

« *Petite Églantine*. Épines traductologiques des Contes de Grimm »

C'est par un de ces heureux hasards que dans le village de Niedرزwehrn, situé près de Cassel, nous fîmes la connaissance d'une fermière qui nous raconta la plupart des contes du deuxième tome, les plus beaux. Cette madame Viehmann était encore vigoureuse et n'avait guère plus de cinquante ans. Les traits de son visage avaient quelque chose de ferme, de raisonnable et d'agréable, et ses grands yeux jetaient des regards clairs et perçants. Elle gardait fermement en mémoire les vieilles légendes et disait d'ailleurs elle-même que ce don n'était pas donné à tout le monde, que certaines personnes n'arrivaient pas à conserver quoi que ce soit dans l'ordre. Cela étant, elle racontait de façon posée, sûre et extrêmement vivante, y trouvant elle-même de la satisfaction, d'abord de façon complètement libre, puis, si on voulait, une deuxième fois lentement, de sorte qu'avec quelque entraînement, on pouvait recopier ses paroles.¹

Pendant près d'un siècle et demi, cet extrait fameux de la Préface à la deuxième édition des *Contes de Grimm* (1819) servit à étayer la thèse selon laquelle les frères Grimm auraient couché par écrit les légendes germaniques telles que les colportait le peuple des campagnes. Leur collecte était censée transmettre à la postérité un héritage menacé de disparition. Grâce à Heinz Röllecke et ses successeurs, nous savons aujourd'hui que la mise en scène de Dorothea Viehmann, portraiturée par le cadet des frères Grimm, relève d'une habile opération de marketing aux conséquences durables. Les contes qu'ils commencent à publier en 1812 n'ont rien de récits transmis à l'état brut de génération en génération, ne serait-ce que parce que les frères Grimm n'avaient pour ainsi dire aucun contact avec le peuple réel. Leurs contributeurs étaient pour la plupart des filles de bonne famille et Dorothea Viehmann était elle-même fille d'aubergiste, ce qui peut expliquer qu'une partie de ses contes rappelle des plaisanteries de charretiers. Les contes dits populaires constituent en réalité des créations de toute pièce, répondant aux besoins et aux désirs de la bourgeoisie dont ils traduisent les valeurs et les aspirations. L'étude génétique des sept « grandes éditions » et des dix « petites éditions » montre à quel point les Grimm, et plus particulièrement Wilhelm, ont travaillé entre 1812 et 1857 à l'élaboration d'un genre de plus en plus conforme à leur mythe d'une poésie des origines.²

Si les *Contes de Grimm* se rattachent à la littérature orale ou populaire, ce n'est donc pas parce qu'ils fixeraient pour l'éternité d'anciens récits dans leur version originelle, mais plutôt parce qu'ils participent – peut-être à l'insu de leurs rédacteurs – à une pratique littéraire de type oral ou populaire qui ignore l'idée même de version originale ou définitive. D'une part, l'existence de plusieurs versions signées par les frères Grimm prouve en soi l'instabilité inhérente au genre : seul le mythe du progrès, propre à l'époque moderne, permet de donner la préférence à la dernière version en date ; avec le recul qui est aujourd'hui le nôtre, on peut même s'étonner que, pour un recueil censé ouvrir les arcanes de la tradition populaire, la version de référence soit la plus retravaillée, la plus artificielle, et rejeter ce raisonnement

¹ Jacob Grimm / Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*. Berlin, Reimer, 1819, p. XI-XII. Sauf mention contraire, c'est moi qui traduis.

² Voir Frédéric Weinmann, « La réconciliation de la masse et de l'élite autour des *Contes de Grimm* », dans Fabrice Malkani, Anne-Marie Saint-Gille, Ralf Zschachlitz (dir.), *Canon et identité culturelle. Culture de masse et culture d'élite*. Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010, p. 161-170.

paradoxal au profit d'une parité des versions successives. D'autre part, il est désormais évident que la fluctuation des contes dits de Grimm s'inscrit elle-même dans un contexte beaucoup plus large de circulation et de récupération des textes par-delà les époques, les pays et les langues : l'intertextualité qui relie leurs contes à de nombreuses autres versions antérieures ou postérieures ne saurait plus être interprétée en termes de hiérarchie, mais demande à être conçue comme une forme de *work in progress* à l'opposé de la sacralisation de l'original consécutive au sacre de l'écrivain.

Dans ces conditions, la traduction des Contes de Grimm représente un véritable défi aussi bien pour le traducteur que pour le traductologue. En effet, la scène emblématique des frères Grimm retranscrivant le récit oral de la « vieille » paysanne suggérait une stabilité à la fois du texte oral et du texte écrit. Dans cette vision proprement fantasmée du conteur, l'extraordinaire mémoire de Dorothea Viehmann donnait accès aux sources de la littérature populaire, c'est-à-dire à l'original, tandis que la transcription scrupuleuse des frères Grimm garantirait quant à elle une fidélité absolue de la copie. Dès lors que cette image se révèle être une mise en scène sans rapport avec la réalité, la question de l'original se pose à plusieurs niveaux : si le récit dont partent les frères Grimm n'est qu'une variante ponctuelle et aléatoire dans une foule de versions orales, comment pourrait-on lui décerner un quelconque certificat d'authenticité ? Si les frères Grimm s'écartent ensuite de leurs notes pour composer une version conforme à leur projet et adaptée à leur public potentiel, comment la première édition de 1812 pourrait-elle encore passer pour un état brut ? Enfin, si toutes les versions rattachées au recueil de Grimm ne forment qu'un archipel au milieu d'un océan, que signifie le concept d'originalité ? Toute version n'est-elle pas au bout du compte la traduction d'une version antérieure ?

