

« Vous croyez peut-être avoir déjà lu cette histoire ». Réécrire, réinventer et détourner deux contes de fées classiques dans *The Sleeper and the Spindle* de Neil Gaiman et ses traductions italienne et française

Valeria Illuminati

Université de Bologne (Campus de Forlì) – Centre MeTRa

1. Introduction

Dans les années 1970, et surtout dans les pays anglophones, la critique littéraire féministe s'est penchée sur la littérature d'enfance et de jeunesse afin d'en analyser la représentation du féminin tant du point de vue des images proposées que sous l'aspect des rôles et des identités de genre. Les contes de fées ont dès lors été critiqués pour avoir encouragé et renforcé des valeurs patriarcales, ainsi que des stéréotypes sexistes, surtout en ce qui concerne les rôles et les modèles de genre et les personnages féminins. Plusieurs études ont identifié une série de traits typiques récurrents associés aux figures féminines : la jeune princesse sans défense, belle et fragile, ou la pauvre fille du village douce, passive, obéissante et soumise attendent qu'un prince vienne les sauver ou que quelqu'un – généralement une créature magique comme la marraine fée – vienne les aider. L'identification des petites filles à l'héroïne est donc presque inévitable, les autres personnages féminins – bien qu'actifs, intelligents, courageux,

assertifs et puissants – étant des méchantes reines, des marâtres ou des sorcières maléfiques et des fées. Dans son célèbre *Du côté des petites filles* (1973), Elena Gianini Belotti décrit avec ironie et beaucoup d'esprit, mais aussi de façon très efficace les représentations et configurations de genre et les personnages féminins dans le conte de fées classique à travers ses princesses et ses héroïnes les plus connues :

Si l'on compare les images féminines de la littérature enfantine contemporaine avec celles des légendes traditionnelles, on s'aperçoit que bien peu de choses ont changé. Les vieilles légendes nous offrent des femmes douces, passives, muettes, seulement préoccupées par leur beauté, vraiment incapables et bonnes à rien. En revanche, les figures masculines sont actives, fortes, courageuses, loyales, intelligentes. [...]

Le Petit Chaperon rouge est ainsi l'histoire d'une fillette limite de la débilite mentale, qui est envoyée par une mère irresponsable à travers des bois profonds infestés de loups pour apporter à sa grand-mère malade de petits paniers bourrés de galettes. Avec de telles déterminations, sa fin ne surprend guère. Mais tant d'étourderie, qu'on n'aurait jamais pu attribuer à un garçon, repose entièrement sur la certitude qu'il y a toujours à l'endroit et au moment voulu un chasseur courageux et efficace prêt à sauver du loup la grand-mère et la petite fille.

Blanche-Neige est une autre petite oie blanche qui accepte la première pomme venue, alors qu'on l'avait sévèrement mise en garde de ne se fier à personne. Lorsque les sept nains acceptent de lui donner l'hospitalité, les rôles se remettent en place : eux iront travailler et elle tiendra pour eux la maison, reprendra, balaiera, cuisinera en attendant leur retour. Elle aussi vit comme l'autruche, la tête dans le sable, et la seule qualité qu'on lui reconnaisse est la beauté, mais puisque ce caractère est un don de la nature, et non un effet de la volonté individuelle, il ne lui fait pas tellement honneur. Elle réussit toujours à se mettre dans des situations impossibles, et pour l'en tirer comme toujours, il faut l'intervention d'un homme, le Prince Charmant, qui l'épousera fatalement.

Cendrillon est le prototype des vertus domestiques, de l'humilité, de la patience, de la servilité, du "sous-développement de la conscience" [...]. Elle non plus ne bouge pas le petit doigt pour sortir d'une situation intolérable, elle ravale les humiliations et les vexations, elle est sans dignité

ni courage. Elle aussi accepte que ce soit un homme qui la sauve, c'est son unique recours, mais rien ne dit que ce dernier la traitera mieux qu'elle ne l'était jusqu'alors. [...]

Les personnages féminins des légendes appartiennent à deux catégories fondamentales : les bonnes et incapables, et les malveillantes. [...]

Pour autant qu'on prenne la peine de le chercher, il n'existe pas de personnage féminin intelligent, courageux, actif et loyal. Même les bonnes fées n'ont pas recours à leurs ressources personnelles, mais à un pouvoir magique qui leur a été conféré et qui est positif sans raison logique, de même qu'il est malfaisant chez les sorcières. Un personnage féminin doué de qualités humaines altruistes, qui choisit son comportement courageusement et en toute lucidité, n'existe pas. (Giannini Belotti 2016 : 128-129)

Reconnaissant l'importance des contes de fées dans les processus de socialisation et d'acculturation des enfants (cf. Rowe 1979 ; Lieberman 1993 ; Gilbert et Gubar 1993 ; Zipes 1993 : xii), les réécritures féministes des contes de fées classiques ont été l'un des volets principaux du programme féministe pour libérer la littérature de jeunesse des stéréotypes sexistes¹. D'une part, les réécritures de contes de fées classiques se sont multipliées, d'autre part, de nouvelles princesses et héroïnes anti-conventionnelles et anticonformistes, actives, intelligentes, courageuses, autonomes, fortes et émancipées ont fait leur apparition dans des livres qui bousculent les stéréotypes genrés et sexistes.

