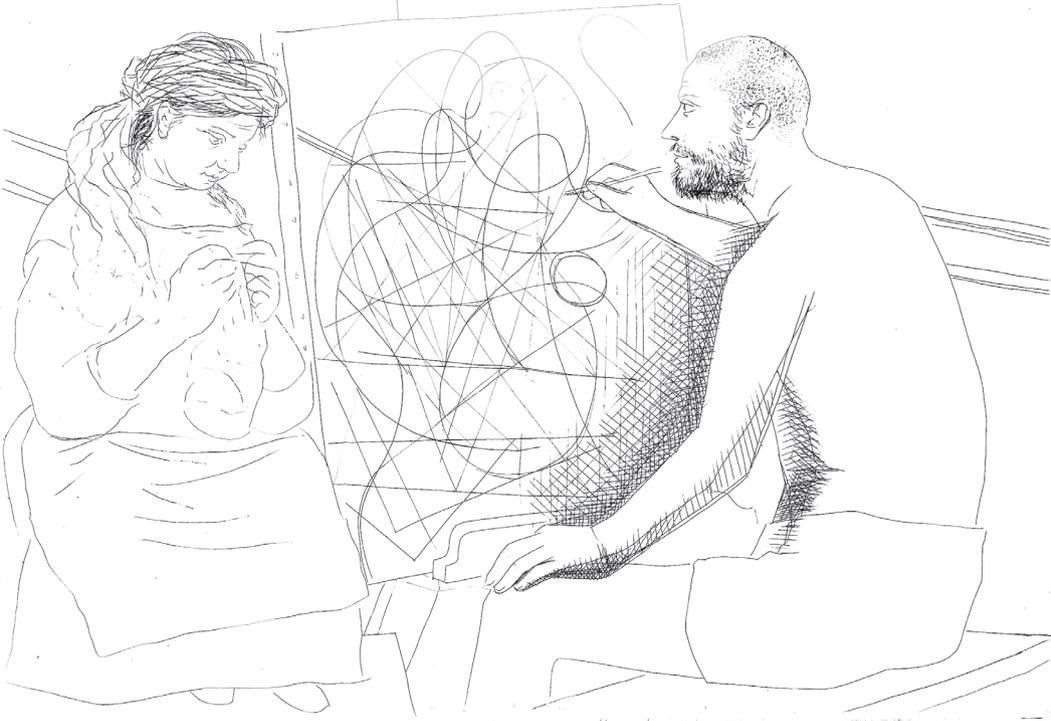


3

sous la direction
de Patrizia Oppici



EXPERIMETRA

***Histoire
de lectures.
Avec Susi***



Histoire de lectures. Avec Susi

sous la direction de Patrizia Oppici

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

3

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

In copertina: studio di Pablo Picasso per *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* di Honoré de Balzac, 1931.

A pagina 23, la fotografia di Susi Pietri è stata gentilmente concessa da Gianluca Muratori © 2021.

issn 2532-2389

isbn 978-88-6056-742-0 (print)

isbn 978-88-6056-743-7 (on-line)

Prima edizione: novembre 2021

©2021 eum edizioni università di macerata

Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Mariagrazia Coco e Carla Moreschini

Table des matières

- Patrizia Oppici
9 Introduction
- Jacques-David Ebguy
13 Les boucles de Susi
- Jacques Neefs
17 Lire l'un avec l'autre, les miroirs littéraires de Susi Pietri
- 25 Bibliografia di Susi Pietri

Les écrivains lecteurs de Balzac

- Chantal Massol
35 Baudelaire lecteur de Balzac dans *La Fanfarlo*
- Valerio Massimo De Angelis
55 La commedia inumana: Hawthorne e (o contro?) Balzac
- Tatiana Petrovich Njegosh
81 Il Balzac di Henry James: «a realistic romancer»
- Irene Zanot
95 Sulle tracce di Balzac: il Leroux “poliziesco” e il lascito della *Comédie*
- Éric Bordas
115 Le Balzac de Zweig, ou l'image dans le tapis de Susi ?
- Daniela Fabiani
123 Paul Gadenne lettore di Balzac

