

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

FANNY MAQUET – ΣΑΡΑΦΟΠΟΥΛΟΥ

**La traduction des *Chants populaires de la Grèce moderne*
de Claude Fauriel au confluent des tendances esthétiques
et littéraires du début du XIX^e siècle**

Μεταπτυχιακή εργασία που υποβλήθηκε στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και
Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου
Θεσσαλονίκης

Υπό την επίβλεψη της κ. Μαρίας Μακροπούλου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2009

Je tiens ici à exprimer ma gratitude à

- mon professeur Maria Makropoulou dont l'encadrement scientifique, mais aussi la disponibilité dévouée et les chaleureux encouragements ont contribué à ce que cette étude soit menée à son terme.
- M. Panagiotis Moullas, professeur émérite de l'Université de Thessalonique, pour l'intérêt bienveillant qu'il a montré à ma recherche et pour ses précieux conseils en matière de philologie grecque.
- ma famille, mes amis et collègues pour le soutien moral qu'ils m'ont manifesté, chacun à sa manière, lors de l'élaboration de ce travail

A la mémoire de mes parents

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION	4
AVIS PRÉLIMINAIRE	8
 1^{ÈRE} PARTIE: FAURIEL ET SON ÉPOQUE 	
Chapitre I QUELQUES ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES...	9
Les années de formation.....	11
L'influence des Idéologues : vers une nouvelle critique littéraire.....	11
A l'écoute des littératures étrangères : le traducteur Fauriel.....	12
L'érudit Fauriel.....	14
L'historien Fauriel.....	15
Fauriel, « amoureux du primitivisme ».....	16
La quête d'authenticité.....	20
 Chapitre II L'EDITION DES <i>CHANTS POPULAIRES DE LA GRÈCE MODERNE</i>	 23
A. <u>Motivations de l'édition</u>	24
1. L'intérêt philologique.....	24
2. La dette morale du philhellène.....	27
3. Les <i>Chants populaires de la Grèce moderne</i> : une source de renouvellement poétique.....	29
B. <u>Le succès des <i>Chants populaires de la Grèce moderne</i> : un météore dans l'horizon littéraire français</u>	30
1. L'édition de Fauriel à la croisée des tendances dominantes de l'époque : exotisme, hellénisme, philhellénisme, orientalisme....	30
2. Un succès éphémère.....	32

Chapitre III LA TRADUCTION DES <i>CHANTS POPULAIRES</i>	34
A. <u>Son importance</u>	35
B. <u>Ses difficultés</u> :	37
1. Le manque d'outils lexicographiques de qualité.....	37
2. L'absence de référence en matière de chants populaires.....	38
3. Le fossé sociologique séparant la société agricole grecque du public érudit français.....	39
4. Le décalage organique entre les langues grecque et française.....	40
5. La spécificité littéraire des chants populaires grecs :	
▪ littérature orale mise par écrit.....	41
▪ spécificité de leur poésie.....	43
C. <u>Les principes méthodologiques appliqués dans la traduction</u>	46
1. Traduction littérale vs traduction poétisée.....	47
2. La prose poétique : un nouveau type de discours bien connu des traducteurs.....	50
3. Les choix méthodologiques de Fauriel.....	51

2^{ÈME} PARTIE : ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA TRADUCTION

Chapitre I LA CONCISION	59
A. <u>Les ajouts indispensables à la compréhension</u>	63
1. Les ajouts destinés à restituer les agents du récit.....	63
2. Les ajouts visant à rétablir une action ou un renseignement indispensable à l'enchaînement logique du récit.....	66
3. Les ajouts complétant les raccourcis de nature syntaxique.....	69
B. <u>Les ajouts visant à combler les « sauts les plus brusques du style »</u>	71
1. Les ajouts visant à créer des transitions entre les phrases.....	71
a) Ajouts de conjonctions et autres mots d'articulation.....	72
b) Ajouts d'adverbe de temps, de lieu, de manière.....	73
c) Ajouts d'interjections et d'expressions exclamatives.....	74
2. Les ajouts visant à combler les inexactitudes de l'expression.....	76
a) dans les descriptions.....	76
b) dans les comparaisons.....	77
c) dans les propositions dont le verbe est employé de manière absolue (sans complément ou attribut).....	78

Chapitre II LA VIVACITÉ ET LA HARDIESSE DE L'EXPRESSION.....	83
A. <u>Les diminutifs</u>	87
B. <u>Le langage métaphorique</u>	92
1. La comparaison.....	93
2. La métaphore.....	96
a) La personnification de la nature.....	97
b) La personnification du corps humain.....	99
C. <u>Le réalisme</u>	100
1. Les termes crus ou obscènes	100
2. Les termes étrangers.....	103
 Chapitre III LA SIMPLICITÉ.....	 108
 Chapitre IV LES RÉPÉTITIONS	 113
A. <u>Les répétitions préexistant dans le texte grec</u>	115
B. <u>Les répétitions ajoutées par Fauriel</u>	118
1. Le parallélisme isométrique.....	119
2. La réduplication.....	123
3. La reprise.....	124
4. Le rythme ternaire.....	125
5. La structure-type : verbe + vocatif + verbe répété.....	126
C. <u>Les répétitions non traduites par Fauriel</u>	127
1. Le parallélisme isométrique.....	128
2. Le rythme ternaire.....	128
3. La figure des 'questions – réponses'.....	129
 CONCLUSION.....	 131
 BIBLIOGRAPHIE.....	 136
 RÉSUMÉ EN GREC.....	 144

INTRODUCTION

L'édition des *Chants populaires de la Grèce moderne* de Charles Fauriel (publiée en 1824-1825) est passée dans l'histoire comme l'ouvrage qui révéla au public européen (y compris aux érudits hellènes !) le vrai visage de la Grèce moderne à travers les trésors de sa poésie populaire, jetant, par la même occasion, les fondements de la science folklorique grecque. La contribution de la traduction à cet événement historico-littéraire, quoique considérable, fut rarement relevée et appréciée à sa juste valeur. Notre étude aspire, entre autres ambitions, à réparer cette lacune.

L'examen d'une traduction peut présenter des formes très différentes, selon l'objectif poursuivi et la méthode employée. Dans le cadre du présent mémoire, nous nous proposons en priorité de resituer la traduction des *Chants populaires* dans le contexte historique et littéraire très mouvant de ce début du XIX^e siècle. En effet, « naïves ou savantes, laides ou belles, bonnes ou mauvaises, les traductions appartiennent à la littérature qui les accueille et s'intègre à son patrimoine »¹. Mais la traduction de Fauriel offre un intérêt particulier qui tient à la complexité du profil littéraire de son auteur : celui-ci, chronologiquement et idéologiquement parlant, est un homme du XVIII^e siècle ; sa formation classique d'une part, l'influence des Idéologues de l'autre imprègnent l'ensemble de son œuvre. Néanmoins, son esprit encyclopédique et son tempérament original le prédisposaient à accueillir avec enthousiasme le renouveau littéraire amorcé sous l'impulsion du mouvement romantique en pleine éclosion. C'est cette dualité constitutive de l'identité littéraire de Fauriel que nous chercherons à sonder sous les multiples formes qu'elle revêt au sein de la traduction. Dans cette optique, nous nous focaliserons en priorité sur les éléments intratextuels de celle-ci : le rayonnement de l'œuvre et l'influence qu'elle exercera sur le paysage littéraire de l'époque ne feront l'objet que de mentions passagères. Il ne s'agit pas, en effet, d'une étude de la réception de la traduction.

Ainsi, dans une première partie essentiellement théorique, nous resituerons Fauriel et son ouvrage dans le cadre littéraire général de l'époque : après une présentation sommaire et sélective des principaux éléments biographiques de l'auteur, nous nous pencherons sur l'édition des *Chants populaires de la Grèce moderne*, les conditions de son élaboration, les motivations qui la sous-tendaient, le public auquel

¹ P. Brunel, Cl. Pichois et A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, p.144.

elle s'adressait et le succès qu'elle recueillit. Pour finir, nous envisagerons plus spécifiquement la traduction de ce recueil, pour en souligner l'importance, les difficultés inhérentes ainsi que les principes méthodologiques la régissant. Dans la seconde partie du travail, nous tenterons une analyse de la traduction, organisée sur base des principales caractéristiques stylistiques que Fauriel a dégagées des compositions populaires grecques : la concision de l'expression, sa vivacité voire sa hardiesse, sa simplicité et enfin, l'usage fréquent des répétitions. Nous examinerons dans quelle mesure ces traits sont respectés dans la traduction, et dans les cas où le traducteur s'en écarte (par omission ou par diverses interventions), nous tenterons d'interpréter ces licences en fonction des positions littéraires et esthétiques de Fauriel, de ses préjugés, de ses automatismes, bref de son rapport à la langue, appliquant de la sorte le principe suivant, défendu par H. Meschonnic : *« Il y a lieu de reconnaître, et d'analyser, pour chaque texte, l'histoire et la nature du regard. C'est du texte qui passe, mais aussi la grille du traducteur qui s'y incorpore, tout ce qu'il croit qu'on peut ou ne peut pas dire, son sens de l'illisible ou de ce qu'on peut dire dans telle langue mais pas en français, toutes ses idées sur le génie des langues, et le pseudo-cartésianisme vulgaire, la clarté française, tout passe et s'inscrit dans la traduction »*².

Notre approche se veut donc plus descriptive que critique, en tout cas, jamais normative : s'il nous arrive quelquefois de comparer la traduction de Fauriel, ce n'est en aucun cas avec une version subjectivement idéale, mais bien avec d'autres traductions françaises du même chant. En outre, nous ne nous référons que très exceptionnellement aux traductions remaniées par Fauriel en vue des cours de littérature comparée qu'il professera en Sorbonne³ : celles-ci, bien que rédigées à des fins différentes, ne présentent pas de différences notables par rapport à celles de l'édition originale et reposent souvent sur des versions de chansons acquises ultérieurement. Tout au plus, nous renseignent-elles sur la conscience qu'avait Fauriel de l'éphémère de la traduction. En ce qui concerne les problèmes théoriques de traduction, c'est également de manière ponctuelle et accessoire que nous recourrons à

² H. Meschonnic, article « Traduction et littérature » in J.-P. Beaumarchais, D.Couty et A.Rey (s/s la dir. de), *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, t.1, Paris, Bordas, 1984, p. 2322.

³ Le contenu des cours consacrés à la poésie populaire des Serbes et des Grecs a été publié par M. Ibrovac, *op. cit.*, pp. 409 – 667.

l'abondante bibliographie scientifique concernant l'art de traduire : en effet, il serait vain d'adopter ici l'une ou l'autre théorie moderne pour l'appliquer à l'examen d'une traduction rédigée il y a près de deux siècles, ou de prendre position sur les grandes questions existentielles relatives à la traduction (par exemple sur l'utopie liée à la traduction de la poésie). Pour conclure, un dernier avertissement à notre lecteur : la masse d'exemples extraits des chants de l'édition et réunis dans la deuxième partie pourrait bien lui paraître démesurée et finir par le lasser. C'est un risque que nous choisissons de courir dans la mesure où, par cette accumulation, nous cherchons non seulement à illustrer un phénomène, mais aussi à en suggérer l'ampleur (à défaut d'une étude statistique, solution idéale malheureusement irréalisable dans les limites de la présente étude).

Au terme de ce prologue, il ne nous reste plus qu'à souhaiter que notre lecteur trouve autant de plaisir que nous à accomplir, sous la guidance du passeur Fauriel, cette traversée passionnante d'un univers langagier à l'autre, sur le bac au charme quelque peu désuet mais tellement poétique des chants populaires.

AVIS PRÉLIMINAIRE

A. Concernant les citations empruntées à l'édition des *Chants populaires de la Grèce moderne* de Claude Fauriel :

- ❖ L'orthographe de Fauriel a été conservée telle quelle dans les citations, aussi bien grecques que françaises. Nous avons simplement transcrit le système polytonique grec de l'original en monotonique.
- ❖ Dans la traduction française de l'édition, les vers des chansons sont imprimés en continu, séparés par un simple tiret. Pour des raisons de clarté synoptique, nous avons choisi de les présenter l'un en dessous de l'autre, à l'image de leur version grecque.
- ❖ Dans les exemples cités, nous soulignons les mots / expressions / membres du vers qui illustrent le point précis de notre discours.
- ❖ Les références des passages utilisés sont mentionnés comme suit : **F., tome, page, n° du vers**. Pour les distiques, nous signalons en outre le numéro figurant dans l'édition originale.
- ❖ L'édition de Fauriel, de même que bon nombre d'ouvrages et périodiques anciens cités dans notre travail, sont consultables sur le site de Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France (adresse électronique : **[http : // gallica. bnf. fr](http://gallica.bnf.fr)**).

B. Concernant les citations d'ouvrages étrangers (grecs et anglais) :

sauf mention contraire, les traductions des références bibliographiques ainsi que des passages extraits de ces ouvrages sont de notre propre cru.

1^{ÈRE} PARTIE : FAURIEL ET SON EPOQUE

CHAPITRE I

QUELQUES ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

« Fauriel a eu ceci de particulier et d'original (...) qu'issu du pur XVIII^e siècle et comme en le prolongeant, il a rencontré et entamé presque toutes les recherches neuves du XIX^e, sans avoir dit à aucun jour : Je romps. (...) En lui, les extrémités, les terminaisons de l'âge précédent se confondent, se combinent à petit bruit avec les origines de l'autre». Ces termes de Sainte Beuve cernent on ne peut mieux la spécificité de Claude Fauriel : esprit hybride à la charnière de deux siècles, il incarne la transition entre le rationalisme triomphant du XVIII^e toujours assujéti aux valeurs classiques et les nouvelles orientations préconisées par le XIX^e romantique. Microcosme dans le macrocosme du paysage littéraire français, il s'avéra « *entre ces deux régimes intellectuels [XVIII^e et XIX^e siècles], sorti du cœur de l'un, tenant aux origines et à la formation première de l'autre, (...) un esprit précoce, sagace, infatigablement laborieux qui, sans faire éclat et rupture, sans solution apparente de continuité, mais par voie de développement et de progression paisible, silencieuse, résuma en lui presque tout ce travail intérieur et nous permet de l'étudier comme dans un profond exemple* »¹. Une évocation succincte de la vie de Fauriel nous permettra de dégager l'apport de l'un et l'autre siècle dans la constitution de son esthétique littéraire. Notre auteur ayant fait l'objet de plusieurs études fort complètes², en ce qui nous concerne, dans un exposé qui se veut plus thématique que rigoureusement chronologique, nous nous concentrerons exclusivement sur les éléments biographiques (influences reçues, sympathies, œuvres, traits de caractère...) susceptibles d'avoir eu une quelconque incidence sur le sujet qui nous occupe.

¹ *Ibid.*, p. 631.

² Outre le portrait - déjà évoqué- de Sainte-Beuve, « Historiens modernes de la France : M. Fauriel », in *Revue des Deux Mondes*, 10, 1845, pp. 629-678 (1^{ère} partie) et 935-972 (2^{ème} partie) (réédité dans *Portraits Contemporains*, IV, Paris, 1889, pp. 125-272), signalons également :

A. de Gubernatis, « Claude Fauriel et ses amis », in *La Nouvelle Revue*, 3, 1880, pp. 833-841.

J. B. Galley, *Claude Fauriel, membre de l'Institut (1772-1844)*, Saint Etienne, 1909.

M. Ibrovac, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*, Paris, 1966.

D. Lewis, *Claude Fauriel. L'homme et l'œuvre*, Ann Arbor, Michigan, 1972 (thèse de doctorat).

A. Politis, *La découverte des chants populaires grecs* (en grec), Athènes, éd. Themelio, 1984.

Les années de formation.

Né en 1772 à Saint Etienne, formé à la solide école des Oratoriens, Claude Fauriel manifesta vite son enthousiasme pour la Révolution. Dans la tumulte des faits et des idées (en l'an II), il noua à Paris ses premières amitiés littéraires. Elève à l'Ecole normale (1795), il dut fuir devant la Contre-Révolution et ne revint qu'en 1799. Ayant obtenu le poste de secrétaire particulier de Fouché (d'où il démissionnera trois ans plus tard pour se consacrer tout entier à la littérature), il se mit à fréquenter les cercles littéraires parisiens et bien vite, son érudition, sa compétence et son goût lui firent gagner l'estime de grands esprits tant français (Chateaubriand, Mme de Staël, Benjamin Constant, Canabis, Destutt de Tracy, Guizot) qu'étrangers (les frères Schlegel, Jakob Grimm, Alexandre Humboldt)³. La première publication qui le révéla fut un compte rendu du livre *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* de Mme de Staël⁴, dans lequel il initiait son public à la récente théorie de Wolf sur la question homérique. Ainsi, selon Sainte-Beuve, Fauriel « *eut, l'un des premiers, sur Mme de Staël, une action intellectuelle* », notamment sur les matières touchant à la Grèce⁵.

L'influence des Idéologues : vers une nouvelle critique littéraire.

Il fut ensuite introduit par son ami Canabis dans les salons de Mme Helvétius et de Mme de Condorcet fréquentés par les **Idéologues**⁶, groupe d'intellectuels à tendances démocratiques qui assura la survivance de l'esprit des Lumières pendant les deux premières décennies du XIX^e siècle. Issue du positivisme sensualiste, l'« idéologie » se distinguait par un sens de la méthode qui marqua profondément le

³ Sur les amitiés littéraires de Fauriel, voir l'article cité ci-dessus de A. de Gubernatis, ainsi que M. Ibrovac, *op. cit.*, pp. 47-52.

⁴ Compte rendu publié dans les trois numéros du prairial an VIII (mai – juin 1800) de la *Décade philosophique*, organe des Idéologues.

⁵ Citons le témoignage de René Canat dans *L'hellénisme des Romantiques*, t. 1 : *La Grèce retrouvée*, Paris, M. Didier, 1951, p. 242 : « *Ce Fauriel, excellent humaniste, qui jadis rectifiait les erreurs de Mme de Staël sur la Grèce (...)* »

⁶ Une étude fondamentale sur les *Idéologues* reste celle de Fr. Picavet, *Les Idéologues*, Paris, 1891 (Fauriel y est cité aux pages 479- 483).

premier romantisme⁷ (Stendhal par exemple). Le culte du fait, la négation de l'apriori, la haine du dogmatisme, la foi dans le progrès, l'ouverture aux langues et littératures étrangères, voilà quelques-uns des principes qui sous-tendaient leur réflexion subversive. Parmi les divers domaines auxquels celle-ci s'appliqua, l'art littéraire constitua un terrain de choix, sur lequel ils tentèrent –en vain⁸- d'entamer l'autorité de la critique dogmatique. Refusant de juger les œuvres selon des critères formels ou selon leur conformité aux règles, ils adoptèrent une approche plus impressionniste qui exaltait l'imagination et relativisait la notion du Beau : pour eux, toute production est belle qui, voulant toucher par la raison, l'imagination ou la sensibilité, y réussit.

A l'écoute des littératures étrangères : le traducteur Fauriel

Une des ultimes manifestations de cette critique « idéologique » fut, en 1810, la **préface donnée par Fauriel à sa version française de la Parthénéide**, idylle teintée d'épopée, rédigée en allemand par **Jens Baggesen**⁹. Ce poète danois quelque peu bohème et fantasque, installé en France, trouva en Fauriel un traducteur doué¹⁰ ainsi qu'un ami dévoué. Dans ce discours Préliminaire (considéré par P. Hazard comme le manifeste littéraire des Idéologues¹¹), notre auteur dénonce la vanité des classifications par genre littéraire : selon lui, c'est à partir de la diversité des effets psychologiques produits que peut se constituer la pluralité des genres, et non en fonction de formes données une fois pour toutes. Cet exposé, qui « *tranche nettement*

⁷ Sur l'influence exercée par les Idéologues sur le Romantisme, voir le chapitre qui leur est consacré dans B. Didier, *Le XVIII^e siècle*, t.3 : 1778-1820, Paris, Arthaud, coll. Littérature française, 1970, pp. 107-110.

⁸ Voir P. Abraham et R. Desné *Manuel d'histoire littéraire de la France*, IV (2^e partie), Paris, Éditions Sociales, 1973, p.151 : « *Les protestations d'un Canabis ou d'un Fauriel contre une critique dépourvue d'idée et sans fondement théorique solide restent sans écho. Dès le 12 Pluviôse an IX, Bonaparte s'était emporté contre les 'phraseurs' qui 'ont toujours refusé [à l'autorité] la force indispensable pour résister aux révolutionnaires'. (...) Il s'est employé avec fermeté à réduire les Idéologues à l'impuissance.* »

⁹ J. Baggesen, *La Parthénéide, ou Voyages aux Alpes*, trad. de Cl. Fauriel, Paris, 1810.

¹⁰ Cette traduction fut souvent louée : voir M. Ibrovac, *op. cit.*, p.50.

¹¹ J. Bédier – P. Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, t. 2, Paris, Larousse, p. 158.

sur tous les livres de rhétorique antérieurs et sur les traités jusqu'alors connus en France »¹², ne trouva pourtant qu'un faible écho dans les milieux romantiques¹³.

Autre amitié étrangère, plus illustre et plus féconde encore : celle que Fauriel nouera avec **Manzoni**¹⁴, qui se soldera par la promotion de théories romantiques sur le drame historique (sur ce point, les préfaces de Manzoni et de Fauriel aux *Comte de Carmagnola* et *Adelghis* - drames composés en italien par l'un et traduits en français par l'autre (en 1823)- précèdent de plusieurs années la préface de Cromwell). En outre, cette collaboration amicale fit de notre auteur l'un des introducteurs de la littérature italienne en France, ainsi que l'instrument de l'influence française sur Manzoni.

Il est intéressant de signaler que Fauriel publia anonymement les traductions de Baggesen et de Manzoni. Un certain public était encore rétif aux influences étrangères, semble-t-il¹⁵. Peu de temps après, pourtant, il signa l'édition des *Chants Populaires de la Grèce moderne* (1824-1825). Aussi différentes que soient ces traductions par la nature et l'origine du texte original, la démarche de Fauriel fut la même pour les trois: « *il s'associa à l' auteur même qu'il interprétait, entra intimement dans l'esprit du poème, dans le goût inhérent aux deux poésies et aux deux langues qu'il s'agissait de concilier, provoqua des changements dans l'ouvrage original pour une future édition, et se fit pardonner auprès du poète ami, qu' il voulait avant tout servir, ses conseils judicieux de remaniement ou, qui plus est, ses propres retouches exquises et délicates* »¹⁶. Nous reviendrons plus loin sur cette approche « empathique » des textes lorsque nous aborderons le cas spécifique des chants populaires grecs.

¹² Sainte Beuve, *op. cit.*, p. 672.

¹³ A. Politis (in *op. cit.*, p. 210, note 21) avoue n'avoir trouvé de référence romantique au prologue de *La Parthénéide* que chez Charles Rémusat (in *Mémoires de ma vie*, II, Paris, 1959, p. 195).

¹⁴ Voir le chapitre intitulé «*Fauriel, précurseur, avec Manzoni, des théories romantiques* » dans M. Ibrovac, *op. cit.*, pp. 52-61.

¹⁵ Voir Sainte Beuve, *op. cit.*, p. 672 : « *Il y avait des difficultés plus grandes qu'on ne le supposait aujourd'hui à risquer cette traduction [de la Parthénéide de Baggesen] devant un public très dédaigneux de goût et très en garde sur le chapitre des admirations étrangères* ».

¹⁶ *Ibid.*

L'érudit Fauriel

Cette ouverture aux productions étrangères dépassait en fait le cadre strictement littéraire et s'étendait à l'histoire, à la civilisation, au folklore, à la philologie. Autodidacte dans les études linguistiques, Fauriel connaissait bon nombre de langues indo-européennes, avant de se tourner vers l'étude des langues orientales (passion qu'il partageait avec A. W. Schlegel et Fr. Bopp, comme il transparaît dans leur correspondance). Eminent **philologue** (en tant qu'helléniste, il fut très estimé de Boissonade), il est considéré comme le **fondateur de l'enseignement de la littérature comparée** en France (une chaire de littérature étrangère fut fondée pour lui, en 1830, à la Faculté des Lettres de Paris, où il professa jusqu'en 1840). Son érudition impressionnait beaucoup ses contemporains tant par sa diversité (son encyclopédisme – héritage flagrant du XVIII^e siècle¹⁷ -- brassait bon nombre de disciplines, depuis la philosophie stoïcienne jusqu'à la botanique) que par sa profondeur : Sainte- Beuve souligne à plusieurs reprises cette « *inspiration lente et puissante* »¹⁸ de Fauriel qui « *remettant tout en question et reprenant les racines de toutes choses, (...) passe des années à préparer, à fouiller, à creuser* »¹⁹. Sans conteste, ce solide bagage de connaissances contribua à la qualité de l'interprétation qu'il fit des chants populaires grecs²⁰ et à la sagacité de son approche, à une époque où l'étude de la littérature populaire se trouvait encore à un stade embryonnaire, comme nous le verrons plus loin.

¹⁷ Voir A. Politis, *op. cit.*, pp. 207-208 : « *Toute cette culture acquise dans de multiples domaines ne dénotait cependant pas la dispersion. Il est évident que la finalité était une. Fauriel respirait l'encyclopédisme du siècle précédent. Mais le savoir s'étant spécialisé, l'idéal des Lumières ne pouvait guère être poursuivi que par un esprit avide d'instruction* ».

¹⁸ Sainte-Beuve, *op. cit.*, pp. 670.

¹⁹ *Ibid.*, p. 678. Voir aussi p. 631.

²⁰ Voir les témoignages de D. A. Pétropoulos, *Contribution à la bibliographie des chants populaires grecs* (en grec), réimpression des annales du fond folklorique, t. 8, 1956, p. 70 et d' A. Kyriakidou-Nestoros, *Théorie des sciences folkloriques grecques. Analyse critique* (en grec), Thessalonique, Société des études sur la civilisation et l'enseignement général néo-grecs, 1977, p. 72.

L'historien Fauriel

C'est avant tout en tant qu'historien qu'il assit sa réputation auprès du public cultivé français. Dès 1810, il envisageait de peindre, en une vaste fresque, l'histoire de la Gaule méridionale depuis ses débuts jusqu'au XIII^e siècle. Ce projet ambitieux ne se concrétisera, de manière partielle, que bien des années plus tard : en 1836, il édite, en quatre tomes, *l'Histoire de la Gaule méridionale sous la domination des conquérants Germains*, tandis que les trois tomes de son *Histoire de la poésie provençale* seront publiés de manière posthume en 1846. Cette œuvre s'inscrit assurément dans le climat d'engouement que le Romantisme européen nourrissait pour le moyen âge. Elle témoigne surtout du **rôle de précurseur** joué par Fauriel dans la constitution de la nouvelle école historique : « *Il se situe dans l'ombre avant-gardiste du mouvement, il est parmi les premiers à s'engager mais l'enfantement pénible qui caractérise son activité d'écrivain ne lui permettra pas d'occuper la place qui, de l'avis unanime de tous ceux qui le connaissaient personnellement, lui revenait* »²¹. Victor Cousin ne déclara-t-il pas : « *C'est notre maître à tous* »²² ? Cette réforme des études historiques s'avéra d'autant plus significative qu'elle entraîna dans son sillage d'autres disciplines littéraires. Ainsi, en 1841, Charles Magnin écrivait : « *La réforme historique a donc eu les mêmes causes et s'est déclarée dans les mêmes circonstances que la réforme poétique. L'une et l'autre en effet tendaient à un but analogue. Il s'agissait de rendre le mouvement et la vie au drame et à l'histoire, d'en finir avec l'uniformité traditionnelle et les types de convention, de revenir à la poésie par l'observation des faits, l'étude des hommes, la peinture intelligente et nuancée des lieux, des temps et des mœurs* »²³. Dans cette perspective, nous pouvons légitimement considérer comme fruit de la nouvelle école historique l'autre grande œuvre de Fauriel également : les *Chants Populaires de la Grèce moderne*, dans la mesure où histoire (voir le Discours Préliminaire de l'édition) et poésie s'y mêlent étroitement pour jeter un regard pénétrant sur la société grecque de

²¹ A. Politis, *op. cit.*, p. 211. Un peu plus loin (p. 212), Politis cite les noms des disciples de Fauriel (Thierry, Thiers, Mignet...) et conclut : « *Fauriel ne retira peut-être aucun profit personnel de ce tournant qu'il amorça vers l'histoire médiévale, mais pour l'histoire de l'éducation, cela constitua un changement déterminant* »

²² Cité par J. B. Galley, *op. cit.*, p.242.

²³ Charles Magnin, « *Historiens modernes de la France : 1. Augustin Thierry* », in *Revue des Deux Mondes*, 26, 1841, p. 342.

l'époque²⁴. En outre, ces chants peuvent ne pas appartenir à l'époque médiévale sur le plan strictement chronologique²⁵, toutefois, dans la conception des historiens du XIX^e, la notion de « moyen âge », fort élastique, englobait toute période n'ayant pas été influencée par le modernisme européen²⁶.

Fauriel, « amoureux du primitivisme »

Mais l'édition des *Chants Populaires de la Grèce* (comme, par ailleurs, celle de *l'Histoire de la poésie provençale* ou celle de *Dante et les origines de la littérature et de la langue italienne* publiée en 1854) relève tout autant d'une autre passion caractéristique, elle aussi, du romantisme européen : le **primitivisme**, « *cette tendance à rechercher partout, pour s'en inspirer en littérature, la nature primitive de l'homme* »²⁷, tendance que certains vont même jusqu'à considérer comme la quintessence du nouveau mouvement littéraire²⁸. Attirés par la jeunesse de l'humanité, les romantiques se tournèrent vers différentes sources de littérature originelle par besoin de transfuser un peu de leur fraîcheur naïve, de leur spontanéité et de leur hardiesse colorée à l'inspiration moderne, devenue exsangue sous l'effet du formalisme et des conventions classiques. C'est ainsi qu'ils entreprennent une relecture de l'Antiquité et de ses mythes (en particulier d'Homère), au terme de laquelle va se dégager une « *autre Grèce, réaliste, audacieuse, énergique, parfois crue et violente* »²⁹, bref un profil dionysiaque aux antipodes de l'idéal apollinien

²⁴ Dans le prologue (I, p. XXV), Fauriel, commentant l'objet de son étude (la poésie populaire grecque), déclare : « *Un tel recueil, s'il est complet, serait à la fois et la véritable histoire nationale de la Grèce moderne, et le tableau le plus fidèle des mœurs de ses habitants.* »

²⁵ Voir Fauriel, I, XCVII: « (...) *la plus ancienne [chanson] n'a pas moins de 230 ans et ne peut guère en avoir d'avantage, de sorte qu'elle paraît appartenir à la fin du XVI^e siècle* ».

²⁶ A. Politis, *op. cit.*, p. 232.

²⁷ P. Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel (coll. L'évolution de l'humanité), 1948 & 1969, p. 102.

²⁸ C'est le cas du philosophe américain A. Lovejoy, cité par H. Peyre (in *Qu'est-ce que le romantisme?*, Paris, P.U.F., Collection SUP Littératures modernes, 1971, pp. 77 et 157)

²⁹ R. Canat, *op. cit.*, p. 125. Cette étude offre un tableau détaillé de l'« annexion » de l'Antiquité grecque par les Romantiques, de la progressive évolution de la représentation que se faisaient les Français de la Grèce (antique mais aussi, par contrecoup, moderne) ainsi que des réactions des milieux conservateurs.

érigé par l'hellénisme classique³⁰. De la même manière, ils vont redécouvrir le patrimoine de la littérature populaire, resté souvent inconnu, voire méprisé de l'âge classique. De 1799 à 1825, les éditions de chants, ballades et contes nationaux se multiplient dans toute l'Europe. La France, dans ce domaine, accusa un retard certain, qui s'explique par deux facteurs : d'une part, par le poids de la tradition classique beaucoup plus profondément enracinée dans les esprits et donc plus difficile à éradiquer qu'ailleurs³¹. De l'autre, par l'absence des raisons historiques qui, dans d'autres pays (Allemagne et Italie en tête), favorisèrent l'exaltation du patriotisme, l'aspiration à l'indépendance nationale et de là, l'engouement pour les monuments littéraires locaux³². Au contraire, portée par un cosmopolitisme foncier hérité du siècle précédent, la France du XIX^e s'ouvrait plus volontiers aux littératures étrangères³³.

De son côté, Claude Fauriel manifesta rapidement un goût prononcé pour les manifestations du génie populaire (Homère³⁴ et Ossian³⁵ figurent en bonne place parmi ses lectures de jeunesse) qui imprégnera l'ensemble de son œuvre et le révélera comme **fondateur des études folkloriques françaises**³⁶. Cette inclination put surprendre ou même déranger, si l'on en juge d'après le témoignage de Sainte Beuve : « *C'était un romantique que ce Fauriel qui considérait volontiers tous les siècles de Louis XIV comme non venus et qui, bien loin de tous les Versailles, s'en*

³⁰H. Peyre, se référant aux romantiques français, fait observer que « *dans l'Antiquité, grecque ou même latine, ils aimèrent surtout, non pas les vertus qu'avait prônées l'éducation classique d'alors (ordre, clarté, modération), mais la démesure, la violence, la fougue* » (in *op. cit.*, p. 157).

³¹ Voir P. Van Tieghem, *op. cit.*, p. 162.

³² *Ibid.*, p. 170. Voir également A. Politis, *op. cit.*, p. 230.

³³ Sur cet attrait des lettres françaises pour les littératures étrangères, voir *ibid.*, pp. 228-231.

³⁴ Fauriel voyait en Homère tant un initiateur à la nature humaine qu'une source de consolation, comme le suggère le chaleureux hommage qu'il lui rend (voir M. Ibrovac, *op. cit.*, p. 46). Cette admiration fut encore renforcée par l'étude et l'ingénieuse interprétation qu'il fit de la théorie énoncée par Wolf concernant la question homérique. En outre, en 1835-1836, il consacra à l'aède grec un cours spécial qui ne fut jamais édité, faute d'avoir pu être reconstitué (*ibid.*, p. 302).

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

³⁶ Voir le chapitre « Intérêt de Fauriel pour la poésie populaire. Sa renommée posthume » dans M. Ibrovac, *op. cit.*, pp. 61-68.

Très éloquent s'avère aussi le témoignage de Sainte Beuve (*op. cit.*, pp. 949-952) sur la ferveur de cette passion manifestée par Fauriel pour le primitif. Celle-ci peut se mesurer au fait qu'elle le conduira même au prosélytisme, « *disposition assez surprenante chez lui* » (p. 951) : il poussa Ampère vers la littératures scandinave, Mérimée vers les romances espagnoles ; il encouragea également les recherches serbes, provençales, arabes. En outre, chargé à la Faculté des Lettres, après 1830, du Cours de littérature étrangère, il s'occupa des poésies primitives avec une compétence que son successeur Ozanam a soulignée dans le *Correspondant* du 10 mai 1845.

*allait chercher dans les sentiers les plus agrestes et les plus abandonnés des fleurs de poésie toute simple, toute populaire mais d'une vierge et forte senteur. (...) On n'était guère accoutumé à entendre le sentiment et le goût de cette sorte en France après les siècles de Louis XIV et Louis XV ; aussi Fauriel put-il sembler quelquefois ne pas faire assez de cas des époques littéraires constituées et donner ouvertement la préférence à des âges trop nus (...) »³⁷. Mais, bien qu'il ait poussé assez loin sa réflexion sur la poésie populaire, ses considérations sont restées disparates, le philologue français n'ayant jamais cherché à synthétiser, encore moins à théoriser³⁸. Or, il est significatif que la seule définition de la **poésie populaire** (grecque en l'occurrence) à laquelle il se soit arrêté soit formulée en termes négatifs³⁹ : 'compositions populaires' équivaut à 'absence d'art'. Et paradoxalement, c'est celle-ci qui rend celles-là « compétitives » face à la poésie érudite, Fauriel l'a bien senti : « Entre les arts qui ont pour objet l'imitation de la nature, la poésie a cela de particulier, que le seul instinct, la seule inspiration du génie inculte et abandonné à lui-même y peuvent atteindre le but de l'art, sans le secours des raffinements et des moyens habituels de celui-ci, au moins quand ce but n'est pas trop complexe ou trop éloigné. C'est ce qui arrive dans toute composition poétique qui, sous des formes premières et naïves, si incultes qu'elles puissent être, renferme un fond de choses ou d'idées vraies et belles. (...) Il y a plus : c'est précisément ce défaut d'art ou cet emploi imparfait de l'art, c'est cette espèce de contraste ou de disproportion entre la simplicité du moyen et la plénitude de l'effet, qui font le charme principal d'une telle*

³⁷ Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 950. Voir également l'aveu de Victor Cousin lors du décès de l'écrivain stéphanois : *J'éprouve aujourd'hui des remords de n'avoir pas insisté davantage, en 1822, [...] pour qu'il se consacraît tout entier à la poésie primitive, spontanée, populaire, de tous les temps et de tous les pays. Là était son génie, son goût, sa vocation* » (cité par M Ibrovac, *op. cit.*, p. 64) .

³⁸ Dans les brouillons, restés inutilisés, que Fauriel rédigea en vue de ses cours à la Sorbonne (voir M. Ibrovac, *op. cit.*, pp.308-309), nous trouvons une série de notes éparées et laconiques sur la nature de la poésie populaire, telles que « Plus le peuple est cultivé, plus la poésie populaire est plate, insignifiant » « Qu'est-ce précisément que la poésie populaire ; à quels caractères précis peut-on la distinguer de la poésie d'art ? Par quelles raisons cette poésie, étant partout naturelle, se développe-t-elle partout d'une manière si inégale ? Quelles sont les raisons pour lesquelles le génie poétique s'éteint-il tout -à -coup chez un peuple ? ».

³⁹ Cf. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1824-1825, t. I, p. CXXV : « Dans tout ce que j'ai dit jusqu'à présent des chansons nationales des Grecs, j'ai tâché de ne pas perdre un seul instant de vue que c'était de compositions populaires, dans toute la force et la propriété de ce mot, que je parlais. Par tout ce que j'ai dit de leurs auteurs, de leur destination et de leurs sujets, on a déjà pu s'assurer d'avance qu'aucun art n'avait présidé à leur composition , ou que du moins, l'art ne s'y montrait qu'à son moindre degré et dans son état d'enfance ». Voir aussi p. CXXVII : « Ces réflexions (...) s'appliquent directement à la poésie populaire, à la poésie de la nature, par opposition à la poésie de l'art ».

composition»⁴⁰. Cette dichotomie nature – art, cette hymne au spontané, au brut et au naïf par opposition à l’ artificiel, au raffiné et au sophistiqué⁴¹ n’est pas sans rappeler la notion de « poésie de la nature⁴² » qui apparut avec les préromantiques et fleurit particulièrement chez les romantiques allemands (Herder, Goethe). Mais il s’impose surtout de remarquer ici la position nuancée de Fauriel qui, tout « amoureux du primitif⁴³ » qu’il soit, ne se laisse pas aveugler par sa passion : de toute évidence (voir supra : « au moins quand ce but n’est pas trop complexe ou trop éloigné »), il ne méconnaît pas les limites inhérentes à ce type de poésie et surtout, en aucun cas, il ne proclame la suprématie de l’inspiration populaire sur le pur produit artistique⁴⁴. C’est ainsi qu’il fait la mise au point suivante : « Certes, un ouvrage de poésie où le génie n’aura emprunté de l’art que les moyens de s’épurer, de s’élever, de s’agrandir, sera toujours, toutes choses d’ailleurs égales, bien supérieur en mérite et en effet à tout ouvrage du génie brut et sauvage auquel il pourra être comparé. Mais les succès décidés de l’art sont si rares, ses tentatives malheureuses si fréquentes, et il y a quelque chose de triste à voir une portion si considérable de l’intelligence humaine consommée en vains efforts, que des beautés sans art, ou d’un art sans prétention doivent plaire, par cela qu’elles démontrent que le génie lui est antérieur, et peut se passer de lui pour se produire »⁴⁵. Ainsi, contrairement aux romantiques allemands, Fauriel se contente de percevoir la poésie populaire comme un fond alternatif de ressources d’expressivité d’autant plus vive qu’elle est dictée par des sentiments vrais et non par la convention. Sans chercher à l’idéaler ou à conclure à sa primauté, il

⁴⁰ Cf. Fauriel, *op. cit.*, I, p. CXXVI.

⁴¹ M. Grodent (*Le bandit, le prophète et le mécréant. La poésie et la chanson dans l’histoire de la Grèce moderne*, Kaufmann, 1980, p. 27) évoque les deux triades familières aux folkloristes grecs : “naturel – populaire – oral” et “factice – élitaire – écrit”.

⁴² Voir P. Van Tieghem, *op. cit.*, pp. 100 – 105. La conception des romantiques allemands, plus idéaliste, engendra des notions telles que « Naturgeist » (« génie naturel ») ou « Volksgeist » (« génie populaire ») qui n’eurent guère d’écho dans la France romantique, l’orientation de celle-ci, foncièrement littéraire, excluant toute dimension philosophique (voir *ibid.*, p.168). Ainsi, ces idées (parfois assez nébuleuses) étaient connues de Fauriel et trouvèrent en lui « un interprète convaincu, qui su en faire des applications originales » (M. Ibrovac, *op. cit.*, p.310), sans chercher à en développer l’aspect théorique. Sur les relations de Fauriel avec les penseurs allemands de l’époque (Herder, les frères Schlegel, les frères Grimm et particulièrement Wolff), voir M. Ibrovac, *op. cit.*, pp. 309-315.

⁴³ Sainte Beuve, *op. cit.*, p. 949.

⁴⁴ Sainte Beuve le confirme : « Je ne nierai pas qu’il y eût chez Fauriel quelque excès et quelque trace de rigueur dans ce retour à la simplicité. Ce n’est pas dire que son goût sincère et déclaré pour l’âge spontané des poésies et pour leurs produits naturels fût un goût absolument exclusif ; je pourrais citer à cet ordre de prédilections habituelles plus d’une exception de sa part qui serait piquante » (in *op. cit.*, p. 950).

⁴⁵ Cf. Fauriel, *op. cit.*, I, p. CXXVI- CXXVII.

s'ingénie à en découvrir les mécanismes et sa réflexion dans le domaine ne fut pas sans impressionner ses contemporains, comme en témoigne cet extrait d'une lettre d'Ermès Visconti à Manzoni : « *M. Fauriel va au-delà de la simple comparaison entre poésie populaire et poésie d'art ; il cherche à déterminer quels éléments sont considérés poétiques par habitude et non pas par impulsion de nos sens* »⁴⁶.

La quête d'authenticité

Cette « *aversion de l'apprêté et du sophistiqué en tout genre* »⁴⁷ manifestée par « *l'esprit le plus anti-académique de vocation* »⁴⁸ relève en fait d'une aspiration intime à l'authenticité. Comme le fait très justement remarquer D. Giovacchini, « *de même que le cri du barde ou de l'aède bouleverse davantage Fauriel que le mieux tourné des sonnets, de même que traduire signifie pour lui servir une écriture en la gardant vraie dans une langue différente, de même il semble chercher dans toute la littérature le fonds originel de son histoire, la revendication d'identité et le souffle patriotique qui lui donnent sens* »⁴⁹. Sa quête de l'authentique s'appliquait en effet aux divers domaines de son activité (critique littéraire, traduction, traitement philologique des textes, histoire) ; elle était perceptible dans sa méthodologie (Sainte Beuve rend hommage à son « *impartialité, son ouverture à tout comprendre, à ne rien sacrifier par passion dans les aspects différents de chaque objet* »⁵⁰), elle caractérisait plus généralement son éthique personnelle. Ainsi, son intégrité intellectuelle força le respect de ses contemporains les plus critiques, comme le chicanier Stendhal⁵¹ : « *C'est un des rares écrivains qui travaillent*

⁴⁶ Lettre du 25 novembre 1819, publiée dans A. de Gubernatis, *Il Manzoni ed il Faurie studiati nel loro carteggio inedito*, Rome, 1880, p.144 (citée par A. Politis, *op. cit.*, p. 274).

⁴⁷ Sainte Beuve, *op. cit.*, p. 951.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ D. Giovacchini, article "Fauriel" dans *Dictionnaire des Littératures de Langue Française* (s/s la dir. de J.-P. Beaumarchais, D. Couty, A. Rey), t.1, Paris, Bordas, 1984, p. 793.

⁵⁰ Sainte Beuve, *op. cit.*, p. 631.