Considérons par exemple l'un des contes les plus célèbres du recueil et sans doute du monde, à savoir *Dornröschen*. C'est Marie Hassenpflug qui le raconta à Jacob Grimm autour de 1808. Les Grimm lui attribuent dès lors une origine « orale », mais Jacob ne manque de remarquer dans l'envoi qu'il fait à Brentano le 17 octobre 1810 : « Celui-ci semble entièrement tiré de la Belle au bois dormant de Perrault. » Si l'on compare le début des deux versions, on constate en effet sans peine que les textes suivent la même trame (comme l'indiquent les éléments en gras dans le tableau ci-dessous). En même temps, ces deux versions se distinguent sur plusieurs points essentiels, à commencer par la longueur. Plusieurs modifications (en italiques) attestent en outre le passage de la culture aristocratique à la culture bourgeoise : ainsi, la reine ne fréquente plus « toutes les eaux du monde », c'est-à-dire des lieux de cure, dans l'espoir de tomber enceinte, mais elle se lave dans une baignoire ; et le roi n'invite pas sept fées sous prétexte qu'on n'en trouve pas plus, mais douze parce qu'un service à vaisselle ne comprend que douze couverts. Enfin, on constate dans le texte allemand l'absence de formule équivalant à « il était une fois » et, au contraire, l'introduction d'une écrevisse tout droit sortie du conte La biche au bois de Marie-Catherine d'Aulnoy. Dans un certain sens, on peut donc affirmer que *Dornröschen*, dans sa version de 1810, est une traduction libre et anonyme de La belle au bois dormant.

1697	1810
Il y avait une fois un Roi & une Reine, qui étoient si	Ein König und eine Königin kriegten gar keine

<p>fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchez, qu'on ne sauroit dire. Ils allèrent à toutes les Eaux du monde, Vœux, Pèlerinage, tout fut mis en œuvre, & rien n'y faisoit. Enfin pourtant la Reine devint grosse & accoucha d'une fille : on fit un beau baptême ; on donna pour Marraines à la petite Princesse toutes les Fées qu'on pût trouver dans le Païs (il s'en trouva sept,) afin que chacune d'elles lui faisant un don, comme c'étoit la coûtume des Fées en ce tems là, la Princesse eut par ce moyen toutes les perfections imaginables.</p>	<p>Kinder. Eines Tags war die Königin im Bad, da kroch ein Krebs aus dem Wasser ans Land und sprach: »Du wirst bald eine Tochter bekommen.« Und so geschah es auch und der König in der Freude hielt ein großes Fest und im Lande waren dreizehn Feen, er hatte aber nur zwölf goldne Teller und konnte also die dreizehnte nicht einladen. Die Feen begabten sie mit allen Tugenden und Schönheiten.</p>
--	--

Quand les frères Grimm publient ce conte deux ans plus tard, ils soumettent la transcription initiale de Jacob à plusieurs modifications que j'essaie de visualiser à nouveau selon les mêmes procédés. D'une part, ils remplacent bon nombre d'expressions par des expressions synonymes (signalées en italiques) qui tendent principalement à relever le niveau stylistique (« *zur Welt bringen* » au lieu de « *bekommen* », « *anstellen ließ* » au lieu de « *hielt* ») et à complexifier la syntaxe (par l'introduction de subordonnées). D'autre part, l'allongement manifeste du texte s'explique par de nombreux ajouts (que j'ai barrés dans la version de 1812). Ces ajouts sont très largement redondants : ils n'apportent aucune information nouvelle à proprement parler, mais développent des sous-entendus, le cas le plus frappant se trouvant à la fin du passage où les fées promettent à la princesse amour, gloire et beauté. Ces reduplications sémantiques jouent un rôle fondamental dans l'effet produit par la nouvelle version : tandis que le vocabulaire et la construction des phrases sont tirés du côté de la belle écriture, les variations et les ajouts suggèrent l'oralité. La promesse de l'écrevisse au début du texte est ainsi tout à fait révélatrice à cet égard dans la mesure où la réalisation prochaine du vœu dont il est question dans l'ajout « *Dein Wunsch wird bald erfüllt werden* » (ton souhait sera bientôt exaucé) réitère l'idée de l'ajout précédent (les souverains auraient bien aimé avoir un enfant) et anticipe la proposition suivante (la reine va mettre au monde une petite fille). Dans l'absolu, l'addition est parfaitement inutile. En pratique, elle confère au discours direct une maladresse, une lourdeur, une naïveté absente de la version de 1810 qui, en comparaison, frappe par son économie et, je dirais presque, par sa sécheresse. Il faut insister sur le fait que la version de 1812, souvent présentée comme la version « primitive » des *Contes de Grimm*, résulte déjà d'un profond remaniement des sources et se garde d'opposer, comme on l'a longtemps fait, la scientificité de Jacob à l'inspiration poétique de Wilhelm. On voit ici qu'ils procèdent d'emblée à la manière des traducteurs de leur époque qui entretenaient un rapport assez lâche au prétendu original. L'écart n'est pas plus grand entre Charles Perrault et Marie Hassenpflug qu'entre celle-ci et les frères Grimm. Dans un certain sens, la version de 1812 constitue une traduction libre de la version de 1810.