¹ Dans son aperçu des rapports entre conte de fées et problématiques de genre, Duggan (2018) remarque la complexité de tels rapports, notamment du point de vue de l'histoire de ce genre littéraire. Elle souligne la nécessité et l'importance de 'ressusciter' ces auteur.e.s du passé qui nous ont donné des héroïnes actives et des relations de genre plus complexes que celles que l'on trouve dans le canon contemporain, de même que le rôle fondamental joué par la révision et la relecture de ce canon contemporain. Selon Duggan, les héroïnes passives et soumises des contes de fées classiques réclament de nouveaux récits susceptibles de faire ressortir les préjugés sexistes des contes traditionnels ou de donner à ces héroïnes des moyens d'agir sans précédents. Elle précise aussi que cette activité de révision précède largement les réécritures féministes postmodernes des années 1970 et 1980 et remonte jusqu'aux écrivaines britanniques du XIX^{ème} siècle. Duggan insiste également sur le besoin de (re)découvrir des canons tombés dans l'oubli, car au sein de ces canons les œuvres d'une écrivaine comme d'Aulnoy ont rivalisé avec celles de Perrault ou des Frères Grimm.

Cet article examinera d'abord le conte de Neil Gaiman *The Sleeper and the Spindle* (2014) afin de mettre en lumière les aspects les plus intéressants du point de vue des modèles féminins proposés, ainsi que son potentiel perturbateur et subversif en ce qui concerne les rôles de genre, notamment grâce à la remise en discussion de l'image traditionnelle et stéréotypée de deux princesses – Blanche-Neige et la Belle au bois dormant – dans le conte de fées traditionnel. Ce renouvellement des modèles féminins s'accompagne souvent d'une remise en cause des *topoi* du conte de fées en tant que genre littéraire. Dans la deuxième partie, les versions italienne et française du conte seront analysées à la lumière des approches féministes à la traduction. Une attention particulière sera accordée aux choix linguistiques et aux éléments paratextuels susceptibles d'influencer la réception transnationale du texte traduit.

2. Réécriture et subversion des modèles féminins

The Sleeper and the Spindle de Neil Gaiman, publié en 2014 par Bloomsbury avec les illustrations très élégantes en noir et blanc avec quelques touches de doré de Chris Riddell, se présente d'emblée comme une réécriture. C'est le texte du rabat de gauche qui le suggère aux lecteur.rice.s, en les interpellant directement par le pronom « you » (tu / vous) : « You may think you know this story » (Vous pensez connaître cette histoire²). Cela sous-entend que l'auteur va nous conter une histoire que nous connaissons déjà, mais qui n'est pas tout à fait la même, révélant ainsi qu'une dimension de nouveauté accompagne le récit. Cette courte phrase attire donc l'attention des lecteur.rice.s, pique leur curiosité, éveille leur intérêt et les invite à découvrir les différences qui existent par rapport à la version que tout le monde connaît. S'il serait délicat et peut-être risqué de le définir comme un projet ouvertement ou délibérément féministe, le livre réinterprète néanmoins les contes de fées pour offrir une image alternative et subversive des deux princesses, une image qui remet en question les représentations les plus stéréotypées des contes de fées. Des questions comme 'Neil Gaiman est-il féministe?', 'Son écriture est-elle féministe?' sont très complexes, voire controversées

² Dans l'édition française, le texte a été traduit par « Vous croyez peut-être avoir déjà lu cette histoire ».

(Drucker et Prescott 2012a ; 2012b). Bien qu'il ait créé des personnages féminins extraordinaires et de puissantes représentations féministes, plusieurs œuvres de Gaiman sont écrites en adoptant un point de vue résolument masculin, voire machiste ; d'autres présentent des misogynies sadiques et des victimes volontaires du patriarcat ; d'autres encore sont impitoyables dans leur représentation des femmes. Malgré cela, dans la plupart des œuvres de Gaiman les personnages féminins continuent de faire preuve d'une volonté et d'une capacité d'action remarquables (Drucker et Prescott 2012a : 2). Dans ce contexte, cet article ne cherche pas à répondre à des questions concernant le féminisme dans l'écriture de Gaiman. En revanche, il vise à mettre en lumière comment le détournement des contes classiques rend les personnages traditionnels plus complexes, en valorisant des figures féminines indépendantes, fortes et émancipées.

Le livre revisite et mélange l'histoire de Blanche-Neige et de la Belle au bois dormant. À la veille de son mariage, une jeune reine très semblable à Blanche-Neige quitte son palais et part en expédition à la recherche d'un royaume qui a été frappé, quelques décennies plus tôt, par un fléau de sommeil, une malédiction qui menace également son royaume. Entourée de ses fidèles compagnons les nains qui l'accompagnent et la protègent, la reine traverse un tunnel sous la montagne et avance vers le royaume endormi. C'est ainsi qu'elle découvre la dormeuse, une princesse prisonnière d'un sortilège de sommeil rappelant la Belle au bois dormant, qui repose dans le donjon d'un château, dont les murs sont recouverts de ronces et de toiles d'araignées. Au fil des pages la reine et la princesse endormie restent toujours 'anonymes' et leurs noms n'apparaissent jamais dans le récit. En effet aucun personnage n'a de nom, et l'auteur lui-même souligne cette absence dans un commentaire métalittéraire plutôt ironique, dans lequel il remarque que les êtres humains n'étaient point autorisés à connaître les noms des nains parce que ce genre d'informations était sacré, que la reine était désormais appelée tout simplement Majesté et, surtout, que les noms n'abondent pas dans le récit :

They had names, the dwarfs, but human beings were not permitted to know what they were, such things being sacred.