⁵¹ Sur les relations Stendhal – Fauriel, voir H. Martineau, *Petit dictionnaire stendhalien*, Paris, Le Divan, 1948, pp. 218-220 (s.v. 'Fauriel'). Il semblerait que la collaboration qui les rapprocha temporairement lors de la rédaction de *De l'Amour* ait quelque peu porté ombre à l'estime qu'ils nourrissaient l'un pour l'autre. Le ton décousu du traité déplut à Fauriel et par la suite, Stendhal, tout en conservant son admiration pour l'érudition et l'originalité de l'auteur stéphanois, ne lui ménagea

consciencieusement et honorablement et qui n'ont jamais recours au charlatanisme pour avoir du succès. Son caractère le met au dessus d'aussi méprisables stratagèmes et l'empêche de s'y abaisser »⁵². Sainte Beuve nous le confirme et précise: « *M. Fauriel ne visait en rien à l'effet ou plutôt l'effet qu'il désirait produire était exactement l'opposé de ce qu'on appelle ordinairement de ce nom. Il ne voulait jamais occuper le lecteur de lui-même, il se proposait uniquement de lui faire connaître le fond des objets (...) Dans ce but, il croyait avoir à préparer l'imagination, l'intelligence de ce lecteur moderne, et devoir l'acheminer dans le passé avec lenteur et par voie de notions successives. C'est un peu la raison pour laquelle il a été difficile à un public paresseux de l'apprécier à toute sa valeur* »⁵³. Fauriel alliait donc le zèle austère du scientifique à la discrétion, voire à l'effacement désintéressé de l'auteur devant l'objet de son étude. La combinaison de ces deux traits de caractère, ajoutés à une tendance naturelle à la procrastination, explique sans doute la difficulté avec laquelle il concrétisait ses projets littéraires⁵⁴ (bien souvent, le passage à l'acte d'écriture requérait les exhortations insistantes de ses amis⁵⁵ ou l'incitation d'une noble cause, comme ce fut le cas pour les chants populaires grecs). Et, par contrecoup, la nonchalance⁵⁶ qui caractérisait sa productivité porta préjudice à sa publicité, comme nous le suggère Renan : « *Ce fut le sort de M. Fauriel de devancer sur presque tous les points les investigations de la critique moderne dans le vaste champ de l'histoire littéraire, et de ne recueillir presque jamais, aux yeux du public, le bénéfice de ses créations. Passionné par la recherche, plus soucieux de trouver que de mettre en œuvre, il reculait trop souvent devant le pénible travail de la*

plus les égratignures concernant son style et son caractère : « *Je me crève d'ennui en essayant de lire la Vie de Dante par ce fat de Fauriel* » (in *Marginalia*, II, pp. 164-165).

⁵² Extrait de la lettre VII du 18 juin 1825 dans *Courrier anglais*, t.V, 1825, établissement du texte et préfaces de H. Martineau, Paris, Le Divan, 1935-1936, p. 119.

⁵³ Sainte Beuve, *op. cit.*, p. 692.

⁵⁴ Voir supra note 21.

⁵⁵ A. Politis, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁶ A prendre au sens étymologique du terme (« *absence de chaleur* »). Sainte Beuve, lui aussi, déplorait chez Fauriel un certain manque de ferveur au stade de la réalisation: « *Ce qui a manqué à Fauriel, comme écrivain, même dans sa jeunesse, ç'a été le quart d'heure final d'empressement et de verve, le fervet opus, un certain feu d'exécution, et, comme on dit vulgairement, battre le fer tant qu'il est chaud.* » (in *op. cit.*, p. 657).

*composition, et, entraîné par son ardente curiosité, il ne songeait guère à se faire lui-même l'interprète de ses propres découvertes »*⁵⁷.

Figure effacée mais omniprésente, modèle de discrétion en marge d'un univers littéraire marqué par l'égoïsme romantique, esprit foisonnant plus porté à la conception qu'à la réalisation, Fauriel maintenait sciemment ses distances par rapport aux remous littéraires de l'époque. Comme le fait pertinemment remarquer A. Politis, les causes de cette abstention doivent être recherchées non seulement dans l'influence des Lumières⁵⁸ ou dans son tempérament, mais aussi dans sa maturité d'homme de lettres (en 1820, il approchait la cinquantaine) peu encline à l'engagement (tendance par définition juvénile)⁵⁹ et plus critique qu'exaltée. C'est bien dans ce sens qu'il faut interpréter sa réserve devant le dilemme de l'époque : classique ou romantique. Car en définitive, « *Fauriel était à la recherche de sa propre solution. Il ne semble pas qu'à son sentiment, il l'ait jamais trouvée* »⁶⁰. C'est ce que la présente étude a l'ambition de confirmer.

⁵⁷ E. Renan, « Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes », in *Revue des deux Mondes*, XII, 15 décembre 1855, p. 1389.

⁵⁸ A. Politis résume fort bien sa position en ces termes : « *acceptation des nouvelles idées, fécondation de celles-ci, mais en même temps, fidélité aux modèles et aux conceptions des Lumières* » (in *op. cit.*, p. 274).

⁵⁹ A. Politis, *op. cit.*, pp. 236-237. Et le critique grec de conclure : « *C'est de manière souterraine et indirecte qu'il se connecta avec la société, et c'est seulement sous la pression, d'une part, des impératifs économiques et de l'autre, du sentiment de vieillir, qu'il rechercha et accepta, en 1830, un point d'attache officiel.* »

⁶⁰ *Ibid.*, p. 271.

CHAPITRE II

L'ÉDITION DES *CHANTS POPULAIRES*

DE LA GRÈCE MODERNE

Paradoxalement, dans l'esprit de Fauriel, l'édition de chants populaires grecs devait constituer comme un délassement (le mot est de lui¹), une parenthèse divertissante dans l'ambitieuse 'entreprise de sa vie' que constituait l'histoire de la poésie provençale. Elle s'avéra pourtant le seul projet littéraire qu'il mena à terme, et surtout celui qui lui assura la célébrité². Mais avant d'examiner les paramètres du succès rencontré par les deux volumes des *Chants populaires de la Grèce moderne* (publiés respectivement en juin 1824 et janvier 1825), penchons-nous sur les raisons qui motivèrent l'érudit français à s'y consacrer avec un zèle qui manqua pourtant de s'essouffler à plusieurs reprises devant l'ampleur de l'entreprise³.

A. Motivations de l'édition

1. L'intérêt philologique

Parmi les buts poursuivis explicitement par Fauriel, le premier avoué tient à l'intérêt philologique du recueil : « *Persuadé qu'un tel recueil serait le meilleur livre classique pour l'étude du grec moderne, je n'ai rien négligé pour que le texte en fût aussi correct que possible* »⁴. Et de fait, à une époque où les anthologies poétiques en grec moderne n'avaient pas encore commencé à fleurir⁵, l'intellectuel stéphanois allait constituer un outil précieux pour le public docte auquel il s'adressait. L'entreprise était audacieuse et Fauriel, un pionnier dans son genre⁶. Le Prospectus publié en mars 1823 annonçait une édition ambitieuse, dotée d'une

¹ « *Je m'en occuperai par la suite seulement dans des heures où je n'aurai rien de plus sérieux à faire et comme par délassement* », écrit-il à son amie et confidente Mlle Clarke (extrait de la lettre du 5 juin 1824, citée par M. Ibrovac, *op. cit.*, p. 134)

² Comme le fait remarquer A. Politis (*op. cit.*, p. 279), l'édition des *Chants Populaires de la Grèce* est le premier titre de gloire qui vint à l'esprit de la rédaction de la *Revue des Deux Mondes* lors du décès de Fauriel.

³ Selon les spéculations d'A. Politis (*op. cit.*, p. 292), Fauriel aurait commencé à s'occuper du recueil dès l'hiver 1821-1822.

⁴ Cf. Fauriel, *op. cit.*, t. 1, p. II.

⁵ Voir A. Politis, *Inédits de Fauriel et de Brunet de Presle* (en grec), Athènes, Centre de Recherches Helléniques, 1980, p. 14.

⁶ M. Ibrovac (*op. cit.*, p. 141) le souligne : « *Pour présenter tant d'informations flottantes, de textes incomplets, de confuses variantes, il lui fallait non seulement un sens critique, mais aussi une méthode. Or, en France à cette époque, il n'y avait pas de modèle pour un tel travail. Le seul ouvrage qui offre quelque analogie avec le sien est l'édition des ballades écossaises de Walter Scott qu'il avait lue au moment même où il s'occupait des chants grecs.* »

traduction française, d'arguments précédant les chansons mais aussi de notes contenant des éclaircissements géographiques, philologiques et critiques, d'un appareil critique élémentaire ainsi que de deux glossaires, l'un contenant des mots albanais ou turcs, l'autre des termes grecs modernes n'existant pas en grec ancien⁷. Ces trois derniers projets ne se concrétisèrent malheureusement pas, faute de temps. En ce qui concerne la procédure de l'établissement du texte, on a souvent salué son intuition philologique⁸, même si l'on relève dans sa méthode quelques faiblesses vraisemblablement dues à l'influence érudite de ses amis et conseillers grecs : ignorance de certains mécanismes propres à la poésie démotique (notamment le rôle très spécifique des répétitions ou l'aspect fragmentaire de certaines chansons), préférence donnée à la couleur locale aux dépens de l'authenticité, etc⁹. En effet, il faut noter que Fauriel ne se rendit jamais en Grèce¹⁰ et qu'il devait donc compter, pour son recueil, sur le concours des émigrés grecs installés à Paris. Or, dans son ensemble, les lettrés de cette colonie hellénique manifestaient une nette indifférence, voire un certain dédain à l'égard de leur poésie populaire nationale¹¹. Il s'en trouva pourtant quelques-uns pour soutenir son projet en lui fournissant

⁷ Voir le fac-similé du Prospectus publié par M. Ibrovac, *op. cit.*, pp. 669-671.

⁸ D. A. Pétropoulos, *op. cit.*, pp. 70-71 : « *La méthode qu'il applique pour le choix d'une variante parmi tant d'autres dénote un sens profond du style de la langue grecque. Il a la capacité de distinguer entre cent chants les interpolations et les leçons bâtarde, c.à.d. les vers qui proviennent d'une confusion avec d'autres chants ou d'une intervention de versificateurs érudits.* »

⁹ Sur le processus d'établissement du texte suivi par Fauriel pour les *Chants populaires de la Grèce*, voir l'analyse détaillée de A. Politis développée dans le chapitre 4 de *La découverte...*, pp. 287-366.

¹⁰ Cela peut aujourd'hui étonner de la part d'un écrivain comme Fauriel, particulièrement sensible à la dimension sociologique de l'œuvre littéraire (cfr son long discours Préliminaire) mais à l'époque, comme le fait remarquer M. Milner, « *il n'est guère d'écrivain romantique qui ait attendu d'avoir voyagé pour évoquer les pays inconnus* » (in *Le romantisme français, t.1 : 1820-1843*, Paris, Arthaud, 1973, p. 207). La situation politique grecque d'alors ne favorisait d'ailleurs pas le tourisme. Par contre, Fauriel eut l'occasion de humer un certain air hellénique sur le sol italien (Venise, Trieste) où il rencontra des émigrés grecs de toutes conditions. Cet accès à l'hellénisme via l'Italie était devenu monnaie courante après l'épopée napoléonienne, si l'on en croit R. Canat (in *op. cit.*, p.20) qui cite l'exemple de P.L. Courier.

¹¹ Voir A. Politis, *La découverte...*, pp. 264-265 : « *imprégnés des Lumières, ils détiennent la renaissance de la Grèce entre leurs mains. (...) Ils écrivent, traduisent, s'instruisent : ils sont les géniteurs du nouveau monde qui se profile. (...) Soudain, avec la révolution, cette colonie se retrouve au centre de la vie sociale. (...) Les Grecs entrèrent en contact avec d'éminentes personnalités (...) Et voilà qu'un personnage relativement effacé mais d'autorité certaine, Fauriel, vint leur adresser une requête qu'ils n'auraient jamais imaginée. (...) Il leur demandait de revivre et de se rappeler justement ce qu'ils tentaient de désapprendre : ils étaient venus à Paris dans le seul but de s'intégrer à une culture d'un autre type et ils vivaient avec le rêve de la 'transvaser' dans leur patrie.* »

Sur les amis grecs de Fauriel (Koraïs, Basilis, Andreas Moustoxidi, Klonaris, Pikkolos et alii), voir le chapitre qui leur est consacré aussi bien chez M. Ibrovac, *op. cit.*, pp. 114-128 que chez A. Politis, *La découverte...*, pp.238-268.

chansons, commentaires et conseils éclairés, comme Andréas Moustoxidi, Christodoulos Klonaris, Triantaphyllos Patsouris, Yannis Makri ou Nikolaos Savva dit Pikkolos (ce dernier, en outre, l’initia à la langue grecque moderne dès 1821, l’apprentissage continuant pendant les années de l’élaboration de l’édition des *Chants populaires*), tous liés à lui par une chaleureuse amitié¹². Le contact du philologue français avec les chants populaires grecs s’établit donc presque exclusivement par l’intermédiaire des manuscrits, à l’exception de quelques spécimens recueillis, lors d’un voyage en Italie, de la bouche de Grecs réfugiés à Venise et à Trieste¹³, ce qui témoigne bien de sa tentative de sortir du carcan du philologue en chambre pour saisir la poésie populaire grecque de manière directe et incarnée, à sa source orale et plébéienne. Mais Fauriel se plaindra de la difficulté de l’entreprise : « *L’essentiel est de causer avec les Grecs qui ont fourni ces pièces à Moustoxidi ; et c’est ce que je n’ai pu faire encore, durant toute la semaine sainte qui vient de s’écouler, les Grecs que je voulais voir étant perpétuellement au café ou à l’église* » écrira-t-il à Manzoni¹⁴ de Venise. Même déception à Trieste : « *J’ai trouvé de fort bonnes gens mais fort peu de chansons. A peu d’exception près, les Grecs qui sont ici ne s’intéressent qu’à leur négoce*¹⁵ ». Nous trouvons davantage de détails dans sa correspondance avec son amie et confidente Mlle Clarke : « *Ce n’est pas sans un peu de peine que je suis parvenu à recueillir certain nombre de chansons grecques. Les Grecs comme il faut n’en savent point, Dieu les en garde ! Et les pauvres diables de Grecs qui en savent sont des réfugiés nichés dans de misérables coins, où il n’est pas facile de les déterrer : ils sont d’ailleurs fort occupés ; et il n’est pas toujours aisé de les persuader que l’on ne se moque pas d’eux en leur demandant leurs chansons* »¹⁶. Même la rencontre passionnante avec un jeune Klephte dont la conversation « *l’a beaucoup charmé et plus instruit sur*

¹² A. Politis (in *La découverte...*, pp.265-266) évoque le charme naturel qu’exerçait Fauriel sur ses amis ainsi que son enthousiasme communicatif et la confiance qu’il leur inspirait (il cite pour preuve le témoignage de Ch. De Remusat dans *Mémoires de ma vie*, II, Paris, 1959, p. 195). Dans le cas des *Chants Populaires de la Grèce moderne*, son charisme s’avéra particulièrement efficace si l’on en juge au nombre important de chansons qu’il réussit à rassembler, en comparaison avec d’autres éditeurs comme Buchon par exemple.

¹³ Ces chants seront publiés dans le Supplément au 2^{ème} volume (pp. 303 sqq.).

¹⁴ Extrait de la lettre du 18 avril 1824, citée par M. Ibrovac, *op. cit.*, p. 133

¹⁵ Extrait de la lettre du 18 avril 1824, citée par M. Ibrovac, *ibid.*.

¹⁶ Extrait d’une lettre adressée à Mlle Clarke le 5 juin 1824 (cité par M. Ibrovac, *ibid.*, p. 134).

des projets très curieux que nul livre n'aurait pu faire »¹⁷ n'arrivera pas à le dédommager tout à fait de ses déboires et de toute évidence, une certaine lassitude commence à s'installer, qui, par moments, tournera presque au dégoût, devant l'ampleur de la tâche¹⁸ combinée à la pression exercée par l'éditeur Didot¹⁹. Qu'importe. La persévérance a relayé l'exaltation initiale : « *il y a, je crois, plus de raison que d'enthousiasme dans le sentiment avec lequel je m'en occupe* », confiera-t-il à Mlle Clarke²⁰. Mais que recouvre exactement cette notion de « raison » qui finit par convaincre notre philologue minutieux de mener à terme, ne fut-ce qu'imparfaitement, cette entreprise harassante ?

2. La dette morale du philhellène

La réponse nous est donnée dès les premières lignes de son Discours Préliminaire : « *J'ai pensé qu'un recueil de chants populaires de la Grèce moderne, même sans être accompagné de tous les éclaircissements qu'il pourrait exiger, fournirait quelques données nouvelles pour apprécier avec plus d'exactitude et de justice qu'on ne le fait communément les mœurs, le caractère et le génie des Grecs de nos jours. C'est là le principal motif qui m'a déterminé à présenter celui-ci au public* »²¹. La réhabilitation des Grecs modernes aux yeux du public occidental constituait donc un objectif prioritaire pour Fauriel. Face à l'image stéréotypée d'une « *race abjecte déchu au point de ne mériter que le mépris ou la pitié des*

¹⁷ Extrait d'une lettre adressée à Mlle Clarke le 11 juin 1824 (cité par M. Ibrovac, *ibid.*, pp. 134-135).

¹⁸ Dans une lettre adressée à Manzoni, la veille de son voyage en Italie (20 octobre 1823), Fauriel évoque en ces termes le recueil de chants populaires grecs qu'il est en train de constituer : « *Je me suis mis à ce travail par un sentiment qui me plaisait ; mais au fait sans me douter que j'entreprenais une chose impossible à bien faire, et d'une excessive difficulté à faire passablement* ». De même, après la parution du premier volume, malgré sa fatigue, il projeta une seconde édition ; c'est alors que son humeur commença nettement à osciller entre ferveur et découragement, à tel point qu'il parlera à Mlle Clarke de se débarrasser de cette entreprise « *devenue odieuse* » où, dit-il, « *je ne suis entré que pour des motifs honnêtes et peut-être généreux et dont je ne recueille que des déplaisirs et des inconvénients* » (lettre du 18 août 1824, citée par M. Ibrovac, *ibid.*, p. 137).

¹⁹ Dans une lettre, datée du 21 juillet 1824, qu'il adresse à Fauriel (de visite à Milan, chez son ami Manzoni), A. F. Didot le prie de lui fournir expressément de nouvelles chansons pour achever le second volume, « *afin que le peu d'attention que le public veut bien donner à ce recueil, au milieu des intrigues des prêtres et des ministres dignes de celles du Bas-Empire, ne se refroidisse pas trop* ». (lettre citée par A. Politis, *La découverte...*, p. 378).

²⁰ Extrait d'une lettre datant du 5 juin 1824 (cité par M. Ibrovac, *op. cit.*, p. 134).

²¹ Cf. Fauriel, *op. cit.*, p. VII.

hommes cultivés »²², il dépeint la Grèce moderne comme l'héritière en ligne directe de « *l'énergie et de la ténacité* » de ses glorieux ancêtres et déplore que les savants de l'Europe, aveuglés par leur dédain, aient « *renoncé à des moyens de mieux connaître la Grèce antique, de mieux découvrir ce qu'il y a de privilégié, de propre et d'ineffaçable dans le caractère et le génie des enfants de cette heureuse terre* »²³. Ainsi, tandis que sous l'impulsion romantique, l'idée de cette continuité linguistique et culturelle entre Grèce classique et Grèce moderne commençait à se répandre²⁴, Fauriel s'avéra le premier à déceler dans la poésie populaire grecque un reflet de l'antique inspiration païenne²⁵. Mais sous le couvert de ces considérations philologiques, en rattachant explicitement la Grèce contemporaine à la sphère du patrimoine culturel européen, l'humaniste français visait surtout à susciter la solidarité de ses compatriotes envers ce peuple opprimé par l'envahisseur oriental et engagé dans une lutte farouche pour l'indépendance, lutte qui témoignait bien de la vivacité des idéaux libéraux hérités de l'Antiquité²⁶ (à ce propos, le portrait édulcoré que Fauriel brosse des Klephtes, par exemple, trahit, on ne peut plus éloquemment, ses intentions philhellènes²⁷). Cet objectif fut largement atteint : le recueil de Fauriel contribua largement à l'essor du mouvement philhellénique, lors des dernières années de la lutte grecque pour l'indépendance²⁸.

²² *Ibid.*, p.VIII.

²³ *Ibid.*

²⁴ Néanmoins, cette conception était loin de faire l'unanimité, comme le suggère R. Canat : « *Chateaubriand ne ressaisit presque jamais la vie d'autrefois dans celle d'aujourd'hui ; il creuse un fossé entre les deux Grèces, alors que sous l'inspiration romantique, voyageurs, érudits et poètes, de Marcellus à Mérimée, en passant par Lebrun, Fauriel et Quinet vont montrer la continuité des traditions et atteindre la couleur historique par l'exotisme moderne* » (in *op. cit.*, p. 55).

²⁵ Voir M. Ibrovac, *op.cit.*, p. 146.

²⁶ Voir Cl. Fauriel, *op. cit.*, I, p. X (évoquant les préjugés de ses contemporains à l'égard de la Grèce) : « *Ils auraient pu se rendre une raison plus générale et plus profonde de ce goût passionné pour la liberté, (...) qu'ils admirent chez les anciens Grecs, en observant que, même sous le joug des Turks, les Grecs de nos jours, plus malheureux qu'avilis, n'ont jamais complètement perdu ni les privilèges, ni le sentiment d'indépendance* ». Signalons cependant qu'à l'époque, pour certains (Mme de Staël ou Chateaubriand, par exemple), la Grèce était synonyme d'« esprit révolutionnaire débridé », si bien que, soupçonnée d'être une « *image multipliée de notre Révolution et peut-être sa source* », elle inspirait quelque méfiance (voir R. Canat, *op. cit.*, pp. 17-18).

²⁷ A. Politis (in *La découverte...*, p. 350) attire l'attention sur la complaisance manifestée par Fauriel pour les actes de bravoure des combattants grecs et fait remarquer que « *de la manière dont ils les représentent, les Klephtes acquièrent une dimension qui s'apparente à l'aspect que leur octroiera plus tard le romantisme grec* » (*ibid.*, pp. 284-285).

²⁸ Voir A. Kyriakidou-Nestoros, *op. cit.*, p. 75.

3. Les chants populaire grecs : une source de renouvellement poétique

Cependant, au-delà des raisons d'ordre scientifique ou politique, le recueil nourrissait également une ambition littéraire, déjà évoquée dans le chapitre précédent : de manière implicite, Fauriel cherchait à « *faire émerger une nouvelle veine poétique, à doter la poétique d'images originales, d'aider, à grand renfort de théorie et d'exemples, les quêtes et repositionnements qui s'opéraient à l'époque. Les exemples se trouvaient être les modèles poétiques offerts par les chansons grecques, indépendants des règles en vigueur jusque là. Leur particularité était à même d'enrichir l'esthétique européenne avec leur couleur locale, valeur en pleine ascension, avec leur simplicité qui passait pour du naturel, et enfin avec l'anonymat de leurs auteurs qui, outre le charme mystérieux qu'il suscitait, renvoyait à un peuple entier et non pas seulement à une individualité. Ces éléments étaient susceptibles d'armer le romantisme d'un contrepoids aux exemples classiques* »²⁹. Il serait malaisé d'évaluer l'ampleur de l'impact qu'ont pu avoir les chants populaires sur la production poétique française. Le fait est qu'il fut pour le moins limité. Rappelons d'abord qu'en général, malgré la réceptivité foncière du mouvement romantique favorable aux apports en tous genres, l'application de ses principes sur la libération de l'expression fut longue à se faire sentir³⁰. En ce qui concerne plus spécifiquement notre cas, A. Politis fait le bilan suivant : « *La poésie 'naturelle' et 'primitive', avec sa fraîcheur et le monde nouveau qu'elle faisait découvrir, séduisit les esthètes et les critiques, ouvrit les horizons, fournit des images poétiques, offrit matériau et symboles aux poètes tels que V. Hugo ou Pierre Lebrun, mais demeura toujours une simple incitation plutôt qu'une poésie en tant que telle* »³¹. N'avait-on pas observé le même phénomène, à la fin du siècle précédent, avec les poèmes d'Ossian³²?

²⁹ A. Politis, « Korais et Fauriel » (en grec), dans *Eranistis*, 11(1974), p. 293.

³⁰ Sur le retard accusé par la libération romantique des moyens d'expression (dû à l'hiatus entre déclarations de principe et réalisations, ainsi qu'à la résistance manifestée par le conservatisme langagier), voir M. Milner, *op. cit.*, pp. 167-169.

³¹ A. Politis, « Tentatives et plans de Fauriel concernant une deuxième édition des chants populaires grecs » (en grec), in *Mnémon*, 7 (1978), p. 82.

³² Selon Van Tieghem (cité par A. François, *Histoire de la langue cultivée des origines à nos jours*, t. 2, Genève, Alexandre Jullien, 1959, p.113), « *si l'influence d'Ossian avait agi sur la sensibilité des poètes, elle n'avait été que très faible sur les habitudes de langage* ».

B. Le succès des *Chants populaires de la Grèce moderne* : un météore dans l'horizon littéraire français

1. L'édition de Fauriel à la croisée des tendances dominantes de l'époque : exotisme, hellénisme, philhellénisme, orientalisme.

Si l'influence littéraire des *Chants populaires grecs* s'avéra mitigée, il n'en fut pas de même pour le succès de l'édition elle-même. Succès commercial sans doute³³, mais qui, bien plus, se solda par un rayonnement d'envergure européenne. Comment expliquer ce vif intérêt pour une forme de poésie jusqu'alors méprisée, émanant d'une race elle aussi sous-estimée ? Le fait est qu'il fut conditionné en grosse partie par la conjoncture culturelle et politique de l'époque. La décennie 1820-1830 correspond à la progressive conquête du romantisme en France. Les retentissantes batailles livrées par ce mouvement multiforme vont aboutir à une rénovation aussi bien de l'histoire que de la critique, du théâtre, de la langue elle-même. Nous avons déjà évoqué l'engouement manifesté pour les littératures « primitives » ainsi que le cosmopolitisme dominant. Produit dérivé, l'**exotisme**³⁴ vient en renfort pour nourrir les imaginations en mal de dépaysement : exotisme dans l'espace (en partie livresque, mais pas seulement, comme en témoigne la floraison des récits de voyage) ou exotisme dans le temps (retour aux sources, au Moyen âge bien sûr, mais aussi à l'Antiquité, redécouverte à la lumière d'un

³³ Sur les conditions de publication des *Chants populaires de la Grèce moderne*, voir M. Ibrovac, *op. cit.*, pp. 135-141. Ainsi, nous y lisons que « *la premier volume des Chants grecs, qui parut quelques semaines après la mort de Byron à Missolonghi, se vendait si bien que Fauriel, malgré sa fatigue, espérait faire une seconde édition* » (p. 137).

³⁴ Sur la nature de l'exotisme romantique, voir H. Peyre, *op. cit.*, p.19. Celui-ci fait remarquer qu' « *on a ridiculement surfait le rôle de cet exotisme chez les romantiques de 1820-1830, qui cependant disposaient d'un vocabulaire descriptif autrement ample. Mais plusieurs d'entre eux surent pénétrer derrière la surface colorée et chatoyante des diversités apparentes et interpréter en profondeur d'autres cultures* ». D'autre part, M. Milner souligne l'apport de l'exotisme à l'enrichissement du langage : « *Si cet exotisme de pacotille tourne facilement au cliché, il a du moins permis aux poètes d'essayer une palette dont ils feront souvent, dans leur œuvres ultérieures, un emploi plus raffiné. (...). Mais surtout, la qualité d'un exotisme doit se juger non à l'exactitude des images qu'il propose, mais à l'ampleur des rêves auxquels il donne essor* » (in *op. cit.*, p. 207) .

réalisme neuf que favorisent les progrès de la science archéologique, loin des clichés idéalisants du classicisme).

Nouvelle conception de l'**hellénisme**, donc, en parallèle et en relation étroite avec un **philhellénisme** qui va évoluer lui aussi : alors qu'à ses débuts, le lyrisme pathétique des poètes ne s'apitoyait sur le sort inique de la population grecque que pour invoquer sa grandeur passée, peu à peu, sous l'impulsion romantique, la valeur de la Grèce moderne va s'imposer dans les esprits en tant que telle, comme le suggère cette formule éloquentes parue dans le *Globe* : « *Ce qu'il y a de sublime chez les Grecs, ce n'est point qu'ils aient rappelé les Thermopyles, c'est qu'ils les aient fait oublier*³⁵ ». La contribution de Fauriel à cette « réconciliation des deux Grèces », nous l'avons vu, ne fut pas des moindres, et le retentissement des *Chants populaires* chez le public français a beaucoup servi le mouvement philhellène³⁶. Signalons en outre que la date de l'édition (1824-1825) coïncide avec une période particulièrement noire pour l'histoire de la Révolution grecque (mort de Byron, malheurs d'Ipsara, chute de Missolonghi et de l'Acropole).

Mais, par sa situation géographique et les caprices de son histoire, la singularité du peuple grec (de ses mœurs comme de son esthétique), doit aussi à l'Orient. C'est pourquoi, souligne Canat³⁷, « *le philhellénisme de 1824 ne mène plus à l'antiquité, mais au modernisme, à la couleur locale et à ce qu'on commence à appeler l'orientalisme* ». Et en effet, l'Orient attirait : ses mythes archaïques fournissaient l'exemple d'une civilisation où la pensée intuitive prévaut sur la pensée rationnelle, où les vastes synthèses métaphysiques relient l'homme à la divinité et à la nature, confirmant ainsi l'étroitesse des limites dans lequel s'était

³⁵ Cité par R. Canat, *op. cit.*, pp. 233-234. Canat, se référant à cette nouvelle forme de philhellénisme, explique : « *Un adroit philhellénisme défend les Grecs modernes moins par leur gloire de leur passé que par leur fidélité à cette gloire ; l'apologie se fonde sur la tradition maintenue, et la tradition se démontre par l'inventaire et la mise en valeur des richesses sauvées des mauvais génies de la nuit.* » (p. 230)

³⁶ A ce sujet, reportons-nous à l'hommage post mortem rendu par Prosper Mérimée à l'écrivain stéphanois : « *Je ne crois pas me tromper en disant qu'une partie de l'intérêt qu'excita en France l'insurrection grecque était due à cette traduction et à l'excellente préface qu'il y avait ajoutée. Bien des gens qui regardent les Grecs comme un peuple de rusés intrigants les reconnaissent d'après M. Fauriel pour des héros continuateurs de leurs ancêtres* » (dans *Le Constitutionnel*, 17 février 1846).

³⁷ R. Canat, *op. cit.*, p.236.

enfermé l'esprit occidental. Rappelons que Fauriel lui-même, par ses recherches linguistiques, participait au mouvement des érudits orientalistes.

2. Un succès éphémère

Ce fut donc dans ce climat cosmopolite centré provisoirement sur la Grèce³⁸ que l'édition des *Chants Populaires de la Grèce moderne*, de manière on ne peut plus opportune, mûrit, naquit et connut un rayonnement sans égal. Il n'est pas lieu, dans le cadre de la présente étude, de nous étendre sur la portée de l'ouvrage³⁹. Signalons seulement, à titre indicatif, que, comme œuvre poétique, elle fut considérée comme le « *prélude des Orientales de V. Hugo* »⁴⁰ tandis qu'en tant qu'édition philologique, elle fait encore aujourd'hui figure de modèle⁴¹ en son genre, particulièrement son Discours Préliminaire⁴². Toutefois, ce succès, pour tout fulgurant qu'il fût, s'avéra de courte durée. Malgré la propagation de l'intérêt pour les productions populaires grecques que l'ouvrage suscita dans toute l'Europe, l'on ne vit paraître ni la seconde édition ni même le troisième tome projetés par l'auteur. Et ce ne sera guère qu'en 1851 que circulera à nouveau en France une nouvelle édition de chants populaires grecs⁴³. Tout indique donc que le succès de l'ouvrage de Fauriel fut le produit des circonstances historiques. L'enthousiasme manifesté pour la cause grecque commençant à s'estomper vers 1826, la dynamique de leur poésie populaire s'épuisa elle aussi⁴⁴. Mais cette instabilité du goût français en matière littéraire constituait alors un phénomène généralisé: en effet, en l'absence de renouveau dans les lettres nationales, on se tourna vers les courants

³⁸ Sur le climat intellectuel régnant en France au début du XIX^eme (notamment sur les tendances de l'hellénisme, du philhellénisme et de l'orientalisme) voir A. Politis, *La découverte...*, pp. 227-237.

³⁹ Concernant l'accueil des *Chants populaires de la Grèce moderne* (dans le public et dans la presse) ainsi que leur impact sur la publication de recueils ultérieurs en Europe, consulter l'exposé circonstancié de M. Ibrovac, *op. cit.*, pp.153-190 (en France), 191-214 (en Allemagne et Autriche), 215-240 (dans d'autres pays).

⁴⁰ G. Deschamps, *La Grèce d'aujourd'hui*, Paris, A. Colin, 1894, pp. 371-372.

⁴¹ L'expression est de R. Canat (*op. cit.*, p. 238).

⁴² Nous citerons seulement l'avis éclairé d' A. Kyriakidou-Nestoros: « *Le Discours Préliminaire de Fauriel aux Chants Populaires de la Grèce Moderne peut être utilisé encore de nos jours comme exemple de ce que signifie appréhension globale de la culture d'un peuple sur base de sa langue, c.à.d. sur base de son système symbolique et de son mode de communication* » (in *op. cit.* p. 70).

⁴³ Il s'agit de l'édition de M. de Marcellus, *Chants du peuple en Grèce*, 2 tomes, Paris, J.Lecoffre, 1851.

⁴⁴ Voir M. Ibrovac, *op. cit.*, p. 138 et A. Politis, «Tentatives...», p. 83.

étrangers qu'on adoptait avec une facilité n'ayant d'égale que celle avec laquelle on les rejetait par la suite. C'est pourquoi il est légitime de conclure, avec A. Politis, que « *l'alternance débridée dans le goût du public peut être considérée comme un manque. Un manque de tendance unique* »⁴⁵. Quoi qu'il en soit, à une époque où peu de gens étaient capables de lire le texte dans l'original, l'accueil chaleureux que réservèrent les lecteurs français aux *Chants populaires de la Grèce moderne* doit assurément beaucoup à la qualité de la traduction élaborée par Fauriel, comme la suite de notre étude va entreprendre de le démontrer.

⁴⁵ A. Politis, *La découverte...*, p. 236.

CHAPITRE III

LA TRADUCTION DES *CHANTS POPULAIRES DE LA GRECE MODERNE*

A. SON IMPORTANCE

Comme le signale M. Ibrovac, « à part des appréciations globales, il n'existe aucune étude consacrée à Fauriel traducteur »¹. Il est un fait que son prestige de philologue et d'historien a souvent éclipsé ses talents de traducteur, tout comme le succès éclatant de son prologue² a quelque peu maintenu dans l'ombre les mérites et l'intérêt de la traduction. Pourtant, selon R. Canat, « le Discours, d'ailleurs un peu technique, a eu beaucoup moins de portée que les chansons »³, commentaire qui constitue un éloge indirect à l'organe médiateur que constitue la traduction. Celle-ci a par ailleurs suscité des commentaires très positifs chez ses contemporains (M. Ibrovac évoque le témoignage de Victor Le Clerc, de Kopitar ainsi qu'un article paru en 1825 dans la *Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts* de Genève⁴) qui soulignent tant la qualité de la traduction que ses difficultés inhérentes. D. Pétropoulos, de son côté, saluait chez Fauriel cette « intuition étonnante pour saisir le sens des chansons populaires grecques »⁵, sur le plan de la traduction du texte mais aussi de son établissement. Quant aux rares erreurs d'interprétation qui furent relevées dans ses traductions, M. Ibrovac estime qu'elles pourraient être imputées aux amis grecs qu'il consultait⁶.

Mais indépendamment de l'accueil qui lui fut réservé, l'importance de la traduction des *Chants populaires de la Grèce moderne* découle surtout des objectifs que s'était fixés Fauriel pour son édition. Il nourrissait l'ambition, souvenons-nous, de suggérer à ses compatriotes de nouvelles ressources langagières, en leur fournissant des échantillons d'une poésie dont l'ingénue simplicité et la hardiesse désarmante s'avéraient souvent poétiquement plus efficaces que les apprêts de la poésie conventionnelle. Le rôle de la traduction dans ce domaine est déterminant, comme le soulignait déjà à l'époque W. von Humboldt : « La traduction, et précisément celle

¹ M. Ibrovac, *op. cit.*, p. 150.

² Le Discours préliminaire a longtemps fait office de référence en matière d'histoire néohellénique, notamment pour le célèbre traité de Villemain (voir A. Politis, « Tentatives... », 1978, p. 83).

³ R. Canat, *op. cit.*, p. 242.

⁴ M. Ibrovac, *op. cit.*, pp. 148- 159.

⁵ D. Pétropoulos, « La contribution française pour le développement du folklore grec », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3^{ème} série, no 2, juin 1951, p. 88.

⁶ M. Ibrovac, *op. cit.*, p. 150.

des poètes, est [...] l'un des travaux les plus nécessaires dans une littérature, [...] en partie et surtout parce qu'elle conduit à l'élargissement de la capacité signifiante et expressive de la langue propre »⁷. Cette conception est également partagée par les théoriciens modernes, comme J.-R. Ladmiral qui confirme: « *Au niveau de ses richesses stylistiques, les traductions ouvrent même à la langue des tonalités nouvelles, exotiques, dont une littérature originale pourra faire dès lors son profit* »⁸. A cet égard, l'essor des traductions⁹ à l'époque est significatif et doit être mis en rapport avec le cosmopolitisme et avec le mouvement généralisé d'ouverture aux influences étrangères. Ce brassage des civilisations débouchera d'ailleurs, sur la naissance de la littérature comparée dont l'un des pionniers, Philarète Chasles, déclarera : « *les écrivains sont des propagateurs de la civilisation universelle*¹⁰ », à l'intérieur de laquelle chaque pays modifie les autres...par l'intermédiaire des traductions.

Rappelons également les objectifs philologiques et linguistiques de l'érudit français qui, par le biais de son édition, désirait faire partager à ses contemporains ses impressions sur le grec moderne : « *ayant un fond aussi homogène et plus riche que l'allemand, étant aussi clair que le français, plus souple que l'italien et plus harmonieux que l'espagnol, il ne lui manque rien pour être regardé dès à présent comme la plus belle langue de l'Europe ; c'en est indubitablement la plus perfectible* »¹¹ notera-t-il dans son Discours Préliminaire. Une langue dont l'unité diachronique¹² est nettement perceptible dans la poésie populaire, une langue

⁷ W. von Humboldt (cité par H. J. Störig, *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, H. Goverts, 1963, p. 81).

⁸ J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 104.

⁹ Paul Van Thieghem (in *Répertoire chronologique des littératures modernes*, Paris, 1935, pp. 198-245) fait observer que, tandis que durant les années 1790-1799 et 1800-1809, on relève à peine 7 traductions dans la production française, dans les années 1810-1819 par contre, elles s'élèvent à 12 pour atteindre le chiffre de 40 durant la décennie suivante.

¹⁰ J'emprunte la citation à J.-Y. Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 1984, p. 86.

¹¹ Cl. Fauriel, *op.cit.*, I, p. CXXIV.

¹² A. Kyriakidou-Nestoros, fait remarquer que « *c'est entre Fauriel, Tommaseo et Solomos que se tisse le canevas sur lequel se brodera plus tard la langue de la littérature néo-hellénique, la démotique* ». En effet, « *ce qui était considéré comme un handicap de la langue parlée, à savoir le morcellement en dialectes locaux (...), semble désormais être dépassé dans la langue des chants populaires qui, après Fauriel, est envisagée comme unifiée, comme langue nationale des Grecs* » (in *La théorie de la science du folklore [laographie] en Grèce. Analyse critique*, Thessalonique, Société des études sur la civilisation et l'enseignement général néo-grecs, 1977, pp. 78-79) .

véhiculant une culture et une mentalité¹³ tout à la fois familières (dans la survivance des traits antiques) et dépaysantes pour le lecteur européen assoiffé d'exotisme. Quelle responsabilité pour le traducteur que de transposer dans sa langue maternelle les replis d'un idiome aussi riche !

B. SES DIFFICULTÉS

« *Les poésies populaires sont encore plus difficiles à traduire que les autres. Elles ressemblent aux fleurs et fruits particuliers à chaque contrée ; pour en sentir toute la suavité, il faut les cueillir sous leur ciel* »¹⁴, affirmait E. Souvestre en 1834. M. Ibrovac, à son tour, qualifie de « *tour de force* » la tentative entreprise par les traducteurs des chants grecs de « *faire sentir, à côté des traits ethnographiques et philologiques d'une poésie populaire, ses qualités artistiques, jusqu'à son rythme, jusqu'à sa mélodie, inséparables du sens, sans trop effaroucher un lecteur étranger* »¹⁵. Outre la multiplicité (qui s'accompagne inévitablement d'une incompatibilité¹⁶) de ces exigences fondamentales, Fauriel s'est vu confronté à plusieurs autres difficultés, de nature et d'ampleur diverses, que nous évoquerons ici (l'analyse de la traduction qui fera l'objet du chapitre suivant nous révélera les positionnements adoptés par le traducteur stéphanois pour la résolution d'un certain nombre de ces problèmes) :

1) le manque d'outils lexicographiques de qualité: quarante ans après l'édition de Fauriel, E.Legrand, éminent philologue et traducteur de chants populaires grecs se

¹³ Selon A. Kyriakidou-Nestoros, le Discours Préliminaire de Fauriel constitue un exemple éloquent « *de ce que signifie approche globale de la culture d'un peuple sur base de sa langue, sur base c.-à.-d. d'un système et mode de communication symboliques par excellence* » (*ibid.*, p. 70).

¹⁴ E. Souvestre, « Des poésies populaires de la Basse Bretagne », in *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} déc. 1834. J'emprunte la citation à H. Millot *et alii* (*sous la dir. de*), *La poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théorie, pratique et réception*, Tusson (Charente), éd. Du Lérot, 2005, p. 40.

¹⁵ M. Ibrovac, *op. cit.*, p. 148.

¹⁶ « *En pratique, il est impossible d'atteindre l'équivalence simultanément à tous les niveaux fonctionnels d'un poème. C'est pour cette raison que le traducteur se trouve continuellement confronté à des choix et à des accommodements. La traduction de la poésie est souvent baptisée 'art de la conciliation' et ses réussites, quelles qu'elles soient, ne seront jamais qu'une question de degré* », constate D. Connolly dans *Méta-poésie. 6(+1) études sur la traduction de la poésie* (en grec), Athènes, éd. Ypsilon/Vivlia, 1998, p. 24.

plaignait encore d'avoir à « *chercher vainement dans les mauvais dictionnaires du grec vulgaire que nous possédons* »¹⁷. Cette lacune était comblée, en partie, par les explications fournies par les amis grecs mais, comme nous l'avons vu, la fiabilité de celles-ci laissait quelquefois à désirer.

2) l'absence de référence en matière de chants populaires: le seul ouvrage analogue au sien était l'édition des ballades écossaises de Walter Scott, dont il avait pris connaissance justement à l'époque où il s'occupait des chants grecs¹⁸. Quant à la poésie populaire française, bien qu'elle ait suscité, dès le début du siècle, un intérêt certain en France, celui-ci ne se concrétisa que dans les années 1830-1850¹⁹. Cette lacune concernait davantage le public de Fauriel que Fauriel lui-même, que ses recherches sur la poésie provençale, entamées dès 1810, avaient dû mettre en contact avec le patrimoine populaire local. En tant que traducteur, il ne pouvait donc pas compter sur la familiarité de ses lecteurs avec certains traits communs à tout chant populaire, indépendamment de son pays d'origine²⁰. Celle-ci lui aurait permis, non

¹⁷ E. Legrand, *Recueil de chansons populaires grecques*, Paris, Maisonneuve, 1860, p. XLIII.

¹⁸ Voir M. Ibrovac, *op. cit.*, p.141.

