas oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain. Œil de bohémienne, œil de loup, c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation » (p.30).

« Dudo mucho que la joven Carmen fuera de raza pura, al menos era infinitamente más hermosa que todas las mujeres de su casta que yo haya encontrado jamás. Para que una mujer sea hermosa, dicen los españoles que es necesario que reúna treinta *sies*, o, si prefiere, que se la pueda definir por medio de diez adjetivos, cada uno aplicable a tres partes de su persona. Por ejemplo debe tener tres cosas negras: los ojos, los párpados y las cejas; tres finas, los dedos, los labios y el pelo, etc. Consúltese Brantôme para el resto. Mi gitana no podía aspirar a tantas perfecciones. El cutis, por lo demás perfectamente terso, se acercaba mucho al tono de cobre. Los ojos eran oblicuos, pero admirablemente rasgados. Los labios, un poco gruesos, pero bien trazados, dejaban ver unos dientes más blancos que almendras sin piel. El pelo, quizá algo grueso, era negro, con reflejos azulados como ala de cuervo largo y brillante. Para no cansarles con una descripción demasiado prolija, les diré en suma que por cada defecto reunía una cualidad que sobresalía quizá con más fuerza por el contraste. Era una belleza extraña y salvaje, un rostro que al pronto extrañaba, pero no se podía olvidar. Sobre todo, los ojos tenían una expresión voluptuosa y feroz a la vez que no he encontrado después en ninguna mirada humana. Ojo de gitano, ojo de lobo, es un dicho español que denota buena observación. (p.50).

Le narrateur José parle en homme décent, un bourgeois qui décrit Carmen comme une femme dont le comportement échappe aux normes, comme une femme dévergondée, à l'opposé des femmes décentes de son pays.

« Elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleurs de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise. Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de la bouche, et elle s'avancait en se balançant les hanches comme une poulliche du haras de Cordoue. Dans mon pays, une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer. A Séville, chacun lui adressait quelque compliment gaillard su sa tournure ; elle répondait à chacun, faisant les yeux en coulisse, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie bohémienne qu'elle était. » (p.40).

« Llevaba un falda roja muy corta que dejaba ver unas medias de seda blancas con más de un agujero, y bonitos zapatos de tafilete rojo, anudados con cintas color de fuego. Apartaba la mantilla para descubrir los hombros y un gran ramo de casia que sobresalía de la camisa. Tenía también una flor de casia en la comisura de la boca y avanzaba balanceándose sobre las caderas como una potranca de la remonta de Córdoba. Una mujer con ese traje en mi país habría hecho persignarse a la gente. En Sevilla, todos

echaban algún piropo atrevido a su figura; respondía a cada uno mirando dulcemente con el rabillo del ojo, con el puño en la cadera, descarada como una autentica gitana que era. » (p. 61).

Je ne traiterai pas dans cet article l'aspect ironique de l'éthos mériméen que le lecteur français, doté d'une certaine culture littéraire, perçoit dans l'énonciation du narrateur principal qui critique subtilement le romantisme dont le stock de lieux communs et de clichés nourrissent le récit. Dans l'extrait cité, par exemple, le narrateur se réfère à un dicton espagnol, mais on ne retrouve rien de pareil dans les recueils des dictons de l'époque. De même, la référence à Brantôme, l'auteur du XVI^e siècle qui peu a à voir avec la réalité de l'Espagne imaginaire. L'impossibilité de conclure au succès de cet éthos ironique dans la traduction réside dans le fait que la réception de *Carmen* en Espagne passe par les filtres des sources non-littéraires.

Les premières traductions espagnoles du livre de Mérimée ont été connues du grand public dans les années 1890, soit 40 ans après sa parution en France. Il est difficile de parler de la réception de la nouvelle *Carmen* sans mentionner l'opéra créé selon le livret de Meilhac et Halévy pour l'Opéra-Comique de Paris en 1875. C'est un détail important, car le mythe de Carmen, un personnage d'une gitane andalouse, s'enracine non seulement dans la nouvelle mais dans l'intrication des deux en France, et trois en Espagne : la nouvelle, l'opéra de Bizet (qui a d'abord été connu en italien en Espagne) et la zarzuela du même nom, par Rafael Maria Liern, création populaire, qui peu a à voir avec le texte.

4.2. LA RECEPTION DE L'ŒUVRE EN ESPAGNE

La première perception de Carmen par les espagnols, est d'ailleurs due à la zarzuela, qui donne naissance au personnage populaire de Carmen « espagnole », qui n'est pas « la Carmen de Mérimée ».

«A pesar de lo que se pretende con demasiada frecuencia, en cuanto genero lirico, la zarzuela española no debe ser confundida con la opera cómica francesa. Dejando de lado la alternancia de lo cantado y le recitado, único aspecto en que ambos coinciden, el drama lirico español se basa en algunas convenciones intangibles, entre las cuales descuellan el realismo poético del lenguaje popular, la estética costumbrista, marcada por la constante integración del punto de vista nacional, y la utilización sistemática de una música asentada en la tradición popular. El público de la zarzuela tiene un horizonte de espera muy peculiar, cifrándose la distintas facetas de su demanda en lo pintoresco castizo, el sentimentalismo melodramático, una música ligera y pegadiza, una alternancia rápida de las situaciones, y sobre todo en un común deseo catártico de identificación con un pueblo generoso, honrado y feliz ». (Sentaurens 2006 consulté en ligne <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046858>).

C'est la parfaite maîtrise des conventions du genre, allant ensemble avec l'éthos « national » de Carmen de Meilhac et Halévy, qui a engendré la revalidation de Carmen qui « n'aurait rien à voir avec Mérimée », ce dont témoigne le pasodoble des années 40 *La Carmen de España*.