1810	1812
<p>Ein König und eine Königin kriegten gar keine Kinder. <i>Eines Tags</i> war die Königin im Bad, da kroch ein Krebs aus dem Wasser ans Land und sprach: »Du wirst bald eine Tochter <i>bekommen</i>.« Und so geschah es auch und der König in der Freude hielt ein großes Fest und</p>	<p>Ein König und eine Königin kriegten gar keine Kinder, und hätten so gern eins gehabt. Einmal saß die Königin im Bade, da kroch ein Krebs aus dem Wasser ans Land und sprach: »dein Wunsch wird bald erfüllt werden und du wirst eine Tochter <i>zur Welt bringen</i>.« <i>Das traf auch ein</i>, und der König war so erfreut über die Geburt der Prinzessin, daß er ein großes Fest <i>anstellen ließ</i>, und dazu lud er auch die Feen ein, die im Lande waren, weil er aber nur zwölf goldne Teller,</p>

<p>im Lande waren dreizehn Feen, er hatte aber nur zwölf goldne Teller und konnte <i>also die dreizehnte</i> nicht einladen. Die Feen <i>begabten sie</i> mit allen Tugenden und Schönheiten.</p>	<p>konnte er <i>eine</i> nicht einladen: es waren ihrer nemlich dreizehen. Die Feen kamen zu dem Fest, und beschenken das Kind am Ende desselben: die eine mit Tugenden, die zweite mit Schönheit und so die andern mit allem, was nur auf der Welt herrlich et zu wünschen war.</p>
---	---

Malgré ces transformations, la parenté de *Dornröschen* avec le conte de Perrault continue de sauter aux yeux, ce qui n'est d'ailleurs pas sans poser problème dans un recueil censé se nourrir de traditions populaires et (donc) allemandes. Plusieurs contes firent les frais de cette ressemblance patente : La barbe bleue, par exemple, disparut dès l'édition de 1819. *Dornröschen* jouit sur ce point d'un grand avantage : les frères Grimm étaient persuadés qu'il s'agissait à l'origine d'un conte germanique. Dans les remarques de 1812, ils écrivent : « La pucelle qui dort dans un château entouré d'un mur de ronces jusqu'à ce que le bon fils de roi la délivre est à cet égard identique à Brynhild endormie à l'intérieur d'un mur de flammes traversé par Sigurd. »³ Fort de cette interprétation, Wilhelm – à l'instar de Charles Perrault⁴ – procède à diverses modifications dans les éditions postérieures. Ainsi, en 1850, il remplace encore « *das soll mich nicht abschrecken* » (cela ne saurait me dissuader) par « *ich fürchte mich nicht* » (je n'ai pas peur) pour souligner la parenté avec l'intrépide Sigurd⁵.

Si l'on s'arrête un moment sur une édition intermédiaire, on voit qu'en 1837, il procède exactement comme son frère et lui l'avaient déjà fait en 1812. D'une part, il insère de nouveaux éléments pour renforcer les articulations logiques et ralentir le récit ; d'autre part, il opère des modifications visant à produire un effet populaire et germanique. Dès 1819, le « *Land* » (pays) était devenu un « *Reich* » (empire) et les « *Feen* » (fées) s'étaient métamorphosées en « *weise Frauen* » (femmes sages)⁶. Cette fois, l'écrevisse de Marie-Catherine d'Aulnoy cède la place à une prosaïque grenouille, et le prétérit « *lud* » est remplacé par la forme ancienne « *ladete* »⁷. On note encore que le narrateur répète avec une maladresse voulue « *der König* », « *die Königin* », « *der König* », ou qu'il abandonne le verbe de 1812 (*eintreffen*) au profit du verbe plus simple de 1810 (*geschehen*) sans toutefois reprendre l'ensemble de la phrase, une technique (bien connue des historiens de la traduction) qui consiste à emprunter des solutions tantôt à telle version antérieure, tantôt à telle autre. Mais surtout, il ajoute ensuite : « *die Königin gebar ein Mädchen, das war so schön, dass der*

³ Cité d'après Heinz Röllecke / Albert Schindehütte (éd.), *Es war einmal. Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte*. Frankfurt am Main, Eichborn (Die andere Bibliothek), 2011, p. 265 : « Die Jungfrau, die im Schloß mit Dornenwall umgeben schläft, bis sie der rechte Königssohn erlöst, ist mit der schlafenden Brynhild, die ein Flammenwall umgiebt, durch den Sigurd dringt, insofern identisch. »

⁴ Voir Jean-Michel Adam, « La question de la variation », dans *Études de lettres* n°270 (Sciences du texte et analyse du discours), 2005, p. 69-96, en particulier p. 74-75.

