

Traduction, adaptation et contes de fées

La traduction de *La Belle au bois dormant* de Perrault
et de son adaptation en bande dessinée



Image de la bande dessinée La Belle au bois dormant (Lardenois 2007 : 18)

Mémoire de master en traduction
Français

Kitty Penders
4070860
kittypenders@hotmail.com

Dirigé par dr. K. Lavéant
Université d'Utrecht

Table des matières

I. Introduction	3
II. Cadre théorique	6
1. Introduction du corpus.....	6
1.1. L'histoire.....	6
1.2. Tradition éditoriale et public de La Belle au bois dormant.....	7
1.2.1. Tradition éditoriale.....	7
1.2.2. Public.....	8
1.2.3. Traductions.....	9
1.3. Tradition éditoriale et public de La Belle au bois dormant en BD.....	13
2. La traduction de La Belle au bois dormant de Perrault.....	13
2.1. Caractéristiques populaires	14
2.2. Caractéristiques savantes	15
2.3. Problèmes de traduction	16
2.3.1. Stratégies de traduction	16
2.3.2. Stratégies : contexte historique et culturel	21
2.3.3. Stratégies : la traduction pour enfants	23
2.3.4. Conclusion	25
3. Traduction, adaptation et la bande dessinée	26
3.1. Traduction et adaptation	26
3.1.1. Traduction	26
3.1.2. Adaptation	27
3.1.3. Similarités et différences	28
3.2. La multimodalité dans la bande dessinée	31
3.3. L'adaptation en bande dessinée et sa traduction	32
3.3.1. Méthode de description	33
3.3.2. L'adaptation en bande dessinée : description	34
3.3.3. Problèmes de traduction	38
III. Traductions	40
4. Traductions	40
4.1. Traduction de <i>La Belle au bois dormant</i> de Perrault	40
4.2. Traduction de <i>La Belle au bois dormant</i> en bande dessinée	50
5. Analyse	58
5.1. Le conte	58
5.2. La bande dessinée	59
IV. Conclusion et discussion	61
V. Bibliographie	63
VI. Annexes	66
Annexe 1 : L'adaptation en BD de <i>La Belle au bois dormant</i>	67
Annexe 2 : <i>La Belle au bois dormant</i> de Perrault	85
Annexe 3 : <i>La Belle au bois dormant</i> en BD	90

I. Introduction

« Storytelling is always the art of repeating stories »
(Benjamin, cité par Hutcheon 2006 : 2).

Cette citation de Walter Benjamin nous montre que la répétition d'une histoire n'est pas une pratique mauvaise. En revanche, la répétition est la clé de « story-telling ». Une histoire peut même être perdue si l'on ne le répète pas. Certaines histoires sont plus répétées que d'autres et ne se perdent donc jamais (Hutcheon 2006 : 32). Un des meilleurs exemples de cette répétition réussie est le conte de fées. « Variations, adaptations et interprétations font partie intégrante de l'univers des contes »¹. Les histoires de cet univers se retrouvent dans toutes les formes possibles : les contes en prose de Grimm, Andersen et Perrault, films de Disney et films Hollywood, comédies musicales, ballets, opéras, parcs à thème... Bien que les mêmes histoires soient répétées, chaque version adaptée offre des variations surprenantes et sait enchanter le public tout comme l'histoire originelle (Hutcheon 2006 : 4).

Dans ce mémoire, c'est la traduction et l'adaptation d'un conte de fées en particulier, *La Belle au bois dormant*, que nous souhaitons étudier. Ce conte en prose est publié dans le recueil de contes *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault, publié en 1697. Cette œuvre est un des rares livres français qui a gardé un public international (Soriano 1968 : 15). Tout le monde connaît au moins une des contes de Perrault : *La Belle au bois dormant*, *Le Chat botté*, *La Barbe-Bleue*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Cendrillon*... Tous ces contes ont survécu à l'injure du temps, grâce aux traductions et aux adaptations. Par exemple, les versions de *La Belle au bois dormant* des frères Grimm (*Dornröschen*) et de Disney (*Sleeping Beauty*) sont encore très connues.

Néanmoins, presque personne ne connaît la fin originelle de *La Belle au bois dormant* avec la mère ogresse qui veut manger la Belle et ses enfants. Il semble que les versions plus récentes aient été retenues par le public à l'instar de la version originelle. Dans ce mémoire, nous souhaitons retourner à la version originelle du conte du XVIIe siècle et la traduire pour les enfants néerlandais modernes. De plus, nous souhaitons observer une adaptation en bande dessinée récente (Lardenois : 2007), ce qui nous permet d'étudier les stratégies d'adaptation utilisées par le scénariste. Nous souhaitons aussi traduire la bande dessinée, de sorte que nous pouvons comparer les stratégies de traduction d'un livre et celles d'une bande dessinée. Notre question de recherche est donc :

Quels sont les points communs et les différences entre les stratégies de traduction utilisées dans la traduction de La Belle au bois dormant de Perrault et celles utilisées dans la traduction de son adaptation en bande dessinée ?

Pour pouvoir répondre à cette question, nous souhaitons d'abord répondre aux questions posées ci-dessous, qui correspondent aux chapitres du cadre théorique dans ce mémoire.

¹ BnF. « Le conte et ses variantes », <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/variant/index.htm> (19-06-2014).

Chapitre 1 – Introduction du corpus

Quelles sont les caractéristiques de toutes les versions de La Belle au bois dormant (public, stratégies de traduction, langue, etc.) et comment pouvons-nous justifier une nouvelle traduction de ce conte ?

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons d'abord sur l'histoire de *La Belle au bois dormant* de Perrault (1.1). Ensuite, nous aborderons sa tradition éditoriale pour voir quelles versions ont été publiées et à quel public elles ont été adaptées. Nous regarderons en plus de détails les traductions existantes du conte en néerlandais, pour pouvoir justifier notre propre traduction du conte et notre public choisi (1.2). La dernière section traitera brièvement les caractéristiques de la bande dessinée (1.3).

Chapitre 2 – La traduction de *La Belle au bois dormant* de Perrault

Quelles sont les caractéristiques textuelles de La Belle au bois dormant, quels problèmes de traduction pouvons-nous en dériver et quelles stratégies de traduction pouvons-nous utiliser pour les résoudre ?

Le deuxième chapitre sera consacré aux caractéristiques textuelles de *La Belle au bois dormant*. Comme nous allons voir, le conte comprend des caractéristiques populaires, traitées dans la section 2.1, et des caractéristiques savantes, traitées dans la section 2.2. Dans la dernière section, nous en dérivons des problèmes de traduction et nous proposons des stratégies de traduction avec lesquelles nous pouvons résoudre ces problèmes (2.3). Nous nous concentrerons surtout sur le contexte historique et culturel du conte et sur notre public visé.

Chapitre 3 – Traduction, adaptation et la bande dessinée

- *Quels sont les points communs et les différences entre la traduction et l'adaptation ?*
- *Quelles conséquences la multimodalité a-t-elle pour la traduction de la bande dessinée ?*
- *Quels sont les points communs et les différences entre le conte originelle et son adaptation en bande dessinée ?*

Dans le troisième chapitre du cadre théorique, les disciplines de la traduction et de l'adaptation occupent le premier plan. Nous aborderons d'abord leur définitions, pour déterminer les points communs entre ces deux disciplines (3.1). Ensuite, la deuxième section sera consacrée à la multimodalité (3.2), afin de pouvoir décrire les différences et les points communs entre le conte originelle et son adaptation en bande dessinée (3.3).

Après ce cadre théorique, nous proposerons nos propres traductions annotées dans le quatrième chapitre à l'aide des stratégies de traduction proposées dans le cadre théorique. Dans le chapitre 5, une analyse des résultats sera présentée : quelles stratégies de traduction avons-nous utilisées pour la traduction du conte et pour la traduction de la bande dessinée ?

Enfin, nous répondrons à notre question de recherche dans la conclusion et poserons de nouvelles questions à propos des thèmes présentés dans ce mémoire.

II. Cadre théorique

Le cadre théorique se compose de trois parties. Dans la première partie, nous introduirons le corpus de notre mémoire en parlant de la tradition éditoriale et des traductions existantes de *La Belle au bois dormant*. Puis, dans le deuxième chapitre, nous aborderons les caractéristiques du conte et les stratégies de traduction que nous adopterons dans notre traduction du conte. Enfin, nous parlerons dans le troisième chapitre de la traduction et de l'adaptation, du média de la bande dessinée et son aspect multimodal et des problèmes de traduction rencontrés lors de la traduction de la bande dessinée.

1. Introduction du corpus

Dans ce chapitre, nous introduirons le corpus de ce mémoire : *La Belle au bois dormant* de Perrault et sa version en bande dessinée. Nous aborderons d'abord l'histoire de la *Belle au bois dormant* (1.1), puis la tradition éditoriale et les traductions existantes du conte (1.2) et de sa version en bande dessinée (1.3). Nous nous concentrerons surtout sur les différences entre les traductions et le public visé.

1.1. L'histoire

La Belle au bois dormant de Perrault se compose de deux parties. Dans la première partie, une reine accouche d'une fille et le couple royal heureux invite toutes les fées du pays pour la fête de baptême. Cependant, ils ont oublié une vieille fée, qui entre dans le château vexée. Six fées offrent des dons à la petite princesse, mais la méchante fée lui offre un mauvais don : la princesse mourra en se perçant la main d'un fuseau. Une septième fée peut heureusement atténuer cette malédiction : la princesse ne mourra pas, mais s'endormira pendant cent ans et sera réveillée par un prince. Le roi interdit les fuseaux dans le pays.

Quand la princesse a quinze ou seize ans, elle rencontre une vieille dame dans la maison de plaisance de la famille royale, qui file au fuseau. Elle veut aussi l'essayer, mais se perce la main et s'endort. La fée qui l'a sauvée revient et fait dormir tout le château (sauf le roi et la reine), de sorte qu'elle ne soit pas toute seule quand elle sera réveillée. Le château est entouré d'une forêt de ronces.

Cent ans plus tard, un prince voit les tours du château dans la forêt. Un paysan lui raconte l'histoire de la Belle, et le prince va tout de suite au château. Les ronces s'écartent pour lui et il entre dans la chambre de la Belle. Quand il se met à genoux devant elle, elle se réveille. Ils parlent, mangent et se marient.

La deuxième partie de l'histoire se concentre sur la famille du prince. Le prince vit plus de deux ans avec la princesse. Ils ont deux enfants : une fille Aurore et un garçon Jour. Pourtant, il ne dit rien à ses parents, parce que sa mère est en partie ogresse et il craint pour la sécurité de sa famille. Quand son père meurt, le prince devient roi et amène sa famille à sa mère. Après quelques temps, il part en guerre et laisse la régence à sa mère. La reine et ses enfants vont à une maison de campagne dans les bois. Quand l'ogresse y arrive, elle dit à son maître d'hôtel qu'elle veut manger Aurore. Le maître d'hôtel ne veut pas tuer l'enfant, la cache et prépare un agneau pour l'ogresse, qui est trompée. Il répète cette tromperie pour sauver Jour et la Belle.

La mère ogresse découvre cependant que la famille de son fils est encore en vie. Elle est enragée et ordonne de remplir une cuve de bêtes poissonneuses et d'y jeter les familles de

la Belle et du maître d'hôtel. Mais quand ils se trouvent devant la cuve, le roi entre dans la cour. L'ogresse comprend que son plan n'a pas réussi et elle se jette dans la cuve. La famille vit heureuse après ces événements. Le conte finit par une moralité double, qui est de nature ironique. Nous en parlerons plus dans le chapitre 2.2.

1.2. Tradition éditoriale et public de *La Belle au bois dormant*

Dans cette section, nous regarderons la tradition éditoriale de *La Belle au bois dormant* (1.2.1), son public (1.2.2) et ses traductions en néerlandais (1.2.3).

1.2.1. Tradition éditoriale

Après sa première publication en 1696 dans la revue *Le Mercure galant*, *La Belle au bois dormant* de Perrault a été publiée dans ses *Histoires ou contes du temps passé* ou *Contes de ma mère l'Oye* (Tronc 2004 : 227). Ce recueil d'un petit nombre de contes de fées en prose a été publié pour la première fois en 1697 sous le nom de Pierre Darmancour, le fils de Charles Perrault (*idem* : 163-164).

Vu que les contes de fées étaient à l'origine des histoires folkloriques que les nourrices et les servantes racontaient aux enfants à leur charge, ils ont une origine incertaine. Les contes écrits par Perrault et les autres salonniers parisiens sont fort probablement créés à partir de parties d'histoires folkloriques, qui sont adaptées au goût des écrivains aristocrates et de leurs lecteurs sophistiqués, de sorte qu'un nouveau type de conte de fées est né : le conte de salon (Thelander 1982 : 469-470). Quant à *La Belle au bois dormant*, on a retrouvé beaucoup d'œuvres littéraires qui pourraient en être des sources : les *Nuits facétieuses* de Straparole et le *Pentamerone* de Basile (tous les deux italiens), *Perceforest* (1528) et les *Contes* et *Fables* de La Fontaine (Gheeraert 2012 : 40-42). Par exemple, l'œuvre de Basile nous permet de comprendre pourquoi *La Belle au bois dormant* se compose de deux parties. Dans l'histoire de Basile, le prince est déjà marié quand il réveille la Belle. Sa femme est très jalouse et essaye donc de tuer la Belle et ses deux enfants. Cependant, le prince découvre ses plans et se marie enfin avec la Belle. Cette histoire est plus logique au niveau de la continuité que celle de Perrault. Dans sa version, la femme du roi est remplacée par la mère du prince. Pour lui donner une raison de vouloir tuer la famille de son fils, Perrault l'a transformée en ogresse. De cette façon, Perrault a épuré l'histoire du roi infidèle. De plus, dans trois des histoires qui sont probablement à l'origine de *La Belle au bois dormant*, le prince/roi fait l'amour à la Belle pendant son sommeil. Elle accouche de ses deux enfants quand elle est encore endormie. Cet aspect de l'histoire n'étant pas pieux, Perrault l'a aussi adapté pour son public (Soriano 1968 : 127-128). Bien qu'il soit difficile de déterminer si Perrault a pu connaître les œuvres italiennes, nous partons donc du principe que *La Belle au bois dormant* se base largement sur des histoires existantes, mais que Perrault a à la fois ajouté et censuré des éléments de l'histoire pour satisfaire à son public salonnier et pour adapter le conte aux normes et aux mœurs de son époque.

La collection systématique d'histoires folkloriques ne commencera qu'au XIXe siècle en Allemagne (Thelander 1982 : 470). Ce sont les frères Grimm qui ont recueilli des contes folkloriques dans leur recueil *Kinder und Haus-Märchen*, publié pour la première fois en 1812 après des recherches littéraires et scientifiques. De nouvelles éditions sont parues entre

1815 et 1857 (BnF²). La version de *La Belle au bois dormant* des frères Grimm (intitulée *Dornröschen*) est plus courte que celle de Perrault et ne comprend que la première partie du conte de Perrault, jusqu'au moment où le prince embrasse la Belle et la réveille. Cette version allemande du conte est la plus connue et a été à l'origine du film de Disney : « *Sleeping Beauty* » (1959). Au cours des siècles, l'histoire a été adaptée et reformulée beaucoup de fois, par exemple en opéra et en ballet, mais ces trois versions-ci sont les plus connues (Degui³).

Quant à la version de Perrault, elle a été republiée beaucoup de fois au cours des siècles, par exemple dans *Le Cabinet des fées* de Charles-Joseph Mayer, publié entre 1785 et 1789 (BnF⁴) et plus récemment dans des éditions modernes, dont celles éditées par Gheeraert (2012) et Tronc (2007).

1.2.2. Public

En ce qui concerne le public des contes, les auteurs des salons ont écrit leurs histoires pour un public d'adultes sophistiqués, qui partageaient l'idéal des salons parisiens. Après 1710, le conte de fées n'était pourtant plus au mode et avait été remplacé par le conte oriental ou érotique. Les contes de fées n'ont été réimprimés qu'à la fin du XVIIIe siècle, de sorte que la plupart d'entre eux a déjà été oubliée. Quelques auteurs ont cependant survécu et ont même obtenu un public plus large, dont Perrault et Mme d'Aulnoy (Thelander 1982 : 468-469).

Dans le cas des *Contes*, le public visé par Perrault était ambigu. D'un côté, le livre a été dédié à une jeune femme de 15 ans, ce qui nous fait penser que Perrault l'avait écrit pour un public jeune (*idem* : 468). De plus, dans la dédicace de l'auteur, Perrault souligne que les histoires avaient un but pédagogique. De l'autre côté, une hypothèse très populaire de nos jours est que Perrault avait écrit le livre comme un éloge de la culture salonnaire et comme un manifeste de la modernité. Cette hypothèse rend également possible d'inscrire les *Contes* dans l'ensemble de l'œuvre de Perrault (Gheeraert 2012 : 40-52). A l'époque, Perrault était un homme de lettres fameux et un membre de l'Académie française. C'est là où est née la querelle des Anciens et des Modernes. Perrault, étant un partisan des Modernes, a écrit de grands traités pour convaincre Boileau (partisan des Anciens) que les écrivains français modernes étaient aussi compétents que les écrivains classiques latins et grecs et même supérieurs à eux (Bomans 1946 : 6-7). Les contes de Perrault s'inscrivent dans ce contexte parce qu'ils sont d'origine populaire et n'utilisent pas de modèles antiques. Ce nouveau mode de conte (contes de salon) est donc né avec l'œuvre de Perrault, dans les cercles mondains de la bourgeoisie. Pourtant, les contes étaient aussi populaires à la campagne, où les gens pouvaient les lire dans des éditions bon marché (Tronc 2004 : 227). Bref, le livre de Perrault est écrit à la fois pour les enfants et pour les adultes. Nous reviendrons à cette dualité du public dans le chapitre suivant.

De nos jours, on considère les contes de fées comme des histoires pour les enfants (Thelander 1982 : 493). Le public des contes de fées a donc changé au fil des ans.

² BnF. « Jacob et Wilhelm Grimm », <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/grimm.htm> (05-06-2014).

³ Degui, Michaëla. « La Belle au bois dormant au fil du temps », <http://clpav.fr/page-belle-au-bois-dormant.htm> (06-06-2014).

⁴ BnF. « Le Cabinet des fées », <http://expositions.bnf.fr/contes/feuille/cabinet/intro.htm> (05-06-2014).

1.2.3. Traductions

Avant de parler de notre propre traduction, nous introduisons d'abord les traductions existantes de *La Belle au bois dormant* en néerlandais. Nous en avons trouvé dix, un nombre qui nous peut donner des indications utiles sur les stratégies de traduction utilisées et sur le public visé. Les traductions sont faites entre 1775 et 1997⁵ et font tous partie des traductions intégrales des *Contes de ma mère l'Oye* (en néerlandais : *Vertellingen van Moeder de Gans* ou *Sprookjes van Moeder de Gans*). Pourtant, elles connaissent beaucoup de différences.

Nous avons regardé si l'on a utilisé des stratégies pour adapter la traduction à un public d'enfants et à la culture néerlandaise contemporaine, vu que nous souhaitons traduire le conte pour ce public-là. Nous reviendrons à notre public visé à la fin de cette section. Nous avons étudié les traductions à l'aide des stratégies globales suivantes (basées sur les stratégies que nous allons encore voir dans le chapitre suivant) :

- 1) Simplification du syntaxe
- 2) Simplification du vocabulaire
- 3) Suppression des archaïsmes
- 4) Suppression de la moralité
- 5) Naturalisation des noms
- 6) Manipulation idéologique
- 7) Images

Nous avons trouvé les résultats suivants :

	1775 ⁶	189?	1948	1967	1968 ⁷	1975	1977 ⁸	1979	1995	1997 ⁹
1	Non ¹⁰	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui	Non
2	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Oui	Oui	Non
3	Non	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Non
4	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Oui	Non	Non
5	3/5	3/5	4/5	2/3	3/5	2/5	2/5	2/5	3/5	4/5
6	Non	Non	Non	Non	Oui	Non	Non	Non	Non	Non
7	1	1	Oui	Oui	Oui	1	1	Oui	Oui	Non

Commençons par les trois stratégies premières. Le syntaxe de l'original étant très complexe, il n'est pas étrange que la moitié des traducteurs ont simplifié cet aspect de l'histoire. Le vocabulaire a même été (partiellement) simplifié dans huit traductions. De plus, à l'exception des textes les plus anciens et celui d'Altena (1997), les traducteurs ont

⁵ La liste complète des traductions se trouve dans la bibliographie.

⁶ Cette version est explicitement destinée aux enfants : « Met negen keurlijke koopere Plaatjes, zeer dienstig voor de Jeugd om haarzelve in het Fransch en Hollandsch te oefenen ».

⁷ Le livre fait partie de la série « Gouden Haantjes », qui est destinée aux enfants.

⁸ Cette version a repris le titre complet de l'œuvre : « Moeder de Gans of verhalen of sprookjes uit vroegere tijd, met moraal ».

⁹ Le traducteur de cette version a été très fidèle au texte source. Il a même ajouté des notes pour expliquer quelques traductions, comme « Robertsaus » et « Hongaars Koninginnewater ».

¹⁰ La traduction dans le livre est imprimé à côté du texte original. Le traducteur a probablement voulu être très fidèle au texte source pour éviter un décalage entre le texte source et le texte cible.

modernisée le conte. Nous pouvons voir que les trois traductions qui ont employé les trois stratégies mentionnées ci-dessus, celles de 1967, 1968 et 1995, ont aussi utilisé toutes les autres stratégies (à l'exception de la suppression de la moralité dans la version de 1995). La seule traduction qui n'a utilisé aucune des trois premières stratégies est celle d'Altena (1997). Cette traduction est logiquement moins archaïque que les traductions du XVIIIe et du XIXe siècle à cause de l'orthographe moderne, mais elle comprend encore beaucoup d'archaïsmes et a repris le syntaxe complexe de l'originel.

Pour illustrer les stratégies ci-dessus, nous avons regardé la simplification du vocabulaire en plus de détail en observant cinq constituants difficiles du texte originel et leurs traductions :

	couvert (178)	eau de la reine de Hongrie (181)	sabbat (184)	sauce Robert (189-190)	venu en poste (192)	
1775	bord	eau de la reine	bijeenkomst	een zuure saus	met de post gekomen	3/5
189?	bord	Eau de la reine	bijeenkomsten	een zure eiersaus	met de post gekomen	3/5
1948	x	lodderijn	nachtelijke samenkomsten	Robertsaus	had heel vlug gereisd	2/4
1967	Etens-bordje	citroenkruid	bijeenkomsten	x	had heel snel gereden	3/4
1968	x	eau-de-cologne	heksenfeesten	x	x	1/2
1975	x	reukwater	nachtelijke bijeenkomsten	robertsaus	hij had zich gehaast	2/4
1977	bestek	reukwater	sabbat	Robertsaus	hij had zijn paard telkens laten aflossen	2/5
1979	bestek	reukwater	heksensabbat	robertsaus	was ijlings naar huis gekomen	3/5
1995	bord	eau de cologne	heksenkring	een fijne roomsaus	x	3/4
1997	x	Hongaars Koninginnen-water	sabbat	Robertsaus	in hoog tempo, met steeds verse paarden, teruggekeerd	1/4

Le chiffre dans la dernière colonne indique combien de constituants ont été simplifiés ou explicités. Le mot « couvert » n'est jamais traduit par « couvert » pour faciliter la compréhension. Dans quatre cas, le mot est même supprimé. En revanche, le constituant « l'eau de la reine de Hongrie » n'a jamais été expliqué. Plusieurs traducteurs l'ont naturalisé, par exemple en utilisant « lodderijn » ou « reukwater », mais ces mots n'expliquent toujours pas pourquoi on l'utilise pour réveiller la princesse. Quant à « sabbat » et « sauce Robert », les stratégies varient. Certains ont explicité le premier mot en ajoutant « heksen » au « sabbat » et d'autres ont complètement simplifié le mot en utilisant « bijeenkomst(en) ». Cependant, quelques traducteurs ont retenu le mot « sabbat », tout comme la naturalisation « Robertsaus », qui s'oppose aux traductions explicatives « fijne

roomsaus » et « zure eiersaus ». Enfin, la phrase « il était venu en poste » n'a été retenu que deux fois (dans les deux versions les plus anciennes). Dans les autres cas, la notion de « poste » a été supprimée. En conclusion, aucune des traducteurs a choisi d'expliquer tous les mots difficiles ou bien de les retenir.

La quatrième stratégie, la suppression de la moralité, est un indicateur important du public cible, vu que la moralité est ironique et suscite l'idée d'un public double. La moitié des traducteurs a retenu la moralité. Pourtant, deux de ces traductions sont (fort probablement) adaptées aux enfants, celles de 1775 et 1995, vu que la première a indiqué son public cible explicitement et la deuxième comprend beaucoup d'images. Les autres trois, celles de 1975, 1977 et 1997, sont des traductions très littérales et ne sont donc pas destinées uniquement aux enfants.

Passons à la cinquième stratégie, la naturalisation des noms communs :

	Mataquin	Pouffe	Aurore	Jour	Cantalabutte	
1775	Mataquino	Jolie	Aurora	Dag	Kantalabut	3/5
189?	Matakijn	Jolie	Dageraad	Dag	Cantalabout	3/5
1948	Matakijn	Poef	Dageraad	Dag	Cantalabutte	4/5
1967	Mataquin	X	Morgenrood	Klaarliche Dag	X	2/3
1968	Mataquin	Poef	Dageraad	Dag	Cantalabutte	3/5
1975	Mataquin	Pouffe	Aurora	Dag	Cantalabutte	2/5
1977	Mataquin	Pouffe	Dageraad	Dag	Cantalabutte	2/5
1979	Mataquin	Pouffe	Morgenrood	Daglicht	Cantalabutte	2/5
1995	Mataquin	Plofje	Morgenrood	Dageraad	Cantalabutte	3/5
1997	Mataquin	Poef	Morgenstond	Dag	Zangersheuvel	4/5

Nous considérons un nom comme naturalisé quand il n'a plus une orthographe et une phonologie française. Par exemple, le nom « Pouffe » a été traduit par « Jolie » en 1775, mais ce nom est encore français. En revanche, le nom « Aurora » est considéré comme adapté au néerlandais. Comme on peut voir dans le tableau ci-dessus, aucune des traducteurs a naturalisé tous les noms. Les noms « Mataquin » et « Cantalabutte » ont même été retenus systématiquement, parfois avec une orthographe différente, à l'exception de la traduction « Zangersheuvel » pour « Cantalabutte » d'Altena (1997).

Ensuite, un seul traducteur (1968) a manipulé le texte pour le faire correspondre à ses valeurs et aux mœurs de la société : il a remplacé la mère ogresse par une belle-mère jalouse, qui veut que son propre fils succède au roi. Elle ne veut donc pas manger sa belle-fille et ses enfants, mais les faire tuer. Cette adaptation rend l'histoire moins horrible, mais modifie considérablement l'intrigue.

Finalement, nous avons regardé les images dans les livres. Cinq des histoires ont beaucoup d'images et sont donc clairement destinées aux enfants. Quatre autres n'ont qu'une image, tout comme notre texte source (Gheeraert 2012). Deux de ces traductions (1975, 1977) ont un double public, comme nous avons déjà vu. Celle de 1775 est destinée aux enfants, tout comme celle de la fin du XIXe siècle (qui ne comprend plus la moralité). La traduction de 1997 est le plus clairement destinée à un public double, vu que le traducteur n'a utilisé aucune stratégie de simplification (à l'exception de la naturalisation, qui n'est pourtant pas une stratégie uniquement utilisée dans la traduction pour enfants).

En conclusion, les traductions existantes de l'œuvre de Perrault sont toutes très différentes. La plupart des traducteurs ont au moins utilisé un minimum d'explications et de simplifications, mais le public cible diffère d'une traduction à une autre. Il n'y a pas une tendance vers des traductions de plus en plus modernes et adaptées aux enfants. En revanche, la traduction la plus moderne a un public ambigu.

Notre propre traduction serait destinée uniquement aux enfants, vu que les contes sont de nos jours un genre de la littérature pour enfants. De plus, il est difficile de reproduire la dualité dans un texte, donc selon Alvstad (2010 : 24), il faut choisir un seul public en tant que traducteur. Dans notre cas, nous avons laissé de côté le public adulte.

Nous voulons utiliser toutes les stratégies possibles pour adapter le texte aux enfants, sans perdre l'histoire originelle. Nous voulons donc éviter le plus que possible la manipulation idéologique. Le dernier texte qui a utilisé toutes les stratégies sauf la manipulation idéologique était celle de 1967, donc nous sommes d'avis qu'une nouvelle traduction plus moderne de *La Belle au bois dormant* serait justifiée. En outre, nous voulons utiliser notre traduction pour la traduction de l'adaptation en bande dessinée de la Belle au bois dormant, qui est déjà destinée aux enfants. Cette version est très fidèle au source, donc nous voulons aussi être fidèle au source (autrement, les images ne correspondent plus au texte).

Un autre paramètre que nous devons déterminer est l'âge de notre public cible, vu que la tranche d'âge est une notion importante dans la littérature pour enfants :

« Een van de belangrijkste pedagogische principes die werkzaam zijn in de kinder- en jeugdliteratuur is dat de tekst moet zijn toegesneden op de geïntendeerde doelgroep, die vaak onderscheiden wordt door een specifieke leeftijd en daarmee samenhangende cognitieve, sociale en psychologische ontwikkelingsfase. Vanuit dat gezichtspunt is kinder- en jeugdliteratuur een typische doelgroep literatuur (...) » (Koster 2006 : 25).

Koster explique que toutes les institutions utilisent la division en tranches d'âge, donc aussi le traducteur. Nous avons utilisé la catégorisation de Jan van Coillie (1999 : 50-51, 54-57) pour déterminer l'âge de notre public cible.

Van Coillie a distingué cinq phases de développement de l'enfant qui correspondent aux changements au niveau cognitif, psychique et social mentionnés ci-dessus : la phase des nouveau-nés (0-1 an), la phase des tout-petits (1-3 ans), la phase des enfants (3-6 ans), la phase des enfants d'école (6-12 ans) et l'adolescence (12-18 ans). Nous avons choisi la phase des enfants d'école (6-12 ans) pour plusieurs raisons, que nous allons énumérer après avoir expliqué en plus de détail la phase des enfants d'école.

Dans cette phase, l'école joue un rôle majeur dans le développement des enfants. Ils acquièrent plus de connaissances et de compétences. A partir de 6 ans, les enfants s'intéressent de plus en plus aux enfants autour d'eux et ils ne se concentrent plus seulement sur eux-mêmes. Par conséquent, ils s'intéressent plus aux problèmes et aux sentiments des autres. Ils développent aussi la conscience morale et les compétences de base pour fonctionner dans leur propre culture. Les livres peuvent les aider dans ce développement. Au niveau cognitif, l'âge de 7/8 ans est un tournant : les enfants apprennent le raisonnement et l'usage de leur intelligence. A cause de ce développement, ils peuvent lire des livres de plus en plus complexes ayant plus de personnages et de motifs.

Les enfants de 6 à 10 ans aiment les histoires de fantaisie, dont les contes de fées. A partir de 10 ans, pourtant, ils commencent à s'intéresser aux livres d'aventures plus complexes et ils perdent l'intérêt pour les contes. Petit à petit, ils commencent à

comprendre l'environnement des enfants des autres cultures ou d'une autre époque, à condition que les situations décrites sont reconnaissables et concrètes. De plus, ils développent leur sens de l'humour.

Nous avons choisi la tranche d'âge 6-10 ans, vu que c'est à cet âge que les enfants s'intéressent le plus aux contes. Ce choix a néanmoins des conséquences pour notre traduction : vu que les enfants développent leur compréhension interculturel plus tard dans leur vie, il faut adapter notre traduction à leur situation : la situation d'un enfant néerlandais moderne. Par exemple, nous avons choisi de naturaliser des noms et de moderniser le langage. Nous reviendrons en plus de détail à cette stratégie de traduction dans le chapitre suivant (section 2.3).

En ce qui concerne la réutilisation des traductions existantes, nous avons traduit le texte sans regarder d'abord les traductions existantes, de sorte que notre version est devenue unique.

1.3. Tradition éditoriale et public de *La Belle au bois dormant* en BD

La Belle au bois dormant en bande dessinée est une des histoires de l'album *Contes de Perrault en bandes dessinées* de la maison d'édition Petit à Petit, publié en 2007 et aucune fois réimprimé. Cette adaptation des *Contes* de Perrault a été faite par le scénariste Gaet's en collaboration avec différents dessinateurs. *La Belle au bois dormant* a été illustrée par Christelle Lardenois et colorée par Christelle et Cédric. L'album fait partie d'une collection qui permet « de découvrir en bandes dessinées les plus beaux textes français de la chanson, de la poésie, de la littérature et du théâtre » (Petit à Petit¹¹). Nous pouvons donc partir du principe que l'auteur a voulu être fidèle au texte source. Pourtant, l'histoire en bande dessinée est surtout destinée aux enfants, vu que la maison d'édition Petit à Petit publie des livres pour la jeunesse (*idem*). Dans le chapitre 3.3.2, nous allons voir si le choix du public visé a eu des conséquences pour l'adaptation en bande dessinée.

Les contes en bandes dessinées n'ont pas encore été traduits en néerlandais.

2. La traduction de *La Belle au bois dormant* de Perrault

Dans les *Contes* de Perrault, on peut découvrir un double registre. Le livre possède une voix populaire et une voix mondaine ; les contes semblent être des histoires simples, mais reflètent en fait l'idéal salonnier (Gheeraert 2012 : 49). D'un côté, l'origine folklorique des contes de salon se manifeste par la brièveté, l'usage des formules (par exemple « il était une fois »), la simplicité des personnages, l'absence de l'érotisme et les intrigues, les personnages et les motifs empruntés à la culture populaire. De l'autre côté, les auteurs aristocrates ont rendu leurs histoires plus complexes en décrivant les vêtements et l'allure des personnages et en les rendant plus sophistiqués. En outre, bien que les grands thèmes littéraires ne soient pas utilisés pour les contes de fées, on se sert encore des thèmes de l'amour, du mariage et de l'avancement social (Thelander 1982 : 469-470). Ces thèmes sont étrangers aux contes populaires, mais se retrouvent tous les trois dans *La Belle au bois dormant*.