¹⁹ Voir, H. Millot et alii (sous la dir. de), *op. cit.*, pp. 25-26 : les auteurs imputent ce retard (par rapport à l'Allemagne par exemple) à la méfiance que la Révolution Française manifestait à l'égard des chansons populaires traditionnelles souvent composées en patois, et par là, considérées comme obstacles à l'entreprise générale de propagation du français comme langue nationale. Le premier recueil édité en France daterait de 1839 : il s'agit du *Barzaz-Breiz* (chants bretons) de Villemarqué. Fauriel, consulté comme expert lors de l'élaboration du recueil, recommanda de corriger quelques-unes des traductions afin de respecter le mieux possible la versification bretonne peu compatible, faisait-il remarquer, avec le système de rimes du français (p.41). En ce qui concerne les écrivains désireux d'attirer l'attention sur les sources de poésie recelées dans le folklore national, M. Milner (in *op. cit.*, p. 109) souligne particulièrement la contribution de Georges Sand et de Gérard de Nerval. Ce dernier analyse la situation de la littérature populaire française en ces termes : « *il est arrivé qu'en France, la littérature n'est jamais descendue au niveau de la grande foule ; les poètes académiciens du XVII^e e XVIII^e siècles n'auraient pas plus compris de telles inspirations que les paysans n'eussent admiré leurs odes, leurs épîtres et leurs poésies fugitives, si incolores, si gourmées* ». (G. de Nerval, « Les vieilles ballades françaises », in *La Sylphide*, 1842, p.193 [cité par Efim Etkind, *Un art en crise: un essai de poésie de la traduction poétique*, éd. L'Age d'Homme, 1982, p.123].

²⁰ Il existe en effet un fond commun entre les différentes littératures populaires, particulièrement lorsqu'elles proviennent de peuples qui présentent des conditions semblables de vie et de climat ou même une histoire commune, comme c'est le cas pour les Grecs et les peuples des Balkans : voir D. Pétopoulos, *La comparaison dans la chanson populaire grecque*, Athènes, Institut Français d'Athènes, 1954, p. 10. Sans vouloir entrer dans une recherche de littérature comparée détaillée, nous mentionnerons ici, à titre purement indicatif, quelques éléments empruntés à la description sommaire que Luc Decaunes (in *Les Riches Heures de la chanson française*, Paris, Seghers, 1980) fait des complaintes populaires françaises. La similitude avec certaines caractéristiques des chants populaires grecs (par exemple, le style conventionnel, le système formulaire, la phraséologie dépouillée, d'une extrême concision, les transitions abruptes, certains éléments symboliques...) est saisissante : « *le reproche le plus immédiat qu'on est tenté de faire à une telle chanson, c'est l'emploi presque*

pas, bien sûr, de calquer sa traduction sur le modèle des chansons populaires françaises, les deux traditions différant radicalement l'une de l'autre (du point de vue du substrat sociologique et des conjonctures historiques les ayant vu naître, de leur thématique, etc...), tout comme les deux langues vernaculaires d'ailleurs²¹, mais, éventuellement, d'exploiter certaines constantes formelles du folklore français pour apporter à sa traduction un vernis 'populaire'²².

3) le fossé sociologique séparant la population agricole grecque (à la fois auteur et protagoniste des *Chants populaires*) du public érudit français²³. Ce fossé se fait sentir à deux niveaux : premièrement, dans la transposition en français des termes évoquant des réalités culturelles spécifiquement grecques (coutumes, croyances, système de valeurs...). Il est pour le moins significatif qu'aujourd'hui encore, certains guides touristiques consacrés à la Grèce jugent bon de fournir à leurs lecteurs un glossaire plus ou moins élémentaire explicitant les principales notions 'made in Greece' (du genre 'παρέα, φιλότιμο, μάτι' etc...)²⁴...

systematique de clichés et d'expressions toutes faites. (...) Ce sont presque des concepts (...) Une expression comme 'sa main blanche' est employée systématiquement, sans tenir compte du contexte » (p.17) ; « *perfection obtenue par l'extrême raréfaction des moyens mis en œuvre, (...) l'énonciation sans phrases d'une réalité réduite à son noyau essentiel.(...) L'absence d'art rejoint le comble de l'art »* (p.22) ; « *rapidité, parfois fulgurante, des transitions »* (p.21) ; « *Un autre ornement fixe de la chanson folklorique française est le rossignol, oiseau symbolique tout droit venu de la mythologie (Philomèle), confident et messenger des amants inquiets ou malheureux. »* (p. 18).

²¹ Sur ce point, A. Berman est formel : « *Malheureusement, le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire. Seules les koinés, les langues 'cultivées', peuvent s'entretendre »* (in « La traduction et la lettre – ou l'auberge du lointain », in *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 79).

²² Parmi les cinq critères utilisés par A. Lefevre (*Translation Poetry : Seven Strategies and a Blueprint*, Amsterdam – Assen, Van Gorcum, 1985, pp. 102-3) pour évaluer la compétence d'un traducteur, il est fait mention de sa capacité à choisir, dans la tradition de la langue-cible, un type de discours qui cadre le mieux possible avec la place occupée par le texte-source dans la tradition de la langue originale.

²³ Rappelons que les *Chants populaires*, par sa vocation philologique première, s'adressait à un public cultivé. Plus précisément, A. Politis (« Tentatives ... », p. 81) fait judicieusement remarquer que le choix d'une édition bilingue, en prose de surcroît, impliquait un profil de lecteur du type « *davantage esthète obstiné que lecteur sensible »*.

²⁴ Citons à titre d'exemple *Le grand guide de la Grèce* (Paris, Gallimard, 1989) qui, en introduction à ce glossaire, prévient le lecteur : « *La Grèce regorge de concepts intraduisibles, ce qui suit est l'équivalent d'un abécédaire de ces particularismes locaux. »* (p. 271). De son côté, D. Connolly signale que des termes tels que 'παλλικάρι', 'φιλότιμο', 'λεβεντιά' « *sont souvent considérés – à tort – comme intraduisibles »* (in *op. cit.*, p. 130). Sur la difficulté inhérente à la traduction de réalités sociologiques grecques, consulter le très intéressant article de M. Herzfeld, « *The Unspeakable in Pursuit of the Ineffable : Representations of Untranslatability in Ethnographic Discourse »*, in P. G. Rubel et A. Rosman (éd. par), *Translating Cultures. Perspectives on Translation and Anthropology*, Berg, 2003, pp. 109-134. Il y est notamment fait allusion au scepticisme des Grecs eux-mêmes

Deuxièmement, dans la mesure où la langue constitue un produit de la société, ce fossé créait aussi d'énormes difficultés en ce qui concerne la traduction du registre langagier, comme nous allons le voir dans la catégorie suivante.

4) le décalage organique entre les langues grecque et française : quel point commun, tant sur le plan lexical que stylistique, pouvait bien présenter l'idiome du pâtre ou du Klephte grec avec la langue épurée d'une France marquée par deux siècles de classicisme? Car la volonté exprimée par les Romantiques de libérer les moyens d'expression restera longtemps lettre morte (à l'exception des innovations dans le domaine lexical), sous le carcan des institutions comme l'Académie française et l'Université ainsi que de la critique. Chargées de préserver la pureté de la langue et de former le goût du public, elles imposaient un conservatisme stérile à la langue comme à l'esthétique littéraire. C'est ainsi que la poésie romantique, en particulier, s'est vu souvent reprocher son excès de rhétorique: comme l'explique H. Peyre, « *le classicisme dont ils étaient imprégnés les aurait empêchés d'alléger le fardeau de prose et d'abstraction qui les alourdissait* ²⁵ ».

Cependant, dans ce formalisme abusif, il faut également distinguer, avec M. Milner, la part qui revient au « *'génie' de la langue française, dont les structures sont tellement adaptées à la démonstration et à la controverse qu'il faut toujours leur faire violence pour capter un discours plus subtil* ²⁶ » (l'inéluctable batterie de mots d'articulation propre à tout discours français en fait foi). L'écrit, en particulier, est inéluctablement surcodifié et est souvent identifié au littéraire²⁷. De manière plus générale, il est un fait que la langue française, organe du rationalisme cartésien, présente un caractère à la fois cérébral et rigide aux antipodes des vertus suggestives, évocatrices et plastiques du grec moderne²⁸, à fortiori de sa version populaire. Le baron F.d'Eckstein, en 1826, l'a bien senti, qui déclara : « *De toutes les langues européennes, le français et*

concernant la 'traduisibilité' de leur langue, qu'ils considèrent comme un rempart contre les hégémonies étrangères.

²⁵ H. Peyre, *op. cit.*, p. 197. Voir également M. Milner, *op. cit.*, pp. 167-169 et pp. 175-176.

²⁶ M. Milner, *op. cit.*, p. 176.

²⁷ Voir F. Francois, « Classes sociales et langue de l'enfant », in *La Pensée*, n° 190, déc. 1976, p. 72 : « *La confusion fréquente entre l'écrit et le littéraire accentue traditionnellement l'écart des exigences de cet écrit avec celles de l'oral* ».

²⁸ C'est en tout cas l'impression dominante qui ressort de l'étude d' André Mirambel, *La Langue grecque moderne. Description et analyse*, Paris, Klincksieck, 1959.

l'anglais sont celles qui se prêtent le moins à l'imitation des poésies étrangères. Cela tient d'abord à leur esprit, ensuite à leur forme. A l'esprit parce que, depuis le siècle de Louis XIV, la langue française a reçu un poli de cour et de haute société qui exclut la peinture des passions naïves, simples et naturelles. (...) Ces deux langues sont aussi celles qui sont le plus dépourvues de rythme (sic), et qui ont le moins d'aptitude à reproduire la partie musicale d'un idiome étranger»²⁹.

5) la spécificité littéraire des chants populaires grecs : de l'avis général, la traduction d'un texte poétique présente un degré de complexité nettement supérieur à celle d'un texte en prose, en raison de son écart par rapport à la langue commune, de la condensation de son discours, de son 'rythme intérieur' (indépendant de toute forme métrique) ainsi que de la fonction connotative qui la domine, traits caractéristiques de toute production poétique³⁰. Le cas des chants populaires présente toutefois certaines particularités spécifiques. Tout d'abord, il s'agit d'une **littérature orale mise par écrit**³¹. Cela implique une série de caractéristiques qui rendent la tâche du traducteur encore plus délicate, certaines d'entre elles étant, par la force des choses, exclues de la traduction, comme c'est le cas pour la première dans notre liste:

- **la dimension 'pragmatique'** de cette poésie. Nous entendons par là les circonstances concrètes d'exécution, le contexte performatif de ces chansons : fêtes diverses, célébrations religieuses, deuils, activités ménagères, banquets, en bref toutes sortes de manifestations collectives dominées par un sentiment, en général exacerbé, qui détermine, à son tour, la vivacité de l'énonciation. Comme le souligne M.Groden, « *il est évident que l'on saisit mal la fonction esthétique et sociale que remplit le texte chanté si on fait abstraction de son support musical. Dans une performance, le chanteur s'entend, par la mélodie, à mettre en valeur certains mots, certaines syllabes et à créer ainsi un sens différent de celui qui est perceptible à la simple lecture. Par ailleurs, il encadre son*

²⁹ Dans son compte rendu des traductions des *Poésies* de Goethe par Mme Panckoucke (cité par M.Ibrovac, *op. cit.*, p.149).

³⁰ Voir D. Connolly, *op. cit.*, p. 14.

³¹ Sur les contraintes inhérentes à la mise par écrit des chants populaires et sur le rôle précurseur de Fauriel dans ce domaine, voir A. Politis, *La découverte ...*, pp. 290-293.

interprétation de toute une gestuelle qui le rend semblable à un acteur jouant sur une scène »³². A cela s'ajoute la valeur 'incantatoire' du chant, décrite par A.-M. Guillaumet en ces termes: « *Le passage du parler au chanter comporte un changement qui est qualificatif: de nature, de monde. On accède par le chant au solennel, au sacré; la parole y est transcendée dans des moments où les mots simplement dits seraient dérisoires* »³³. Fauriel est loin d'avoir ignoré ces aspects de la question, comme en témoigne le chapitre VIII qu'il consacre, dans son Discours Préliminaire, à la musique, à la danse et à la métrique des chants populaires grecs; toutefois, son expérience directe en la matière étant fort limitée³⁴, ces composantes essentielles resteront toujours pour lui en retrait du texte. C'est ainsi, par exemple, que, tout en ayant relevé et analysé³⁵ une des particularités les plus caractéristiques de la composition orale, à savoir les ritournelles ('τσακίσματα', 'γυρίσματα'), il les supprime lors de l'établissement du texte³⁶, au nom des grands principes de normalisation appliqués à l'époque³⁷.

- **les particularités rythmiques** : en effet, le rythme du vers populaire ne repose pas exclusivement sur le mètre, mais bien sur un système varié de schémas rythmiques (répétitions, parallélismes, schémas binaires, tertiaires, refrains, ritournelles ...).
- **l'aspect fragmentaire** de bon nombre de chansons : leurs divers interprètes s'octroyaient le droit d'y apporter les modifications qu'ils jugeaient opportunes (ajouts mais aussi, plus souvent, retraits de vers) et ces versions tronquées étaient parfois les seules à arriver à la connaissance

³² M. Grodent, *op. cit.*, p. 32.

³³ A.- M. Guillaumet, « La chanson populaire grecque », in *O Λύχνος* (Connaissance hellénique), n° 25 (oct. 1986), p. 67.

³⁴ Cl. Fauriel, *op. cit.*, I, p. CXVI : « *Mais ce sont des points sur lesquels mon ignorance ne me permet pas même d'essayer de satisfaire la curiosité du lecteur. Je ne puis parler de la musique des chansons grecques que sur l'impression vague que j'ai reçue à en entendre chanter quelques-unes* ».

³⁵ Cl. Fauriel, *ibid.*: « *L'air des chansons de montagne ne prend quelquefois qu'un vers, ordinairement deux, et jamais plus. Mais on allonge cet air, (...) à l'aide de mots intercalaires que l'on y insère arbitrairement, comme une sorte de refrain intérieur qui y figure souvent de manière bizarre* ».

³⁶ A. Politis, *La découverte...*, p. 329.

³⁷ *Ibid.*, p.290.

des éditeurs et traducteurs à qui elles imposaient des acrobaties d'interprétation.

- **le manque d'unité** au niveau de l'origine géographique, des dialectes utilisés, de la thématique, du genre de chansons.
- **l'anonymat de leur auteur** : ce trait (qui, par ailleurs, suscitait l'enthousiasme de Fauriel³⁸) peut constituer un inconvénient pour le traducteur dans la mesure où il se voit privé d'un éventuel contact fructueux avec l'auteur du texte³⁹, que ce soit pour en recevoir des conseils et des éclaircissements ou pour entrer en osmose littéraire avec lui (comme ce fut le cas de Fauriel avec Manzoni et Baggesen. Mais en ce qui concerne des chants populaires grecs aussi, n'a-t-il pas recherché l'occasion, lors de son voyage en Italie, d'« *entrer intimement dans l'esprit des poèmes* »⁴⁰ au contact non pas de leurs auteurs mais bien de leurs interprètes ?).

Cependant, le problème majeur posé par la traduction des chants populaires grecs tient à la **poétique très spécifique qui les régit**. G. Saunier le souligne : « *Les chants populaires grecs ne sont pas de simples mythes qui peuvent être traduits dans n'importe quelle langue sans rien perdre de leur signification. Elles constituent des œuvres littéraires à la forme et au fond particuliers, et leur signification est étroitement liée à leur formulation qui obéit à des règles très strictes* »⁴¹. En effet, nous y relevons principalement trois sources de difficultés pour le traducteur, difficultés qui touchent tant à leur esthétique qu'à leur idéologie :

³⁸Dans le Discours préliminaire, il décrit les poètes populaires en ces termes : « *C'est une des particularités de tous les ouvrages de poésie vraiment populaires, que les auteurs en restent d'ordinaire inconnus, ne se nommant presque jamais eux-mêmes ou parfois mentant exprès pour se déguiser. Par cette réticence ou par ce mensonge, ils indiquent assez que la vanité n'a point été leur mobile ; ils semblent reconnaître implicitement que le plaisir attaché aux ouvrages de leur art dépend encore plus de la faculté de s'y intéresser et d'en être émus, que de celle de les produire* » (*op. cit.*, I, pp. LXXXVII-LXXXVIII).

³⁹ Sur l'utilité de la collaboration entre auteur et traducteur dans le domaine de la traduction littéraire, voir D. Connolly, *op. cit.*, pp.146-148.

⁴⁰ Pour reprendre les termes de Sainte Beuve (voir ci-dessus, chapitre 1, page 13).

⁴¹ G. Saunier, *Chants populaires grecs. Recueil d'études (1968-2000)* (en grec), Athènes, Fondation Constantin et Hélène Ourani, 2001, p. 41.

- **la concision extrême, le caractère elliptique du style.** E. Kapsomenos décrit le phénomène en ces termes : « *La chanson populaire se penche, de règle générale sur l'essentiel et l'important, qu'il s'agisse d'un événement, d'un sentiment ou d'une sensation, qu'elle dépeint avec la plus grande intensité possible, écartant tout détail vétilleux. (...) Le mythe s'articule de manière stéréotypée, selon des schémas traditionnels. Il se condense à certains endroits-clés présentant une charge sémantique particulière et ceux-ci mettent en exergue sa ligne directrice. Cela signifie que la chanson procède par bonds sémantiques et chronologiques, qui stimulent l'imagination de l'auditeur, puisqu'ils l'obligent à se mobiliser pour combler les lacunes* »⁴². Cet effort de restitution mentale du sens, exigé de la part de l'auditeur original sera également le lot du traducteur, chargé pour sa part d'explicitier l'implicite à un public étranger non familiarisé avec l'expression très codifiée des chants populaires.

- **le caractère stéréotypé de leur composition,** fondée sur un système conventionnel de lieux communs figés dans des vers-clichés, de formules consacrées, de motifs récurrents d'une grande pertinence, à la fois esthétique et psychologique⁴³. Cette technique de composition, résultat d'une longue tradition orale dont le mécanisme commençait à peine à être percé à jour avec les théories de Wolff sur la question homérique, fait l'objet d'une analyse judicieuse dans le Discours Préliminaire : « *Un des caractères des poésies composées pour le peuple et par des hommes qui lui appartiennent, c'est que les traits les plus saillants et les plus originaux, ceux qui ont frappé le plus dans leur nouveauté, deviennent aisément des généralités poétiques, dont chacun s'empare ensuite, pour les employer, à son gré, partout elles peuvent s'adapter ; (...) Il y a un grand nombre de ces généralités ou lieux*

⁴² E.G. Kapsomenos, *La chanson populaire. Une approche différente* (en grec), Athènes, Arsenidis, 1990, p.42.

⁴³ Sur le mode de fonctionnement et le classement de ces vers stéréotypés, voir E. G. Kapsomenos, *op. cit.*, pp. 84-91.

communs de poésie, les uns narratifs, les autres descriptifs, et tous remarquables par la justesse, la précision ou la force. (...) ils sont, dans la poésie des Grecs modernes, une marque non seulement de popularité, mais d'ancienneté »⁴⁴. Mais cette adaptabilité étonnante soulignée par Fauriel entraîne nécessairement une abstraction doublée d'un symbolisme souvent hermétiques pour le traducteur étranger.

- **la dimension symbolique des chants populaires, fondée en grosse partie sur les rapports étroits entre Homme et Nature.** Celle-ci constitue le principal système de référence pour la société grecque de l'époque, la source d'images à laquelle le poète populaire puise abondamment pour décrire l'Homme et ses activités⁴⁵. Or, les éléments de la nature revêtent une valeur connotative parfois difficilement transmissible d'une culture à l'autre⁴⁶.

Comme a cherché à le démontrer la brève revue ci-dessus, la plupart des écueils propres à la traduction des chants populaires grecs sont constitués par ce que E.G. Kapsomenos appelle les « *traits structurels pertinents permettant de dégager et de codifier les coordonnées du système culturel local* »⁴⁷. Or, l'étude de ceux-ci par la communauté scientifique remonte à seulement quelques dizaines d'années⁴⁸. Ni Fauriel ni aucun de ses collaborateurs grecs n'étaient sensibilisés à cette dimension

⁴⁴ Cf. Fauriel, *op. cit.*, I, pp. CXXIX-CXXX.

⁴⁵ Voir *ibid.*, pp. 44-45.

⁴⁶ Dans un même ordre d'idée, D. Connolly (in *op. cit.*, pp. 112-113) signale la difficulté, pour le traducteur de poèmes surréalistes grecs, de rendre en anglais des termes aussi communs que 'ήλιος' ('soleil'), 'ψωμί' ('pain'), ελιά' ('olivier') etc. étant donné que ceux-ci « *suscitent des associations d'idées complètement différentes chez un Grec et chez un Anglais* ». Soulignons, par la même occasion, l'étrange analogie qui existe entre ces deux types de poésie (populaire et surréaliste) sur le plan de la traduction, analogie reposant principalement sur l'étroite solidarité du fond et de la forme et sur le rapport parfois très lâche entretenu avec la réalité (par goût de la transcendance dans le cas de la poésie populaire, par principe - souvent subversif - chez les surréalistes).

⁴⁷ E.G. Kapsomenos, *op. cit.*, p. 199. La deuxième partie de son ouvrage (pp. 203-288) est précisément consacrée à ces « *schémas mythiques et idéologiques reflétant fidèlement la manière dont les problèmes du monde, de la vie et des relations humaines sont conçus par les sociétés qui les ont créés et qui les entretiennent* » (p. 199).

⁴⁸ Voir M. Grodent, *op. cit.*, p. 29 : « *La perspective est désormais ouverte d'une véritable poétique de la chanson populaire grecque qui s'intéresse aux techniques de production de signification, à la création d'un 'message', dans un contexte social donné, en fonction de l'horizon d'attente d'un public déterminé d'auditeurs-spectateurs pleinement sensibles à la richesse sonore et visuelle d'une performance* ». A titre d'exemple, M. Grodent cite l'excellent ouvrage de G. M. Sifakis, *Pour une poétique de la chanson populaire grecque*, Athènes, Editions universitaires de Crète, 1988.

latente du texte⁴⁹. Tout comme pour l'établissement du texte, l'érudit français ne pouvait compter que sur son '*intuition d'homme cultivé*' et son '*sens philologique aigu*'⁵⁰ pour pénétrer le sens profond de ces formules stéréotypées.

C. LES PRINCIPES MÉTHODOLOGIQUES APPLIQUÉS DANS LA TRADUCTION DES CHANTS POPULAIRES

Dans son édition, Fauriel s'est exprimé à deux reprises sur la manière dont il conçoit la traduction de textes aussi spécifiques que les chants populaires. Tout d'abord, dans le Discours préliminaire du premier tome: « *Quant à la traduction des chansons populaires des Grecs, mon unique prétention a été qu'elle fût en tout, et jusque dans les moindres détails, non seulement aussi fidèle, mais aussi littérale que possible. Je me suis convaincu que l'on n'en peut altérer ni modifier en rien la phraséologie, sans en détruire l'originalité et l'effet*⁵¹ ». Ces principes seront confirmés et développés dans le second passage figurant dans la Préface du Supplément: « *Pour ce qui est de la traduction des pièces suivantes, j'ai persisté dans le système de stricte exactitude auquel je me suis attaché précédemment. Si je m'en suis quelquefois écarté, c'est dans des passages obscurs ou singuliers, qui, rendus à la lettre, n'auraient pas été intelligibles. On verra aussi que j'ai été forcé de recourir un peu plus souvent à la ressource des additions intercalaires, pour adoucir un peu les sauts les plus brusques d'un style qui, pour le goût européen, n'est presque jamais suffisamment développé*⁵² ». De ces deux extraits, il ressort que la préoccupation primordiale de Fauriel était le **respect minutieux du texte**, ce qui impliquait une

⁴⁹ Comment auraient-ils pu l'être? Rappelons, en ce qui concerne les conseillers grecs de Fauriel, que les chants populaires constituaient « *une valeur culturelle qui ne faisait pas partie de leur monde* », qu'« *ils ne détenaient que des renseignements généraux, et n'étaient à même de ne fredonner que quelques rimes, quelques chants de la ville* » (A. Politis, *La découverte ...*, p. 267). Quant à Fauriel, dans la mesure où son apprentissage du grec moderne coïncida chronologiquement avec la préparation de l'édition des *Chants populaires* et que ses connaissances se limitaient à la langue écrite, il est exclu qu'il ait pu converser de manière approfondie avec les authentiques interprètes grecs rencontrés en Italie qui, seuls, auraient pu l'initier au décodage de cette poésie conventionnelle (*ibid.*, pp. 289-291).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 290.

⁵¹ Cl. Fauriel, *op. cit.*, I, pp. III-IV.

⁵² *Ibid.*, II, p.310.

traduction aussi fidèle que possible, en prose. Toute la question, cependant, est de déterminer avec exactitude comment il concevait cette notion de ‘fidélité’.

1) Traduction littérale vs version poétisée : un débat d’actualité au XIX^e siècle

Il n’y a pas lieu ici d’entrer dans des considérations théoriques sur l’antagonisme séculaire entre traductions littérales et ‘belles infidèles’. Nous signalerons seulement qu’à l’époque, la fidélité à l’original était loin d’aller de soi. La France, forte de sa prédominance culturelle⁵³, produisait traditionnellement des traductions ‘enjolivées’ et ‘poétisées’, conformes au ‘bon goût’ classique, baptisées de ‘francisantes’ par les théoriciens allemands de la traduction, qui s’insurgèrent contre cet ethnocentrisme stérile⁵⁴. Ainsi, pour Schleiermacher, fondateur de l’herméneutique moderne, et auteur d’une théorie très remarquée selon laquelle « *ou bien le traducteur laisse le plus l’écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur ; ou bien il laisse le lecteur le plus possible en repos, et fait se mouvoir vers lui l’écrivain* »⁵⁵, la traduction française relève assurément de la deuxième catégorie, puisque son idiome s’apparente à « *toutes les langues prisonnières des liens trop étroits d’une expression classique, en dehors de laquelle tout est à rejeter. [...] Elles peuvent s’approprier des œuvres étrangères par des créations, ou peut-être par des traductions de l’autre sorte*

⁵³ A. Berman analyse le phénomène comme suit : « *Ce mode de traduire est en parfaite conformité avec la position dominante de la culture française de l’époque, qui n’a nullement besoin de passer par la loi de l’étranger pour affirmer son identité. Loin de s’ouvrir à l’influx des langues étrangères, le français tend bien plutôt à remplacer celles-ci comme mode de communication des sphères intellectuelles et politiques européennes. Dans ces conditions, il n’y a pas de place pour une quelconque conscience de fidélité* » (in *L’épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Gallimard- NRF, 1984, p. 62).

⁵⁴ Herder, par exemple, souligne notamment l’incompatibilité de cette position ethnocentrique avec la traduction de la poésie : « *D’autres nations ont adopté en poésie une phraséologie complètement conventionnelle, si bien qu’il est purement et simplement impossible de traduire poétiquement quelque chose dans leur langue, comme par exemple en français [...] C’est comme s’ils désiraient que chaque étranger, chez eux, doive se conduire et s’habiller d’après leurs mœurs, ce qui entraîne qu’ils ne connaissent jamais d’étranger* » (*Geschichte des klassischen Literatur*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964, p. 17 [cité par A. Berman, *op. cit.*, p. 62]).

⁵⁵ F. Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, 1813 (cité par H.J. Störig, *das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, H.Goverts, 1963, p. 47). Même si nous ne sommes pas en mesure d’avancer avec certitude que la théorie de ce dernier était connue de Fauriel, l’érudition de celui-ci ainsi que les contacts qu’il entretenait avec plusieurs écrivains allemands nous laisse à penser qu’il pouvait être au courant de cette conception romantique de la traduction.

[ethnocentrique] »⁵⁶. Par ‘recréation’, il entend toute forme de traduction hypertextuelle (pastiche, adaptation, variation...). Quant à la ‘traduction ethnocentrique’, elle peut se définir par le principe selon lequel il faut traduire de façon à ce que l’on ne ‘sente’ pas la traduction, exactement comme si celle-ci avait été directement rédigée dans la langue d’arrivée ; cela implique que sa phraséologie réponde aux normes en vigueur, afin de ne pas choquer par des ‘étrangetés’ lexicales ou syntaxiques et donc, qu’elle recoure à des procédés littéraires pour aplanir les ‘accidents’ du terrain que constitue le texte- source. C’étaient là des pratiques largement adoptées par les traducteurs de la France classique, laquelle, comme le souligne A. Berman, « avait posé sa langue comme le *medium modèle de la communication, de la représentation et de la création littéraire; ce medium s’était constitué par l’exclusion de tous les éléments vernaculaires ou étrangers* »⁵⁷. Dans cette optique, les chants folkloriques grecs, du fait de leur essence à la fois populaire et étrangère, pouvaient difficilement échapper à l’interventionnisme des traducteurs français, comme en témoigne la pléthore de traductions ‘poétisées’ dont ils firent l’objet de la part de divers contemporains de Fauriel (Népomucène Lemercier, Louise Swanton-Belloc, Léon Halevy, Jean Polonius, Achille Millien⁵⁸, etc.). C’était, pour ces chants, le prix à payer pour voir leur diffusion s’élargir et gagner le public littéraire de l’Hexagone⁵⁹.

Le cas de Népomucène Lemercier présente un intérêt tout particulier dans la mesure où ce poète parnassien, jadis renommé, a été le premier à mettre en vers les deux volumes de Fauriel, quelques mois à peine après leur parution. Dans la préface de ses *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs*⁶⁰, il loue Fauriel d’avoir donné, avec le texte, « le sens littéral en français, rendu presque mot pour mot, en se gardant bien de l’orner par des formes de son propre style qui l’eût facilement

⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁷ A. Berman, « La traduction et la lettre ... », p.56. Sur la traduction ethnocentrique et hypertextuelle, voir pp. 53-59.

⁵⁸ N. Lemercier, *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs (traduits en vers français)*, 2 tomes, Paris, Canel, 1824-1825 ; L. Swanton-Belloc, *Bonaparte et les Grecs*, Paris, 1826 ; J. Halevy, *Poésies européennes*, Paris, Johanneau, 1827 ; J.-J. Polonius, *Empédocle. Vision poétique, suivie d’autres poésies*, Paris, 1829 ; A. Millien, *Chants populaires de la Grèce, de la Serbie et du Montenegro*, Paris, A. Lemerre, 1891.

⁵⁹ Cfr A. Politis, “Tentatives...”, p. 81 : « les idées poétiques contenues dans la traduction prosaïque de Fauriel devaient absolument acquérir une forme elle aussi poétique ».

⁶⁰ N. Lemercier, *op. cit.*, p. 5.

embelli, si j'en juge –dit-il- par le Discours préliminaire et les extraits historiques dont il a su enrichir sa collection précieuse, accompagnée d'intéressantes analyses ». Cette concession faite au talent littéraire de Fauriel (au cas où quelqu'un de malintentionné interpréterait sa fidélité au texte original comme un aveu d'incompétence en matière de composition poétique...⁶¹), Lemer cier ajoute : « *En effet, les traductions fleuries ne sont pour la plupart que des imitations trompeuses à travers lesquelles échappent les particularités distinctives des écrits originaux, mais les traductions exactement textuelles, et pour ainsi dire élémentaires, sont toujours utiles aux écrivains jaloux de les repolir ensuite, soit en prose, soit en vers [...] ; le premier sens brut, une fois habilement dégrossi, reçoit de l'art qui le façonne la précision, la justesse, les couleurs et les grâces qui le rendent agréable aux lecteurs et durable au souvenir ».* La traduction littérale ne trouverait donc sa justification que dans le respect qu'elle impose des '*particularités distinctives*' du texte original, en l'occurrence '*l'énergie, le mouvement et la vérité d'images et de pensée*', '*la nudité du langage, la vivacité des dialogues, la hardiesse des transitions et des ellipses, le charme des comparaisons*', '*la concision*', ou encore '*le naturel pittoresquement homérique*'. Ensuite, en bonne fée, la version poétisée, à laquelle elle sert de marchepied, la doterait des vertus littéraires indispensables à sa pérennité. Ces adaptations en vers (produits d'une sensibilité romantique vibrante dont la soif de nouveaux moyens expressifs pouvaient difficilement être étanchée par les charmes simples des chants populaires⁶²) connurent un succès transitoire et leur absurdité fut vite mise au ban (notamment par le *Globe*⁶³) puisque, dans leur obstination à faire revêtir au texte des atours empruntés à l'élégance classique, ils « *détruisirent – constate A. Politis - ce qu'il y avait de plus précieux pour le romantisme :*

⁶¹ Une opinion largement répandue encore de nos jours veut que le traducteur de textes poétiques doive être lui-même poète : voir D. Connolly, *op. cit.*, pp. 144-145.

⁶² Voir A. Politis, «Koraïs et Fauriel», p. 293.

⁶³ Sur l'ineptie de ces traductions et sur les réactions qu'elles provoquèrent, voir A. Politis ("Tentatives ...", p.81) ainsi que M. Ibrovac (*op. cit.*, pp. 166-167) qui donne quelques échantillons des extravagances commises par la traduction de Lemer cier (recours à des épithètes banales, à des périphrases creuses, contresens commis au nom de la rime, mutilation de noms propres, etc.) notamment au nom de la rime. Pour une revue plus détaillée des principales traductions poétisées, voir *ibid.*, pp. 164- 174. Notons que, de nos jours, « *le vieux problème de la traduction en vers ne semble plus se poser dans la mesure où l'on tend à s'accorder pour n'y voir qu'une façon maladroite de singer la forme du poème original sur le registre, tout à fait différent, de la langue-cible. On se heurte à la double 'intraduisibilité' de la forme du signifiant et des formes littéraires, rhétoriques ou métriques, lesquelles relèvent de l'idiosyncrasie culturelle »* (R. Ladmira l, *op. cit.*, p. 21).

l'authenticité»⁶⁴. Ainsi, par exemple, aux yeux de ces traducteurs, la 'poétisation' des chants populaires passait nécessairement par sa mise en **rimes**, pierres de touche du vers syllabique français⁶⁵ qui, sans elles, perd sa cohésion. Or, la rime ou même tout autre forme d'homophonie (assonance) est absente des chansons populaires grecques, à l'exception de celles des îles et des villes⁶⁶. En outre, ses contraintes et ses inconvénients ne sont pas des moindres, si l'on en croit le premier poète folkloriste français, Gérard de Nerval : « *La rime riche est une grâce, sans doute, mais elle ramène trop souvent les mêmes formules, elle rend le récit ennuyeux et lourd le plus souvent* »⁶⁷.

2) La prose poétique : un nouveau type de discours bien connu des traducteurs

Rappelons, par la même occasion, que c'est précisément dans la redécouverte des compositions populaires que Nerval recherchait un renouveau rythmique pour la poésie française : « *nous pourrions étudier les rythmes anciens conformes au génie primitif de la langue, et peut-être en sortira-t-il quelque moyen d'assouplir et de varier ces coupes belles mais monotones que nous devons à la réforme classique* »⁶⁸, soulignant notamment les charmes de l'assonance face à la « *sévère rime française* »⁶⁹. Dans le même ordre d'idée, signalons que c'est également sous l'influence de la poésie populaire et de son vers irrégulier que se répandra, entre 1820 et 1843, une forme littéraire relativement nouvelle, le 'poème en prose' (ou, plus généralement parlant, 'prose poétique') qui connaîtra la consécration avec

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Rappelons qu' historiquement, l'homophonie comme moteur du rythme dans le discours poétique français semble avoir constitué une solution de remplacement au principe quantitatif propre à la langue latine, comme l'explique G. Dessons) : « *Dans la mesure où des rapports de nombres devenaient difficiles à saisir en dehors de l'égalité ou de la répétition numériques, la reprise de mêmes sonorités en fin de groupes syntaxiques pouvaient instaurer une certaine idée de récurrence* » (in *Introduction à la Poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, p. 95).

⁶⁶ Comme le fait remarquer Fauriel lui-même (*op. cit.*, I, CXX). Sur l'absence de rimes et de strophes dans les chansons populaires grecques, voir également E. G. Kapsomenos, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁶⁷ G. de Nerval, in *L'Artiste*, 1852 (cité par Efim Etkind, *op. cit.*, p.122).

⁶⁸ *Ibid.* Si l'on en croit M. Milner, c'est « *avec une timidité qui prouve la tyrannie du goût classique* » que Nerval réclamait l'indulgence « *pour les irrégularités prosodiques et grammaticales qui entachent ces productions du pur génie français [...]* » (in *op. cit.*, p. 109).

⁶⁹ G. de Nerval, « Les vieilles ballades françaises », in *La Sylphide*, 1842 (cité par E. Etkind, *ibid.*).

Baudelaire⁷⁰. Ainsi, on va voir s'estomper peu à peu l'opposition traditionnelle entre poésie et prose, ces deux pôles du discours finissant par ne différer que par des écarts de vivacité ('l'extraordinaire' et 'l'ordinaire' du style), la notion de 'poésie' se dissociant du vers⁷¹. Il est intéressant de noter que cette évolution dans le mode d'appréhension de la prose doit énormément aux traductions en prose d'œuvres poétiques étrangères: elles susciterent peut-être des impressions fort contradictoires (traduction en prose : miroir de la vérité ? défaillance du traducteur ? nouvelle forme d'expression poétique ?), mais quoi qu'il en soit, leur exemple offrit aux auteurs de l'époque une plus grande liberté dans le choix du mode d'expression, tout en influant sur la nature même de la prose, « dans la mesure où s'affirmait le sentiment qu'une sorte de compensation doit s'opérer et que, si la traduction en prose répond à l'impératif naissant de fidélité, l'élan de la langue et une certaine poétisation devaient compenser la perte due à l'abandon du vers »⁷².

3) Les choix méthodologiques de Fauriel

Voilà donc le climat de renouvellement littéraire dans lequel baignait l'activité traductrice à l'époque où Fauriel entreprit son édition des *Chants populaires*. Selon nous, sa traduction (qui figure, avec une vingtaine d'autres - la plupart en prose - dans la liste de traductions de littérature orale données par Gérard de Nerval dans son article sur les ballades populaires françaises⁷³), illustre bien la problématique de ses contemporains. Car si sa préoccupation d'exactitude sémantique excluait d'office⁷⁴ le

⁷⁰ Voir H. Jechova *et alii*, *La poésie en prose des Lumières au romantisme (1760-1820)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (Recherches actuelles en littérature comparée), 1993, p. 5 : « l'admiration du folklore combinée avec le désir de s'approcher du passé national mythique a permis de mettre en valeur quelques œuvres représentatives dans lesquelles la frontière entre les vers irréguliers et prose poétique est parfois floue. La transcription de ce type d'œuvres, destinées à être chantées, ou plutôt récitées, a ouvert la voie à une forme relativement libre, laquelle a pu être imitée par la création littéraire savante. ». Voir également M. Milner, *op. cit.*, pp.170-171.

⁷¹ Voir H. Jechova *et alii*, *op. cit.*, p. 29. La prose poétique va emprunter ses beautés au vers (ses cadences, ses sonorités, sa mélodie), si bien que la seule différence les distinguant restera le mètre (pp. 41-47).

⁷² *Ibid.*.

⁷³ G. de Nerval, « Les vieilles ballades françaises », in *La Sylphide*, 1842 (cité par E.Etkind, *op. cit.*, p. 123, note 4).

⁷⁴ A ce sujet, il est significatif qu'il n'ait pas cherché à justifier ce choix dans la préface de l'édition.

recours au vers, cela ne signifie nullement qu'il n'ait pas cherché à rendre l'originalité esthétique du texte, en recourant à divers types de 'compensation', à défaut de vers, comme nous le verrons dans les chapitres suivants. Mais soulignons dès à présent deux détails de l'édition révélateurs de son intérêt pour la dimension poétique (au sens formel du terme) des chansons: tout d'abord, les **commentaires détaillés sur le schéma métrique du vers populaire grec** (figurant au chapitre VIII du Discours préliminaire), même si ceux-ci, comme le fait remarquer E. Etkind, « *s'en remettaient à l'imagination du lecteur pour faire la jonction entre le mot à mot prosaïque et le vers 'raconté'* »⁷⁵. Ensuite et surtout, la **présentation typographique de la traduction respectant l'entité des vers** (ceux-ci sont séparés par des tirets), au lieu de présenter le chant sous forme d'un texte continu, comme c'est le cas dans certaines éditions ultérieures en prose (comme celles de Marcellus, Legrand ou Pernot⁷⁶): en soulignant, de cette manière purement visuelle, la périodicité du discours, ne renseigne-t-il pas le lecteur sur la nature poétique du texte, puisque, selon la définition de E. Stankiewicz, « *l'organisation périodique du discours semble constituer la distinction la plus nette entre discours poétique et la langue quotidienne ou la prose* »⁷⁷ ?

Cependant, ces deux traits pourraient être également imputés aux **desseins philologiques de Fauriel** mentionnés au chapitre précédent. Concevant son ouvrage -notamment- comme un manuel de grec moderne, il opta pour une **édition bilingue**⁷⁸ qui cherchait à faciliter le travail de repérage de l'apprenti néo-helléniste par une présentation synoptique claire du texte dans les deux langues. Autre caractéristique

⁷⁵ E. Etkind, *op.cit.*, p.123.

⁷⁶ M.de Marcellus, *Chants du peuple en Grèce*, 2 tomes, Paris, J. Lecoffre, 1851 ; *idem*, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1860 ; E. Legrand, *Recueil de chansons populaires grecques*, Paris, Maisonneuve, 1874 ; *idem*, *Chansons populaires grecques*, Paris, 1876 ; H. Pernot, *Anthologie populaire de la Grèce moderne*, Paris, Mercure de France, 1910.

⁷⁷ E. Stankiewicz, "Linguistics and the study of poetic language", in T.A. Sebeok (éd.), *Style in language*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1960, p. 77.

⁷⁸De nos jours encore, D. Connolly (in *op. cit.*, p. 160, note 9), recommande l'usage des éditions bilingues, considérant que la traduction – c'est d'autant plus vrai pour les textes poétiques- devrait être une occasion pour le lecteur d'entrer en contact avec la langue de l'original, dans la mesure où les langues présentent des similitudes sur le plan non seulement de leurs structures intimes, mais aussi de la communication visuelle et auditive. Il cite en outre l'opinion de St. Burnshaw selon laquelle « *puisque la poésie ne peut être traduite poétiquement, la mesure la plus satisfaisante est, pour le traducteur, d'offrir à son lecteur un commentaire lexical et contextuel ainsi qu'une traduction non-littéraire ad verbum, en regard du texte original, donnant ainsi la possibilité au lecteur de comprendre et de ressentir lui-même le texte-source* » (in *The Poem Itself*, New York, éd. Holt, Rinehart et Winston, 1960, p. 21).

relevant des mêmes intentions, le **recours aux parenthèses pour signifier les ‘additions intercalaires’** du traducteur, manifestement à des fins didactiques. Enfin, l’**usage des commentaires explicatifs** en introduction de chaque chant, portant sur des questions d’ordre linguistique, historique ou sociologique (rappelons qu’à l’origine, le Prospectus de l’édition annonçait même des notes explicatives contenant notamment un appareil critique élémentaire, ainsi que deux glossaires reprenant les mots turcs et albanais⁷⁹). A. Berman⁸⁰ a évoqué l’emprise qu’exerçait, au XIX^e siècle, la philologie sur le domaine de la traduction, principalement des œuvres classiques. Dépourvues d’ambition littéraire, les traductions ‘philologiques’ cherchaient seulement à restituer consciencieusement le sens des textes en le ‘serrant de près’ dans un mot à mot pointilleux. Outre le monopole des textes classiques qu’elles s’arrogeaient, Berman leur reproche surtout d’avoir produit des versions illisibles. Cependant, cette critique, pour pertinente qu’elle soit, s’applique mal au cas de Fauriel car pour celui-ci, la fidélité à l’original ne constituait pas une fin en soi poursuivie au nom de la priorité accordée à la composante sémantique du texte, mais bien le moyen le plus sûr d’en reproduire *‘l’originalité et l’effet’*, ceux-ci dépendant directement de sa *‘phraséologie’*.