- Andrea Del Lungo
137 Calvinò lecteur de Balzac
- Vincent Bierce
151 « Va te faire voir, Rastignac ! » Pamuk et Balzac : de la jubilation ambiguë à la recherche du tout-autre
- Claire Barel-Moisan
165 Le Balzac de Pierre Michon
- Christèle Couleau
175 « Une sorte de conversation à travers les siècles ». Houellebecq lecteur de Balzac
- Véronique Bui
209 Dai Sijie lecteur de Balzac : *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, vingt ans après

Lectures de Flaubert

- Agnese Silvestri
227 « Ça ne fait pas qu'on se change l'un l'autre au contraire » : George Sand lettrice di Flaubert
- Luciana Gentili
247 ;; *Adúltera!!* (1875): Amancio Peratoner traduttore di *Madame Bovary*
- Patrizia Oppici
271 « Mon histoire d'amour avec Emma ». Mario Vargas Llosa lecteur de Flaubert

Histoires de lecteurs

- Claudio Micaelli
285 Traduttori francesi di Tertulliano tra Cinquecento e Seicento
- Francesca Boldrer
307 Letture di classici in Montaigne: "prestiti" e citazioni di autori latini (Virgilio, Cicerone, Properzio *et alii*) nel saggio *Des livres* (*Essais* II, 10)

- Maria Paola Scialdone
329 Theodor Fontane e Alexandre Dumas *père*. Storie di lettura
al caleidoscopio
- Ilaria Vitali
353 Collodi traducteur de Perrault ou *l'adaptation* des contes de
fées en Italie
- Fabrizio Impellizzeri
367 Les ombres polymorphes de Jean de Tinan ou les palimpsestes
d'une écriture caméléontique
- Francesco Spandri
383 Sciascia lettore di Stendhal

Ilaria Vitali

Collodi traducteur de Perrault ou *l'adaptation* des contes de fées en Italie

Dans un essai de 1998, la traductologue Susan Bassnett se posait la question : « Quand est-ce qu'une traduction n'est pas une traduction ? »¹. La réponse paraîtrait évidente, tant nous sommes convaincus de savoir ce qu'est un texte traduit ; mais si l'on considère l'histoire de la traduction au fil du temps, on s'aperçoit que chaque époque a formulé une idée différente du concept et de ce qu'elle attendait d'un traducteur. De la tradition des belles infidèles au virage culturel des études traductologiques, le traducteur est devenu tour à tour invisible ou visible, sa posture ethnocentrique ou éthique, avec des conséquences manifestes sur l'acte traductif et sur le résultat de cet acte. A bien y regarder, savoir reconnaître ce qu'est (ou n'est pas) une traduction est une question bien plus complexe qu'on ne pourrait le croire, et suscite d'interrogations vertigineuses impliquant les notions d'authenticité, d'interprétation, d'autorialité, jusqu'à problématiser la notion de création elle-même.

Pour essayer non pas de répondre à la vaste question posée par Bassnett, mais d'y apporter quelques éléments de réflexion, je propose d'analyser la traduction d'un auteur français « classique », Charles Perrault, faite par les soins d'un auteur italien qui allait devenir lui aussi un « classique », Carlo Collodi.

Notre enquête traductologique commence à Florence en 1875, dans la maison d'édition des frères Paggi. Spécialisés dans

¹ Susan Bassnett, *When is a translation not a translation ?*, *Constructing cultures : essays on literary translation* (Susan Bassnett, André Lefevere ed. by), Clevedon-Philadelphia, Multilingual Matters, 1998.

la littérature pédagogique, ils envisagent la publication d'un recueil de contes de fées français pour leur collection « Biblioteca Scolastica », destinée aux élèves de l'école primaire et aux étudiants du secondaire (écoles techniques et lycée). Le traducteur auquel ils s'adressent pour ce projet s'appelle Carlo Lorenzini, alors un journaliste polémiste, connu pour sa verve satirique. Pour Lorenzini, cette traduction est la première incursion dans le domaine de la littérature pour l'enfance, et le premier ouvrage littéraire qu'il signe du pseudonyme de Collodi, qu'il avait réservé jusqu'alors à son activité de journaliste². Cet ouvrage marquera un tournant dans la poétique de l'auteur, qui « grâce à la lecture des contes de fées français [découvrira] le merveilleux, alors banni de la littérature de jeunesse par les auteurs italiens qui le considéraient comme un moyen frivole pour s'évader de la réalité [...] »³.