¹¹ Petit à Petit. « Qui sommes-nous ? », <http://www.petitapetit.fr/maison-edition/qui-sommes-nous.php> (05-06-2014).

Dans cette section, nous aborderons en plus de détail les caractéristiques populaires (2.1) et savantes (2.2) de *La Belle au bois dormant*. Enfin, nous aborderons les problèmes de traduction que nous avons rencontré lors de la traduction du conte en néerlandais (2.3).

2.1. Caractéristiques populaires

Selon Vladimir Propp (1928), la structure narrative des contes populaires est toujours la même :

« Un héros ou une héroïne, subissant un malheur ou un méfait, doit traverser un certain nombre d'épreuves et de péripéties, qui souvent mettent radicalement en cause son statut ou son existence, pour arriver à une nouvelle situation stable, très souvent le mariage ou l'établissement d'une nouvelle vie. » (BnF¹²)

L'histoire d'un conte commence dans le foyer familial, où le héros subit donc un méfait. Ce méfait prend son origine dans une situation familiale complexe (BnF¹³). Dans *La Belle au bois dormant*, deux situations familiales jouent un rôle, à cause du fait que le conte se compose de deux parties. Premièrement, la Belle se trouve dans une situation familiale avec ses parents et deuxièmement, elle se marie et prend donc sa place dans la famille du prince.

Puis, le héros ou l'héroïne du conte doit surmonter des épreuves, de sorte qu'il ou elle construit sa personnalité et passe à l'âge adulte. Ces épreuves forment les nœuds de l'intrigue (*idem*). Dans *La Belle au bois dormant*, la famille de la Belle doit d'abord survivre aux menaces de la méchante fée, et le prince doit traverser la forêt de ronces pour éveiller la Belle. Dans la deuxième partie, la nouvelle famille est menacée par la mère du prince, qui est de race ogresse.

Enfin, le héros ou l'héroïne a surmonté les épreuves et arrive à une situation stable. Souvent, le héros se retrouve dans un château, qui symbolise son accomplissement et sa transformation. La situation stable est souvent décrite par la formule connue « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » (*idem*). Dans le cas de la Belle, elle a subi son épreuve (dormir cent ans), se marie avec le prince, a deux enfants et habite dans un beau château dans la première partie du conte. Dans l'autre partie, la belle-mère est morte et ne menace plus la Belle et ses enfants, de sorte qu'ils soient en sécurité et puissent vivre heureusement.

Quand on regarde les contes plus en détail, on peut encore distinguer deux autres caractéristiques importantes, dont la première est le pacte féérique :

« Le conte de fées se définit aussi par le pacte féérique passé entre le conteur et son auditoire ou ses lecteurs. Ces derniers acceptent de croire à l'univers merveilleux et à ses lois, d'entrer avec le conteur dans un monde second sans rapport avec le nôtre. Ce monde où les héros sont comme anonymes, figures plus qu'êtres, où les distances et le temps varient, où toutes sortes de créatures peuvent se manifester, où tout, de la forêt à la clef, peut se révéler Fée » (BnF¹⁴).

¹² BnF. « De l'oral à l'écrit ». <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/> (06-06-2014).

¹³ BnF. « Les ingrédients du conte ». <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ingre/> (06-06-2014).

¹⁴ BnF. « De l'oral à l'écrit ». <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/> (06-06-2014).

Le lecteur doit donc accepter les éléments magiques dans ce monde du moment qu'il entend ou lit les mots « il était une fois », qui marquent l'entrée dans l'univers des fées (BnF¹⁵).

L'autre caractéristique essentielle des contes de fées populaires est l'abondance des êtres fantastiques, sous la forme d'animaux, de monstres ou de fées, qui renforcent l'aspect féérique du conte (*idem*). Par exemple, les fées sont très importantes dans *La Belle au bois dormant*, vu que c'est la méchante fée qui fait basculer l'intrigue. Une jeune fée tente de contredire la malédiction, mais la magie d'une fée est limitée ; elle ne peut pas défaire la magie d'une autre fée et seulement la modifier (Thelander 1982 : 486). C'est pourquoi la Belle ne meurt pas, mais s'endort pour cent ans.

L'ogre est un autre être fantastique qui est important pour le conte. Il désire manger la chair humaine. « Il voit mal, mais possède un flair solide (...). Cet odorat exceptionnel lui permet de compenser la faiblesse de sa vue. (...) Car malgré sa force et son apparence physique impressionnante, l'ogre est vulnérable [et] facilement vaincu grâce à l'intelligence du héros » (BnF¹⁶). L'ogre français n'est pas un géant comme dans les contes anglais, mais un aristocrate : il vit comme un noble, mange comme un aristocrate et possède beaucoup de terre. Cependant, il n'a pas les qualités d'un vrai noble. C'est pourquoi il doit souvent être éliminé dans les histoires, afin de remplacer ce faux noble par un vrai noble (Thelander 1982 : 485-486). Par exemple, la reine ogresse, qui est à l'origine des épreuves dans la deuxième partie de *La Belle au bois dormant*, meurt et est enfin remplacée par la Belle.

2.2. Caractéristiques savantes

L'œuvre de Perrault porte aussi des marques de la culture salonnrière. Ces caractéristiques savantes sont abordées ci-dessous.

Premièrement, Perrault a utilisé l'ironie dans ses textes, surtout dans les moralités. *La Belle au bois dormant* est même le plus ironique des contes (Gheeraert 2012 : 56-57). Par exemple, la princesse dit après son réveil : « Est-ce vous, mon Prince ? Vous vous êtes bien fait attendre » (Perrault 2012 : 186-187). De plus, la dame d'honneur annonce qu'il est temps de manger, bien que les amoureux n'aient pas faim à cause de leur amour. Souvent, l'ironie se communique par des sous-entendus discrets et des allusions sexuelles : « la dame d'honneur leur tira le rideau : ils dormirent peu, la princesse n'en avait pas grand besoin » (*idem* : 188).

Ensuite, comme nous l'avons déjà dit, on retrouve le jeu salonnier dans les moralités. Elles sont écrites en vers hétérométriques, sont ironiques et reflètent les idéaux des salonniers. Elles semblent être de nature pédagogique, mais leur caractère ironique nous fait penser autrement : Perrault montre les travers et les ridicules de ses contemporains (Gheeraert 2012 : 58-59). Ses moralités ressemblent aux fables de La Fontaine, qui visait quant à lui « à dynamiter la morale traditionnelle et à pulvériser la norme » (Bassy 2007 : 16). La Fontaine comme Perrault dissimulait sa vraie opinion derrière des fables 'pédagogiques'. Dans le cas de *La Belle au bois dormant*, Perrault écrit dans la moralité qu'il n'est pas grave d'attendre quelque temps avant de se marier. Pourtant, la Belle dans l'histoire épouse le prince presque immédiatement après qu'il l'a réveillée. La conséquence est que la Belle n'a pas pu apprendre à connaître la famille du prince, et donc la mère

¹⁵ BnF. « Espace et temps », <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ingre/indespa.htm> (06-06-2014).

¹⁶ BnF. « Ogres et nains, ogresses et diables », <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ingre/indogr.htm> (06-06-2014).

ogresse qui aime manger la chair humaine. La moralité est donc une prescription qui ne résume pas le contenu de l'histoire. En revanche, l'histoire montre l'opposé de ce que Perrault a écrit à la fin (Shaw¹⁷).

Une autre caractéristique savante est la description du luxe du monde aristocratique, ce qui ne se figurait pas dans le conte populaire (Thelander 1982 : 482-484). Par exemple, Perrault a décrit d'une manière détaillée le château où est endormie la Belle et le couvert d'or des sept fées.

Enfin, les contes utilisent des scénarios et des motifs du courant galant, comme le thème du coup de foudre, de la belle endormie et du mariage clandestin, tous les trois présents dans *La Belle au bois dormant* (Gheeraert 2012 : 60-61).

En conclusion, l'univers des *Histoires ou contes du temps passé* reflète le monde de salons du XVIIIe siècle. Bien que les contes se déroulent dans un monde imaginaire, ils reflètent la culture du temps où ils étaient écrits. Par exemple, le gouvernement dans les contes est toujours une monarchie, ce qui reflète la société française du XVIIIe siècle. Cependant, l'organisation gouvernementale de la monarchie dans les contes est minimaliste : on ne voit que le roi, sa famille et la cour. Cette image du gouvernement montre probablement l'idéal des auteurs de salon, qui désiraient avoir un roi personnel et fort (Thelander 1982 : 472-475). Les *Contes* de Perrault ne sont donc pas seulement des histoires pour enfants, mais aussi des récits qui reflètent les idéaux salonniers.

2.3. Problèmes de traduction

Dans cette partie, nous parlerons des problèmes de traduction que nous avons rencontrés lors de la traduction de *La Belle au bois dormant*. Premièrement, nous parlerons des stratégies de traduction de Chesterman, pour pouvoir décrire nos traductions (2.3.1). Deuxièmement, nous aborderons le contexte historique et culturel du conte qui est lié aux stratégies de traduction de Holmes (2.3.2). Puis, nous allons voir quelles stratégies nous pouvons employer pour adapter le conte au public cible (2.3.3). Enfin, nous résumerons nos propres choix et stratégies de traduction (2.3.4).

2.3.1. Stratégies de traduction

Pour pouvoir décrire les changements que nous avons effectués dans notre traduction, nous nous servons des stratégies de traduction de Chesterman (2010 : 153-172). Selon lui, on peut distinguer deux types de stratégies : *productstrategieën* (stratégies de produit) et *begripsstrategieën* (stratégies de compréhension). Il se consacre au premier type de stratégies et décrit comment chaque stratégie de produit change le matériel linguistique dans un texte cible. Les stratégies de compréhension sont plus abstraites et seront abordées dans les sections 2.3.2 (sur la situation culturelle et historique) et 2.3.3 (sur la spécificité du public cible).

Chesterman a classé les stratégies en trois groupes principaux : les stratégies syntactiques (ou grammaticales, G), qui influencent notamment la forme du matériel linguistique, les stratégies sémantiques (S), qui influencent notamment le sens du matériel linguistique et les stratégies pragmatiques (PR), qui ont affaire à la sélection du matériel linguistique et influencent donc le message lui-même. Chaque catégorie se compose de dix

¹⁷ Shaw, Conner. « The Beauty in the Sleeping Woods... Take that, Translators », <http://perraultredux.wordpress.com/belle-au-bois-dormant/> (06-06-2014).

stratégies, que nous abordons ci-dessous avec des exemples pris de notre corpus. Les stratégies peuvent être employées simultanément.

G1 : Traduction littérale

La traduction littérale reproduit le plus que possible la forme du texte cible, mais reste grammatical. Par exemple, dans la phrase suivante, seule le verbe « manger » a changé de place pour rendre la phrase cible grammaticalement correcte :

« Je veux manger la reine à la même sauce que ses enfants ». (191)
 'Ik wil de koningin in dezelfde saus als haar kinderen eten.'

G2 : Calque

Un calque est un mot d'emprunt. Par exemple, le mot néerlandais « oger » est dérivé du mot français « ogre » (184). Ce mot n'est pas encore accepté en néerlandais, vu qu'il ne se trouve pas dans le dictionnaire *Van Dale*. Bien qu'il soit utilisé de plus en plus, le mot est donc encore un néologisme.

G3 : Transposition

Une transposition signifie un changement de catégorie grammaticale. Dans l'exemple ci-dessous, le nom « perfections » est devenu un adjectif :

[L]a princesse eût par ce moyen toutes les *perfections* imaginables. (178)
 De prinses zou hierdoor in alle denkbare opzichten *volmaakt* worden.

G4 : Changement d'une unité

Les unités d'un texte sont le morphème, le mot, le constituant, la clause, la phrase et l'alinéa. Dans *La Belle au bois dormant*, nous avons souvent raccourci des phrases longues contenant beaucoup de subordonnées en ajoutant des points. Une phrase devient donc plusieurs phrases dans le texte cible, comme dans l'exemple suivant :

« Non, non, Madame, lui répondit le pauvre maître d'hôtel tout attendri, vous ne mourrez point, et vous ne laisserez pas d'aller revoir vos chers enfants, mais ce sera chez moi où je les ai cachés, et je tromperai encore la reine, en lui faisant manger une jeune biche en votre place. » (191)

'Nee, nee, mevrouw,' antwoordde de arme hofmeester, die helemaal ontdaan was. 'U zult niet sterven en toch zult u uw kinderen weer terugzien, maar dan bij mij thuis, waar ik ze heb verborgen. Ik zal de koningin nogmaals misleiden, door haar een jonge hinde te laten eten in uw plaats.'

Dans la traduction, nous avons divisé la phrase source en trois phrases cibles.

G5 : Changement de la structure d'un constituant

Il s'agit de changements de nombre ou d'article (constituant nominal) et de changements de personne, temps et modalité (constituant verbal). Par exemple, nous avons transformé le mot « dragons » en « dragon » dans la traduction de la bande dessinée, de sorte que le message linguistique et le message iconique étaient pareils (l'image ne montre qu'un seul dragon).

G6 : Changement de la structure d'une clause

La structure d'une clause peut par exemple être changée en transformant la voix (active ou passive) ou l'ordre des constituants. Exemple :

(...) sans qu'on le pût suivre (...) (184)
Hij kon er niet gevolgd worden (...)

La phrase française est active, mais nous avons choisi une traduction passive, ce qui est une construction plus courante en néerlandais si le sujet de la phrase est « on ».

G7 : Changement de la structure d'une phrase

La structure d'une phrase peut être modifiée en changeant par exemple une phrase subordonnée en une phrase principale. Dans notre traduction de *La Belle au bois dormant*, nous avons souvent combiné cette stratégie avec la stratégie G4. L'exemple suivant montre la combinaison de ces deux stratégies.

Au bout de cent ans, le fils du roi qui régnait alors, et qui était d'une autre famille que la princesse endormie, étant allé à la chasse de ce côté-là, demanda ce que c'était que des tours qu'il voyait au-dessus d'un grand bois fort épais. (184)

Honderd jaar later was een prins in de omgeving aan het jagen. Hij was de zoon van de koning die op dat moment regeerde en behoorde tot een andere familie dan de slapende prinses. Hij vroeg zich af wat de torens waren die hij boven een groot, dichtbegroeid bos zag.

La phrase originelle se compose d'une phrase principale et de plusieurs phrases subordonnées. Dans la traduction, nous avons transformé deux subordonnées en des phrases principales et puis nous les avons séparées par des points.

G8 : Changement de la cohésion

Les démonstratifs, les pronoms et les répétitions créent de la cohésion dans un texte. Dans l'exemple ci-dessus (G7) par exemple, nous avons ajouté des pronoms personnels (deux fois « hij ») pour rendre les nouvelles phrases principales cohérentes. Parfois, nous avons explicité des pronoms personnels en les remplaçant par des noms :

[I]l le porta à sa femme (191)
De hofmeester bracht hem naar zijn vrouw

G9 : Changement de niveau

Les niveaux syntaxiques sont la phonologie, la morphologie, le syntaxe et le lexique. Exemple :

La petite Pouffe, petite chienne de la princesse (183)
De kleine Poef, het hondje van de prinses

Au lieu d'utiliser le mot « petit » dans la traduction (lexique), nous avons trouvé une solution morphologique en utilisant le diminutif –je.

G10 : Changement de figure de style

Quelques exemples de figures de style sont le parallélisme, la répétition, l'allitération et le mètre. On peut modifier ou supprimer une figure de style du texte source ou ajouter une figure de style à une phrase cible, comme dans l'exemple suivant :

quelque chose de lumineux et de divin (186)
iets helders en hemels

Dans la traduction, nous avons ajouté une allitération.

S1 : Synonymie

Nous utilisons aussi cette stratégie pour indiquer une traduction plus ou moins littérale au niveau d'un seul mot, vu que la stratégie G1 ne s'effectue qu'au niveau syntaxique.

S2 : Antonymie

Il s'agit d'usage d'une antonyme en combinaison avec une négation, comme dans la traduction suivante :

qu'elle *n'était pas morte* (182)
dat ze nog *leefde*

S3 : Hyponymie

Dans le cas de hyponymie, on peut utiliser un autre hyponyme d'une même hypéronyme ou employer une hyponymie au lieu de son hypéronyme (ou l'inverse). Par exemple, nous avons remplacé quelques animaux poissonneux (hypéronyme), comme la couleuvre (hyponyme), par d'autres animaux poissonneux :

de crapauds, de vipères, de couleuvres et de serpents (192)
met schorpioenen, adders, gifslangen en cobra's

S4 : Mots complémentaires

Il s'agit des mots qui se complètent, comme « vendre » et « acheter ». Nous n'avons pas utilisé cette stratégie.

S5: Changement de niveau d'abstraction

Un mot devient plus ou moins abstrait. Nous n'avons pas utilisé cette stratégie.

S6 : Changement de distribution

Le nombre de mots dans un constituant est diminué ou élevé, sans changer le sens de la phrase. Par exemple, nous avons utilisé « een koninklijke koppel » au lieu de « een koning en een koningin » dans la traduction de la bande dessinée.

S7 : Changement d'accentuation

Nous avons remplacé le mot « une » dans la phrase suivante par un adjectif possessif, de sorte que le constituant soit plus accentuée dans la traduction :

d'*une* tour (179)
uit *haar* torentje

S8 : Paraphrase

La paraphrase est une stratégie excellente pour un traducteur, parce qu'elle permet de raccourcir les phrases sans changer trop son sens. Exemple de notre traduction de la bande dessinée :

Il prit soin de donner la petite Aurore à sa femme (24)
Hij nam Dageraad mee naar zijn vrouw

Le sens des deux phrases est presque pareil, mais au lieu d'employer la construction « il prit soin de donner à », nous avons utilisé la construction plus courte « meenemen naar ».

S9 : Changement de trope

Un trope est une figure de style qui demande des connaissances préalables pour pouvoir interpréter le message. Quelques exemples de tropes sont la personnification et la métaphore. Les mots à double sens sont aussi des tropes :

qu'elle aurait de l'esprit comme un ange (179)
dat ze het karakter van een engel zou hebben

On peut lire la première phrase à deux manières : la princesse aurait de l'esprit comme les anges ont de l'esprit, ou elle aurait l'esprit d'un ange. Nous avons choisi la deuxième possibilité (« het karakter van een engel ») et ont donc supprimé le trope.

S10 : Autres changements sémantiques

PR1: Filtrage culturel

Le filtrage culturel veut dire que les éléments du texte source sont adaptés au contexte du public cible. Par exemple, nous avons remplacé « la sauce Robert » (189-190), une sauce française qui n'est pas du tout connue aux Pays-Bas, par « hollandaisesaus », une sauce que les Néerlandais connaissent bien.

PR2: Changement d'explicité

On peut expliciter ou rendre plus implicite un élément du texte source. Par exemple, nous avons remplacé « couper la gorge à la reine » (explicit) par « ombrengen » (implicite). On comprend encore que le maître d'hôtel a l'intention de couper la gorge à la reine à l'aide du contexte de l'histoire, vu qu'il a un couteau et que la reine lui tend le cou.

PR3 : Changement d'information

Si l'information de l'histoire est changée dans le texte cible, il n'est plus possible d'en déduire ce qui était écrit dans le texte source. Par exemple, nous avons supprimé la moralité dans notre traduction.

PR4 : Changement interpersonnel

Il s'agit d'un changement de relation entre l'auteur/le texte et le lecteur, par exemple en modifiant la formalité ou le niveau du vocabulaire. Dans notre traduction, nous avons

modernisé beaucoup de mots, de sorte que la relation entre le texte et le lecteur moderne soit plus étroite.

PR5 : Changement de l'acte de langage

Des exemples des actes de langage sont la demande, l'assertion et la promesse. Cette stratégie est souvent utilisée dans l'adaptation en bande dessinée de *La Belle au bois dormant* : beaucoup de narrations sont devenues des dialogues dans des bulles.

PR6 : Changement de cohérence

Il s'agit d'un changement dans l'ordre du matériel linguistique. Par exemple, à la page 188, l'auteur raconte que le prince quitte la princesse le lendemain de leur mariage. Dans le texte source, le texte continue, mais nous avons commencé un nouveau alinéa pour indiquer qu'il s'agit d'une nouvelle partie de l'histoire : la partie dans laquelle le prince est marié et doit justifier ses absences à la cour. Cette partie marque l'entrée de la nouvelle famille royale dans l'histoire, celle du prince.

PR7 : Traduction partielle

Nous n'avons pas utilisé la traduction partielle dans notre traduction.

PR8 : Changement de visibilité

Nous n'avons pas changé la visibilité de l'auteur dans notre traduction.

PR9 : Transrédiger

Nous avons pas rédigé le texte, vu qu'il ne contenait pas de fautes de frappe ou des phrases illogiques.

PR10 : Autres changements pragmatiques

2.3.2. Stratégies : contexte historique et culturel

La Belle au bois dormant de Perrault est une œuvre du XVII^e siècle, donc il n'est pas surprenant que l'auteur ait utilisé beaucoup de mots et de constructions archaïques et des *realia* français. Notre traduction du texte doit être attirante et lisible pour un public moderne d'enfants. La question est de savoir si tous les mots et les constructions anciens doivent être adaptés à la langue et la culture cible. Il y a différentes stratégies de traduction que nous pouvons adopter. Nous abordons en premier lieu les stratégies de Holmes, qui sont des stratégies de compréhension.

Selon Holmes (2010 : 183-188), un traducteur rencontre des problèmes aux trois niveaux : le contexte linguistique (langue), l'intertexte littéraire (intertextualité) et la situation socioculturelle (culture) de l'œuvre originelle. Il faut choisir des traductions pour la situation nouvelle. Le traducteur fait donc des choix sur trois niveaux, mais aussi sur deux axes : l'axe x « exotiser vs. naturaliser » et l'axe y « historiser vs. moderniser ». Exotiser veut dire que les éléments culturels de la culture cible ne sont pas supprimés ou substitués, tandis que la naturalisation exige cette transformation. Historiser signifie que les éléments qui sont propres à l'époque où le texte cible a été écrit sont maintenus, tandis que la modernisation demande la substitution du contexte ancien par un contexte moderne. Simplement dit, si un traducteur choisit la combinaison exotiser et historiser, il conserve la situation historique et

2.3.3. Stratégies : la traduction pour enfants

Nous avons déjà vu que *La Belle au bois dormant* de Perrault à un double registre et donc un double public ; le livre est écrit à la fois pour les adultes et pour les enfants. Notre traduction du livre sera pourtant destinée aux enfants de 6 à 10 ans, de sorte que nous devons adapter des choses. Alvstad (2010 : 22-27) a énuméré des points importants pour la traduction pour enfants.

Premièrement, l'adaptation au contexte culturel est une stratégie très importante, qui veut dire que le traducteur doit adapter un texte source au cadre de référence des lecteurs cibles, donc les enfants. Ce cadre de référence comprend tous les phénomènes spécifiques à une culture, dont les références littéraires, les langues étrangères et le contexte historique. Alvstad mentionne une raison importante pour cette stratégie :

« Since the cultural contexts of the source and target texts' readers differ, the target text will become difficult to understand or less interesting if the translator of a children's text does not adapt it to the prospective target readers' frames of reference » (Alvstad 2010: 22).

Un texte doit donc être modernisé et naturalisé, si nous utilisons les termes de Holmes. Pourtant, la lecture a aussi un but pédagogique, donc le traducteur doit trouver un équilibre entre l'adaptation au cadre de référence et le respect pour la culture source, de sorte que les enfants puissent apprendre des aspects étrangers et historiques. Le fait de trouver cet équilibre est en général un des problèmes les plus grands des traducteurs. La stratégie à adopter dépend du texte source, du public et du traducteur, parce qu'il décide quel aspect, la lisibilité ou l'atmosphère historique ou étranger, est le plus important pour la lecture (Alvstad 2010 : 22-23).

Alvstad ne mentionne pourtant pas l'importance de l'âge du public cible. Comme nous avons vu dans le chapitre précédant, les enfants de 6 à 10 ans ne s'intéressent pas encore beaucoup aux autres cultures et époques, mais s'intéressent à leur propre environnement. En outre, selon Van Coillie (1999 : 63-69), les enfants lisent surtout pour se détendre et moins souvent pour apprendre des choses. L'aspect pédagogique n'est donc pas si important pour les lecteurs. En revanche, ce sont les adultes qui veulent rendre les livres plus pédagogiques et aussi plus complexes. Ils stimulent l'originalité, la profondeur et le caractère ouvert des livres, tandis que les enfants jeunes aiment des histoires reconnaissables, accessibles et plein de suspense. Ils s'accommodent d'un éventuel leçon dans un livre, mais cela n'est pas leur but principal. Riitta Oittinen a la même opinion et dit que l'aspect pédagogique a influencé « the way children's books have been adapted for centuries – to conform with adult pedagogic ideals rather than with children's likes and needs » (2000: 82). Bref, « we should write, illustrate, translate for children so that they enjoy what they read or see or hear » (*idem*: 168). Il est donc bien d'intégrer des choses à apprendre dans une histoire, mais l'équilibre entre la pédagogie et la compréhension d'un livre doit donc tourner à l'avantage de la compréhension. C'est pourquoi nous n'avons pas imposé des références historiques et françaises à notre public, mais naturalisé l'intrigue et modernisé le langage. Par contre, nous avons historisé le décor. De cette manière, les enfants peuvent se détendre en lisant d'un monde féérique imitant le Moyen Âge sans être distraits des éléments étranges (comme le langage archaïque et les noms français).

Vu que nous n'avons pas utilisé l'aspect pédagogique dans le langage ou par l'exotisation de l'histoire, nous l'avons introduit d'une autre manière : par l'historisation du

décor et par le vocabulaire. Le passage suivant de *La Belle au bois dormant* est par exemple très intéressant au niveau de la traduction :

« Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce château, (hors le roi et la reine) gouvernantes, filles d'honneur, femmes de chambre, gentilshommes, officiers, maîtres d'hôtel, cuisiniers, marmitons, galopins, gardes, Suisses, pages, valets de pied ; elle toucha aussi tous les chevaux qui étaient dans les écuries, avec les palefreniers, les gros mâtins de basse-cour (...) » (Perrault 2012 : 182-183).

Pour les enfants, les noms de ces hommes et de ces animaux de la cour ne seront pas tous clairs, notamment les galopins, les pages, les palefreniers et les mâtins. Nous pouvons supprimer ces mots ou les substituer pour des mots plus simples, mais parce qu'ils se trouvent dans une énumération, les enfants sauront déjà qu'il s'agit des personnes. En demandant à leurs parents ce que veulent dire ces mots, ils apprennent des nouveaux mots historiques pour leur vocabulaire. Nous avons donc conservé cet aspect historique de l'histoire en traduisant ces mots en néerlandais. Néanmoins, nous avons simplifié des mots si nous avons jugé le vocabulaire trop difficile pour les enfants.

Revenons aux stratégies d'Alvstad. Sa deuxième stratégie de traduction est la manipulation idéologique, ce qui veut dire que le contenu d'un texte source est adapté aux valeurs des adultes et souvent de la société. Par exemple, des éléments stylistiques comme les injures et la parole informelle peuvent être supprimés ou substitués, quand les adultes jugent que ces éléments ne sont pas appropriés aux enfants et ne doivent pas être appris. Il en va de même pour l'ambiguïté, une caractéristique de la littérature pour adultes. En revanche, les valeurs positives doivent être apprises par les enfants et sont donc souvent accentuées dans le cadre du but pédagogique (Alvstad 2010 : 23). Néanmoins, selon Oittinen (2000), la purification d'un texte « may prevent children from obtaining knowledge of the world around them » (91). Les émotions douloureuses dans un livre peuvent apprendre aux enfants d'observer et de vaincre leurs peurs. La censure ne leur aidera pas, parce qu'ils verront des choses effrayantes dans la réalité. Cette stratégie entre donc en conflit avec celle de la pédagogie, une stratégie très importante selon Alvstad. De plus, la manipulation idéologique n'est souvent pas effectuée pour les enfants, mais pour les adultes, parce qu'ils ne peuvent pas accepter le fait que les histoires contiennent des éléments qui font peur à leurs enfants (Oittinen 2000 : 50). Autrement dit, « it is hard to know where protecting the child ends and censoring begins » (*idem* : 51).

Nous sommes du même avis qu'Oittinen et ne veulent donc pas trop manipuler le texte au niveau des éléments effrayants. La traduction existante de 1968 ne comprenait par exemple plus la mère ogresse, probablement pour ne pas effrayer les enfants. Nous pensons en revanche que cette partie de l'histoire ne fait pas trop peur à notre public cible, parce que la mère ogresse ne parvenait pas à tuer sa belle-fille et ses enfants. De plus, les descriptions ne sont pas très graphiques. Par exemple, quand l'ogresse est dévorée par les bêtes poissonneuses, cet événement est décrit de manière courte dans une seule phrase. Il en va de même pour la bande dessinée : nous pouvons voir la mère dans la cuve, mais la dessinatrice n'a pas utilisé des images effrayantes contenant par exemple du sang. De plus, si les enfants sont effrayés par l'histoire, ils seront encore plus heureux avec la fin de l'intrigue, si la famille de la Belle vit heureuse et l'ogresse est morte.

Pourtant, nous voulons tout de même supprimer des éléments du texte, c'est-à-dire les éléments ambigus, parce que cet aspect du texte source est ajouté par Perrault pour plaire aux lecteurs adultes. Notre public de 6 à 10 ans aime les histoires prévisibles, qui ne

sont pas trop complexes. De plus, les enfants ne commencent par apprécier l'humour que quand ils ont 9 ans. C'est depuis cet âge qu'ils commencent à comprendre l'ambiguïté (Van Coillie (1999 : 54-56). Pour faciliter la compréhension, nous avons donc choisi de supprimer l'ambiguïté, parce qu'elle rend le texte trop complexe. Cette ambiguïté se fait remarquer le plus dans la moralité de *La Belle au bois dormant*, qui est rédigée en rime. Nous avons choisi de supprimer totalement la moralité, vu qu'elle proclame l'opposé de ce qu'a montré le reste du conte. De cette manière, l'enfant finit l'histoire par la bonne fin et ne doit plus apprendre une morale (qui est même ambiguë !). En outre, la version en bande dessinée du conte ne contient non plus la moralité ; nous avons suivi cette stratégie, de sorte que nos traductions se sont adaptées l'une à l'autre. Un autre exemple de l'ambiguïté est la parole de la princesse quand elle est réveillée : « Est-ce vous, mon Prince ? Vous vous êtes bien fait attendre » (Perrault 2012 : 186-187). Est-ce que les enfants comprendront l'humour ironique dans cette phrase ? Sinon, ils interpréteront la phrase comme si la princesse est vraiment impatiente et trouve que le prince est venu très tard. Le reste du contexte nous montre que cette impatience ne peut pas être très grande, parce qu'elle est très gentille au prince après son réveil. Nous avons donc traduit cette phrase littéralement et n'ont donc pas supprimé l'ambiguïté. Une partie de notre public comprendra l'ironie, et l'autre partie aura une image un peu différente de la princesse : après cent ans, elle veut être réveillé rapidement et est devenue même un peu impatiente, ce qui est logique dans ce contexte. Un dernier exemple se trouve plus tard dans le texte, en forme d'allusion sexuelle : « la dame d'honneur leur tira le rideau : ils dormirent peu, la princesse n'en avait pas grand besoin » (*idem* : 188). Nous avons supprimé complètement l'ambiguïté de cette phrase en l'adaptant : « Ze praatten de hele nacht met elkaar, aangezien de prinses na honderd jaar geen behoefte meer had aan slaap ».

Finalement, la littérature pour enfants est souvent écrite pour être lue à haute voix à un enfant. C'est pourquoi des caractéristiques comme le son, le rythme et la rime sont très importants. Le traducteur doit souvent choisir entre le contenu et le respect de ces caractéristiques (Alvstad 2010 : 24). Vu que nous avons supprimé la moralité dans notre traduction, la rime n'est plus d'importance pour nous. Les sons ne sont importants que dans les noms français dans le texte. Comme nous avons déjà vu, nous avons naturalisé les noms français, donc ce problème de traduction a déjà été résolu.

2.3.4. Conclusion

Ci-dessus, nous avons montré notre but de traduction à l'aide des stratégies de compréhension de Holmes et d'Alvstad. Notre but était de moderniser et de naturaliser le plus que possible l'histoire pour un public d'enfants de 6 à 10 ans. Pour ce but, nous avons modernisé le langage et naturalisé des mots étrangers, de sorte qu'ils sont adaptés au contexte linguistique de notre public cible. Pourtant, nous avons conservé le décor (ou la situation historique) de l'histoire, pour ne pas trop manipuler l'information et pour avoir un aspect pédagogique dans notre traduction. De plus, nous avons simplifié le vocabulaire si cela était nécessaire pour la compréhension d'un passage, mais nous avons aussi conservé des mots difficiles, de sorte que les enfants puissent apprendre du vocabulaire nouveau.

En conclusion, nous avons modernisé l'histoire au niveau linguistique, mais beaucoup moins au niveau historique. Dans le chapitre suivant, nous montrerons à l'aide des stratégies de Chesterman comment nous avons réalisé nos stratégies globales dans les traductions de *La Belle au bois dormant* et de sa version en bande dessinée.

3. Traduction, adaptation et la bande dessinée

Dans ce chapitre, nous étudierons les définitions de la traduction et de l'adaptation et leurs différences et similarités (3.1). Puis, nous aborderons le caractère multimodal de la bande dessinée (3.2), afin de décrire l'adaptation en bande dessinée de *La Belle au bois dormant* et les problèmes de traduction que nous avons rencontré lors de sa traduction (3.3).

3.1. Traduction et adaptation

Dans cette partie, nous aborderons les définitions de la traduction (3.1.1) et de l'adaptation (3.1.2), afin de comparer les deux disciplines dans la section 3.1.3.