Une brève mise au point s’impose cependant concernant cette notion d’ **‘effet’** : Fauriel entend-il par là l’effet produit sur l’auditeur original ou sur le lecteur étranger qu’il était ? A quel principe obéit-il ? A celui d’une équivalence dynamique (du genre de celle théorisée, de nos jours, par Nida⁸¹) selon laquelle le traducteur se doit de susciter chez le lecteur-cible une impression similaire à celle produite sur le lecteur-source, quitte à s’éloigner sensiblement de la forme du texte original ? Ou alors, comme le préconisait son contemporain Schleiermacher dans son optique orientée vers le respect de la langue-cible, visait-il à provoquer chez son lecteur le sentiment que celui-ci aurait retiré à la lecture de l’original s’il y avait eu accès⁸² ? En effet, comme le note Connolly, *« il ne faut pas oublier que l’effet pragmatique qu’aura un texte sur un lecteur de la langue-cible sera différent de celui qu’il exercera sur le*

⁷⁹ M. Ibrovac, *op. cit.*, pp. 670-671.

⁸⁰ A. Berman, « La traduction et la lettre ... », pp. 130-133.

⁸¹ Sur ce principe de la ‘réponse similaire’, voir E. A. Nida, *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964, pp. 162-164.

⁸² F. Schleiermacher, *op. cit.*, p.43.

lecteur de l'original pour qui le texte ne présente pas les caractéristiques d'une culture étrangère »⁸³. Or, comme nous l'avons déjà signalé, l'intérêt français pour la poésie démotique grecque était largement motivé par le goût de la couleur locale. Il est donc légitime de penser que l'« effet » poursuivi par Fauriel dans sa traduction passait à travers le prisme de l'**exotisme**, miroir déformant, puisque sélectif, de la réalité étrangère, déterminé par des valeurs esthétiques et éthiques purement occidentales⁸⁴.

Enfin, n'oublions pas que, au travers de la traduction, ce n'est pas seulement le regard personnel de Fauriel qui transparait, mais aussi celui du public auquel il s'adresse. En effet, pour sous-jacentes qu'elles soient, les pressions exercées sur le traducteur par les lecteurs et par l'éditeur, n'en sont pas moins déterminantes, car les attentes de ceux-là et la ligne directrice imposée par celui-ci se fondent le plus souvent sur des exigences de normalité, de 'transparence' de la traduction qui portent préjudice à son authenticité⁸⁵. Le poids de la tradition sur l'activité traductrice est bien réel, comme le suggère H. Meschonnic : « *Alors que la littérature est invention permanente, dans et contre les traditions (...), la traduction est un domaine d'activité où la tradition est non seulement plus forte que l'invention, mais donnée pour la condition même de l'exercice et de la réussite. C'est l'autorité -indéniable- de l'évidence que la traduction fonctionne dans la langue d'arrivée, donc sans recours supposé à la langue de départ* »⁸⁶. Les manifestations de cette ingérence de la tradition sont diverses : cela va des anodines '*additions intercalaires*' annoncées dans le Discours préliminaire aux amputations arbitraires de la **censure**, comme ce fut le cas, par exemple, pour les chansons populaires grecques publiées par Buchon dans *Le*

⁸³ D. Connolly, *op. cit.*, p.131.

⁸⁴ Voir A. Politis, « Korais et Fauriel », p. 289: « *Au delà de la collection de chants, Fauriel se proposait de présenter une nouvelle composition de la réalité néo-hellénique. Les éléments de son tableau sont riches et explicites, mais ils sont toujours choisis avec le regard de l'étranger qui cherche à définir la société qu'il décrit sur base des différences qu'elle présente par rapport à la sienne* ».

⁸⁵ Dans cette optique, la traduction doit donner l'impression d'être un texte original et l'intervention du traducteur doit devenir insensible. Cette illusion de l'« invisibilité du traducteur » a été critiquée par L.Venuti (*The translator's Invisibility. A History of translation*, Londres – New York, Routledge, 1995).

⁸⁶ H. Meschonnic, article « Traduction et littérature » dans J.-P. de Beaumarchais, D.Couty et A.Rey (s/s la dir. de), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p.2321.

Constitutionnel en 1821⁸⁷. A la même époque, Firmin Didot expurgeait la collection de romans grecs de leurs hardiesses licencieuses⁸⁸. Trois ans plus tard, il éditait les *Chants populaires* de Fauriel...

Tel est le canevas théorique (conceptions dominantes de l'époque, positionnements personnels de Fauriel) sur lequel viendra se broder la traduction des *Chants populaires*, point par point puisque, si l'on en croit le témoignage de Weissbort, « *il n'existe pas de méthode parfaite pour traduire; la plupart des problèmes doivent être résolus en cours de route, au fil des poèmes, envisagés séparément* »⁸⁹. C'est ainsi que, bien souvent, la logique qui sous-tend les choix du traducteur relève de l'inspiration du moment et il serait vain de chercher à les justifier en invoquant systématiquement une stratégie consciente de traduction⁹⁰. Cette mise en garde s'applique d'autant mieux au cas de Fauriel que près de deux siècles nous séparant de lui, cette différence chronologique entraîne nécessairement un décalage au niveau des valeurs linguistiques et littéraires⁹¹. En conséquence, il serait présomptueux de prétendre, à tous les coups, déceler ses intentions profondes et interpréter avec exactitude ses choix de traducteur, puisque, de surcroît, nous n'avons malheureusement pas conservé, dans les manuscrits du philologue stéphanois, de traces témoignant de la genèse de ses traductions⁹².

⁸⁷ Dans une lettre adressée à Goethe (citée par A. Politis, *La découverte...*, p. 174), Buchon se plaint des mutilations infligées par la censure française à ses traductions.

⁸⁸ Voir R. Canat, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁹ D. Weissbort (sous la dir. de), *Translating Poetry : The Double Labyrinth*, Londres, Macmillan, p.139 (cité par D.Connolly, *op. cit.*, p.16)

⁹⁰ Ainsi, Peter Jay (cité par D. Connolly, *ibid.*) soutient que « *personne n'est à même de ressusciter les raisons réelles qui l'ont conduit à prendre certaines décisions au cours durant la procédure de traduction poétique. Le danger à éviter est d'entreprendre de justifier scientifiquement une traduction a posteriori, en recourant à une méthodologie* ».

⁹¹ Ce décalage, mis en parallèle avec le décalage interculturel existant entre texte-source et texte-cible, a été souligné par P. Brunel en ces termes : « *Flagrant lorsqu'il touche à deux langues différentes, et matérialisé alors par une 'traduction' en bonne et due forme, ce décalage n'en est pas moins réel et digne d'étude lorsqu'il est le simple effet du temps écoulé à l'intérieur d'une même littérature* » (in *op. cit.*, p. 142) .

⁹² Voir A. Politis, *La découverte...*, p. 292.

**2^{ème} PARTIE : ETUDE ANALYTIQUE DE LA
TRADUCTION**

Notre étude de la traduction des *Chants populaires de la Grèce moderne* se voulant, rappelons-le, plus descriptive que proprement critique, nous nous proposons d'en examiner – sans la moindre intention évaluatrice – certains aspects révélateurs des positions de Fauriel sur les questions littéraires ou traductologiques abordées dans les chapitres précédents. Pour ce faire, nous adopterons comme pierre de touche le principe reconnu¹ selon lequel l'estimation d'une traduction doit reposer exclusivement sur les objectifs déclarés du traducteur et non sur des paramètres arbitraires, sans rapport avec ses intentions profondes. Il nous revient de déterminer, en quelque sorte, dans quelle mesure Fauriel a honoré le contrat passé avec le lecteur, en l'occurrence, dans quelle mesure il s'est attaché à transposer, en français, l' *'originalité et l'effet'* de la poésie démotique grecque. Pour déterminer en quoi consistait cette originalité aux yeux du philologue stéphanois, nous nous reporterons au chapitre IX du Discours préliminaire, dans lequel il entreprend, au terme de son long exposé sur l'historique des chants populaires grecs, « *d'en indiquer le caractère, sous le rapport tant de l'invention que de l'exécution* ² ». Dans cet exposé d'une dizaine de pages, nous voyons apparaître, de manière récurrente, des termes tels que 'nature' / 'naturel' (*'imitation de la nature'*, *'œuvres de la nature'*, *'produits de la nature'*, *'poésie de la nature'*), 'spontané', (*'talent poétique naturel et spontané'*), 'génie' (*'génie inculte et abandonné à lui-même'*), 'vérité' / 'vrai' (*'vérité du fond'*), 'enfance'³ / 'jeune' (*'art dans son état d'enfance'*, *'enfantillage d'imagination'*, *'imagination jeune et hardie épanchée en toute liberté pour le seul plaisir de s'épancher'*) qui trahissent la sympathie de Fauriel pour les théories primitivistes de l'époque (voir supra chapitre 1). Parmi les caractéristiques formelles de cette 'poésie de la nature', trois traits fondamentaux - et interdépendants, comme nous le constaterons - se dégagent nettement de ses descriptions, tant dans le Discours préliminaire que dans les 'Arguments' précédant chaque chanson: il s'agit de l'extrême **concision** de l'expression, de sa **vivacité** (qui s'accompagne parfois d'une

¹ Ce principe est farouchement défendu notamment par D. Connolly, *op. cit.*, pp. 26, 29, 137-138.

² Cf. Fauriel, *op. cit.*, I, p. CXXV.

³ Cette division de l'histoire de la poésie en âges constitue, d'après R. Canat (*op. cit.*, p. 17) un relent de l'idée de progrès prônée par les Encyclopédistes.

certaine **hardiesse**) et de sa **simplicité**. Nous entreprendrons donc d'examiner quel fut le sort de ces composantes essentielles du style poétique oral dans la transposition française de Fauriel, pour en tirer les conclusions analogues sur ses stratégies, ses priorités, ses contraintes et ses limites de traducteur.

CHAPITRE I
LA CONCISION

Nous rencontrons des allusions au laconisme des chants populaires aussi bien dans le Discours préliminaire que dans le prologue au Supplément du deuxième tome, ou encore dans les introductions aux chansons :

« Ce qui les caractérise généralement, quels qu'en soit le sujet et le ton, c'est d'être à peu près également concises, et probablement plus concises qu'il ne faudrait, au goût de tout autre peuple que les Grecs » [I, CXXXVIII]

« On verra aussi que j'ai été forcé de recourir un peu plus souvent à la ressource des additions intercalaires, pour adoucir un peu les sauts les plus brusques d'un style qui, pour le goût européen, n'est presque jamais suffisamment développé » [II, 310]

« Telle est réduite à son expression historique la plus simple, l'aventure jetée avec un peu de précipitation et d'obscurité dans un récit de dix-sept vers » [I, 2]

« C'est une ébauche vive et hardie où le poète s'est moins proposé de décrire la bataille (...) que de relever, en quelques traits, les incidents les plus glorieux et les plus touchants de la victoire » [I, 10]

« (...) récit (...) simple et clair dans sa concision » [I, 209]

« Il y a (...) quelque chose de frappant dans la concision, la simplicité et la vivacité décente avec lesquelles le poète populaire a effleuré son sujet » [II, 6]

« Dans son naïf laconisme, la pièce est touchante et curieuse » [II, 130].

A travers ces commentaires se profilent deux aspects opposés de cette brièveté de l'expression populaire: d'une part, le manque de clarté qu'elle entraîne, qui ne manquerait pas de susciter la confusion chez un lecteur non familiarisé avec le langage codifié des chants populaires grecs¹. D'autre part, son rôle catalyseur au niveau de la narration : l'énonciation condensée, focalisée sur les détails les plus significatifs ou les plus hauts en couleur engendre en effet une expressivité toute

¹ Le problème a été évoqué par G. M. Sifakis (in *Pour une poétique de la chanson populaire grecque* (en grec), Athènes, Editions universitaires de Crète, 1988, pp. 63-64) en ces termes : « le rythme libre et le tempo lent sur lequel les chants klephtiques sont interprétés favorise les omissions et les raccourcis, sans donner aux auditeurs cette impression d'un brusque passage d'une unité à l'autre, d'une narration elliptique ou incomplète, qui est bien souvent le lot des lecteurs des versions imprimées. (...) Le public auquel s'adressaient les chansons (...) connaissait parfaitement le code de communication, contrairement au lecteur contemporain qui lit les versions imprimées comme s'il s'agissait de créations personnelles de la poésie écrite ».

particulière, liée au dépouillement de l'expression². L'analyse qui va suivre nous montrera de quelle manière et jusqu'à quel point Fauriel a cherché à concilier ces deux paramètres concurrentiels (l'importance de la concision dans l'économie de la composition et son incompatibilité avec les exigences de clarté inhérentes à la traduction).

Signalons tout d'abord que la concision de l'expression ne caractérise pas seulement la poésie populaire mais la langue grecque elle-même, tant au niveau de la syntaxe que de la morphologie. Ainsi, fait remarquer A. Mirambel, « *il faut normalement moins de mots au grec moderne qu'au français pour exprimer la même idée* »³. Dans le même ordre d'idée, les mécanismes de dérivation, de suffixation et de composition lexicales dont dispose l'idiome grec, au-delà de leur vertu expressive, favorisent un resserrement de l'énoncé particulièrement propice en poésie⁴. A titre indicatif, comparons quelques mots composés relevés dans l'édition de Fauriel avec leur traduction française :

‘σαραντοπληγιάρης’ [II, 140, 11] → ‘*ayant une multitude de plaies*’

‘μ’ ακριβοτάγιζε ... μ’ ακριβοπότιζε’ [II, 140, 14-15] → ‘*me choyait, me donnant à manger, me donnant à boire*’

‘πρασινοκιτρινίζει’ [II, 273, Z'] → ‘*paraît tout à tour de la couleur de l'herbe et du citron*’

‘χαμηλοβλεπούσα’ [II, 380,70] → ‘*aux yeux regardant la terre*’

De même, les dérivés suivants :

‘οι Κολοτροναίοι’ [II, 58, 11] → ‘*les enfants de Kolokotronis*’

‘η Τουρκιά’ [II, 70, 12] → ‘*les avantages de la Turquie*’

[I, 288, 20] → ‘*la gent turke*’

[II, 48, 20] → ‘*l'armée turke*’

‘η κλεφτιά’ [I, 124, 8] → ‘*la vie des Klephtes*’

² Voir, au chapitre précédent (p. 44), l'analyse, par E. G. Kapsomenos, de la concision dans les chants populaires grecs.

³ A. Mirambel, *op. cit.*, p. 339.

⁴ *Ibid.*, p. 371.

‘η Κώσταίνα’ [I, 72, 1], ‘η Λούκαινα’ [I, 118, 3], ‘η Ζίδραίνα’ [I, 68, 9], ‘η Γεώργαίνα’ [I, 302, 6] → ‘la femme de Constant’, ‘l’épouse de Kaliakoudas’, ‘la femme de Zidros’, ‘la femme de George’⁵.

Dans tous ces exemples, la double perte (en économie de mots et en expressivité) présentée par la traduction est pour le moins flagrante⁶.

Mais dans le cadre de la présente étude, nous nous contenterons d’examiner les cas où la concision de l’expression relève de la parole davantage que de la langue (au sens saussurien du terme), c.-à.-d., en l’occurrence, du mode de composition des chants populaires plutôt que du système linguistique. Tout au long de sa traduction, Fauriel, comme il l’avait annoncé dans le Discours préliminaire, chercha à combler les raccourcis d’expression qui lui semblaient inacceptables en français, soit qu’ils compromettent le sens même de l’énoncé, soit simplement qu’ils créent, dans la version française, une impression d’insolite portant préjudice au naturel de la langue. Nous nous pencherons successivement sur l’une et l’autre catégorie .

Ces interventions sont en général signalées par l’usage de parenthèses. Toutefois, les cas ne sont pas rares où des éléments ajoutés par le traducteur s’incorporent au texte sans aucun signe distinctif : nous les signalerons donc par des crochets. Ce manque d’unité dans la présentation typographique des ajouts est sans doute à mettre sur le compte de la distraction ou de l’inconséquence du traducteur, toutes deux dues, vraisemblablement, à la précipitation imposée par l’éditeur. Mais elle

⁵ Les occurrences de ce suffixe grec *-aiva* sont nombreuses dans l’édition. A une exception près (‘Αιάκαινα’ [I, 138, 3] → ‘*Liakena*’), Fauriel traduit tous ces noms propres en recourant à la périphrase ‘femme/épouse de ...’, sous prétexte, sans doute, que le français courant ne dispose pas d’un suffixe équivalent. Ces mêmes noms sont pourtant traduits littéralement par le comte M. de Marcellus (in *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, M. Levy, 1860) : ‘*Costaine*’ (p.123), ‘*Zidraïne*’ (p.19), ‘*Georgène*’ (p.45). En outre, dans la traduction de la chanson ‘Le Brave George’, il introduit en note la remarque suivante : « ‘*La Georgiane*’ : *la femme de George, locution familière au midi de la France. Là comme en Grèce, ce n’est pas seulement l’épouse qui, dans la bouche du peuple, prend le nom du mari, adouci par la terminaison féminine : c’est parfois aussi la mère* » (p. 278). Il nous semble assez improbable que Fauriel, en tant que spécialiste de la poésie provençale, n’ait pas eu connaissance de cette particularité linguistique. S’il n’a pas cherché à l’exploiter dans la traduction des chants grecs, c’est sans doute en raison de son caractère régional et populaire, qui aurait pu dépayser ses lecteurs érudits.

⁶ Se référant aux adjectifs composés d’un élément emprunté à la nature et d’un élément du corps humain (par ex., ‘φεγγαροπρόσωπη’), D. Pétropoulos fait remarquer qu’ils seront toujours plus expressifs que l’image détaillée correspondante (‘με πρόσωπο σαν φεγγάρι’) et par conséquent, qu’ « *il serait vain d’essayer de traduire d’une façon satisfaisante la forme concise des expressions suivantes qui n’ont pas leur équivalent en français, car il semble que le seul texte grec puisse avoir quelque saveur* » (in *La comparaison...*, p. 127) .

peut éventuellement trahir aussi la lassitude de Fauriel vis-à-vis de la surcharge optique que représentent les parenthèses.

A. LES AJOUTS INDISPENSABLES À LA COMPREHENSION

1) **Les ajouts destinés à restituer les agents du récit** : ceux-ci sont soit totalement passés sous silence dans le texte original, soit mentionnés de manière imprécise (par un pronom personnel, un adjectif numéral...). Nous rencontrons ce type d'ajouts particulièrement dans les chansons klephtiques ou historiques où, bien souvent, le poète ne juge pas indispensable de citer nommément **les deux peuples protagonistes (les Grecs et les Turcs)**, tant ces renseignements allaient de soi pour l'auditeur grec. Citons à titre d'exemple:

*Ομέρ Βριόνης πλάκωσε με δεκοχτώ χιλιάδαις [II, 34, 4]
C'est Omer Vrionis qui fond (sur les Grecs) avec dix-huit mille [Turks]*

*Τις ήτον που τον έλεγαν κυρίτσος ο Μιχάλης [I, 212, 2]
Certain (Grec) était, que l'on nommait Kyritsos Michalis*

*Τον Κίτσον τον επιάσανε, πάνε να τον κρέμασουν [I, 98, 6]
(Les Turks) avaient pris Kitsos et le menaient pendre*

*Πήραν την Πόλιν, πήραν την! Πήραν την Σαλονίκην! [II, 338, 1]
(Les Turks) ont pris Constantinople; ils l'ont prise; ils ont pris Thessalonique !*

*Πήραν τα κάστρα, πήραν τα, πήραν και τα δερβένια [I, 62, 1]
Ils ont pris les citadelles; ils les ont prises, (les Hellènes)*

Comme nous le voyons dans les deux derniers cas, l'omission de l'actant pouvait même se rencontrer dès le premier vers, sans contexte préalable, ce qui rendait l'intervention du traducteur plus légitime encore. Par ailleurs, dans la dernière citation, remarquons que l'ajout de l'apposition 'Hellènes' s'est fait au détriment de la dernière partie du vers ('πήραν και τα δερβένια') qui a été sacrifiée, entraînant ainsi la disparition du schéma rythmique ternaire, caractéristique des chants populaires grecs.

Une autre circonstance justifiant le rétablissement des substantifs omis par le texte original est le **changement subit de sujet** : dans les vers qui suivent, la restitution du sujet s'imposait dans la mesure où celui-ci a été cité plusieurs vers auparavant, pour ensuite céder la place à un autre sujet (il est à noter que ce changement abrupt de personne se rencontre aussi dans d'autres traditions populaires (re)découvertes à l'époque romantique, comme chez les poètes hébreux par exemple⁷).

*Στο παραθύρι κάθονται, και τον γιαλόν τηράζουν [II, 188, 4]
(Les femmes) sont assises à la fenêtre, et tournent l'oeil vers le rivage*

*Παίρνει τα όρη πίσω της, και τα βουνά εμπρός της [II, 380, 19]
La (messagère) laisse les montagnes derrière elle; elle prend les collines devant soi*

*Κ'έρχεται χρόνος δύσεφτος, και οι εννεά πεθάναν [II, 406, 11]
(Un an se passe), le second vient; les neuf (frères) meurent*

Signalons enfin un dernier type particulier d'addition, qui se rencontre soit en début soit en cours de dialogue : les réparties de celui-ci, dans le texte grec, sont bien souvent introduites de manière abrupte, sans l'intermédiaire d'un verbe déclaratif ou de la **mention de l'interlocuteur en apostrophe**, et seul le contexte du dialogue permet d'établir qui s'adresse à qui. Aussi, dans ces cas, Fauriel a-t-il jugé indispensable d'introduire une interpellation permettant au lecteur de se repérer :

*Εγώ χαρτιά 'χω χίλια καμμένα 'σ την φωτιά [I, 220, 8]
(Capitan), des lettres, (des bouïourdis), j'en ai jeté mille au feu*

*Κ'εμένα μ'έστειλε ο Θεός να πάρω την ψυχήν σου [II, 90, 8]
Et moi, (berger), Dieu m'envoie chercher ton âme
Σφίξε το κεφαλάκι σου μ'εννέα πηχών μαντόλι [II, 140, 17]
Oh! Serre bien, (mon maître), serre bien ta chère tête avec un mouchoir de neuf
aunes*

Nous citons un dernier exemple, avec son contexte cette fois, afin de donner un aperçu plus précis de l'effet désorientant que peuvent susciter chez le lecteur ces

⁷ A. François (in *Histoire de la langue française cultivée des origines à nos jours*, t. II, Genève, Alexandre Jullien, 1959, p. 112) cite la remarque suivante de Roucher concernant le style biblique: « Toute liaison intermédiaire, ils la suppriment. Tout changement rapide de temps et de personne leur est familier ».

brusques changements d'interlocuteur. Cette impression d'insolite est en outre renforcée ici par la verve imaginative de la composition populaire qui, dans un raccourci de pensée très poétique, décrit soudain l'oiseau en train de s'adresser à un interlocuteur imaginaire et indéfini (d'où l'addition de l'indication 'passant' au vers 4) :

*Τρία πουλάκια κάθονταν 'σ την ράχην 'σ το λιμέρι
Ένα τηραεί τον Αρμυρόν, κ'άλλο κατά τον Βάλτον
Το τρίτον, το καλήτερον, μυριολογάει και λέγει:
«Κύριε μου, τι εγίνηκεν ο Χρήστος ο Μηλιόνης;
Ουδέ 'σ τον Βάτον φάνηκεν, ουδέ 'σ την Κρυαβρύσιν.» --
«Μας είπαν, πέρα πέρασε, κ'επήγε προς την Άρταν. [I, 4, 1-6]
Trois oiseaux se sont posés sur la hauteur (au dessus) du poste des Klephtes
L'un regarde Armyros, l'autre du côté du Valtos ;
Et le troisième, le plus compatissant, se lamente et dit :
« Seigneur (passant), qu'est devenu Christos Milionis ?
Il n'a paru ni dans le Valtos ni à Kryavrissis. »
« (Oiseau, à ce que) l'on nous a dit, il a traversé (l'Acarnanie) ; il est allé devers
l'Arta.*

Tous ces exemples illustrent bien le souci de Fauriel d'explicitier l'implicite, pour le confort du lecteur⁸. Cet implicite du texte grec se justifie par la familiarité de son public originel non seulement avec les réalités abordées dans les chansons, mais aussi avec leur système de composition. En ce qui concerne la dernière catégorie d'ajouts (interpellations), on se demandera peut-être comment les auditeurs grecs pouvaient suivre sans problème les dialogues en l'absence de termes vocatifs et, bien sûr, de tout indice typographique (tirets, guillemets...) soulignant le changement d'interlocuteur. Ce serait oublier que l'exécution des chansons s'accompagnait d'une mise en scène (gestuelle, intonations ...) qui étayait à sa façon le sens du poème. C'est précisément l'absence de cette dimension propre à la performance que Fauriel cherche ici à combler par ses ajouts.

⁸ Cette démarche explicitante du traducteur est aujourd'hui recommandée par certains théoriciens de la traduction, comme E. Nida dans *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964, p. 174 : « *il est souvent nécessaire de spécifier, dans la langue d'accueil, quelque chose de mal défini (par ex. d'ambigu, d'obscur ou de simplement implicite) dans le message-source* ».

2) Les ajouts visant à rétablir une action ou un renseignement indispensable à l'enchaînement logique du récit.

Ici aussi, nous distinguerons différentes catégories. Signalons tout d'abord le cas des **phrases elliptiques**. Nous ne nous attarderons pas sur l'ellipse de **verbes communs comme 'être', 'devenir', 'aller', 'faire'**, phénomène caractéristique de la phrase grecque en général⁹, a fortiori des chants démotiques :

*Δύο σκότωσα, και τέσσεραις ὅσ το ἔβγα,
Κ' ἄλλοι μ' ἔφευγαν, και πέντε λαβωμένοι [II, 162, 13-14]
j'en ai tué deux au début, quatre à l'issue
les autres se sont enfuis ; et cinq (étaient) blessés*

*Τρίτη, τετράδη θλιβερή, πέφτη φαρμακωμένη [II, 58, 25]
(C'était) le mardi; triste (fut) le mercredi, lamentable le jeudi*

*Κ'ο Μανόλης μεθυσμένος και την ἔσφαζε [II, 132, 8]
(Lors) Manuel ivre (s'en va) et tue sa femme*

Citons ici un cas un peu particulier d'ellipse justifiée par un schéma rythmique bien connu des chants populaires, le parallélisme :

*Παπάς την είδε, κ'ήσφαλε, διάκος κ'αποξεχάθη, [II, 376, 27]
il ~~le regarda~~ le vit (la belle commère) et officie tout de travers ; le diacre (la regarde),*

L'ellipse du verbe 'είδε' dans le deuxième hémistiche ne posait aucun problème de compréhension à une oreille grecque exercée, dans la mesure où la symétrie syntaxique entre les deux hémistiches était manifeste¹⁰. Mais en français, une telle syntaxe aurait paru plus que scabreuse, ce qui incita Fauriel à ajouter le verbe 'la regarde'.

Le cas de **l'ellipse des verbes déclaratifs** est, lui aussi, spécifique des chansons populaires, comme nous l'avons déjà noté précédemment :

*Καλώς τον Ιάννην πω ῥχεται! Καλώς τα παλλικάρια! [I, 78, 1]
Bienvenu soit Nannos! (dira-t-elle) et bienvenus soient mes braves!*

⁹ Voir A. Mirambel, *op. cit.*, pp. 257-258.

¹⁰ Plus concrètement, cet exemple illustre un schéma ('χνάρι', 'pattern') rythmique que G. M. Sifakis (in *op. cit.*, p. 160) symbolise par la formule ABC ~ A''B'', où les lettres représentent les membres de la phrase, le signe ~ le parallélisme des hémistiches et les guillemets '' la progression narrative.

Κ'ένας γέρος, γερούτσικος και σαραντοπληγιάρης
«Εγώ είμαι γέρος κ'άσχημος, ταξείδια δεν μου πρόπον [...] [II, 140, 11-12]
Mais un vieux, un tout vieux (cheval), ayant une multitude de plaies, (répondit):
« Je suis vieux, (je suis) laid, et les voyages ne me conviennent plus [...]

Κ'αν σε ρωτήσουν, Δήμο, τ'είν'αυτό; --
Το αίμα της αγάπης. [II, 154, 11-12]
Et si quelqu'un, ô Dimos, te demande quel est ce sang,--
(dis) : c'est le sang de mon amie.

Sont omis les verbes déclaratifs introduisant un discours direct mais aussi, parfois, ceux précédant un discours indirect:

Ένα ροκά ανάγνωσαν μέσα εις το διβάνι
Όπου τον κόσμο χάλασε, τον πόλεμον γυρεύει [I, 212, 5-6]
Mais on vint à lire une lettre au divan
(une lettre portant) qu'il vexait tout le monde, et ne cherchait que guerre

Cependant, dans bon nombre de cas, la traduction de Fauriel ne se contente pas de suppléer un verbe sous-entendu par l'original grec ; elle va jusqu'à rétablir un vers entier :

[Mais il est un brave, un jeune homme qui répond à sa belle:] [II, 162, entre les vers 6 et 7]

[Monte alors, ma bien-aimée et approche-toi de moi] [II, 220, entre les vv. 6 et 7]

[Elle court chez son amie lui dire la nouvelle] [II, 376, entre les vv. 18 et 19]

[En le voyant, elle se dit en elle-même : « Par quel nom le saluer ?] [II, 380, entre les vv. 46 et 47]

Dans certains cas, ces **ajouts rétablissant la succession logique des actions** correspondaient à des vers qui existaient bel et bien dans une version antérieure où ils servaient à introduire un prologue ou une formule conventionnelle ; puis, au fil du temps et de leur cristallisation par la tradition, ces vers furent jugés superflus et supprimés. Ainsi, prenons le cas du dernier exemple mentionné ci-dessus: cette addition, qui apparaît également à un autre endroit dans l'édition, sous une forme

contractée cette fois¹¹, n'est pas aussi arbitraire qu'il n'y paraît. Dans les deux cas, les vers qui suivent constituent un schéma stéréotypé assez fréquent dans les chants populaires, que G. M. Sifakis évoque sous le nom de '**motif des questions-réponses**'¹². Il s'agit d'une série de questions trahissant la perplexité du sujet, celui-ci ne sachant comment agir dans une situation variant selon les chansons. Ces questions, exprimant des suggestions que le sujet se fait à lui-même, occupent le premier hémistiche, tandis que dans le second, ces suggestions se voient rejetées, annulées, avant qu'une solution finale soit trouvée, qui clôt le schéma dans un vers conclusif. Parmi les exemples cités par Sifakis, nous trouvons le suivant :

*Στέκει και διαλοῖζεται πως να τον χαιρετήσει.
«Να τον ειπώ Σαρακηνόφ; φοβούμαι μη με φάει.
Να τον ειπώ αφέντη μου; Πάλι ντροπή μου πέφτει.
'Ας τον ειπώ Σαρακηνό και ό,τι 'κλουθήξει, άς έρτει ».*

Nous constatons que les ajouts de Fauriel dans les chants II, 376 et II, 380 correspondent tout à fait au contenu du premier vers de la chanson ci-dessus. Ils visaient à remédier à la concision excessive que l'expression grecque pouvait se permettre grâce au caractère codifié de la composition populaire. Les vers suivants nous fourniront un autre échantillon de ce phénomène:

*Δυό τουφεκιαίς του τράβησαν πικραίς, φαρμακωμέναις.
Μια τον πήρε 'σ την καρδιάν, κ' η άλλη εις το στόμα.
Ψηλήν φωνήν εσήκωσε, όσον κ'αν ημπορούσε: [I, 176, 15-17]
[Zougas et Dimos] envoyèrent à [Veli] deux coups de fusil, (deux coups) cuisants et
Un l'atteignit au cœur, l'autre à la bouche. mortels.
(Il tombe) et crie à haute voix, aussi fort qu'il peut:*

Il est parfois difficile de deviner, derrière les mots, les intentions profondes du traducteur. L'addition de l'action intermédiaire 'il tombe', qui, personnellement, nous paraît superflue, aura peut-être semblé indispensable à Fauriel en raison de la

¹¹ II, 376, 11- 13: Αν τον ειπώ κληματιανόν, το κλήμα κόμπους έχει
Αν τον ειπώ βασιλικόν, απ' την κοπριάν εβγάνει
Κάλλιο να ειπώ τα πρέπια του, και τα καθολικά του.
(*Comment le saluer?*) *Le nommerais-je branche de vigne? Une branche de
vigne a des noeuds*
Le nommerais-je basilic ? Le basilic naît sous le fumier.
Mieux vaut lui dire ce qui ne convient qu'à lui, ses qualités propres.

¹² G. M. Sifakis, *op. cit.*, pp. 183-185.

contradiction apparente entre la gravité de l'état dans lequel se trouve le héros, touché par balle en plein cœur, et sa réaction fort vivace (cri strident suivi d'un discours de six vers dans lequel le Klephte exhorte ses compagnons à emporter sa tête pour éviter que l'ennemi ne s'en empare). L'allusion à sa chute contribuait donc, aux yeux du traducteur français, à rétablir la dimension dramatique de la scène. Cependant, celle-ci était d'office présente au sein du texte grec, sous la forme du vers 'Ψηλήν φωνήν εσήκωσε...' qui constitue en fait la version d'une **formule** utilisée couramment dans les chansons klephtiques pour « signifier le cri aigu du Klephte agonisant qui demande à ses compagnons de lui couper la tête »¹³.

3) Les ajouts complétant les raccourcis de nature syntaxique

En ce qui concerne le rapport entre les propositions, nous observons une grande différence entre les idiomes français et grec : comme le note A. Mirambel, dans la langue démotique grecque, « l'énoncé se présente fréquemment comme 'linéaire', suivant l'ordre des choses au fur et à mesure qu'elles se déroulent ou qu'on les découvre ; c'est la parataxe (...); c'est aussi l'accumulation des actions, d'où l'usage abondant du mot *και* ('et, et puis, ensuite'). Au rebours du français, plus explicite que disert, et sensible aux relations de cause à effet, aux incidences en marge des événements principaux, le grec rationalise moins les faits qu'il ne les énonce tels qu'il lui apparaissent, la succession tenant lieu d'explication »¹⁴. Concrètement, cela se traduit par une **préférence du français pour la subordination et du grec pour la juxtaposition**. Celle-ci « exprime directement les actions verbales dans la séquences des énoncés, au lieu d'exprimer l'interprétation des relations entre ces divers énoncés, ce qui est le propre de la subordination »¹⁵. Il ne faudra dès lors pas s'étonner de découvrir dans la traduction de Fauriel des ajouts permettant de spécifier le type de rapports entretenus par deux propositions, par exemple :

*Να 'ρθής το γλιγωρότερον, με βρίσκεις πεθαμένο. [II, 220, 2]
Accours au plus vite, [si non] tu me trouverais mort.*

¹³ G. M. Sifakis, *op. cit.*, p. 119. Pour les différentes formes que peut revêtir ce vers type, voir *ibid.*, p. 50.

¹⁴ A. Mirambel, *op. cit.*, p. 429.

¹⁵ *Ibid.*, p. 297.

*Τον Γεωργοθώμον ζωντανό, σου πέρνω το κεφάλι. [II, 324,13]
Georgo-Thomas vivant (Isouph!) [ou] je te fais trancher la tête.*

*Λούω σε και κτενίζω σε, φοβούμαι μη τον πάρεις. [II, 380, 15]
[Si] je te lave, [si] je te peigne, je crains que tu ne me l'enlèves.*

Dans ces trois extraits, le passage de la juxtaposition à la coordination (ex. 1-2) ou à la subordination (ex. 3) s'imposait, dans la mesure où, pour un lecteur français, cette syntaxe laconique compromettrait la compréhension elle-même. Par contre, la traduction de Fauriel renferme bon nombre d'ajouts du même type (conjonctions de subordination, pronoms relatifs) qui, sans être indispensables, apporte néanmoins à l'expression française un naturel qui, en leur absence, lui ferait défaut :

*Θέλω να κάτσω να σας πω, πολλά να θαμαχθήτε [I, 212, 1]
Je m'arrête pour faire un récit (dont) bien serez émerveillés*

*Κ'ο Χάρος τον αγνάντευεν από ψηλήν ραχούλαν,
Και εις στενόν κατέβηκε, κ'εκεί τον καρτερούσε. [II, 90, 3-4]
Et Charon (qui) l'épiait d'une haute colline,
Descend au défilé et l'y attend.*

*Ο ζωντανός ο χωρισμός παρηγοριάν δεν έχει
Χωρίζ' η μάνα το παιδί, και το παιδί την μάνα
Χωρίζονται τ'ανδρόγυνα, τα πολλαγαπημένα. [II, 210, 4-6]
Mais il n'y a point de consolation à la séparation des vivants,
(quand) la mère se sépare de l'enfant, l'enfant de la mère
(quand) les époux qui s'aiment se séparent.*

Remarquons toutefois que la traduction perd en expressivité ce qu'elle gagne en naturel. En effet, souligne Mirambel, « *un des effets obtenus par la parataxe est la vivacité du récit. Les écrivains y recourent lorsqu'ils veulent donner l'impression d'une succession raide de gestes, d'images, d'actes, sans que l'effet soit coupé par l'effet de mots subordonnants* »¹⁶.

¹⁶ *Ibid.*, p. 312.

B. LES AJOUTS VISANT À COMBLER LES « SAUTS LES PLUS BRUSQUES DU STYLE »

Cette chasse déclarée aux « *sauts les plus brusques d'un style qui, pour le goût européen, n'était presque jamais développé* » va en fait, dans le cadre de la traduction, se généraliser en une plus vaste campagne en faveur du naturel de la langue-cible. Par les ajouts divers que nous allons examiner ci-dessous, Fauriel cherchait surtout à remédier à l'impression d'étrangeté que la phraséologie grecque, dans son resserrement austère, risquait de provoquer chez le lecteur français. Ces ajouts contribuaient ainsi à créer ce que Nida appelle des '**redondances**'¹⁷ permettant d'accroître la prévisibilité de certains indices, afin de rendre l'expression plus naturelle et la communication plus aisée (le taux de redondances dans le langage peut s'élever jusqu'à 50%)¹⁸.

1) Les ajouts visant à créer des transitions entre les phrases

Dans sa description du style et de l'esthétique de la langue néo-grecque, A. Mirambel attire notre attention sur le fait que « *l'énoncé est plus narratif que logique. [...] le grec démotique d'aujourd'hui exprime de préférence la réalité telle qu'elle apparaît à l'observateur 'vivant' plutôt que 'pensant'* »¹⁹. Cette remarque s'applique d'autant mieux aux chants populaires que, dans ceux-ci, comme le note E.G. Kapsomenos, « *le monde des choses exprimé par le substantif ainsi que l'action, l'état et le temps vivant exprimés par le verbe ne sont chargés d'aucun ornement superflu, mais au contraire sont présentés sur le mode direct et chaleureux propre à la narration populaire* »²⁰. Aux antipodes de cette esthétique de la sobriété, la langue

¹⁷ Voir E. A. Nida, *op. cit.*, pp. 127-128 : « *Les langues renferment, dans leur structure, une bonne dose de redondance (c.à.d. augmente la prévisibilité de certains signes) [...]. Même si la redondance peut sembler un gaspillage d'énergie, elle remplit en fait un rôle important dans l'efficacité de la langue puisqu'elle renforce la communication par des signes partiellement prévisibles* ».

¹⁸ Pour E. A. Nida (*ibid.*, p. 163), un mode d'expression 'naturel et aisé' constitue une des caractéristiques principales de la traduction de qualité, au même titre que la facilité de la compréhension.

¹⁹ A. Mirambel, *op. cit.*, p. 428.

²⁰ E. G. Kapsomenos, *op. cit.*, p. 62. Voir aussi l'explication psycho-sociologique avancée par J. M. Apostolakis (in *La chanson klephtique. Son esprit et sa technique*, Athènes, I. D. Kollarou, 1950, p. 33 [en grec]) pour justifier cette inclination de la poésie démotique (plus particulièrement des chants klephtiques) pour l'expression substantielle : « *La dure lutte pour la survie apprend à l'homme la*

poétique française en ce début du XIX^e siècle est encore dominée par une rhétorique purement formelle imposant le recours à un répertoire de mots-outils empruntés au développement oratoire²¹. Dès lors, il ne faudra pas s'étonner de la profusion des termes d'articulation de nature diverse ajoutés par Fauriel dans sa traduction. Afin de donner une idée plus ou moins précise de l'ampleur du phénomène, outre quelques exemples représentatifs, nous citerons en notes les références d'autres exemples.

a) ajouts de conjonctions et autres mots d'articulation²²

Ο Κουτσονίκας χούϊαζεν από τον Αραβικόν [I, 288, 12]
(*Mais*) *Koutsounikas lui crie d'Aravikos*

Ένα ροκά ανάγνωσαν μέσα εις το διβάνι [I, 212, 5]
[*Mais*] *on vint à lire une letter au divan*

Γι' αγάπην της καλής κυράς να μακροταξειδέψω [II, 140, 13]
(*Cependant encore un voyage*), *un grand voyage je le ferai pour l'amour de ma belle maîtresse*

Και 'σ τον πόλεμον ολόμπροστα με βάνει [II, 162, 9]
(*car*) *ils ont formé un mauvais projet, le projet de le tuer*

Πότε θα ζυμώσεις εννέα ψωμιά ; [II, 238, 7]
Quand (donc) les ferez-vous ces neuf pains?

b) ajouts d'adverbes de temps, de lieu et de manière²³

Σε κλαίν τα μονοπάτια 'που περπάταες [I, 204, 7]
Ils te pleurent (déjà) les sentiers où tu cheminais

Κ'εκείνος τον εγνώρισε, 'σ τα χέρια του τον πήρε [I, 150, 20]
Et Dimos (alors) le reconnut et le prit dans ses bras

valeur de l'essentiel, l'éloigne des nuances et des adjectifs pour le conduire aux choses elles-mêmes, aux substantifs ».

²¹ Sur cette emprise persistante de la rhétorique sur la poésie française romantique, voir M. Milner, *op. cit.*, pp. 175-176 : en ce qui concerne cette tendance française à la ratiocination, l'auteur incrimine également le 'génie' lui-même de la langue française. Les méfaits de cet art d'articuler qui, dans une traduction, 'dilue' en quelque sorte l'expression du texte original sont déplorés encore de nos jours, comme l'atteste la remarque d'Alain au sujet des traductions françaises de la poésie anglaise : « *Si quelqu'un s'exerce à traduire en français un poème de Shelley, il s'espacera d'abord, selon la coutume de nos poètes qui sont presque tous un peu trop orateurs. Prenant donc mesure d'après les règles de la déclamation publique, il posera ses qui et ses que, enfin ces barrières de syntaxe qui font appui et qui empêchent, si je puis dire, les mots substantiels de mordre les uns sur les autres. [...] Ce n'est plus l'art anglais de dire, si serré, brillante, précieuse et forte énigme* » (in *Propos sur la littérature*, Paris, Gonthier, 1935, p. 56, cité par A. Berman, *La traduction et la lettre...*, p. 72).

²² Voir également I, 92, 18; II, 58, 16; II, 132, 3; II, 162, 9; II, 330, 3; II, 380, 59.

²³ Voir également I, 4, 18; I, 84, 5 ; I, 84, 7 ; II, 84, 13; II, 90, 7; II, 132, 8; II, 210, 3; II, 406, 7.

Κόρη ξανθή εχούιαξεν από το παραθύρι [I, 12,6]
(*Mais tout- à- coup*) *une fille blonde crie de la fenêtre*

Και φέρετε την χάρταν μου την παντερημασμένην [II,104, 15]
(*Maintenant*) *apportez-moi ma triste carte*

Κ' ολ'έπιασαν και έσπασαν ταις θήκαις των σπαθιών τους [I, 292, 19]
(*Puis*) *ils prirent tous les fourneaux de leurs sabres et les brisèrent*

Και τα λιμέρια φώναζαν, όσον κ'αν ημπορούσαν [I, 158, 4]
Et (*aussitôt*) *les postes crièrent tant qu'ils purent*

Τρία τουφέκια τώδωσαν, τα τρί' αράδ'αράδα [I, 172, 18]
(*Là dessus*) *trois coups de mousquet, trois coups de file lui sont tirés*

Κ'ήύρα ένα μονόζυλο, κ'επέρασα την λίμνην [I, 150, 27]
(*Là*) *j'ai trouvé un canot et j'ai traversé le lac*

Κ'εγ'απονούς μου τ'όννοιωσα, πανδρεύουν την καλήν μου [II, 140, 3]
Et je compris (*par là*), *dans mon esprit, que l'on mariait ma belle*

Μια αλαφίνα ταπεινή δεν πάγει με τα άλλα [II, 80, 4]
Une pauvre biche (seule) ne va point avec eux

Dans ce dernier exemple, la liaison logique avec la phrase précédente est assurée par le terme 'seule' (employé au sens de 'seulement') ajouté par Fauriel. Concrètement, ce vers clôt un prologue de cinq vers où les quatre précédents sont consacrés à la description du comportement joyeux et insouciant des autres biches, tandis que le dernier – le nôtre- se réfère à la seule exception, une biche attristée. Il s'agit d'un motif stéréotypé que Sifakis désigne sous le nom de 'Priamel', traditionnellement utilisé pour signifier « *une opposition sémantique entre la règle et l'exception, entre la collectivité et l'individu* »²⁴. Confronté une fois de plus à l'efficacité économique du système de composition conventionnelle de la poésie populaire, Fauriel ne peut que recourir à l'ajout de l'adjectif 'seule' pour exprimer cette notion de particularisation, latente dans le texte grec.