⁵ Voir Röllecke / Schindehütte, *Es war einmal*, op. cit., p. 266.

⁶ Voir Cyrille François, « Fées et *weise Frauen*. Les faiseuses de dons chez Perrault et les Grimm, du merveilleux rationalisé au merveilleux naturalisé », dans *Études de lettres* n°289 (Des fata aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours), 2011, p. 259-278.

⁷ Voir J. C. A. Heyse, *Theoretisch-praktische deutsche Grammatik*. Hanover, Sahn, 1838⁵, t. I, p. 709, note b (je traduis) : « *Laden* (en vieux haut allemand *hladan*), porter une charge, charger, est un verbe à l'origine fort, mais en général on le conjuge désormais comme un verbe faible aux 2^e et 3^e personnes du présent et parfois aussi au prétérit (*ladest, ladet ; ladete*). Il en va tout autrement du verbe à l'origine faible *laden, einladen* (gothique *lathon*, vieux haut allemand *ladon, ladota, giladot*), qu'on confond toutefois avec celui-ci dès le moyen haut-allemand à cause des formes fortes *luod, geladen*, et qui donne maintenant toujours *geladen* au participe (par exemple *er hat mich eingeladen* au lieu de *eingeladet*) et d'ordinaire *lud* au prétérit plutôt que *ladete*. »

König vor Freude sich nicht zu lassen wußte » (la reine accoucha d'une petite fille, elle était si jolie que le roi n'en pouvait plus de joie). On comprend pourquoi la version de 1812 peut paraître moins vraie, moins populaire, moins authentique que les versions postérieures. Le lecteur déçu est victime de la stratégie des Grimm.

1812	1837
<p>Ein König und eine Königin kriegt gar keine Kinder, und hätten so gern eins gehabt. Einmal saß die Königin im Bade, da kroch ein Krebs aus dem Wasser ans Land und sprach: »dein Wunsch wird bald erfüllt werden und du wirst eine Tochter zur Welt bringen.« Das traf auch ein, und der König war so erfreut über die Geburt der Prinzessin, daß er ein großes Fest anstellen ließ, und dazu lud er auch die Feen ein, die im Lande waren, weil er aber nur zwölf goldne Teller hatte, konnte er eine nicht einladen: es waren ihrer nemlich dreizehen.</p>	<p>Vor Zeiten war ein König und eine Königin, die sprachen jeden Tag, »ach, wenn wir doch ein Kind hätten!« und kriegten immer keins. Da trug sich zu, als die Königin einmal im Bade saß, daß ein Frosch aus dem Wasser ans Land kroch, und zu ihr sprach: »dein Wunsch wird bald erfüllt werden und du wirst eine Tochter zur Welt bringen.« Was der Frosch vorausgesagt hatte, das geschah, und die Königin gebar ein Mädchen, das war so schön, daß der König vor Freude sich nicht zu lassen wußte, und ein großes Fest anstellte. Er ladete nicht bloß seine Verwandte, Freunde und Bekannte, sondern auch die Weisen Frauen dazu ein, damit dem Kind hold und gewogen würden. Es waren ihrer dreizehn in seinem Reiche, weil er aber nur zwölf goldne Teller hatte, konnte er eine nicht einladen [...].</p>

Ces premières analyses illustrent l'éclatement du concept d'original à l'œuvre dans les *Contes de Grimm* : non seulement les différentes versions forment autant de traductions libres d'un original absent, mais en outre, c'est la version la plus artificielle et la plus tardive qui produit le plus grand effet d'authenticité. Cet état de fait a des conséquences majeures dans le domaine de la traduction et de la traductologie, que je voudrais de nouveau exposer de manière concrète plutôt que théorique. Comme je l'ai rappelé plus haut, Jacob et Wilhelm Grimm étaient tout à fait conscients de la parenté entre *Dornröschen* et La belle au bois dormant. Cela dit, ils se gardèrent bien d'intituler leur conte « *Die schlafende Prinzessin* », formule qui figure dans la transcription de 1810, devient en 1812 « *das schöne Dornröschen* », puis à partir de 1819 « *das schöne schlafende Dornröschen* ». Les traducteurs français se trouvent donc d'emblée confrontés à un dilemme : soit reprendre le titre « original » de Perrault (et souligner la parenté), soit essayer une traduction du titre allemand (et affirmer « l'originalité » de la version Grimm). L'alternative se révèle si délicate qu'Armel Guerne (1967) refuse littéralement de choisir et, à l'instar ou plutôt à l'inverse de Wilhelm Grimm, utilise « Belle au bois dormant » dans le titre et rend ensuite *Dornröschen* par « Princesse Fleur-d'Épine ».

Quoi qu'il manque dans tous les dictionnaires, le terme « fleur d'épine » est un vieux synonyme d'aubépine, véritable lieu commun de la poésie à la fin du XII^e siècle où la fraîcheur du teint constitue « le sous-motif le plus utilisé par les troubadours »⁸. Marie de France y recourt par exemple au vers 106 du *Lai de Lanval* (écrit en dialecte anglo-normand entre 1160 et 1180) pour qualifier une poitrine « *Plus ert blanche que flurs d'espine* »⁹. Exactement à la même époque, le troubadour Arnaud de Marueil parle lui aussi dans une

⁸ Voir Arnaldo Moroldo, « Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, aux XII^e et XIII^e siècles », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 1983, vol. 26, n°102, p. 147-167, ici p. 153.