Même si la plupart des contes de fées du recueil choisi par les Paggi sont issus de la plume de Perrault, Collodi ne traduit pas le texte intégral des *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* (1697) : sa traduction s'exerce sur une anthologie préexistante, parue pour la première fois en 1853 dans la « Bibliothèque des chemins de fer » de Hachette, intitulée les *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*⁴.

On le devine facilement, « aucune préoccupation philologique ne préside au choix des textes. Le recueil original de Perrault [...] n'est pas reproduit dans son intégralité et l'ordre des textes y est bousculé de façon arbitraire »⁵. On commence donc à mieux cerner les contours de ce projet éditorial : destinés à un public d'enfants, les contes sont choisis en fonction de leur accessibilité, sans soucis de rigueur ou de précision textuelle. Bien

² Cfr. François Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, « Convergences francophones », 2, 1, 2015, pp. 27-36, <<http://mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/index>>, avril 2020.

³ Veronica Bonanni, *L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy*, « Féeries », 9, 2012, pp. 251-265, <<https://journals.openedition.org/feeries/833#quotation>>, avril 2020. Sur ce sujet, voir aussi Renato Bertacchini, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961.

⁴ Cfr. *ibid.*

⁵ Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, cit., p. 30.

que cela puisse paraître étonnant, il faut relever qu'il ne s'agit pas de la première traduction italienne qui s'exerce sur cette édition anthologique si négligée, parfois fautive et expurgée en fonction du public : avant l'édition Paggi, le même volume avait été publié par un autre éditeur florentin, Jouhaud, dans une traduction de Cesare Donati, « selon des critères essentiellement conservatifs »⁶. Donati, pour employer la terminologie du traductologue Jean-René Ladmiral, était un traducteur 'sourcier', c'est-à-dire qu'il privilégiait le texte-source au lieu de la culture-cible. Cette traduction n'avait pourtant connu aucun succès, n'a pas été rééditée par la suite et n'a eu aucune influence au niveau culturel ou artistique (pour s'en rendre compte, il suffit de lire les titres des contes choisis par Donati : ils ne disent rien aux lecteurs italiens d'aujourd'hui, qui les connaissent dans la version de Collodi). Contrairement à la traduction de Donati, celle du futur auteur de Pinocchio connaîtra un succès étonnant et marquera un jalon important dans sa poétique, ainsi que dans l'histoire du conte de fées en Italie.

Pour bien comprendre cette édition italienne dans la perspective d'une enquête traductologique, il convient de se tourner d'abord vers la page de titre. En effet, la traduction publiée par Paggi « refonde le paratexte et en modifie la fonctionnalité. Les trois auteurs disparaissent de la page de titre, sur laquelle le nom du traducteur s'inscrit dans une position hégémonique, qui de fait l'érige en unique auteur du recueil »⁷. Il s'agit sans doute d'une 'opération marketing' de l'éditeur, qui exploite le capital du nom de Collodi, connu auprès du public italien pour sa plume satirique et le brio de son écriture. Pourtant, pour sa part, Collodi ne cache pas son rôle de traducteur. Au contraire, dès le départ, il tient à annoncer sa stratégie traductive. Dans son « Avvertenza », l'avertissement au lecteur qui ouvre le texte, on lit :

⁶ *I racconti delle fate tratti da Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont, versione italiana di Cesare Donati adorna di 63 vignette per Bertall, Beaucé, ecc.*, Firenze, Stefano Jouhaud editore, 1867.

⁷ Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, cit., p. 31.

Nel voltare in italiano i *Racconti delle fate* m'ingegnai, per quanto era in me, di serbarmi fedele al testo francese. Parafrasarli a mano libera mi sarebbe parso un mezzo sacrilegio. A ogni modo, qua e là mi feci lecite alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo, sia di modi di dire : e questo ho voluto notare qui in principio, a scanso di commenti, di atti subitanei di stupefazione e di scrupoli grammaticali o di vocabolario.

Peccato confessato, mezzo perdonato : e così sia⁸.

Dans son avertissement, Collodi semble prendre quelques précautions pour prévenir les critiques éventuelles. Il tient à annoncer sa stratégie traductive, mais cette stratégie paraît en définitive assez contradictoire : il assure avoir été « fidèle » au texte-source, tout en signalant, en même temps, avoir pris des libertés – qu'il énumère – par rapport à ce même texte. Sa traduction serait donc à la fois *source-oriented* et *target-oriented*. Or, comme le dirait Ladmiral, déclarer être sourciers et ciblistes à la fois « c'est marier l'eau avec le feu »⁹.