²⁴ G. M. Sifakis, *op. cit.*, p. 181.

c] ajouts d'interjections et d'expressions exclamatives

Si nous choisissons de traiter de ces ajouts dans le présent chapitre plutôt que dans celui consacré à la vivacité de la poésie démotique, c'est en raison du rôle articulatoire qu'ils jouent en début de vers. L'absence relative²⁵ des exclamations dans l'original grec peut étonner de la part d'une langue par définition orale, où le dialogue est omniprésent. Ce serait oublier les conditions performatives de ces chansons : comme nous l'avons déjà signalé, l'interprétation de celles-ci s'accompagne, d'une mise en scène rudimentaire dans le cadre de laquelle l'exécutant introduit spontanément des exclamations s'étendant même parfois sur plusieurs mots (cfr les 'tsakismata'²⁶). L'initiative de Fauriel s'inscrivait donc bien dans la ligne directrice de la poésie populaire consistant à « *prêter vie aux personnages, tout en créant, chez le spectateur, l'illusion qu'il se trouve au milieu d'eux et qu'il entend leurs propres paroles* »²⁷. Dans les exclamations qu'il introduit dans la traduction, nous distinguerons les pures interjections (*Oh! Eh! Ah!*) servant simplement à vivifier le sentiment ou l'attitude exprimée par le vers (chagrin, colère, indignation, hésitation, admiration, doute, souhait, prière, encouragement, malédiction...) des lexèmes de nature diverse (substantifs, verbes, adverbes...) utilisés à des fins exclamatives : ces derniers, en effet, présentent un degré d'interventionnisme plus élevé dans la mesure où ils annoncent en quelque sorte le contenu du vers, créant ainsi une redondance bienvenue pour le lecteur étranger.

Και πώς να πω τον Κύρην μας, πώς την πικρήν μάνα; [II, 120, 30]
[*Ah!*] *comment le dire à mon père? Comment le dire à ma pauvre mère ?*

Ας έρχωντ'οι παλαιότουρκοι! Τίποτε δεν μας κάνουν [I, 292,6]
[*Eh!*] *qu'elle vienne, cette turcaille! Que nous fera-t-elle ?*

²⁵ Nous n'en avons relevé, dans l'édition de Fauriel, qu'un très petit nombre, par exemple:

Αχ! Τι μαντάτα να σας πω; Τι να σας μολογήσω; [I, 300, 6]

Ε! Σήκ'απάνω, ναύτη μας, και καλογνωριστή μας [I, 104, 9]

²⁶ Voir E. G. Kapsomenos, *op. cit.*, p. 53 : « *l'ajout des tsakismata étaient dictés par les pauses et les répétitions de la mélodie. Les tsakismata qui accompagnaient ou complétaient chaque hémistiche consistaient à l'origine en un remplissage, sous forme d'exclamations ou d'interpellations, au service de l'intensité et du rythme, mais dépourvu de relation sémantique avec le contenu des hémistiches. Dans un seconde temps, par contre, les tsakismata commencent à s'adapter au contenu de l'hémistiche et, dans bien des cas, acquièrent une relation organique avec eux, puisqu'ils en développent et en complètent le sens* ».

²⁷ E. G. Kapsomenos, *ibid.*, p. 63.

Να ήμουν πουλί να πέταγα, να πήγαινα του ψηλού [I, 118,1]
[Oh!] *que ne suis-je oiseau ! Je volerais, j'irais dans les airs*

Ανάθεμά σε, κυνηγέ, και σε και τα καλά σου! [II, 84, 14]
[Oh!] *maudit sois-tu chasseur, toi et ton industrie!*

Ιδές αχείλη φίλησα, κ'ας 'ην και ματωμένα! [II, 98, 14]
[Oh!] *voyez ces lèvres à baiser, toutes sanglantes qu'elles sont!*

Άφες με, Δράκο, να διαβώ, άφες με να περάσω [II, 390,9]
(Oh!) *dragon, laisse-moi passer, (esprit) laisse-moi aller*

Σύρετε τα σπαθάρια σας, και πάρτε τα 'σ το χέρι [I, 194,9]
[Allons] *tirez vos sabres; vos sabres à la main!*

Γ'εύμορφη γυνάικα έχεις, και δεν χαίρεσαι! [II, 132,2]
[Quoi!] *tu as une femme si belle et tu n'es point joyeux!*

Βέβρος ήτον ζαπλωμένος [II, 134, 3]
Vevros [las!] *était gisant*

Σήκου απάνω, λυγηρή, να ιδούμε ποιος σ'αρέσει [II, 370, 17]
[Or sus!] *lève-toi la belle et voyons quel est celui des deux qui te plaît*

Εσ'έχεις τόσαις απ'εδώ, και τόσαις απ'εκείθε [II, 380, 25]
[Eh quoi!] *tu as tant de belles par ici, tant de belles par là*

Ο Δίπλας είναι ζωντανός, πόλεμον δεν αφήνει [II, 158, 8]
(Non), *tant qu'il est vivant, Diplas n'évite point le combat*

Δεν προσκυνούμε, άπιστοι, 'σ εσάς βρωμοραϊάδαις [II, 58,17]
(L'infidèle!) *il me donnait des baisers et me disait: "Jamais je ne te délaisserai"*

Μα κάλλι'ας τον καταρασθώ, κ'ας καμ'ο Θεός, τι θέλει [II, 176, 8]
[N'importe!] *il vaut mieux le maudire et fasse Dieu ce qu'il voudra*

Signalons enfin que cette débauche d'exclamations²⁸ dans la traduction de Fauriel est peut-être aussi à mettre en rapport avec la tendance de l'époque au renouveau de la forme littéraire. Comme le constate Y. Tadié, « *le vers de Nerval, la prose théâtrale de Musset, historique de Michelet, s'emplissent d'interrogations, d'exclamations, de points de suspension, de tirets [...]* »²⁹.

²⁸ Voir également I,4,13 ; I,62,12 ; I,298,5 ; II,48,41 ; II,98,13 ; II,104,5 ; II,112,17 ; II,112,21 ; II,140,17 ; II,273,6 ; II,380,16 ; II,380,16 ; II,406,13 ; II,406,26 ; II,406,28 ; II,414,8.

²⁹ J.-Y. Tadié, *op. cit.*, p.106.

2) Les ajouts visant à combler les inexactitudes de l'expression grecque

Dans cette catégorie sont regroupés des cas de figure assez différents. On observe en effet des ajouts de ce type dans divers contextes, comme:

a) les descriptions

*Βαν'ασημένια πέταλα, καρφιά μαλαματένια,
Και χαλινάρι εύμορφον, όλον μαργαριτάρια [II, 126, 4-5]
il lui met des fers d'argent (avec) des clous d'or
et une belle bride toute (ornée) de perles*

*Όλες η μελαχροινές κ' η μαυρομάτες
Με ταις ελεαίς γεμάτες [II, 241, 1-2]
Toutes les brunes et les (belles) aux yeux noirs
(aux joues) pleines de petits signes*

*Κλονάρι χρυσοκλόναρο, κ'αργυροκεντημένον [II, 249,8]
Une branche à rameaux d'or, (à feuilles) brodées d'argent*

Dans cette catégorie, nous soulignerons le cas très spécifique des descriptions dans le cadre desquelles l'objet / sujet dépeint est caractérisé par un adjectif désignant un métal précieux :

*Χρυσό πουλάκι ήκατσε εις το ξυλόχτενό μου [II, 376, 3]
Un oiseau (à plumage) d'or vint se poser sur mon peigne de bois*

*'Σ τ'ασήμι και 'σ το μάλαμα και 'σ το μαργαριτάρι [II, 68, 6]
(un cerf harnaché) en argent, en or et en perles*

*Κ'άπλωσε τα ξερόχερα 'σ τον αργυρόν μου κορφόν [II,160, 7]
Etends tes mains desséchées sur mon corps blanc (comme) l'argent*

*Κυρά χρυσή την κυριακήν, κ'αργύρω την δευτέραν [II, 251, III]
O dame (vêtue) d'or le dimanche, et d'argent le lundi*

*Μες τα χρυσά βενετικά, 'σ τα μαύρα βουτημένος [II, 334,2]
(elle dort) dans des couvertures d'or, dans des draps (brodés) d'or*

*Κ'άπλωσε τα ξερόχερα 'σ τον αργυρόν μου κορφόν [II,160, 7]
Etends tes mains desséchées sur mon corps blanc (comme) l'argent*

*Και ὅσ τα δέματ' ακούμπησε, χρυσόν υἷόν κάμνει [II, 392, 3]
Elle s'appuie sur une gerbe, et met au monde un enfant (beau comme) l'or*

Par ces additions, Fauriel cherchait à corriger non seulement la concision excessive de l'expression grecque mais aussi la naïveté que dénotait le recours à ces caractérisations. En effet, il ne voyait dans cette « *prétention à ennoblir les objets vulgaires* » qu'un « *enfantillage d'imagination* »³⁰ qui requérait l'intervention du traducteur : celle-ci consistait à apporter à l'expression une précision faisant défaut à l'original (comme dans les cinq premiers exemples) ou à expliciter une métaphore en la transformant en comparaison (comme dans les deux derniers exemples).

b) les comparaisons

*Θέλει λαγού περπατησιάν, αετού γλιγωροσύνην [II, 287, 42]
Il veut la course [agile] du lièvre, et le vol [rapide] de l'aigle*

*Ἐύπν', ἀγκάλιασε κορμί σαν κυπαρίσσι [II, 162,5]
presse contre toi ce corps (élançé) comme un cyprès*

*Σαν τῶν κοράκων τα φτερά έχει την φορεσιάν της [I, 118,6]
et porte un vêtement (noir) comme l'aile des corbeaux*

Dans ces exemples, Fauriel rétablit la caractéristique sur laquelle se fonde la comparaison. Leur omission dans le texte grec est à mettre, une fois de plus, sur le compte du mode stéréotypé de composition : en effet, comme l'explique E. G. Kapsomenos, « *la symbolique du chant démotique repose sur des particularités bien connues des choses ou sur des implicites de convenance qui ont été consacrés et, en grosse partie, figés par la tradition* »³¹. Cependant, cela ne signifie pas que les termes de la comparaison grecque fussent d'office hermétiques pour le lecteur français. En effet, bon nombre d'entre eux constituaient ce que G. Mounin a baptisé des 'universaux du langage' : il s'agit de traits de nature diverse (biologique, psychologique, linguistique, sémantique, culturelle...) se retrouvant dans toute les

³⁰ I, CXXXI.

³¹ E. G.Kapsomenos, *op. cit.*, p. 44. Voir également la liste des termes comparants consacrés par la tradition, qu'a établie D. Pétropoulos en fonction des domaines (animal, végétal,...) auxquels ils appartiennent (in *La comparaison...*, pp.13-103).

langues ou dans toute les cultures exprimées par ces langues³². Ainsi, en ce qui concerne le premier exemple cité, la relation logique ‘lièvre – rapidité’ étant universellement répandue³³, Fauriel aurait pu faire l’économie d’un ajout. C’est probablement dans cette logique que Marcellus traduit les vers cités dans le deuxième exemple de la façon suivante: « *presse dans tes bras ma taille de cyprès* »³⁴.

Une autre intervention de Fauriel, relevant de la même volonté de faciliter la compréhension du lecteur, consiste à transformer les métaphores en comparaisons, par l’ajout de la caractéristique commune au comparant et comparé ainsi que d’une préposition de comparaison³⁵. Outre les cas spécifiques, déjà mentionnés ci-dessus, des métaphores utilisant un métal précieux comme comparant, citons :

Μαύρα πανιά το σκέπαζαν, και τ’ ουρανού παντιέρα [I, 14,2]
Des voiles noires l’ombrageaient, un pavillon [de la couleur] du ciel

Και μες τα κατακόκκινα πύργος θεμελιωμένος [II, 380, 44]
et sous (son manteau) pourpre (majestueux comme) une tour solide

De toute évidence, le traducteur français préfère la précision restrictive de la comparaison à l’expressivité concentrée de la métaphore³⁶.

c] les propositions dont le verbe est employé de manière absolue, sans complément ou attribut

Είχαν και πέντε μπέηδαις, ταις σούβλαις να γυρίζουν [I, 118, 14]
et pour leur tourner la broche, ils avaient cinq beys (prisonniers)

Πέντ’ Άρβανίτες την κρατούν, και δέκα την ζητάζουν [I, 138,2]
Cinq Albanais la tiennent (prisonnière) et dix (autres) la questionnent

Σύρε, σκάψε με τα νύχια [I, 134,9]
Viens, creuse (la terre) avec tes pieds

³² Voir G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 195-197.

³³ Voir D.Pétropoulos, *La comparaison...*, p. 53 : « *En Grèce comme ailleurs, le lièvre est l’image de la célérité* ». La fable du Lièvre et de la Tortue, popularisée en France par Jean de la Fontaine, en fait foi.

³⁴ M. de Marcellus, *op. cit.*, p. 125.

³⁵ C’est là une pratique assez courante chez les traducteurs, comme le note A. Nida (in *op cit.*, p.219) : « *On trouve souvent que la comparaison est la manière la plus efficace de rendre une métaphore. Des mots comme ‘tel que’ ou ‘comme’ indiquent au lecteur que les expressions en question doivent être prises dans un sens spécial* ».

³⁶ M. Le Guern (in *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse Université, 1973, p.43) souligne les vertus d’économie de la métaphore en ces termes : « *La métaphore apparaît comme la formulation synthétique de l’ensemble des éléments de signification appartenant au signifié imposé par le contexte à l’emploi métaphorique de ce mot ; elle trouve ainsi sa justification (...) dans les possibilités d’économie qu’elle offre au langage* ».

Και όταν με σηκώσουνε τέσσερα παλληκάρια [II, 220, 11]
Lorsque quatre jeunes garçons me lèveront (sur leurs épaules)

Φεγγάρι, φεγγαράκι μου, φέγγε με να περάσω [II, 283, 31]
O lune, chère lune, éclaire-moi pour que je passe [à l'autre bord]

Μας πήρε τα κεφάλια μας, κ'έρριξε τα κορμιά μας [II,336,11]
qui nous les a tranchées et qui a jeté nos corps (par les chemins)

Εβγήκ' ο Δράκος, κ'είπε του: «Ιάννη, θε να σε φάγω» [II, 390,4]
L'esprit sortit (de sa retraite) et dit (au chanteur): "Jean, je vais te dévorer"

Κ'ώστε ν'ανοίξη την πόρτα της, εξέβγεν η ψυχή της [II, 406, 37]
La mère ouvre alors la porte; et l'âme lui sort (du corps)

L'exactitude étant la mère de la clarté, le classique Fauriel examine les chants populaires au microscope pour en débusquer les imprécisions. Cependant, cette rigueur rationaliste revêt parfois des proportions exagérées qui porte préjudice à l'autre caractéristique fondamentale de la poésie populaire : la simplicité. Les exemples suivants sont éloquentes :

Να τα θωρής θυμώντας μου, να καίουν την καρδιά σου [II, 216, 14]
Tu les regarderas en pensant à moi, et (leur vue) te brûlera le cœur

Και η σταφίδα ιασουμί, θα κάμωμεν αγάπην [II, 380, 38]
*Quand le (grain du) raisin produira du jasmin, elle et moi nous ferons
(de nouveau) l'amour*

Ιδές κορμί για δουλαμάν, δάχτυλα για την πέναν! [II, 98,13]
Oh! Voyez ce corps à (porter) doliman! Ces doigts à (tenir) la plume!

Χορτάρισαν η θύρες σου, ερήμωσ' η αυλή σου [II, 262, A']
L'herbe a poussé sur (le seuil de) tes portes; ta cour est devenue déserte

Τότες, αγαπημένη μου, κόψε και τα μαλλιά σου [II, 220, 14]
Alors, ma bien aimée, coupe (des tresses de) ta chevelure

Παράγυρε τα στέφανα, βάλε τα της κουμπάρας [II, 376, 32]
Change (une des) couronnes de place: mets-la sur la tête de la commère

Un tel culte du détail et les abus qu'il entraîne nous amène à nous poser la question de la légitimité de ces ajouts. En effet, outre le non respect de la simplicité qu'ils entraînent, ils constituent souvent une surcharge³⁷ compromettante pour le rythme de la phrase, comme en témoignent les exemples suivants :

«*Μας είπαν, πέρα πέρασε, κ'επήγε προς την Άρταν.* [I, 4, 1-6]
« (*Oiseau, à ce que*) *l'on nous a dit, il a traverse(l'Acarnanie), il est allé devers*
l'Arta

Δυό τουφεκιαίς του τράβησαν πικραίς, φαρμακωμέναις [I, 176, 15]
[Zougas et Dimos] envoyèrent à [Véli] deux coups de fusil,(deux coups) cuisants
et mortels

Να πιάσ'αγάδαις ζωντανούς, και Τούρκους κ'Αρβανίταις
Να φέρουν τα άσπρα στην ποδιάν, και τα φλωριά στον κόρφον. [I, 126, 10-11]
Et j'enlèverai vivants des agas, des Turks, des Albanais
(dont les parents) m'apporteront des pièces d'argent dans le pan de leur robe, des
pièces d'or dans leur sein.

Si A. Nida³⁸ les présente comme un mal nécessaire, d'autres théoriciens de la traduction, par contre, soulignent la responsabilité du lecteur dans cette procédure de confrontation culturelle qu'est la traduction. Ainsi, de l'avis de Connolly, « *le traducteur devra considérer qu'il traduit pour un lecteur sensible qui comblera lui-même certains des fossés culturels par des bonds intuitifs de son imagination, ce qui d'ailleurs constitue une condition sine qua non pour la lecture de la poésie* »³⁹. Cette remarque, qui porte sur les réalités culturelles du texte-source, est valable également pour ses singularités stylistiques : une familiarisation progressive avec certains indices formels récurrents du poème permet d'en pénétrer le mode de fonctionnement. C'est en tout cas l'avis de H. Pernot qui, dans l'introduction son édition de chants populaires grecs, s'exprime sur ses choix de traducteur en ces termes : « *Sous la phrase française, les Grecs, nous l'espérons, retrouveront aisément la leur, et nos*

³⁷ Voir A. Berman, « La traduction et la lettre... », p. 71 : « *Les explicitions rendent peut-être l'œuvre plus 'claire', mais obscurcissent en fait son mode propre de clarté. L'allongement, en outre, est un relâchement portant atteinte à la rythmique de l'œuvre* ». Dans l'édition de Fauriel, cette surcharge prenait, de surcroît, une dimension visuelle en raison, rappelons-le, des parenthèses qui signalaient la plupart des ajouts.

³⁸ A. Nida, *op. cit.*, p. 174.

³⁹ D. Connolly, *op. cit.*, p. 133.

compatriotes s'habitueront vite à certaines particularités de style que nous avons crû devoir observer pour donner de l'original une idée aussi précise que possible »⁴⁰.

De plus, au delà de ces considérations sur les limites à poser à l'interventionnisme du traducteur et à l'implication active du lecteur et de son imagination, il ne faut pas oublier que la phraséologie elliptique constitue, outre « *un trait de l'art archaïque fondé sur l'abstraction et la schématisation* »⁴¹, une manifestation de la loi universelle du 'moindre effort' appliquée au langage, conformément à laquelle le locuteur cherche toujours à « *réduire au minimum son activité mentale et physique* »⁴². Cette « *paresse de pensée et d'expression* »⁴³, pour reprendre l'expression de Ch.Bally, l'incite à sacrifier certains éléments du discours pour atteindre plus facilement son objectif. Par conséquent, langue française et concision n'étaient pas deux notions incompatibles (même si, dans la tradition littéraire du pays, celle-ci fut souvent considérée avec méfiance, car elle était soupçonnée de porter préjudice à la clarté de l'énoncé⁴⁴). Fauriel lui-même nous en fournit quelques échantillons dans sa traduction :

Γλίγωρα τα'αρματωλήκι! [I, 84, 15]
Vite l'Armatolike!

Τον Γεωργοθώμον ζωντανόν σου πέρνω το κεφάλι [II, 324, 13]
Georgo-Thomos vivant, (Isouph) ou je te fais trancher la tête

Κ'απαί σε στέλνω σπήτι σου με δέκα παλληκάρια [I, 50, 5]
Je te renverrai alors à ta demeure par dix de mes braves

Τα φρύδια τα γραμμένα [II, 154,2]
Tes sourcils au pinceau

Είχε τα μάτια σαν ελαιάν, τα φρύδια σαν γαϊτάνι [II, 202, 15]
des yeux en olive, des sourcils comme des cordelettes de soie⁴⁵

⁴⁰ H. Pernot, *op.cit.*, p. 9.

⁴¹ E.G. Kapsomenos, *op. cit.*, p. 42.

⁴² A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 176.

⁴³ Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, t. I, Paris-Genève, 1951, p.188.

⁴⁴ Voir F.Brunot et Antoine Gérard, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. XII : *L'époque romantique* [par Ch. Bruneau], Paris, Armand Colin, 1968, p.26 : « *Voltaire et les théoriciens du XVIII^e siècle étaient très scrupuleux sur l'emploi de l'ellipse, qu'ils jugeaient dangereuse pour la clarté* ».

⁴⁵ Signalons que dans la version révisée de la même chanson (publiée par M. Ibrovac in *op. cit.*, p. 469), Fauriel propose une traduction plus développée de la même expression : « *il avait les yeux fendus en olive et les sourcils comme des cordelettes de soie* ».

Να πας 'σ τη μάννα σ' αδειανή [II, 412, 5]
afin que tu t'en retournes vide à ta mère

Bien plus, le traducteur français va jusqu'à introduire des phrases nominales là où le texte original recourt au verbe:

Ο ξένος εις την ξενιτειάν σαν τον ανθόν ανθίζει
Και σαν βασιλικός ανθεί· μ' αλήθεια δεν μυρίζει [II, 283, 34]
L'hôte en pays étranger peut bien fleurir
Fleurir comme le basilic, mais à la vérité, point d'odeur

Σύρετε τα σπαθάκια σας, και πάρτε τα' σ το χέρι [I, 194,9]
Allons! Tirez vos sabres; vos sabres à la main!

Στρώστε του Λαπά [II, 68, 11]
(Vite!) un tapis pour Lapas

Mais il ne s'agit là que de quelques exceptions isolées. De règle générale, en ce qui concerne la concision du style, Fauriel, dans sa volonté de fournir aux lecteurs un texte compréhensible et respectueux des normes esthétiques en vigueur, faisait montre d'un conservatisme qui allait à contre-courant de l'évolution littéraire de l'époque. En effet, le monde des lettres commençait à se prononcer de plus en plus en faveur de formes d'expression ramassées, comme certains poèmes chinois ou japonais à la « *brièveté perçante* »⁴⁶, comme les contes et nouvelles⁴⁷ ou encore comme le roman noir qui « *multipliera l'ellipse* » et « *sollicitera la participation du lecteur* »⁴⁸. Mais, remarque J. Bony, « *il faudra attendre 1857 pour voir Baudelaire énoncer, à propos d'Edgard Poe, une loi que les écrivains des années 30 avaient découverte : ' la brièveté ajoute à l'intensité de l'effet' »*⁴⁹.

⁴⁶ Voir H. Peyre, *op. cit.*, p. 200.

⁴⁷ Voir M. Milner, *op. cit.*, p. 129: «*Si le conte et la nouvelle eux-mêmes connaissent un renouveau de faveur, c'est moins à cause de l'exiguïté de leurs proportions qu'à cause du caractère suggestif de leur brièveté* ».

⁴⁸ Voir J. Bony, *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992, p.140.

⁴⁹ *Ibid.*

CHAPITRE II

**LA VIVACITE ET LA HARDIESSE
D'EXPRESSION**

Ces deux notions apparaissent très régulièrement dans les commentaires de Fauriel contenus dans le Discours préliminaire ou dans les Arguments des chants, soit pour les dépeindre dans leur ensemble¹, soit pour en caractériser plus spécifiquement certains aspects, comme la composition², le style³ ou le fond⁴. De manière générale, pour le philologue français, elles qualifient le tour d'**imagination** grec :

« [...] productions dans lesquelles une imagination jeune et hardie s'est épanchée en toute liberté, et pour le seul plaisir de s'épancher » [I, CXXVII]

« C'était là que les Klephtes trouvaient naturellement l'occasion de faire preuve à l'envi de cette étonnante vivacité d'imagination, d'esprit et d'humeur, toujours prête à s'échapper en saillies ingénieuses, en traits naïfs d'éloquence ou de bon sens, pour laquelle ils étaient particulièrement renommés dans la Grèce » [I, LVIII]

« [...] cette recherche ou cette exagération apparente ne sont habituellement que la manière la plus vive, la plus franche et même la plus naïve possible, de rendre une idée très- simple ou un sentiment très- vrai » [I, CXXXI]

« Ce ne sont que des ébauches ; mais des ébauches où chaque trait est un trait de caractère et de vie, et dont le coloris frappe par je ne sais quelle propriété de teintes locales, où se fait sentir le reflet d'un ciel et d'un climat privilégiés » [I, CXXVIII]

Aux yeux de Fauriel, la vivacité des chansons populaires est donc à mettre en relation avec **l'ingénuité, la spontanéité et la sincérité de leurs auteurs**, dont le tempérament extraverti semble, en bonne part, déterminé par leur environnement exceptionnel (nous reconnaissons ici l'influence de la théorie des climats⁵).

Elle est également liée au concept d' '**énergie**' et à la conception dynamique de l'être humain qui en découle⁶, très en faveur dans les milieux romantiques. Or, comme le souligne M. Milner, « il faut insister sur le rôle qu'a joué, dans cette valorisation de l'énergie, la découverte de certaines littératures étrangères. Tout, dans le goût

¹ Voir I, 10; II, 55; II, 101; II, 132.

² Voir I, 35; I, 96; I, 141; II, 367.

³ Voir I, 157; II, 10; II, 83; II, 137-38; II, 166; II, 333.

⁴ Voir I, 96; I, 157; II, 117; II, 137-38; II, 267.

⁵ La réflexion de Fauriel citée supra (I, CXXVIII) n'est pas sans rappeler la boutade placée par Montesquieu dans la bouche de Rica (*Lettres Persanes*, CXXXVIII) qu'il charge de ridiculiser les poètes : « Vous les connaissez, ils ne sont pas rares chez les Orientaux, où le soleil plus ardent semble échauffer les imaginations mêmes » (cité par A. François in *op. cit.*, p. 112).

⁶ Le terme lui-même se rencontre plusieurs fois dans l'édition de Fauriel, par exemple : « [...] l'énergie et la ténacité des Grecs modernes » [I, VIII] ; « [...] vers remarquable par la bizarre énergie de l'expression et de l'idée » [I, 157].

français tel qu'il avait été façonné par une civilisation essentiellement mondaine, s'opposait à une extériorisation trop directe des forces qui, dans l'homme, échappent au contrôle de la raison, bousculent les conventions sociales et produisent des effets contraires à toute norme et à toute mesure »⁷.

Enfin, la ferveur de l'expression populaire témoigne de l'omniprésence, dans cette poésie, du **sentiment**. C'est lui qui motive l'œuvre du poète populaire : «*cet auteur [...] ne songea, en composant quelque chose, qu'à satisfaire un besoin de son imagination, qu'à rendre une émotion de son cœur, nullement à faire preuve de talent poétique* » [I, LXXXVIII] . C'est lui qui imprègne bon nombre de coutumes et de croyances helléniques. Ainsi, évoquant les chansons d'expatriation ou de départ, Fauriel note : «*Il ne faudrait pas se figurer que ces chansons ne soient pour les Grecs qu'une pure affaire d'usage, qu'une simple exagération poétique, sans importance et sans effet. L'ensemble des idées et de mœurs nationales atteste qu'elles sont l'expression sérieuse d'un sentiment naturel plus exalté en Grèce qu'ailleurs* » [I, XXXI]. Le philologue français multiplie, dans ses commentaires⁸, les allusions à l'émotion, au sentimentalisme, voire au pathétique se dégageant des chants populaires sous une forme souvent exacerbée, propre au peuple grec moderne. Et il souligne le rôle prépondérant de la poésie «*qui est, en cette occasion, l'organe de toutes les émotions qu'elle excite* »⁹. De quoi alimenter la campagne des Romantiques pour la réhabilitation du sentiment dans l'Art, eux qui, «*en rouvrant, après les hommes du siècle de la sensibilité qu'avait été le XVIII^e, les écluses du sentiment et en glorifiant la passion et ses droits, en réagissant contre la sécheresse des idéologues et des esprits trop analytiques qui les avaient précédés, [...] revendiquèrent les droits de l'émotion et de la passion [...]* »¹⁰.

⁷ M. Milner, *op. cit.*, p. 116.

⁸ Voir I, 18 ; I, 47-48 ; II, 10 ; II, 66 ; II, 78 ; II, 83 ; II, 117 ; II, 130 ; II, 153 ; II, 173 ; II, 259.

⁹ I, XXX.

¹⁰ H. Peyre, *op. cit.*, p. 197. Sur l'importance respective du sentiment et de l'imagination dans la littérature romantique européenne, consulter l'étude approfondie de L. Furst, *Romanticism in Perspective. A comparative study of aspects of the Romantic movements in England, France and Germany*, Londres/New York, Macmillan /St Martin's Press, 1969. L'auteur y décrit la situation spécifique du romantisme en France par rapport à l'Allemagne ou à l'Angleterre : sous le poids du rationalisme et des règles imposées par le bon goût jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le sentiment s'imposera dans les lettres françaises de manière beaucoup plus timide que dans les pays voisins (p. 215), pour finir par jouer un rôle prédominant («*La poésie, ce n'est presque que sentiment* », «*L'art, c'est le sentiment* » déclareront respectivement V. Hugo et A. de Musset) au détriment de l'imagination (pp. 234-236). Il est à noter cependant que contrairement au XVIII^e siècle, le XIX^e met

Quant à la différence entre ces deux caractéristiques apparentées¹¹ ('vivacité' et 'hardiesse'), elle réside en fait dans le degré d'intensité auquel se manifeste le sentiment : la hardiesse s'avère simplement la forme outrée de la vivacité. Concernant les manifestations de cette **exagération**, qui, bien sûr, se mesure à l'aune des normes classiques de bienséance, Fauriel, pour éviter toute méprise, tient à souligner que « loin d'être un indice d'affectation ou de prétention de la part d'un individu, ces saillies d'expression ou de pensée sont, au contraire, l'expression de quelque chose de national, caractérisent le tour d'imagination du peuple grec »¹². Un peu plus loin, cependant, il apportera une précision d'importance : « Ces nuances de merveilleux, ces hardiesses d'expression et d'imagination qui étonnent de temps à autre le goût européen, cette exaltation de ton, cette fougue de sentiment et d'exécution qui caractérisent plus ou moins presque tous les chants populaires des Grecs modernes, leur donnent je ne sais quoi d'un peu **oriental**, qui les distingue nettement de tout ce que nous pouvons aujourd'hui connaître ou nous figurer de l'ancienne poésie populaire de la Grèce, où il paraît que tout était calme et sage, gracieux et tempéré, comme dans la poésie de l'art »¹³. Bienvenue, donc, dans « l'autre Grèce, réaliste, audacieuse, énergique, parfois crue et violente »¹⁴, à la fois antique et moderne, mise au jour par les Romantiques...

Ces considérations ne s'accompagnant pas, la plupart du temps, d'indications concrètes sur les passages ou les expressions précises recelant cette vivacité (Fauriel

l'emphase sur les sentiments personnels (voir les grands poètes de l'époque, Lamartine, Hugo, Musset, à l'exception de Vigny), si bien que la poésie lyrique devient un genre autobiographique (pp. 215, 236). Nous sommes loin de la conception collective du sentiment, illustrée dans les chansons populaires grecques qui « toutes sont également inspirées par le désir de plaire, non à la minorité cultivée, mais à la masse entière du peuple » (Fauriel, I, LXXXIX). Ainsi, pour le public grec de l'époque, « la poésie constitue une des jouissances les plus caractéristiques et les plus vives de ces espèces de réunion [les 'panegyria']. C'est là que les Homères du jour sont assurés de trouver un auditoire nombreux et disposé d'avance à toutes les émotions que le poète souhaite le plus produire, à l'admiration, à la tendresse, à la pitié » (Fauriel, I, XCV-XCVI).

¹¹ Il est à noter que les deux notions apparaissent souvent de paire dans les observations de Fauriel, par exemple : « C'est une ébauche vive et hardie » [I, 10] ; « tour de composition vif et hardi » [I, 96] ; « le style a je ne sais quelle grâce vive et hardie » [II, 83].

¹² I, CXXX-CXXXI. Dans le même esprit, Fauriel, dans l'argument de la chanson II, 98, fait allusion à « l'hyperbole merveilleuse » qui domine un passage de 6 vers (en fait, un lieu commun assez répandu) et conclut : « cette idée serait sans doute étrange et recherchée, mais elle aurait aussi quelque chose de profond et de hardi ; et à ce titre du moins, elle serait bien grecque » (II, 96).

¹³ I, CXXXI-CXXXII. Observons le tempéré de la formulation 'leur donnent je ne sais quoi d'un peu oriental' : pour Fauriel, en effet, la Grèce constituait une partie de l'Europe et non de l'Asie (voir A. Politis, *La découverte...*, p. 279).

¹⁴ R. Canat, *op. cit.*, p. 125.

se proposait de les analyser plus en profondeur dans les notes¹⁵), nous en sommes réduits à formuler des hypothèses sur les phénomènes langagiers la véhiculant. Nous en avons déjà évoqué quelques-uns dans le chapitre précédent consacré à la concision¹⁶ (mots composés, parataxe, images recourant à un métal précieux...). Nous compléterons ce tableau (qui est loin d'être exhaustif) en étudiant le sort que le traducteur français réserva aux diminutifs, au langage métaphorique ainsi qu'au réalisme aussi bien du fond que de la forme.

A. LES DIMINUTIFS

Dans l'avant-propos de son édition, H. Pernot recommandait à ses lecteurs « d'ajouter mentalement à la traduction un rythme bien marqué et les grâces d'une langue harmonieuse, riche en composés et en diminutifs, merveilleusement faite pour ce genre de poésie »¹⁷. L'admirable faculté de composition et de dérivation de l'idiome grecque fait malheureusement défaut à la langue française¹⁸. Historiquement, « la sensible régression des diminutifs trouve leur origine dans la progression constante de l'adjectif 'petit' comme élément hypocoristique ou diminutif »¹⁹. Ce tournant a été amorcé vers 1600, époque à laquelle on assiste à un massacre spectaculaire de l'immense majorité des diminutifs, vraisemblablement en réaction des abus commis par certains auteurs du XVI^e siècle. Ensuite, ce rejet fut consommé par le classicisme, importuné par leur expressivité : « Celle-ci cadrait mal avec cet idéal de discrétion dans l'expression des sentiments qui est un des signes les plus distinctifs de l'art classique et auquel les Français [...] sont restés étonnamment

¹⁵ Voir II, 138 : « Pour ce qui est des beautés et hardiesses d'expression qui se rencontrent presque à chaque vers, il serait trop long de les relever ici une à une ; il suffira d'en signaler quelques-unes dans les notes ».

¹⁶ P. Coirault, spécialiste de la chanson populaire française, a fort bien analysé le lien étroit entre concision et expressivité : « N'avoir que des moyens réduits n'est pas sans avantage. Une limitation verbale retient le flux de l'affectivité et de la pensée qui risquent de se diluer et de se perdre dans les menuailleries et les superfluités. Il arrive qu'elle donne du nerf. La phrase maigre, sèche, est un accumulateur qui renvoie par brusques décharges un fluide amassé, condensé par l'émotion vive, le sentiment énergique, l'impression fraîche. Les chocs brefs sont puissants, les sensations reçues, directes. » (in *Notre chanson folklorique*, Paris, A. Picard, pp. 113-114)

¹⁷ H. Pernot, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁸ Voir Ch. Bally, *op. cit.*, p. 174 : « la formation diminutive joue en français un rôle bien moins important que dans d'autres langues ».

¹⁹ J. Dubois, *Etude sur la dérivation suffixale en français moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 1962, p. 63.

fidèles »²⁰. Ainsi, « *l'interdit classique jeté sur les diminutifs et observé avec une conséquence surprenante par trois siècles de littérature [...] a bien dû finir par déteindre sur la masse de la population* »²¹, à l'exception des milieux pratiquant encore les patois. Certains suffixes (particulièrement *-et* et *-ot*) ont néanmoins survécu, particulièrement dans la langue familière²², et leur rôle est double, comme en grec : soit l'idée de petitesse est conçue logiquement et marque une différence précise de dimension et d'extension entre deux choses, soit elle est saisie affectivement et revêt une nuance laudative ou dépréciative, exprimant un sentiment de joliesse, de préciosité, de tendresse, de sympathie ou de pitié²³.

Il est significatif que sur la cinquantaine de diminutifs relevés dans le texte grec des *Chants populaires*, dix à peine sont rendus par un diminutif français. Cependant la question qui se pose n'est pas tant de savoir où allait la préférence de Fauriel, à la suffixation (réputée plus efficace²⁴) ou à l'utilisation d'une épithète (le plus souvent 'petit'), mais bien, plus généralement, dans quelle mesure il a traduit les diminutifs grecs, sous une forme ou l'autre. En particulier, le cas des diminutifs à valeur affective offre un intérêt certain. En effet, leur traitement dans la traduction présente une inconséquence révélatrice :

(Ναννά) και το παλληκαρούδι [II, 428, 2]
(Dodo) mon petit homme

Η περιστερούλα η νόφη μας [II, 238,1]
Notre petite colombe de bru

Βαρκούλες, καρβάκια μου, χρυσά μου περγαντίνια [I, 118, 9]
Barquettes, petits vaisseaux, brigantines dorés

Σφίξε το κεφαλάκι σου μ'εννέα πηχών μαντόλι [II, 140, 17]
O serre bien (mon maître) ta chère tête avec un mouchoir de neuf aunes

²⁰ B. Hasselrot, *Etudes sur la formation diminutive dans les langues romanes*, Upsala, 1957, p. 209.

²¹ *Ibid.*, p. 210.

²² Un des fonds les plus riches en diminutifs est constitué par les chansons populaires : rien que dans la liste de titres utilisés par P. Coirault dans son édition (*op. cit.*, pp. 426-429), nous avons relevé une dizaine d'hypocoristiques et quelques diminutifs très répandus, du genre de 'rossignolet', que Fauriel devait connaître, mais n'a pas cherché à exploiter dans ses traductions.

²³ J. Vendryes, *Le langage : introduction linguistique à l'histoire*, La Renaissance du livre, 1921, pp. 106-107. Sur le diminutif comme mode d'atténuation, voir Ch. Bally, *op. cit.*, pp. 173 sqq.

²⁴ B. Hasselrot, *op. cit.*, p. 207: " *l'énergie accumulée dans le suffixe est si forte que, lorsqu'elle est entièrement utilisée à exprimer la petitesse objective, elle le fait avec une telle intensité que le seul adjectif 'petit' est insuffisant à y suppléer dans une traduction en langage logique* ».

Φεγγάρι, φεγγαράκι μου, φέγγε με να περάσω [II, 283, 31]
O lune, chère lune, éclaire-moi pour que je passe à l'autre bord

Nous constatons que, dans ces exemples où le diminutif correspond à un être animé ou à la personnification d'un être inanimé, le traducteur français rend fidèlement les diminutifs grecs soit par une forme suffixée soit, dans les cas où celle-ci n'existe pas²⁵, par une expression périphrastique contenant l'adjectif 'petit' ou 'cher'. Il n'en sera pas de même dans les exemples suivants:

Ολημερούλα έβρεχεν, ολονυχτίς χιονίζει [I, 296, 2]
Il a plu tout le jour, il a neigé toute la nuit

Και τα μικρά παιδόπουλα να μασούν λουλουδάκια. [II, 228, 10]
Et les tout petits enfants cueilleront des fleurs

(Ο Καπετάνιος) πέρνει τα κεφαλάκια τους, και ρίχνει τα κορμιά τους [II, 336,4]
(Le Capitaine) leur tranche la tête et jette leurs corps

Και να μην ανταμωθούμε, κ' η καρδίτσα μου με σφάζει [II, 168, 8]
Et ne nous rejoindrons plus, et le coeur me saigne

Το αηδονάκι που' λειπε, κ' ήτον ξενιτευμένον [II, 287, 41]
Le rossignol qui était absent, qui était en pays étranger

Γαροφαλλάκι να γενώ, για να σε δαιμονίσω [II, 289, 48]
Que je jaunirai comme une giroflée afin de te tourmenter

Dans cette seconde catégorie d'exemples, les diminutifs, qui concernent exclusivement des êtres inanimés, « dénotent la familiarité, la cordialité (...) non seulement des personnages, mais aussi du chanteur et de son public »²⁶. Si, comme nous le constatons, Fauriel a renoncé à les traduire, c'est qu'il aura jugé leur usage déplacé. De fait, en français, ils peuvent donner une impression de mièvrerie peu appropriée aux contextes quelque peu rudes où ils apparaissent²⁷ (exécution capitale,

²⁵ L'emploi des suffixes diminutifs en français est « *capricieux et arbitraire* », comme le souligne Ch. Bally (in *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke, 1944, p. 249) qui enchaîne : « *Seul l'usage nous avertit que 'jardin' a un diminutif et que 'pierre' n'en a pas ; le choix du suffixe est imprévisible* ». L'exemple du chant I, 118, 9 nous le confirme (où 'barque' dispose d'un diminutif, contrairement à 'vaisseau').

²⁶ G. M. Sifakis, *op. cit.*, p. 50.

²⁷ Cela vaut pour des traductions du genre 'petit...', 'cher...'. Par contre, l'emploi de l'adjectif 'pauvre' nous semble rendre de manière très opportune le sentiment de sympathie appitoyée que dénotent ces diminutifs.

rupture sentimentale, malédiction...). N'oublions pas non plus que l'éducation classique qu'il reçut laissa une marque indélébile sur les convictions esthétiques et éthiques qui régissent son œuvre. Il faut vraisemblablement voir, dans cette abstention de Fauriel, une **forme de retenue relevant d'une sensibilité moins extravertie que celle du poète populaire grec.**

C'est sans doute sur le compte de cette même distanciation interculturelle -- à moins que soit intervenu un impératif d'ordre rythmique -- qu'il faut mettre les exceptions suivantes de diminutifs qui n'ont pas été traduits, alors qu'ils désignaient un être animé :

‘μανούλα’ [II,202, 12 et II, 334, 11] → ‘mère’
‘αδερφάκι’ [II, 406, 19] → ‘frère’
‘Κωνσταντινάκη’ [II, 406, 13] → ‘Constantin’
‘Αρετούλα’ [II, 406, 33] → ‘Arété’
‘Νικολάκη’ [II, 334,14] → ‘Nicolas’

Les trois derniers cas sont d'autant plus étonnant que l'hypocoristique (nom d'amitié) étaient monnaie courante en français²⁸. Nous en voulons pour preuve le diminutif que Fauriel a ajouté, de sa propre initiative, dans le vers

*Κ' εγώ Ιαννούλα η εύμορφη πήρα τον μαραζάρη, [II, 160, 2]
Et moi, Jeannette, la jolie, (pour époux) j'ai pris Langouret,*

transformant en outre le nom commun en surnom.

D'autres exceptions trouvent leur origine dans les **exigences de la logique**, par exemple :

*Κυπαρισσάκι μ' υψηλόν, σκόψε να σε λαλήσω [II, 289, 49]
Mon haut cyprès, baisse-toi que je te parle*

Le mot ‘cyprès’ ne disposant pas de forme diminutive, l'usage de l'adjectif ‘petit’ s'imposait. Mais son incompatibilité logique avec l'épithète ‘haut’ le disqualifia d'office aux yeux du traducteur.