⁹ *Poésies de Marie de France [...] par B. de Roquefort*. Paris, Chasseriau, 1820, t. 1, p. 210.

lettre d'amour d'une poitrine « *Blanca com neus et flors d'espina* »¹⁰ tandis que Bertran de Born écrit (autour de 1198) « *blancha pe'l cors com flors d'espina* »¹¹. Enfin, pour citer un dernier exemple, et non des moindres, cette comparaison figure au vers 3521 de *La chanson de Roland* où elle se rapporte cette fois à la barbe de l'émir (« *Altresi blanche cume flur en espine* »¹²). L'attribut récurrent, pour ne pas dire la métaphore usée, devient même (à une date que je n'ai pu déterminer) le nom d'un personnage de la légende arthurienne. Il apparaît dans *Le pauvre Guerrin (Il Guerrin Meschino)*, roman du trouvère toscan Andrea da Barberino, écrit vers 1410 et publié en 1473, où Renaud, compagnon de Roland, délivre *Fiordispina*, la fille du roi de Grenade. Cette splendide beauté ressurgit dans *Roland amoureux (Orlando innamorato)* de Matteo Maria Boiardo (1483, inachevé), puis surtout dans *Roland furieux (Orlando furioso)* de Ludovico Ariosto (1516).

L'enquête mériterait d'être poursuivie.¹³ Quoiqu'il en soit, il est à peine surprenant qu'Antoine Hamilton s'empare de ce prénom à des fins sarcastiques dans une parodie tout à la fois des romans de chevalerie, des *Contes des mille et une nuits* et des contes de fées, publiée au début du XVIII^e siècle, où l'écuyer Tarare, en fait le prince Pinçon, libère Fleur d'Épine, fille de la magicienne Serene, retenue au fond d'une forêt impénétrable par sa tante, la sorcière Dentüe.¹⁴ Il s'agit d'un très vieux topique que tous les contemporains comprenaient aussitôt, comme l'atteste encore une anthologie destinée aux jeunes filles du tout début du XIX^e siècle :

L'Aubépine a donné son joli nom à de romanesques beautés dont on voulait exprimer, en un mot, et les attraits, et la sagesse : tout le monde connaît Fleur-d'Épine. Son épine est peu redoutable, et ne sert guère qu'à sa défense ; elle n'abandonne point la fleur, et semble en quelque chose ajouter aux charmes modestes de sa forme et de ses parfums.¹⁵

Traduire *Dornröschen* par Fleur-d'Épine, c'est donc inscrire le conte dans une ancienne tradition dont le lecteur (et peut-être le traducteur) d'aujourd'hui n'a plus nécessairement conscience. C'est relier l'héroïne à une origine très lointaine (aussi bien dans le temps que dans l'espace) alors que, paradoxalement, ce choix dérivait sans doute chez Armel Guerne d'un désir d'affirmer l'originalité du nom allemand. Natacha Rimasson-Fertin, pour citer la seconde édition aujourd'hui canonique des *Contes pour les enfants et la maison*, préfère la variante Rose d'épine, traduction considérée comme « littérale » depuis au moins le milieu du XIX^e siècle puisqu'on lit sous la plume d'Édèlestand Du Méril en 1858 :

¹⁰ Arnaut de Mareuil, *Les saluts d'amour du troubadour*, édité par P. Bec. Toulouse, Privat, 1961, t. I, p. 94.

¹¹ Bertran de Born, *Bertrand von Born*, herausgegeben von Albert Stimming. Halle a.S., Niemeyer (Romanische Bibliothek 8), 1892, p. 112.

¹² *La chanson de Roland*, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier. Paris, Piazza (L'édition d'art), 1927, p. 266.

¹³ Dans le gigantesque *Roman de Perceforest* (du XV^e siècle), où il revient non à Perceforest en personne, mais au chevalier Troilus de réveiller la « pucelle qui dormoit », le lys l'emporte hélas sur l'aubépine : Zellandine y est dite « belle comme une déesse, tendre et vermeille comme une rose et de char blanche comme la fleur de lys » (*Perceforest. Edition critique par Gilles Roussineau*. Genève, Droz, 1993, Troisième partie, t. III, p. 87). Voir Noémie Chardonens, « D'un imaginaire à l'autre. La belle endormie du *Roman de Perceforest* et son fils », dans *Études de lettres* n°289, op. cit., p. 191-204.

¹⁴ Antoine Hamilton, *Histoire de fleur d'épine*. Paris, Jean François Josse, 1730.

¹⁵ Louis-François Jauffret, *Le panier de fruits, ou Descriptions botaniques et notices historiques des principaux fruits cultivés en France, suivies de différens morceaux de littérature et de morale [...] destiné aux jeunes gens*. Paris, Perlet, 1807, p. 297.