3.1.1. Traduction

Qu'est-ce que la traduction? Depuis les années 70 ou 80, on ne considère plus la traduction comme un simple (re)codification. En revanche, la traduction est considérée comme un phénomène culturel et social important (Kuhiwczak 2012 : viii) et on se concentre de plus en plus sur la langue cible et sa culture (Zwart 2013 : 10). Nous ne pouvons donc plus décrire la traduction à l'aide d'une méthode purement linguistique (Kaindl 1999 : 3). Selon Zwart, la traduction est « une tradition qui s'est formée au cours des siècles d'après le goût et le style des époques » (Zwart 2013 : 9-10). La traduction est donc un phénomène culturel et social.

De plus, une traduction se compose de signes iconiques, de sorte que c'est l'interprétation du traducteur détermine son sens. La traduction n'est donc pas une recodification du texte source, mais lui ressemble, ce qui permet au traducteur d'employer sa créativité (Petrilli 2003 : 23-25).

Selon la typologie de traduction de Petrilli, il y a toutes sortes de traductions entre des systèmes de signes. La traduction intersémiotique se trouve donc en tête des possibilités de traductions humaines et recouvre les autres formes de traduction. La traduction interlinguale est la traduction entre des langues naturelles et est une forme de traduction endoverbale, c'est-à-dire la traduction linguistique dans des systèmes de signes verbaux (*idem* : 17-20).

La notion « traduction » est donc beaucoup plus large que seulement la traduction interlinguale et recouvre aussi d'autres types d'interprétation comme l'adaptation (voir 3.1.2) et la traduction visuelle, ce qui joue un rôle très important dans la traduction des bandes dessinées. Dans les sections à venir, cette définition large de la traduction nous permettra de justifier le transfert des traductions interlinguales dans une bande dessinée, ce qui est un genre à la fois linguistique et visuel. Pourtant, pour pouvoir clairement séparer la traduction et l'adaptation, nous proposons la définition suivante pour le concept de « traduction », que nous utilisons dans ce mémoire :

L'interprétation d'un texte source écrit dans une langue naturelle par une autre langue naturelle, influencée par le contexte socio-culturel et historique de sa création.

Pour la notion large de traduction, nous employons donc le mot « interprétation ».

3.1.2. Adaptation

L'adaptation est une pratique ancienne. Par exemple, Shakespeare et Racine ont déjà créé des adaptations des œuvres classiques. Cependant, la science de l'adaptation est encore une discipline jeune (Hutcheon 2006 : 2). Elle a commencé comme partie de la science cinématographique, mais est devenue une science à part. A cause de la connexion de l'adaptation avec beaucoup de média, la science est de nature interdisciplinaire. C'est surtout le lien avec la cinématographie qui est encore très fort (Zwart 2013 : 20).

De nos jours, l'adaptation se manifeste partout et dans toute sorte de médias : livre, cinéma, théâtre, radio, etc. L'omniprésence et le succès de l'adaptation nous ont montré que l'art est toujours dérivé d'un autre art. Malgré la répétition de l'intrigue, une adaptation n'est pas seulement une simple reproduction, car chaque adaptation propose des variations matérielles qui peuvent encore surprendre le public. Le point de vue de l'adaptateur et son interprétation forment un filtre artistique qui modifie le produit adapté. Le processus de l'adaptation est donc un processus d'interprétation créative et c'est l'interaction d'éléments connus et nouveaux qui explique la popularité de l'adaptation (Hutcheon 2006 : 4-6). De plus, tout comme la création d'une traduction, l'adaptation est influencée par le contexte social, historique et culturel de sa création (*idem* : 27-32).

Les adaptateurs utilisent les mêmes méthodes pour raconter une histoire que les conteurs. La différence est que les premiers renvoient toujours à l'œuvre adaptée et au fait qu'ils l'ont recréée. Il est donc clair que l'adaptateur doit maintenir un aspect de l'œuvre originelle. La plupart des théories de l'adaptation considèrent l'histoire comme l'élément invariable, qui est transposé par un adaptateur (Hutcheon 2006 : 10-13). On peut donc séparer la forme du contenu : l'idée adaptée ou l'*histoire* reste, tandis que la forme ou le *discours* est modifié. Les éléments de l'histoire sont donc transférables, mais peuvent pourtant être adaptés. Le degré de modification de ces éléments détermine l'écart entre le texte source et l'adaptation (McFarlane 1996 : 11-13).

La modification de forme peut être établie de différentes façons. Par exemple, on peut accélérer l'action si l'œuvre originelle est très longue (par exemple un livre) ou au contraire allonger une histoire courte (Hutcheon 2006 : 11-12). Comme nous allons voir dans la section 3.3.2, ceci est le cas dans l'adaptation en bande dessinée de *La Belle au bois dormant*. En adaptant une œuvre dans un autre média, l'adaptateur cherche un équivalent pour chaque unité de l'histoire (ou *fabula*) dans un autre système sémiotique. Les personnages, le contexte, le thème et le point de vue sont quelques exemples de *fabula*. Chaque média accentue les *fabula* à sa propre manière, de sorte qu'une adaptation diffère complètement d'un média à un autre et que certaines histoires se prêtent plus facilement à l'adaptation dans un certain média que d'autres. Le média joue donc un rôle crucial dans l'adaptation (*idem* : 11).

Malgré le grand succès de l'adaptation, les critiques considèrent les adaptations souvent comme inférieures face aux textes sources et estiment plus la création et le créateur d'origine, surtout quand il s'agit d'œuvres littéraires. De plus, l'image a souvent une connotation d'infériorité culturelle, de sorte que les films et les bandes dessinées sont souvent jugés inférieurs. L'adaptation suscite donc l'idée d'une hiérarchie dans les arts (Hutcheon 2006 : 2-4). Cependant, la production des adaptations continue, pour des raisons qui « appear to move between the poles of crass commercialism and high-minded respect for literary works » (McFarlane 1996 : 7).

Revenons à la typologie de Petrilli (2003 : 19). Selon elle, l'adaptation est une traduction intersémiotique. En outre, elle peut être considérée comme une traduction extratextuelle (Torop 2003 : 272), ce qui est l'interprétation à l'aide d'autres matières. Pourtant, il faut prendre en compte qu'une adaptation peut s'effectuer par le même média, par exemple si on fait un *remake* d'un film connu. De plus, ces deux typologies ne disent rien sur la relation de l'œuvre originelle avec l'adaptation. Selon Hutcheon (2006 : 6), en désignant son œuvre comme une adaptation, l'adaptateur annonce ouvertement sa relation avec un texte source. Il n'est donc pas possible d'étudier l'adaptation comme une œuvre autonome. Il faut plutôt considérer l'adaptation comme un produit à la fois autonome et dérivé (McFarlane 1996 : 22-23).

Nous reprenons la définition de Hutcheon pour l'adaptation, qui se base sur une tripartition de points de vue. Premièrement, l'adaptation est le résultat formel de la transposition d'une œuvre identifiable (ou de plusieurs œuvres). Cette transposition implique un changement de média, de genre, de contexte ou de l'ontologie (de la réalité à la fiction). Deuxièmement, l'adaptation est un processus de création qui comprend deux étapes : la (ré)interprétation d'une histoire et la création d'un nouveau produit (souvent à l'aide d'un nouveau média). A cause de ce double processus, chaque adaptation est différente. Finalement, du point de vue de la réception, l'adaptation est un réseau de relations intertextuelles avec l'œuvre (ou les œuvres) adaptée. Chaque personne se souvient d'autres éléments de l'œuvre source (donc d'autres relations intertextuelles), de sorte que l'effet de l'adaptation sur le public est différent pour chaque personne (Hutcheon 2006 : 6-9). Bref, l'adaptation est un processus et un produit complexe, que nous pouvons définir comme

« an acknowledged transposition of a recognizable other work or works, a creative *and* an interpretative act of appropriation/salvaging and an extended intertextual engagement with the adapted work » (Hutcheon 2006 : 8).

Pour finir cette section, nous passons aux différences et aux similarités entre l'adaptation et la traduction.

3.1.3. Similarités et différences

Nous avons vu les caractéristiques de la traduction et de l'adaptation, mais nous n'avons pas encore abordé les différences et les similarités entre ces deux disciplines. Leur interdisciplinarité n'a pas encore été souvent abordée, vu que la science de l'adaptation est encore relativement jeune. C'est Laurence Raw qui a ouvert la voie à la discussion interdisciplinaire, en recueillant des articles à propos du sujet dans son livre *Translation, Adaptation and Transformation* (2012).

Dans l'introduction du livre, Raw (2012 : 1-20) considère les opinions de différentes personnes sur les points communs et les différences entre les deux disciplines. D'abord, il y a bien des différences entre la traduction et l'adaptation, par exemple sur le niveau de la connotation : selon Willis Barnstone, « adaptation is explicitly identified with plagiarism and hence unworthy of a so-called great author » (*idem* : 9) et Hendrik van Gorp pense que « while translation creates the 'ideal image' of a source text, an adaptation potentially subverts that image » (*idem* : 1). La traduction, par contre, est associée à la fidélité, bien que « [translators] are transformed from neutral, impersonal, transferring devices into creative individuals in their own right, drawing on their personal experiences – emotions,

motivations, attitudes, associations – and showing how such experiences can contribute to the societies they inhabit » (Robinson, cité par Raw 2012 : 9). De plus, un traducteur doit être au moins bilingue, tandis qu'un adaptateur n'a pas besoin d'une langue seconde.

On peut aussi distinguer beaucoup de similarités entre les disciplines. Premièrement, elles sont interprétatives, créatives et utilisent des modèles de transfert. De plus, elles n'utilisent plus une méthodologie normative, mais se concentrent de nos jours sur « the recontextualisation process (...), the creation of another network of intertwining relations by and within the translation, a receiving intertext (...) [as well as] another context of reception whereby the translation is mediated by promotion and marketing strategies » (Venuti, cité par Raw 2012 : 2).

Malgré les similarités entre les disciplines, on les a longtemps séparées. De nos jours encore, on n'est pas d'accord sur leur degré d'interaction. Selon certains, entre autres Milton et Van Gorp, la traduction et l'adaptation diffèrent substantiellement et la science de l'adaptation s'inscrit dans la tradition de la traduction. Selon d'autres, comme Raw et Venuti, elles sont liées, parce qu'elles impliquent toutes les deux des processus de recontextualisation. C'est Raw qui dit que, malgré leurs différences, les disciplines sont en interaction et doivent être étudiées à partir d'un point commun. Selon lui, il faut mettre de côté les jugements de valeur comme la fidélité et l'infériorité de l'adaptation et créer des points communs intellectuels entre les disciplines. Il propose un point de départ psychanalytique :

« I suggest we go back to Freud's and Piaget's view of translation and adaptation as basic processes by which every individual learns to come to terms with the world around them. This provides the common base from which we can analyse the different status, origins, and features of discursive phenomena » (*idem* : 13).

A l'aide de cette idée, les disciplines peuvent parler de leurs différences dans un contexte de recherche et d'éducation.

Bref, « academics from different disciplines, as well as different cultures, view adaptation and translation in different ways » (*idem* : 15). Le livre de Raw n'offre donc pas de consensus sur la relation entre la traduction et l'adaptation, mais suscite la discussion interdisciplinaire sur ce sujet.

Dans ce mémoire, nous considérons l'adaptation et la traduction comme des disciplines différentes, qui sont pourtant toutes les deux des formes d'interprétation, de sorte que l'on puisse employer les mêmes stratégies de traduction (ou donc d'interprétation) pour décrire leur processus.

Dans le quatrième chapitre, nous proposerons nos traductions de *La Belle au bois dormant* de Perrault et de sa version en bande dessinée. Finalement, nous aurons donc quatre textes :

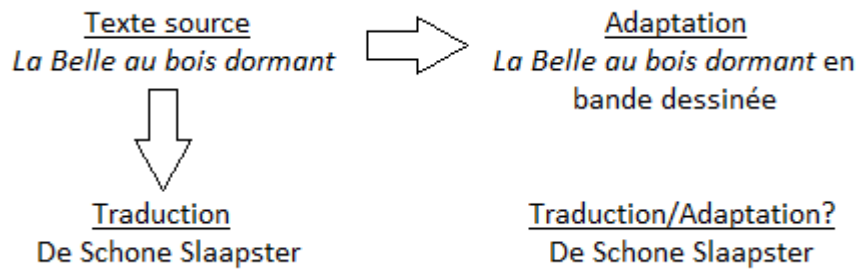


Image 2 : quatre fois La Belle au bois dormant

Le texte source 'ultime' est *La Belle au bois dormant* de Perrault, qui sera traduite en néerlandais et est déjà adaptée en bande dessinée. Nous souhaitons faire une version néerlandaise de la bande dessinée *La Belle au bois dormant*. Mais est-ce une traduction de la bande dessinée française ou une adaptation du conte néerlandais ? Si nous effectuons les mêmes changements qui ont été effectués dans l'adaptation première et utilisons notre traduction du texte de Perrault comme texte source, le résultat sera une adaptation. En revanche, si nous prenons la bande dessinée française comme texte source et traduisons les textes dans les panneaux, nous aurons fait une traduction.

Nous partirons du principe que l'adaptation et la traduction influenceront toutes les deux la version finale de la bande dessinée néerlandaise :

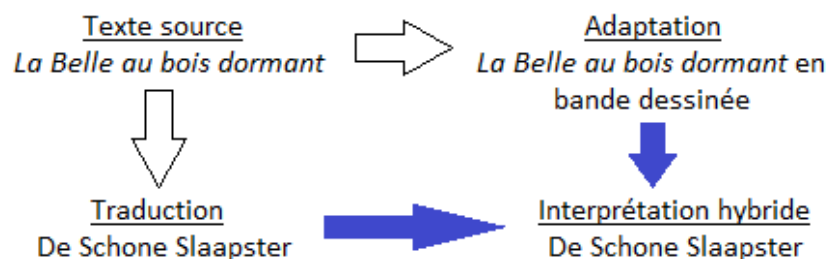


Image 3 : Quatre fois La Belle au bois dormant. Les flèches bleues représentent le processus de l'interprétation hybride.

A cause de ces influences et du fait que nous avons défini la traduction et l'adaptation comme des processus d'interprétation créative, nous pourrions donc appeler ce nouveau processus une « interprétation hybride »¹⁸ : nous avons deux textes sources, un en néerlandais (la langue cible) et l'autre en bande dessinée (le média cible), ayant le même texte source, qui peuvent tous les deux fournir des éléments pour le produit final. Dans notre interprétation hybride, l'accent sera mis sur le côté adaptatif de l'interprétation, parce que nous voudrions largement reproduire l'adaptation première à l'aide de notre traduction de *La Belle au bois dormant*. Pourtant, s'il n'est pas possible d'utiliser les stratégies d'adaptation employées par le scénariste et le dessinateur dans l'adaptation première, nous pourrions revenir aux stratégies de traduction. Enfin, nous souhaitons regarder les stratégies utilisées en « interprétant » la bande dessinée.

¹⁸ Dans le livre de Raw (2012), une forme d'interprétation hybride est aussi abordée sous le nom de 'tradaptation' (inventée par Michel Garneau, voir la page 5). Le processus n'est pourtant pas identique. La tradaptation est l'interprétation d'un œuvre source en employant des techniques d'adaptation et de traduction. Notre terme « interprétation hybride » renvoie au processus de combiner une traduction existante avec une adaptation existante, qui sont toutes les deux des interprétations du même texte source.

3.2. La multimodalité dans la bande dessinée

Dans cette section, nous aborderons les définitions de 'média', 'mode' et 'multimodalité', afin de pouvoir décrire l'intégration des modes dans le média de la bande dessinée.

Le média forme « the material means of expression » (Hutcheon 2006 : 34), donc le support « through which meaning is communicated » (Kuhiwczak 2012 : viii). Quelques exemples sont le film, le jeu vidéo, la bande dessinée et la pièce de théâtre. Tous les médias sont narratifs et l'histoire a donc une position centrale (McFarlane 1996 : 11-13). Cependant, chaque média raconte une histoire de sa propre manière : un film exprime des émotions visuellement, tandis qu'un livre les exprime textuellement (Hutcheon 2006 : 38-40). De plus, à cause des différences entre les médias, il n'est pas possible de transférer tous les éléments d'une œuvre dans une adaptation. Elles rendent donc la fidélité presque impossible (McFarlane 1996 : 12).

Selon Kaindl (2004 : 173-174), un mode est une véhicule sémiotique (langue, image, musique, etc.). Stöckl, qui a repris l'idée de 'code' de Jakobson, y ajoute qu'un mode est un répertoire de signes « from which communicators can pick their signs to realize their communicative intentions » (Stöckl 2004 : 11). Les signes d'un mode appartiennent donc à un adaptateur comme la peinture appartient à un peintre : c'est ce qu'il utilise pour communiquer ses intentions. Le média n'est que le support qu'il utilise (comme le tableau d'un peintre). Par exemple, un adaptateur utilise des signes verbaux, visuels et auditifs (modes) dans un film (média) pour transférer l'histoire d'un livre (média source).

La multimodalité renvoie aux « artefacts and processes which combine various sign systems (modes) and whose production and reception calls upon the communicators to semantically and formally interrelate all sign repertoires present » (Stöckl 2004 : 9). Les textes multimodaux sont donc des textes « in which various semiotic vehicles, e.g. language, image, sound, music, etc., are used to convey meaning and to create a message » (Kaindl 2004 : 173). Bref, la multimodalité est la combinaison de plusieurs modes pour communiquer un message.

Bien que la multimodalité soit ancienne, la science de la multimodalité n'existe que depuis une trentaine d'années. Avant, la monomodalité verbale a été la forme dominante de l'étude de communication. On ignorait donc les autres modes de création du sens. Mais après l'émergence de tous les médias modernes, on ne pouvait plus ignorer la multimodalité, parce que ces médias (télévision, jeu vidéo, etc.) se servent plus des modes non-linguistiques (comme le mode visuel) et ont donc un potentiel sémantique plus large (Stöckl 2004 : 9-10).

Dans la perception, plusieurs modes deviennent une unité. Le public perçoit donc un seul média, bien que la compréhension du message multimodal dépende d'un grand nombre de connexions intermodales. Quant à la langue et l'image, ils coexistent dans presque toutes les formes de communication, de sorte que leurs faiblesses soient compensées par l'autre mode. Souvent, ils sont inséparablement liés, ce que l'on appelle le « mode mixing », la coexistence des modes dans un même média. Quand la langue et l'image coexistent, elles s'intègrent sémantiquement et formellement. Chaque mode emploie donc son propre potentiel sémantique pour créer ensemble un message communicatif. La dynamique entre les modes est donc très importante dans la création du sens (Stöckl 2004 : 16-19).

Pour mieux comprendre la communication multimodale, il faut séparer les modes et en distinguer les caractéristiques les plus importantes. Les trois modes qui coexistent dans le média de la bande dessinée sont la langue, l'image et la typographie. Une bande dessinée se

compose des rectangles que l'on appelle des vignettes, qui comprennent un message créé à travers les différents modes (Fresnault-Deruelle : 145-146). Les vignettes représentent le monde tridimensionnel, mais comprennent donc aussi le texte écrit. Ce texte limite la perception de l'image, qui est subordonnée au texte. Le dessin est donc un élément narratif qui doit se conformer à l'ordre de perception littéraire (Abbott 1986 : 156).

Parlons d'abord des types de texte dans les bandes dessinées : le titre, le dialogue, la narration, l'inscription et l'onomatopée. Le dialogue s'inscrit dans des bulles, qui sont des éléments propres au média des bandes dessinées (Kaindl 1999 : 273-274). Un appendice relie le dialogue à un personnage (Fresnault-Deruelle 1976 : 149). L'onomatopée est un élément verbal qui dépend largement de la typographie, parce que c'est la typographie qui donne de l'émotion à ce type de texte.

Considérons maintenant l'aspect iconique des bandes dessinées. L'image nous fournit des informations à l'aide de beaucoup de techniques, par exemple la perspective, les lignes de vitesse, la couleur, etc. Néanmoins, on perçoit toujours l'image complète et pas les composants de l'image (Kaindl 1999 : 274), de sorte qu'elle nous immerge immédiatement dans le monde fictif de l'histoire.

Passons au dernier type de signe : la typographie. Elle est à la fois verbale et picturale et est la représentation visuelle des aspects de la situation communicative. Par exemple, la police de caractères, la couleur et la directivité des lettres peuvent indiquer un mouvement, une direction ou une certaine émotion. La taille des lettres représente l'intensité de la parole (*idem*). Cependant, *La Belle au bois dormant* n'utilise guère la typographie, mais laisse beaucoup à l'imagination du lecteur ; la fonte est toujours identique, bien que les émotions des personnages diffèrent considérablement. Le lecteur doit donc utiliser sa propre imagination pour tirer des conclusions sur cet aspect.

Enfin, quel mode est dominant dans le média de la bande dessinée ? Selon Abbott, « the comic artist must be a story-teller in words and pictures, but a story-teller above all, because the medium is a narrative one, in which the pictorial is perhaps best thought of as the para-literary » (Abbott 1986 : 176). Il est donc d'avis que les mots ont un rôle dominant et dirigent l'interprétation du lecteur. Néanmoins, nous pensons que le mode dominant diffère d'une bande dessinée à une autre. Par exemple, il existe des bandes dessinées qui ne comprennent que des images et qui se servent donc seulement du message iconique. En revanche, les adaptations en bande dessinée de *Petit à Petit* suivent en détail les œuvres verbales originelles et contiennent beaucoup de narrations. Elles se servent donc beaucoup plus du mode verbal. Nous pouvons donc conclure que le mode verbal est dominant dans le cas de *La Belle au bois dormant* en bande dessinée et l'image montre ce que la narration décrit. Cependant, le texte et l'image ne répètent pas seulement la même information. « Ideally the text works mutually with the drawing to arrive at a unified meaning for the whole » (Abbott 1986 : 159). Le texte et l'image (et la typographie) se complémentent donc pour arriver à un seul sens. Selon Fresnault-Deruelle (1976 : 156-157), un minimum de redondance est propre à tous les systèmes de communication. La langue et le texte se répètent donc parfois, bien que leur sens soit clair.

3.3. L'adaptation en bande dessinée et sa traduction

Pour pouvoir traduire la bande dessinée, il faut d'abord savoir comment cette adaptation est effectuée. C'est pourquoi nous proposons une méthode de description dans la section 3.3.1, avec laquelle nous décrivons l'adaptation dans la section 3.3.2. Enfin, nous aborderons les

problèmes de traduction rencontrés lors de la traduction (ou bien de l'interprétation hybride) de la bande dessinée (3.3.3).

3.3.1. Méthode de description

Longtemps (et de nous jours encore), on a analysé l'adaptation à l'aide d'une méthode évaluative : l'analyse se basait sur la fidélité à la source. Cependant, le point de vue évaluatif fait croire que l'adaptateur n'est qu'un reproducteur qui doit être fidèle au texte source. Au contraire, comme nous avons déjà vu, il est un interpréteur créatif. Vu qu'une adaptation comprend toujours des éléments nouveaux, le critère de fidélité n'est donc pas utile pour décrire les différences entre une œuvre adaptée et l'adaptation (McFarlane 1996 : 8-11)¹⁹. C'est pourquoi il faut trouver une méthode d'analyse comparative de nature descriptive. Pour pouvoir décrire l'adaptation de *La Belle au bois dormant* en bande dessinée, nous utilisons les stratégies de traduction de Delabastita.

On peut distinguer six catégories de stratégies de traductions selon Delabastita²⁰ : *repetitio*, *adiectio*, *detractio*, *transmutatio*, *substitutio* et *deletio*. Ces concepts sont rhétoriques et peuvent donc être utilisés pour les éléments verbaux, picturaux et typographiques (Delabastita 1989 : 193-218).

- 1) *Repetitio* : le signe n'est pas modifié et reste identique. A cause des problèmes de production (au niveau financier et esthétique), les images et les inscriptions ne peuvent souvent pas être changées ou remplacées.
- 2) *Deletio* : la suppression d'un signe.
- 3) *Detractio* : une partie d'un signe est supprimée. Par exemple, on réduit l'information verbale ou supprime une partie d'une image (par exemples des armes à cause de la censure).
- 4) *Adiectio* : l'addition d'un signe. Par exemple, on peut colorer une bande dessinée en noir et blanc pour respecter les conventions de la culture cible. Au niveau de la typographie, on peut changer la fonte. Une forme spéciale d'*adiectio* est le remplacement des éléments linguistiques par des éléments picturaux (ou l'inverse). Par exemple, certaines bandes dessinées sont publiées en parties. Une nouvelle partie peut commencer par un résumé de l'histoire, qui remplace la première image.
- 5) *Transmutatio* : un changement de l'ordre des éléments sources. Souvent, les conventions sont à l'origine de la *transmutatio*. Par exemple, les planches des bandes dessinées japonaises sont inversées, parce que les Japonais écrivent de droite à gauche.
- 6) *Substitutio* : le remplacement d'un élément source par un élément cible plus ou moins équivalent.

Des éléments individuels peuvent subir plusieurs stratégies en même temps. Dans le chapitre suivant, nous utiliserons les stratégies ci-dessus pour décrire l'adaptation en bande dessinée de *La Belle au bois dormant*. Vu que l'adaptation est une forme d'interprétation, tout comme la traduction, cette catégorisation s'applique aussi sur les adaptations.

¹⁹ La fidélité peut néanmoins être un élément important pour l'adaptateur. Par exemple, le producteur d'un film peut avoir la fidélité comme but principal pour sa mise en scène d'un livre.

²⁰ Delabastita a utilisé ces six catégories pour l'analyse de la traduction des films, mais selon Kaindl (1999 : 13), ces catégories s'appliquent aussi à la bande dessinée.

3.3.2. L'adaptation en bande dessinée : description

Nous allons maintenant observer l'adaptation de *La Belle au bois dormant* en bande dessinée. D'abord, nous distinguons pour chaque vignette (ou série de vignettes) les modes utilisés : la langue, l'image et la typographie. De plus, nous distinguons les types d'usage verbal de Kaindl : titre, dialogue, narration, inscription et onomatopée. Puis, nous utiliserons les stratégies de traduction de Delabastita, ici donc des stratégies d'adaptation, pour décrire la manière dont l'adaptateur a modifié l'histoire du livre : *repetitio*, *deletio*, *detractio*, *adiectio*, *transmutatio* et *substitutio*. La comparaison complète se trouve dans l'annexe 1. Ici, nous proposons des exemples pour chaque stratégie d'adaptation pour pouvoir tirer une conclusion sur la nature de l'adaptation du conte en bande dessinée. Dans ce chapitre, tous les exemples viennent de *La Belle au bois dormant* (Perrault 2012) et de sa version en bande dessinée (Lardenois 2007).

Vu que la fidélité était importante dans le processus de l'adaptation, il n'est pas étrange que la stratégie d'adaptation employée la plus souvent est la *repetitio*. Dans notre comparaison, nous n'avons même pas mentionné cette stratégie chaque fois car il était presque toujours utilisé. En revanche, nous avons mentionné explicitement dans l'annexe 1 où la *repetitio* n'était pas une stratégie utilisée, au total trois fois. On peut voir un bon exemple de la *repetitio* quand on regarde l'adaptation du passage suivant :

« Mon Prince, il y a plus de cinquante ans que j'ai ouï dire à mon père, qu'il y avait dans ce château une princesse, la plus belle du monde ; qu'elle y devait dormir cent ans, et qu'elle serait réveillée par le fils d'un roi, à qui elle était réservée. » (184-185).



Image 4 : Exemple de *repetitio* (21)

Le scénariste a répété parfaitement le texte du livre originel.

Une autre stratégie employée amplement est celle de *detractio*. Vu que *La Belle au bois dormant* est un conte assez long comparé aux autres contes comme *Le Petit chaperon rouge*, il est logique que le scénariste ait dû supprimer certains éléments. L'adaptateur a surtout supprimé beaucoup d'éléments dans la deuxième partie de l'histoire, probablement car cette partie est moins connue par le public. Un exemple de *detractio* :

« Il ne répliqua pas, résolu de la tromper comme l'autre fois ; il alla chercher le petit Jour, et le trouva avec un petit fleuret à la main, dont il faisait des armes avec un gros singe, il n'avait

pourtant que trois ans : il le porta à sa femme qui le cacha avec la petite Aurore, et donna à la place du petit Jour, un petit chevreau fort tendre (...) » (191).



Image 5 : Exemple de detractio (25)

Ce panneau montre très bien la coopération entre le mode pictural et verbal : la narration nous raconte que le maître d'hôtel va de nouveau tromper la reine et l'image nous montre qu'il donne Jour à sa femme. Le panneau n'a pourtant pas mentionné la scène dans laquelle il a trouvé Jour ; l'image nous montre seulement qu'il l'a trouvé.

La detractio et la deletio se ressemblent fortement, mais l'effet de la deletio est souvent plus grand. Par exemple, la moralité à la fin de l'histoire a été supprimée, tout comme l'histoire des parents du prince : la bande dessinée ne mentionne que le fait que la mère du prince est de race ogresse et qu'il craint pour sa famille. Les deux ans qui passent entre le mariage du prince avec la Belle et la rencontre de l'ogresse avec sa belle-fille, dans lesquels le prince doit convaincre ses parents qu'il va toujours à la chasse quand il va voir sa famille, sont résumés en une seule image :

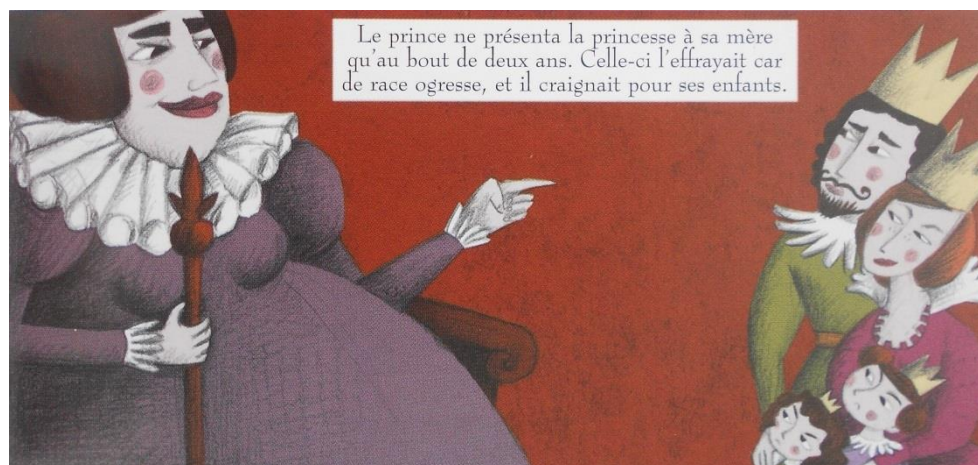


Image 6 : Exemple de deletio (23)

En revanche, l'adaptateur a aussi utilisé l'adiectio, mais seulement pour ajouter de petits éléments, comme des interjections :



Image 7 : Exemple d'adiectio, l'ajout d'une interjection (17)

Puis, la substitutio est employée seulement une fois :

« Il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle » (186).

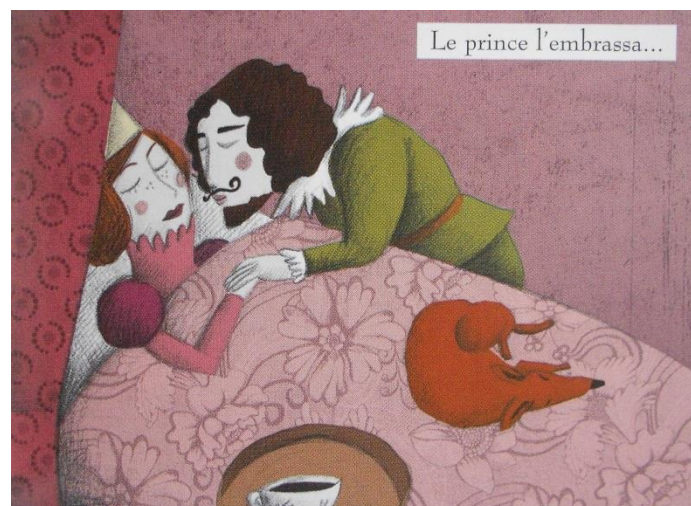


Image 8 : Exemple de substitutio (23)

Dans le livre, le prince se mit à genoux auprès de la princesse et elle se réveille. Dans la bande dessinée, il l'embrasse, comme dans la version allemande de l'histoire des frères Grimm. Il est fort probable que l'adaptateur a choisi de remplacer le geste courtois par un baiser, parce que cette version de l'histoire est plus connue et plus romantique. Pourtant, il est étrange qu'une adaptation si fidèle n'ait pas respecté cet aspect de l'histoire.

Enfin, nous avons trouvé trois exemples de transmutatio. Par exemple, au début de l'histoire, la méchante fée n'est pas invitée à la fête de baptême, mais elle vient tout de même. Dans le livre, elle est vexée parce qu'elle ne reçoit pas d'étui d'or comme les autres fées et grommelle des menaces entre ses dents. C'est pourquoi une des bonnes fées se cache derrière le rideau. Dans la bande dessinée, la méchante fée s'assoit et la jeune fée se cache déjà derrière le rideau avant que la méchante fée dise : « Je n'apprécie absolument pas cet oubli votre majesté... » (15). L'ordre des événements a donc été modifié. Les autres deux cas de transmutatio sont aussi de cette nature : des événements changent de place, mais ce changement a peu de conséquences pour le déroulement de l'histoire.

Pour finir ce chapitre, nous parlons encore de quelques autres aspects intéressants de l'adaptation. Par exemple, la plupart des cas de *deletio* et de *detractio* est effectuée au niveau des descriptions profondes. Souvent, il s'agit des éléments mondains, qui montrent la vie aristocratique et les idées salonniers du XVII^e siècle (comme nous avons vu dans le premier chapitre). Ce sont donc surtout les éléments des contes de fées populaires qui ont été maintenus dans la bande dessinée, à l'instar des éléments savants. L'adaptateur a pourtant ajouté de l'ironie dans un cas :



Image 9 : Exemple d'ironie dans la narration (16)

Nous pensons que cette ironie n'est pas ajoutée pour compenser les cas de *deletio*, mais pour rendre l'histoire plus humoristique. En lisant par exemple *Le Chat botté* dans le même album, nous pouvons voir que l'adaptateur a plus souvent choisi d'ajouter des éléments humoristiques. Vu que *La Belle au bois dormant* était déjà relativement long, il n'avait pas aussi souvent l'occasion de le faire dans ce conte.