En réalité, en dépit de cet avertissement, dans sa pratique de la traduction, Collodi n'est pas tiraillé entre la lettre ou l'esprit : il est tout à fait cibliste, voire très cibliste. D'ailleurs, dans un article publié dans la revue « Scaramuccia », il avait énoncé ses préceptes traductologiques, en affirmant qu'une bonne traduction ne doit pas en avoir l'air et qu'elle doit paraître plutôt comme une œuvre indépendante¹⁰.

⁸ « En traduisant en italien les *Contes de fées*, je m'employai autant qu'il me l'était possible de rester fidèle au texte français. Les paraphraser à ma volonté m'aurait semblé un demi-sacrilege. Quoi qu'il en soit, ici et là je pris la liberté de quelques variantes très légères, aussi bien au niveau des mots et de la syntaxe, que des expressions : et j'ai voulu le signaler ici, au début, pour éviter tout commentaire, tout acte soudain de stupéfaction, tout scrupule grammatical ou de vocabulaire. Péché avoué est à demi pardonné, ainsi soit-il ». (je traduis)

Carlo Collodi, *I racconti delle fate e Storie allegre*, édition établie par François Bouchard, dans *Edizione Nazionale delle opere di Carlo Lorenzini Collodi*, vol. IV, Pescia-Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi/Giunti Editore, 2015, p. 30. Toutes les citations de la traduction de Collodi sont tirées de cette édition.

⁹ Jean-René Ladmiral, *Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles*, « Palimpsestes », 16, 2004, pp. 15-30, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/1587>>, avril 2020.

¹⁰ Carlo Collodi, *I traduttori e le traduzioni*, « Scaramuccia », 15 agosto 1854, reprint Id., *Divagazioni critico-umoristiche*, raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1892, p. 223.

Pour essayer de dégager les tendances générales du travail accompli par le traducteur, notre analyse se penche sur un conte en particulier, *Le Petit Chaperon rouge*, sans doute l'un des plus connus du recueil perraultien. Le conte puise dans la tradition orale¹¹, mais connaît sa première version écrite chez Perrault en 1695, dans le manuscrit d'apparat dédié à Mademoiselle Élisabeth Charlotte d'Orléans, fille du duc d'Orléans, nièce de Louis XIV¹², puis dans l'édition imprimée de 1697, publiée chez Barbin¹³. Notre choix est tombé sur *Le Petit Chaperon rouge* car il s'agit d'un conte particulièrement prégnant d'un point de vue traductologique, d'abord pour la présence d'un lexique archaïque et formulaique et, plus en général, pour les « tours et détours du langage »¹⁴ qui le caractérisent, mais aussi pour sa forte dimension symbolique, qui a été analysée par plusieurs psychanalystes (on se souviendra, entre autres, des études de Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment : The Meaning and Importance of Fairy Tales*, de 1976, ou d'Erich Fromm, *The forgotten language. An introduction to the understanding of dreams, fairy tales, and myths*, de 1951)¹⁵. En partant du prin-

¹¹ Plusieurs versions de ce conte-type, que les folkloristes classent sous le numéro 333 dans le célèbre catalogue ATU (Antti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale : A Classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki, 1961 ; Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales : A Classification and Bibliography*, I-III, Helsinki, 2004), ont été répertoriées. Tout comme Ute Heidmann, Jean-Paul Sermain, Raymonde Robert *et alii*, je considère le conte de Perrault comme un conte savant, comme une œuvre littéraire à part entière. La perspective adoptée ici est donc littéraire et non pas folkloriste.

¹² Ce manuscrit, dit « Pierpont Morgan », a fait l'objet d'une édition critique en 1956, par les soins de Jacques Barchilon.

¹³ C'est bien cette seconde version qui paraît, avec quelques très légères variantes répertoriées par Bouchard, dans l'*Anthologie* traduite par Collodi. Sur la genèse et la publication des *Contes* de Perrault, voir Jean-Michel Adam, Ute Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes de fées*, Paris, Classiques Garnier, 2010. Plus en général, sur le conte de fées français, on lira avec profit les études de Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1981 (reprint Champion, 2002 avec un complément bibliographique de N. Jasmin et C. Debru) et Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées français du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

¹⁴ Jean-Michel Adam, *La textualité des contes de Perrault*, dans Adam, Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes de fées*, cit., p. 342.