« *Dornrose*, Églantine, littéralement Rose d'épine, le nom de l'héroïne, se dit aussi en allemand *Schlafrose*, Rose dormante [...] »¹⁶ Avant d'aller plus loin, il faut s'arrêter un instant sur la prétendue littéralité de cette traduction. Si l'on entend par là un calque, on peut tout d'abord se demander où est parti le diminutif de *Dornröschen*. Ensuite, on peut aussi s'étonner du procédé qui consiste à décomposer les mots composés (comme si « livre de mots » était la traduction littérale de « *Wörterbuch* »). Enfin et surtout, on est en droit de s'interroger sur le sens de ce nom. Que l'on consulte les dictionnaires ou Google, peu importe, le substantif « rose d'épine » n'existe manifestement pas. Tel n'est pas le cas, loin s'en faut, de *Dornrose*. Le terme est certes vieilli, mais attesté et parfaitement clair, comme le prouve notamment le *Dictionnaire allemand* des frères Grimm où l'on peut lire (je traduis) :

dornrose, f.

1. *rosier sauvage, églantier, rosa canina. dornrosen églantines, gratte-cul, rosa silvestris vulgaris* (Hensch 734). *Dans la Wetterau, on dit d'elle, comme le remarque Weigand, « Quand l'épine a des roses, la vache se repose », c'est-à-dire quand l'églantine fleurit, les vaches produisent moins de lait.*
2. *églantier odorant, rosier rouillé, rosa eglanteria* (Adelung).
3. *excroissance sur les rameaux, provenant d'un insecte et présentant quelque ressemblance avec la rose, comparable à l'excroissance résultant de feuilles soudées qui pousse sur l'osier ou le saule à feuilles opposées (salix helix) et qu'on appelle rose du saule.*¹⁷

On voit par conséquent que le terme allemand *Dornrose* désigne, outre la « galle » ou le « bédégar » (sens n°3), plusieurs types de rosacées et notamment la « *rosa canina* », ainsi que le confirme plus récemment le guide de Jean-Claude Rameau intitulé *Flore forestière française* :

Rosa canina L. (incluant *R. corymbifera* Borkh., *R. obtusifolia* Desv., *R. stylosa* Desv., *R. Abietina* Gren. Ex Christ)

Rosier des chiens, Églantier, Rosier sauvage, Rose des haies, Cynorrhodon, Gratte-cul

Angl.: **Dog Rose**, Common Briar. Allem.: **Hundsrose**, Heckenrose, Dornrose. Ital.: **Rosa canina**, Rosa di macchia, Rosa selvatica comune.

Du latin **rosa**: nom de divers rosiers (notamment *R. gallica* L.) et églantiers, d'origine indo-européenne comme le grec **rhodon**: rose et **canis**: chien (les racines étaient considérées autrefois comme un remède contre la rage). Le nom botanique était déjà utilisé en latin pour désigner le rosier des chiens.

*Nota. Espèce assez polymorphe pouvant être subdivisée en sous-unités dont la valeur taxonomique reste à préciser. C'est le plus répandu et le plus vigoureux de tous les rosiers indigènes.*¹⁸

Considérer Rose d'Épine comme la traduction littérale de *Dornröschen*, c'est au bout du compte adhérer à une conception romantique de la traduction, où le calque vise à produire un effet d'étrangeté signalant l'origine étrangère du texte de départ, là même où celui-ci ne présente aucune originalité de ce genre. Malgré les apparences, un fossé aujourd'hui envahi de ronces sépare donc Fleur d'Épine, qui renvoie à une longue tradition poétique, et Rose d'Épine, qui laisse au contraire entendre une originalité de la version allemande. Cette traduction de *Dornröschen* stipule une rupture entre la version Grimm et les versions antérieures de cette figure. À bien des égards, il serait en fait beaucoup plus légitime

¹⁶ *Revue germanique*, 1858/4, p. 37-83, p. 61, note 9.

¹⁷ Jacob Grimm / Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Leipzig 1854-1961, t. II, col. 1300.

¹⁸ Jean-Claude Rameau & altri, *Flore forestière française. Guide écologique illustré*. Paris, Institut pour le développement forestier, 1993, t. II, p. 683.

d'appliquer le qualificatif de traduction littérale à l'expression « petite Églantine ». En effet, non seulement *Dornrose*, en tant que plante, désigne bien l'églantine, comme Édélestand Du Méril le savait d'ailleurs parfaitement, mais en outre, le prénom *Dornröschen* est comme Églantine une création récente : il émerge en 1790, dans la traduction du conte d'Antoine Hamilton évoquée ci-dessus, Fleur-d'Épine, parue dans *Die blaue Bibliothek aller Nationen*, une adaptation allemande de la Bibliothèque bleue.¹⁹ Auparavant, on ne recense guère qu'une farce d'Andreas Gryphius intitulée *Die geliebte Dornrose* (Églantine la bien-aimée, 1661), où la fleur (et non le diminutif) sert de patronyme (et non de prénom) au seul personnage aimable et distingué de la pièce, Lise Dornrose. En d'autres termes, quand Jacob Grimm donne ce titre au conte raconté par Marie Hassenpflug, il n'immortalise pas un traditionnel diminutif germanique, mais récupère un néologisme inventé par un traducteur de la Bibliothèque bleue quelque vingt ans plus tôt. Or le prénom Églantine date lui aussi de cette époque : il fut lancé pendant la Révolution française, si bien que « Petite églantine » se révèle être pour cette raison également la traduction la plus proche de l'original, celle qui manifeste le mieux que les *Contes pour les enfants et la maison* sont une création des frères Grimm.