²⁸ Voir B. Hasselrot, *op. cit.*, p. 196 : « le français montre un contraste frappant entre la rareté des diminutifs véritables [...] et l'abondance, et surtout la fréquence, des noms propres diminutivisés dans une intention caressante ».

Un cas particulièrement éloquent est celui du substantif ‘πουλάκι’ qui apparaît une quinzaine de fois dans l’édition²⁹ et n’est traduit littéralement que deux fois, ce qui ne peut relever du pur hasard :

*Ένα πουλάκι κάθησε ’ σ του Ζίδρου το κεφάλι [I, 70, 1]
Un petit oiseau s’est posé sur la tête de Zidros*

*Πουλάρια ’ ναι κ’ας κοιλαδούν, πουλάκια ’ ναι κ’ας λένε [II, 406, 27]
Ce sont oiseaux, laisse-les chanter, ce sont oiselets, laisse-les dire*

Dans le premier cas, l’adjectif ‘petit’ accolé au substantif et utilisé avec sa valeur objective cette fois, semble conférer davantage de vraisemblance à la scène dans son ensemble. Dans le deuxième, le diminutif ‘oiselets’ renferme une nuance péjorative de léger mépris³⁰ qui s’accorde bien au ton du vers. A noter que Fauriel intensifie encore davantage l’effet du diminutif en introduisant une gradation (‘oiseau’→ ‘oiselet’) absente du texte grec qui recourt deux fois au même mot.

Enfin, cette attitude de méfiance relative manifestée par Fauriel envers le diminutif et la charge sentimentale qu’il renferme est confirmée par la manière dont il rend en français les occurrences assez nombreuses du **pronom personnel ‘μου’ à valeur affective**, employé dans des apostrophes:

*Βαρκούλες, καραβάκια μου, χρυσά μου περγαντίνια [II, 118, 9]
Barquettes, petits vaisseaux, brigantines dorés*

*Τι συλλογιέσαι, Ιώτη μου, τι βάνεις με τον νουν σου; [I, 126, 3]
A quoi rêves-tu, (pauvre Iotis)? Que te mets-tu dans l’esprit ?*

*Που είσαι, παππά μου, κλέφτη και γραμματικέ; [I, 204, 4]
Où es-tu, papas le klephte, papas le lettré?*

*Φεγγαράκι μου λαμπρόν [II, 70, 1]
Claire lune*

*Ήλιε μου, σαν μ’ερώτησες, να σου τ’ ομολογήσω [II, 84, 9]
Soleil, puisque tu m’interroges, je te le dirai*

*Κ’αν με νικήσης, Χάρε μου, μου παίρνεις την ψυχήν μου [II, 90, 17]
Si tu es victorieux de moi, ô Charon, tu prendras mon âme*

²⁹ I, 4, 1; I, 3, 16; I, 70, 1; I, 126, 1; I, 194, 1; I, 284, 1; I, 288, 1; I, 300, 1; II, 68, 1; II, 324,1; II, 344, 1;II, 376, 3; II, 406, 27.

³⁰ Les expressions métaphoriques ‘avoir une cervelle d’oiseau’ ou ‘tête de linotte’ utilisées pour se référer à l’étourderie de quelqu’un témoignent bien du dédain amusé dans lequel l’inconscient collectif français tenait les volatiles.

Comme nous le constatons, Fauriel répugne souvent à transposer en français la cordialité contenue dans le pronom personnel grec, contrairement à d'autres traducteurs³¹, pour des raisons qui nous échappent souvent, car s'il est vrai que la familiarité qu'il exprime peut paraître inconvenante aux yeux du lecteur français lorsqu'elle s'applique à Charon ou à un prêtre, dans les autres exemples, par contre, elle n'a rien de choquant. La preuve en est que l'on trouve dans l'édition quelques cas similaires (apostrophes d'éléments naturels personnalisés...) où le pronom est traduit fidèlement :

Τι έχεις αλαφίνα μου; Δεν πας κι εσύ με τ' άλλα; [II, 84,8]
Qu'as-tu ma biche, que tu ne vas point avec les autres?

Κυπαρισσάκι μ'υψηλόν, σκύψε να σε λαλήσω [II, 289, 49]
Mon haut cyprès, baisse-toi que je te parle

Και το παλληκαρούδι μου [II, 428, 2]
Mon petit homme

B. LE LANGAGE MÉTAPHORIQUE

Le poésie populaire grecque, comme nous l'avons déjà noté, manifeste une forte tendance à idéaliser la vie quotidienne à l'aide d'images empruntées le plus souvent à la nature qui, selon l'expression de D. Pétropoulos, « *ennoblissent hardiment (...) les personnes et les choses les plus vulgaires, en les associant à la vie tumultueuse et élevée des éléments et des phénomènes naturels* »³². Et le philologue grec d'ajouter : « *Leurs nombreuses hyperboles, jointes à l'exaltation du ton et à une fougue exagérée du sentiment, pourraient faire penser à une influence orientale. (...) Ces traits distinguent les chants populaires modernes de tout ce que nous connaissons de la poésie grecque de l'époque classique, où les sentiments apparaissent violents et*

³¹ Ainsi, M. de Marcellus (in *op. cit.*), dans les mêmes chansons, n'hésite pas à traduire de manière littérale : 'mon Iotis' (p.17), 'mon papas'(p. 59), *ma petite lune brillante*'(p. 123), 'mon soleil'(p.190), 'mon Charon'(p.174).

³² D. Pétropoulos, *La comparaison ...*, 1954, p. 136.

passionnés, mais dépourvus de romantisme »³³, rejoignant par là l'opinion de Fauriel mentionnée précédemment. Paradoxalement, celui-ci, dans son Discours préliminaire, caractérise la diction des poésies populaires de '*peu figurée*'³⁴, mais il faut comprendre par là qu'il se réfère à l'absence d'images érudites conventionnelles³⁵, c.-à.-d. de ces tournures artificielles que, précisément, le romantisme battait en brèche³⁶.

1) La comparaison

Nous avons déjà évoqué, dans le chapitre précédent, les pratiques interventionnistes adoptées par Fauriel dans la traduction des comparaisons, en raison de la concision excessive de leur formulation. Ainsi, dans l'exemple suivant,

*Ἐύπν', ἀγκάλιασε κορμί σαν κυπαρίσσι
 Λαιμόν κάτασπρον, βυζιά σαν τα λεμόνια* [II, 162, 5-6]
*Presse contre toi ce corps (élançé) comme un cyprès
 Ce cou si blanc, ces tétins semblables à des citrons*

nous constatons un manque d'homogénéité dans le traitement des comparaisons : tandis que dans le premier vers, le traducteur explicite, par un ajout, le critère de comparaison, dans le second, il la traduit littéralement, conservant ainsi intacte la force évocatrice de l'image. En effet, comme l'explique M. Le Guern, « *il peut arriver que l'attribut dominant qui articule une similitude ne soit ni exprimé ni même indiqué de manière implicite par la nature des réalités comparées ou par le contexte [...]. Dans ce cas, l'attribut dominant appartient au niveau de la connotation qui est celui de l'image associée, mais la liberté de choix est laissée au lecteur ; ici encore, l'imprécision de la dénotation se traduit, comme dans le cas de la métaphore, par une plus grande puissance de suggestion* »³⁷. Dans notre exemple, la différence de stratégie traductive tient peut-être aussi à la nature de la similitude : réaliste pour la

³³ *Ibid.*, pp. 136-137.

³⁴ Fauriel, *op. cit.*, I, CXXXXII.

³⁵ D. Pétopoulos fait remarquer que « *particulièrement dans les comparaisons, le poète emprunte la plupart de ses images à la nature grecque, à la vie quotidienne, à des objets et des phénomènes familiers à son auditeur. Quant aux éléments tirés de la tradition philologique ou de l'art, ils sont plus rares et d'importance secondaire* » (in *Les comparaisons dans les chants populaires et chez Homère* (en grec), in *Laographia*, 18, 1959, pp. 353-387).

³⁶ Voir J.-Y. Tadié, *op. cit.*, p. 105 : « *L'offensive romantique portera donc, au nom du réalisme, contre les figures de rhétorique, les images mythologiques conventionnelles [...], contre le style abstrait* ».

³⁷ M. Le Guern, *op. cit.*, p. 58.

première (la forme et le format du citron peuvent en effet rappeler ceux d'un sein de jeune fille), transcendante pour la seconde (le cyprès constitue un point de comparaison non pas parce qu'il présente des dimensions humaines, mais au contraire parce qu'il les surpasse). Fauriel s'est dès lors senti obligé, dans le second cas, de définir plus explicitement le rapprochement entre comparant et comparé. Signalons cependant que nous avons repéré, dans l'édition (plus précisément dans des distiques érotiques), deux autres utilisations imagées du mot 'κυπαρίσσι', sous la forme de métaphores *in absentia* cette fois, traduites, ô paradoxe³⁸, de manière tout à fait littérale :

Εμίσεψε το γιασεμί, πάει το κυπαρίσσι [II, 281, 26]
Mon jasmin est parti; mon cyprès s'en est allé

Κυπαρισσάκι μ'υψηλόν, σκύψε να σε λαλήσω [II, 289, 49]
Mon haut cyprès, baisse-toi que je te parle

Le rôle des **connotations** dans les expressions imagées n'est plus à démontrer et leur traduction constitue un problème majeur pour le traducteur. En effet, souligne Connolly, « *les associations de pensée et leur impact affectif sur le lecteur coïncident rarement d'une langue à l'autre; et cela, parce que la traduction ne concerne pas seulement deux idiomes différents, mais aussi deux cultures différentes* »³⁹ (dans le cadre des chants populaires, nous n'envisagerons bien évidemment que les connotations collectives). Les exemples suivants nous le confirment:

Και σφάζουν Τούρκους σαν τραγιά, αγάδαις σαν κριάρια [I, 158, 11]
(qui) tuent les Turcs comme chevreaux, les agas comme moutons

*Δεν είναι εδώ τα Ιάννινα, δεν είναι οι ραιιάδες,
Για να τους ψένης σαν τραγιά, σαν τα παχνά κριάρια* [I, 172, 15-16]

³⁸ En fait, cette inconséquence est peut-être moins paradoxale qu'il n'y paraît. En effet, M. Le Guern (in *op. cit.*, p. 57) dans son analyse des mécanismes psychologiques régissant la comparaison et la métaphore, fait la remarque suivante : « *Il est plus facile, en s'appuyant sur des critères rationnels, de refuser une similitude que de refuser une métaphore. Mais en réalité, il n'y a pas là de contradiction ; le mécanisme de la métaphore impose une rupture avec la logique habituelle et, de ce fait, rend plus difficile l'examen logique d'une proposition qui l'utilise. C'est parce qu'elle est conforme à la logique la plus rationnelle que la similitude reste soumise à la critique rationnelle* ».

³⁹ D. Connolly, *op. cit.*, p.63.

*Ce n'est point ici Iannina; tu n'as point ici de Raïa
A faire rôtir comme chevreaux, comme moutons gras*

*Βάνουν 'μπροστά τους Τούρκους, 'μπροστά ωσάν τραγιά [I, 220, 15]
Et chassent les Turcs devant eux comme des chevreaux*

*Γλίγωρα τ'αρματωλήκι,
Ότ'έρχομαστε σαν λύκοι [I, 84, 15-16]
Vite l'Armatolike;
Ou nous venons comme des lions*

Dans les trois premiers exemples, les comparants 'τραγιά' ('boucs') et 'κριάρια' ('béliers') constituent ce que G. M. Sifakis appelle des '*traces de formule*'⁴⁰. Dans ces trois différents contextes, le sens fondamental de la similitude est le même : il s'agit d'animaux de ferme dont le propriétaire dispose à son gré à des fins économiques. La comparaison d'êtres humains avec ces animaux dénotent donc le dédain : ils sont traités comme du bétail⁴¹, mais du bétail de prix⁴² comme le suggère l'emploi du représentant mâle de l'espèce au lieu des termes plus génériques comme 'πρόβατα' (moutons) ou 'γίδια' (chèvres). Fauriel, au contraire, recourt aux termes 'moutons' et 'chevreaux' pour souligner davantage le caractère vulnérable, et par là méprisable, des victimes. Pourquoi ? Vraisemblablement parce que cela correspond au ton du vers dans son ensemble. Mais sans doute aussi pour éviter les connotations françaises très spécifiques attachées à l'emploi du terme 'bouc', cet animal évoquant la lubricité (par exemple, dans l'expression 'vieux bouc').

Quant à la métamorphose du 'loup' en 'lion' dans la traduction du chant I, 84, 15-16, elle s'explique par l'exécrable réputation dont jouissait traditionnellement le loup dans le subconscient collectif français. Ainsi, Fauriel, dans son entreprise

⁴⁰ G. M. Sifakis, *op. cit.*, p. 187.

⁴¹ Sur cette notion d' '*homme –bétail*', voir E. Karagiannis-Moser, *Le bestiaire de la chanson populaire grecque moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, pp. 184-189.

⁴² Dans la société des Klephtes, les béliers et les boucs constituaient un butin de valeur, comme en témoignent les vers suivants, tirés de l'édition de Fauriel :

Δε θέλω Κλέφτες για τραγιά, κλέφτες για τα κριάρια [I, 78, 6]

Je ne veux point de Klephtes à chevreaux, de Klephtes à moutons

Κ' όλοι πηγαίνουν κέρασμα κριάρια με κουδούνια [I, 68, 4]

Tous (les conviés) amènent en présent des béliers avec des grelots.

Voir également E. Karagiannis-Moser, *op. cit.*, pp. 32-40 ('*L'animal valeur marchande*').

d'idéalisation des Klephtes⁴³, jugea plus flatteur de les comparer aux lions, symbole de la force noble, là où le poète populaire cherchait seulement à dépeindre l'élan impétueux des combattants grecs pour rendre son exhortation plus impérieuse⁴⁴.

Ces adaptations du traducteur français, qui relèvent d'une stratégie que A. Nida baptisera 'équivalence dynamique'⁴⁵, dénotent une orientation centrée davantage sur les besoins du lecteur que sur le respect absolu de l'intégrité du texte. Notons enfin qu'à la même époque, Marcellus conserva intacts les comparants 'loup' et 'bouc' dans la traduction de certaines chansons⁴⁶.

2) La métaphore

Dans le chapitre précédent, nous avons déjà évoqué la tendance de Fauriel à transformer la formulation contractée de certaines métaphores en comparaisons développées, transformation qui entraîne, toutefois, une nette perte d'expressivité. Celle-ci s'explique par la différence des mécanismes psychologiques régissant l'une et l'autre figure de style: si l'on en croit M. Le Guern, « *la distinction établie par le mot 'comme' permet de garder une cohérence logique* »⁴⁷ tandis que « *l'image introduite par la métaphore, supérieure par sa richesse de suggestion poétique à l'image intellectualisée du symbole ou de la similitude, reste une image associée, en dehors de la pensée logique, source de rêverie et d'émotion* »⁴⁸.

⁴³ A. Politis (in "Koraïs et Fauriel", p. 289), se référant à l'image toute neuve que Fauriel cherche à donner de la Grèce, explique : « *En ce qui concerne le point central de sa composition, à savoir les Klephtes et leur action, les choses furent présentées de manière iconoclaste. Comme cette institution et ses représentants acquièrent, lors de la révolution, une envergure particulière grâce à leur participation à la lutte pour l'indépendance, la moindre ombre dans leur comportement se vit effacée; la nouvelle image du klepthe, enrichie par les chants édités par Fauriel, trouva ainsi sa forme définitive et se répandit.*

⁴⁴ Voir D. A. Pétopoulos, « Les compar. dans les ch. pop. ... », p. 362 : « *La notion de l'attaque soudaine du prédateur est rendue par l'image du loup fondant sur le troupeau* ». Sur les diverses connotations liées au lion et au loup (symboles de voracité, de destruction, mais aussi de lutte guerrière), voir E. Karagiannis-Moser, *op. cit.*, pp. 179-181 ('*L'animal dévorant*').

⁴⁵ A. Nida, *op. cit.*, p. 159. Cette stratégie cherche à créer une relation entre le récepteur-cible et le message identique à celle existant entre le récepteur –source et le message.

⁴⁶ M. de Marcellus, *op. cit.*, p. 8 (= F, I, 98) et 59 (=F, I, 158).

⁴⁷ M. Le Guern, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 160-161.

Parmi les innombrables images contenues dans les chants populaires grecs, deux catégories vont retenir tout particulièrement notre attention : les personnifications d'éléments naturels et les personnifications de parties du corps.

a) la personnification de la nature

Dans le Discours préliminaire, Fauriel décrit la figure en ces termes : « *On y prête un langage aux objets inanimés, aux montagnes, aux animaux, et surtout aux oiseaux; mais cette fiction s'arrête à la forme extérieure des compositions poétiques ; elle n'influe en rien sur le fond des idées ou des choses* »⁴⁹. Ce commentaire, tout pertinent qu'il soit⁵⁰, ne donne cependant pas sa réelle dimension au phénomène. En fait, comme l'explique E. G. Kapsomenos, « *la nature représente l'environnement typique de l'être humain, auquel celui-ci est lié par une relation étroite et organique. Cette relation s'exprime par l'animation et la personnification des éléments du monde naturel ; ceux-ci, dans la représentation qui en est faite, procurent à l'homme un sentiment de familiarité, se trouvent en rapport constant avec lui , l'assistent dans ses aventures et compatissent à ses malheurs* »⁵¹. Ainsi, dans les poèmes grecs populaires, la personnification de la Nature ne constitue pas tant un mode d'ornementation du discours que la concrétisation de la conception cosmique de cette société agricole. Or, cette définition de la langue métaphorique coïncide étonnamment avec l'opinion des Romantiques français sur le langage primitif : « *l'idée d'une langue primitive, exprimant d'instinct le sens sacré des choses, naturellement anthropomorphique parce que la vie du primitif est encore à moitié engagée dans la nature, devait donner l'idée d'une poésie où l'expression figurée ne serait pas le fruit d'un raffinement de civilisation , mais la traduction d'un rapport substantiel entre l'homme et la réalité transcendante. [...] Le mythe, la personnification des forces de la nature, le symbole, la métaphore ne résultaient donc pas d'un jeu de l'esprit, mais*

⁴⁹ Fauriel, *op. cit.*, I, CXXXI.

⁵⁰ Nous trouvons confirmation des constats de Fauriel dans les observations de G. M. Apostolakis concernant l'anthropomorphisme dans la chanson décrivant la dispute fictive entre les monts Olympe et Kissavos (I, 38 dans l'édition de Fauriel): « *Ce serait commettre une erreur de considérer la personnification comme l'expression esthétique de la vie intime de la Nature. Tout d'abord, elle ne dépasse pas la description externe. En outre, celle-ci se limite aux traits fixes que présente la montagne, soit par nature, soit par tradition historique* » (in *op. cit.*, p.71).

⁵¹ E. G. Kapsomenos, *op. cit.*, p. 43.

d'une saisie intuitive de la situation de l'homme dans le monde »⁵². La chanson démotique, avatar de cette 'langue primitive' ? Les réflexions (toutes neuves à l'époque) de Fauriel sur la poésie populaire en étant restées au stade de l'investigation⁵³, il est légitime qu'il n'ait appréhendé les images du texte grec que dans leur dimension esthétique, sans en évaluer l'importance organique, comme l'atteste l'inconséquence avec laquelle il les traduit :

*Διψούν οι κάμποι για νερά, και τα βουνά για χιόνια
Και τα ιεράκια για πουλιά, κ'οι Τούρκοι για κεφάλια [I, 20, 1]
Les champs ont soif d'eau, les montagnes de neige
Les éperviers d'oisillons et les Turcs de têtes*

*Τι είναι μαύρα τα βουνά και στέκουν βουρκωμένα
Μην άνεμος τα πολεμά; μήνα βροχή τα δέρνει; [II, 228, 102]
Pourquoi sont noires les montagnes, pourquoi sont-elles tristes?
Serait-ce que le vent les tourmente ? Serait-ce que la pluie les bat ?*

*'Όσο να έβγ'αυγερινός, να παγ' η πούλια γεύμα [I, 50, 4]
jusqu'à ce que l'étoile du matin se lève, et que les pléiades se retirent*

*Αλλοίμονον! Τα πάθη μου κανείς να μην τα πάθη [II, 291, 53]
Ουδέ καράβι 'σ το γιαλόν, ουδέ πουλί 'σ τα δάση
Las! Que rien n'endure ce que j'endure
Ni vaisseau sur la côte, ni oiseau dans le bois*

Comme nous pouvons le constater, dans certains cas, Fauriel hésite à rendre les personnifications sous la forme très concrète, caractéristique des chants populaires grecs⁵⁴, qu'elles revêtent dans le texte original : ainsi, l'expression '*sont tristes*' traduisant '*βουρκωμένα*', rend seulement le sentiment évoqué par le participe sans en

⁵² M. Milner, *op. cit.*, p. 105. Ajoutons qu'à leur tour, en promouvant une vision cosmique unifiée dans le cadre de laquelle le poète est à la recherche de l'harmonie perdue, les Romantiques verront dans la Nature non plus un objet passif, mais un être animé : « animaux, arbres, plantes, même les pierres et les étoiles sont considérés comme autant d'habitants actifs de l'univers au même titre que l'homme » (L. Furst, in *op. cit.*, p.84). C'est d'ailleurs dans ce même esprit qu'ils manifestent leur préférence pour la métaphore : « tandis que la comparaison n'est rien de plus qu'une juxtaposition, la métaphore, elle, établit une identification, une correspondance du genre de celles recherchées par les Romantiques pour satisfaire le désir d'harmonie » (*ibid.*, pp.172 -173).

⁵³ Voir supra, le chapitre « Fauriel et son époque ».

⁵⁴ Sur le caractère concret de la pensée et de l'expression des chants populaires grecs, voir G. M. Apostolakis, *op. cit.*, pp. 151-152. Sur le plan du discours, « cette tendance se traduisait par l'évitement des adjectifs, plus abstraits que les noms d'objets réels, en faveur du substantif qui joue un rôle prépondérant, ainsi que du verbe (voir D. Pétopoulos, in *La comparaison ...*, p. 125 et E. G. Kapsomenos, *op. cit.*, p. 62).

suggérer la manifestation physique ('embués', 'obscurcis'). Quant aux verbes 'tourmente' et 'bat', ils sont loin de présenter le relief des termes originaux 'πολεμά' ('combat, fait la guerre') et 'δέρνει' (ici, l'usage du verbe 'battre', quoique correct sur le plan sémantique, s'avère malencontreux car l'image de la 'pluie battante' a perdu tout dynamisme dès l'instant où, devenue banale, elle a été lexicalisée). Il en va de même pour 'se retirent', expression trop neutre si on la compare à la périphrase pour le moins pittoresque (en parlant d'une étoile) 'πάει γεύμα' ('va déjeuner'). Enfin, l'altération du pronom indéfini 'κανείς' ('personne') en 'rien' contribue, elle aussi, à aplanir l'expression en la rationalisant.

b) la personnification du corps

Il arrive que les actions accomplies par certaines parties du corps humain soient décrites de manière figurée. Sur ce point aussi, Fauriel s'éloigne quelquefois du texte original :

*Ποιος είδε τέτοιον πόλεμον, να πολεμούν τα μάτια,
Δίχως μαχαίρια και σπαθιά να γένωνται κομμάτια; [II, 289, 50]
Qui vit jamais combat où les yeux soient combattants,
où les blessures soient faites sans dague et sans épée ?*

*Και τα μάτια μου δακρύζουν, και σαν τους τροχούς γυρίζουν
Ότι πως θα χωρισθούμε, και να μην ανταμωθούμε . [II, 168, 10-11]
Mes yeux versent des larmes, et tournent comme des roues
d'être séparés, de ne plus nous rejoindre*

*Μέσ' η καρδιά μου λάκτισε, όσον να σ'ερωτήσω [II, 414, 3]
et le coeur me bat à te demander*

*Κ' η γλώσσα τ' αηδονολαλεί και κελαιδέι και λέγει: [II, 316, 14]
Sa langue murmure des paroles, elle murmure et dit:*

Une fois encore, nous constatons un manque d'unité dans la façon dont le traducteur stéphanois traduit ces images. Si dans les deux premiers exemples, il manifeste l'intention de respecter la vivacité de l'énoncé grec (avec quelque réserve cependant, comme en témoigne la périphrase 'les blessures soient faites', bien terne comparée à l'originale 'γένωνται κομμάτια', 'sont mis en pièces'), dans les deux derniers, par

contre, il banalise tout à fait l'expression. En ce qui concerne le dernier vers, en particulier, le caractère insolite de la personnification ('αηδονολαλεί και κελαϊδεί', 'chante et gazouille') tient au fait qu'il s'agit d'un vers stéréotypé dont le symbolisme, selon G. M. Sifakis⁵⁵, s'explique par la dimension surnaturelle du contexte : c'est ainsi qu'en l'occurrence, on voit le mourant (en d'autres circonstances, le mort) utiliser le langage des oiseaux, de la même manière que l'oiseau converse souvent en langue humaine. Cette interprétation étant le fait des progrès récents de la science folklorique, Fauriel, à son époque, ne pouvait envisager la métaphore que sous le jour de l'esthétique et de la logique (d'où l'emploi du verbe 'murmure' bien approprié à la situation d'agonie du protagoniste).

C. LE RÉALISME

1) les termes crus ou obscènes

Au delà de la tendance à l'expression concrète manifestée par l'idiome grec en général⁵⁶, la langue des chants populaires, en particulier, était, nous l'avons vu, en prise directe avec les réalités constituant le quotidien de collectivité agricole dont ils étaient issus et à laquelle ils s'adressaient. Ses membres, du fait de leur contact permanent avec les éléments de la nature, avaient développé un franc-parler qui se traduisait par un lexique prosaïque, cru, voire parfois même obscène, si l'on en juge d'après les critères de la société française urbaine de l'époque, imprégnée de deux siècles de bienséance. Ce net décalage interculturel rendait délicate la tâche des traducteurs : « *Comment donc rendre beaucoup de mots qui, dans l'idiome étranger, sont nobles et forment image, tandis que, dans le langage français, ils paraissent triviaux et communs ?* », s'interrogeait F. d'Eckstein⁵⁷. C'est à ce même dilemme

⁵⁵ G. M. Sifakis, *op. cit.*, pp. 52-53. Voir également E. Karagiannis-Moser, *op. cit.*, pp. 78-81 ('L'animal à parole humaine et l'homme à parole animale').

⁵⁶ Voir A. Mirambel, in *op. cit.*, p. 399 : « D'une manière générale, le lexique du grec moderne décrit ce qu'il exprime plutôt qu'il ne le désigne ou le définit. C'est dire qu'il se manifeste sous un aspect plus 'concret' qu' 'abstrait' ».

⁵⁷ F. d'Eckstein, dans son compte rendu, publié en 1826, des traductions des *Poésies* de Goethe par Mme Panckoucke (cité par M. Ibrovac, *op. cit.*, p.149). Cette réflexion rappelle le commentaire éloquent de La Harpe sur la poésie grecque classique, figurant dans son *Cours de littérature* (1796) : « Chez eux [les Grecs] les détails de la vie commune et de la conversation familière n'étaient point exclus de la langue poétique ; presque aucun mot n'était par lui-même bas et trivial. [...] Parmi nous,

qu'a été confronté Fauriel plus d'une fois, apportant des solutions diverses et souvent contradictoires:

*Κ'αν πιάσω τα βυζάκια της της μάνας της το λέγει [II, 380, 35]
et si je lui presse la taille, elle va le dire à sa mère*

*Κ'άπλωσε τα ξερόχερα 'σ τον άργυρον μου κορφόν [II, 160, 7]
Etends tes mains desséchées sur mon corps blanc (comme) l'argent*

*Τις είναι σιδερόκαρδος να σου βαστά τον πόνον,
Να βλέπη το κορμάκι σου 'σ τον μήνα και 'σ τον χρόνον; [II, 275, 10]
Quel est le coeur de fer capable de supporter la peine
de ne te voir qu'une fois l'an ou qu'une fois le mois ?*

*Ήθελα να είμαι 'σ τα βούνα, μ'αλάφια να κοιμούμαι,
Και το δικόν σου το κορμί να μη συλλογιούμαι [II, 275, 12]
Je voudrais être sur les montagnes, habiter avec les cerfs,
et ne jamais songer à toi*

Les exemples ci-dessus présentent tous une allusion au corps féminin dans un contexte érotique, allusion qu'au nom de la décence, Fauriel s'est cru obligé d'édulcorer. Or, comme nous pouvons le constater, ce n'est pas tant la précision anatomique qui dérangeait le traducteur français que l'expression du désir physique. C'est ainsi que nous en arrivons au paradoxe de voir le terme *κορμάκι* / *κορμί* (exemples 3- 4) remplacé par le très sage pronom personnel *te* / *toi*, alors qu'ailleurs (exemple 2), c'est lui qui se substitue à l'impudique 'sein' (*κορφόν*)... Mais les inconséquences de la traduction ne s'arrêtent pas là, puisque nous avons relevé dans l'édition d'autres occurrences où les allusions très réalistes à la poitrine féminine sont traduites littéralement :

*Τα δύο βυζιά του κόρφου σου άλλος να μην τα πιάση [II, 421, 8]
(garde-moi) les deux mamelles de ton sein, que nul autre ne les prenne*

*Εύπν', αγκάλιασε κορμί σαν κυπαρίσσι,
Λαιμόν κατάσπρον, βυζιά σαν τα λεμόνια [II, 162, 5-6]
Presse contre toi ce corps (élançé) comme un cyprès
ce cou si blanc, ces tétins semblables à des limons*

au contraire, le poète ne jouit pas d'un tiers de l'idiome national : le reste lui est interdit comme indigne de lui. Il n'y a guère pour lui qu'un certain nombre de mots convenus. » (cité par C. de Dobay Rifelj, Word and Figure. The Language of Nineteenth Century French Poetry, Ohio State University Press, 1987, p.12).

*Εχεις ελαιά 'σ το μάγουλον, κ'ελειά 'σ την αμασχάλην
Κ'ανάμεσα 'σ τα δυο βυζιά, τ'άστρη με το φεγγάρι [II, 422, 18-19]
Tu as un signe sur la joue, un autre sur l'épaule
et entre tes deux mamelles (brillent) les astres et la lune*

Dans ces exemples, l'intention poétique du rhapsode grec semblerait avoir convaincu Fauriel. Ce ne fut pas le cas, par contre, des expressions injurieuses comme

*Βαρείτε τον τον κερατάν! Βαρείτε τον τον πούστην! [II, 330, 11]
A bas le coquin! A bas l'impudique!*

qui n'échappèrent pas au filtre bien-pensant du traducteur.

Dans ce domaine aussi, Fauriel adopta une attitude relativement conservatrice qui était loin de présager l'évolution littéraire en train de s'amorcer. De fait, on commençait à observer, dans les lettres françaises, un recul de la langue noble qui s'accompagnait d'une **réhabilitation de la langue familière mais aussi populaire et argotique**⁵⁸. On assista ainsi, dans le cadre de la revalorisation générale des réalités humbles et quotidiennes⁵⁹, à la **restauration poétique des mots propres** (termes techniques, jargons de métier, termes exotiques...) banni du langage classique où ils étaient remplacés par des périphrases élégantes, par des euphémismes⁶⁰. Même les termes crus et obscènes n'étaient plus proscrits de l'expression, surtout en poésie, moins chaste que la prose romanesque⁶¹. Ce mouvement, qui se développera particulièrement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et sera largement exploité dans la suite par les écrivains réalistes, impressionnistes et naturalistes, serait, selon Ch. Bruneau, apparu vers 1820, sous l'effet conjugué des changements observés au niveau du public, mais aussi du statut de l'écrivain : à cette date, en effet, « *c'est 'la populace' qui constitue une bonne partie du pays. Ce public nouveau était insensible à l'élégance, à l'esprit ; il voulait de la nouveauté et avait le culte de la force. [...] Le nouveau public, peu soucieux de délicatesse et de grâces subtiles, n'est choqué ni par la brutalité, ni même par la trivialité. Or beaucoup de nos grands écrivains du XIX^e siècle ont eu besoin des succès de librairie* »⁶². Cependant, en ce début de siècle, l'influence du classicisme est encore très sensible comme l'atteste, par exemple, la

⁵⁸ Voir Y. Tadié, *op. cit.*, p.106.

⁵⁹ Voir M. Milner, *op. cit.*, p. 158.

⁶⁰ Sur le mot propre, voir A. François, *op. cit.*, pp. 229-231.

⁶¹ Sur le mot cru, voir A. François, *op. cit.*, pp. 231-234.

⁶² F. Brunot et A. Gérard, *op. cit.*, pp. 113-114.

publication de dictionnaires de langue poétique, desquels sont exclus les termes empruntés à la vie quotidienne⁶³.

Cependant, ce n'est pas seulement à la crudité des mots et à l'obscénité d'ordre sexuelle que Fauriel réagira. Au nom de l'**éthique**, il s'autorise des interventions qui avoisinent la **censure**, particulièrement dans des contextes ayant trait à la religion⁶⁴ :

Ως χίλιοι Τούρκοι έπεσαν μέσα 'σ το παλαιοκλήσι [II, 48, 18]
Mille Turks tombent près de la vieille église

Pour tout Chrétien, commettre un crime dans les murs d'une église (refuge sacré par excellence), constitue un véritable sacrilège. En déplaçant la scène du meurtre des Turcs par l'altération de la préposition originale 'μέσα σε' ('à l'intérieur de') en 'près de', Fauriel 'blanchit' en quelque sorte ces Klephtes que tout au long de l'édition, il s'applique à idéaliser à des fins philhelléniques⁶⁵, comme nous l'avons signalé.

De même, dans l'exemple qui suit, la morale sera sauvée par l'ajout de l'adverbe 'peut-être', qui atténue quelque peu la rudesse blasphématoire de la pensée exprimée :

Μικρήν, μικρήν σ' αγάπησα, μεγάλην δεν σ' επήρα
Όμως θα έρθ' ένας καιρός, και θα σε πάρω χήρα [II, 289, 51]
Je t'ai aimée toute petite et grande je ne l'ai point obtenue
Mais tu seras (peut-être) veuve un jour et alors, enfin à moi !

2) les termes étrangers

Nous l'avons vu, une des revendications lexicales des Romantiques portera sur l'adoption, par la langue française, de mots étrangers considérés dans leur littéralité. Le réalisme de ceux-ci dégagait un parfum d'exotisme recherché à l'époque. Or, les chants populaires grecs comptent un certain nombre de termes d'origine étrangère, en particulier des mots turcs désignant des fonctions militaires ou administratives. En ce qui concerne leur sort dans la traduction de Fauriel, nous observons, une fois encore, une certaine inconséquence dans les solutions adoptées. En effet, il est des

⁶³ Voir C. de Dobay Rifelj, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴ C'est ainsi que dans le Discours préliminaire, Fauriel fait remarquer, à propos des chants religieux grecs, que « dans quelques-uns, c'est la familiarité grossière du ton qui choque » (I, CVIII).

⁶⁵ Dans la longue description qu'il consacre à leur style de vie, Fauriel n'omet pas de vanter leur sentiment religieux : « La piété des Klephtes, leur vénération pour les choses saintes, les pratiques de dévotion qu'ils entremêlent à leurs exercices belliqueux, forment, dans leur caractère, un autre de ces traits originaux que l'on aurait crus incompatibles avec leur condition. [...] » (I, LXIV).

fois où le terme est rendu par un **‘équivalent fonctionnel’** (pour reprendre la terminologie de A. Nida⁶⁶) :

‘μπουλουκμπάσης’ → ‘capitaine’ [I, 172, 12 ; I, 286,2]

‘ρετζάλι’ → ‘ministre’ [I, 172, 12]

‘τσοχαδαραίος’ → ‘garde du pacha’ [I, 158, 6]

‘χασνατάρης’ → ‘trésorier’ [I, 26, 15; II, 4, 5].

Mais le plus souvent, le traducteur français recourt à un **emprunt** :

‘βοεβόδας’ → ‘voivode’ [I, 26, 24]

‘δερβέναγας’ → ‘dervenagas’ [I, 134,2]

‘καλιουτζήδες’ → ‘kaloundjis’ [I, 220, 30]

‘καπιτσιμπάσης’ → ‘capidgi-bachi’ [I, 212, 8]

‘κατής’ → ‘cadi’ [I, 4, 7]

‘κλεισούρας’ → ‘klissoura’ [I, 4, 9]

‘μαχμουτιέδες’ → ‘makhmoutis’ [II, 34, 20]

‘μουσελίμης’ → ‘mousselim’ [I, 4, 8]

‘μπουϊούρδι’ → ‘bouïourdi’ [II, 12, 7 ; II, 344, 5]

‘μπουλουκμπάσης’ → ‘bouloukbachi’ [II, 34, 20 ; II, 58, 16]

‘ραϊάδες’ → ‘raias’ [II, 58, 6 ; II, 62, 12]

‘σελιχτάρης’ → ‘selikhtar’ [I, 288, 7]

‘φερμάνι’ → ‘firman’ [I, 4, 12].

Certains d’entre eux avaient déjà été assimilés par la langue française, comme l’attestent les dictionnaires⁶⁷. D’autres, par contre, ne devaient pas être familiers au public français, si l’on en juge par les notes explicatives qui les accompagnent dans certaines éditions⁶⁸. Fauriel, lui aussi, projetait de doter la sienne d’un appareil de notes qui, cependant, ne vit jamais le jour. De toute manière, le philhellène qu’il était

⁶⁶ E. A. Nida, *op. cit.*, p. 172.

⁶⁷ Par exemple, les mots ‘cadi’, ‘firman’, ‘capigi’, ‘spahis’ figurent dans le Littré (*Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1863-1872, rééd. Pauvert, 1956). Par ailleurs, A. Hatzfeld et A. Damesteter (in *Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVII^e jusqu’à nos jours*, Paris, Delagrave, 1932, p.33) fournit une liste d’une cinquantaine de mots d’origine turque accompagnée du commentaire suivant : « Cette liste pourrait s’allonger considérablement si l’on relevait chez les historiens, les géographes, les voyageurs etc., tous les termes spéciaux de la civilisation turque qu’ils emploient sans scrupule ».

⁶⁸ Ainsi, M. de Marcellus (in *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1860) explicite de nombreux termes dans ses notes, par exemple ‘μπουϊούρδι’ (p.47), ‘δερβέναγας’ (p.52), ‘τσοχαδαραίος’ (p.59).

accordait peu d'intérêt à ces vocables intrus, qu'il qualifiait de « *surcharge du grec qui n'en fait pas encore partie, qui doit passer comme les Turks avec eux* ». ⁶⁹ On en conclut, dès lors, que le recours à l'emprunt constituait, en ce qui le concerne, une solution en quelque sorte minimaliste ⁷⁰, appliquée de manière quelque peu arbitraire ⁷¹, qui présentait néanmoins l'heureuse compensation de charrier des connotations orientales.

Tout au long ce chapitre, nous avons pu constater l'ambiguïté de l'attitude de Fauriel à l'égard de la vivacité d'expression des chants populaires grecs. Nous avons, en effet, enregistré, dans sa traduction, un certain nombre de formulations assez audacieuses pour les critères classiques persistant à l'époque. Par contre, dans d'autres passages, le philologue stéphanois fait souvent montre d'un conservatisme timoré qui, selon nous, s'explique par deux facteurs : tout d'abord, par le **rationalisme hérité du XVIII^e siècle** qui avait tendance à bâillonner tout élan de l'imagination ⁷² et manifestait quelque méfiance à l'égard des 'harmonieuses extravagances' (le terme est de Montesquieu) inspirées du style oriental ⁷³ ; ensuite,

⁶⁹ Voir Fauriel, *op. cit.*, I, CXXII: « *Quant aux mots turks et albanais qui se sont introduits dans les différents dialectes du grec, outre qu'ils sont en fort petite quantité, ils sont presque tous destinés à exprimer des idées ou des usages accidentellement imposés par la conquête, et à nommer des choses qu'ils n'auraient plus ni envie ni besoin de nommer, s'ils étaient les maîtres de leur sort.* ».

⁷⁰ E. A. Nida (in *op. cit.*, p. 172) déconseille l'usage des emprunts auxquels il reproche d'être difficilement compréhensibles et de constituer une surcharge pour la communication. C'est pourquoi il recommande, à défaut de notes explicatives, de leur ajouter un élément classifiant (par exemple, de traduire 'les Phariséens' par 'la secte des Phariséens'). Ce procédé était malheureusement difficile à appliquer dans le cadre contraignant du vers démotique. Il n'était pourtant pas inconnu de notre traducteur, comme le prouve cet échantillon :

Ἐξόπτα, τον πρωτόπαπαν εφώναζαν κ'οι δύο [I, 296, 12]

Protopapas, disent-ils tous deux au chef de leurs prêtres.

⁷¹ Nous avons relevé, à des endroits différents de l'édition, un même terme traduit tantôt par un emprunt tantôt par un équivalent: il s'agit de 'μπουλουκμπάσης' rendu à la fois par la transcription 'bouloukbachi' (II, 34, 20 ; II, 58, 16) et par la traduction 'capitaine' (I, 172, 12 ; I, 286, 2).

⁷² Voir L. Furst, *op. cit.*, p. 127: « *D'un bout à l'autre de l'Europe, l'appareil cartésien restait encore la force dominante au XVIII^e siècle, et par l'accent qu'il mettait sur la logique, la clarté et la régularité, il allait engendrer un climat mental hostile à l'imagination. C'est pourquoi l'imagination resta longtemps une qualité secondaire aux yeux du poète dont la tâche principale était de traiter le matériau retiré des sensations* ». Ainsi, à en croire A. François, « *Voltaire n'aurait pas demandé mieux que de donner plus de couleur à sa poésie, s'il n'avait pas été retenu d'autre part par le canon classique* » (*op. cit.*, p. 111).

⁷³ Sur le style oriental, voir A. François, *op. cit.*, pp. 109-115. L'« *imagination chaude et pleine d'images* » des Orientaux (pour reprendre l'expression du Père Lamy dans *l'Art de parler*, IV, 6 [cité par A. François, *op. cit.*, p. 110]) se situait aux antipodes de l'idéal classique. D'abord limitée à la poésie biblique et persane, cette notion va s'étendre à toute forme de production poétique présentant un profil caractéristique. Ce sera le cas des épopées homériques, mais aussi des poèmes gaéliques du

par l'**incompatibilité entre les registres des deux langues** (oral et familier pour le texte original grec, littéraire et soutenu pour la traduction française). Nous avons observé, en effet, que la vivacité de l'expression grecque est souvent liée à son caractère oral. Dans la France littéraire du début du XIX^e siècle, par contre, malgré les mutations qui se préparent, la langue poétique continue à garder ses distances par rapport aux réalités du quotidien. Ainsi, même les genres 'familiers' (poésie légère, satire, ...) sont tenus de s'exprimer dans le langage de la conversation polie⁷⁴.

Cependant, nous ne voudrions pas clore cet exposé sans mentionner quelques passages de la traduction, dont la phraséologie insolite, calquée sur celle du grec, ne manque pas de 'vivifier', à sa manière, l'expression en créant un effet déroutant et, par là, poétique (si l'on considère que l'écart par rapport à la langue courante est générateur de poésie):

*Και τα μάτια μου δακρύζουν, και σαν τους τροχούς γυρίζουν
Ότι πως θα χωρισθούμε, και να μην ανταμωθούμε [II, 168, 10-11]
Mes yeux versant des larmes et tournent comme des roues
d'être séparés et de ne plus nous rejoindre*

Le second vers constitue une anacoluthie très nette, dans la mesure où les infinitifs 'être séparés' et 'rejoindre' sont employés dans la proposition subordonnée sans qu'il y ait identité de sujets entre elle et la proposition principale, comme l'exige la grammaire française (il est vrai que l'expression correcte: « *de ce que nous allons être séparés et ne nous rejoindrons plus* » aurait été également moins concise...).

*Τι είναι μαύρα τα βουνά, και στέκουν βουρκωμένα; [II, 228, 1]
Pourquoi sont noires les montagnes, pourquoi sont-elles tristes ?*

*Τις ήτον που τον έλεγαν κυρίτσος ο Μιχάλης [I, 212, 2]
Certain (Grec) était que l'on nommait Kyritsos Michalis*

faux Ossian de Macpherson : leur premier traducteur, Turgot, avoue n'avoir pu rendre en français « *cette marche irrégulière, ces passages rapides et sans transition d'une idée à l'autre, ces images accumulées et toute prises de la nature ou des objets de la vie champêtre, ces répétitions fréquentes, enfin toutes les beautés et aussi tous les défauts qui caractérisent ce que nous appelons le style oriental* » (in *Journal étranger*, septembre 1760 [cité par A.François, *op. cit.*, p. 113]). Cette description sied également parfaitement aux chants populaires grecs...