The queen had a name, but nowadays people only ever called her Your Majesty. Names are in short supply in this telling. (Gaiman 2014 : 23)

Bien que leurs noms ne soient jamais utilisés, on comprend tout de suite qu'il s'agit de Blanche-Neige et de la Belle au bois dormant par toute une série de références à leurs célèbres histoires, écrites respectivement par les Frères Grimm et Charles Perrault. La pâleur de la peau de la reine comparée à plusieurs reprises à la neige, la méchante marâtre et ses sabots de fer chauffés au rouge, et le cercueil en verre renvoient à l'histoire de Blanche-Neige, alors que le château entouré d'épais buissons d'épines et de rosiers, le donjon, la vieille, le fuseau et le sortilège de sommeil évoquent celle de la Belle au bois dormant. Pour simplifier l'identification des personnages, dans cet article elles seront appelées respectivement la reine et la princesse – à l'occasion cette dernière sera appelée la dormeuse.

Un élément clé fort intéressant dans la réécriture de Gaiman est le fait que tous les personnages sont des femmes, sauf les nains, qui sont cependant présentés comme des créatures non humaines, ce qui les exclut du calcul des personnages selon leur genre. La seule exception est alors représentée par le prince, le fiancé de la reine, qui apparaît dans le récit lorsqu'elle lui dit au revoir. Sa présence est cependant si insignifiante pour l'action et son dénouement qu'elle passe presque inaperçue.

En contant et en mélangeant l'histoire des deux princesses, Gaiman détourne et déforme sans cesse l'intrigue des contes classiques, tout en réinventant les personnages. En outre, il imprime une tournure sombre et gothique aux deux contes, en donnant vie à une ambiance qui traverse les pages. Les illustrations précieuses et soignées de Riddell contribuent, grâce aux jeux de contraste entre le blanc, le noir et l'or, à créer cette atmosphère magique et perturbante. Gaiman se réapproprie donc les contes, leur insuffle une dose de modernité et subvertit les *topoi* du conte de fées traditionnel, notamment en ce qui concerne les clichés liés à la figure de la princesse. Le détournement et la modernisation des deux contes et la subversion des stéréotypes se déploient à partir de l'un des *topoi* les plus consolidés, à savoir la figure du sauveur. Sans doute s'agit-il du changement le plus évident par rapport aux modèles narratifs typiques du conte de fées. Dans le récit de Gaiman, la princesse endormie n'est pas sauvée

par un prince charmant, mais par la reine qui gravit toutes les marches du donjon et l'embrasse sur la bouche. L'auteur joue ainsi avec l'un des clichés les plus exploités des contes de fées, imposés par Disney de façon hégémonique au moyen de ses versions des contes classiques : le premier baiser d'amour réveille la princesse et la délivre du sortilège dont elle est victime. Le choix narratif de Gaiman d'introduire une salvatrice s'aligne aux stratégies identifiées par Carolina Fernández Rodríguez (2002) comme alternatives aux sauveurs dans les réécritures féministes contemporaines de *La Belle au bois dormant* (les autres possibilités de sauvetage que l'on retrouve dans ce type de textes sont l'auto-libération – *self-liberation* – et les relations homosexuelles). Contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre à ce moment du récit, le baiser n'aboutit cependant pas à une relation lesbienne entre les deux princesses, puisqu'à ce moment-là Gaiman modifie encore une fois l'intrigue : la jeune fille endormie n'est pas la princesse à sauver mais la sorcière qui l'a maudite. Le sauvetage ne se limite donc pas au réveil de la dormeuse et il consiste en réalité à donner à la vraie princesse, coincée dans le corps de la veille, les moyens de se sauver toute seule, ce qui représente la véritable action de sauvetage. Par conséquent, à travers son baiser la reine prépare la voie à l'auto-libération de la princesse, en l'encourageant à choisir et à prendre en main son destin. Gaiman ne se contente pas de renverser tout simplement un *topos* du conte de fées par le biais d'une salvatrice, mais il le transforme en occasion d'émancipation et de libération féminines.

Les jeunes lectrices et lecteurs sont donc confrontés à deux personnages féminins actifs qui prennent leur destin en main, qui viennent à bout des difficultés et des obstacles par leur intelligence et leur courage et qui se sauvent seuls sans attendre d'être sauvés. Ici, Blanche-Neige est loin d'être la jeune fille fragile de la version des Frères Grimm ou de Disney, qui fait le ménage dans la maison des nains et chante avec les oiseaux ; elle est une reine indépendante qui n'hésite pas à revêtir son armure et à enfourcher un cheval pour sauver une princesse. La Belle au bois dormant, pour sa part, s'éloigne de la douceur et de l'innocence caractéristiques de la version originale. L'agentivité et l'indépendance féminines jouent un rôle décisif aussi dans l'épilogue du conte. Après avoir aidé la princesse et brisé la malédiction, la reine s'en va, mais sur le chemin du retour, elle décide de changer ses plans : au lieu de retourner à son palais