On remarquera du reste que ce prénom manque dans la transcription du récit de Marie Hassenpflug. Ce n'est qu'en 1812 que Jacob et Wilhelm Grimm l'introduisent, au milieu d'une frappante prolifération d'épines (*Dorn*), dans le passage central où la jeune princesse, se piquant le doigt, tombe endormie tandis qu'une haie d'églantiers pousse autour du château. En comparant les deux textes, on constate comme précédemment que la première édition est une version déjà très remaniée de la transcription manuscrite : les frères Grimm procèdent pour l'essentiel par ajouts, soit pour rationaliser la narration, soit pour lui insuffler par le biais de redondances un caractère populaire.

1810	1812
<p>Und um das ganze Schloß zog sich eine Dornhecke, daß man nichts davon sah.</p> <p>Nach langer langer Zeit kam ein Königsson in das Land, da erzählte ein alter Mann die Geschichte, die er sich erinnerte</p> <p>von seinem Großvater gehört zu haben, und daß schon viele versucht hätten durch die Dornen zu gehen, aber alle hängen geblieben wären.</p>	<p>[...] und um das ganze Schloß zog sich eine Dornhecke hoch und immer höher, so daß man gar nichts mehr davon sah.</p> <p>Prinzen, die von dem schönen Dornröschen gehört hatten, kamen und wollten es befreien, aber sie konnten durch die Hecke nicht hindurch dringen, es war als hielten sich die Dornen fest wie an Händen zusammen, und sie blieben darin hängen und kamen jämmerlich um. So währte das lange, lange Jahre: da zog einmal ein Königsson durch das Land, dem erzählte ein alter Mann davon, man glaube, daß hinter der Dornhecke ein Schloß stehe, und eine wunderschöne Prinzessin schlafe darin mit ihrem ganzen Hofstaat; sein Großvater habe ihm gesagt, daß sonst viele Prinzen gekommen wären und hätten hindurchdringen wollen, sie wären aber in den Dornen hängen geblieben und totgestochen worden.</p>

Le procédé d'amplification s'accroît encore à partir de la deuxième édition. Dans le tableau ci-dessous, j'ai barré d'un seul trait les ajouts de 1812 et de deux traits les ajouts postérieurs (sans distinguer leurs dates respectives, par souci de clarté et malgré l'intérêt

¹⁹ Antoine Hamilton, *Dornröschen*, dans Friedrich Justin Bertuch (éd.), *Die blaue Bibliothek aller Nationen*. Gotha, Ettinger, 1790, t. 2, p. 179-332.

d'une étude génétique des modifications successives). On voit ainsi que le texte final est à nouveau presque multiplié par deux. Les additions visent toujours une plus grande logique et une diction plus populaire : d'une part, Wilhelm Grimm se sent obligé de préciser par exemple que *Dornröschen* est le nom qu'on donne à la fille du roi ; d'autre part, il utilise la conjonction *aber* de manière récurrente, volontairement maladroite, pour créer une impression d'oralité. À plusieurs endroits (que j'ai cette fois soulignés), il revient de manière arbitraire et aléatoire à la formulation de 1810. On constate donc à quel point le conte de Grimm est un conte « artistique » (*Kunstmärchen*). Le caractère populaire résulte de choix stratégiques, ainsi quand les termes de prince et princesse (*Prinz* et *Prinzessin*), employés en 1812, sont systématiquement remplacés par fils de roi et fille de roi (*Königssohn* et *Königstochter*). L'héroïne devient dès lors « une merveilleuse fille de roi, appelée petite Églantine » (« *eine wunderschöne Königstochter, Dornröschen genannt* ») ou « la belle petite Églantine endormie, car c'est ainsi qu'on nommait la fille de roi » (« *dem schönen schlafenden Dornröschen, denn so ward die Königstochter genannt* »). En d'autres termes, Wilhelm Grimm insiste sur le diminutif dont son frère et lui ont baptisé la princesse : non seulement il ajoute une occurrence, mais il précise que c'est le peuple qui l'appelle de cette façon.