¹⁵ On doit à Perrault, entre autres éléments symboliques, l'invention du nom de l'héroïne.

cipe qu'aucune traduction ne peut être une conversion neutre et qu'aucun traducteur n'opère dans un vide culturel, on peut donc se demander de quelle manière Collodi a abordé la traduction de ce conte.

Si on voulait appliquer les outils théoriques du traductologue Lance Hewson, on dirait que Collodi opère une déformation au niveau des « effets de voix », ainsi qu'une transformation au niveau des « effets d'interprétation »¹⁶. Pour appréhender le travail qu'il accomplit sur le texte, il faut d'abord replacer la traduction dans son contexte historique. Nous sommes en 1876, seulement quinze ans après l'unification de l'Italie, unification politique qui va de pair avec une volonté d'unification linguistique. L'Italie cherche encore sa langue nationale et plusieurs voix se confrontent dans le débat. Collodi, entre autres, se fait le défenseur d'une langue vivante fondée sur le toscan. En 1868, le ministre de l'instruction publique, Emilio Broglio, l'avait d'ailleurs nommé membre à titre extraordinaire du « conseil pour la compilation du vocabulaire en usage dans le florentin », il *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*¹⁷. Au contexte historique il faut ajouter le contexte éditorial, c'est-à-dire celui de la collection «Biblioteca scolastica » de Paggi, qui se propose de « favoriser l'apprentissage de la langue italienne par les enfants, dans un pays qui devait encore construire son unité linguistique »¹⁸.

Dans sa traduction des contes de fées français, Collodi a donc la possibilité de mettre en place ses préceptes théoriques : comme il a été souligné par François Bouchard, qui a établi l'édition critique de *I racconti delle fate*, Collodi rattache « le texte à des normes discursives qui appartiennent à la langue parlée, dans sa variante vernaculaire toscane »¹⁹. Une analyse au palier microstructurel nous montre que l'oralité est bien représentée dans sa traduction, par ailleurs parsemée de toscanismes. Au ni-

¹⁶ Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.

¹⁷ Collodi y apportera en fait une moindre contribution et finira par abandonner l'entreprise, excédé par la politique du gouvernement.

¹⁸ Bonanni, *L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy*, cit.

¹⁹ Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, cit., p. 35.

veau morpho-syntactique, nous trouvons par exemple un usage récurrent du pronom sujet « la », aphérèse de « ella », comme dans l'exemple « La sta laggiù » (p. 47). Au niveau lexical, la fameuse galette de Perrault devient chez Collodi une « stiacciata » (forme toscane pour « schiacciata », *focaccia*, fougasse). L'auteur toscan excelle également dans l'usage des locutions polyrématiques typiques de l'oralité ; il privilégie, par exemple, les verbes syntagmatiques « buttar via » au lieu de « gettare », pour traduire « jeter » ; « dar retta » au lieu de « ascoltare », pour « écouter » (p. 49).

Bref, Collodi « ancre [...] le discours des personnages dans un terroir linguistique vernaculaire, marqué par une forte identité toscane, voire florentine »²⁰, mais – ce qui nous intéresse le plus – cet enracinement dans le terroir linguistique atteint les champs culturel et social : l'ancrage vernaculaire ainsi que la traduction d'un élément de *realia* comme la « galette » sont les indices d'une stratégie traductive 'domestiquante', qui naturalise le texte en fonction de sa lisibilité par le public visé. Comme le remarquent Pino Boero et Carmine De Luca : « anche applicandosi a testi francesi, Collodi non cessa di essere il toscano acuto, pessimista, ironico, pronto con un vocabolo o una battuta a ridurre a più domestici contorni i preziosismi della corte del Re Sole »²¹.