et d'épouser son fiancé, le prince, elle choisit un autre chemin. Un chemin qui est différent tant du point de vue physique, puisqu'elle se dirige à l'est au lieu d'aller à l'ouest, que métaphorique, car elle choisit une autre vie, préférant au mariage sa liberté et son autodétermination. Elle choisit une vie de possibilités, de terres inexplorées, d'aventures, de choix ; elle accepte les risques, les incertitudes, les hasards d'une vie dans l'espace grand ouvert du monde et elle ne se contente pas d'une existence enfermée entre les murs d'un palais, bien qu'elle soit la reine. Ce sens d'ouverture et d'épanouissement qui dérive du final ouvert du conte est souligné par l'illustration finale, où l'on voit la reine et les nains, les dos tournés, face à l'horizon, à l'inconnu :

There are choices, she [the queen] thought, when she had sat long enough. *There are always choices*.

She made one.

The queen began to walk, and the dwarfs followed her.

« You *do* know we're heading east, don't you? » said one of the dwarfs.

« Oh yes », said the queen.

« Well, *that's* all right then », said the dwarf.

They walked to the east, all four of them, away from the sunset and the lands they knew, and into the night. (Gaiman 2014 : 66)

Sans aucun doute le mot clé de ce passage conclusif est « choices » (choix). L'emploi de l'italique rend cet aspect explicite du point de vue verbal et visuel. Cette idée liée à la possibilité de choisir librement et de décider de son propre destin est thématisée plusieurs fois tout au long du récit. Au début du conte, avant de partir sauver la princesse, la reine s'interroge sur son avenir en tant que femme mariée et, craignant de perdre sa liberté, voit dans le mariage la fin de tous ses choix :

It [marriage] seemed both unlikely and extremely final. She wondered how she would feel to be a married woman. It would be the end of her life, she decided, if life was a time of choices. In a week from now, she would have no choices. She would reign over her people. She would have children. Perhaps she would die in childbirth, perhaps she would die as an old woman, or in battle. But the path to her death, heartbeat by heartbeat, would be inevitable. (Gaiman 2014 : 14)

En choisissant de retarder son mariage, ce dernier devient alors pour la reine une possibilité, non plus un destin. Il est également intéressant de noter que le mariage est associé à la mort (« But the path to her death, heartbeat by heartbeat, would be inevitable »). Si, pour la reine, la vie est le temps du choix (« if life was a time of choices ») et le mariage marque la fin des choix (« she would have no choices »), ce dernier consacre symboliquement sa mort (« It would be the end of her life »). Une mort qui est d'abord métaphorique. La capacité d'agir et de choisir fait partie intégrante de la personnalité de la reine. La liberté qui en dérive lui permet de changer, d'évoluer au fur et à mesure qu'elle prend ses décisions et de construire son avenir et son identité. Le mariage vient alors limiter cette liberté et restreindre l'éventail des possibilités ; il marque le début d'un parcours 'obligé' : être reine, épouse, mère. Cette mort métaphorique dans une identité figée à jamais (ou presque) se double d'une dimension physique dans la mesure où la reine envisage les conséquences que ce parcours entraîne. Elle imagine donc sa mort physique : elle pourrait mourir en couches, à un grand âge, à la bataille. Dans le récit de Gaiman la reine choisit toujours, elle crée son destin choix après choix, décision après décision. Elle résiste à l'attrait du pouvoir, elle renonce au pouvoir pour devenir elle-même, elle est consciente d'elle-même, elle se connaît, elle a travaillé sur elle-même pour devenir qui elle est : « Learning how to be strong, to feel her own emotions and not another's, had been hard ; but once you learned the trick of it, you did not forget. And she did not wish to rule continents » (Gaiman 2014 : 59).

Dans ce processus d'*empowerment* des personnages féminins, et de la reine en particulier, un autre élément clé est l'inversion des rôles mise en place par l'auteur : avant d'y renoncer, c'est la reine qui devrait épouser le prince, son fiancé, et pas le contraire car c'est elle qui détient le pouvoir. Plus important encore, être une reine est une partie fondamentale de son identité. Par exemple, avant de partir pour sa mission, elle prépare d'abord un plan d'évacuation du royaume, puis elle convoque son Premier ministre et lui donne des instructions, et seulement alors elle fait appeler son fiancé pour lui dire au revoir avant de revêtir son armure :

She called for her fiancé and told him not to take on so, and that they would still be married, even if he was but a prince and she a queen, and she chucked him beneath his pretty chin and kissed him until he smiled.

She called for her mail shirt.

She called for her sword.

She called for provisions, and for her horse, and then she rode out of the palace, towards the east. (Gaiman 2014 : 21)

La reine remplit son rôle et ses devoirs de façon différente par rapport à ses homologues masculins, elle s'interroge sur le sens d'être honorable (35), elle a du pouvoir et de l'autorité mais elle n'est ni autoritaire ni tyrannique (34 ; 49). Elle est « wise », sage, comme le remarque l'un des nains : « The dwarfs nodded. "You are very wise", said a dwarf. "You always were wise" » (26). De plus, elle réussit là où tous les autres, « the princes and the heroes » (38), ont échoué : pénétrer dans le château, réveiller la princesse et briser la malédiction.