Ensuite, l'adaptateur a maintenu le caractère narratif de l'histoire en utilisant beaucoup de narrations dans les panneaux. De nouveau, il a surtout répété les textes qui évoquent le côté populaire de l'histoire, tandis que les descriptions profondes, par exemple du château, sont supprimées. De plus, les textes dans les narrations sont souvent restés archaïques, tandis que les dialogues sont de nature plus simple. Cet écart entre la narration et les dialogues nous montre que le scénariste a voulu être fidèle au texte originel, mais a aussi voulu simplifier l'histoire pour son public : les enfants. Nous pouvons voir cette simplification pour les enfants aussi dans le vocabulaire utilisé. Par exemple, le scénariste a remplacé « peine de vie », « bru » et « régence » par « peine de mort » (17), « belle-fille » (24) et « gouvernement » (24), qui sont plus compréhensibles et modernes.

En conclusion, nous pouvons dire que l'adaptateur a été assez fidèle au texte source, en répétant les éléments importants du conte. Il n'a supprimé aucun événement important de l'intrigue. Pourtant, l'aspect savant de l'histoire n'est plus clairement visible dans la bande dessinée, ce qui nous fait penser que l'adaptateur a seulement voulu communiquer l'histoire de base et pas l'esprit salonnier de Perrault. Cette hypothèse est logique si l'on rappelle que le conte est un genre pour enfants et que l'album des contes de Perrault en bande dessinée est publié pour les enfants.

3.3.3. Problèmes de traduction

La première question que nous nous posons à partir de la section précédente, est de savoir si nous voulons suivre les stratégies de l'adaptateur ou modifier certains éléments, et dans le dernier cas, surtout pourquoi. Pour pouvoir répondre à ces questions, il faut aborder les problèmes de traduction courants pour le média de la bande dessinée : l'espace limité, la langue parlée et la relation multimodale.

Premièrement, l'espace dans les bulles est limité, de sorte que le traducteur doit proposer des traductions concises. Souvent, il faut donc paraphraser un dialogue ou une narration. En ce qui concerne cet aspect, la traduction des bandes dessinées ressemble donc au sous-titrage. Le traducteur a donc moins de liberté que le traducteur d'un livre (Coumans 2008 : 13). Par exemple, nous avons modifié une partie de la narration suivante pour la faire passer dans la bulle :



Image 10 : La narration originelle et sa traduction (14)

Nous avons donc paraphrasé « een koning en een koningin » pour raccourcir la phrase.

Ensuite, la bande dessinée comprend en général beaucoup de dialogues et donc de la langue parlée. Les phrases dans les bulles doivent ressembler à la parole naturelle, bien que l'espace soit limité. Il faut donc choisir des traductions qui ne sont pas littérales, parce que les traductions littérales sont souvent artificielles. Il faut choisir des traductions qui sont rythmiques et naturelles et qui ont le même style de texte. Par exemple, les noms dans les bandes dessinées sont parfois bizarres et surprenants. Leurs traductions littérales n'ont souvent pas la même association, son, rythme etc. que l'originel. Il faut donc trouver une traduction qui respire la même atmosphère de texte (*idem* : 13-15). Par exemple, les noms « Mataquin » (182) et « Cantalabutte » (189) n'ont aucune signification, mais satisfont au style du conte. En néerlandais, nous pouvons les traduire avec des sons et un rythme néerlandais : « Mattekijn » et « Kantelbuit ». Nous pourrions aussi choisir des traductions complètement différentes, vu que c'est leur orthographe et phonologie naturelle qui compte.

Finalement, la relation entre les modes est pertinente pour la traduction de la bande dessinée. En créant un message, l'image et la langue se complètent, se contredisent ou

s'affirment. Des changements dans la relation peuvent affecter la continuité de la narration, donc la relation doit être étudiée par le traducteur. Par exemple, l'image peut avoir un rôle essentiel dans la création de la signification d'une vignette, de sorte que le traducteur doit prendre l'image en compte en choisissant ses stratégies de traduction (Kaindl 2010 : 39) :

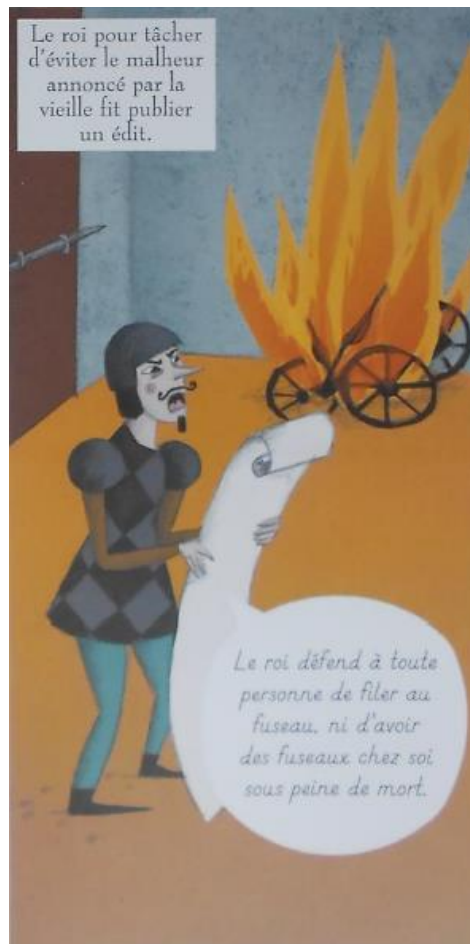


Image 11 : l'image peut influencer la traduction (17)

Dans cette image, on a mis le feu aux rouets, ce qui nous donne une indication sur les fuseaux : se sont les fuseaux de rouet, de sorte que les rouets soient aussi interdits à partir de l'édit du roi. Dans la traduction, nous avons donc utilisé « spinnewiel » au lieu de « spoel » pour expliciter le texte et pour répéter le contenu de l'image.

En général, nous avons imité l'adaptation de *La Belle au bois dormant* en bande dessinée par Gaet's. Quand il n'était pas possible de transférer les traductions existantes dans la bande dessinée, nous avons utilisé différentes stratégies de Chesterman pour créer une traduction de la bonne longueur et dans la bonne atmosphère. De plus, nous avons regardé la relation entre l'image et le texte, de sorte que le message iconique était pareil au message linguistique.

III. Traductions

Cette partie de notre mémoire est consacrée à nos traductions annotées de *La Belle au bois dormant* et de sa version en bande dessinée (chapitre 4). Notre analyse des stratégies employées se trouve dans le chapitre 5.

4. Traductions

Dans ce chapitre, nous proposons nos traductions de *La Belle au bois dormant* de Perrault (4.1) et de sa version en bande dessinée (4.2). Les textes sources se trouvent respectivement dans l'annexe 2 et l'annexe 3. Dans les notes en bas de page, nous avons expliqué quelles traductions nous avons choisies et précisé quels types de stratégies nous avons utilisés.

Pour les deux traductions, nous avons employé les stratégies de Chesterman, indiquées par les lettres G (syntaxique), S (sémantique) et PR (pragmatique) en combinaison avec leurs chiffres, que nous avons abordées dans le chapitre 2.3.1. Dans le cas de la bande dessinée, nous avons répété notre traduction du conte si cela était possible. Cette stratégie supplémentaire serait indiquée par la lettre R de repetitio. Dans ce cas, nous avons donc utilisé les mêmes stratégies que dans le conte originel. Dans le cas de G1, nous avons traduit une phrase dans la bande dessinée littéralement, mais la phrase originelle ne faisait pas partie du conte originel.

Souvent, plusieurs stratégies sont utilisées en même temps. Nous ne mentionnons que les stratégies qui sont importantes pour l'explication de nos choix.

4.1. Traduction de *La Belle au bois dormant*

De Schone Slaapster^{21,22}

²¹ PR3 : Le titre de *La Belle au bois dormant* se traduit littéralement par « De Schone in het slapende bos ». Pourtant, le conte de Perrault a si souvent été traduit et adapté, que tout le monde connaît les traductions « De Schone Slaapster » et « Doornroosje » (la dernière étant le titre de la version des frères Grimm). Les traductions existantes ont utilisé les titres « De Schone Slaapster in het Bos » et « De Schone Slaapster » (avec variations graphiques). Vu que la traduction « De Schone Slaapster » est beaucoup plus connue aux Pays-Bas, nous avons choisi cette traduction. Ce titre évoque encore le fait que la Belle est endormie pour une grande partie de l'histoire, mais ne mentionne plus le bois (suppression d'information). En employant ce titre, nous ne courons pas le risque que le public pense avoir affaire à une adaptation ou une parodie du conte. Il faut être clair qu'il s'agit du conte originel. De plus, nous avons supprimé le mot « conte », qui, selon nous, n'ajoute rien d'intéressant au titre. En lisant le titre, tout le monde sait déjà qu'il s'agit d'un conte.

²² G4, G7, G8 : Le français du conte est non seulement très archaïque, mais se caractérise aussi par des phrases très longues ayant une syntaxe ou une ponctuation complexe. Pour simplifier le texte pour notre public néerlandais, nous avons adapté premièrement la ponctuation du texte (G4). A notre avis, beaucoup des points-virgules et des deux-points ne sont pas nécessaires ou logiques. C'est pourquoi nous avons divisé les phrases longues en des phrases plus courtes en remplaçant ces signes de ponctuation par des points. Un exemple est la phrase « ils allèrent (...) perfections imaginables » (177-178). Les deux-points après « et rien n'y faisait » et après « et accoucha d'une fille » ne sont pas nécessaires. Un point rend la phrase plus lisible et sépare les événements importants : d'abord, le roi et la reine mettent tout en œuvre pour avoir un enfant. Puis, leur enfant est né. Enfin, ils organisent un beau baptême.

Une stratégie liée à l'adaptation de ponctuation est le fait de raccourcir les phrases longues ayant beaucoup de phrases subordonnées et donc une syntaxe complexe (G4, G7, G8). De nouveau, nous avons souvent ajouté des points pour diviser des phrases longues en plusieurs phrases plus courtes. Un bon exemple est la phrase « Au bout de cent ans (...) avait ouï parler » (184). Cette phrase est très longue et contient beaucoup de subordonnées et compléments. Nous avons construit trois phrases séparées pour rendre ce passage plus

Er waren eens een koning en een koningin die zo bedroefd²³ waren dat ze geen²⁴ kinderen kregen dat hun verdriet was met geen woorden te beschrijven was²⁵. Ze gingen naar alle badplaatsen van de wereld. Gebeden, pelgrimstochten, vereringen²⁶: alles werd in het werk gesteld, maar niets hielp. Uiteindelijk werd de koningin dan toch zwanger²⁷ en beviel van een meisje. Ze hielden een mooie doopviering; het prinsesje kreeg alle feeën die in het land te vinden waren als peettantes (het waren er zeven), zodat zij haar allemaal een geschenk konden geven, want dat was in die tijd het gebruik onder de feeën. De prinses zou hierdoor in alle denkbare opzichten volmaakt worden. Na de doopplechtigheid ging het gezelschap terug naar het paleis van de koning, waar een groot banket²⁸ voor de feeën klaarstond. Voor elk van hen werd schitterend bestek²⁹ neergelegd; in een massief gouden doosje zaten een lepel³⁰, vork en mes van fijn goud, versierd met diamanten en robijnen. Maar toen iedereen plaatsnam aan tafel zagen ze een oude fee binnenkomen. Zij was helemaal³¹ niet uitgenodigd³², omdat ze al vijftig jaar niet meer uit haar³³ torentje was gekomen, waardoor gedacht werd dat ze dood of betoverd was. De koning gaf haar een plaats aan tafel, maar kon haar geen massief gouden doosje meer geven zoals hij de anderen had gegeven, omdat er maar zeven waren gemaakt voor de zeven feeën. De oude vrouw dacht dat ze haar minachtten en mompelde wat dreigementen. Een van de jonge feeën die dicht bij haar zat, hoorde het; ze dacht dat ze wel eens een kwaadaardig geschenk³⁴ aan het prinsesje zou kunnen geven en verstopte zich daarom, zodra ze van tafel gingen, achter het wandtapijt³⁵.

lisible. Nous avons donc transformé la subordonnée « qui était d'une autre famille que la prince endormie » en une phrase principale, qui sépare les autres phrases principales qui nous racontent que le prince chasse dans la forêt et que le prince se demande ce qu'étaient les tours dans le bois.

²³ PR4 : Le mot « fâché » a changé de sens au cours des siècles : à l'époque, il exprimait la tristesse, mais de nos jours, le mot signifie « en colère ». Nous avons choisi une traduction moderne.

²⁴ PR4 : La construction « ne ... point » est une forme archaïque de « ne ... pas ». Nous avons modernisé la construction avec la traduction « geen ».

²⁵ S8 : Nous avons paraphrasé la phrase « si fâchés qu'on ne saurait dire » par « dat hun verdriet met geen woorden te beschrijven was. Nous avons donc nominalisé l'adjectif « fâché » (G3). De plus, nous avons utilisé une expression moderne typiquement néerlandaise (PR1, PR4).

²⁶ PR3 : Nous avons supprimé le mot « menues » pour mieux pouvoir énumérer les mots dans la phrase. En outre.

²⁷ PR4 : On n'utilise plus le mot « grosse » pour dire « enceinte ». Nous avons modernisé la phrase en utilisant le mot « zwanger ».

²⁸ S1 : Le mot « festin » est encore utilisé en français, mais a quand même une connotation archaïque. Il ne renvoie pas seulement à une fête, mais aussi à un grand banquet. Vu que le mot « banquet » a une connotation beaucoup plus féérique que « feestmaal », qui est plus neutre, nous avons choisi le premier. Nous avons donc choisi une traduction ayant plus ou moins la même connotation historique.

²⁹ PR4 : Le mot « couvert » est probablement trop difficile pour les enfants, donc nous avons facilité la compréhension en le traduisant par « bestek » et en modifiant un peu la structure de la phrase.

³⁰ PR4 : L'orthographe de « cuillère » est archaïque. Nous n'avons pas utilisé une orthographe similaire en néerlandais.

³¹ PR2, S7 : Nous avons ajouté le mot « helemaal » pour souligner l'opposition ; la fée entre dans le château, bien qu'elle n'a pas été invitée. Ce mot rend la phrase aussi plus naturelle.

³² S9 : A l'époque, « prier » signifiait « inviter ». Aujourd'hui, cette invitation est devenue obligatoire. Nous avons choisi une traduction non-ambiguë.

³³ S7 : Nous avons utilisé l'adjectif possessif « haar » pour accentuer le fait que le tour était la maison de la vieille fée.

³⁴ PR4 : La construction « quelque + nom » est archaïque. Nous avons modernisé la construction.

³⁵ G4, G7, G8 : Nous avons changé l'ordre des constituants et la ponctuation pour rendre la phrase plus claire. De plus, nous avons ajouté le mot « daarom » (PR2) qui explicite que la fée se cache derrière la tapisserie à cause des menaces de la vieille fée.

Zo zou ze als laatste het woord kunnen nemen en het kwaad dat de oude vrouw zou hebben aangericht zo goed mogelijk kunnen herstellen. Toen begonnen de feeën met het geven van hun geschenken aan de prinses. De jongste gaf als geschenk dat ze de mooiste persoon in de wereld zou zijn, degene daarna dat ze het karakter van een engel zou hebben³⁶, de derde dat ze altijd lovenswaardig en charmant³⁷ zou zijn, de vierde dat ze perfect zou dansen, de vijfde dat ze zou zingen als een nachtegaal en de zesde dat de allerlei instrumenten meer dan voortreffelijk³⁸ zou kunnen bespelen. Toen het de beurt was aan de oude fee, zei ze hoofdschuddend³⁹, meer door de belediging dan door ouderdom, dat de prinses haar vinger zou prikken aan een spinnewiel en eraan zou sterven. Dit vreselijke geschenk deed het hele gezelschap huiveren en er was niemand die niet huilde. Op dat moment⁴⁰ kwam de jonge fee achter het wandtapijt vandaan en sprak hardop de volgende woorden: ‘Wees gerust, Koning en Koningin, uw dochter zal niet sterven. Het is waar dat ik niet genoeg macht heb om de vloek van mijn voorgangster⁴¹ ongedaan te maken⁴². De prinses zal haar vinger dus prikken aan een spoel; maar in plaats van sterven zal ze slechts in een diepe slaap vallen die honderd jaar duurt, waarna de zoon van een koning haar zal wekken.’ De koning probeerde het onheil dat door de oude fee was aangekondigd te vermijden: hij verbood zijn volk⁴³ om spoelen en spinnewielen in huis te hebben, anders riskeerden ze de doodstraf⁴⁴.

Vijftien of zestien jaar later waren de koning en de koningin naar een van hun buitenverblijven⁴⁵ gegaan. Daar kwam de prinses, al rennend van kamer tot kamer, in een klein zolderkamertje⁴⁶ bovenin een toren terecht, waar een oud vrouwtje alleen aan het spinnen was⁴⁷. Dit oude vrouwtje had nog nooit van de verboden van de koning over

³⁶ S9 : On peut lire l’expression « avoir de l’esprit comme un ange » à deux manières : la princesse aurait de l’esprit comme les anges ont de l’esprit, ou elle aurait l’esprit d’un ange. Nous avons choisi la deuxième possibilité (« het karakter van een engel ») et ont donc supprimé le trope (ambiguïté).

³⁷ G3 : Selon nous, la traduction littérale « een lovenswaardige gratie » était trop lourd dans le contexte du conte et trop difficile pour les enfants. C’est pourquoi nous avons adjectivé le nom commun « grâce », pour construire la phrase adjectivale suivante : « lovenswaardig en charmant », ce qui nous paraît plus facile au niveau du lexique.

³⁸ S8 : « dans la dernière perfection » n’est plus utilisé. Nous avons utilisé la traduction « meer dan voortreffelijk », ce qui est en néerlandais très formel et même un peu archaïque, de sorte que cette traduction soit dans le style des contes de fées.

³⁹ PR4 : Le mot « branler » n’est plus employé. Nous avons modernisé ce mot en le traduisant par « (hoofd)schuddend ».

⁴⁰ PR4 : « dans ce moment » est la forme archaïque et typiquement féérique d’ « à ce moment-là ». Nous avons utilisé la forme moderne : « op dat moment ».

⁴¹ S9 : « ancienne » est ambigu, parce que ce mot peut renvoyer à quelqu’un qui est plus vieux (aîné) ou à quelqu’un qui précède. Ici, nous avons choisi la dernière possibilité pour éviter l’ambiguïté.

⁴² PR4 : Le mot « défaire » est archaïque. Nous avons choisi la modernisation « ongedaan maken ».

⁴³ PR4 : Nous avons supprimé « fit publier aussitôt un édit », parce que les traductions possibles de ce mot sont difficiles pour la compréhension (bevelschrift, decreet) et rendent la phrase plus complexe.

⁴⁴ PR4, S2 : L’expression « peine de la vie » est changé au cours des siècles en « peine de mort ». Nous avons choisi la forme moderne : « doodstraf ». Nous avons donc utilisé l’antonyme de « vie » pour construire notre traduction.

⁴⁵ S1 : Une « maison de plaisance » est une seconde résidence pour les vacances. Vu qu’il s’agit d’un château, nous avons choisi la traduction « buitenverblijf », ce qui évoque du luxe. Ce mot est probablement difficile pour les enfants, mais n’affecte pas la compréhension de l’histoire. Le public peut donc apprendre ce mot.

⁴⁶ S1 : Le mot « galetas » signifie « grenier ou lieu qui touche à la couverture du logis » (Gheeraert 2012 : 181). Nous avons choisi un mot moderne : zolderkamertje.

⁴⁷ S6, PR2 : « filer sa quenouille » est une expression ancienne qui veut dire « rokken afspinnen » (p.e. Perrault 1890-1900a : 43). Vu que les enfants ne comprendraient probablement pas cette traduction, nous avons choisi pour la version simplifiée « spinnen ». Ce mot est archaïque et est typique des contes de fées.

spinnewielen gehoord⁴⁸. ‘Wat doet u⁴⁹ daar, goede vrouw⁵⁰?’ vroeg de prinses. ‘Ik spin, mijn lieve kind⁵⁰,’ antwoordde het oudje dat haar niet herkende. ‘Ah, wat leuk,’ zei de prinses, ‘hoe doet u dat? Laat mij eens proberen of ik dat net zo goed kan⁵¹.’

Ze had de spoel nog maar nauwelijks⁵² vastgepakt, of ze prikte haar vinger eraan en viel flauw, omdat ze levendig en onbezonnen was en overigens omdat de feeën het zo hadden voorspeld. Het oude vrouwtje, dat helemaal van haar stuk was gebracht, riep⁵³ om hulp: men kwam van alle kanten, gooide water in het gezicht van de prinses, reeg haar korset los⁵⁴, sloeg op haar handen, masseerde haar slapen met een middeltje uit Hongarije⁵⁵, maar niets deed haar ontwaken. Toen herinnerde de koning, die op het geluid was afgekomen, zich de voorspelling van de feeën; hij realiseerde zich dat het wel had moeten gebeuren, omdat de feeën het hadden gezegd, en liet de prinses naar de mooiste kamer⁵⁶ van het paleis brengen, op een bed versierd met gouden en zilveren borduursels. Men vergeleek haar met een engel, zo mooi was ze, want de betovering had de levendige kleuren van haar gezicht niet weggenomen⁵⁷: ze had blosjes op haar wangen⁵⁸ en haar lippen waren zo rood als koraal. Ze had alleen haar ogen dicht, maar men hoorde haar zachtjes ademen, waardoor ze wisten dat ze nog leefde.

De koning beval iedereen om haar rustig te laten slapen, totdat het tijd was voor haar om wakker te worden. De goede fee die haar leven had gered door haar te veroordelen tot

⁴⁸ PR4, S6 : La construction « avait ouï parler » est archaïque. Nous l’avons traduit par « had gehoord » (modernisation).

⁴⁹ S1 : Nous avons conservé le vouvoiement, parce que la princesse parle à une femme plus âgé qu’elle. Aux Pays-Bas, le vouvoiement est habituel si un enfant parle aux adultes (pourtant, ils utilisent « tu » et « toi » quand ils parlent aux membres de leur famille).

⁵⁰ S1 : Les appellations dans les contes de fées sont très archaïques. Nous avons reproduit ces archaïsmes pour retenir un peu le style archaïque du texte originel : « goede vrouw » et « mijn lieve kind ».

⁵¹ G5, PR4 : De nos jours, nous dirions « je le ferais aussi bien » au lieu de « j’en ferais bien autant ». Nous avons modernisé l’expression : « (of) ik dat net zo goed kan ».

⁵² PR4 : Ici, le mot « plutôt » est employé au lieu du mot moderne « à peine ». Nous l’avons modernisé en choisissant « nauwelijks ».

⁵³ G5, S7 : Souvent, l’auteur du texte originel utilise un ‘praesens historicum’, donc un verbe dans le présent pour indiquer une action importante dans le texte. Nous avons complètement supprimé ce type d’accentuation en traduisant les verbes dans le présent par des verbes dans des temps du passé.

⁵⁴ PR2, S6 : Nous avons explicité le verbe « délayer » en disant qu’il s’agit d’un corset. Bien que ce mot pourrait être difficile pour les enfants, nous l’avons utilisé dans notre traduction, parce que l’énumération est déjà claire : il s’agit d’une manière de réveiller la princesse. Cette partie n’influence pas la compréhension du passage.

⁵⁵ PR2, PR4 : « L’eau de la reine de Hongrie, qui n’est autre que l’esprit ou alcoolat de romarin, fut un médicament en vogue sous le règne de Louis XIV » (*Curiosités, remèdes secrets & remèdes d’autrefois*, <http://www.shp-asso.org/index.php?PAGE=curiosit%E9s>, 12-06-2014). Les enfants ne comprendront pas pourquoi on utilise de l’eau pour essayer de réveiller la princesse. Nous avons donc remplacé « l’eau de la reine d’Hongrie » par « een middeltje uit Hongarije », de sorte que le public comprenne qu’il s’agit d’un médicament, mais que ce médicament est un produit de luxe, parce qu’elle vient de Hongrie.

⁵⁶ PR4 : Le mot « appartement » n’a plus la signification de « chambre dans un château ». Nous avons modernisé le mot en utilisant « kamer ».

⁵⁷ S1 : L’archaïsme « ôté » a été traduit par « weggenomen ». On utilise ce mot encore en néerlandais, mais il est tout de même un peu archaïque.

⁵⁸ PR4, S8 : Le mot « incarnat » est un teint de rouge. Nous avons modernisé cet archaïsme en employant la paraphrase « ze had blosjes op haar wangen ».

honderd jaar slapen, was in het koninkrijk Mattekijn⁵⁹, meer dan twaalfduizend mijl⁶⁰ verderop, toen de prinses het ongeluk had gekregen. Toch kreeg ze het nieuws te horen van een kleine dwerg die zevenmijlslaarzen⁶⁰ bezat – laarzen waarmee je zeven mijl in één stap kan afleggen. De fee vertrok meteen en ze kwam na een uur aan in een wagen van vuur⁶¹, getrokken door draken. De koning bood haar bij het uitstappen zijn hand aan⁶². Ze bekeek goedkeurend alles wat hij had gedaan, maar aangezien ze een uitstekende vooruitziende blik had, wist ze dat de prinses na haar ontwaken niet zou weten wat ze zou moeten doen, helemaal alleen in dit oude kasteel. Daarom deed ze het volgende: ze raakte met haar toverstokje alles in het kasteel aan (behalve de koning en de koningin): gouvernantes, hofdames, kamermeisjes, edelmannen, hofbedienden, hofmeesters, koks, koksjongens, loopjongens, wachters, schildwachten, edelknappen, lakeien... Ze raakte ook alle paarden in de stallen aan, en ook de stalknechten, de grote jachthonden⁶³ op het erf⁶⁴ en de kleine Poef⁶⁵, het hondje van de prinses, dat dicht bij haar op bed lag. Nadat ze iedereen had aangeraakt, vielen ze in slaap. Ze zouden op hetzelfde moment als de prinses weer wakker worden, zodat ze haar konden dienen als ze dat nodig zou hebben; zelfs de spitten boven het vuur, vol met vette patrijzen en fazanten, vielen in slaap, en het vuur ook. Dat alles gebeurde in een enkel ogenblik; feeën doen niet lang over hun werk. Toen de koning en de koningin hun lieve kind hadden gekust zonder dat zij wakker werd, verlieten ze het kasteel en lieten verboden⁶⁶ publiceren voor wie het kasteel zou naderen. Deze verboden waren echter niet nodig, want in een kwartier groeiden er rond het hele park grote en kleine bomen en doornstruiken met stekels. Deze waren zo verstrengeld dat dieren en mensen er niet door zouden kunnen en⁶⁷ alleen nog maar de bovenkant van de torens van het kasteel te zien was, en alleen nog maar van heel ver weg. Men twijfelde er niet aan dat de fee daar

⁵⁹ PR1 : « Mataquin » est un nom d'un royaume imaginaire qui n'est plus mentionné ensuite. Son nom n'a pas une signification profonde. Nous avons donc changé les sons en des sons néerlandais pour arriver à la traduction « Mattekijn ». La fin du mot en -ijn a une connotation archaïque et renforce donc le côté féérique du nom.

⁶⁰ S1 : une lieue est une mesure de longueur ancienne, qui montre bien l'aspect folklorique du monde féérique des contes de fées. C'est pourquoi nous avons utilisé cette mesure archaïque dans notre traduction. De plus, la lieue se trouve dans les « bottes des sept lieues », qui ont déjà la traduction très connue « zevenmijlslaarzen » aux Pays-Bas. Il est donc logique de ne pas substituer les lieues par des kilomètres.

⁶¹ PR4, S6 : Le complément « tout de feu » est archaïque. Nous l'avons traduit par « van vuur » (modernisation).

⁶² PR4 : Cet archaïsme a été modernisé: « bood haar zijn hand aan ».

⁶³ S1 : Nous n'avons pas supprimé des mots difficiles dans cette énumération, parce que les enfants sauront déjà qu'il s'agit des hommes et des animaux de la cour. Cette historicisation renforce le côté féérique et pédagogique de l'histoire.

⁶⁴ PR4 : De nos jours, la basse-cour peut être traduite par « hoenderhof ». Pourtant, à l'époque, ce mot avait une acception plus large et il y avait plus d'animaux dans ce lieu. Nous avons donc choisi la traduction « erf », ce qui est clair pour les enfants.

⁶⁵ PR1 : Nous avons changé l'orthographe du mot « Pouffe » pour le rendre néerlandais. De plus, le nom « Poef » est à notre avis aussi mignon que la version française.

⁶⁶ PR4 : Le mot « défense » n'est plus utilisé pour « interdiction ». Nous avons utilisé le mot moderne « verboden ».

⁶⁷ PR4 : « en sorte que » est la forme archaïque de « de sorte que ». Nous l'avons pas traduit, parce que la phrase néerlandaise est plus naturelle sans ce mot. Nous avons donc modernisé la phrase en supprimant ce mot archaïque.

nog eens een knap staaltje magie had laten zien⁶⁸, zodat de prinses tijdens haar slaap niet hoefde te vrezen voor nieuwsgierige blikken⁶⁹.

Honderd jaar later was een prins in de omgeving aan het jagen. Hij was de zoon van de koning die op dat moment regeerde en behoorde tot een andere familie dan de slapende prinses. Hij vroeg zich af wat de torens waren die hij boven een groot, dichtbegroeid bos zag en iedereen vertelde hem verschillende verhalen die ze hadden gehoord.⁷⁰ Sommigen zeiden dat het een oud kasteel was waar het spookte; anderen dat alle tovenaars in de omgeving⁷¹ er hun sabbat⁷² hielden. Het meest vertelde verhaal⁷³ was dat er een oger⁷⁴ leefde die daar alle kinderen heenbracht die hij kon vangen, zodat hij ze op zijn gemak op kon eten⁷⁵. Hij kon er niet gevolgd worden, want hij was de enige zich een weg kon banen door⁷⁶ het bos⁷⁷. De prins wist niet wat hij moest geloven, toen een oude boer hem aansprak en zei: 'Mijn prins, het is meer dan vijftig jaar geleden dat ik van mijn vader heb gehoord dat er in dat kasteel een prinses is, de mooiste van de wereld, en dat ze daar honderd jaar moet slapen. Ze zal gewekt worden door de zoon van een koning, met wie zij zal trouwen⁷⁸.' Na het horen van dit verhaal wilde de prins meteen⁷⁹ een einde gaan maken aan de beproeving van de prinses. Aangespoord door liefde en trots besloot⁸⁰ hij onmiddellijk te gaan kijken wat er aan de hand was. Hij had nog nauwelijks een pas richting het bos gezet, toen al die grote bomen en doornstruiken uiteen weken om hem door te laten. Hij liep richting het kasteel dat hij aan het einde van een lange laan zag. Hij ging naar binnen, en wat hem een beetje verraste was dat zijn gevolg hem niet had kunnen volgen, omdat de bomen de toegang weer hadden versperd nadat hij erdoorheen was gegaan. Toch vervolgde hij zijn

⁶⁸ PR2, PR4, S8 : Nous avons traduit cette phrase par l'expression néerlandaise « de fee [had] daar nog eens een knap staaltje magie laten zien », ce qui exprime qu'elle a fait son métier magique. Cette phrase renforce donc la côté folklorique du conte, bien que l'expression soit moderne.

⁶⁹ PR2: Nous avons explicité la phrase en remplaçant « curieux » par « nieuwsgierige blikken », pour rendre plus clair qu'il s'agit des personnes qui pourraient aller au château pour voir la belle endormie.

⁷⁰ : Voir la note 17.

⁷¹ PR4 : Le mot archaïque « contrée » peut être traduit par « contreie », mais vu que ce mot est un peu difficile pour les enfants, nous avons modernisé le mot en employant « omgeving ».

⁷² S1 : Le mot « sabbat » est un peu difficile. Pourtant, nous l'avons employé, vu que cette partie n'est pas très important pour l'histoire et offre ainsi un nouveau mot pour le vocabulaire des enfants. Nous ne l'avons pas explicité pour éviter d'être trop 'explicatif' dans le texte.

⁷³ PR4 : L'ordre des mots est archaïque, parce que de nos jours nous dirions « l'opinion la plus commune ». Nous ne pouvons pas changer l'ordre des mots en néerlandais, donc nous avons modernisé la phrase.

⁷⁴ G2 : Il est intéressant de noter que les traductions existantes ont utilisé la traduction « wilden » pour « ogres ». De nos jours, le mot « ogre » est cependant devenu plus connu (entre autres à cause du film *Shrek*, dans lequel un ogre est le personnage principal), et tous les enfants reconnaîtront ce mot. C'est pourquoi nous avons gardé ce mot, qui est donc un mot d'emprunt du français.

⁷⁵ PR4 : De nouveau, l'ordre des mots est archaïque: « pour pouvoir les manger » serait plus moderne. Nous avons modernisé la phrase.

⁷⁶ PR4 : Au lieu d' « à travers le bois », l'archaïsme « au travers du » est utilisé. De nouveau, nous avons modernisé cette phrase.

⁷⁷ G4 : Nous avons séparé la phrase en deux parties, parce qu'elle est très longue et complexe. De cette manière, nous avons facilité la compréhension du texte.

⁷⁸ PR2 : Nous avons explicité « à qui elle était réservée » en précisant que la princesse se mariera avec le prince qui l'a réveillée, de sorte que cette phrase soit plus compréhensible.

⁷⁹ PR4, S8 : « sans balancer » veut dire « sans hésiter ». Nous avons utilisé le mot « meteen », qui indique la même idée : le prince ne veut pas hésiter mais aller tout de suite au château de la Belle.