Le ton et le registre du métatexte deviennent nettement familiers, voire populaires : je pense, entre autres, à l'usage que Collodi fait des expressions phraséologiques, dont je me limiterai à citer le dernier énoncé du conte de Perrault qui précède la moralité : « Et il la mangea », qui devient chez Collodi « ne fece un boccone » (p. 49, « il l'avalait d'une bouchée »). Dans ce même esprit, Collodi fait un large usage des suffixes altératifs qui caractérisent fortement la langue italienne parlée. Je citerai en exemple les mots récurrents « vasetto » pour « petit pot »,

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ « Même lorsqu'il aborde des textes français, Collodi ne cesse d'être le Toscan aigu, pessimiste, ironique, prêt à réduire à des contours plus domestiques les préciosités de la cour du Roi Soleil, par un mot ou une boutade ». (je traduis) Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

« *vocione* » pour « grosse voix » et, bien sûr, « *Cappuccetto* » pour « Petit Chaperon », personnage éponyme du conte qui, grâce à Collodi, fait désormais partie aussi bien du polysystème littéraire, que du patrimoine linguistique et culturel italien et qu'il serait très difficile de pouvoir changer aujourd'hui ; et d'ailleurs, même les traductions les plus récentes des contes de Perrault – avec une attention plus rigoureuse au texte-source – s'en tiennent au titre proposé par l'auteur toscan²².

Si comme l'affirme Lance Hewson « traduire égal choisir », nous trouvons chez Collodi, comme dans toutes les traductions, ce qu'on appelle des résidus, des pertes. La plus flagrante concerne la phrase-phare du conte de Perrault : à savoir, la formule que la mère-grand adresse à ceux qui frappent à sa porte, qui incarne le conte du *Petit Chaperon rouge* aux yeux des Français : « Tire la chevillette, la bobinette cherra »²³. Or, cet énoncé si particulier, allitérant, construit en chiasme avec un lexique archaïque et quelque peu mystérieux²⁴, qui ressemble à une formule magique et qui est d'ailleurs répété deux fois dans le texte, et bien cet énoncé est presque évincé de la traduction de Collodi, au point que les lecteurs italiens ne l'ont jamais remarqué et n'en gardent aucun souvenir. En effet, Collodi opte en ce cas pour une traduction assez plate : « Tira la stanghetta, e la porta si aprirà » (p. 48, « Tire la petite barre, la porte s'ouvrira »).

Pourquoi Collodi, qui ne se prive pas du plaisir de jouer avec le texte, n'a pas profité des possibilités offertes par cette phrase ? Pour François Bouchard, il a « fait le choix de la sacrifier à la simplicité immédiate de la langue parlée »²⁵, ce qui reflèterait encore une fois la volonté, signalée également par Bonanni, de

²² Deux autres traductions importantes suivent celle de Collodi : la première, publiée en 1957 chez Einaudi, parue sous la direction d'Elena Giolitti avec une préface d'Italo Calvino ; la seconde, publiée en 2002 chez Marsilio, réalisée par Ida Porfido, sans aucun doute la plus fiable du point de vue philologique.

²³ La phrase est célèbre au point de bénéficier, à elle seule, d'une entrée dans l'encyclopédie libre Wikipedia ; une recherche sur le moteur Google en avril 2020 donne plus de 50.000 résultats.

²⁴ Comme le relève Bouchard : « Non seulement “chevillette” et “bobinette” ne sont pas attestées par les dictionnaires du temps ni associées aux arts de la serrurerie, mais le futur du verbe “choir” est noté par Furetière, qui le regrette, comme désuet ». (Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, cit., p. 34).

²⁵ *Ibid.*

préférer « un ton plus familier et plus ordinaire, [...] grâce à l'adoption d'une langue écrite proche de l'oralité »²⁶.

Cette explication n'épuise pas la question traductologique et sans aucun doute la traduction de cet énoncé aura besoin d'une réflexion qui tienne compte de sa portée symbolique. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit de la phrase qui nous fait entrer dans la maison de la mère-grand, et nous savons bien ce qui se passe dans cette maison. Après avoir tirée la chevillette et ouvert la porte, le jeune fille se déshabille et rejoint le loup dans le lit. Commence alors le jeu de questions sur l'anatomie de la bête dans le *crescendo* dramatique de la tournure « C'est pour mieux... », jusqu'à la dévoration finale qui est, chez Perrault, une métaphore de l'acte sexuel.

Comme le remarque Ute Heidmann, l'interprétation sexuelle est affichée dès la vignette en couleurs qui surplombe le manuscrit d'apparat de 1695. Nous y voyons un loup, qui n'est plus déguisé en mère-grand, à moitié monté sur le bord du lit où se trouve la jeune fille couchée, qui d'ailleurs n'a pas l'air d'avoir bien compris la situation et semble ne rien soupçonner²⁷.