3. Quelques questions traductologiques

La traduction d'un texte comme *The Sleeper and the Spindle*, qui renouvelle les modèles féminins de façon parfois radicale et à travers des stratégies qui touchent aussi bien la représentation des personnages que les structures narratives typiques du conte de fées, comporte plusieurs enjeux. Si au niveau éditorial on peut s'interroger sur le choix de traduire et publier le texte, ce qui n'implique pas forcément une prise de position politique et idéologique de la part de l'éditeur, au niveau textuel et linguistique on peut réfléchir sur les stratégies adoptées par les traducteur.rice.s, qui vont infléchir la réception du texte traduit par rapport à la représentation du féminin. Ce sont alors les enjeux et les implications éthiques liés à la traduction de ce type de texte et au positionnement idéologique et politique des instances traductives et éditoriales par rapport à ces questions qui réclament l'attention de la critique. Ces aspects se révèlent d'autant plus centraux lorsqu'on se penche sur la littérature de jeunesse. En effet, dans ce cas le destinataire spécifique en affecte la traduction de façon parfois considérable, notamment en ce qui concerne les attentes (présupposées) des lecteurs et des lectrices (Pederzoli 2012).

The Sleeper and the Spindle a été traduit en italien par Simona Brogli et publié par Mondadori, l'éditeur italien de Gaiman, en 2015. La traduction française de Valérie Le Plouhinec est parue la même année chez Albin Michel. Les deux éditeurs ont eu recours à deux traductrices expérimentées, peut-être en raison du prestige de l'auteur, mais aussi de l'illustrateur Chris Riddell qui a décroché plusieurs prix³. Et c'est toujours le prestige et le succès de Neil Gaiman qui explique pourquoi un livre au contenu ouvertement – ou presque – subversif a été traduit assez rapidement dans les deux pays. Sans doute la renommée de Neil Gaiman en tant qu'écrivain légitimé de littérature de jeunesse a poussé les éditeurs italien et français à miser sur le succès de vente du texte.

En regardant les trois couvertures, ce qui frappe immédiatement est la différence entre les titres : *The Sleeper and the Spindle*, *La belle et le fuseau* et *La regina nel bosco*. Bien que les titres ne relèvent pas directement de la responsabilité du traducteur.ice, ils sont néanmoins très révélateurs, notamment sur le plan de la diffusion transnationale d'un texte. Les titres français et anglais semblent plus proches, tandis que le titre italien efface la référence la plus immédiate au conte de Perrault, c'est-à-dire le fuseau. Le titre anglais est conçu en effet autour de deux éléments qui renvoient au conte *La Belle au bois dormant*, dont ils représentent des composantes fondamentales : « sleeper » (dormeuse) et « spindle » (fuseau). Le titre français, *La Belle et le fuseau*, rend cette référence plus directe et explicite, puisque « sleeper » est remplacé par une partie du titre du conte original (« La Belle ») et combiné avec le fuseau, l'objet central du récit. Par contre, le titre italien s'éloigne de celui anglais. Par rapport au titre italien attesté du conte de Perrault (*La bella addormentata nel bosco*), ce n'est que la partie que l'on peut juger comme la moins significative qui est retenue. De cette façon l'attention se déplace de la dormeuse à la reine. Ainsi, le titre italien met en avant la reine (« La regina ») comme personnage principal tout en valorisant aussi l'atmosphère sombre et mystérieuse du récit, qui est évoquée à travers l'un des éléments typiques du conte de fées, c'est-à-dire la forêt (« il bos-

³ Pour une étude sur les rapports entre prestige de l'auteur.e et prestige du traducteur.ice, ainsi que sur la façon dont ce prestige peut influencer tant les choix de traduction que les décisions éditoriales, voir Coussy (2015).

co »). Le titre italien joue donc davantage sur la réputation de Gaiman en tant qu'écrivain de littérature gothique, ce qui s'explique peut-être par des raisons commerciales et de marketing. Le titre serait alors le produit d'une stratégie à la fois littéraire et économique mise en place par le côté éditorial du processus de traduction.

Les textes des quatrièmes de couverture reproduisent cette même séparation entre les versions anglaise et française d'une part et la traduction italienne de l'autre. L'édition française affiche la traduction du texte anglais, alors que la quatrième de couverture italienne reprend les toutes premières lignes du récit.

<p>She was one of those forest witches, driven to the margins a thousand years ago, and a bad lot. She cursed the babe at birth, such that when the girl was eighteen she would prick her finger and sleep forever. (Gaiman 2014 : quatrième)</p>	<p>C'est une sorcière des forêts, bannie depuis mille ans. Elle a maudit l'enfant à la naissance, prédisant que le jour de ses dix-huit ans la petite se piquerait le doigt et dormirait à jamais. (Gaiman 2015a : quatrième)</p>	<p>Era il regno più vicino a quello della regina, in linea d'aria, ma quell'aria non la sorvolavano neanche i corvi. (Gaiman 2015b : quatrième)⁴</p>
---	---	--

L'incipit du conte se trouve en revanche dans le rabat de gauche des éditions française et anglaise, en haut, au-dessus de la brève présentation du conte :