⁸⁰ PR4 : Le mot « résoudre » a changé de sens. A l'époque, il signifiait « décider », mais de nos jours il veut aussi dire « solutionner ». Nous avons supprimé l'ambiguïté et le côté archaïque en choisissant la traduction « besloot ».

weg⁸¹: een jonge en verliefde prins is altijd onverschrokken. Hij liep een groot hof op en wat hij daar zag had hem kunnen verstijven van angst: er heerste een vreselijke stilte, overal lagen lichamen van mensen en dieren die dood leken te zijn; het beeld van de dood stond op zijn netvlies getekend⁸². Hij zag echter al snel aan de dronkenmansneuzen en het rode gezicht⁸³ van de schildwachten dat ze slechts sliepen, en hun bekers waarin nog enkele druppels wijn zaten, vormden het bewijs dat ze al drinkend in slaap waren gevallen. Hij liep over een groot hof dat geplaveid was met marmer, beklom de trap en betrad de wachtzaal waarin de wachters in rijen opgesteld stonden⁸⁴, karabijn op de schouder, en zo hard snurkend als ze maar konden. Hij liep door verschillende kamers vol edelmannen en vrouwen, allemaal in slaap, sommigen recht overeind, de anderen zittend. Hij betrad een kamer helemaal in goud en zag op een bed waarvan de gordijnen aan alle kanten geopend waren, het mooiste tafereel dat hij ooit had gezien: een prinses die vijftien of zestien jaar leek te zijn en wier prachtige schoonheid iets helders en hemels had. Bevend bewonderde hij haar, liep naar haar toe en knielde voor haar neer. Op dat moment was het einde van de betovering gekomen en werd de prinses wakker. Ze keek hem aan met ogen die zachter waren dan een eerste ontmoeting normaal gezien toeliet⁸⁵: 'Ben jij⁸⁶ het, mijn Prins?' vroeg ze hem, 'Je hebt lang op je laten wachten.' De prins werd betoverd door deze woorden en nog meer door de manier waarop ze gezegd waren. Hij wist niet hoe hij haar zijn vreugde en dankbaarheid moest laten zien; hij verzekerde haar dat hij meer van haar hield dan van zichzelf. Hij struikelde over zijn woorden⁸⁷, maar daardoor bevielen ze haar des te meer; hoe meer gestruikeld, hoe meer liefde. Hij was meer verlegen dan zij, en daar moeten we ons niet over verbazen: ze had de tijd gehad om na te denken over wat ze hem moest vertellen, want het leek erop (het verhaal zegt hier echter niets over) dat de goede fee haar tijdens haar lange slaap aangename dromen had gegund. Uiteindelijk waren ze al vier uur met elkaar aan het praten en hadden ze nog niet eens de helft gezegd van wat ze elkaar te zeggen hadden. Het hele paleis was echter tegelijkertijd met de prinses ontwaakt; iedereen wilde weer aan het werk gaan⁸⁸ en aangezien zij niet allemaal verliefd waren, rammelden ze van de honger. De eerste hofdame, die net zo hongerig was als de anderen, werd ongeduldig en zei hardop tegen de prinses dat het vlees klaarstond. De prins hielp de prinses om op te staan. Ze was

⁸¹ PR4, G9 : L'archaïsme « ne laisser pas de » ne peut pas être traduit littéralement et dépend largement du contexte. Ici, nous avons choisi la traduction « toch vervolgde hij zijn weg », ce qui est légèrement archaïque et exprime que, bien que le prince soit surpris, il continue. Nous avons donc exprimé le sens de cette construction dans le mot « toch ».

⁸² G7 : Nous avons changé l'ordre des phrases pour rendre l'énumération des phrases plus logique : il entend la silence, il voit le corps et ces deux choses ensemble lui donnent l'idée que tout le monde dans le château est mort. S8 + PR4 : En outre, nous avons utilisé l'expression moderne « het beeld van de dood stond op zijn netvlies getekend » pour rendre la phrase plus naturelle et moderne.

⁸³ PR4 : Le « nez bourgeonné » et la « face vermeille » sont des expressions archaïques. Pour la compréhension des enfants, nous avons choisi « dronkemansneuzen » et « rode gezicht ».

⁸⁴ PR4 : « rangé en haie » est un archaïsme que nous avons modernisé en disant « (die) in rijen opgesteld stonden ».

⁸⁵ PR4 : On ne dit plus « les yeux plus tendres » et « une première vue ». Nous avons modernisé la phrase pour la compréhension : « met ogen die zachter waren dan een eerste ontmoeting normaal gezien toeliet ».

⁸⁶ PR1, PR4 : En néerlandais, les jeunes se tutoient normalement. C'est pourquoi nous avons choisi les pronoms « je » et « jij » pour la parole de la princesse.

⁸⁷ PR2, S8 : Les discours du prince étaient « mal rangés », ce qui veut dire qu'il ne parvenait plus à mettre en ordre ses mots. Nous avons utilisé la traduction moderne « hij struikelde over zijn woorden » pour être plus clair.

⁸⁸ PR4 : Nous avons traduit « faire sa charge », un archaïsme, par « aan het werk gaan ». Nous avons modernisé cette expression pour faciliter la compréhension de notre public.

helemaal gekleed en zag er prachtig uit; maar hij paste goed op om niet tegen haar te zeggen dat ze gekleed was als zijn grootmoeder⁸⁹ met een ouderwetse, opstaande kraag⁹⁰. Ze werd er niet minder mooi door. Ze liepen naar een zaal vol spiegels en dineerden er, geserveerd door de hofbedienden van de prinses. De violen en hobo's speelden oude muziekstukken die ondanks dat ze al meer dan honderd jaar niet meer gespeeld waren uitmuntend klonken. Na het eten, zonder tijd te verliezen, trouwde de priester⁹¹ ze in de kapel van het kasteel. Ze praatten de hele nacht met elkaar, aangezien de prinses na honderd jaar geen behoefte meer had aan slaap.⁹²

De prins verliet haar de volgende ochtend om terug naar de stad te gaan, want zijn vader zou hem wel missen⁹³. De prins vertelde hem dat hij al jagend verdwaald was geraakt in het bos en dat hij in de hut van een houthakker⁹⁴ had geslapen, die hem roggebrood en kaas te eten had gegeven. De koning was goedmoedig⁹⁵ en geloofde hem, maar zijn moeder was er niet helemaal van overtuigd. Aangezien hij bijna elke dag ging jagen en altijd wel een smoesje paraat had⁹⁶ als hij twee of drie nachten buitenshuis had geslapen, twijfelde ze er niet aan dat hij ergens een meisje had. Hij leefde meer dan twee volle jaren met de prinses en kreeg twee kinderen met haar. De eerste was een meisje genaamd Dageraad⁹⁷ en de tweede een jongen die men Dag⁷⁵ noemde omdat hij nog knapper was dan zijn zus. De koningin probeerde meerdere keren om haar zoon de waarheid te laten zeggen, door hem te zeggen dat hij plezier moest hebben in het leven⁹⁸, maar hij durfde haar nooit zijn geheim toe te vertrouwen. Want hoewel hij van haar hield, was hij ook bang voor haar, want ze had ogerbloed en de koning was alleen met haar getrouwd vanwege haar vele bezittingen. De

⁸⁹ S1 : Le mot « mère-grand » est la forme archaïque de « grand-mère », ce qui est typique des contes de fées. Nous avons utilisé le mot archaïque « grootmoeder » au lieu de « oma » pour accentuer cet aspect féérique.

⁹⁰ PR2 : Le « collet monté » était à la mode à l'époque où vivait la Belle. De nos jours, les enfants ne comprennent pas ce que signifie le collet monté. C'est pourquoi nous avons expliciter cette phrase en ajoutant « ouderwets », de sorte qu'il soit plus clair qu'il s'agit d'un collet qui est trop ancien pour l'époque dans laquelle la Belle s'est réveillée.

⁹¹ S3 : Le Grand-Aumônier de France est le premier des officiers ecclésiastiques de la maison du roi ; il est considéré en quelques occasions comme l'évêque de la cour (*Grand-Aumônier de France*, <http://www.blason-armoiries.org/institutions/g/grands-officiers-de-la-couronne/grand-aumonier-de-france.htm>, 12-06-2014). La traduction « grootaalmoezenier » n'est pas très connu en néerlandais et de plus, le mot « aalmoes » fait penser à un mendiant. Nous avons donc choisi une autre traduction : « priester », un hypéronyme qui explique la tâche de l'homme.

⁹² G4 : Nous avons ajouté de nouveau des points entre des phrases, pour rendre le texte moins complexe au niveau du syntaxe. PR6 : De plus, nous avons commencé un nouveau paragraphe pour séparer les deux parties de l'histoire. Avant le début du paragraphe, nous lisons tous sur la princesse et l'enchantement. Depuis le nouveau paragraphe, la deuxième partie de l'histoire commence et la famille du prince est introduit.

⁹³ PR4 : L'expression « être en peine de lui » est archaïque et veut dire que le prince manquait au roi. Nous avons moderniser l'expression : « zijn vader zou hem wel missen ».

⁹⁴ S3 : Vu que la plupart des enfants ne sait probablement pas ce qui est un charbonnier, nous avons remplacé ce mot par l'homonyme « houthakker » (bûcheron), pour pouvoir garder un métier ancien (hypéronyme) dans le texte.

⁹⁵ PR4 : Le mot « bonhomme » ne signifie plus « naïf », comme à l'époque. Nous avons utilisé le mot « goedmoedig » (modernisation).

⁹⁶ PR4, S6 : Le prince donne chaque jour une autre raison pour expliquer son absence du château. Nous avons choisi la traduction « [dat hij] altijd wel een smoesje paraat had », ce qui explique bien que sa mère ne le croit point. De plus, cette solution est plus courte.

⁹⁷ PR1 : Nous avons naturalisé les noms « Aurore » et « Jour », de sorte que le lecteur sait qu'il s'agit des parties du jour. De plus, « Dag » et surtout « Dageraad » sont des mots archaïques, qui aident à situer l'histoire dans un temps ancien et féérique.

⁹⁸ PR4 : « se contenter » est un verbe archaïque. Nous avons employé la traduction « plezier hebben » (modernisation).

hovelings fluisterden zelfs dat ze de neigingen⁹⁹ van een oger had en dat ze, wanneer ze kleine kinderen voorbij zag komen, alle moeite van de wereld moest doen om zich niet op hen te storten. De prins wilde dus nooit iets zeggen. Maar toen na twee jaar de koning was gestorven en hij de koning van het rijk was geworden¹⁰⁰, maakte hij zijn huwelijk openbaar en haalde hij zijn vrouw, de nieuwe koningin, met veel plichtplegingen op uit haar kasteel. Ze werd op geweldige wijze onthaald¹⁰¹ in de hoofdstad, waar ze met haar kinderen aan haar zij aankwam. Een tijdje later ging de koning oorlog voeren tegen Kantelbuit¹⁰², de keizer van het buurland. Hij droeg het gezag over aan zijn moeder en vroeg haar om goed op zijn vrouw en kinderen te passen¹⁰³, want hij zou de hele zomer naar het strijdveld zijn. Toen hij weg was, stuurde de koningin haar schoondochter¹⁰⁴ en haar kinderen naar een boerderijtje in het bos, om makkelijker haar verschrikkelijke plan te kunnen uitvoeren¹⁰⁵. Ze ging er zelf een paar dagen later heen en zei op een avond tegen haar hofmeester: 'Ik wil morgen als avondmaal de kleine Dageraad eten.' 'Oh! Mevrouw,' zei de hofmeester. 'Doe het,' zei de koningin (en ze zei het op de toon van een oger, die zin heeft om vers mensenvlees te eten), 'en maak haar klaar in hollandaisesaus¹⁰⁶.' De arme man wist goed dat hij geen spelletjes kon spelen met¹⁰⁷ een oger, nam zijn grote mes en ging naar de kamer van de kleine Dageraad. Ze was op dat moment¹⁰⁸ vier jaar en viel hem springend en lachend om de hals, terwijl ze hem om snoepjes vroeg. Hij barstte in tranen uit en liet het mes uit zijn handen vallen. Hij ging naar de binnenplaats om een lammetje te doden. Hij kookte het in zo'n lekkere saus, dat zijn meesteres hem ervan verzekerde dat ze nog nooit zo goed gegeten had. Tegelijkertijd had hij de kleine Dageraad meegenomen en aan zijn vrouw gegeven om haar te verbergen in hun woning aan de binnenplaats.

Acht dagen later zei de gemene koningin tegen haar hofmeester: 'Ik wil vanavond de kleine Dag eten.' Hij sprak haar niet tegen, vastbesloten om haar net als de vorige keer te

⁹⁹ PR4 : Nous avons modernisé le mot « inclinations » en le traduisant par « neigingen ».

¹⁰⁰ PR2, PR4 : « se voir le maître » est une expression archaïque, que nous avons traduit par « koning van het rijk geworden », ce qui est une explicitation et une modernisation.

¹⁰¹ PR4 : La traduction « onthaald » n'est pas archaïque, mais renvoie pourtant à la royauté et le monde féérique du conte.

¹⁰² PR1 : Tout comme « Mataquin », nous avons changé les sons du mot pour arriver à une traduction naturelle : « Kantelbuit ».

¹⁰³ PR3, PR4 : La traduction littérale de « recommander fort », « hoog opgeven van », est très étrange en néerlandais et en plus trop formelle pour un livre de jeunesse. Nous avons donc changé complètement cette phrase en disant « om goed op zijn vrouw en kinderen te passen », ce qui est beaucoup plus clair et facilite donc la compréhension.

¹⁰⁴ PR4 : Le mot « bru » est la forme archaïque de « belle-fille ». Nous avons utilisé la traduction moderne « schoondochter ».

¹⁰⁵ PR3 : La traduction littérale de « assouvir son horrible envie » est trop difficile et formelle pour un livre d'enfants : « haar verschrikkelijke lust bevredigen ». C'est pourquoi nous avons choisi la traduction « haar verschrikkelijke plan uitvoeren », ce qui est plus compréhensible et moins ambiguë.

¹⁰⁶ PR1 : La sauce Robert était « un des fleurons de la gastronomie du temps » (Gheeraert 2012 : 190), qui évoque le caractère aristocrate de l'ogre, bien qu'elle soit ici un monstre sauvage qui veut manger ses propres petits-enfants. La sauce Robert n'a pas de traduction en néerlandais, et si nous avons traduit ce terme par « mosterdsaus », le mot aurait perdu la connotation aristocrate. Nous avons donc cherché une sauce contemporaine connue qui a plus une connotation sophistiquée. Enfin, nous avons choisi la sauce hollandaise, qui est aujourd'hui très connue et qui à cause de son nom français (« hollandaisesaus ») suscite plus l'aspect aristocrate que « mosterdsaus ». Vu qu'il s'agit ici de la connotation du nom de la sauce qui est importante, il n'est pas grave si les enfants ne connaissent pas la sauce hollandaise.

¹⁰⁷ PR4 : Nous avons modernisé le verbe « se jouer à » en le traduisant par « spelletjes spelen met ».

¹⁰⁸ PR4 : « pour lors » est une manière ancienne de dire « à ce moment-là ». Nous avons utilisé l'expression moderne « op dat moment ».

misleiden. Hij ging op zoek naar de kleine Dag en vond hem met een kleine floret in zijn handen, waarmee hij tegen een grote aap schermde¹⁰⁹. Hij was pas drie jaar. De hofmeester bracht hem naar zijn vrouw, die hem samen met de kleine Dageraad verborg, en serveerde in plaats van de kleine Dag een jong geitje. Het was zo lekker mals dat de oger haar maaltijd buitengewoon lekker vond.

Tot dat moment was het erg goed gegaan, maar op een avond zei de gemene koningin tegen de hofmeester: 'Ik wil de koningin in dezelfde saus als haar kinderen eten.' Toen verloor de arme hofmeester de moed¹¹⁰ om haar nog een keer te misleiden. De jonge koningin was twintig jaar, zonder de honderd jaar mee te tellen die ze geslapen had; haar huid was daardoor, hoewel mooi en wit, een beetje taai. Hoe kon hij tussen de dieren iets vinden dat net zo taai was? Hij nam het besluit om de koningin om te brengen¹¹¹ om zijn eigen leven te redden, en ging naar haar kamer, met de bedoeling om zich geen tweemaal te bedenken. Hij sprak zichzelf moed in¹¹² en betrad de kamer van de jonge koningin met de dolk in zijn hand. Hij wilde haar echter niet verrassen en vertelde haar dus vol respect over het bevel dat hij van haar schoonmoeder had gekregen.

'Vervul uw plicht,' zei ze, terwijl ze haar hals aanbood, 'voer het bevel uit dat u hebt gekregen. Ik ga mijn kinderen terugzien, mijn arme kinderen van wie ik zoveel heb gehouden!'

Ze dacht namelijk dat ze dood waren, nadat ze waren weggehaald zonder haar iets te vertellen.

'Nee, nee, mevrouw,' antwoordde de arme hofmeester, die helemaal ontdaan was. 'U zult niet sterven en toch zult u uw kinderen weer terugzien, maar dan bij mij thuis, waar ik ze heb verborgen. Ik zal de koningin nogmaals misleiden, door haar een jonge hinde te laten eten in uw plaats.'

Hij bracht haar meteen naar zijn kamer, waar ze haar kinderen kon omhelzen en met hen kon huilen. De hofmeester bereidde een hinde die de koningin bij het avondeten at, met een eetlust die ze voor de jonge koningin had bewaard. Ze was erg blij met haar gruweldad en had bedacht dat ze de koning bij zijn terugkomst zou zeggen dat razende wolven zijn vrouw en twee kinderen hadden opgegeten.

Op een avond snuffelde¹¹³ de koningin zoals altijd rond in de hoven en op de binnenplaatsen van het kasteel om vers vlees te vinden, toen ze in een kamer de kleine Dag hoorde huilen. Zijn moeder wilde hem namelijk een pak slaag geven, omdat hij gemeen was geweest. De oger hoorde ook de kleine Dageraad, die om haar broertjes vergeving vroeg. Ze herkende de stemmen van de koningin en haar kinderen; ze was zo kwaad om het bedrog dat ze de volgende ochtend een bevel gaf, met een afschuwelijke stem die iedereen deed sidderen van angst: midden op het hof werd een grote bak neergezet die ze liet vullen met

¹⁰⁹ PR4, S6 : Nous avons modernisé l'expression archaïque « faire des armes avec » en utilisant le verbe « schermen ».

¹¹⁰ PR4, S6 : Le verbe « désespérer » est un peu archaïque, mais nous avons employé la traduction moderne « de moed verliezen ».

¹¹¹ S3 : « couper la gorge à la reine » est une description très graphique que nous jugeons pas acceptable dans une traduction pour enfants. C'est pourquoi nous avons utilisé l'euphémisme « de koningin ombrengen », ce qui est donc une manipulation idéologique.

¹¹² S8 : « s'exciter à la fureur » veut dire que le maître d'hôtel devait se dire qu'il pourrait vraiment tuer la reine pour se sauver la vie. Nous l'avons traduit par « hij sprak zichzelf moed in ».

¹¹³ PR4 : Le mot « halener » est la manière ancienne de dire « sentir le gibier » (Gheeraert 2012 : 192). Nous l'avons simplement traduit par « ruiken ».

schorpioenen, adders, gifslangen en cobra's¹¹⁴ en waar ze de koningin, haar kinderen, de hofmeester, zijn vrouw en zijn dienaar in wilde laten gooien. Ze had bevolen dat ze met de handen op hun rug gebonden opgehaald moesten worden. De beulen stonden op het punt om hun in de bak te gooien, toen de koning, die ze nog niet zo vroeg hadden verwacht, op zijn paard het hof op kwam rijden. Hij was zo snel mogelijk naar huis gekomen om zijn familie weer te zien¹¹⁵ en vroeg erg verbaasd wat dit verschrikkelijke spektakel te betekenen had. Niemand durfde het hem uit te leggen, toen de oger, woest dat het spel uit was, zelf met het hoofd naar beneden in de bak sprong. Ze werd meteen verslonden door de nare beesten die ze erin had laten stoppen. De koning was wel bedroefd, want ze was toch zijn moeder geweest, maar vond al snel troost bij zijn mooie vrouw en kinderen.¹¹⁶

4.2. Traduction de *La Belle au bois dormant* en bande dessinée

BD	Traduction	Stratégie
LA BELLE AU BOIS DORMANT	DE SCHONE SLAAPSTER	R
Narration : Il était une fois un roi et une reine qui n'arrivaient pas à avoir d'enfant. Ils s'enfermaient toute la journée pour prier.	Narration : Er was eens een koninklijk koppeldat maar geen kinderen kon krijgen. Ze sloten zich de hele dag op om te bidden.	S6, S8 ¹¹⁷
Narration : Jusqu'au jour où leurs vœux furent exaucés avec la naissance d'une adorable petite fille.	Narration : Tot de dag dat hun gebeden werden verhoord met de geboorte van een schattig klein meisje.	G1

¹¹⁴ PR1, PR2 : au XVIII^e siècle, on pensait que le crapaud était poissonneux (Gheeraert 2012 : 92). Pour rendre le récit plus crédible, nous avons remplacé les « crapauds » par les « scorpions ». De plus, nous avons remplacé les « couleuvres » par les « cobras », parce que la traduction de couleuvre, « veldslang », n'a pas une connotation aussi dangereuse que le cobra. En outre, nous avons ajouté le mot « gif » au « serpents ».

¹¹⁵ PR1, PR3 : La poste « est un lieu choisi sur les grands chemins de distance en distance, où les courriers trouvent des chevaux tout prêts pour courir et faire diligence [...]. Se dit de la course et de la diligence que fait le courrier (...) » (Gheeraert 2012 : 192). Cette notion est trop difficile pour le public visé, donc nous l'avons substituée par l'idée que le prince a voyagé rapidement pour revoir sa famille.

¹¹⁶ PR3 : Nous avons supprimé la moralité, vu qu'elle est ironique et pas du tout intéressante pour les enfants au niveau pédagogique ou au niveau de l'histoire (manipulation idéologique).

Néanmoins, il était possible de la traduire avec les rimes (en allongeant quelques phrases) :

*Enige tijd wachten op een verbintenis,
Met een man die rijk, knap, galant en aardig is,
Dat is natuurlijk en normaal.
Maar honderd jaar slapend wachten op deze man?
Dan is er geen vrouw meer, zoals in dit verhaal,
Die net zo rustig slapen kan.*

*Dit morele sprookje wil ons laten horen,
Dat het mooie verbond tussen een man en vrouw,
Niet minder prettig wordt door uitstel van de trouw,
En dat door het wachten geen vreugd wordt verloren.
Maar omdat het schone geslacht
Ernaar streeft met heel hun wezen
Heb ik niet genoeg moed of kracht
Om hen deze les te lezen*

¹¹⁷ S6, S8 : « un roi et une reine » a donné la traduction « een koning en een koningin ». Pour raccourcir la phrase, nous avons utilisé la traduction « een koninklijk koppel ».

Narration : On fit un beau baptême.	Narration : Ze hielden een doopviering.	R + PR3 ¹¹⁸
Narration : On donna pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on put trouver dans le pays. Et chacune d'elles lui fit un don, comme c'était la coutume des fées en ce temps-là.	Narration: Het prinsesje kreeg alle feeën die in het land te vinden waren als peettantes. En zij zouden haar allemaal een geschenk geven, zoals dat in die tijd het gebruik was.	R + PR3 ¹¹⁹
Narration : Soudain, on vit entrer une vieille fée qu'on n'avait point priée, la croyant morte ou enchantée.	Narration : Toen kwam een oude fee binnen die niet was uitgenodigd, omdat men dacht dat ze dood of betoverd was.	R
Dialogue : Nous feriez-vous l'honneur de prendre place à notre table, chère madame.	Dialogue : Wilt u ons de eer aandoen om plaats te nemen aan tafel, beste vrouw?	G1
Narration : La vieille fée s'assit... --- Narration : ...tandis que discrètement la plus jeune des fées quittait la table. ---	Narration : De oude fee ging zitten... --- Narration: ...terwijl de jongste fee stilletjes de tafel verliet.	G1 G1
Dialogue : Je n'apprécie absolument pas cet oubli votre majesté...	Dialogue : Deze vergeetachtigheid bevat me niet, uwe majesteit...	PR3 ¹²⁰
Narration : Le repas se termina dans une ambiance glaciale et chaque fée s'empressa de quitter la table pour offrir, comme le voulait la coutume, un don à la petite princesse... Dialogues : Elle aura de l'esprit comme un ange Elle dansera parfaitement bien Elle chantera comme un rossignol Elle jouera de toutes sortes d'instruments avec virtuosité Elle aura une grâce admirable à tout ce qu'elle fera Elle sera la plus belle personne du monde	Narration : De maaltijd eindigde in ijselijke sfeer en alle feeën haastten zich om van tafel te gaan om een geschenk te geven aan de prinses, zoals dat het gebruik was... Dialogues : Ze zal het karakter van een engel hebben Ze zal perfect kunnen dansen Ze zal zingen als een nachtegaal Ze zal allerlei instrumenten voortreffelijk kunnen bespelen Ze zal altijd lovenswaardig en charmant zijn Ze zal de mooiste persoon ter wereld zijn	G1 R + PR3 ¹²¹ + G5 ¹²²

¹¹⁸ PR3 : Pour raccourcir la phrase, nous avons supprimé le mot « mooi ».

¹¹⁹ PR3 : Nous avons repris la traduction du conte, mais supprimé « des fées » pour raccourcir le message linguistique.

¹²⁰ PR3 : Le mot « absolument » a été supprimé dans le message.

¹²¹ PR3: Nous avons supprimé « meer dan » dans le dialogue de la fée en bordeaux pour raccourcir le texte.

¹²² G5 : Nous avons repris notre traduction du conte, mais changé les temps, parce que les temps verbaux dans la bande dessinée sont aussi différents (futurs). Nous avons passé du style indirect au style direct.

Narration : ...même la vieille fée / ...qui aurait mieux fait de s'abstenir Dialogue : La princesse se perçera la main d'un fuseau et en mourra !	Narration : ...zelfs de oude fee / ...die dat beter niet had kunnen doen Dialogue : De prinses zal haar vinger prikken aan een spoel en sterven!	S8 ¹²³ R + G5 ¹²⁴
Narration : Mais heureusement, il restait un dernier don à offrir. Celui de la jeune fée. Interjection : Ha ha ha ha	Narration : Maar gelukkig was er nog een laatste geschenk over. Die van de jonge fee. Interjection : Ha ha ha ha	S6 ¹²⁵ G1
Dialogue : Rassurez-vous, roi et reine, votre fille n'en mourra pas.	Dialogue : Wees gerust, Koning en Koningin, uw dochter zal niet sterven.	R
Narration : La princesse se perçera la main d'un fuseau, mais au lieu de mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans. / Au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller.	Narration : De prinses zal haar vinger dus prikken aan een spoel, maar in plaats van sterven, zal ze slechts in een diepe slaap vallen die honderd jaar duurt. / Daarna zal de zoon van een koning haar wekken.	R
Narration : Le roi pour tâcher d'éviter le malheur annoncé par la vieille fit publier un édit. Dialogue : Le roi défend à toute personne de filer au fuseau, ni d'avoir des fuseaux chez soi sous peine de mort.	Narration : De koning probeerde het aangekondigde onheil te vermijden met een verbod. Dialogue : De koning verbiedt eenieder om te spinnen met een spoel en om spinnenwielen in huis te hebben.	G4 ¹²⁶ , PR2 + G3 ¹²⁷ PR3 ¹²⁸
Narration : Au bout de quinze ou seize ans, le roi et la reine étant allés à une de leurs maisons de plaisance...	Narration : Vijftien of zestien jaar later waren de koning en de koningin naar een van hun buitenhuizen gegaan...	R
Narration : Il arriva que la jeune princesse courant un jour dans le château en montant de chambre en chambre...	Narration : Daar kwam de prinses, al rennend van kamer tot kamer in het kasteel...	R + PR3 ¹²⁹
Narration : Alla jusqu'au haut d'un donjon...	Narration : ...terecht in een zolderkamertje...	R + PR3 ¹³⁰
Narration : ...où une vieille dame filait sa quenouille.	Narration : ...waar een oud vrouwtje aan het spinnen was.	R

¹²³ S8 : Nous avons paraphrasé la phrase, parce que la traduction littérale était plus longue et plus formel : « die zich er beter van had kunnen onthouden ».

¹²⁴ G5 : Nous avons repris notre traduction du conte, mais nous avons changé les temps du verbe, vu que les temps dans la bande dessinée diffèrent du conte originel. Nous passons du style indirect au style direct dans les bulles.

¹²⁵ S6 : « à offrir » a été supprimé pour raccourcir la phrase.

¹²⁶ G4 : Nous avons remplacé la phrase principale française par une phrase prépositionnelle (« met een verbod ») et la phrase subordonnée est devenue la phrase principale néerlandaise. Ces deux changements ont simplifié et raccourci la phrase.

¹²⁷ La phrase « annoncé par la vieille » a été raccourci et transformé en un adjectif : « aangekondigde ».

¹²⁸ PR3 : « La peine de mort » a été supprimée pour raccourcir la phrase.

¹²⁹ PR3: Pour allonger la phrase, nous avons ajouté de nouveau « dans le château » dans la phrase, ce qui ne figure pas dans notre traduction du conte originel.

¹³⁰ Nous avons supprimé « au haut de » de notre traduction du conte. Vu que l'image suivante montre un tour du château, le lecteur sait déjà que la princesse est allée en haut.

Dialogue : Que faites-vous là, ma bonne femme ? Dialogue : Je file, ma belle enfant.	Dialogue : Wat doet u daar, goede vrouw ? Dialogue : Ik spin, mijn lieve kind.	R R
Dialogue : Ah ! Que cela est joli, comment faites-vous ? Dialogue : Donnez-moi que je voie si j'en ferais bien autant.	Dialogue : Ah, wat leuk ! Hoe doet u dat dan? Dialogue : Laat mij eens proberen of ik dat net zo goed kan.	PR1 + PR3 ¹³¹ R
Interjection : Aïe !	Interjection : Au!	PR1 ¹³²
Dialogue : Au secours !	Dialogue : HELP !	G1
Narration : La malédiction eut bien lieu. La princesse tomba dans un sommeil profond. Dialogues : Elle va dormir 100 ans ! C'est épouvantable.	Narration : De voorspelling was uitgekomen. De prinses was in een diepe slaap gevallen. Dialogues : Ze zal 100 jaar slapen! Het is afschuwelijk.	S8 ¹³³ G1 G1
Narration : Un nain fut envoyé par le roi chez la jeune fée. Dialogue : J'ai fait le plus vite possible pour vous avertir qu'il est arrivé malheur à la princesse.	Narration : De koning stuurde een dwerg naar de jonge fee. Dialogue : Ik heb me gehaast om u te vertellen dat de prinses een ongeluk heeft gehad.	G6 ¹³⁴ S8 ¹³⁵ , G6 ¹³⁶
Narration : La fée partit aussitôt, et on la vit arriver dans un chariot de feu tiré par des dragons.	Narration : De fee vertrok meteen en kwam aan in een wagen van vuur, getrokken door een draak.	R + G5 ¹³⁷
Narration : La jeune fée chercha une solution. Dialogue : Lorsqu'elle se réveillera, elle sera bien embarrassée toute seule dans ce vieux château.	Narration : De jonge fee zocht een oplossing. Dialogue : Als ze wakker wordt, zal ze niet weten wat ze moet doen, helemaal alleen in dit kasteel.	G1 R + PR3 + G5 ¹³⁸
Narration : La fée touche de sa baguette tous ceux qui étaient dans ce château. Ils s'endormirent tous, pour ne se réveiller...	Narration : De fee raakte met haar toverstokje iedereen in het kasteel aan. Ze vielen allemaal in slaap, om pas wakker te worden...	G7 ¹³⁹

¹³¹ PR1 + PR3 : Nous avons ajouté le mot « dan » pour accentuer le fait qu'il s'agit de la parole de la princesse (les mots comme « dan » sont très fréquents en néerlandais) et pour allonger la phrase.

¹³² PR1 : Nous avons utilisé une interjection typiquement néerlandaise pour remplacer l'interjection française, parce que les enfants néerlandais ne comprendront pas cet usage.

¹³³ « malédiction » a été substitué par « voorspelling », parce qu'il était difficile de faire une traduction de « malédiction » dans cette phrase, comme « de vloek had plaatsgevonden », ce qui n'est pas une traduction naturelle.

¹³⁴ Nous avons rendu la phrase active, parce que des phrases actives sont plus naturelles en néerlandais.

¹³⁵ S8 : Nous avons remplacé « j'ai fait le plus vite possible » par « ik heb me gehaast » pour raccourcir la phrase.

¹³⁶ G6 : La phrase subordonnée néerlandaise est devenue active, ce qui est plus naturelle.

¹³⁷ R + G5 : Nous avons remplacé « dragons » par « dragon », de sorte que l'image correspond au texte.

¹³⁸ R + G3+ PR5 : L'adjectif « oude » a été supprimé de notre traduction. De plus, nous avons adapté les temps des verbes comme dans la bande dessinée.

¹³⁹ G7 : Nous avons simplifié la phrase en remplaçant la subordonnée par une phrase prépositionnelle.