⁷⁴ *Ibid.*

‘Οποῖος καλ’ ἀφουγκράζεται, πάλι καλά δηγᾶται
Ἀν φθάνει το κεφάλι του καλά να το θυμάται [II, 358, 1-2]
Celui qui bien écoute, bien aussi raconte
Sur sa tête parvient à se bien rappeler toute chose

Κρίμα ’σ τον νέον, τον ἄρρωστον ’ του καραβιού την πλώρην! [II, 104, 5]
*Oh! Qu’à plaindre est ce jeune garçon, malade à la proue du navire !*⁷⁵

Dans les exemples ci-dessus, l’impression d’étrangeté naît de l’ordre inhabituel des mots. Signalons qu’au cours du XIX^e siècle, les inversions se multiplieront en poésie.⁷⁶ Par ailleurs, dans les chansons populaires françaises, elles avaient toujours été monnaie courante⁷⁷. Par contre, sous la plume du classique Fauriel, elles font figure d’acte de bravoure...

⁷⁵ Notons que dans la version remaniée de la chanson (in M. Ibrovac, *op. cit.*, p. 453), Fauriel rétablit un ordre des mots plus naturel : « *Oh ! qu’il est à plaindre ce jeune garçon...* »

⁷⁶ Voir Y. Tadié, *op. cit.*, p. 197 : « *Toute l’évolution de la poésie française, du romantisme au symbolisme, vise à détruire le langage quotidien, le degré zéro de la prose non littéraire, pour le reconstruire sur un plan supérieur. Le vers, d’abord, entre de plus en plus en conflit avec la syntaxe [...]. L’ordre des mots lui-même s’écarte de plus en plus de celui de la prose : la multiplication des inversions en est un signe parmi d’autres* ».

⁷⁷ Voir L. Decaunes, *op. cit.*, p. 22.

CHAPITRE III
LA SIMPLICITÉ

Dans l'esprit du public érudit auquel s'adressait Fauriel, l'association 'chants populaires et simplicité' pouvait faire figure de pléonasme. Notre auteur l'a bien senti et conscient des préjugés dépréciatifs qu'une telle conception pouvait renfermer, il s'est appliqué à dissoudre tout malentendu en insistant sur la valeur fonctionnelle de cette caractéristique pour l'économie des compositions populaires.

Comme le suggère Fauriel dans ses commentaires Préliminaires, la simplicité s'observe aussi bien au niveau de la **forme** :

« *Quant à la diction de ces poésies, elle est, en général, simple [...]* » [I, CXXXII]

« *[...] énergique simplicité de style [...]* » [I, 179]

« *[...] elle [= la pièce] est distinguée pour la naïveté, l'aisance et la grâce de l'exécution* » [II, 88]

« *[...] noble simplicité de la diction* » [II, 207]

que du **fond** :

« *Que ce soit un fait, une idée, un sentiment, une saillie d'imagination, le thème de ces chansons est toujours de la plus grande simplicité [...]* » [I, CXXVIII]

« *[...] peut-être n'est-il pas impossible d'y [= dans la fiction] trouver un motif, et même un motif assez simple* » [II, 87]

« *[...] le récit, [...] simple et clair dans sa concision* » [I, 353]

« *Il y a [...] quelque chose de frappant dans la concision, la simplicité et la vivacité décente* » [II, 66]

« *[...] le fond en est très simple* » [II, 117]

« *[...] en prenant le sujet dans sa généralité, [...] il est on ne peut plus simple et plus clair.* » [II, 332]

Loin de la percevoir comme une faiblesse ou comme une limitation du talent poétique populaire, Fauriel en pressent le double impact fondamental pour le récit : **la simplicité engendre l'émotion et contribue à l'originalité des compositions.**

« *Les traits de naïveté qui en font tout le mérite et tout le caractère [...]* » [II, 66]

« *C'est un tableau de la naïveté la plus touchante [...]* » [II, 101]

« *[...] cette petite pièce a, dans son extrême simplicité, quelque chose de passionné et de touchant.* » [II, 153]

« L'étonnante originalité de l'idée, ou, si l'on veut, du rêve qui en fait le fond, devient encore plus saillante par l'extrême naïveté de l'exécution et des détails. » [II, 225]

Mais bien plus encore, **la simplicité est facteur de poéticité** :

« c'est précisément ce défaut d'art ou cet emploi imparfait de l'art, c'est cette espèce de contraste ou de disproportion entre la simplicité du moyen et la plénitude de l'effet, qui font le charme principal d'une telle composition » [I, CXXVI] .

Ce jugement intuitif trouvera confirmation et explicitation, un siècle et demi plus tard, dans l'étude analytique de G. M. Sifakis. Se référant à des expressions stéréotypées comme 'καλώς τονε τον' ou 'από το παραθύρι', celui-ci fait remarquer qu' « elles sont constituées de mots tout à fait communs et, très souvent, peuvent être utilisées au sens propre dans la prose quotidienne. Cependant, dans le contexte du chant démotique, elles acquièrent automatiquement un mètre et un rythme (puisqu'elles se transforment en hémistiches), [...] et elles se teintent d'un sens particulier qui est dû au fait qu'elles sont reconnues comme éléments aussi bien de séries paradigmatiques que de structures syntagmatiques précises »¹.

Le langage quotidien constitue donc la matière première des chants populaires, avec les caractéristiques que cela entraîne : du point de vue lexical, l'emploi de mots courants, au champ sémantique parfois étendu (par opposition au terme exact exigé de la langue écrite²) et, en outre, souvent répétés dans la phrase. Et, sur le plan syntaxique, le recours, par exemple, à la parataxe (voir, ci-dessus, le chapitre consacré à la concision).

En ce qui concerne la simplicité du vocabulaire, nous constatons qu'en général, Fauriel s'applique à la respecter dans sa traduction. Les exceptions sont rares. Nous mentionnons ici les plus flagrantes :

Αλή Πασάς σαν τ' άκουσε, βαρεά του κακοφάνη [I, 134, 6]
Ali Pacha, comme il entend cela, se courrouce grièvement

Αλή Πασάς σαν τ' άκουσε, πολύ του κακοφάνη [II, 348, 5]
En apprenant cela, Ali Pacha est fort contristé

¹ G. M. Sifakis, *op. cit.*, p. 111.

² Voir M. Cressot, *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, Paris, P.U.F., 1947, p. 46 : l'auteur oppose 'terme exact' au 'terme-omnibus' qu'il définit de la manière suivante : « Il arrive, dans la communication orale, que le mot exact, ou même simplement approximatif, ne se présente pas immédiatement à l'esprit. Par nonchalance ou pour ne pas arrêter le cours de notre pensée, nous recourons au mot-omnibus, inexcusable dans l'énoncé écrit ». Suivent quelques exemples de mots-omnibus : 'machin', 'chose', 'faire'...

*Και κάθονταν ἴσ το σπήτι του, κακό δεν εἶχ' ο νους του [I, 212, 4]
Il se tenait tranquille en sa maison, sans que rien de sinistre lui vint à l'esprit*

*Ανάθεμά σε, κυνηγέ, και σε και τα καλά σου [II, 84, 14]
Oh! Maudit sois-tu, chasseur, toi et ton industrie*

Visiblement, dans ces exemples, le niveau de langue dénoté par les mots français soulignés est nettement plus soutenu que celui de leurs correspondants grecs. Ces écarts sont à imputer aux exigences à la fois rationnelles et esthétiques que la tradition classique imposait à la langue écrite, comme nous l'avons constaté au chapitre précédent. Ces quelques discordances ponctuelles semblent néanmoins fort bénignes lorsqu'on les compare à l'entreprise d'ennoblissement systématique appliquée par un Lemercier ou par un Korais³ aux chants populaires grecs.

Pour ce qui est de la simplicité, l'importance que lui accorda notre auteur peut se mesurer, comme ce fut le cas pour d'autres traits des chants populaires, à l'esprit d'initiative qu'il manifesta dans ce domaine : en effet, à certains endroits, il n'hésite pas à simplifier, voire à banaliser les termes du texte original, comme c'est le cas dans l'exemple suivant, extrait d'un chant klephtique. La comparaison de la traduction de Fauriel avec d'autres versions françaises du même passage le rend encore plus éloquent :

*Πράσινα κόψετε κλαδιά, στρώστε μου να καθήσω
Και φέρτε τον πνευματικόν να μ'εξομολογήση.
Να τον ειπώ τα κρίματα όσα ἔχω καμωμένα. [...]
Κάμπε το κιβούρι μου πλατύ, ψηλόν να γένη [...] [I, 56, 6-8; 11]*

*Coupez de verts branchages; faites m'en un lit, pour que je me couche
et allez me quérir un confesseur à qui je me confesse
à qui je dise tous les péchés que j'ai faits. [...]
Faites mon tombeau et faites-le moi large et haut [...] [Fauriel, I, 56, 6-8 ; 11]*

*Coupez des branches vertes, dressez-les pour m'y asseoir ; amenez le confesseur
pour qu'il m'entende, et que je lui dise tous les péchés que j'ai pu commettre. [...]
Faites ma tombe large, qu'elle soit haute [...] [M. de Marcellus, *Chants populaires de la Grèce moderne*, p. 16].*

³ C'est ainsi que, sous la plume de Korais, les 'κόρες' se métamorphosaient en 'demoiselles' et les 'λυγερές' en 'belles nymphes' '... (A. Korais, « Trois chants populaires en traduction française et commentaires tirés du manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris » (en grec), publié par P. Enepekidou in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientale et slave*, XII, 1952, *Mélanges H.Grégoire*, IV, Bruxelles, 1953, pp. 144 et 141).

Coupez de verts branchages, étendez-les pour que je m'asseye, et amenez le prêtre que je me confesse, pour que je lui dise mes péchés, tous ceux que j'ai commis. [...] Faites-moi un tombeau, qu'il soit large et haut [J.-L. Leclanche, *Anthologie des chansons populaires grecques*, Paris, Gallimard, 1967, p. 48]

Nous remarquons que, contrairement à ses confrères, Fauriel préfère la simplicité (cfr l'emploi, quasiment abusif, du verbe passe-partout 'faire') et la redondance à la précision et à la variété de l'expression. Un tel mépris des tendances naturelles de sa propre langue maternelle ne peut que trahir sa volonté de conserver au texte grec son caractère authentique. Le cas très spécifique de la traduction des répétitions achèvera de nous en convaincre.

CHAPITRE IV
LES RÉPÉTITIONS

Si nous avons choisi de consacrer un chapitre à part à la fortune des répétitions dans la traduction de Fauriel, plutôt que de les intégrer au chapitre précédent, c'est que celles-ci ne sont pas seulement l'effet de la simplicité propre à la phraséologie de ces compositions ; elles constituent en fait un des piliers de l'édifice poétique populaire. Le philologue français l'a bien senti, qui, dans le Discours préliminaire, les commente en ces termes : « *Ce qui distingue le plus le style de ces chansons de la prose ordinaire et du langage usuel de la conversation (outre le mètre et un ton généralement un peu plus élevé), ce sont d'assez fréquentes répétitions dont l'effet varie. Tantôt elles tendent à établir une sorte de balancement, une sorte de correspondance symétrique entre les deux hémistiches d'un vers, ou les deux vers d'un distique : tantôt elles donnent une teinte d'emphase à celles des images ou des idées du poète sur lesquelles elles portent* »⁴. De fait, les répétitions impliquent le phénomène, d'une part, de la **symétrie**, défini par E. G. Kapsomenos comme le 'rythme dominant auquel obéissent les figures de la parataxe, de la répétition et de l'opposition'⁵, et d'autre part de l'**intensification**, puisque les deux fonctions fondamentales de la répétition sont premièrement l'**emphase** et deuxièmement la **gradation** de l'intensité et du sens⁶. Par la pertinence de son analyse, Fauriel démontre bien qu'il avait réalisé le rôle primordial des répétitions dans l'économie des chants populaires. Cette prise de conscience sur le plan théorique sera confirmée, en pratique, par le zèle avec lequel il s'appliquera non seulement à les rendre dans sa traduction, mais encore à en introduire à foison là où le texte grec n'en comprenait pas. Or, n'oublions pas qu'aux yeux du public français, la répétition dans la langue écrite était interprétée comme un signe de pauvreté lexicale, mais également comme un facteur de pollution sonore⁷ et à ce titre, farouchement proscrite⁸. Même à des fins stylistiques, elle était utilisée avec parcimonie⁹.

⁴Fauriel, *op. cit.*, I, CXXXII.

⁵E. G. Kapsomenos, *op. cit.*, p. 74.

⁶*Ibid.*, p. 67.

⁷ Comme le fait remarquer B. Lorthotaly, au sujet de la traduction des œuvres théâtrales de Kafka, « *on peut alléger les redites, sauf si elles ont un sens donné, sans les gommer de toute façon. Le lecteur français serait gêné, non seulement d'un point de vue esthétique, mais parce que la répétition créerait un bruit parasite* [cité par I. di Natale, dans « Les belles infidèles », in C. Wajsbrot [dir. par], *La fidélité. Un horizon, un échange, une mémoire*, Paris, éd. Autrement, 1992, p. 100].

⁸ Les procédés d'évitement de la répétition constitue traditionnellement un des thèmes favoris des précis de stylistique française (voir, par exemple, le traité d' Ernest Legrand, *Méthode stylistique française à l'usage des élèves*, Paris, J. de Gigord, 1968¹⁹, pp. 306-323). Significatifs également les

Une fois de plus, donc, Fauriel sera confronté à l'inévitable dilemme : respect du texte-source et de ses particularités ou du public-cible et de son éthos linguistique? Ici encore, son attitude de traducteur dénote une légère irrésolution, comme le démontrera l'examen qui va suivre : la confrontation numérique de la masse des répétitions respectées ou même introduites dans la version française avec leurs rares exceptions (répétitions non traduites) nous indiquera néanmoins clairement de quel côté penche la balance.

A. LES RÉPÉTITIONS PRÉEXISTANT DANS LE TEXTE GREC

Ici encore, la comparaison avec les versions d'autres traducteurs¹⁰ parle d'elle-même :

Ἐλαμψ' οὐ γιαλός, ἐλαμψ' οὐ κόσμος ὅλος [II, 396, 7]
Le rivage brilla, le monde entier brilla [Fauriel]
Le rivage en resplendit, le monde en brilla [Marcellus, 155]
Et la côte brilla, les rivages resplendirent [Zakhos, 149]

Πάν'αι Μωριάτες για νερόν, πάν'οι Μωριανοπούλες [[II, 98, 11]
Vinrent les femmes, vinrent les filles moréates chercher de l'eau [Fauriel]
Les femmes y viennent pour l'eau et les filles moréates aussi [Marcellus, 150]
Les femmes moraites y viennent pour puiser de l'eau
Les femmes moraites s'y tendirent de même [Koraïs, 145, vv. 21-22]

Στρώνει γοργά τον μαύρον του, γοργά καβαλλικέει [II, 140, 16]
Et vite il selle son moreau, vite il se met en selle [Fauriel]
Il selle aussitôt son cheval et aussitôt le monte [Marcellus, 140]
Vite il selle son coursier, promptement il l'enfourche [Leclanche, 37]

termes d' E. Legrand qui, à l'image de Fauriel, avoue avoir fait exception à cette règle tacite: « J'aurais dû, peut-être, dans certains passages, rendre ma version plus élégante, en supprimant quelques répétitions qui ne sont pas dans nos goûts, mais j'ai préféré conserver au chant grec sa physionomie et sa couleur » (in *op. cit.*, p. XLII).

⁹ Voir F. Brunot et A. Gérard, *op. cit.*, p. 27 : « Les poètes de la Restauration n'emploient qu'exceptionnellement cette figure pourtant bien connue : elle paraissait sans doute trop grossière à ces poètes trop savants ».

¹⁰ Nous mentionnerons des traducteurs contemporains de Fauriel mais aussi postérieurs :

- A. Koraïs, *op. cit.*
- M. de Marcellus, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, M. Levy, 1860.
- E. Legrand, *Chansons populaires grecques*, Paris, 1876.
- E. Zakhos, *Poésie populaire des Grecs*, Paris, F. Maspero, 1966.
- G. Spyridakis – D. Pétropoulos [éd.], *Anthologie des chansons populaires grecques*, traduction de J.-L. Leclanche, Paris, Gallimard, 1967.

*Τρέχουν τ'αλάφια στα βουνά, τρέχουν τ'αλαφομόσχια [II, 84, 3]
Les cerfs courent, les faons courent dans la montagne [Fauriel]
Les cerfs courent dans les montagnes et les faons avec eux [Marcellus, 190]*

*Μην άνεμος τα πολεμά; Μήνα βροχή τα δέρνει;
Κ'ούδ' άνεμος τα πολεμά, κ'ούδε βροχή τα δέρνει [II, 228, 2-3]
Serait-ce que le vent les tourmente? Serait-ce que la pluie les bat ?
Ce n'est point que le vent les tourmente ; ce n'est point que la pluie les bat
[Fauriel]*

*Est-ce le vent qui leur fait la guerre ou la pluie qui les bat ?
Ce n'est ni la pluie qui les bat, ni le vent qui leur fait la guerre [Marcellus, 173]*

*Πε μου σημάδι της αυλής, γ'ανοίξω να 'μπης μέσα [...]
Πε μου σημάδι του σπιτιού, γ'ανοίξω να 'μπης μέσα [...]
Πε μου σημάδι του κορμιού, γ'ανοίξω να 'μπης μέσα [II, 422, 8; 13;17]
Pour que je t'ouvre, pour que tu entres, donne-moi quelque indice de ma cour
Pour que je t'ouvre, pour que tu entres, donne-moi quelque indice de ma maison
Pour que je t'ouvre, pour que tu entres, donne-moi quelque marque de ma
personne [Fauriel]
Pour que je t'ouvre et que tu entres, donne-moi quelque indice de ma cour
Pour que je t'ouvre et que tu entres, donne-moi quelque indice de ma maison
Pour que je t'ouvre et que tu entres, donne-moi quelque marque de mon corps
[Legrand, XXXIV]*

Dans tous ces exemples, nous constatons que, contrairement aux autres traducteurs, Fauriel traduit scrupuleusement les répétitions aussi bien d'unités sémantiques que de constructions grammaticales : ainsi, dans les deux derniers passages, pour rester fidèle à l'original, il préfère recourir à la juxtaposition plutôt qu'à la coordination, comme le font Marcellus et Legrand. En ce qui concerne le dernier exemple, notre traducteur ne s'est pas seulement contenté de rendre mot à mot la phraséologie redondante de l'original, il a également pris l'heureuse initiative (imitée d'ailleurs par Legrand) d'invertir les deux hémistiches pour faire figurer l'expression stéréotypée « *Pour que je t'ouvre, pour que tu entres* » en tête de vers ; de cette manière, non seulement il rendait l'accent de la jeune protagoniste plus impérieux, mais surtout, il prêtait au vers ce ton incantatoire que l'on retrouve parfois dans d'autres compositions populaires (par exemple dans les contes de fée).

La minutie avec laquelle Fauriel traduisait les répétitions mettait parfois à rude épreuve la sensibilité de l'oreille française, particulièrement en cas d'accumulation. Un dernier exemple nous donnera une idée de l'impression de monotonie que pouvait susciter un surcroît de répétitions :

Κόκκιν' ἀχείλη για φιλί, κ' ἄς ἦν' και ματωμένα
Και με μαντήλι τα ἄσουρα, κ' ἔβαψε το μαντήλι
Και σε ποτάμι το 'πλونا, κ' ἔβαψε το ποτάμι
Ἐβαψε ἡ ἀκρη του γιαλού, κ' ἡ μέση του πελάγου,
Ἐβαψε κ' ἔνα κάτεργον, κ' ἔν' εὐμορφον γαλούνι
Και πάλ' ἔβαψαν τα 'μορφα, τα γλίγωρα ψαράκια. [II, 98, 15-20]

*Je les baisai, ces rouges lèvres et les miennes en furent teintes;
Je les essuyai avec un mouchoir et teint en fut le mouchoir,
je le lavai dans la rivière, la rivière en fut teinte
teints furent le rivage et la pleine mer
une galère en fut teinte aussi, avec un beau galion
et les jolis, les rapides poissons eux-mêmes en furent teints. [Fauriel]*

*J'ai baisé ces lèvres rouges, elles ont teint les miennes ; je les ai essuyées avec
un mouchoir, et le mouchoir en fut teint ; je le lavai dans le fleuve, et le fleuve s'en
teignit ; teints en furent le bord de la rive et le milieu de la mer ; une galère aussi
en fut teinte et un beau galion ; et les petits poissons si lestes et si jolis en furent
teints eux-mêmes. [Marcellus, 150]*

*Je baisai ces lèvres vermeilles
Et la couleur en fut communiquée au mouchoir,
Je lavai le mouchoir dans la rivière
Et la rivière en fut teinte,
Tout le rivage en fut teint
Et la couleur se communiqua à la haute mer,
Elle se communiqua à une galère
Et même à un galion [qui se trouvait]
Elle se communiqua jusqu'aux beaux et légers poissons [Koraïs, 145,
vv. 29-40]*

Il s'agit en fait d'une **structure en chaîne**, canevas stylistique traditionnel connu depuis l'Antiquité. Cette figure traduit, à l'aide de la répétition, un engrenage de rapports symboliques très divers (généalogies, répercussions catastrophiques d'un événement, dissémination progressive d'une force occulte et maléfique, etc.)¹¹. Dans notre cas, elle évoque la diffusion impétueuse de la couleur des lèvres de la jeune fille. La reprise sonore du même mot contribue assurément à donner cette impression de propagation incoercible.

¹¹ Voir A. de Felice dans « La structure en chaîne au Moyen âge », in Actes du Colloque *Littérature orale traditionnelle*, Paris, 20-22 novembre 1986, pp. 345- 362.

B. LES RÉPÉTITIONS AJOUTÉES PAR FAURIEL

Le nombre impressionnant de ces répétitions laisse perplexe : dans quel(s) but(s) notre traducteur les introduit-il dans le texte français? Rares sont celles qui sont dictées par des exigences logiques. Ainsi, dans les exemples suivants, la redite permet d'éviter l'**anacoluthie** présente dans la phrase grecque qui utilise un même verbe introducteur pour deux compléments de nature différente (substantif d'une part, proposition de l'autre) :

*Πλιάσκα μ'αν θέλης ιάτρεμα, να ιάνουν οι πληγαίς σου [I, 32, 5]
Pliaska, si tu veux du remède, (si tu veux) que tes blessures guérissent*

*Τώρα να ιδής τον πόλεμον, τα κλέφτικα τουφέκια
Πως πολεμούν η κλεφτουριά, κ' οι Κακοσουλιώτες! [I, 288, 14-15]
Tu vas voir une bataille et les fusils des Klephtes
(Tu vas voir) de quelle sorte combattent les Klephtes et les Souliotes !*

En fait, il semblerait que, dans l'esprit de Fauriel, l'ajout d'une répétition soit motivé par des **préoccupations purement esthétiques**. Parmi celles-ci, l'**équilibre rythmique de la phrase** est la plus évidente. La disproportion entre les deux hémistiches imposait parfois au traducteur d'étoffer le moins développé :

*Πάρτε και το σπαθάκι μου το πολυζακουσμένον [II, 316, 17]
Prenez mon sabre, [ce sabre] fameux*

*Εμένα μ'υπανδρεύονται κάτω στο σταυροδρόμι [II, 380, 54]
On me marie (la belle, on me marie) là-bas à la croisée des deux chemins*

*Μόν' το 'χω μάραν κ'εντροπήν, κ' έναν καυμόν μεγάλον [II, 402, 14]
Ce qui est pour moi un chagrin et un affront, (ce qui est pour moi) une grande
peine*

L'ajout d'une répétition pouvait également servir à **atténuer l'excès de précision circonstancielle de l'expression grecque**, jugée déplacée dans le cadre d'un texte poétique :

*Σταις δεκαπέντε του Μαιού, σταις είκοσι του μήνα
Ο Βελή Γκέκας κίνησε να πάη στον Κατσαντώνη [I, 172, 1-2]
[Au mois de mai] du quinze au vingt du mois de mai
Velo Guekas est parti pour aller contre Katzantonis*

*Σταις δεκαπέντε του Μαιού κονήγι δεν γυρεύει [I, 26, 3]
Mais (au mois de mai), à la mi-mai, il ne cherche plus de gibier*

Il est à noter que cette forme de réalisme propre aux chants klephtiques avait suscité chez le philologue français une réaction semblable dès le stade de l'établissement du texte¹².

Pourtant, à cette dernière exception près, les répétitions introduites par Fauriel semblent presque toutes **calquées sur les schémas stylistiques propres aux chants démotiques**, comme s'il cherchait à étendre une couche supplémentaire de vernis populaire. Nous examinerons les différentes occurrences en fonction des différentes figures de style qu'elles permettent de former.

1) **Le parallélisme isométrique** (ισομετρικός παραλληλισμός¹³)

Nous l'avons vu, il s'agit d'un schéma rythmique omniprésent dans la chanson populaire ; il ne faudra dès lors pas s'étonner que Fauriel s'en soit inspiré à plus d'une reprise :

*Και γύρισε στον τόπον σου, σύρε και στα δικά σου [II, 194, 13]
Retourne dans ton pays; retourne-t-en chez toi*

*Κ'η γλώσσα τ'αηδονολαλεί και κελαϊδεί και λέγει: [II, 316, 14]
Sa langue murmure des paroles; elle murmure et dit :*

*Τ'είναι ο αχός που γίνεται και ταραχή μεγάλη; [I, 12, 1]
Quel est le bruit qui se fait? (quel est) ce grand fracas ?*

*Εκ'είν'οι κλέφτες οι πολλοί, τα τέσσερα πρωτάτα [I, 32, 8]
Là les Klephtes sont nombreux; (là) sont leurs quatre primautés*

*Τι να σας πω, μωρέ παιδιά, καϊμένα παλληκάρια; [I, 62, 7]
Que vous dirai-je, mes enfants? (Que vous dirai-je), mes pauvres braves ?*

*Μην είδεταν τον άνδρα μου, τον Λούκαν Καλιακούδαν; [I, 118, 11]
N'auriez-vous pas vu mon époux, [n'auriez-vous pas vu] Kaliakoudas?*

*Λιάκαινα, δεν παντρεύεσαι; Δεν παίρνεις Τούρκον άνδραν; [I, 138, 3]
O Liakena, ne veux-tu pas te marier? (ne veux-tu) pas prendre un Turk pour mari ?*

¹² Voir A. Politis, *La découverte...*, pp. 313-314. L'auteur fait remarquer qu'en adoptant une version purgée des détails quasiment journalistiques (par exemple les nom et prénom des intervenants) donnés par le poème original, Fauriel sacrifiait un traits caractéristique des chants klephtiques mais en même temps, allégeait le texte de références insignifiantes pour le lecteur français.

¹³ Voir G. M. Sifakis, *op. cit.*, pp. 148-164.

Διαβάτες, που τον είδεταν εσείς τον αδερφόν μου; [I, 150, 14]
Où l'avez-vous vu, voyageurs? [Où avez-vous vu] *mon frère ?*

Τα παλληκάρια σύναζε κ'όλον τον ταϊφά μου
Εγώ πηγαίνω εμπροστά, στην Κρύαν την βρυσούλαν [I, 172, 8-9]
Rassemble mes braves, (rassemble) toute ma troupe
Moi, je vais en avant, (je vais) à Kryavrisis

Και το σχοινίν επέταξε, και τον λαιμόν τ'ευρήκε [I, 212,19]
Et il lance son cordon, (il le lance) au cou de Michalis

Γλίγωρα να σηκωθήτε αυτούθ' απ' τον Μωρέα [I, 220, 7]
Vite! Décampez d'ici, (décampez) de la Morée

Γύρνα εδώ στον τόπο μας, στην έρημην την Κιάφαν [I, 288, 23]
Reviens ici dans notre montagne, (reviens) dans cette pauvre Kiapha

Έπηραν τα' αλαφρά σπαθιά και τα βαρεά τουφέκια [II, 34, 11]
Ils prirent leur sabre léger, (ils prirent) leur pesants mousquets

Κ'ο Χάρος δεν τον άκουε, κ'ήθελε να τον πάρη [II, 90, 14]
Mais Charon ne l'écoute point; [Charon] voulait le prendre

Μάναν δεν έχει να τον 'δη, κύρην να τον λυπάται [II, 104, 6]
Il n'a là ni mère pour le garder, (il n'a là) pour le plaindre ni père

Ψωμί του δίνω, δεν το τρώει, κρασί και δεν το πίνει [II, 160, 4]
Je lui donne à manger, il ne mange pas; (je lui donne) du vin, il ne boit pas

Ξέν', έπαρε τα ρούχα σου, έπαρε τα σκουτιά σου [II, 194, 12]
Etranger, ramasse tes vêtements; [étranger], ramasse tes habits

Παιδιά, που 'ν' τα γελέκια σας; Που είναι τ' άρματα σας; [II, 336, 7]
O braves, où sont vos vêtements ? [O braves], où sont vos armes ?

Καλώς του μόσχου το κλαδί, του σχοίνου το βαβούλι [II, 376, 14]
Bonjour, branche de musc! (Bonjour), plante de jonc fleurie!

Dans tous ces exemples, la structure parallèle du vers original est manifeste et Fauriel se contente soit d'utiliser le même mot là où le grec recourt à un synonyme (comme dans les trois premiers exemples), soit de répéter dans le second hémistiche l'élément (sujet, verbe, apostrophe...) qui a été explicitement exprimé dans le premier hémistiche. Par contre, dans les citations qui vont suivre, le traducteur français crée de toutes pièces un parallélisme absent du texte grec :

Κλαίει και μια χανούμισσα τον δόλιον τον Κιαμίλην [II, 62, 4]
et (de son côté) pleure aussi une princesse, (elle pleure) Kiamil, le malheureux bey

Και τα γιατάκια των κλεφτών κλαίγουν τον καπετάνον [I, 62, 4]
et les Klephtes pleurent dans leur gîte, (ils pleurent) leur capitaine.

Il lui arrive aussi d'introduire un parallélisme au sein de l'hémistiche même :

Ήταν ημέρα βροχερή, και νύχτα χιονισμένη [II, 58, 1]
Le jour avait été (un jour) de pluie, la nuit était (une nuit) de neige

Enfin, dans certains cas, Fauriel ne s'est pas arrêté à la simple répétition pour créer un parallélisme ; il jugea opportun de souligner celui-ci par le renfort d'autres moyens stylistiques, principalement par le recours au **chiasme**¹⁴ :

Που πας, Βελή Δερβέναγα, ρετζάλι του Βεζίρη; [I, 176, 8]
Où vas-tu, Veli Dervenaga? Ministre du vizir, (où vas-tu) ?

Που είσθε, παλληκάρια μου, λεβέντες μ' ανδρειωμένοι [II, 44, 8]
Où êtes -vous, mes braves? Mes vaillants beaux hommes, (où êtes-vous ?)

Κάτεργα περνούν, γαλιώτ' αρματομένη [II, 394, 8]
Des galères passaient, (passait) une galiote armée

Κ' από τα χείλια χύνεται, και στην καρδιάν ριζώνει [II, 243, V, 4]
des lèvres il se glisse [dans le coeur] et dans le cœur il prend racine

Κ' ο Πλιάσκας ο κακόμοιρος, ο κακομοιριασμένος
Στον Τούρναβον κατέβαινε, εκεί να σεριανίση [I, 32, 13-14]
Mais Pliaskas le malheureux, le malencontreux (Pliaskas) descend
[pour aller] à Tournavos, [à Tournavos] se promener

Dans ce dernier exemple, notons l'art avec lequel le traducteur français redistribue les éléments de la phrase pour introduire un chiasme dans les deux vers. Il est vrai que cette figure de style n'était pas inconnue des poètes populaires grecs¹⁵, de même que

¹⁴ Relativement nombreux également sont les passages où Fauriel exploite une répétition préexistante pour obtenir un chiasme, simplement en bouleversant l'ordre des éléments dans les hémistiches. Par exemple : *Εγώ Γραικός γεννήθηκα, Γραικός θέλ' απαιθάνω* [II, 34, 29]

Je suis né Grec et Grec je veux mourir.

Voir également I, 292, 2 ; I, 296, 9 ; I, 298, 3 ; I, 300, 3 ; II, 34, 29 ; II, 70, 7-8 ; II, 396, 8 ; II, 255, 3 ; II, 140, 5 ; II, 392, 6 .

¹⁵ Voir A. Tzartanos, *Syntaxe néo-hellénique* (en grec), t. 1, Athènes, Organisme d'Édition de Livres Scolaires, 1946 -1953, p. 298.

de la **rime (ou assonance) interne**¹⁶ que nous avons relevé dans les exemples suivants :

*Κάμετε το κιβούρι μου πλατό, ψηλόν να γένη [I, 56, 11]
Faites mon tombeau, [faites-le moi] large et haut*

*Δεν κλαις τα μαύρα νειάτα μου, και την παλληκαριάν μου [I, 98, 12]
Tu ne pleures point mes pauvres beaux jours, (tu ne pleures) ma brave*

*Στου Σέκου καθώς έφθασαν, και έπιασαν τον τόπον [II, 48, 14]
Quand ils furent à Sekos, [quand] ils eurent pris leur poste*

*Βουνά μου, μη χιονίσετε, κάμποι, μη παχνιασθήτε [II, 194, 4]
Montagnes, ne couvrez pas de la neige, campagnes, ne vous couvrez pas de givre*

Ce procédé pouvait également porter sur un distique :

*Μας είπαν, πέρα πέρασε, κ'επήγε προς την Άρτα
Κ'επήρε σκλάβον τον Κατήν, μαζί με δυο αγάδαις [I, 4, 6-7]
(Oiseau à ce que) l'on nous a dit, il a traverse l'Acarnanie ; il s'est allé devers
l'Arta
et il a fait prisonnier le cadî, avec ses deux agas.*

Il est toutefois difficile de déterminer l'intention profonde de Fauriel quand il recourait à ces figures : était-il vraiment motivé par le désir de reproduire des traits stylistiques observés dans la poésie populaire grecque ou obéissait-il à des réflexes stylistiques acquis lors de sa formation classique¹⁷, cédant, à son tour, à la tentation de 'poétiser' encore davantage ces œuvres parfois un peu frustrées ?

La question ne se pose en tout cas pas pour le cas suivant, typique des compositions démotiques. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une figure, mais bien d'un schéma syntaxique fondé lui aussi sur le parallélisme : le verbe du premier hémistiche, employé à un temps du passé, y est répété dans le second hémistiche, mais au présent cette fois. Cette **gradation temporelle**, comme le fait remarquer G. M. Sifakis, a pour effet « *non seulement d'intensifier la description par le présent historique, mais*

¹⁶ Voir G. M. Sifakis, *op. cit.*, p. 169 : le philologue grec signale l'usage de la rime interne dans le cadre de vers présentant un schéma rythmique ternaire.

¹⁷ Nous avons même relevé quelques alexandrins isolés : *Allons ! Tirez vos sabres ! Vos sabres à la main !* [I, 194,9] ; *Coucous, ne chantez plus ; oiseaux, soyez muets* [I, 12, 1] ; *Il préfère la guerre, il aime mieux combattre* [I, 12, 5]. Simples coïncidences ?

aussi de suggérer la répétition indéterminée de l'action ou encore d'en souligner la durée »¹⁸ :

Και ύπνος δεν της έρχοταν, και ύπνος δεν της πάγει [II, 370, 3]
Mais le sommeil ne la prenait pas, le sommeil ne la prend pas

(notons que Fauriel, en traduisant les deux verbes synonymes par un seul et même vocable, rétablit le procédé originel, ici employé de manière assez lâche).

C'est assurément avec ce même schéma à l'esprit qu'il traduit le vers suivant :

Πιάνει και γράφει μοιούρδι με το δεξί του χέρι [II, 12, 7]
Il se met à écrire un bouïourdi, (il l'écrit) de sa main droite

L'alternance des aspects inchoatif ('*se met à écrire*') et progressif ('*il l'écrit*') joue tout à fait le même rôle que celle des temps passé et présent du motif grec.

2) **la réduplication** ('*αναδίπλωση*' ou '*παλιλλογία*')

Cette autre figure reposant sur la répétition est qualifiée par A. Tzartanos de « *très fréquente, particulièrement dans les chansons populaires* » et définie en ces termes: « *un mot de la proposition ou une phrase en général est répété aussitôt après de manière appuyée (le plus souvent accompagné d'un déterminant / complément supplémentaire)* »¹⁹.

Habituellement, pour introduire une réduplication dans sa traduction, Fauriel emprunte au premier hémistiche un mot qu'il répète dans la seconde partie du vers, syntaxiquement dépendante de la première, qu'il s'agisse

- d'un complément d'objet direct :

Ο Μπουκουβάλλας πολεμά με χίλιους πεντακόσιους [I, 12, 4]
(mais) Boukouvallas combat; il (combat) contre quinze cents (Turks)

Ο Κατσαντώνης μ'εγραψε να πάγω να τον εύρω [I, 176, 5]
Katzantonis m'écrit; (il m'écrit) d'aller le trouver

- ou d'une épithète, d'un déterminant ou d'une proposition relative :

Δυό τουφεκιαίς του τράβησαν πικραίς, φαρμακωμέναις [I, 176, 15]
Ils envoyèrent à Veli deux coups de fusil, (deux coups) cuisants et mortels

Είναι το Σούλι το κακόν, στον κόσμο ζακουσμένον [I, 286, 12]
C'est ici Souli le terrible, [Souli] le renommé dans le monde

¹⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁹ A. Tzartanos, *op. cit.*, p. 293.

Δεν προσκυνούμε, άπιστοι, σ'εσάς βρωμοραϊάδαις [II, 58, 17]
(Non!) *infidèles, nous ne nous rendons à vous, (à vous) vils Raïas*

Πέρα σ'εκείνο το βουνόν, το ύψηλον, το μέγα [II, 210, 7]
De l'autre côté de la montagne, [de cette montagne] grande et haute

Πάρτε και το σπαθάκι μου το πολυξακουσμένον [II, 316, 17]
prenez mon sabre, ce [sabre] fameux

Έβαλνα την κακήν βουλήν, και θε να σε σκοτώσουν [II, 330, 3]
(car) *ils ont formé un mauvais projet, [le projet] de te tuer*

Για να μαζώξη τα άσπρα του οπού είχε δανεισμένα [II, 244, 6]
Et recueillir son argent, [l'argent] qu'il a prêté

Plus rarement, la 'répétition' est introduite dans le premier hémistiche :

Ζίδρο μ'εσ'ήσουν φρόνιμος απ'όλα τα πρωτάτα [I, 70, 4]
O Zidros, tu étais (prudent), le plus prudent des douze primautés

Και τον παππάν γυρεύει τον γραμματικόν [I, 204, 3]
Il cherche (un papas), le papas lettré

Γι' αγάπην της καλής κυράς να μακροταξειδέσω [II, 140, 13]
(*Cependant encore un voyage*), *un grand voyage, je le ferai pour l'amour de ma belle maîtresse*

Il arrive même que, dans le but de créer une réduplication, Fauriel sacrifie un élément du texte original (ici, une répétition sémantique, sous forme de synonymes : 'πικρά - μαύρα') :

Από τα Ιάννινα πικρά, μαύρα μαντάτα φέρει [I, 296, 4]
Il apporte des nouvelles, de tristes [nouvelles] de Iannina

3) **La reprise** ('επαναστροφή')

Dans cette figure, fréquente dans les chants populaires, "un énoncé est prolongé, par la répétition et le développement, en juxtaposition, d'un des ses éléments (mot ou membre de phrase) cité tout juste avant"²⁰. En l'occurrence, Fauriel répète en début de vers le dernier mot du vers précédent :

Εκεί μια γραιιά κάθεται, κάθεται κ'ένας γέρος·
Έχει κ' ένα κακόν σκυλί, κ' ένα 'μορφον κορίτσι
Κύριε! Να πέθαιν' η γριά, να πέθαινε κ' ο γέρος [II, 150, 2-4]

²⁰ Voir A.Tzartanos, *op. cit.*, p. 298.

*Demeure une vieille et demeure aussi un vieillard
(un vieillard) qui a un chien méchant et une fille jolie,
une fille !... Oh, si la vieille pouvait mourir, mourir aussi le vieux*

*Σε περιβόλ' εμβαίνω, κ' ευρίσκω μια μηλιά
Τα μήλα φορτωμένην, κ' απάνω κοπελιά [II, 285, 39, 1-2]
J'entre dans un verger; j'y trouve un pommier,
un [pommier] chargé de pommes, et dessus une jeune fille*

*Και τους θάμπωσεν όλους η ευμορφιά της
Κ' ευθύς έπαυσεν απ' το να τραγουδάη [II, 369, 9-10]
Elles furent éblouies des charmes de la [belle]
et la [belle] aussitôt cessa de chanter*

*Μάννα, με τους εννεά σου υιούς, και με τη μια σου κόρη,
Στα σκοτεινά την ήλουγες, στο φέγγος την έπλεκες [II, 406, 1-2]
O ma mère, mère de neuf fils et d'une seule fille
(d'une fille) que tu baignes en lieu obscur, que tu peignes à la lumière*

Nous mentionnons enfin le cas très particulier d'un passage où la reprise introduite par Fauriel, s'étendant sur trois vers, en arrive à former une **structure en chaîne** :

*Έχεις μηλεάν στην θύραν σου, και κλήμα στην αυλήν σου,
Κάνει σταφύλι ραζάκι, κάνει κρασί μοσκάτο,
Κ' όποιος το πih δροσίζεται, και πάλ' αναζητά το [II, 422, 9-11]
A ta porte est un pommier, dans ta cour une vigne;
Cette (vigne) donne du raisin blanc ; (ce raisin) un vin muscat
Et ce (vin) quiconque en boit est restauré et en demande encore*

4) **Le rythme ternaire** ('τριαδικό σχήμα' ou 'τριμερές χνάρι'²¹)

Ce schéma rythmique, lui aussi fort répandu dans la poésie populaire grecque, n'a pas été mentionné dans le Discours préliminaire ; il n'en était pas moins connu, et même apprécié de Fauriel, si l'on en juge aux passages suivants :

*Καράβια, караβόπουλα, και σεις μικρές βαρκούλες, [II, 188, 8]
[O vous] navires, vous chaloupes ou vous petites barques,*

*Ήταν ψηλόν, ήταν λιγνόν, ίσιον σαν κυπαρίσσι [II, 188, 12]
Il était grand, il était mince, [il était] droit comme un cyprès*

*Υιέ μου, που ήσουν χθές, προχθές; Που ήσουν την άλλην νύχτα; [II, 432, 7]
Mon fils, où étais-tu hier? [Où étais-tu] avant-hier ? Où étais-tu la nuit d'avant ?*

²¹ Voir G. M. Sifakis, *op. cit.*, pp. 165-176.

Dans ces exemples, le rythme ternaire préexiste dans la version grecque ; Fauriel ne fait que souligner davantage la structure par la répétition d'un élément commun à trois reprises. Par contre, dans les extraits qui vont suivre, par le biais des ajouts, il va transformer le rythme binaire de l'original en une répartition tripartite des membres de la phrase :

*Δεν είδα, και το πάτησα απάνω στο κεφάλι [II, 402, 9]
Je ne le voyais pas, je marche dessus, (je lui marche) sur la tête*

*Κάπου θέλω να κινησω, κ'ο κύρης μου δεν μ'αφήνει [II, 168, 3]
Je vais partir, (je m'en vais), mon père ne me permet pas de rester*

*Φρένιμος είσαι, Κωνσταντή, μ'άσχημ'απολογήθης [II, 406, 7]
Tu es sensé, Constantin; (tu es sensé, mon fils); mais (cette fois), tu raisonnes
follement*

Ailleurs, il sacrifie un des quatre verbes du vers pour resserrer l'expression en un schéma ternaire :

*Σήκου, νίψου και στολίσου, κ'έβγα στον χορόν [II, 132, 11]
Lave-toi, pare-toi et va à la danse*

Mais il lui arrive aussi, au contraire, de métamorphoser une répartition tripartite en tétrapartite (beaucoup plus rare dans les chants populaires) :

*Γύρισε πίσω, πάρε με, πάρε μου το κεφάλι [I, 120, 4]
Reviens, [reviens] sur tes pas, enlève-moi ou enlève-moi la tête*

Notons que le rythme ternaire (obtenu par la disparition de la césure et par la mise en relief de trois accents d'intensité) était très en faveur chez les poètes français de l'époque (en particulier chez Hugo), à tel point que certains théoriciens qualifient ce mètre, de manière abusive selon M. Milner, de 'vers romantique'²².