<p>It was the closest kingdom to the queen's, as the crow flies, but not even the crows flew it. But no one is waiting for a noble prince to appear on his trusty steed here. This fairy tale is spun with a thread of dark magic, which twists and turns and glints and shines. A queen might just prove herself a hero, if a princess needs rescuing... (Gaiman 2014 : rabat de gauche)</p>	<p>C'était le royaume le plus proche de celui de la reine, à vol d'oiseau. Et pourtant même les corbeaux ne volaient pas jusque là-bas. Mais cette fois-ci, pas de noble prince chevauchant son fidèle destrier. Ce conte de fées est tissé avec un fil maléfique, qui se tort et s'enroule, éblouit et étincelle. Une reine pourrait bien devenir une héroïne, si une princesse devait être secourue... (Gaiman 2015a : rabat de gauche)</p>	<p>Ma qui non ci sono principi che appaiono in sella a fedeli destrieri, e la magia sconvolge la trama di questa fiaba come un vento impetuoso e improvviso. Sarà la regina a dimostrare di essere l'eroe di questa storia, sempre che la principessa abbia davvero bisogno di essere salvata... (Gaiman 2015b : rabat de gauche)</p>
--	---	---

⁴ Sauf indication contraire, c'est moi qui souligne dans toutes les citations.

Si l'on aborde ce bref texte, qui est le même dans les trois versions, du point de vue des problématiques de genre liées à la traduction des livres pour enfants, on est frappé par le choix du mot féminin « héroïne » dans la traduction française au lieu de son équivalent masculin « hero » / « eroe » employé dans les textes anglais et italien. La version française semble donc renforcer ou même anticiper une lecture féministe grâce à la visibilité accordée au féminin. Cependant, toujours dans une perspective genrée, on pourrait objecter que l'emploi du féminin, loin de lui donner de la visibilité finit par souligner et accentuer la polarisation homme-femme et le clivage masculin-féminin. L'utilisation du masculin en anglais et en italien serait alors un choix volontaire, conscient et délibéré tant de l'auteur que de la traductrice pour souligner l'égalité entre les femmes et les hommes et un statut conquis : il n'est pas nécessaire d'utiliser le mot féminin car une femme peut faire tout ce que fait un homme et un héros peut être indifféremment un homme ou une femme.

La question de la visibilité textuelle et linguistique du féminin demeure centrale dans une approche de genre à la traduction, surtout lorsque l'on traduit d'une langue dans laquelle le genre grammatical n'est pas marqué du point de vue morphologique, comme l'anglais, vers deux langues, le français et l'italien, dans lesquelles le genre grammatical est marqué morphologiquement. Les problématiques traductologiques qui en découlent sont liées au sexisme du langage et aux stratégies qui peuvent être mises en place pour le contrecarrer. Le choix de ne pas employer le masculin générique, (faussement) neutre, qui efface et occulte le féminin et le subalternise, occupe une place centrale dans une pratique traductive soucieuse des questions de genre, à l'instar du recours à un langage inclusif car, comme le souligne Susanne de Lotbinière-Harwood, « exprimer la réalité au masculin seulement, c'est donner une vue partielle des choses, partielle mais dominante parce qu'encodée dans la grammaire et les dictionnaires. C'est affirmer la supériorité du mâle dont le masculin est l'expression grammaticale » (1991 : 34). Il s'agit bien évidemment de choix et stratégies qui entraînent des conséquences majeures sur le plan éthique. En réfléchissant sur les implications éthiques de l'emploi du langage inclusif en traduction, Castro (2013) parle d'une double responsabilité éthique des traducteur.rice.s envers le (con)texte de départ et d'arrivée et elle souligne que le recours à ce type de langage

présuppose une conscience de l'opération menée, surtout par rapport au degré d'«inclusion» du texte de départ. En général, les versions française et italienne semblent s'efforcer de ne pas employer le masculin générique lorsqu'en anglais on trouve une forme neutre, bien que cela ne soit pas toujours possible. Cet effort se révèle cependant plus nuancé et moins systématique en français, comme on peut le remarquer dans ces quelques exemples :

<p>The high mountain range that served as the border between the two kingdoms discouraged crows as much as it discouraged people, and it was considered unpassable. More than one enterprising merchant, on each side of the mountains, had commissioned folk to hunt for the mountain pass that would, if it were there, have made a rich man or woman of anyone who controlled it. (Gaiman 2014 : 10)</p>	<p>La haute chaîne de montagnes qui marquait la frontière décourageait les volatiles comme elle découragea les hommes : on la disait infranchissable. Plus d'un marchand entreprenant, des deux côtes de monts, avait envoyé des éclaireurs chercher le passage qui, si d'aventure il existait, eût fit la fortune de quiconque le contrôlerait. (Gaiman 2015a : 10)</p>	<p>La catena montuosa che segnava il confine tra i due regni era così alta da scoraggiare tanto i corvi quanto gli esseri umani, ed era considerata invalicabile. Più di un mercante ambizioso, da una parte e dall'altra di quei monti, aveva incaricato qualcuno di cercare un passaggio che, se davvero fosse esistito, avrebbe reso ricco l'uomo o la donna che ne avesse avuto il controllo. (Gaiman 2015b²: 10)</p>
<p>“Have you noticed, that even amongst all the sleepers, there is something that does not sleep?” (26)</p>	<p>- Avez-vous remarqué que, même parmi ces dormeurs, il y a quelque chose qui ne dort pas ? (26)</p>	<p>«Avete notato che tra tutta questa gente che dorme c'è chi invece non dorme affatto?» (26)</p>
<p>The lips of the sleepers moved in unison. (28)</p>	<p>Les lèvres des dormeurs se murent à l'unisson. (28)</p>	<p>Le labbra degli uomini e delle donne addormentate si mossero simultaneamente. (28)</p>
<p>Sleeping people are not fast. They stumble, they stagger; they move like children wading through rivers of treacle, like old people whose feet are weighed down by thick, wet mud. (35)</p>	<p>Un homme qui dort n'est pas rapide. Il titube, trébuché ; il se meut comme un enfant pataugeant dans une rivière de mélasse, comme une vieille personne aux pieds lestés par une boue épaisse et mouillée. (35)</p>	<p>Le persone addormentate non sono veloci. Inciampano, barcollano, si muovono come bambini che attraversano fiumi di melassa, come vecchi coi piedi appesantiti da un fango spesso e bagnato. (35)</p>