...qu'en même temps que leur maîtresse afin d'être tout prêts à la servir quand elle en aurait besoin.	...op het moment dat de prinses zou ontwaken, zodat ze haar konden dienen als ze dat nodig zou hebben.	S8 ¹⁴⁰
Narration : Et elle entoura le château d'une forêt de ronces. Dialogue : Ainsi aucun curieux hormis le fils d'un roi ne dérangera la princesse.	Narration : Ze omringde het kasteel met een bos van doornstruiken. Dialogue : Zo kan niemand de prinses storen, behalve de zoon van een koning.	G1 PR3 ¹⁴¹
Narration : Au bout de cent ans, le fils du roi qui régnait alors, étant allé à la chasse, fut soudainement surpris. Dialogue : Qu'est-ce que ces tours sinistres au milieu des arbres et ronces là-bas ?	Narration : Honderd jaar later was de zoon van een koning aan het jagen, toen hij plotseling iets raars zag. Dialogue : Wat zijn dat voor sinistere torens boven dat bos van doornstruiken?	PR3 ¹⁴² G1
Dialogues : J'ai oui dire qu'il s'agissait d'un vieux château où il revenait des esprits, Sire. Pour ma part, il me semble que c'est ici que tous les sorciers de la contrée font leur sabbat.	Dialogues : Ik heb gehoord dat het een oud kasteel is waar het spookt, Sire. Het lijkt erop dat alle tovenaars in de omgeving hier hun sabbat houden, mijn prins.	G1 PR3 ¹⁴³
Dialogue : Ce qui se dit le plus, c'est qu'un ogre y demeure, et qu'en cet endroit, il dévore tout plein d'enfants à son aise.	Dialogue : Het meest algemene verhaal is dat er een oger leeft, die daar op zijn gemak kinderen kon eten.	R
Dialogue : Excusez-moi de vous interrompre.	Dialogue : Het spijt me u te onderbreken.	G1
Dialogue : Mon prince, il a plus de cinquante ans que j'ai oui dire de mon père qu'il y avait dans ce château une princesse, la plus belle du monde, qu'elle y devait dormir cent ans, et qu'elle serait réveillée par le fils d'un roi, à qui elle était réservée.	Dialogue : Mijn prins, het is meer dan vijftig jaar geleden dat ik gehoord heb dat er in dat kasteel een prinses was, de mooiste van de wereld, en dat ze daar honderd jaar moest slapen. Ze zou gewekt worden door de zoon van een koning, met wie zij zou trouwen.	R + PR3 ¹⁴⁴
Dialogue : Es-tu sûr de ce que tu avances, bûcheron ? Dialogue : ...parfaitement !	Dialogue : Ben je daar helemaal zeker van, houthakker ? Dialogue : ...helemaal!	G1 G1
Narration : À ce discours, le prince s'élança aussitôt...	Narration : Na deze woorden ging de prins meteen op pad...	G1

¹⁴⁰ S8 : Nous avons utilisé « op het moment dat » au lieu d' « en même temps », pour éviter une construction qui n'est pas grammaticale en néerlandais, qui commencerait avec « [om pas wakker te worden] tegelijkertijd met (...) ».

¹⁴¹ PR3 : Le mot « curieux » a été supprimé.

¹⁴² PR3 : Nous avons supprimé « qui régnait alors ».

¹⁴³ PR3 : « pour ma part » a été supprimé pour rendre la phrase plus naturelle. En outre, pour allonger la phrase, nous avons ajouté l'appellation « mon prince ».

¹⁴⁴ R + PR3 : Nous avons supprimé « de mon père » pour raccourcir la phrase.

Narration : ...et les arbres s'écartèrent comme par enchantement. ---	Narration : ...en de bomen weken als bij toverslag uiteen.	G1
Dialogue : C'est stupéfiant !	Dialogue : Uiterst curieus!	G1 + S1 ¹⁴⁵
Dialogue : Incroyable !	Dialogue : Ongelofelijk !	G1
Dialogues : Le bûcheron avait donc raison. Quelle beauté !	Dialogues : De houthakker had dus gelijk. Wat is ze mooi!	G1 S6 ¹⁴⁶
Narration : Le prince l'embrassa...	Narration : De prins kuste haar...	G1
Narration : ...et la princesse se réveilla. Dialogue : Est-ce vous, mon prince ? Vous vous êtes bien fait attendre.	Narration : ...en de prinses werd wakker. Dialogue : Ben jij het, mijn Prins? Je hebt lang op je laten wachten.	G1 R
Narration : Tout le monde s'étant réveillé en même temps que la princesse, le prince l'épousa aussitôt...	Narration : Het hele paleis was met de prinses ontwaakt en de prins trouwde meteen met haar...	R + G1
Narration : ...et ils eurent deux enfants : l'aînée était une fille nommée Aurore et... / ...le second un petit garçon qui porta le nom de Jour.	Narration : ...en ze kregen twee kinderen : de oudste was een meisje, Dageraad, en... / ...de tweede een jongetje dat men Dag noemde.	G1
Narration : Le prince ne présenta la princesse à sa mère qu'au bout de deux ans. Celle-ci l'effrayait car de race ogresse, et il craignait pour ses enfants.	Narration : De prins stelde de prinses pas na twee jaar aan zijn moeder voor. Omdat ze ogerbloed had, vreesde hij voor het leven van zijn kinderen.	PR2 ¹⁴⁷ , G7 ¹⁴⁸
Narration : Quelque temps après, le roi alla faire la guerre à l'empereur Cantalabutte son voisin. Il laissa le gouvernement du royaume à la reine sa mère.	Narration : Een tijdje later ging de koning oorlog voeren tegen Kantelbuit, de keizer van het buurland. Hij droeg het gezag van zijn rijk over aan zijn moeder.	R + PR2 ¹⁴⁹
Narration : Dès qu'il fut parti, elle envoya sa belle-fille et ses enfants dans une maison de campagne au milieu des bois.	Narration : Toen hij weg was, stuurde ze haar schoondochter en haar kinderen naar een boerderij midden in het bos.	R
Narration : Quelques jours plus tard, elle les rejoignit avec tout son équipage. Dialogues : Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore !	Narration : Ze ging er zelf een paar dagen later met haar hele gevolg heen. Dialogues : Ik wil morgen als avondmaal de kleine Dageraad eten!	R R R

¹⁴⁵ G1 + S1 : Nous avons utilisé le mot « curieus », qui est plus archaïque que son synonyme « merkwaardig ».

¹⁴⁶ S6 : Nous avons ajouté le verbe et le sujet pour créer une phrase plus longue.

¹⁴⁷ PR2 : L'explicitation « het leven van » a été ajouté à la phrase pour la rendre plus longue.

¹⁴⁸ G7 : Nous avons remplacé la deuxième phrase principale de la deuxième phrase par une subordonnée, que nous avons mis au début de la phrase, pour rendre l'ensemble plus naturelle.

¹⁴⁹ R + PR2 : Nous avons réintroduit le constituant « du royaume » dans la bande dessinée pour allonger la phrase.

Mais madame ! Je le veux, et je la veux manger à la sauce Robert.	Maar mevrouw ! Ik wil het ! En maak haar klaar in hollandaisesaus.	R
Narration : Ce pauvre homme, terrorisé par l'ogresse, monta à la chambre de la petite Aurore.	Narration: De arme man, bedreigd door de oger, ging naar de kamer van de kleine Dageraad.	G1
Narration : La petite Aurore sauta au cou du maître d'hôtel qui ne put accomplir l'ordre donné par sa reine. Dialogue : Tu as des bonbons pour moi ?	Narration: De kleine Dageraad viel hem om de hals en hij kon het bevel van de koningin niet uitvoeren. Dialogue : Heb je snoepjes voor mij?	G8 ¹⁵⁰ G1
Narration : Il prit soin de donner la petite Aurore à sa femme pour la cacher dans un logement au fond de la basse-cour et décida de tromper la reine avec un agneau. --- Dialogues : Je n'ai jamais rien mangé de si bon. Je souhaiterais la prochaine fois manger le petit Jour.	Narration: Hij nam Dageraad mee naar zijn vrouw om haar te verbergen in hun woning aan het erf. Hij besloot de koningin te misleiden met een lam. Dialogues : Ik heb nog nooit zo goed gegeten. Ik wil de volgende keer de kleine Dag eten.	G4 ¹⁵¹ , PR3 + S8 ¹⁵² G1 G1
Narration : Le maître d'hôtel décida de tromper une nouvelle fois la reine avec un petit chevreau.	Narration : De hofmeester besloot om haar nogmaals te misleiden met een jong geitje.	G8 ¹⁵³
Dialogue : Slurp... hum, admirablement bon !	Dialogue : Slurp... Mm... buitengewoon lekker !	G1
Dialogue : Je souhaiterais maintenant... slurp... manger leur mère à la même sauce. Narration : Le pauvre homme n'ayant aucune bête pour remplacer la jeune reine et ayant peur de ne pouvoir tromper une troisième fois la reine, monte à la chambre de la reine...	Dialogue : Ik wil nu... slurp... hun moeder in dezelfde saus eten als haar kinderen. Narration: Hij had geen beest meer om in plaats van de jonge koningin te bereiden en verloor de moed om een derde keer de koningin te misleiden. Hij betrad de kamer van de koningin...	PR2 ¹⁵⁴ G4 + G7 + S8 ¹⁵⁵
Dialogue : Pardonnez-moi mademoiselle. J'en ai reçu l'ordre.	Dialogue : Het spijt me, mevrouw. Ik heb een bevel gekregen.	G1
Dialogue : Faites votre devoir, exécutez l'ordre qu'on vous a donné.	Dialogue : Vervul uw plicht, voer het bevel uit dat u hebt gekregen. Zo kan ik mijn lieve kinderen terugzien.	R + G1

¹⁵⁰ G8 : Nous avons remplacé « le maître d'hôtel » par « hem » pour raccourcir la phrase.

¹⁵¹ G4 : Nous avons divisé la phrase en deux phrases pour simplifier la syntaxe.

¹⁵² PR3 + S8 : Nous avons supprimé le mot « petite » pour raccourcir la phrase. De plus, nous avons paraphrasé le début de la phrase pour la raccourcir.

¹⁵³ G8 : « la reine » a été remplacé par « haar » pour raccourcir la phrase, vu que « de koningin » était plus long.

¹⁵⁴ PR2 : « als haar kinderen » a été ajouté pour expliciter et pour allonger la phrase.

¹⁵⁵ G4 + G7 + S8 : Nous avons paraphrasé cette phrase, par exemple en remplaçant le gérondif par une phrase principale et en séparant les deux phrases principales, pour rendre la phrase plus naturelle.

Je vais ainsi retrouver mes enfants adorés.		
Dialogue : Vos enfants sont cachés chez moi et je tromperai encore la reine, en lui faisant manger une jeune biche en votre place.	Dialogue : Uw kinderen zijn bij mij thuis verborgen en ik zal de koningin nogmaals misleiden door haar een hinde te laten eten.	PR3 ¹⁵⁶
Interjection : Ouin ouin ouin. Narration : La reine fut une fois encore trompée... mais un jour qu'elle se promenait dans la basse-cour, --- Narration : elle entendit un bruit qui lui était familier. --- Narration : Elle aperçut la princesse et ses deux enfants. Dialogue : Chut, arrête de pleurer, Jour ! Interjection : Ouin.	Interjection : Wèèèh Wèèèh Narration : De koningin werd opnieuw misleid... maar op een dag wandelde ze over het erf... Narration: ...en hoorde een geluid dat haar bekend was. Narration: Ze zag de prinses en haar twee kinderen. Dialogue : Stil, stop met huilen, Dag! Interjection: Wèèèh!	PR1 ¹⁵⁷ G1 G1 G1 G1 G1
Dialogue : Qu'on m'apporte une grande cuve remplie de serpents, crapauds et vipères... et que l'on y jette la reine et ses enfants, le maître d'hôtel, sa femme et sa servante !	Dialogue : Breng een grote bak gevuld met slangen, schorpioenen en adders... en gooi de koningin, haar kinderen, de hofmeester, zijn vrouw en hun dienares erin!	PR5 ¹⁵⁸
Narration : Ils étaient tous là, et les bourreaux se préparaient à les jeter dans la cuve...	Narration : Daar stonden ze, terwijl de beulen zich voorbereidden om hen in de bak te gooien...	PR3 ¹⁵⁹
Narration : ...lorsque le roi, que l'on n'attendait pas de sitôt, entra dans la cour à cheval.	Narration : ...toen de koning, die eerder terug was dan verwacht, het hof op kwam rijden.	S8 ¹⁶⁰ , PR3 ¹⁶¹
Narration : L'ogresse enragée d'être prise en flagrant délire se jeta elle-même la tête la première dans la cuve...	Narration : De oger was zo woest dat het spel uit was dat ze zelf met het hoofd naar beneden in de bak sprong.	R
Narration : ...et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu'elle avait fait mettre dedans. / Et c'est	Narration : Ze werd meteen verslonden door de nare beesten die ze erin had laten stoppen. / En	R + G1

¹⁵⁶ PR3 : Pour raccourcir la phrase, nous avons supprimé « en votre place ».

¹⁵⁷ PR1 : Nous avons utilisé une interjection typiquement néerlandaise pour remplacer l'interjection française, parce que les enfants néerlandais ne comprendront pas cet usage.

¹⁵⁸ PR5 : L'ordre de l'ogre est un impératif de la troisième personne, que nous avons remplacé par un impératif 'normal' pour rendre la phrase plus courte et plus naturelle.

¹⁵⁹ PR3 : Nous avons supprimé le mot « tous » pour raccourcir la phrase.

¹⁶⁰ S8 : La paraphrase « die eerder terug was dan verwacht » était plus courte que la traduction littérale de « que l'on n'attendait pas de sitôt », ce qui serait « die men nog niet zo vroeg had verwacht ». De plus, notre traduction est plus naturelle.

¹⁶¹ PR3 : Pour rendre la phrase plus courte, nous avons supprimé « à cheval ». L'image nous montre déjà que le prince entre dans la cour à cheval, donc « à cheval » n'est pas nécessaire pour la compréhension de la phrase.

depuis que la belle petite famille vécut heureuse.	sindsdien leefde het mooie gezinnetje nog lang en gelukkig.	
--	---	--

5. Analyse

Dans cette partie, nous présenterons notre analyse des stratégies de traduction utilisées dans le chapitre précédent. Premièrement, nous nous concentrons sur les stratégies de la traduction du conte de Perrault (5.1). Puis, nous aborderons les stratégies adoptées lors de la traduction de la bande dessinée (5.2).

5.1. Le conte

Nous abordons maintenant les stratégies de traduction adoptées pour la traduction du conte de Perrault. D'abord, nous avons souvent modernisé des phrases et des constructions pour adapter le conte au public cible, surtout à l'aide des stratégies P3 et G4, G7, G8. Nous aurions pu utiliser des archaïsmes néerlandais, comme dans les traductions existantes, mais vu que notre objectif était de faciliter la compréhension et la lisibilité du conte, nous y avons renoncé. Nous n'avons donc pas utilisé des traductions archaïques comme « geenzins » pour « ne ... point » et la construction archaïque « die honderd jaar duren zal » au lieu de « die honderd jaar duurt ». Ces constructions et mots archaïques réduisent selon nous trop la lisibilité du conte, donc nous avons choisi l'ordre des mots et le vocabulaire moderne. De plus, des mots ambigus comme « fâché » et « prier » n'ont pas de doubles significations en néerlandais, donc il n'était pas possible de les garder, ce qui n'était pas grave, parce que notre objectif était entre autres de réduire l'ambiguïté du conte. En outre, beaucoup de mots archaïques n'avaient pas un équivalent archaïque en néerlandais. Nous aurions pu chercher des autres mots dans le texte pour compenser toutes les modernisations, mais nous sommes d'avis que notre traduction doit être plus moderne que l'originel pour pouvoir plaire aux enfants. Trop d'archaïsmes pourraient gâcher le plaisir de la lecture. Nous en avons donc seulement proposé quelques-uns (comme « banket », « tweemaal » et « avondmaal »), qui peuvent accentuer le décor des contes de fées ; vu que l'histoire se déroule encore dans des châteaux et que nous avons gardé les noms des hommes et des femmes de cour, le contexte de l'histoire est encore féérique (et médiévaliste). Il serait possible de moderniser complètement l'histoire (en la situant dans notre époque), mais cela n'était pas notre but. Nous avons seulement voulu rendre l'histoire lisible et attirant pour les enfants néerlandais de notre époque.

Puis, nous avons gardé quelques mots difficiles pour l'aspect pédagogique de la littérature de jeunesse, comme « sabbat » (184) et les noms des hommes de cour. Les mots que nous avons gardés ne compromettent pas la compréhension de l'histoire ou du passage où il se trouvent.

Ensuite, nous n'avons pas eu à aborder souvent la question de naturalisation, vu qu'il n'y avait pas beaucoup de noms ou d'autre realia dans le conte ; nous en avons trouvé cinq : « Mataquin » (182), « Pouffe » (183), « Aurore » (188), « Jour » (188) et « Cantalabutte » (189). Nous avons naturalisé tous les noms pour les adapter au public cible. Dans le cas de « Mataquin », « Pouffe » et « Cantalabutte », nous avons changé les sons afin de les adapter à la langue cible. Les traductions finissent en -ijn, -oef et -uit, ce qui sont des sons typiquement néerlandais et même un peu archaïques (surtout -ijn). Nous aurions pu garder les noms français, mais nous voulions supprimer les références françaises, parce que notre

public ne s'intéresse pas vraiment aux autres cultures et parce qu'un conte se déroule normalement pas dans notre monde, donc il était plus logique de naturaliser les noms. Dans le cas des enfants de la Belle et le prince, Aurore et Jour, nous avons de nouveau choisi la naturalisation. Le nom d'Aurore a néanmoins suscité des problèmes : la traduction « Aurora » était aussi possible. Ce nom créerait un beau lien intertextuel avec le film Disney *Sleeping Beauty*, vu que dans la version néerlandaise, la Belle s'appelle Aurora. Pourtant, le texte donne une explication du nom « Jour » : il a été nommé « Dag » parce qu'il était encore plus beau que sa sœur. Pour comprendre cette explication, il faut que le public puisse voir que les deux noms sont des parties du jour. En traduisant « Aurore » par « Aurora », cet aspect ne serait plus clair. C'est pourquoi nous avons choisi le nom « Dageraad ».

Nous avons aussi naturalisé et modernisé la ponctuation et la longueur des phrases. Le style des contes de fées est en général simple et naïf, et nous avons donc choisi de rendre les phrases plus courtes et les constructions moins difficiles. De plus, beaucoup de points-virgules ont été supprimés et remplacés par des points, ce qui a considérablement simplifié le conte. Cette recréation de la ponctuation est logique, parce que notre public se compose d'enfants. La longueur des phrases et le syntaxe complexe qui ne s'utilise plus aujourd'hui étant des caractéristiques du style élevé et formel et de l'archaïsme dans le texte, nous avons opté pour un style plus simple, typique des contes de fées et néerlandais.

Enfin, nous avons employé trois fois la manipulation idéologique. Nous n'avons pas voulu changer trop le conte de Perrault, mais ces deux éléments suscitaient trop de problèmes pour le public cible. Premièrement, la phrase « couper la gorge à la reine » était trop graphique et cruelle, et nous l'avons donc rendu plus appropriée pour les enfants : « de koningin ombrengen ». Deuxièmement, nous avons supprimé la moralité pour réduire l'ambiguïté dans l'histoire. Cette partie contredit l'histoire et n'est pas pédagogique, bien qu'elle se présente comme étant pédagogique. Tout comme le scénariste de *La Belle au bois dormant* en bande dessinée, nous avons supprimé la moralité pour que l'histoire se corresponde plus au public cible. Enfin, nous avons supprimé l'allusion sexuelle qui se trouve dans le passage où le prince et la princesse vont à leur chambre après leur mariage. Nous l'avons substitué par une phrase innocente.

En conclusion, nous avons largement modernisé et naturalisé l'histoire. Toutes nos décisions étaient prises pour adapter l'histoire au contexte linguistique et culturel des enfants. Le public cible a donc joué un rôle essentiel dans notre interprétation de *La Belle au bois dormant*.

5.2. La bande dessinée

L'interprétation hybride de la bande dessinée s'est déroulée presque totalement comme prévue. Nous avons simplement traduit les phrases qui ne figuraient pas dans la traduction du conte originel (G1) et nous avons adapté les phrases existantes comme dans l'adaptation française (R).

Outre les stratégies d'adaptation et de traduction générales, nous avons pourtant dû adopter d'autres stratégies de Chesterman pour adapter le texte au nouveau média. Ces stratégies étaient surtout PR3 et S8 (changement d'information et paraphrase), parce que le problème de traduction le plus grand était le fait que les phrases dans la bande dessinée ne pouvaient pas être trop longues. Nous avons donc employé la paraphrase et la suppression pour raccourcir les phrases. Souvent, il s'agissait de constructions de phrases que nous avons dû simplifier ou de mots qui n'étaient pas essentiels pour le message linguistique et que

nous avons donc omis. Par exemple, nous avons supprimé « à offrir » dans la phrase « il restait un dernier don à offrir » (17). Cela ne change pas du tout le message linguistique. Un autre exemple est le remplacement d'un nom par un pronom personnel : « tromper une nouvelle fois la reine » (25) est devenu « om haar nog een keer te misleiden » (G7).

Un petit nombre de fois, la traduction était cependant plus courte que la phrase originelle, de sorte que nous ayons pu ajouter un ou plusieurs mots. Par exemple, nous avons ajouté le mot « dan » dans une bulle qui portait la parole de la princesse : « Comment faites-vous ? » (18). La traduction « Hoe doet u dat dan ? » est devenue plus naturelle en ajoutant le mot, ce qui n'aurait pas été possible si elle avait été aussi longue que la phrase originelle.

Vu que les textes dans une bande dessinée sont déjà courts, le changement d'ordre (G6) n'est pas une stratégie courante. Nous l'avons utilisé une seule fois, dans la phrase suivante : « Celle-ci l'effrayait car de race ogresse, et il craignait pour ses enfants » (23). Nous avons un peu changé l'ordre pour rendre la phrase néerlandaise grammaticalement correcte : « Omdat ze een oger was, vreesde hij voor het leven van zijn kinderen ». Pour raccourcir les phrases, cette stratégie n'est donc pas utile, et elle s'emploie seulement quand la phrase cible n'est pas grammaticale.

Enfin, nous avons pu utiliser la relation entre le texte et l'image un petit nombre de fois pour justifier la stratégie PR3. Par exemple, dans la phrase « le roi (...) entre dans la cour à cheval » (27), nous avons supprimé « à cheval », vu que l'image nous montrait déjà que le roi était à cheval. Nous avons aussi singularisé le mot « dragons » (19), car l'image ne montre qu'un seul dragon.

En conclusion, l'interprétation hybride est influencée à la fois par la traduction du conte originel et par l'adaptation en bande dessinée. Dans les cas où les phrases n'avaient pas la bonne longueur, nous avons pu adopter des stratégies propres à la traduction de la bande dessinée, surtout la suppression (PR3). La multimodalité du médium n'a pas eu beaucoup d'influence sur la traduction. A notre avis, c'est à cause du niveau de narrativité très élevé dans la bande dessinée ; les images ont été adaptées à la narration, de sorte qu'elles sont répétitives et pas complémentaires et qu'elles n'influencent pas la traduction des éléments verbaux.

Bref, comparée à la traduction du conte en prose, la traduction de la bande dessinée ne différait qu'au niveau de la longueur des phrases. Les phrases étaient déjà simplifiées dans l'adaptation, donc beaucoup de stratégies de traduction grammaticales n'étaient plus nécessaires dans la traduction de la bande dessinée. Nous avons utilisé beaucoup de stratégies différentes que nous avons aussi utilisé dans la traduction du conte. C'est la stratégie PR3, le changement d'information, qui était le plus utile dans l'adaptation du matériel linguistique.

IV. Conclusion et discussion

Dans ce mémoire, nous avons étudié *La Belle au bois dormant* de Perrault et proposé une nouvelle traduction de ce conte et de sa version en bande dessinée.

Dans le premier chapitre, nous avons déterminé que les traductions en néerlandais de *La Belle au bois dormant* n'utilisaient pas toutes les stratégies possibles pour adapter l'histoire aux enfants, soit parce qu'elles étaient destinées à un public ambigu, soit parce qu'elles étaient très vieilles ou voulaient imiter le style archaïque du texte source. Nous avons expliqué notre souhait de faire une traduction qui incorporait toutes ces stratégies. De plus, nous avons spécifié notre public cible en expliquant que le conte est de nos jours un genre destiné aux enfants et que les enfants de 6 à 10 ans aiment le plus ce genre.

Dans le deuxième chapitre, nous avons distingué les caractéristiques populaires (notamment au niveau de l'intrigue) et savantes (notamment au niveau de l'ironie) du conte. Ces caractéristiques nous ont montré que le conte de Perrault avait un double public. À l'aide des stratégies de compréhension de Holmes et d'Alvstad, nous avons expliqué que la modernisation et la naturalisation étaient des stratégies très importantes dans la traduction pour les enfants de 6 à 10 ans. De plus, nous avons renoncé partiellement à la manipulation idéologique, parce que la suppression des parties effrayantes de notre traduction contredirait l'aspect pédagogique de la littérature pour enfants. Nous avons seulement utilisé cette stratégie au niveau de l'ironie. En outre, vu que notre traduction devait suivre la même histoire que l'adaptation en bande dessinée de la Belle au bois dormant, la suppression des parties d'histoire aurait pu être problématique.

Dans la troisième partie, nous avons montré que l'adaptation et la traduction étaient toutes les deux des formes d'interprétation créative, ce qui nous permettait d'utiliser notre traduction du conte aussi pour la bande dessinée. De plus, les points communs entre les deux disciplines nous avons permis de définir l'interprétation à l'aide d'une adaptation existante et d'une traduction existante par le concept « interprétation hybride ». Nous avons aussi démontré dans ce chapitre que la traduction d'une bande dessinée dépend de son caractère multimodale. En traduisant la bande dessinée, nous avons donc dû prendre en compte le fait qu'une bande dessinée se compose à la fois d'un message iconique et d'un message linguistique.

Le quatrième chapitre était consacré à nos traductions annotées. À l'aide des stratégies de Chesterman, nous avons adapté le conte et la bande dessinée à notre public cible : l'enfant néerlandais moderne entre 6 et 10 ans. Nous avons analysé ces traductions dans le chapitre 5. Pour notre but, il fallait moderniser et naturaliser beaucoup d'aspects du texte à l'aide de différentes stratégies de Chesterman. Dans la traduction de la bande dessinée, nous avons utilisé plus ou moins les mêmes stratégies que dans la traduction du conte, vu que la bande dessinée était de caractère fortement narrative. Nous avons donc souvent réutilisé nos traductions du conte. La différence entre la traduction du livre et de la bande dessinée ne se basait pas sur le fait que la bande dessinée comprenait des images, mais sur un autre aspect de la multimodalité : l'espace limité pour la narration et les dialogues. Revenons à notre question de recherche :

Quels sont les points communs et les différences entre les stratégies de traduction de La Belle au bois dormant de Perrault et celles de son adaptation en bande dessinée ?

L'image suivante montre les catégories de stratégies les plus importantes adoptées lors de l'interprétation hybride :

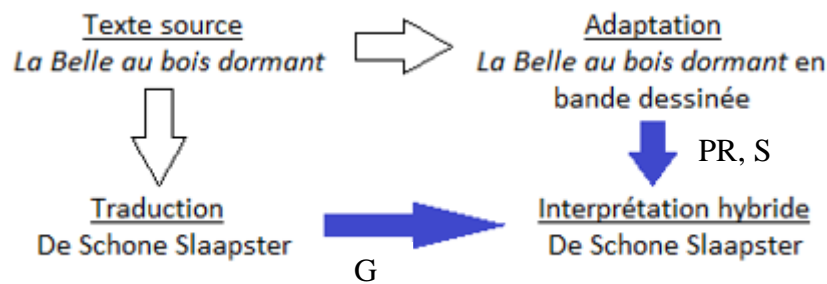


Image 12 : Les stratégies adoptées lors de l'interprétation hybride

L'interprétation hybride s'est donc déroulée sur deux niveaux ; sur le niveau de l'adaptation, nous avons appliqué surtout des stratégies grammaticales pour faciliter la compréhension des phrases complexes. La bande dessinée était donc déjà moins complexe au niveau syntaxique que le conte. Sur le niveau de la traduction, nous avons appliqué surtout des stratégies pragmatiques et sémantiques pour adapter la longueur des phrases aux espaces limités. En revanche, dans la traduction du conte originel, les stratégies de traduction grammaticales étaient les plus importantes, parce que ces stratégies pouvaient simplifier les phrases complexes du conte pour notre public cible. Pourtant, vu que la narrativité de la bande dessinée était d'un niveau très élevé, les stratégies de traduction adoptées hors du niveau syntaxique ne différaient pas beaucoup. C'était donc surtout l'espace limité dans la bande dessinée qui a causé les différences les plus grandes entre la traduction de *La Belle au bois dormant* et de l'interprétation hybride de sa version en bande dessinée.

Vu que notre recherche était limitée au niveau du corpus, il serait utile d'étudier encore les autres quatre contes dans l'album de *Petit à Petit* en lien avec leurs textes originaux pour pouvoir en tirer des conclusions dans un contexte plus large. Le conte *Le Chat botté*, par exemple, semble être moins narratif que *La Belle*. Quelle est la conséquence du degré de narrativité pour l'interprétation hybride ?

A notre avis, il serait aussi intéressant d'étudier l'interprétation hybride en plus de détail. Il est possible d'observer ce type d'interprétation en relation d'adaptations différentes. Par exemple, dans quel degré le sous-titrage d'un film basé sur un livre est-il influencé par des traductions existantes de ce livre ? Est-ce qu'il y a des différences entre des adaptations des livres très connus et des adaptations des livres moins connus ? En outre, il serait intéressant de regarder plus d'adaptations de *La Belle au bois dormant*, pour pouvoir comparer les stratégies d'adaptation dans les différents médias.

Enfin, il serait intéressant de rechercher les opinions des enfants de différentes tranches d'âge à propos de nos traductions. À l'aide de leurs idées, il serait possible de déterminer quels aspects les enfants trouvent vraiment importants dans la lecture d'un conte. Est-ce qu'ils sont intéressés à l'aspect pédagogique ou avaient-ils plus aimé une histoire complètement simplifiée au niveau du vocabulaire ? Est-ce qu'ils trouvent la partie sur la mère ogresse effrayante ou pas ? Bref, il serait éclairant d'étudier les stratégies de Holmes et d'Alvstad en relation des opinions des enfants.

V. Bibliographie

Sources primaires

Perrault, Charles. 2012. « La Belle au bois dormant ». Dans : Gheeraert, Tony (éd.), *Charles Perrault. Contes*. Paris : Honoré Champion Editeur (Editions Champion Classiques). Pp.177-193.

Lardenois, Christelle (dessins). 2007. « La Belle au bois dormant ». Dans : Gaet's (scénarios), *Contes de Perrault en bandes dessinées*. La Martinière Groupe (Editions Petit à Petit). Pp. 14-27.

Traductions existantes

Perrault, Charles. 1775 (7^e édition). *Vertellingen van Moeder de Gans* (traduction : ?). Amsterdam: S.J.Baalde.
<http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=perr041vert02> (24-04-2014).

Perrault, Charles. 189? (5^e édition). *Vertellingen van Moeder de Gans* (traduction : ?). Leiden: A.W. Sijthoff.

Perrault, Charles. 1948. *Sprookjes van Moeder de Gans* (traduction : A. van Breda). Amsterdam: Van Breda.

Perrault, Charles. 1967. *Sprookjes van Moeder de Gans* (traduction : Kees Walraven). Amsterdam: Agon Elsevier.

Perrault, Charles. 1968. *Sprookjes van Moeder de Gans* (traduction : ?). De Bilt: Cantecler.

Perrault, Charles. 1975 (2^e édition). *Sprookjes van Moeder de Gans* (traduction : I.E. Prins-Willekes MacDonald). Wageningen: L.J. Veen.

Perrault, Charles. 1977. *Sprookjes van Moeder de Gans of Verhalen of Sprookjes uit vroegere tijd, met moraal* (traduction : Arjaan van Nimwegen). Utrecht: Het Spectrum.

Perrault, Charles et Marie d'Aulnoy. 1979. *Sprookjes van Charles Perrault en Marie d'Aulnoy* (vertaling : H.L. Prenen). Haarlem: U.M. Holland.

Perrault, Charles. 1995. *De leukste verhalen van Perrault* (traduction : Geertje Karsten). Lisse: Rebo Productions.

Perrault, Charles. 1997. *Sprookjes* (traduction : Ernst van Altena). Rotterdam: Aristos.

Sources secondaires

Abbott, Lawrence L. 1986. « Comic Art: Characteristics and Potentialities of a Narrative Medium ». Dans : *Journal of Popular Culture*, 19.4 (printemps). Pp.155-176.

Alvstad, Cecilia. 2010. « Children's Literature and Translation ». Dans : Yves Gambier et Luc van Doorslaer (éds.), *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. Pp.22-27.

Bassy, Alain-Marie. 2007. « Les fables ou le mensonge avoué ». Dans : Alain-Marie Bassy et Yves le Pestipon (éds.), *La Fontaine. Fables*. Paris : Flammarion. Pp.5-34.

BnF. *Exposition sur les contes de fées*, <http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm> (06-04-2014).

Bomans, Godfried. 1946. *Moeder de Gans. Over sprookjes in het algemeen en over Charles Perrault in het bijzonder*. Utrecht/Nijmegen: N.V. Dekker & Van de Vegt.

Chesterman, Andrew. 2010. « Vertaalstrategieën: een classificatie ». Dans : Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen, Caroline Meijer (éds.), *Denken over vertalen*. Nijmegen : Uitgeverij Vantilt. Pp.153-172.

Coillie, Jan van. 1999 (2^e version). *Leesbeesten en boekenfeesten. Hoe werken (met) kinderen en jeugdboeken ?* Leuven: Davidsfonds/Infodok.

Coumans, Kiki. 2008. « Tardi in vertaling ». Dans : *Filter*. 15 : 2, juin 2008. Pp.11-15.

Degui, Michaëla. « La Belle au bois dormant au fil du temps ». Sur : *Les Contes de Perrault*, <http://clpav.fr/page-belle-au-bois-dormant.htm> (06-06-2014).

Delabastita, Dirk. 1989. « Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics ». Dans : *Babel* 35 : 4. Pp.193-218.

Fresnault-Deruelle, Pierre. 1970. « Le verbal dans les bandes dessinées ». Dans : *Communications*, 15. Pp.145-161.

Gheeraert, Tony (éd.). 2012. *Charles Perrault. Contes*. Paris : Honoré Champion Editeur (Editions Champion Classiques).

Holmes, James S. 2010. « De brug bij Bommel herbouwen ». Dans : Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen, Caroline Meijer (éds.), *Denken over vertalen*. Nijmegen : Uitgeverij Vantilt. Pp.183-188.

Hutcheon, Linda. 2006. *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

Kaindl, Klaus. 1999. « Thump, Whizz, Poom: A framework for the study of comics under translation ». Dans : *Target*, 11 (2). Pp.263-288.