1812	1857
<p>[...] und um das ganze Schloß zog sich eine Dornhecke hoch und immer höher, so daß man gar nichts mehr davon sah.</p> <p><i>Prinzen</i>, die von dem schönen Dornröschen gehört hatten,</p> <p>kamen und wollten es befreien, aber sie konnten durch die Hecke nicht hindurch dringen, es war als hielten sich die Dornen fest wie an Händen zusammen, und sie blieben darin hängen und kamen jämmerlich um.</p> <p>So währte das lange, lange Jahre: da zog einmal ein Königssohn durch das Land, dem erzählte ein alter Mann davon, man glaube, daß hinter der Dornhecke ein Schloß stehe, und eine wunderschöne Prinzessin schlafe darin mit ihrem ganzen Hofstaat; sein Großvater habe ihm gesagt, daß sonst viele <i>Prinzen</i> gekommen wären und hätten hindurchdringen wollen, sie wären aber in den <i>Dornen</i> hängen geblieben und todtgestochen worden.</p>	<p>Rings um das Schloß aber begann eine Dornenhecke zu wachsen, die jedes Jahr höher ward, und endlich das ganze Schloß umzog, und darüber hinaus wuchs, daß gar nichts mehr davon zu sehen war, selbst nicht die Fahne auf dem Dach. Es gieng aber die Sage in dem Land von dem schönen schlafenden Dornröschen, denn so ward die Königstochter genannt, also daß von Zeit zu Zeit Königsöhne kamen, und durch die Hecke in das Schloß dringen wollten. Es war ihnen aber nicht möglich, denn die Dornen, als hätten sie Hände, hielten fest zusammen, und die Junglinge blieben darin hängen, konnten sich nicht wieder los machen und starben eines jämmerlichen Todes. Nach langen langen Jahren kam wieder einmal ein Königssohn in das Land, und hörte wie ein alter Mann von der Dornhecke erzählte, es sollte ein Schloß dahinter stehen, in welchem eine wunderschöne Königstochter, Dornröschen genannt, schon seit hundert Jahren schlief, und mit ihr schlief der König und die Königin und der ganze Hofstaat. Er wußte auch von seinem Großvater, daß schon viele Königsöhne gekommen wären und versucht hätten durch die Dornenhecke zu dringen, aber sie wären darin hängen geblieben und eines traurigen Todes gestorben.</p>

En dehors de la trame, il ne reste pas grand-chose du récit de Marie Hassenpflug dans les versions tardives de *Dornröschen*. La question se pose donc bel et bien de savoir laquelle de ces variantes mérite le titre d'original ou, pour le dire autrement, s'il existe tout bonnement un original. Si l'on entend « contes de Grimm » au sens d'œuvre des frères Grimm, l'état le plus abouti de leur projet constitue peut-être la version la plus pure d'un ouvrage typique du XIX^e siècle, l'exemplaire le plus parfait d'un des monuments du romantisme, la matrice d'une certaine image stéréotypée de la littérature allemande. Mais il est tout sauf une version

originelle. En même temps, ce serait une illusion non moins grande de croire que la version de 1812 donne accès à un état originaire du conte puisque les frères Grimm y ont déjà pratiqué des interventions majeures, notamment l'introduction du nom *Dornröschen* emprunté à une traduction récente de Fleur d'Épine. C'est pourquoi il vaudrait la peine de rendre accessible aux lecteurs francophones le corpus de 51 manuscrits envoyé à Clemens Brentano le 17 octobre 1810. Cet état du texte permettrait à la fois de montrer l'ampleur des interventions postérieures et de resituer la majorité de ces textes dans un flux complexe aux sources et aux ramifications nombreuses. Pour cela, il faudrait toutefois envisager une traduction que j'aimerais appeler non pas décevante, mais déceptive, c'est-à-dire une traduction qui, à l'image de « petite Églantine », frustrerait les attentes du lecteur conditionné par deux siècles de romantisme. À titre d'exemple, je propose pour conclure de confronter une telle transposition du passage central à la traduction de Natacha Rimasson-Fortin et laisse à chacun le soin de juger.

Petite Églantine 1810	Rose d'épine 1857
<p>Et autour de tout le château se forma une haie d'églantiers,</p> <p>de sorte qu'on n'en voyait rien.</p> <p>Au bout d'un long, long moment, un fils de roi vint dans le pays ; un vieil homme lui raconta l'histoire qu'il se souvenait avoir entendue</p> <p>dans la bouche de son grand-père, et que beaucoup déjà auraient tenté de passer à travers les églantiers, mais que tous seraient restés accrochés.</p>	<p>Une haie d'épines se mit à pousser tout autour du château, qui devenait de plus en plus haute d'année en année; elle finit par encercler le château tout entier et par pousser au-dessus de lui, si bien qu'on n'en voyait plus rien du tout, pas même le drapeau sur le toit. Or, dans le pays, on racontait la légende de la belle Rose d'épine endormie, car c'est ainsi que l'on appelait la fille du roi, si bien qu'il venait de temps en temps des fils de roi qui tentaient de pénétrer dans le château à travers la haie d'épines. Mais ils n'y parvenaient pas, car les épines les retenaient comme si elles avaient des mains, et les jeunes gens y restaient accrochés sans réussir à se dégager, et ils périssaient d'une mort misérable. Après de longues, longues années, il arriva de nouveau un fils de roi dans le pays, qui entendit un vieil homme raconter l'histoire de la haie d'épines : un château se trouvait à l'intérieur, dans lequel une fille de roi merveilleusement belle, du nom de Rose d'épine, dormait déjà depuis cent ans; le roi, la reine et toute la cour dormaient avec elle. Le vieil homme savait aussi, de la bouche de son grand-père, que bien des fils de roi étaient déjà venus et avaient essayé de se frayer un passage à travers la haie d'épines, mais qu'ils y étaient restés prisonniers et qu'ils avaient connu une triste mort.</p>

Frédéric Weinmann
Paris