Le mot anglais « sleepers » est traduit presque toujours par le masculin « dormeurs » dans la version française, un choix qui peut être lié à la tentative de la traductrice d'être cohérente tout au long de sa traduction. En revanche, la traductrice italienne fait appel à différentes tournures pour contourner le masculin générique : « tutta questa gente che dorme »

(tous ces gens qui dorment) et « le labbra degli uomini e delle donne ad-dormentate » (les lèvres des hommes et des femmes endormies). On peut observer également que la traductrice opte pour l'accord de proximité, donc au féminin, du participe passé. La traduction italienne semble donc s'efforcer de souligner le message et l'approche 'féministe' du récit de façon plus marquée :

<p>She called for her first minister and informed him that he would be responsible for the kingdom in her absence, and that he should do his best neither to lose it nor to break it. (Gaiman 2014 : 21)</p>	<p>Elle convoqua son Premier ministre et l'informa qu'il aurait la charge du royaume en son absence, et qu'il devrait faire de son mieux pour ne point le perdre ni l'abîmer. (Gaiman 2015a : 21)</p>	<p>Fece arrivare il primo ministro w gli comunicò che, in sua assenza, si sarebbe occupato lui del regno, possibilmente senza perderlo o ridurlo in rovina. (Gaiman 2015b : 28)</p>
--	---	---

Dans cet exemple, l'adverbe « possibilmente » (si possible) remplit la même fonction du conditionnel dans les versions anglaise et française, mais il ajoute un ton ironique et humoristique à l'attitude de la reine à l'égard de son Premier ministre. La traductrice semble ironiser sur les capacités politiques et administratives du ministre et affirmer une sorte de supériorité de la reine dans la gestion du pouvoir. De même, le changement de structure syntaxique dans l'exemple suivant entraîne une perspective différente, encodée au niveau linguistique :

<p>She went to sleep that night in a hayrick, in a meadow, with the dwarfs around her, wondering if she would ever wake to see another morning. (Gaiman 2014 : 28)</p>	<p>Ce soir-là, elle s'assoupit dans une botte de foin, en plein champ, entourée par les nains qui se demandaient si elle verrait le nouveau jour. (Gaiman 2015a : 28)</p>	<p>Quella notte, attorniata dai nani, la regina si addormentò in mezzo a un campo, dentro un pagliaio, chiedendosi se si sarebbe mai svegliata per vedere un'altra mattina. (Gaiman 2015b : 28)</p>
--	---	---

Alors que dans la traduction italienne c'est la reine qui se demande si elle verra le nouveau jour, dans le texte français ce sont les nains qui s'interrogent sur le futur. Or, si dans le texte de départ le verbe « wondering » peut laisser ouverte la possibilité de cette double interprétation quant au sujet de l'action, face à cette ambiguïté les deux traductrices ont adopté des solutions opposées, qui ne sont pas sans conséquences pour la représentation des personnages. En choisissant la reine comme sujet de l'action, la traductrice italienne réaffirme et accentue son rôle

actif dans l'histoire, alors que cette centralité s'affaiblit dans la version française où elle devient l'objet – passif – de la réflexion d'autrui. Cet effacement du rôle de la reine est d'autant plus significatif que la réflexion n'est pas une activité traditionnellement associée aux figures féminines dans le conte de fées et que l'introspection et la méditation sont des traits spécifiques de la reine et de son identité dans le récit. À la lumière des stratégies analysées, le titre italien (*La regina nel bosco*) peut alors être considéré comme faisant partie d'une démarche plus générale visant à donner à la reine plus de visibilité en tant que personnage principal et d'en souligner le rôle central.