Kaindl, Klaus. 2004. « Multimodality in the translation of humour in comics ». Dans : Eija Ventola et al. (éds.), *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. Pp.171-192.

Kaindl, Klaus. 2010. « Comics in Translation ». Dans : Yves Gambier et Luc van Doorslaer (éds.), *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. Pp.36-40.

Koster, Cees. 2006. « En famille. De positie van vertaling in kinder- en jeugdliteratuur ». Dans : *Verslag van de Dag van het vertaalde kinderboek*. Ruinen: Bariet. Pp.20-30.

Kuhiwczak, Piotr. 2012. « Preface ». Dans : Raw, Laurence (éd.), *Translation, adaptation and transformation*. New York: Continuum International Pub. Group. Pp. viii-ix.

McFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford : Clarendon Press.

Oittinen, Riitta. 2000. *Translating for Children*. New York & Londres : Garland Publishing, Inc.

Petrilli, Susan. 2003. « Translation and Semiosis. Introduction ». Dans : Susan Petrilli (éd.), *Translation Translation*. Amsterdam/New York : Rodopi. Pp.17-37.

Raw, Laurence. 2012. *Translation, adaptation and transformation*. New York: Continuum International Pub. Group.

Shaw, Conner. « *The Beauty in the Sleeping Woods... Take that, Translators* ». Sur: *Fairy Tale Redux : Charles Perrault*, <http://perraultredux.wordpress.com/belle-au-bois-dormant/> (21-04-2014).

Soriano, Marc. 1968 (1977 pour la préface). *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris : Gallimard.

Stöckl, Hartmut. 2004. « In between modes. Language and image in printed media ». Dans : Eija Ventola et al. (éds), *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. Pp.10-30.

Thelander, Dorothy R. 1982. « Mother Goose and Her Goslings: The France of Louis XIV as Seen through the Fairy Tale ». Dans : *The journal of modern history*, 54. Pp.467-468.

Torop, Peeter. 2003. « Intersemiosis and Intersemiotic Translation ». Dans : Susan Petrilli (éd.), *Translation Translation*. Amsterdam/New York : Rodopi. Pp.271-282.

Tronc, Hélène (éd.). 2003. *Charles Perrault. Contes de ma Mère l'Oye*. Paris : Gallimard.

Zwart, Suzanna. 2013. *Adaptations cinématographiques : Traduire ou Trahir ?* <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/282033> (10-04-2014).

V. Annexes

Annexe 1 : L'adaptation en BD de *La Belle au bois dormant*

Livre	BD	P.	Stratégies
La Belle au bois dormant. <i>Conte.</i>	LA BELLE AU BOIS DORMANT	14	Detractio : <i>Conte.</i>
Il était une fois un roi et une reine, qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. Ils allèrent à toutes les eaux du monde, vœux, pèlerinages, menues dévotions ; tout fut mis en œuvre, et rien n'y faisait :	Narration : Il était une fois un roi et une reine qui n'arrivaient pas à avoir d'enfant. Ils s'enfermaient toute la journée pour prier. Image : château sur une colline.		Detractio : le couple royal fait beaucoup de choses pour avoir un enfant. Image : adiectio (le château).
enfin pourtant la reine devient grosse, et accoucha d'une fille :	Narration : Jusqu'au jour où leurs vœux furent exaucés avec la naissance d'une adorable petite fille. Image : la reine et sa fille dans un lit.		Repetitio
on fit un beau baptême ;	Narration : On fit un beau baptême. Image : sept fées et une table remplie de nourriture.		Langue : repetitio Image : adiectio (repetitio du prochain panneau).
on donna pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on pût trouver dans le pays, (il s'en trouva sept), afin que chacune d'elles lui faisant un don, comme c'était la coutume des fées en ce temps-là, la princesse eût par ce moyen toutes les perfections imaginables. Après les cérémonies du baptême toute la compagnie revint au palais du roi, où il y avait un grand festin pour les fées. On mit devant chacune d'elle un couvert magnifique, avec un étui d'or massif, où il y avait une cuiller, une fourchette, et un couteau de fin d'or, garni de diamants et de rubis.	Narration : On donna pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on put trouver dans le pays. Et chacune d'elles lui fit un don, comme c'était la coutume des fées en ce temps-là. Image : cinq fées à la table.		Deletio : le couvert magnifique, une fonction cardinale. Detractio : on ne spécifie pas le nombre de fées.
Mais comme chacun prenait sa place à table, on vit entrer	Narration : Soudain, on vit entrer une vieille fée qu'on	15	Langue : repetitio.

<p>une vieille fée qu'on n'avait point priée parce qu'il y avait plus de cinquante ans qu'elle n'était sortie d'une tour, et qu'on la croyait morte, ou enchantée.</p>	<p>n'avait point priée, la croyant morte ou enchantée. Image : la fée qui entre, trois fées et le roi et la reine à la table.</p>		<p>Image : adiectio (les fées et le couple royal sont effrayés)</p>
<p>Le roi lui fit donner un couvert, mais il n'y eut pas moyen de lui donner un étui d'or massif, comme aux autres, parce que l'on n'en avait fait faire que sept pour les sept fées.</p>	<p>Dialogue (roi) : Nous feriez-vous l'honneur de prendre place à notre table, chère madame. Image : la fée et le roi, qui lui offre une chaise.</p>		<p>Deletio = le couvert magnifique</p>
<p>La vieille crut qu'on la méprisait, et grommela quelques menaces entre ses dents : Une des jeunes fées qui se trouva auprès d'elle, l'entendit, et jugeant qu'elle pourrait donner quelque fâcheux don à la petite princesse, alla dès qu'on fut sorti de table, se cacher derrière la tapisserie, afin de parler la dernière, et de pouvoir réparer autant qu'il lui serait possible le mal que la vieille aurait fait.</p>	<p>Narration : La vieille fée s'assit... Image : la méchante fée et dans l'arrière-plan le roi, la reine et la princesse. --- Narration : ...tandis que discrètement la plus jeune des fées quittait la table. Image : la fée en pourpre quitte la table. Deux autres y restent. --- Dialogue (vieille fée) : Je n'apprécie absolument pas cet oubli votre majesté... Image : la fée qui indique quelque chose du doigt. La fée en pourpre se cache derrière le rideau.</p>		<p>Deletio, adiectio et transmutatio = Vu que l'on a supprimé le couvert magnifique, la méchante fée doit être vexée seulement à cause de l'oubli. Les menaces grommelées sont donc remplacés (deletio et adiectio) par la parole de la vieille. De plus, cette parole se trouve plus tard dans la bande dessinée. Detractio = La fée se cache encore derrière le rideau, mais la bande dessinée ne donne pas de raison pourquoi.</p>
<p>Cependant les fées commencèrent à faire leurs dons à la princesse. La plus jeune lui donna pour don qu'elle serait la plus belle personne du monde, celle d'après qu'elle aurait de l'esprit comme un ange, la troisième, qu'elle aurait une grâce admirable à tout ce qu'elle ferait, la quatrième qu'elle danserait parfaitement bien, la cinquième qu'elle chanterait</p>	<p>Narration : Le repas se termina dans une ambiance glaciale et chaque fée s'empressa de quitter la table pour offrir, comme le voulait la coutume, un don à la petite princesse... Dialogue (fée en turquoise) : Elle aura de l'esprit comme un ange Dialogue (fée en vert) : Elle dansera parfaitement bien</p>	16	<p>Narration : adiectio (l'ambiance glaciale, les fées s'empressent). Image et dialogues : repetitio.</p>

<p>comme un rossignol, et la sixième qu'elle jouerait de toutes sorte d'instruments dans la dernière perfection.</p>	<p>Dialogue (fée en turquoise foncé) : Elle chantera comme un rossignol Dialogue (fée en bordeaux) : Elle jouera de toutes sortes d'instruments avec virtuosité Dialogue (fée en pourpre foncé) : Elle aura une grâce admirable à tout ce qu'elle fera Dialogue (fée en rouge) : Elle sera la plus belle personne du monde Image : six fées et la vieille fée qui entourent le petit berceau avec leurs baguettes magiques.</p>		
<p>Le rang de la vieille fée étant venu, elle dit en branlant la tête, encore plus de dépit que de vieillesse, que la princesse se percerait la main d'un fuseau, et qu'elle en mourrait.</p>	<p>Narration : ...même la vieille fée / ...qui aurait mieux fait de s'abstenir Dialogue (vieille fée) : La princesse se percera la main d'un fuseau et en mourra ! Image : la vieille fée avec sa baguette magique</p>		<p>Deletio et adiectio : au lieu de mentionner « en branlant la tête, encore plus de dépit que de vieillesse », l'adaptateur a ajouté de l'ironie : « qui aurait mieux fait de s'abstenir ».</p>
<p>Ce terrible don fit frémir toute la compagnie, et il n'y eut personne qui ne pleurât. Dans ce moment la jeune fée sortit de derrière la tapisserie,</p>	<p>Narration : Mais heureusement, il restait un dernier don à offrir. Celui de la jeune fée. Interjection (vieille fée) : Ha ha ha ha Image : la vieille fée qui rit, les six fées effrayées et la plus jeune fée qui apparaît par derrière le rideau.</p>	17	<p>Interjection : adiectio (dans le livre, la fée n'est plus mentionnée après sa malédiction. Image : repetitio (+ deletio = personne ne pleure).</p>
<p>et dit tout haut ces paroles : « Rassurez-vous Roi et Reine, votre fille n'en mourra pas :</p>	<p>Dialogue (jeune fée) : Rassurez-vous, roi et reine, votre fille n'en mourra pas. Image : la reine qui pleure et le roi effrayé avec leur enfant. La plus jeune fée avec sa baguette magique.</p>		<p>Narration : repetitio Image : repetitio du dernier panneau (pour la continuité)</p>
<p>il est vrai que je n'ai pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait. La</p>	<p>Narration : La princesse se percera la main d'un fuseau, mais au lieu de mourir, elle tombera seulement dans un</p>		<p>Narration : repetitio. Image : repetitio.</p>

<p>princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller. »</p>	<p>profond sommeil qui durera cent ans. / Au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller. Image : un lit.</p>		
<p>Le roi pour tâcher d'éviter le malheur annoncé par la vieille, fit publier aussitôt un édit, par lequel il défendait à toutes personnes de filer au fuseau, ni d'avoir des fuseaux chez soi sur peine de la vie.</p>	<p>Narration : Le roi pour tâcher d'éviter le malheur annoncé par la vieille fit publier un édit. Dialogue (crieur public) : Le roi défend à toute personne de filer au fuseau, ni d'avoir des fuseaux chez soi sous peine de mort. Image : le crieur public qui lit en haute voix l'annonce et une pile de fuseaux qui brûle.</p>		<p>Narration et dialogue : repetitio. Image : adiectio (le crieur public et les fuseaux brûlants).</p>
<p>Au bout de quinze ou seize ans, le roi et la reine étaient allés à une de leurs maisons de plaisance,</p>	<p>Narration : Au bout de quinze ou seize ans, le roi et la reine étaient allés à une de leurs maisons de plaisance... Image : le château.</p>	18	<p>Narration : repetitio Image : repetitio (c'est le même château que dans le panneau 14b, mais les arbres sont un peu plus hauts, ce qui indique le laps de temps). L'image montre le même château, bien que le couple royal soit allé à leur maison de plaisance. L'image ne soutient donc pas l'histoire, mais seulement la notion du temps.</p>
<p>il arriva que la jeune princesse courant un jour dans le château, et montant de chambre en chambre,</p>	<p>Narration : Il arriva que la jeune princesse courant un jour dans le château en montant de chambre en chambre... Image : la princesse qui monte un escalier.</p>		<p>Repetitio</p>
<p>alla jusqu'au haut d'un donjon dans un petit galetas,</p>	<p>Narration : Alla jusqu'au haut d'un donjon... Image : la princesse qui ouvre une porte avec une clé.</p>		<p>Narration : repetitio Image : adiectio (on a l'idée que la princesse entre une chambre</p>

			interdite, parce qu'elle doit utiliser une clé).
où une bonne vieille était seule à filer sa quenouille. Cette bonne femme n'avait point oui parler des défenses que le roi avait faites de filer au fuseau.	Narration : ...où une vieille dame filait sa quenouille. Image : la princesse voit une vieille dame filer sa quenouille.		Narration : detractio (l'explication que la bonne vieille ne connaît pas la défense de filer au fuseau). Image : repetitio.
« Que faites-vous là, ma bonne femme ? dit la princesse. – Je file, ma belle enfant, lui répondit la vieille qui ne la connaissait pas.	Dialogue (princesse) : Que faites-vous là, ma bonne femme ? Dialogue (vieille femme) : Je file, ma belle enfant. Image : la princesse, avec curiosité. La vieille qui file et rit à elle.		Repetitio
- Ha ! que cela est joli, reprit la princesse, comment faites-vous ? Donnez-moi que je voie si j'en ferais bien autant. »	Dialogue (princesse) : Ah ! Que cela est joli, comment faites-vous ? Dialogue (princesse) : Donnez-moi que je voie si j'en ferais bien autant. Image : la princesse et la vieille sourient.		Repetitio
Elle n'eut pas plutôt pris le fuseau, que comme elle était fort vive, un peu étourdie, et que d'ailleurs l'arrêt des fées l'ordonnait ainsi, elle s'en perça la main, et tomba évanouie.	Interjection (princesse) : Aïe ! Image : une main se perce à un fuseau.		Detractio : le message verbal, « elle se perce la main » est ici communiqué par l'image et l'interjection.
La bonne vieille bien embarrassée, crie au secours :	Dialogue : Au secours ! (typographie différente). Image : le tour du château vu de l'extérieur.	19	Repetitio Image : adiectio (elle montre que la vieille se trouve dans un tour).
on vient de tous côtés, on jette de l'eau au visage de la princesse, on la délace, on lui frappe dans les mains, on lui frotte les tempes avec de l'eau de la reine de Hongrie ; mais rien ne la faisait revivre. Alors le roi, qui était monté au bruit, se souvint de la prédiction des fées, et jugeant bien qu'il fallait que cela arrivât, puisque les fées	Narration : La malédiction eut bien lieu. La princesse tomba dans un sommeil profond. Dialogue (roi) : Elle va dormir 100 ans ! Dialogue (reine) : C'est épouvantable. Image : la princesse dans son lit, ses parents qui crient à son côté.		Deletio : on n'essaye pas de réveiller la princesse dans l'adaptation. Detractio : le message est beaucoup plus court, l'adaptateur a supprimé la description de la Belle. Adiectio : les paroles du roi et de la reine.

<p>l'avaient dit, fit mettre la princesse dans le plus bel appartement du palais, sur un lit en broderie d'or et d'argent ; on eût dit d'un ange, tant elle était belle ; car son évanouissement n'avait pas ôté les couleurs vives de son teint : ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail : elle avait seulement les yeux fermés, mais on l'entendait respirer doucement, ce qui faisait voir qu'elle n'était pas morte. Le roi ordonna qu'on la laissât dormir en repos, jusqu'à ce que son heure de se réveiller fût venue.</p>		
<p>La bonne fée qui lui avait sauvé la vie, en la condamnant à dormir cent ans, était dans le royaume de Mataquin, à douze mille lieues de là lorsque l'accident arriva à la princesse ; mais elle en fut avertie en un instant par un petit nain, qui avait des bottes de sept lieues, (c'était des bottes avec lesquelles on faisait sept lieues d'une seule enjambée).</p>	<p>Narration : Un nain fut envoyé par le roi chez la jeune fée. Dialogue (nain) : J'ai fait le plus vite possible pour vous avertir qu'il est arrivé malheur à la princesse. Image : le nain dans de grandes bottes et la jeune fée dans la forêt.</p>	<p>Detractio : de nouveau, le message a été dérobé : on ne sait pas qu'il s'agit du royaume de Mataquin, et on ne donne pas plus d'information sur les bottes de sept lieues (ce qui est un élément intertextuel, renvoyant au Petit Poucet).</p>
<p>La fée partit aussitôt, et on la vit au bout d'une heure arriver dans un chariot tout de feu, traîné par des dragons. Le roi lui alla présenter la main à la descente du chariot.</p>	<p>Narration : La fée partit aussitôt, et on la vit arriver dans un chariot de feu tiré par des dragons. Image : La fée dans un chariot de feu tiré par un dragon. Le roi et la reine qui la voient arriver en haut.</p>	<p>Deletio du catalyseur « le roi lui alla présenter la main à la descente du chariot ». Selon le texte il s'agit de plusieurs dragons. Pourtant, l'image ne montre qu'un seul.</p>
<p>Elle approuva tout ce qu'il avait fait ; mais comme elle était grandement prévoyante, elle pensa que quand la princesse viendrait à se réveiller, elle serait bien</p>	<p>Narration : La jeune fée chercha une solution. Dialogue (pensée de la jeune fée) : Lorsqu'elle se réveillera, elle sera bien</p>	<p>Dialogue et image : repetitio Narration : adiectio (solution pour ce qu'elle dit dans le dialogue).</p>

embarrassée toute seule dans ce vieux château :	embarrassée toute seule dans ce vieux château. Image : la fée au lit de la princesse.		
voici ce qu'elle fit. Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce château, (hors le roi et la reine) gouvernantes, filles d'honneur, femmes de chambre, gentilshommes, officiers, maîtres d'hôtel, maître d'hôtels, marmitons, galopins, gardes, Suisses, pages, valets de pied ; elle toucha aussi tous les chevaux qui étaient dans les écuries, avec les palefreniers, les gros mâtins de basse-cour, et la petite Pouffe, petite chienne de la princesse, qui était auprès d'elle sur son lit. Dès qu'elle les eut touchés, ils s'endormirent tous, pour ne se réveiller qu'en même temps que leur maîtresse, afin d'être tout prêts à la servir quand elle en aurait besoin : les broches mêmes qui étaient au feu toutes pleines de perdrix et de faisans s'endormirent, et le feu aussi. Tout cela se fit en un moment ; les fées n'étaient pas longues à leur besogne.	Image : deux gardiens qui s'endormirent. --- Narration : La fée touche de sa baguette tous ceux qui étaient dans ce château. Ils s'endormirent tous, pour ne se réveiller... Image : la fée avec sa baguette magique et deux hommes et un chien qui s'endormirent. --- ...qu'en même temps que leur maîtresse afin d'être tout prêts à la servir quand elle en aurait besoin. Image : la fée avec sa baguette magique, deux gardiens et trois chevaux qui s'endormirent.	20	Image et narration : detractio. Le message reste le même, mais on ne voit pas toutes les personnes mentionnées s'endormir, seulement quelques exemples.
Alors le roi et la reine après avoir baisé leur chère enfant sans qu'elle s'éveillât, sortirent du château, et firent publier des défenses à qui que ce soit d'en approcher. Ces défenses n'étaient pas nécessaires, car il crût dans un quart d'heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et	Narration : Et elle entoura le château d'une forêt de ronces. Dialogue (pensée de la jeune fée) : Ainsi aucun curieux hormis le fils d'un roi ne dérangera la princesse. Image : la jeune fée avec sa baguette magique, des ronces autour du château.		Deletio : Le roi et la reine ne sont plus mentionnés. Il n'y a pas de défenses. Repetitio : la forêt de ronces.

de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres, que bête ni homme n'y aurait pu passer : en sorte qu'on ne voyait plus que le haut des tours du château, encore n'était-ce que de bien loin. On ne douta point que la fée n'eût encore fait là un tour de son métier, afin que la princesse pendant qu'elle dormirait, n'eût rien à craindre des curieux.			
Au bout de cent ans, le fils du roi qui régnait alors, et qui était d'une autre famille que la princesse endormie, étant allé à la chasse de ce côté-là, demanda ce que c'était que des tours qu'il voyait au-dessus d'un grand bois fort épais, chacun lui répondit selon qu'il en avait ouï parler.	Narration : Au bout de cent ans, le fils du roi qui régnait alors, étant allé à la chasse, fut soudainement surpris. Dialogue (prince) : Qu'est-ce que ces tours sinistres au milieu des arbres et ronces là-bas ? Image : le prince sur son cheval dans la forêt.	21	Repetitio
Les uns disaient que c'était un vieux château où il revenait des esprits ; les autres que tous les sorciers de la contrée y faisaient leur sabbat.	Dialogue (gardien 1) : J'ai ouï dire qu'il s'agissait d'un vieux château où il revenait des esprits, Sire. Dialogue (gardien 2) : Pour ma part, il me semble que c'est ici que tous les sorciers de la contrée font leur sabbat. Image : le prince, les deux gardiens et à l'arrière-plan le château.		Adiectio : les deux gardiens du prince. Dans le livre, il n'est pas clair qui lui répondent.
La plus commune opinion était qu'un ogre y demeurait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise, et sans qu'on le pût suivre, ayant le seul le pouvoir de se faire un passage au travers du bois.	Dialogue (gardien 3) : Ce qui se dit le plus, c'est qu'un ogre y demeure, et qu'en cet endroit, il dévore tout plein d'enfants à son aise. Image : Le prince et son gardien sur leurs chevaux, une partie de la maison du bûcheron.		Repetitio Image : adiectio, on voit déjà que l'on est arrivé à la maison du bûcheron.
Le prince ne savait qu'en croire, lorsqu'un vieux	Dialogue (bûcheron) : Excusez-moi de vous interrompre.		Repetitio

paysan prit la parole, et lui dit :	Image : le bûcheron et sa maison, le prince et son gardien sur leurs chevaux.		Image : adiectio, on précise que le paysan est un bûcheron.
« Mon Prince, il y a plus de cinquante ans que j'ai ouï dire à mon père, qu'il y avait dans ce château une princesse, la plus belle du monde ; qu'elle y devait dormir cent ans, et qu'elle serait réveillée par le fils d'un roi, à qui elle était réservée. »	Dialogue (bûcheron) : Mon prince, il a plus de cinquante ans que j'ai ouï dire de mon père qu'il y avait dans ce château une princesse, la plus belle du monde, qu'elle y devait dormir cent ans, et qu'elle serait réveillée par le fils d'un roi, à qui elle était réservée. Image : le bûcheron.		Repetitio
	Dialogue : Es-tu sûr de ce que tu avances, bûcheron ? Dialogue (bûcheron) : ...parfaitement ! Image : le bûcheron.		Adiectio : Ce dialogue ne se trouve pas dans le livre. Pas de repetitio !
Le jeune prince à ce discours se sentit tout de feu ; il crut, sans balancer qu'il mettrait fin à une si belle aventure ; et poussé par l'amour et par la gloire, il résolut de voir sur-le-champ ce qui en était.	Narration : À ce discours, le prince s'élança aussitôt... Image : le prince qui monte la colline en cheval.	22	Detractio : la bande dessinée ne mentionne pas que le prince est « poussé par l'amour et par la gloire ».
À peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer : Il marche vers le château qu'il voyait au bout d'une grande avenue où il entra, et ce qui le surprit un peu, il vit que personne de ses gens ne l'avait pu suivre, parce que les arbres s'étaient rapprochés dès qu'il avait été passé.	Narration : ...et les arbres s'écartèrent comme par enchantement. Image : le prince et son cheval qui passent par la forêt des ronces. --- Dialogue (pensée du prince) : C'est stupéfiant ! Image : le roi à pied, qui a la bride de son cheval dans sa main.		Repetitio
Il ne laissa pas de continuer son chemin : un prince jeune et amoureux est toujours vaillant. Il entra dans une grande avant-cour où tout ce qu'il vit d'abord était capable	Dialogue (pensée du prince) : Incroyable ! Image : le prince dans le château, son cheval à l'entrée, un gardien et un chien qui se sont endormis.		Detractio : toute la description de la peur du prince et de sa découverte que les gens se sont endormis est supprimée. Le

<p>de le glacer de crainte : c'était un silence affreux, l'image de la mort s'y présentait partout, et ce n'était que des corps étendus d'hommes et d'animaux, qui paraissaient morts. Il reconnut pourtant bien au nez bourgeonné, et à la face vermeille des Suisses, qu'ils n'étaient qu'endormis, et leurs tasses où il y avait encore quelques gouttes de vin, montraient assez qu'ils s'étaient endormis en buvant. Il passe une grande cour pavée de marbre, il montre l'escalier, il entre dans la salle des garde qui étaient rangés en haie, la carabine sur l'épaule, et ronflants de leur mieux. Il traverse plusieurs chambres pleines de gentilshommes et de dames, dormants tous, les uns debout, les autres assis ;</p>			<p>message est réduit à son cœur : le prince traverse le château. L'image ne montre pas non plus les richesses du château.</p>
<p>il entre dans une chambre toute dorée, et il vit sur un lit, dont les rideaux étaient ouverts de tous côtés, le plus beau spectacle qu'il eût jamais vu : une princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans, et dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin.</p>	<p>Dialogue (pensée) : Le bûcheron avait donc raison. Image : la princesse dans sa lit, une dame d'honneur et un chien que se sont endormis autour d'elle. --- Dialogue (pensée du prince) : Quelle beauté ! Image : le prince.</p>		<p>Repetitio et adiectio (« Le bûcheron avait donc raison »).</p>
<p>Il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle.</p>	<p>Narration : Le prince l'embrassa... Image : le prince embrasse la princesse.</p>	23	<p>Substitutio : dans le livre, le prince n'embrasse pas la Belle.</p>
<p>Alors comme la fin de l'enchantement était venue la princesse s'éveilla ; et le regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre :</p>	<p>Narration : ...et la princesse se réveilla. Dialogue (princesse) : Est-ce vous, mon prince ? Vous vous êtes bien fait attendre. Image : la princesse.</p>		<p>Deletio : ils parlent quatre heures et se montrent comment ils s'aiment.</p>

<p>« Est-ce vous, mon prince ? lui dit-elle, vous vous êtes bien fait attendre. » Le prince charmé de ces paroles, et plus encore de la manière dont elles étaient dites, ne savait comment lui témoigner sa joie et sa reconnaissance ; il l'assura qu'il l'aimait plus que lui-même. Ses discours furent mal rangés, ils en plurent davantage, peu d'éloquence, beaucoup d'amour : il était plus embarrassé qu'elle, et l'on ne doit pas s'en étonner ; elle avait eu le temps de songer à ce qu'elle aurait à lui dire ; car il y a apparence, (l'histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne fée pendant un si long sommeil, lui avait procuré le plaisir des songes agréables. Enfin il y avait quatre heures qu'ils se parlaient, et ils ne s'étaient pas encore dit la moitié des choses qu'ils avaient à se dire.</p>		
<p>Cependant tout le palais s'était réveillé avec la princesse ; chacun songeait à faire sa charge, et comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim ; la dame d'honneur pressée comme les autres, s'impatienta, et dit tout haut à la princesse que la viande était servie. Le prince aidai à la princesse à se lever ; elle était tout habillée et fort magnifiquement ; mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand, et qu'elle avait un collet monté, elle n'en</p>	<p>Narration : Tout le monde s'étant réveillé en même temps que la princesse, le prince l'épousa aussitôt... Image : deux musiciens, un chien, et le prince et la princesse qui sont heureux.</p>	<p>Deletio : la bande dessinée saute l'impatience de la dame d'honneur, la description des vêtements et du château et le souper.</p>

<p>était pas moins belle. Ils passèrent dans un salon de miroirs, et y soupèrent, servis par les officiers de la princesse ; les violons et les hautbois jouèrent de vieilles pièces, mais excellentes, quoiqu'i y eût près de cent ans qu'on ne les jouât plus ; et après souper sans perdre de temps, le grand aumônier les maria dans la chapelle du château,</p>		
<p>et la dame d'honneur leur tira le rideau : ils dormirent peu, la princesse n'en avait pas grand besoin, et le prince la quitta dès le matin pour retourner à la ville, où son père devait être en peine de lui : le prince lui dit, qu'en chassant il s'était perdu dans la forêt, et qu'il avait couché dans la hutte d'un charbonnier, qui lui avait fait manger du pain noir et du fromage. Le roi son père qui était bonhomme, le crut, mais sa mère n'en fut pas bien persuadée, et voyant qu'il allait presque tous les jours à la chasse, et qu'il avait toujours une raison en main pour s'excuser, quand il avait toujours une raison en main pour s'excuser, quand il avait couché deux ou trois nuits dehors, elle ne douta plus qu'il n'eût quelque amourette :</p>		<p>Deletio : Après le mariage, la bande dessinée passe toute de suite à la naissance des enfants. Toute l'histoire des parents du prince est supprimée ici. Pas de repetitio !</p>
<p>car il vécut avec la princesse plus de deux ans entiers, et en eut deux enfants, dont le premier qui fut une fille, fut nommée l'Aurore, et le second un fils, qu'on nomma le Jour, parce qu'il paraissait</p>	<p>Narration : ...et ils eurent deux enfants : l'aînée était une fille nommée Aurore et... / ...le second un petit garçon qui porta le nom de Jour. Image : le prince et la princesse avec leurs enfants.</p>	<p>Repetitio</p>

encore plus beau que sa sœur.			
<p>La reine dit plusieurs fois à son fils, pour le faire expliquer, qu'il fallait se contenter dans la vie, mais il n'osa jamais se fier à elle de son secret ; il la craignait quoiqu'il l'aimât, car elle était de race ogresse, et le roi ne l'avait épousée qu'à cause de ses grands biens ; on disait même tout bas à la cour qu'elle avait les inclinations des ogres, et qu'en voyant passer de petits enfants, elle avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux ; ainsi le prince ne voulut jamais rien dire. Mais quand le roi fut mort, ce qui arriva au bout de deux ans, et qu'il se vit le maître, il déclara publiquement son mariage, et alla en grande cérémonie quérir la reine sa femme dans son château. On lui fit une entrée magnifique dans la ville capitale, où elle entra au milieu de ses deux enfants.</p>	<p>Narration : Le prince ne présenta la princesse à sa mère qu'au bout de deux ans. Celle-ci l'effrayait car de race ogresse, et il craignait pour ses enfants. Image : l'ogresse, le prince et sa famille.</p>		<p>Deletio : de nouveau, l'histoire des parents du prince est supprimée. Il n'est pas clair pourquoi le prince revient soudainement après deux années. Transmutatio : l'explication pourquoi le prince ne présente sa famille à sa mère ne vient qu'au moment où il est déjà dans son château avec sa famille.</p>
<p>Quelque temps après le roi alla faire la guerre à l'empereur Cantalabutte son voisin. Il laissa la régence du royaume à la reine sa mère, et lui recommanda fort sa femme et ses enfants :</p>	<p>Narration : Quelque temps après, le roi alla faire la guerre à l'empereur Cantalabutte son voisin. Il laissa le gouvernement du royaume à la reine sa mère. Image : la reine, la princesse et les deux enfants au haut d'un tour, qui font des signes d'adieu au prince, qui est en bas sur son cheval.</p>	24	<p>Repetitio. Image : adiectio (l'adieu de la famille du prince).</p>
<p>il devait être à la guerre tout l'été, et dès qu'il fut parti, la reine mère envoya sa bru et ses enfants à une maison de campagne dans les bois, pour</p>	<p>Narration : Dès qu'il fut parti, elle envoya sa belle-fille et ses enfants dans une maison de campagne au milieu des bois.</p>		<p>Deletio : on ne dit rien sur la « horrible envie » de la reine.</p>

pouvoir plus aisément assouvir son horrible envie.	Image : les enfants dans la forêt, avec une maison à l'arrière-plan.		
Elle y alla quelques jours après, et dit un soir à son maître d'hôtel : « Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore. – Ah ! Madame, dit le maître d'hôtel. – Je le veux, dit la reine (et elle le dit d'un ton d'ogresse, qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger à la sauce Robert. »	Narration : Quelques jours plus tard, elle les rejoignit avec tout son équipage. Dialogue (reine) : Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore ! Dialogue (maître d'hôtel) : Mais madame ! Dialogue (reine) : Je le veux, et je la veux manger à la sauce Robert. Image : la reine avec une fourchette, qui ordonne le maître d'hôtel.		Repetitio
Ce pauvre homme voyant bien qu'il ne fallait pas se jouer à une ogresse, prit son grand couteau, et monta à la chambre de la petite Aurore :	Narration : Ce pauvre homme, terrorisé par l'ogresse, monta à la chambre de la petite Aurore. Image : le maître d'hôtel avec un couteau dans la chambre d'Aurore, qui joue avec sa poupée.		Repetitio
elle avait pour lors quatre ans, et vint en sautant et en riant se jeter à son col, et lui demander du bonbon. Il se mit à pleurer, le couteau lui tomba des mains,	Narration : La petite Aurore sauta au cou du maître d'hôtel qui ne put accomplir l'ordre donné par sa reine. Dialogue (Aurore) : Tu as des bonbons pour moi ? Image : le maître d'hôtel avec un visage sérieux et un couteau, la petite Aurore qui rit.		Detractio : il ne laisse pas tomber le couteau en pleurant.
et il alla dans la basse-cour couper la gorge à un petit agneau, et lui fit une si bonne sauce, que sa maîtresse l'assura qu'elle n'avait jamais rien mangé de si bon. Il avait emporté en même temps la petite Aurore, et l'avait donnée à sa femme pour la cacher, dans le logement qu'elle avait au fond de la basse-cour. Huit jours après	Narration : Il prit soin de donner la petite Aurore à sa femme pour la cacher dans un logement au fond de la basse-cour et décida de tromper la reine avec un agneau. Image : Le maître d'hôtel avec son couteau, près d'un agneau dans la forêt. ---	25	Transmutatio : il tue d'abord l'agneau, puis donne l'enfant à sa femme. Deletio : l'ogresse n'attend pas huit jours, mais demande toute de suite au maître d'hôtel de cuisiner son petit-fils.