5) Structure- type composée d' un verbe + vocatif + verbe répété

Cette structure syntagmatique, relativement fréquente dans les chants démotiques, est utilisée pour rendre plus impérieux un ordre, une requête ou même une simple déclaration²³. Le nombre de passages où Fauriel introduit cette figure dans la traduction est limité mais cela ne les rend pas moins significatifs :

²² M. Milner, *op. cit.*, p. 171.

²³ Nous mentionnons ici quelques exemples relevés dans l'édition de Fauriel:

*Άφσε με, Χάρε, άφσε με, παρακαλώ να ζήσω [II, 90, 9];
Πάρε με, αφέντη, πάρε με, κ'εμένα μ'εσένα [II, 126, 9]*

*Κ'έλα κ' ημείς, κοκόνα μου, να κάμωμεν αγάπην [II, 380, 63]
Viens, ma douce dame, [viens], faisons de nouveau l'amour!*

*Να κάμης σάμπρι, Ιάλλη μου, πεντ' έξι, δέκα 'μέραις [II, 324, 20]
Patience, Garagounis, [patience] quinze ou vingt jours*

*Μετά χαράς, αφέντη μου, εγώ να σε τους φέρω [II, 12, 12]
Avec plaisir, mon maître, (avec plaisir) je vais et vous les mène*

*Εμένα μ'υπανδρεύονται κάτω στο σταυροδρόμι [II, 380, 54]
On me marie, (la belle, on me marie) là-bas à la croisée des chemins*

*Σφίξε το κεφαλάκι σου μ'εννέα πηχών μαντόλι [II, 140, 17]
O serre bien (mon maître), [serre bien] ta chère tête avec un mouchoir de neuf
aunes*

Dans les derniers exemples, nous remarquons que pour créer cette structure- type, Fauriel en arrive à ajouter non seulement la répétition de l'impératif, mais aussi l'apostrophe elle-même, au risque d'allonger excessivement le vers.

C. LES RÉPÉTITIONS NON TRADUITES PAR FAURIEL

Le nombre impressionnant des ajouts de répétitions relevés dans la traduction de Fauriel pourrait nous laisser penser qu'il a adopté une attitude unifiée et conséquente à l'égard de cette caractéristique essentielle du style populaire. Ce serait là une conclusion hâtive qui ferait fi des cas, beaucoup moins nombreux il est vrai, où le traducteur français a négligé de rendre des répétitions présentes dans le texte grec, gommant de la sorte des figures (principalement le parallélisme isométrique et le schéma ternaire) qu'en d'autres circonstances, il s'efforçait de former à l'aide d'ajouts.

*Διώξε με , μάννα, διώξε με , με ζύλα, με λιθάρια [II, 203, 2]
Πάψτε, αέρες, πάψετε [II, 236, 3]
Δός τηνε, μάννα, δός την, την Αρετή στα ζένα [II, 406, 5]
Δύνασαι, Μαύρε, δύνασαι να βγάλης την κύραν σου;
Δύναμαι, αφέντη, δύναμαι να βγάλω την κύραν μου [I, 138, 8-9]*

1) Le parallélisme isométrique

Λεβέντη, πόθεν έρχεσαι; Λεβέντη, που πηγαίνεις; [II, 90, 5]
D' où viens-tu, svelte (berger) et où vas-tu?

Τα παλληκάρια χονϊάζε, τα παλληκάρια κράζει [I, 194, 8]
(Le quatrième jour) il crie à ses braves

Θέλης μωσχοστάφυλον, θέλης παρμάκι [II, 241, 19]
Voulez-vous du raisin muscat, du raisin de Corinthe?

Τάχα δεν ήμουν κ'εγώ νέος; Δεν ήμουν παλληκάρι; [II, 402, 16]
N'ai-je donc pas été aussi un jeune homme, un brave ?

Εδώ είσαι σκλάβα του Πασά, σκλάβα των Αρβανίτων [I, 302, 7]
Ici tu es l'esclave du pacha, la captive des Albanais

Ότ'είν' οι μαύροι μετρητοί, ότ'είν' οι μαύρ' ολίγοι [I, 142,2]
car ils ne sont pas en force, ces pauvres [Klephtes], car ils sont en petit nombre, les malheureux

Και μου πονούν τα σπλάχνα μου, πονεί και η ψυχή μου [I, 176, 7]
Mes entrailles s'émeuvent et mon âme souffre pour lui

Dans les exemples ci-dessus, Fauriel soit supprime totalement le terme répété (exemples 1-4), soit le remplace par un synonyme (exemples 5-7).

2) Le rythme ternaire

Εκεί ν' στήσω κήπον
Κήπον και παράκηπον κι ωραίον αμπέλι [II, 241, 6-7]
y planter un jardin
Et un verger avec une jolie vigne

Για! Πάρτε μου τα φλωριά, πάρτε μου τα τσαπράζια,
Πάρτε και το σπαθάκι μου το πολυζακουσμένον. [II, 316, 16-17]
Vite, prenez mes pièces d'or et mon haubert d'argent;
Prenez mon sabre, ce sabre fameux.

Nous constatons que par l'omission de la répétition, Fauriel porte atteinte au rythme ternaire, mais aussi, dans le premier exemple, à l'effet sonore de la paronomase (κήπον²- παράκηπον) et de la reprise (κήπον en début de vers).

3) La figure des ‘questions –réponses’

*Αν τον είπω κληνόβεργαν, το κλήμα κόμπους έχει
Κ’αν τον ειπώ λυγόβεργαν, βέργα ’ναι και λυγίζει
Κ’αν τον ειπώ βασιλικόν, απ’την κοπριάν εβγαίνει
Κ’αν τον ειπώ χήρας υιόν, ίσως κακοφανή του [II, 380, 47-50]
L’appellerai-je branche de vigne? La branche de vigne a des nœuds.
Le nommerai-je roseau ? Le roseau n’est que roseau et plie (à tout vent).
Le nommerai-je basilic ? Le basilic naît du fumier ;
et si je le nomme fils de veuve, peut-être qu’il s’en fâchera.*

Au lieu de traduire littéralement, comme il l’avait fait pour la structure en chaîne rencontrée précédemment (II, 98, 15-20), cette répétition filée sur l’étendue de quatre vers, Fauriel choisit de varier l’expression en recourant à des synonymes (‘appeler’/ ‘nommer’) et à des structures syntaxiques différentes (proposition interrogative / proposition hypothétique), vraisemblablement pour rompre l’effet de monotonie.

Ainsi, dans ce domaine comme dans d’autres, notre traducteur a manifesté une certaine inconséquence pouvant s’expliquer par le poids de la tradition stylistique française qui avait définitivement banni la répétition de la sphère du langage écrit. Il ne faut dès lors pas s’étonner que Fauriel, au stade de l’établissement du texte, ait parfois préféré une version exempte de répétition, et par là plus originale, plus pittoresque²⁴. Mais, à ce qu’il semble, cette aversion spontanée du locuteur français pour les répétitions aurait laissé sa place, dans la plupart des cas, à une (re)connaissance approfondie de leurs ressources stylistiques. A l’origine pur artifice mnémotechnique²⁵, ce procédé primitif de style, étroitement lié au mode de composition orale, remplit une fonction bien précise dans le cadre de l’expression populaire, simple et concise : « *Son insistance, consécutive à une condensation des*

²⁴ Voir A. Politis, *La découverte...*, pp. 350-351. Le philologue grec prend pour exemple le vers 8 extrait de la chanson « *Kitzos et sa mère* » (I, 98) : Fauriel préfère la version « *Κ’ολοζοπίσω πήγαινε η μαύρη του μαννούλα* » à la leçon « *κι ολοζοπίσω παγαίνει, παγαίνει κι η μάνα του* ». Et Politis de commenter : « *Difficile pour un vers aussi pauvre de séduire le lecteur étranger. L’ajout d’un adjectif et d’un diminutif (‘η μαύρη του μαννούλα’) donne sans conteste de la couleur au vers, mais supprime un élément essentiel de la technique grecque, la répétition* ».

²⁵ Voir G. M. Sifakis, *op. cit.*, p. 162. Voir également P. Coirault (in *op. cit.*, p. 188, note 2) qui s’interroge au sujet des structures en chaîne : « *La simplicité du procédé de développement par répétition augmentative prouve-t-elle qu’il est artifice mnémotechnique [...] ? La façon de composer par juxtapositions et par duplicatas ne serait-elle pas tout simplement la première qui se présente à un esprit rudimentaire et à celui de l’inculte ?* » .

faits les amplifie, donne du nerf en même temps qu'elle répond à une différence de potentiel entre la parole qui s'enfuit et l'écrit qui demeure »²⁶. C'est précisément cette nature orale et rythmée du texte original que Fauriel cherche à ressusciter à travers la pléthore de répétitions que renferme sa traduction.

²⁶ *Ibid.*, p. 189.

CONCLUSION

Au terme de cet examen ponctuel de la traduction des *Chants populaires de la Grèce moderne*, une des impressions dominantes qui se dégagent concerne le **manque de cohérence** que nous avons relevé dans la manière dont Fauriel traite, au sein de la traduction, certains traits linguistiques ou stylistiques aussi divers que les diminutifs, les termes étrangers ou les répétitions. S'il va de soi que la traduction littéraire n'est pas un acte automatique et que les difficultés sont envisagées au cas par cas au fil du travail²⁷, on serait pourtant en droit d'attendre une plus grande conséquence dans la traduction des phénomènes redondants de cette poésie stéréotypée. Les conditions de réalisation de l'édition expliquent en partie ce manque d'homogénéité. En effet, Fauriel ne disposait pas d'un corpus fini dès le début de son entreprise : il traduisait les chants au fur et à mesure qu'ils lui parvenaient, en parallèle d'ailleurs avec l'établissement du texte, sous la pression des délais fixés par l'éditeur. Ses projets de seconde édition ainsi que les remaniements des traductions opérés pour les besoins de ses cours à la Sorbonne prouvent bien le sentiment d'insatisfaction que lui avait laissé l'ensemble du travail. Mais cette oscillation constante entre la ligne directrice choisie par le traducteur et les exceptions, parfois fort nombreuses, qu'elle souffrait, trahit davantage l'ambiguïté des aspirations de Fauriel qui tentait de respecter tout à la fois les spécificités du texte-source et les normes de la langue-cible.

Or, nous l'avons vu, ces dernières tournaient souvent à la tyrannie²⁸. Plus généralement, la traduction était régie par les canons du bon goût, de la bienséance et de la morale²⁹. Le poids de cette tradition se fait d'ailleurs encore sentir de nos jours : selon Meschonnic, la correction langagière constitue la « *visée obsédante du passeur* »³⁰. Le fait est que, comme le fait remarquer J.-R. Ladmiral, « *le traducteur sera toujours confronté à la nécessité d'opérer certains choix en fonction de ce que peuvent accepter la langue langue-cible et la culture de ses locuteurs à une époque*

²⁷ Voir D. Connolly, *op. cit.*, p. 16.

²⁸ J. Duron (in *Langue française, langue humaine*, Paris, Larousse, 1963, pp. 84-85) résume en ces termes l'obsession française de la convenance du mot : « *L'esprit de notre langue répugne au flou, au décousu, aux enchaînements douteux, aux significations vagues ou insignifiantes, comme il répugne au trop ou au trop peu de l'expression, aux longueurs, à l'hermétisme, au maniérisme, au relâchement, à l'affectation et à la négligence, au mauvais goût ou à l'absence de goût* ».

²⁹ Voir A. Berman, « La traduction et la lettre... », p. 49.

³⁰ H. Meschonnic, article "Traduction et littérature", in J.-P. Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 2319.

donnée. Faute de quoi, la traduction ne fonctionne pas, elle n'est pas comprise »³¹. C'est pourquoi le monde moderne des lettres, dominé en grande partie par les enjeux économiques, n'autorise guère les écarts langagiers dans la traduction, ceux-ci étant plus volontiers attribués à l'incompétence de son auteur qu'à l'originalité de l'écrivain³². En ce qui concerne Fauriel, la réception de sa traduction devait le préoccuper d'autant plus qu'au travers de l'édition des *Chants populaires de la Grèce moderne*, il ne visait pas tant le succès commercial que la propagande philhellène.

Mais le *docere* lui tenait tout autant à cœur que le *placere* : discernant dans la poésie populaire grecque une source d'inspiration, aussi modeste fût-elle, pouvant éventuellement nourrir la réflexion des poètes contemporains assoiffés de renouvellement, Fauriel avait fait vœu de rendre le texte original aussi littéralement que possible. Bien sûr, nous l'avons déjà souligné, le regard que pose le traducteur sur le texte-source n'est jamais totalement innocent³³ : en l'occurrence, certains des choix de Fauriel, nous l'avons constaté, étaient motivés par la recherche de l'originalité³⁴, notamment sous la forme particulière de l'exotisme. On peut dès lors se demander si pour Fauriel, l'objet de la traduction était bel et bien « *la singularité du texte-source en tant qu'œuvre* », en priorité sur « *l'étrangeté culturelle et linguistique* », comme le recommande J.-R. Ladmiral³⁵. Comment, en effet, interpréter la **surenchère de traits populaires** (introduction de diminutifs, de répétitions, de schémas rythmiques propres aux chants démotiques) dont notre traducteur grève la version française ? S'agit-il d'une simple licence de traduction, encouragée par l'état très 'mouvant' de ces compositions orales (les choix du traducteur français ne font parfois que s'inspirer d'une autre version attestée de la même chanson) ? Ou cache-t-elle une stratégie organisée, moins innocente qu'il n'y paraît ? Cette pratique a été répertoriée et décrite par A. Berman comme un des procédés de la 'traduction hypertextuelle' : dans

³¹ J.-R. Ladmiral, « Le prisme interculturel de la traduction », in *Palimpsestes*, n° 11 (1998), p. 28.

³² Voir D. Connolly, *op. cit.*, p. 152 qui évoque la valeur marchande de la traduction et son incidence sur les marges de manœuvre dont dispose le traducteur.

³³ Mentionnons à ce propos les termes truculents de J. Sévry : « *La lecture de la culture de l'autre va nécessairement donner lieu à une série de projections et de fantasmes [...] Ainsi traduire, d'une certaine façon, c'est regarder de travers. Le traducteur est une personne qui est frappée de strabisme, qui louche et la traduction, c'est louche* » (dans « Une fidélité impossible : traduire une œuvre africaine francophone », in *Palimpsestes*, n° 11, 1998, p. 148).

³⁴ Cela était vrai également au niveau de l'établissement du texte : « *L'originalité dans les expressions était tout à fait dans les intentions de Fauriel, la variété aussi* » (A. Politis, *Découvertes...*, p. 340).

³⁵ J.-R. Ladmiral, *op. cit.*, p. 26.

l'accentuation', comme il l'appelle, « *le traducteur, pour compenser la perte de tel ou tel élément, accentue certains autres* », pastichant en quelque sorte le texte original³⁶. Dans cette optique, les ajouts de Fauriel fonctionneraient donc comme une sorte de vernis populaire d'appoint, chargé de faire contrepoids à l'incapacité du traducteur à rendre d'autres aspects du style oral. Plus loin, le théoricien de la traduction dénonce une autre manifestation de la traduction hypertextuelle, l'adaptation, et nous en fournit une définition qui coïncide de manière assez troublante avec le profil général de la traduction de Fauriel : « *l'adaptation revêt en général des formes plus discrètes, des formes syncrétiques, dans la mesure où le traducteur tantôt traduit 'littéralement', tantôt traduit 'librement', tantôt pastiche, tantôt adapte, etc. Le syncrétisme est typique de la traduction adaptatrice, et il se réclame en général d'exigences à la fois littéraires (élégance, etc.) et purement linguistiques, la non-correspondance des structures formelles des deux langues obligeant, selon lui, à tout un travail de re-formulation. C'est sur la base de ces exigences que l'hypertextualité discrète prend son essor* »³⁷. Cette forme 'discrète' de l'hypertextualité constitue en fait l'avatar moderne d'une antique pratique traductive dont l'exemple-type sont les 'belles infidèles' du classicisme français, plus enclines à la transposition libre qu'à la reproduction fidèle, à la *littérisation* qu'à la *littéarité*. La traduction de Fauriel peut-elle légitimement être assimilée, sous une forme plus modérée peut-être, à l'interventionnisme classique, à cette entreprise de réécriture du texte original, organisée au nom de la suprématie de la langue française³⁸ ? Au vu des objectifs qu'il confesse dans le Discours préliminaire et de sa traduction elle-même, nous répondons catégoriquement : non. Son intention originelle était et restera de rendre le plus fidèlement possible les particularités du texte-source, quitte à malmener, à certains endroits, la langue d'arrivée (rappelons-nous le vocabulaire excessivement simple, cru par endroits, les répétitions monotones, l'ordre des mots fantaisiste etc.). S'il dévie quelquefois de ce projet initial, c'est, comme nous l'avons constaté, sous l'effet oppressant du corset langagier classique. Selon Ch. Bruneau,

³⁶ A. Berman, « La traduction et la lettre ... », p. 55.

³⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

³⁸ Selon A. Berman, la traduction hypertextuelle découle directement de la traduction ethnocentrique qui, « *fondée sur la primauté du sens, considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler* » (*ibid.*, p. 53).

« les écrivains de la génération de 1820 avaient le choix entre la doctrine classique et les idées nouvelles »³⁹. L'esprit indépendant et hostile aux cloisonnements de Fauriel n'a jamais senti le besoin de se prononcer pour l'une ou l'autre tendance. Et **la traduction des Chants populaires est à son image, hybride**. A l'image aussi de son époque, puisque, comme nous le rappelle A. Politis, « la position sceptique qui [...] caractérisait Fauriel est à mettre en relation avec les tâtonnements en général de la société qui l'entourait »⁴⁰.

Assurément, les marges de manœuvre laissées aux traducteurs au début du XIX^e siècle étaient plus étroites que celles dont disposent les traducteurs de nos jours, en raison non seulement de l'élargissement diachronique des ressources linguistiques, mais aussi de l'évolution des rapports entre le locuteur et sa langue. Aussi jugeons-nous vain de chercher à déterminer à quelle conception moderne de la traduction rattacher l'attitude du traducteur Fauriel : 'sourcière' (focalisée sur le texte-source et partisane d'une fidélité génératrice d'incompréhension) ou 'cibliste' (centrée sur la langue-cible et reposant sur une infidélité intelligible)⁴¹ ? Par contre, il s'impose de mettre l'accent sur sa **dimension interculturelle** : par sa traduction (qui, rappelons-le, en inspirera plusieurs autres par la suite), Fauriel, en relevant le défi de jeter des ponts entre deux cultures et deux systèmes de représentation radicalement différents, a en effet ouvert la voie vers la connaissance et la reconnaissance d'une langue, d'une littérature et d'un peuple jusque là méconnus. Il s'est consacré à cette tâche avec une assiduité qui trahit bien la conscience qu'il pouvait avoir de son enjeu : en effet, écrit P. Bensimon, « la traduction contribue à la formation ou au renforcement d'une certaine image de l'Autre chez les lecteurs qui n'ont pas accès à la 'réalité' de l'original où s'exprime cet Autre. Or l' 'image' d'une œuvre littéraire étrangère a souvent sur les membres d'une culture, un impact plus grand que la réalité de cette œuvre »⁴². La traduction de Fauriel au confluent des tendances esthétiques et littéraires de l'époque ? Certes, mais à titre de producteur autant que de produit...

³⁹ Ch. Bruneau, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁰ A. Politis, *La découverte...*, p. 236.

⁴¹ Voir J.-R. Ladmiral, "Sourciers et ciblistes", in *Revue d'esthétique*, n° 12, 1986, pp. 33-42.

⁴² P. Bensimon, "Présentation", in *Palimpsestes*, n° 11, 1998 : *Traduire la culture*, p. 11.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités dans la présente étude

Remarque : Les abréviations des titres sont indiquées entre crochets, à la suite de la référence.

ABRAHAM Pierre et DESNE Roland (s/s la dir. de), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, IV (2è partie), Paris, Editions Sociales, 1973.

ALAIN, *Propos sur la littérature*, Paris, Gonthier, 1935.

APOSTOLAKIS Jean M., *La chanson klephtique. Son esprit et sa technique* (en grec), Athènes, Hestia, 1950
= ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗΣ Γ. Μ., *Το κλέφτικο τραγούδι. Το πνεύμα και η τέχνη του*, Αθήνα, Εστία, 1950.

BAGGESEN Jens, *La Parthénéide ou Voyages aux Alpes*, trad. de Cl. Fauriel, Paris, Treuttel et Würtz, 1810.

BALLY Charles,

- *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke, 1944.
- *Traité de stylistique française*, t. 1, Paris-Genève, 1951.

BEDIER Joseph et HAZARD Paul, *Histoire de la littérature française illustrée*, t. 2, Paris, Larousse.

BERMAN Antoine,

- *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard- NRF, 1984 [*L'épreuve de l'étranger...*].
- « La traduction et la lettre – ou l'auberge du lointain », in *Les tours de Babel*, Mauvezin, éd. Trans-Europ-Repress, 1985, pp. 35-151 [« La traduction et la lettre ... »].

BONY Jacques, *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992.

BRUNEL Pierre, PICHOIS Claude et ROUSSEAU André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983.

BRUNOT Ferdinand et GERALD Antoine, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. 12 : *L'époque romantique* [par Ch. Bruneau], Paris, Armand Colin, 1968.

CANAT René, *L'hellénisme des Romantiques*, t.1 : *La Grèce retrouvée*, Paris, Didier, 1951.

COIRAULT Patrice, *Notre chanson folklorique*, Paris, A. Picard, 1941.

CONNOLLY David, *Méta-poésie. 6(+1) études sur la traduction de la poésie* (en grec), Athènes, éd. Ypsilon/Vivlia, 1998. [D. Connolly, Μετα-ποίηση. 6(+1) μελέτες για τη μετάφραση της ποίησης, Αθήνα, ύψιλον/ βιβλία, 1998].

KORAÏS Adamantios, «Trois chants populaires en traduction française et commentaires tirés du manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris» (en grec), publié par P. Enepekidou in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientale et slave*, XII (1952), *Mélanges H. Grégoire*, IV, Bruxelles, 1953, pp. 137-145.

= ΚΟΡΑΪΣ Α., «Τρία δημώδη άσματα σε γαλλική μετάγγραση και σχόλια εκ κώδικος της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Παρισίων», εκδοθέντα υπό Π. Επενεκίδου in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientale et slave*, XII, 1952, *Mélanges H. Grégoire*, IV, Bruxelles, 1953, σσ. 137-145.

CRESSOT Marcel, *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, Paris, P.U.F., 1947.

DECAUNES Luc, *Les Riches Heures de la chanson française*, Paris, Seghers, 1980.

DE DOBAY RIFELJ Carol, *Word and Figure. The Language of Nineteenth Century French Poetry*, Ohio State University Press, 1987².

DE FELICE Ariane, «La structure en chaîne au Moyen âge», in *Actes du Colloque Littérature orale traditionnelle populaire*, Paris, 20-22 novembre 1986, pp. 345- 362.

DE GUBERNATIS Angelo, «Claude Fauriel et ses amis», in *La Nouvelle Revue*, 3 (1880), pp. 833-841.

DE MARCELLUS Marie L. A., Comte de,

- *Chants du peuple en Grèce*, 2 tomes, Paris, J. Lecoffre, 1851 [*Chants du peuple en Grèce*]
- *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1860 [*Chants populaires de la Grèce moderne*].

DESCHAMPS Gaston, *La Grèce d'aujourd'hui*, Paris, A. Colin, 1894.

DESSONS Gérard, *Introduction à la Poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995.

DIDIER Béatrice, *Le XVIII^e siècle*, t.3: 1778-1820, Paris, Arthaud, coll. Littérature française, 1970.

DI NATALE Isabelle, « Les belles infidèles », in C. Wajsbrot [dir. par], *La fidélité. Un horizon, un échange, une mémoire*, Paris, Autrement, 1992, pp. 92-105.

DUBOIS Jean, *Etude sur la dérivation suffixale en français moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 1962.

DURON Jean, *Langue française, langue humaine*, Paris, Larousse, 1963.

ETKIND Efim, *Un art en crise: un essai de poétique de la traduction poétique*, Paris, L'Age d'Homme, collection Slavica, 1982.

FAURIEL Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, 2 tomes, Paris, F. Didot, 1824-1825.

FRANÇOIS Alexis, *Histoire de la langue cultivée des origines à nos jours*, t.2, Genève, Alexandre Jullien, 1959.

FURST Lilian, *Romanticism in Perspective. A comparative study of aspects of the Romantic movements in England, France and Germany*, Londres/New York, Macmillan /St Martin's Press, 1969.

GALLEY J. B., *Claude Fauriel, membre de l'Institut (1772-1844)*, Saint Etienne, 1909.

GIOVACCHINI Dominique, article "Fauriel" in J.-P. Beaumarchais, D.Couty et A.Rey (s/s la dir. de), *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, t.1, Paris, Bordas, 1984, p. 793.

GRODENT Michel, *Le bandit, le prophète et le mécréant. La poésie et la chanson dans l'histoire de la Grèce moderne*, Hatier, coll. Confluences, 1980.

GUILLAUMET Anne-Marie, « La chanson populaire grecque », dans *O Ἀρχαία* (Connaissance hellénique), n° 25, oct. 1986, pp.62-71 ; n° 26, janv. 1986, pp.63-73.

HALEVY Jean, *Poésies européennes*, Paris, Johanneau, 1827.

HASSELROT Bengt, *Etudes sur la formation diminutive dans les langues romanes*, Upsala, Acta Universitatis Upsialensis, 1957.

HATZFELD Adolphe et DAMESTETER Arsène, *Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVII^e jusqu'à nos jours*, Paris, Delagrave, 1932.

HERZFELD Michael, « The Unspeakable in Pursuit of the Ineffable : Representations of Untranslatability in Ethnographic Discourse », in P. G. Rubel et A. Rosman (éd. par), *Translating Cultures. Perspectives on Translation and Anthropology*, Berg, 2003, pp. 109-134.

IBROVAC Miodrag, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*, Paris, M. Didier, 1966.

JECHOVA Hana, MOURET François et VOISINE Jacques, *La poésie en prose des Lumières au romantisme (1760-1820)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Recherches actuelles en littérature comparée, 1993.

KAPSOMENOS Eratosthène G., *La chanson populaire. Une approche différente* (en grec), Athènes, Arsenidis, 1990

= ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ Ε. Γ., *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990.

KARAGIANNIS-MOSER Emmanuelle, *Le bestiaire de la chanson populaire grecque moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

KYRIAKIDOU-NESTOROS Alkistis, *La théorie de la science du folklore [laographie] en Grèce. Analyse critique* (en grec), Thessalonique, Société des études sur la civilisation et l'enseignement général néo-grecs, 1977

= ΚΥΡΙΑΚΙΔΟΥ- ΝΕΣΤΟΡΟΣ Α., *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Θεσσαλονίκης, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1977.

LADMIRAL Jean-René,

- *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979 (coll. Petite Bibliothèque).
- « Sourciers et ciblistes », in *Revue d'esthétique*, n^o 12, 1986, pp. 33-42.
- « Le prisme interculturel de la traduction », in *Palimpsestes*, n^o 11, 1998, pp. 15-30.

LEFEVERE André, *Translation Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Amsterdam – Assen, Van Gorcum, 1985.

LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, coll. Université, 1973.

LEGRAND Emile,

- *Recueil de chansons populaires grecques*, Paris, Maisonneuve, 1874.
- *Chansons populaires grecques*, Paris, 1876.

LEGRAND Ernest, *Méthode de stylistique française à l'usage des élèves*, Paris, J. de Gigord, 1968.

LEMERCIER Népomucène, *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs (traduits en vers français)*, 2 tomes, Paris, U. Canel, 1824-1825.

LEWIS David, *Claude Fauriel. L'homme et l'œuvre*, Michigan, Ann Arbor, 1972 (thèse de doctorat).

MAGNIN Charles, “Historiens modernes de la France : Augustin Thierry”, in *Revue des Deux Mondes*, 26 (1841).

MARTINEAU Henri, *Petit dictionnaire stendhalien*, Paris, Le Divan, 1948.

MARTINET André, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, coll. U Prisme, 1970.

MESCHONNIC Henri, article « Traduction et littérature » in J.-P. Beaumarchais, D.Couty et A.Rey (s/s la dir. de), *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, t.1, Paris, Bordas, 1984, pp. 2319-2324.

MILLIEN Achille, *Chants populaires de la Grèce, de la Serbie et du Montenegro*, Paris, A. Lemerre, 1891.

MILLOT Hélène, VINCENT-MUNNIA Nathalie, SCHAPIRA Marie-Claude et FONTANA Michèle (s/s la dir. de), *La poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théorie, pratique et réception*, Tusson (Charente), éd. Du Lérot, 2005.

MILNER Max, *Le romantisme français*, t.1 (1820-1843), Paris, Arthaud, 1973.

MIRAMBEL André, *La langue grecque moderne. Description et analyse*, Paris, Klincksieck, 1959.

MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

NIDA Eugène A., *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964.

PERNOT Henri, *Anthologie populaire de la Grèce moderne*, Paris, Mercure de France, 1910.

PÉTROPOULOS Dimitrios [= ΠΙΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Α.]

- “La contribution française pour le développement du folklore grec”, dans *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 3^{ème} série, no 2, juin 1951, pp.54-109 [« La contribution française... »].
- *La comparaison dans la chanson populaire grecque*, Athènes, Institut Français d’Athènes, 1954. [*La comparaison...*]
- *Contribution à la bibliographie des chants populaires grecs* (en grec), réimpression des annales du fond folklorique, t. 8, 1956
= *Συμβολή εις την βιβλιογραφίαν των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, ανάπτυχο εκ της επετηρίδος του λαογραφικού αρχείου*, τ.8, 1956.
- « Les comparaisons dans les chants populaires et chez Homère » (en grec), in *Laographia*, 18, 1959, pp. 353-387 [«Les compar. dans les ch. pop....»]
= « Αι παρομοιώσεις εις τα δημοτικά άσματα και παρ’Ομήρω », in *Λαογραφία*, 18, 1959, σελ. 353-387.

PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le romantisme?*, Paris, P.U.F., coll. SUP Littératures Modernes, 1971.

PICAVET François, *Les Idéologues*, Paris, Félix Alcan, 1891.

POLITIS Alexis [= ΠΟΛΙΤΗΣ Αλέξης],

- « Korais et Fauriel » (en grec), in *Eranistis*, 11(1974), pp. 264-295 [« Korais et Fauriel »]
= « Κοραΐς και Φοριέλ », in *Ερανιστής*, 11(1974).
- « Tentatives et plans de Fauriel concernant une deuxième édition des chants populaires grecs » (en grec), in *Mnémon*, 7, 1978, pp. 60-83 [« Tentatives.. »]
= « Προσπάθειες και σχέδια του Φοριέλ για μια δεύτερη έκδοση της συλλογής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών », in *Μνήμων*, 7, 1978, σ. 60-83 .
- *Inédits de Fauriel et de Brunet de Presle* (en grec), Athènes, Centre de Recherches Helléniques, 1980 [*Inédits de Fauriel...*]
= *Κατάλοιπα Fauriel και Brunet de Presle*, Αθήνα, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών E.I.E., 1980.
- *La découverte des chants populaires grecs* (en grec), Athènes, Themelio, 1984 [*La découverte...*]
= *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1984.

POLONIUS Jean, *Empédocle. Vision poétique, suivie d'autres poésies*, Paris, 1829.

RENAN Ernest, « Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes », dans *Revue des deux Mondes*, 12, 15 décembre 1855, pp.1389-1390.

SAUNIER Guy, *Chants populaires grecs. Recueil d'études (1968-2000)* (en grec), Athènes, Fondation Constantin et Hélène Ourani, 2001
= *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Συναγωγή μελέτων (1968-2000)*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένη Ουρανή, 2001.

SAINTE BEUVE, « Historiens modernes de la France : M. Fauriel », in *Revue des Deux Mondes*, 10, 1845, pp.629-678 (1^{ère} partie) et 935-972 (2^{ème} partie) (réédité dans *Portraits Contemporains*, IV, Paris, 1889, pp. 125-272).

SCHLEIERMACHER Friedrich, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, 1813 [citations de l'ouvrage empruntées à STÖRIG Hans J., *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, H. Goverts, 1963].

SEVRY Jean, « Une fidélité impossible : traduire une œuvre africaine francophone », in *Palimpsestes*, n^o 11, 1998, pp. 135-149.

SIFAKIS Grigorios M., *Pour une poétique de la chanson populaire grecque*, Athènes, Editions universitaires de Crète, 1988
= ΣΗΦΑΚΗΣ Γ. Μ., *Για μια ποιητική του ελληνικού τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988 .

SPYRIDAKIS Georges – PÉTROPOULOS Dimitri [éd.], *Anthologie des chansons populaires grecques*, traduction de J.-L. Leclanche, Paris, Gallimard, 1967.

STENDHAL, *Courrier anglais*, t.5 (1825), établissement du texte et préfaces de H. Martineau, Paris, Le Divan, 1935-1936.

STANKIEWICZ Edward, “Linguistics and the study of poetic language”, in T.A. Sebeok (éd.), *Style in language* , MIT Press, Cambridge, Mass., 1960.

SWANTON-BELLOC Louise, *Bonaparte et les Grecs*, Paris, 1826.

TADIÉ Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 1984.

TZARTZANOS Achille, *Syntaxe néo-hellénique* (en grec), t. 1, Athènes, Organisme d’Edition de Livres Scolaires, 1946-1953
= ΤΖΑΡΤΖΑΝΟΣ Α., *Νεοελληνική σύνταξη*, Αθήνα, Οργανισμός Εκδόσεως Σχολικών Βιβλίων, 1946-1953.

VAN TIEGHEM Paul, *Répertoire chronologique des littératures modernes*, Paris, 1935.

VAN TIEGHEM Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, L’*évolution de l’humanité*, 1948 et 1969.

VENDRYES Joseph, *Le langage : introduction linguistique à l’histoire*, La Renaissance du livre, 1921.

ZAKHOS Emmanuel, *Poésie populaire des Grecs*, Paris, F. Maspero, 1966.

RÉSUMÉ EN GREC

Στην παρούσα εργασία, μελετήσαμε τη μετάφραση της συλλογής *Chants populaires de la Grèce moderne* του Claude Fauriel (1824-1825), με σκοπό να αναδείξουμε πόσο επηρεάστηκε η διαμόρφωσή της από τις λογοτεχνικές και αισθητικές αντιλήψεις του συγγραφέα καθώς και της εποχής του. Η δίγλωσση αυτή έκδοση έχει μείνει στην ιστορία ως «ένας από τους σημαντικότερους σταθμούς τόσο της φιλολογικής όσο και της πολιτικής μας ιστορίας των επαναστατικών χρόνων»⁴³. Πράγματι, καθοριστική αποδείχθηκε η συμβολή της στην ανάπτυξη του γαλλικού φιλελληνικού κινήματος και του ευρωπαϊκού ενδιαφέροντος όχι μόνο για τον αγώνα του παρεξηγημένου ελληνικού λαού, αλλά και για τη γλώσσα του και τη λαϊκή του λογοτεχνία (η συλλογή του Γάλλου φιλόλογου θεωρείται ότι έθεσε τα θεμέλια της ελληνικής λαογραφίας). Όμως, αυτή η ακτινοβολία της δε θα υπήρχε χωρίς τη μεσολάβηση της μετάφρασής της...

Στο πρώτο μέρος της εργασίας, καθαρά θεωρητικό, επιδιώξαμε πρώτα να συνθέσουμε ένα πορτρέτο αυτού του διφυούς συγγραφέα, μοναδικού κράματος συντηρητικότητας και προοδευτικότητας: χρονολογικά και ιδεολογικά, μπορεί να ανήκει στο ιη' αιώνα (η κλασική του μόρφωση, ο εγκυκλοπαιδισμός του και οι επιρροές από τους Ιδεολόγους θα σημαδεύουν το σύνολο του πολυδιάστατου έργου του), αλλά η φιλελεύθερή του ιδιοσυγκρασία και το ανεξάρτητό του πνεύμα τον προδιέθετε να αφουγκραστεί και να αγκαλιάσει τις λογοτεχνικές καινοτομίες οι οποίες αναδύονταν, εκείνα τα χρόνια, από τους ρομαντικούς κύκλους. Επίσης, περιγράψαμε τις συνθήκες μέσα στις οποίες πραγματοποιήθηκε η έκδοση (επικρατούντα ρεύματα της εποχής, κυρίως διεύρυνσης προς την ξένη λογοτεχνία και τη 'φυσική' δηλ. λαϊκή ποίηση, κίνητρα του Fauriel, κοινό στο οποίο απευθυνόταν, υποδοχή του έργου, κτλ.). Τέλος, αναφέραμε προκαταρκτικά τις ιδιαιτερότητες του εγχειρήματος, δηλαδή τις δυσκολίες που είναι συνυφασμένες με το είδος του κειμένου (προφορική ποίηση) και τις μεθοδολογικές αρχές (πιστότητα στο πρωτότυπο) που επέλεξε να εφαρμόσει ο Γάλλος μεταφραστής.

Στο δεύτερο μέρος, επιχειρήσαμε μια ανάλυση της εν λόγω μετάφρασης με βάση τα γνωρίσματα των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, τα οποία ο ίδιος ο

⁴³ Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Θεσσαλονίκη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1977, σ. 69.

Fauriel επισήμανε στον εισαγωγικό λόγο της έκδοσης: τη συντομία, τη ζωηρότητα (μαζί με την οξυμμένη μορφή της, την τολμηρότητα) και την απλότητα του λόγου, καθώς και το κυριότερο χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας της προφορικής ποίησης, τις επαναλήψεις. Εξετάσαμε τον τρόπο που ο μεταφραστής μας αντιμετώπισε και απέδωσε αυτές τις βασικές όψεις του ελληνικού κειμένου, και στην περίπτωση που η μετάφραση απομακρυνόταν σημαντικά από το πρωτότυπο, προσπαθήσαμε να ερμηνεύσουμε τις αποκλίσεις αυτές σύμφωνα με τις λογοτεχνικές και υφολογικές του θέσεις.

Επομένως, καθίσταται κατανοητό ότι η μελέτη της μετάφρασής μας βασίστηκε κυρίως σε μια φιλολογική εξέταση του κειμένου και έλαβε υπόψη εξωτερικούς παράγοντες μόνο στο μέτρο που φώτιζαν τα ενδοκειμενικά στοιχεία. Επίσης, η προσέγγισή μας υπήρξε καθαρά περιγραφική και όχι κριτική. Δεν αξιολογήσαμε τη μετάφραση με γνώμονα μια νοητή ιδανική μετάφραση, ούτε μια συστηματική σύγκριση με άλλες γαλλικές μεταφράσεις των ίδιων κειμένων, ούτε ακόμα μια σύγχρονη θεωρία της μετάφρασης. Όμως, προσφύγαμε σ' αυτές περιστασιακά, ως εφεδρικά μέσα. Όσο για τα χωρία δανεισμένα από την έκδοση, το πλήθος τους μπορεί να παραξενέψει και να κουράσει τον αναγνώστη, αλλά το θεωρήσαμε απαραίτητο γιατί αυτά δεν αποσκοπούν μόνο στο να απεικονίσουν ένα φαινόμενο, αλλά και στο να υποδείξουν τη διάστασή του.

Ανάμεσα στα συμπεράσματα για τη μεταφραστική συμπεριφορά του Fauriel, τα οποία προέκυψαν από τη μελέτη μας, η ασυνέπειά της ήταν το πιο προφανές. Παρατηρείται σε πολλά επίπεδα (π.χ. στην τυπογραφική επισήμανση των προσθέσεων, στη χρήση των επαναλήψεων, των υποκοριστικών, των μεταφορών, των δανείων, κτλ.) και οφείλεται σε διάφορες αιτίες: πρώτα, στις κάπως 'πρόχειρες' συνθήκες κατάρτισης αυτής της συλλογής (ο φιλόλογος δεν διέθετε ένα οριστικό, ενιαίο σώμα τραγουδιών από την αρχή, τα μετέφραζε όπως και όταν του έρχονταν, κάτω από τη μεγάλη πίεση του εκδότη του, με αποτέλεσμα να τεθεί θέμα μιας δεύτερης έκδοσης που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, αλλά προβλεπόταν να περιλάβει, μεταξύ άλλων, και καλύτερες παραλλαγές των ίδιων τραγουδιών). Παράλληλα όμως, μπορούμε να αναγάγουμε αυτή την ασυνέπεια σε μια γενική στάση ταλάντευσης του Γάλλου μεταφραστή, εφόσον ο Fauriel διχαζόταν ανάμεσα σε δύο αντιφατικά πνευματικά 'τάματα': πιστότητα στις ιδιαιτερότητες του

πρωτότυπου (που υπόσχεται στον εισαγωγικό λόγο του) και πιστότητα στο πνεύμα της άκρως κανονιστικής του μητρικής γλώσσας, ακόμα κυριαρχημένης από τον καθωσπρεπισμό και τον ορθολογισμό του Κλασικισμού. Πιο γενικά μάλιστα, αυτή η διττή έγνοια (άνοιγμα προς τις ποιητικές δυνατότητες των λαϊκών ελληνικών συνθέσεων από τη μια μεριά, σεβασμός στο γλωσσικό, υφολογικό και πολιτιστικό καθεστώς της γαλλικής γλώσσας από την άλλη) αντανακλούσε την έλλειψη ενιαίας τάσης εκείνης της εποχής.

Επίσης, παρατηρήσαμε μια τάση του μεταφραστή να εμπλουτίζει τη γαλλική έκδοχή με προσθέσεις λέξεων / εκφράσεων / επαναλήψεων, οι οποίες σχηματίζουν ρυθμικά χνάρια (τριμελές, τετραμελές, ισομετρικό παραλληλισμό) οικεία στη δημοτική ποίηση, και έτσι ενσωματώνονται άριστα στο ύφος του τραγουδιού, προσδίδοντάς του ένα επιπλέον λαϊκό βερνίκι. Αυτές οι πετυχημένες μεν, αυθαίρετες δε επεμβάσεις του Faugiel στο κείμενο μαρτυράνε οπωσδήποτε τη διαισθητική του επίγνωση του λαϊκού συστήματος σύνθεσης· όμως η πρακτική αυτή μπορεί να κινήσει την υποψία μας όσον αφορά την αθωότητά της (πού τελειώνει η μετάφραση και πού αρχίζει η αναδημιουργία και η ‘υπερκειμενική’ μετάφραση που καταγγέλλει ο A. Berman;).

Τέλος, σ’ όλο το μήκος της εργασίας μας , υπογραμμίσαμε τη διαπολιτιστική διάσταση της έκδοσης του Γάλλου διανοούμενου: μέσα από τη μετάφραση, φιλοδόξησε να γεφυρώσει δύο πολιτισμούς, δύο εντελώς διαφορετικά συστήματα αξιών, ιδεολογιών και ευαισθησιών, σε ηθικό και αισθητικό επίπεδο, όπως είναι η ελληνική αγροτική κοινότητα με την τυποποιημένη προφορική της παράδοση και η γαλλική εκλεπτυσμένη κοινωνία με τη κυριαρχία του τυπικού γραπτού λόγου. Η επιμονή με την οποία εκπόνησε το έργο αυτό δεν αφήνει αμφιβολία για την πεποίθησή του ότι το εγχείρημα ήταν εφικτό, παρ’ όλες τις δυσκολίες και τις αδυναμίες του. Το αποτέλεσμα τον δικαίωσε: η ευσυνειδησία και η επινοητικότητα που έβαλε στην υπηρεσία του ξένου κειμένου άνοιξαν ένα δρόμο που ακολούθησαν αρκετοί μεταγενέστεροι μεταφραστές. Πρόκειται λοιπόν, κατά τη γνώμη μας, για μια σημαντική μετάφραση, η οποία διαμορφώθηκε από την εποχή της και ταυτόχρονα, τη διαμόρφωσε στο βαθμό που της το επέτρεπαν οι ιστορικές συνθήκες.