On peut, en effet, difficilement, lire la nouvelle sans être traversé par les réminiscences de l'opéra ou la zarzuela, sans lesquels, la nouvelle de Mérimée resterait l'apanage d'un public cultivé et ne dépasserait pas le stade de ces autres œuvres.

D'une part, cette œuvre est une constellation d'éléments puisés dans la culture romantique ambiante : nébuleuse de clichés, préjugés, fragments de savoir qui traversent la société française de l'époque. Car, la gitane espagnole est avant tout un personnage crée de l'ensemble de représentations collectives sur l'Espagne, le lieu et le concept littéraire très à la mode qui traversent le XIX^e siècle français. L'Espagne exotique et romanisée est évoquée et décrite par Nodier, Flaubert, Stendhal, Dumas etc... D'autre part, l'Espagne de l'époque romantique se confond dans l'imaginaire français de l'époque avec l'aura oriental, car le XIX^e siècle est un grand siècle d'orientalisme imaginaire. La littérature française de l'époque abonde de clichés sur l'Espagne, ses paysages, ses coutumes et ses femmes.

L'image de l'Andalouse sensuelle va ensemble avec la représentation qu'on fait des gitanes auxquelles on attribue un mélange de sensualité, d'érotisme extraordinaire, car elles sont les créatures qui viennent de l'Orient. *Carmen* est une œuvre qui, dans l'esprit français, correspond à toutes ces attentes du public.

La traduction arrive à rendre compte des éthées qui traversent le monde de l'œuvre : celui du voyageur observateur objectif, qui décrit Carmen comme il décrirait un monument archéologique, avec des remarques savantes renvoyant à Brantôme, écrivain français « galant » du XVI^e siècle. Le narrateur, observateur des manières d'être des habitants du pays dont il étudie les mœurs, déploie l'énonciation qui se veut descriptive ; l'énonciation de José n'a rien de particulièrement différent linguistiquement. Elle est caractérisée par la présence d'un grand nombre de modélisateurs subjectifs qui permettent de créer la tension narrative. Le monde des contrebandiers, qui émerge de l'énonciation de José, la femme fatale et l'amour indompté par les conventions sociales, ne présentent pas de problèmes d'incorporation pour les lecteurs espagnols. Le succès de l'histoire de *Carmen*, et donc le succès de l'éthos incarné par l'énonciation de Mérimée, renforcé par celle de l'opéra et de zarzuela, est scellé par la statue de bronze que la mairie de Séville fait ériger en 1974, Carmen la Cigarrera.

5. EN GUISE DE CONCLUSION

L'analyse proposée dans cet article n'a aucunement de prétentions critiques envers la traduction des textes littéraires. Cependant, elle montre le rôle crucial de l'éthos en tant que dimension discursive inhérente à la production verbale. L'impossibilité de la saisir et de la transmettre dans la langue du traducteur rend l'impact de certaines œuvres moins fort que dans la langue d'origine. Ainsi, l'éthos narratif du conteur épique de *Taras Boulba*

ne traverse pas l'épaisseur de la langue et n'est pas transmis dans les traductions espagnole ou française. Toute la force de l'énonciation spécifique de Gogol se perd ainsi que le relief épique de la parole du narrateur. L'éthos montré du narrateur disparaît derrière les impossibilités linguistiques ou les choix personnels du traducteur.

En revanche, la traduction de *Carmen* arrive à transmettre le monde éthique de l'œuvre originale même si cette transmission est « contaminée » par d'autres médias que la littérature.

REFERENCES

- AMOSSY, R. (2010) : *La présentation de soi*, Paris : puf
- ARISTOTE, *Rhétorique*, Livres I et II, (texte établi par M. Dufour), Paris : Gallimard.
- CHARAUDEAU, P. (2007) : « Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux », *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnement ordinaire et mise en scène*, t.4 (H. Boyer, éd.), Paris : l'Harmattan.
- BOURDIEU, P. (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard.
- DUCROT, O. (1984), *Le dire et le dit*, Paris : Minuit.
- GRINSHPUN, Y. (2014) : Introduction au n° 149 *Langage et Société* « Ethos discursif ».
- MAINGUENEAU, D. (1984) : *Carmen. Les racines d'un mythe*. Paris : Sorbier.
- MAINGUENEAU, D. (1991), *L'analyse du discours*, Paris : Hachette.
- MAINGUENEAU, D. (2002) « De l'éthos, de la rhétorique à l'analyse du discours » : <http://dominique.maingueneau.pages-perso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>.
- SENTAURENS, J. «La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del 'cuentecillo gracioso' de la Señora de Montijo», in *La cultura del otro. Español en Francia, francés en España*, Sevilla: Universidad de Sevilla. Consulté en ligne <http://www.culturadelotro.us.es/ac-tasehfi/pdf/csentaurens.pdf>.
- WEBER, M. (trad. française 1964/1989) *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, essai, Paris : poche.

ŒUVRES ÉTUDIÉES

- ГОГОЛЬ, Н. (1835, 1842 [1949]), *Тарас Бульба*, собрание сочинений, том второй, Издательство Худ. Литературы: Москва.
- G *Taras Boulba*, traduction française par Michel Aucoutirier, 1966, Paris : Gallimard. GOGOL, N. *Tarás Boulba*, traducción Isabel Vicente, 2010, Madrid: Alianza Editorial.
- MERIMEE, P. *Carmen* : (1847/2013), Paris : Magnard.
- MERIMEE, P. *Carmen* (trad. 2006 Luis Lopez Jiménes, Luis-Eduardo Lopez Esteve), Madrid: Alianza Editorial.