<p>la méchante reine dit à son maître d'hôtel : « Je veux manger à mon souper le petit Jour. »</p>	<p>Dialogue (reine) : Je n'ai jamais rien mangé de si bon. Dialogue (reine) : Je souhaiterais la prochaine fois manger le petit Jour.</p>		
<p>Il ne répliqua pas, résolu de la tromper comme l'autre fois ; il alla chercher le petit Jour, et le trouva avec un petit fleuret à la main, dont il faisait des armes avec un gros singe, il n'avait pourtant que trois ans : il le porta à sa femme qui le cacha avec la petite Aurore, et donna à la place du petit Jour, un petit chevreau fort tendre,</p>	<p>Le maître d'hôtel décida de tromper une nouvelle fois la reine avec un petit chevreau. Image : le maître d'hôtel donne Jour à une femme dans la forêt.</p>		<p>Detractio : dans la bande dessinée, la partie où le maître d'hôtel trouve Jour est sautée.</p>
<p>que l'ogresse trouva admirablement bon.</p>	<p>Dialogue (reine) : Slurp... hum, admirablement bon ! Image : la reine mange la viande à la sauce Robert et a un verre de vin dans sa main. Le maître d'hôtel regarde.</p>		<p>Repetitio</p>
<p>Cela était fort bien allé jusque-là, mais, un soir cette méchante reine dit au maître d'hôtel : « Je veux manger la reine à la même sauce que ses enfants. » Ce fut alors que le pauvre maître d'hôtel désespéra de la pouvoir encore tromper. La jeune reine avait vingt ans passés, sans compter les cents ans qu'elle avait dormi : sa peau était un peu dure, quoique belle et blanche ; et le moyen de trouver dans la ménagerie une bête aussi dure que cela ? Il prit la résolution pour sauver sa vie, de couper la gorge à la reine, et monta dans sa chambre, dans l'intention de n'en pas faire à deux fois ;</p>	<p>Dialogue (reine) : Je souhaiterais maintenant... slurp... manger leur mère à la même sauce. Le pauvre homme n'ayant aucune bête pour remplacer la jeune reine et ayant peur de ne pouvoir tromper une troisième fois la reine, monte à la chambre de la reine... Image : le maître d'hôtel se trouve à la porte de la reine avec son couteau, les larmes aux yeux.</p>		<p>Detractio : la description de la Belle.</p>
<p>il s'excitait à la fureur, et il entra le poignard à la main</p>	<p>Dialogue (maître d'hôtel) : Pardonnez-moi</p>		<p>Repetitio</p>

<p>dans la chambre de la jeune reine : il ne voulut pourtant point la surprendre, et il lui dit avec beaucoup de respect, l'ordre qu'il avait reçu de la reine mère.</p>	<p>mademoiselle. J'en ai reçu l'ordre. Image : la reine dans son lit, pleurant, avec une photo de ses enfants dans sa main.</p>		
<p>« Faites votre devoir, lui dit-elle, en lui tendant le col ; exécutez l'ordre qu'on vous a donné ; j'irai revoir mes enfants, mes pauvres enfants que j'ai tant aimés ! » Car elle les croyait morts depuis qu'on les avait enlevés sans lui rien dire.</p>	<p>Dialogue (reine) : Faites votre devoir, exécutez l'ordre qu'on vous a donné. Je vais ainsi retrouver mes enfants adorés. Image : la reine qui demande quelque chose. Le couteau dans la main du maître d'hôtel.</p>		<p>Detractio : « Car elle les croyait morts depuis qu'on les avait enlevés sans lui rien dire ».</p>
<p>« Non, non, Madame, lui répondit le pauvre maître d'hôtel tout attendri, vous ne mourrez point, et vous ne laisserez pas d'aller revoir vos chers enfants, mais ce sera chez moi où je les ai cachés, et je tromperai encore la reine, en lui faisant manger une jeune biche en votre place. » Il la mena aussitôt à sa chambre, où la laissant embrasser ses enfants et pleurer avec eux :</p>	<p>Dialogue (maître d'hôtel) : Vos enfants sont cachés chez moi et je tromperai encore la reine, en lui faisant manger une jeune biche en votre place. Image : le maître d'hôtel.</p>		<p>Deletio : la réunion de la Belle avec ses enfants.</p>
<p>il alla accommoder une biche, que la reine mangea à son souper, avec le même appétit que si c'eût été la jeune reine. Elle était bien contente de sa cruauté, et elle se préparait à dire au roi à son retour, que les loups enragés avaient mangé la reine sa femme et ses deux enfants. Un soir qu'elle rôdait à son ordinaire dans les cours et basses-cours du château pour y halener quelque viande fraîche, elle entendit dans une salle basse le petit Jour qui pleurait, parce que la</p>	<p>Interjection : Ouin ouin ouin. Narration : La reine fut une fois encore trompée... mais un jour qu'elle se promenait dans la basse-cour, Image : la reine avec des fleurs près de la maison dans la forêt, d'où vient du bruit. --- Narration : elle entendit un bruit qui lui était familier. Image : la reine, indignée. --- Narration : Elle aperçut la princesse et ses deux enfants. Dialogue (princesse) : Chut, arrête de pleurer, Jour !</p>	26	<p>Deletio : la reine qui est contente de sa cruauté et réfléchit à une manière de dire à son fils que sa famille est morte. Detractio : on ne sait pas pourquoi Jour pleure et que sa sœur veut l'aider.</p>

<p>reine sa mère le voulait faire fouetter, à cause qu'il avait été méchant, et elle entendit aussi la petite Aurore qui demandait pardon pour son frère. L'ogresse reconnut la voix de la reine et de ses enfants,</p>	<p>Interjection : Ouin. Image : la princesse et leurs enfants dans la maison, Jour sur le genou de sa mère, pleurant. L'ogresse regarde par la fenêtre.</p>		
<p>et furieuse d'avoir été trompée, elle commande dès le lendemain au matin, avec une voix épouvantable, qui faisait trembler tout le monde, qu'on apportât au milieu de la cour une grande cuve, qu'elle fit remplir de crapauds, de vipères, de couleuvres et de serpents, pour y faire jeter la reine, et ses enfants, le maître d'hôtel, sa femme et sa servante : elle avait donné l'ordre de les amener les mains liées derrière le dos.</p>	<p>Dialogue (reine) : Qu'on m'apporte une grande cuve remplie de serpents, crapauds et vipères... et que l'on y jette la reine et ses enfants, le maître d'hôtel, sa femme et sa servante ! Image : la reine à son trône.</p>		<p>Repetitio (petit detractio : « elle avait donné l'ordre de les amener les mains liées derrière le dos).</p>
<p>Ils étaient là, et les bourreaux se préparaient à les jeter dans la cuve,</p>	<p>Narration : Ils étaient tous là, et les bourreaux se préparaient à les jeter dans la cuve... Image : Le maître d'hôtel, sa femme, la princesse et les enfants derrière la cuve remplie de vipères, de serpents et de crapauds.</p>		<p>Repetitio</p>
<p>lorsque le roi qu'on n'attendait pas si tôt, entra dans la cour à cheval ; il était venu en poste, et demanda tout étonné ce que voulait dire cet horrible spectacle ; personne n'osait l'en instruire,</p>	<p>Narration : ...lorsque le roi, que l'on n'attendait pas de sitôt, entra dans la cour à cheval. Image : le prince entre la cour à son cheval.</p>	<p>27</p>	<p>Detractio : la bande dessinée ne montre que l'entrée du prince, pas ce qu'il se passe entre cette entrée et la mort de la mère ogresse.</p>
<p>quand l'ogresse enragée de voir ce qu'elle voyait, se jeta elle-même la tête la première dans la cuve,</p>	<p>Narration : L'ogresse enragée d'être prise en flagrant délire se jeta elle-même la tête la première dans la cuve... Image : Le prince est fâché, le maître d'hôtel et sa femme</p>		<p>Adiectio : tout le monde se réjouit</p>

	se réjouissent, les enfants sont heureux de voir leur père. A l'arrière-plan, l'ogresse se trouve la tête la première dans la cuve.		
et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu'elle y avait fait mettre. Le roi ne laissa pas d'en être fâché, elle était sa mère, mais il s'en consola bientôt avec sa belle femme et ses enfants.	Narration : ...et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu'elle avait fait mettre dedans. / Et c'est depuis que la belle petite famille vécut heureuse. Image : la princesse en le prince qui est amoureux. Leurs enfants qui jouent dans la forêt.		Repetitio
<p style="text-align: center;"><i>Moralité</i></p> <p><i>Attendre quelque temps pour avoir un époux, Riche bien fait, galant et doux, La chose est assez naturelle, Mais l'attendre cent ans et toujours en dormant, On ne trouve plus de femelle, Qui dormît si tranquillement.</i></p> <p><i>La fable semble encor vouloir nous faire entendre, Que souvent de l'hymen les agréables nœuds, Pour être différés n'en sont pas moins heureux, Et qu'on ne perd rien pour attendre ; Mais le sexe avec tant d'ardeur, Aspire à la foi conjugale, Que je n'ai pas la force ni le cœur, De lui prêcher cette morale.</i></p>			Deletio : la moralité Pas de repetitio !

Annexe 2: La Belle au bois dormant de Perrault

La Belle au bois dormant. *Conte.*

Il était une fois un roi et une reine, qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. Ils allèrent à toutes les eaux du monde, vœux, pèlerinages, menues dévotions ; tout fut mis en œuvre, et rien n'y faisait : enfin pourtant la reine devient grosse, et accoucha d'une fille : on fit un beau baptême ; on donna pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on pût trouver dans le pays, (il s'en trouva sept), afin que chacune d'elles lui faisant un don, comme c'était la coutume des fées en ce temps-là, la princesse eût par ce moyen toutes les perfections imaginables. Après les cérémonies du baptême toute la compagnie revint au palais du roi, où il y avait un grand festin pour les fées. On mit devant chacune d'elle un couvert magnifique, avec un étui d'or massif, où il y avait une cuiller, une fourchette, et un couteau de fin d'or, garni de diamants et de rubis. Mais comme chacun prenait sa place à table, on vit entrer une vieille fée qu'on n'avait point priée parce qu'il y avait plus de cinquante ans qu'elle n'était sortie d'une tour, et qu'on la croyait morte, ou enchantée. Mais comme chacun prenait sa place à table, on vit entrer une vieille fée qu'on n'avait point priée parce qu'il y avait plus de cinquante ans qu'elle n'était sortie d'une tour, et qu'on la croyait morte, ou enchantée. Le roi lui fit donner un couvert, mais il n'y eut pas moyen de lui donner un étui d'or massif, comme aux autres, parce que l'on n'en avait fait faire que sept pour les sept fées. La vieille crut qu'on la méprisait, et grommela quelques menaces entre ses dents :

Une des jeunes fées qui se trouva auprès d'elle, l'entendit, et jugeant qu'elle pourrait donner quelque fâcheux don à la petite princesse, alla dès qu'on fut sorti de table, se cacher derrière la tapisserie, afin de parler la dernière, et de pouvoir réparer autant qu'il lui serait possible le mal que la vieille aurait fait. Cependant les fées commencèrent à faire leurs dons à la princesse. La plus jeune lui donna pour don qu'elle serait la plus belle personne du monde, celle d'après qu'elle aurait de l'esprit comme un ange, la troisième, qu'elle aurait une grâce admirable à tout ce qu'elle ferait, la quatrième qu'elle danserait parfaitement bien, la cinquième qu'elle chanterait comme un rossignol, et la sixième qu'elle jouerait de toutes sorte d'instruments dans la dernière perfection. Le rang de la vieille fée étant venu, elle dit en branlant la tête, encore plus de dépit que de vieillesse, que la princesse se percerait la main d'un fuseau, et qu'elle en mourrait. Ce terrible don fit frémir toute la compagnie, et il n'y eut personne qui ne pleurât. Dans ce moment la jeune fée sortit de derrière la tapisserie, et dit tout haut ces paroles : « Rassurez-vous Roi et Reine, votre fille n'en mourra pas : il est vrai que je n'ai pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait. La princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller. » Le roi pour tâcher d'éviter le malheur annoncé par la vieille, fit publier aussitôt un édit, par lequel il défendait à toutes personnes de filer au fuseau, ni d'avoir des fuseaux chez soi sur peine de la vie. Au bout de quinze ou seize ans, le roi et la reine étaient allés à une de leurs maisons de plaisance, il arriva que la jeune princesse courant un jour dans le château, et montant de chambre en chambre, alla jusqu'au haut d'un donjon dans un petit galetas, où une bonne vieille était seule à filer sa quenouille. Cette bonne femme n'avait point ouï parler des défenses que le roi avait faites de filer au fuseau. « Que faites-vous là, ma bonne femme ? dit la princesse. – Je file, ma belle enfant, lui répondit la vieille qui ne la connaissait pas. - Ha ! que cela est joli, reprit la princesse,

comment faites-vous ? Donnez-moi que je voie si j'en ferais bien autant. » Elle n'eut pas plutôt pris le fuseau, que comme elle était fort vive, un peu étourdie, et que d'ailleurs l'arrêt des fées l'ordonnait ainsi, elle s'en perça la main, et tomba évanouie. La bonne vieille bien embarrassée, crie au secours : on vient de tous côtés, on jette de l'eau au visage de la princesse, on la délace, on lui frappe dans les mains, on lui frotte les tempes avec de l'eau de la reine de Hongrie ; mais rien ne la faisait revivre. Alors le roi, qui était monté au bruit, se souvint de la prédiction des fées, et jugeant bien qu'il fallait que cela arrivât, puisque les fées l'avaient dit, fit mettre la princesse dans le plus bel appartement du palais, sur un lit en broderie d'or et d'argent ; on eût dit d'un ange, tant elle était belle ; car son évanouissement n'avait pas ôté les couleurs vives de son teint : ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail : elle avait seulement les yeux fermés, mais on l'entendait respirer doucement, ce qui faisait voir qu'elle n'était pas morte. Le roi ordonna qu'on la laissât dormir en repos, jusqu'à ce que son heure de se réveiller fût venue. La bonne fée qui lui avait sauvé la vie, en la condamnant à dormir cent ans, était dans le royaume de Mataquin, à douze mille lieues de là lorsque l'accident arriva à la princesse ; mais elle en fut avertie en un instant par un petit nain, qui avait des bottes de sept lieues, (c'était des bottes avec lesquelles on faisait sept lieues d'une seule enjambée). La fée partit aussitôt, et on la vit au bout d'une heure arriver dans un chariot tout de feu, traîné par des dragons. Le roi lui alla présenter la main à la descente du chariot. Elle approuva tout ce qu'il avait fait ; mais comme elle était grandement prévoyante, elle pensa que quand la princesse viendrait à se réveiller, elle serait bien embarrassée toute seule dans ce vieux château : voici ce qu'elle fit. Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce château, (hors le roi et la reine) gouvernantes, filles d'honneur, femmes de chambre, gentilshommes, officiers, maîtres d'hôtel, maître d'hôtels, marmitons, galopins, gardes, Suisses, pages, valets de pied ; elle toucha aussi tous les chevaux qui étaient dans les écuries, avec les palefreniers, les gros mâtins de basse-cour, et la petite Pouffe, petite chienne de la princesse, qui était auprès d'elle sur son lit. Dès qu'elle les eut touchés, ils s'endormirent tous, pour ne se réveiller qu'en même temps que leur maîtresse, afin d'être tout prêts à la servir quand elle en aurait besoin : les broches mêmes qui étaient au feu toutes pleines de perdrix et de faisans s'endormirent, et le feu aussi. Tout cela se fit en un moment ; les fées n'étaient pas longues à leur besogne. Alors le roi et la reine après avoir baisé leur chère enfant sans qu'elle s'éveillât, sortirent du château, et firent publier des défenses à qui que ce soit d'en approcher. Ces défenses n'étaient pas nécessaires, car il crût dans un quart d'heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres, que bête ni homme n'y aurait pu passer : en sorte qu'on ne voyait plus que le haut des tours du château, encore n'était-ce que de bien loin. On ne douta point que la fée n'eût encore fait là un tour de son métier, afin que la princesse pendant qu'elle dormirait, n'eût rien à craindre des curieux. Au bout de cent ans, le fils du roi qui régnait alors, et qui était d'une autre famille que la princesse endormie, étant allé à la chasse de ce côté-là, demanda ce que c'était que des tours qu'il voyait au-dessus d'un grand bois fort épais, chacun lui répondit selon qu'il en avait ouï parler. Les uns disaient que c'était un vieux château où il revenait des esprits ; les autres que tous les sorciers de la contrée y faisaient leur sabbat. La plus commune opinion était qu'un ogre y demeurait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise, et sans qu'on le pût suivre, ayant le seul le pouvoir de se faire un passage au travers du bois. Le prince ne savait qu'en croire, lorsqu'un vieux paysan prit la parole, et lui dit : « Mon Prince, il y a plus de cinquante ans que j'ai ouï dire à mon père, qu'il y avait dans ce château une

princesse, la plus belle du monde ; qu'elle y devait dormir cent ans, et qu'elle serait réveillée par le fils d'un roi, à qui elle était réservée. » Le jeune prince à ce discours se sentit tout de feu ; il crut, sans balancer qu'il mettrait fin à une si belle aventure ; et poussé par l'amour et par la gloire, il résolut de voir sur-le-champ ce qui en était. À peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer : Il marche vers le château qu'il voyait au bout d'une grande avenue où il entra, et ce qui le surprit un peu, il vit que personne de ses gens ne l'avait pu suivre, parce que les arbres s'étaient rapprochés dès qu'il avait été passé. Il ne laissa pas de continuer son chemin : un prince jeune et amoureux est toujours vaillant. Il entra dans une grande avant-cour où tout ce qu'il vit d'abord était capable de le glacer de crainte : c'était un silence affreux, l'image de la mort s'y présentait partout, et ce n'était que des corps étendus d'hommes et d'animaux, qui paraissaient morts. Il reconnut pourtant bien au nez bourgeonné, et à la face vermeille des Suisses, qu'ils n'étaient qu'endormis, et leurs tasses où il y avait encore quelques gouttes de vin, montraient assez qu'ils s'étaient endormis en buvant. Il passe une grande cour pavée de marbre, il montre l'escalier, il entre dans la salle des garde qui étaient rangés en haie, la carabine sur l'épaule, et ronflants de leur mieux. Il traverse plusieurs chambres pleines de gentilshommes et de dames, dormants tous, les uns debout, les autres assis ; il entre dans une chambre toute dorée, et il vit sur un lit, dont les rideaux étaient ouverts de tous côtés, le plus beau spectacle qu'il eût jamais vu : une princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans, et dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin. Il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle. Alors comme la fin de l'enchantement était venue la princesse s'éveilla ; et le regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre : « Est-ce vous, mon prince ? lui dit-elle, vous vous êtes bien fait attendre. » Le prince charmé de ces paroles, et plus encore de la manière dont elles étaient dites, ne savait comment lui témoigner sa joie et sa reconnaissance ; il l'assura qu'il l'aimait plus que lui-même. Ses discours furent mal rangés, ils en plurent davantage, peu d'éloquence, beaucoup d'amour : il était plus embarrassé qu'elle, et l'on ne doit pas s'en étonner ; elle avait eu le temps de songer à ce qu'elle aurait à lui dire ; car il y a apparence, (l'histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne fée pendant un si long sommeil, lui avait procuré le plaisir des songes agréables. Enfin il y avait quatre heures qu'ils se parlaient, et ils ne s'étaient pas encore dit la moitié des choses qu'ils avaient à se dire. Cependant tout le palais s'était réveillé avec la princesse ; chacun songeait à faire sa charge, et comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim ; la dame d'honneur pressée comme les autres, s'impatienta, et dit tout haut à la princesse que la viande était servie. Le prince aidai à la princesse à se lever ; elle était tout habillée et fort magnifiquement ; mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand, et qu'elle avait un collet monté, elle n'en était pas moins belle. Ils passèrent dans un salon de miroirs, et y soupèrent, servis par les officiers de la princesse ; les violons et les hautbois jouèrent de vieilles pièces, mais excellentes, quoiqu'i y eût près de cent ans qu'on ne les jouât plus ; et après souper sans perdre de temps, le grand aumônier les maria dans la chapelle du château, et la dame d'honneur leur tira le rideau : ils dormirent peu, la princesse n'en avait pas grand besoin, et le prince la quitta dès le matin pour retourner à la ville, où son père devait être en peine de lui : le prince lui dit, qu'en chassant il s'était perdu dans la forêt, et qu'il avait couché dans la hutte d'un charbonnier, qui lui avait fait manger du pain noir et du fromage. Le roi son père qui était bonhomme, le crut, mais sa mère n'en fut pas bien persuadée, et voyant qu'il allait presque tous les jours à la chasse, et qu'il avait toujours une raison en main pour s'excuser, quand il avait toujours

une raison en main pour s'excuser, quand il avait couché deux ou trois nuits dehors, elle ne douta plus qu'il n'eût quelque amourette : car il vécut avec la princesse plus de deux ans entiers, et en eut deux enfants, dont le premier qui fut une fille, fut nommée l'Aurore, et le second un fils, qu'on nomma le Jour, parce qu'il paraissait encore plus beau que sa sœur. La reine dit plusieurs fois à son fils, pour le faire expliquer, qu'il fallait se contenter dans la vie, mais il n'osa jamais se fier à elle de son secret ; il la craignait quoiqu'il l'aimât, car elle était de race ogresse, et le roi ne l'avait épousée qu'à cause de ses grands biens ; on disait même tout bas à la cour qu'elle avait les inclinations des ogres, et qu'en voyant passer de petits enfants, elle avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux ; ainsi le prince ne voulut jamais rien dire. Mais quand le roi fut mort, ce qui arriva au bout de deux ans, et qu'il se vit le maître, il déclara publiquement son mariage, et alla en grande cérémonie quérir la reine sa femme dans son château. On lui fit une entrée magnifique dans la ville capitale, où elle entra au milieu de ses deux enfants. Quelque temps après le roi alla faire la guerre à l'empereur Cantalabutte son voisin. Il laissa la régence du royaume à la reine sa mère, et lui recommanda fort sa femme et ses enfants : il devait être à la guerre tout l'été, et dès qu'il fut parti, la reine mère envoya sa bru et ses enfants à une maison de campagne dans les bois, pour pouvoir plus aisément assouvir son horrible envie. Elle y alla quelques jours après, et dit un soir à son maître d'hôtel : « Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore. – Ah ! Madame, dit le maître d'hôtel. – Je le veux, dit la reine (et elle le dit d'un ton d'ogresse, qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger à la sauce Robert. » Ce pauvre homme voyant bien qu'il ne fallait pas se jouer à une ogresse, prit son grand couteau, et monta à la chambre de la petite Aurore : elle avait pour lors quatre ans, et vint en sautant et en riant se jeter à son col, et lui demander du bonbon. Il se mit à pleurer, le couteau lui tomba des mains, et il alla dans la basse-cour couper la gorge à un petit agneau, et lui fit une si bonne sauce, que sa maîtresse l'assura qu'elle n'avait jamais rien mangé de si bon. Il avait emporté en même temps la petite Aurore, et l'avait donnée à sa femme pour la cacher, dans le logement qu'elle avait au fond de la basse-cour. Huit jours après la méchante reine dit à son maître d'hôtel : « Je veux manger à mon souper le petit Jour. » Il ne répliqua pas, résolu de la tromper comme l'autre fois ; il alla chercher le petit Jour, et le trouva avec un petit fleuret à la main, dont il faisait des armes avec un gros singe, il n'avait pourtant que trois ans : il le porta à sa femme qui le cacha avec la petite Aurore, et donna à la place du petit Jour, un petit chevreau fort tendre, que l'ogresse trouva admirablement bon. Cela était fort bien allé jusque-là, mais, un soir cette méchante reine dit au maître d'hôtel : « Je veux manger la reine à la même sauce que ses enfants. » Ce fut alors que le pauvre maître d'hôtel désespéra de la pouvoir encore tromper. La jeune reine avait vingt ans passés, sans compter les cents ans qu'elle avait dormi : sa peau était un peu dure, quoique belle et blanche ; et le moyen de trouver dans la ménagerie une bête aussi dure que cela ? Il prit la résolution pour sauver sa vie, de couper la gorge à la reine, et monta dans sa chambre, dans l'intention de n'en pas faire à deux fois ; il s'excitait à la fureur, et il entra le poignard à la main dans la chambre de la jeune reine : il ne voulut pourtant point la surprendre, et il lui dit avec beaucoup de respect, l'ordre qu'il avait reçu de la reine mère. « Faites votre devoir, lui dit-elle, en lui tendant le col ; exécutez l'ordre qu'on vous a donné ; j'irai revoir mes enfants, mes pauvres enfants que j'ai tant aimés ! » Car elle les croyait morts depuis qu'on les avait enlevés sans lui rien dire. « Non, non, Madame, lui répondit le pauvre maître d'hôtel tout attendri, vous ne mourrez point, et vous ne laisserez pas d'aller revoir vos chers enfants, mais ce sera chez moi où je les ai cachés, et je tromperai encore la reine, en lui faisant manger une jeune biche en votre place. » Il la mena aussitôt à sa chambre, où

la laissant embrasser ses enfants et pleurer avec eux : il alla accommoder une biche, que la reine mangea à son souper, avec le même appétit que si c'eût été la jeune reine. Elle était bien contente de sa cruauté, et elle se préparait à dire au roi à son retour, que les loups enragés avaient mangé la reine sa femme et ses deux enfants.

Un soir qu'elle rôdait à son ordinaire dans les cours et basses-cours du château pour y halener quelque viande fraîche, elle entendit dans une salle basse le petit Jour qui pleurait, parce que la reine sa mère le voulait faire fouetter, à cause qu'il avait été méchant, et elle entendit aussi la petite Aurore qui demandait pardon pour son frère. L'ogresse reconnut la voix de la reine et de ses enfants, et furieuse d'avoir été trompée, elle commande dès le lendemain au matin, avec une voix épouvantable, qui faisait trembler tout le monde, qu'on apportât au milieu de la cour une grande cuve, qu'elle fit remplir de crapauds, de vipères, de couleuvres et de serpents, pour y faire jeter la reine, et ses enfants, le maître d'hôtel, sa femme et sa servante : elle avait donné l'ordre de les amener les mains liées derrière le dos. Ils étaient là, et les bourreaux se préparaient à les jeter dans la cuve, lorsque le roi qu'on n'attendait pas si tôt, entra dans la cour à cheval ; il était venu en poste, et demanda tout étonné ce que voulait dire cet horrible spectacle ; personne n'osait l'en instruire, quand l'ogresse enragée de voir ce qu'elle voyait, se jeta elle-même la tête la première dans la cuve, et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu'elle y avait fait mettre. Le roi ne laissa pas d'en être fâché, elle était sa mère, mais il s'en consola bientôt avec sa belle femme et ses enfants.

Moralité

*Attendre quelque temps pour avoir un époux,
Riche bien fait, galant et doux,
La chose est assez naturelle,
Mais l'attendre cent ans et toujours en dormant,
On ne trouve plus de femelle,
Qui dormît si tranquillement.*

*La fable semble encor vouloir nous faire entendre,
Que souvent de l'hymen les agréables nœuds,
Pour être différés n'en sont pas moins heureux,
Et qu'on ne perd rien pour attendre ;
Mais le sexe avec tant d'ardeur,
Aspire à la foi conjugale,
Que je n'ai pas la force ni le cœur,
De lui prêcher cette morale.*

(Gheeraert 2012 : 177-193)

Annexe 3: La Belle au bois dormant en BD

LA BELLE AU BOIS DORMANT

Il était une fois un roi et
une reine qui n'arrivaient
pas à avoir d'enfant.
Ils s'enfermaient toute la
journée pour prier.



Jusqu'au jour où leurs
vœux furent exaucés avec
la naissance d'une
adorable petite fille.



On fit un beau baptême.



On donna pour marraines à la petite princesse toutes les fées qu'on put trouver dans le pays.
Et chacune d'elles lui fit un don, comme c'était la coutume des fées en ce temps-là.







La princesse se percera la main d'un fuseau, mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans.



Au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller.



Au bout de quinze ou seize ans, le roi et la reine étant allés à une de leurs maisons de plaisance...



Il arriva que la jeune princesse courant un jour dans le château en montant de chambre en chambre...



Alla jusqu'au haut d'un donjon...



... où une vieille dame filait sa quenouille.



Que faites-vous là, ma bonne femme ?

Je file, ma belle enfant.

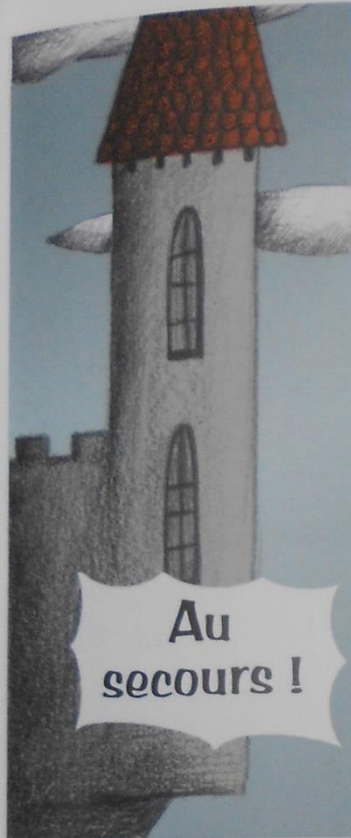


Ah ! Que cela est joli, comment faites-vous ?

Donnez-moi que je voie si j'en ferais bien autant.



Aïe !



Un nain fut envoyé par le roi chez la jeune fée.



J'ai fait le plus vite possible pour vous avertir qu'il est arrivé malheur à la princesse.



La malédiction eut bien lieu.
La princesse tomba dans un sommeil profond.

Elle va dormir 100 ans !

C'est épouvantable.

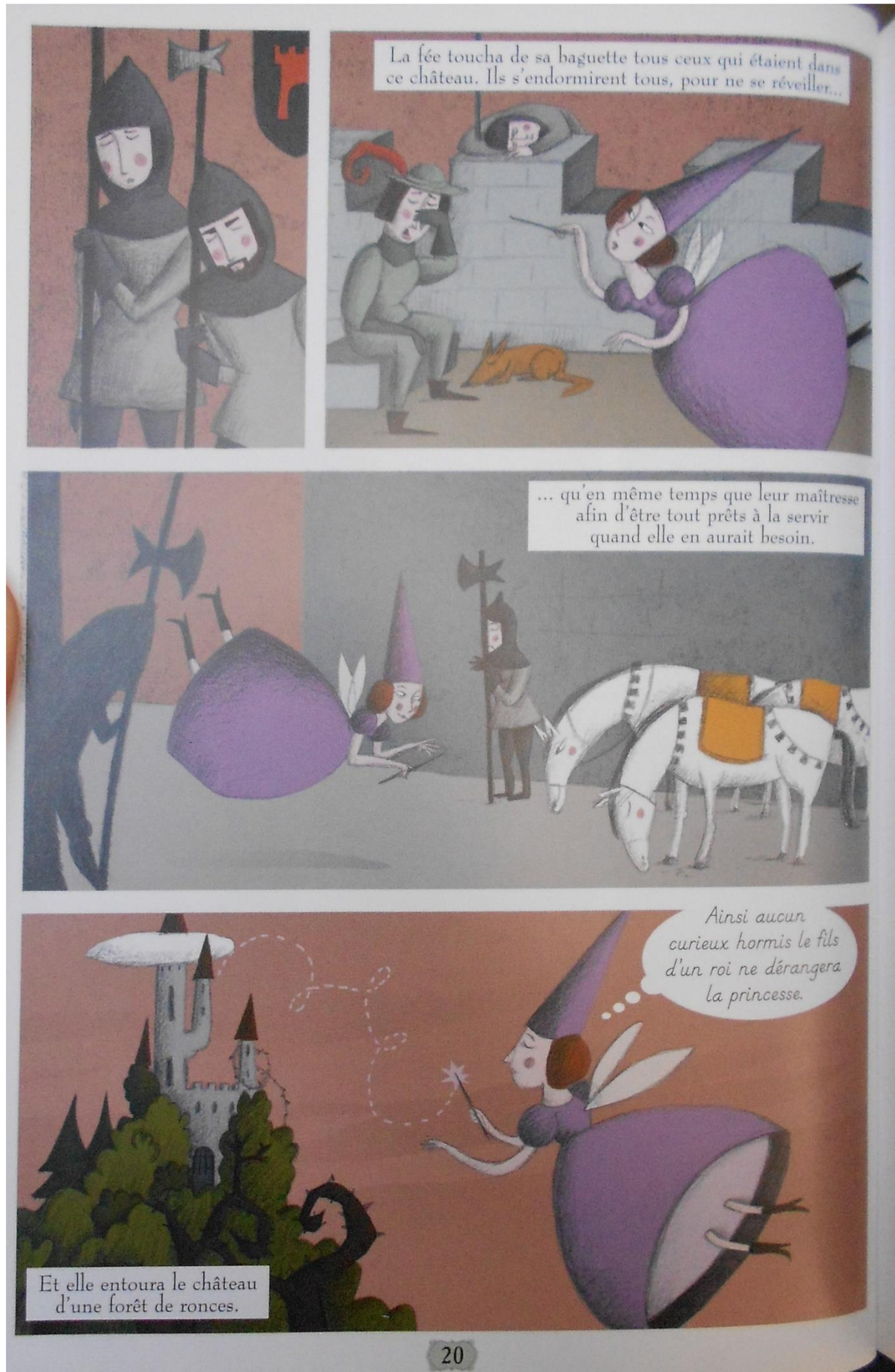
La fée partit aussitôt, et on la vit arriver dans un chariot de feu tiré par des dragons.



La jeune fée chercha une solution.



Lorsqu'elle se réveillera, elle sera bien embarrassée toute seule dans ce vieux château.









Quelque temps après, le roi alla faire la guerre à l'empereur Cantalabutte son voisin. Il laissa le gouvernement du royaume à la reine sa mère.



Dès qu'il fut parti, elle envoya sa belle-fille et ses enfants dans une maison de campagne au milieu des bois.



Quelques jours plus tard, elle les rejoignit avec tout son équipage.



Ce pauvre homme, terrorisé par l'ogresse, monta à la chambre de la petite Aurore.



La petite Aurore sauta au cou du cuisinier qui ne put accomplir l'ordre donné par sa reine.



Il prit soin de donner la petite Aurore à sa femme pour la cacher dans un logement au fond de la basse-cour et décida de tromper la reine avec un agneau.







La reine fut une fois encore trompée... mais un jour qu'elle se promenait dans la basse-cour,



Qu'on m'apporte une grande cuve remplie de serpents, crapauds et vipères... et que l'on y jette la reine et ses enfants, le maître d'hôtel, sa femme et sa servante !





(Gaet's 2007 : 14-27)