4. Conclusion

L'analyse du conte de Gaiman et de ses traductions française et italienne a révélé un tableau assez complexe, tout en soulignant certaines questions qui nécessitent d'être discutées et approfondies. Si le statut de Neil Gaiman en tant qu'auteur féministe demeure incertain, voire ambigu (Drucker et Prescott 2012a : 1-2), *The Sleeper and the Spindle* semble confirmer cette ambiguïté. Bien que cette réécriture renouvelle les modèles féminins en créant des personnages forts et indépendants, émancipés et anti-conventionnels, le récit présente aussi des traits plus stéréotypés et conventionnels quand il s'agit de représenter la méchante sorcière et la marâtre, dont les portraits s'avèrent assez traditionnels, voire stéréotypés. La sorcière et la marâtre sont assimilées l'une à l'autre dans leur obsession pour la beauté, la jeunesse et le pouvoir, une triade qui évoque les femmes méchantes des contes originaux des Frères Grimm et de Perrault, ainsi que des versions Disney. Si la reine et la princesse ne sont pas douces, innocentes, passives et soumises, en revanche leurs rivales demeurent des femmes belles, vaniteuses, puissantes et cruelles. Le potentiel subversif du récit s'estompe ainsi devant des représentations du féminin plus traditionnelles, même si cela ne compromet pas la réussite globale de l'opération de Gaiman et sa portée.

L'analyse des traductions montre qu'il est possible d'utiliser un langage inclusif dans les livres pour enfants sans alourdir le texte de façon excessive et sans tomber dans le piège du didactisme. L'emploi de ce type de langage révèle un souci éthique de la part des auteur.e.s et / ou des

traducteur.rice.s et il peut devenir un outil pratique fondamental dans le cadre plus ample d'une lutte aux stéréotypes de genre chez les enfants, car « les mots imposent des images, proposent des modèles, [...] et plus encore les confortent » (Houdebine-Gravaud 2003 : 52 ; cf. Sabatini 1986) et « la langue comme les discours, comme les mentalités, transmettent dès leur plus jeune âge aux filles infériorisation et effacement linguistique et social » (53). Une démarche de ce type demande une médiation constante de la part du traducteur.rice, qui doit négocier à chaque fois les espaces et les possibilités d'intervention par rapport aux contraintes narratives, génériques, stylistiques et culturelles du texte et du contexte.

Références bibliographiques

- Castro, Olga (2013) « Talking at Cross-purposes ? The Missing Link between Feminist Linguistics and Translation Studies ». *Gender and Language*, 7 : 1, p. 35-58.
- Coussy, Audrey (2015) « À auteurs “sérieux”, traduction “sérieuse” ? Réflexion sur la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse ». Dir. Virginie Douglas, *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, p. 57-69.
- Drucker, Aaron et Tara Prescott (2012a) « Preface ». Dir. Tara Prescott et Aaron Drucker, *Feminism in the Worlds of Neil Gaiman, Essays on the Comics, Poetry and Prose*, Jefferson, McFarland and Company, p. 1-2, édition Kindle.
- (2012b) « Introduction ». Dir. Tara Prescott et Aaron Drucker, *Feminism in the Worlds of Neil Gaiman, Essays on the Comics, Poetry and Prose*, Jefferson, McFarland and Company, p. 3-8, édition Kindle.
- Duggan, Anne E. (2018) « Gender ». Dir. Pauline Greenhill, Jill Terry Rudy, Naomi Hamer, Lauren Bosc, *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*, New York, Routledge, édition Kindle.
- Fernandez Rodriguez, Carolina (2002) « The Deconstruction of the Male-Rescuer Archetype in Contemporary Feminist Revisions of “The Sleeping Beauty” ». *Marvels and Tales*, 16 : 1, p. 51-70.
- Gaiman, Neil (2014) *The Sleeper and the Spindle*. Illustré par Chris Riddell, Londres, Bloomsbury.

- (2015a) *La Belle et le fuseau*. Traduit par Valérie Le Plouhinec, illustré par Chris Riddell, Paris, Albin Michel Jeunesse.
- (2015b) *La regina nel bosco*. Traduit par Simona Brogli, illustré par Chris Riddell, Milan, Mondadori.
- Gianini Belotti, Elena (2016 [1973]) *Du côté des petites filles*. Traduit par le collectif de traduction des éditions Des femmes, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque.
- Gilbert, Sandra M. et Susan Gubar (1993) « The Queen's Looking Glass ». Dir. Jack Zipes, *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Aldershot, Scolar Press, p. 209-223. Paru à l'origine dans *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979.
- Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (2003) « Trente ans de recherche sur la différence sexuelle, ou Le langage des femmes et la sexuation dans la langue, les discours, les images ». *Langage et société*, 106 : 4, p. 33-61.
- Lieberman, Marcia K. (1993) « "Some Day My Prince Will Come" : Female Acculturation through the Fairy Tale ». Dir. Jack Zipes, *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Aldershot, Scolar Press, p. 185-200. Paru à l'origine dans *College English*, 34, 1972, p. 383-395.
- Lotbinière-Harwood, Susanne de (1991). *Re-Belle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual. Translation as a Rewriting in the Feminine*. Montréal-Toronto, Les Éditions du remue-ménage-The Women's Press.
- Pederzoli, Roberta (2012) *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Bruxelles, Peter Lang.
- Rowe, Karen E. (1979) « Feminism and Fairy Tales ». *Women's Studies : An Inter-disciplinary Journal*, 6 : 3, p. 237-257.
- Sabatini, Alma (1986) *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana per la scuola e per l'editoria scolastica*. Rome, Istituto poligrafico e zecca dello Stato.
- Zipes, Jack (1993) *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Aldershot, Scolar Press, Première édition 1986, Gower Publishing.