A partir de l'édition de 1697, publiée chez Barbin, Perrault oriente clairement la lecture de son conte par la moralité métaénonciative qui boucle l'histoire et qui identifie nettement le méchant loup à un séducteur :

MORALITÉ

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le Loup mange.
Je dis le Loup, car tous les Loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,

²⁶ Bonanni, *L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino*. Collodi traducteur d'Aulnoy, cit.

²⁷ La recension des versions populaires de ce même conte ne fait que renforcer cette interprétation. C'est le cas entre autres de *La petite fille et le loup*, conte oral recueilli par le folkloriste Paul Delarue, où l'épisode du déshabillage qui précède le coucher du *Petit Chaperon* dans le lit laisse pressentir un viol.

Qui privés, complaisants et doux,
 Suivent les jeunes Demoiselles
 Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;
 Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,
 De tous les Loups sont les plus dangereux²⁸.

On le sait, le conte de Perrault finit mal, avec la jeune fille qui succombe au loup (« Et en disant ces mots le loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge et la mangea »). La moralité du conte est à voir, dans le contexte de sa parution, comme un avertissement à l'usage des jeunes filles de la cour, une mise en garde contre les séducteurs « doucereux » et « dangereux », comme le dit si bien la rime finale²⁹. Or, après avoir réduit la portée symbolique de la phrase qui nous introduit à l'intérieur de la maison, Collodi réduit également la référence aux dangers de la séduction sexuelle, et modifie en conséquence la moralité de l'histoire :

La storia di Cappuccetto Rosso fa vedere ai giovinetti e alle giovinette, e segnatamente alle giovinette, che non bisogna mai fermarsi a discorrere per la strada con gente che non si conosce : perché dei lupi ce n'è dappertutto e di diverse specie, e i più pericolosi sono appunto quelli che hanno faccia di persone garbate e piene di complimenti e di belle maniere (p. 49)³⁰.

²⁸ Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, dans *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Hachette, 1860, pp. 22-23. On cite ici l'édition Hachette, qui est celle traduite par Collodi.

²⁹ Quelque 120 ans plus tard, la fin brutale du *Petit Chaperon rouge* sera adoucie dans la version du même conte proposée par les frères Grimm, dans le recueil *Kinder- und Hausmärchen, Contes des enfants et de la maison* (1812-1822). Dans cette variante plus rassurante et aujourd'hui sans doute plus répandue, la fille est « mangée » par le loup au sens littéral du terme, pour être ensuite sauvée par un chasseur providentiel. Comme le démontre Robert Darnton dans *The Great Cat Massacre And Other Episodes in French Cultural History* (1984), il s'agit d'une contamination avec un conte huguenot. D'ailleurs, le contexte de la parution du recueil *Kinder- und Hausmärchen* n'est plus celui de l'aristocratie mondaine de la cour de Versailles, mais celui de la bourgeoisie allemande du XIX^e siècle, pour laquelle les frères Grimm proposent un conte plus accessible et plus acceptable, surtout pour un public qui est de plus en plus constitué d'enfants. Pour sa part, Collodi, même s'il s'adresse lui aussi à un public d'enfants, ne se laisse pas influencer par la version allemande, qui circulait déjà en Europe mais qui n'avait pas encore été publiée en Italie et ne le sera qu'en 1897 (Hoepli), donc après la mort de Collodi qui survient en 1890.

³⁰ « L'histoire du Petit Chaperon Rouge fait comprendre aux jeunes garçons et aux jeunes filles, et particulièrement aux jeunes filles, qu'il ne faut jamais s'arrêter dans la rue pour parler aux inconnus : parce que des loups il y en a partout et de plusieurs sortes, et que les plus dangereux sont bien ceux qui ont l'air agréable, et qui n'épargnent pas les compliments ni les belles manières ». (je traduis)

La moralité proposée par Collodi se détache fortement de celle de Perrault, aussi bien du point de vue de la forme (la prose remplace les vers), que du contenu (la dimension sexuelle en ressort nettement atténuée). Cela a été souligné par Catia Nannoni dans son étude sur la traduction des « moralités » des contes, qu'elle considère, de concert avec Ute Heidmann et Jean-Paul Sermain, comme la partie la plus auctoriale du recueil :

La traduzione di Collodi, pensata per un pubblico infantile, stempera notevolmente il riferimento erotico (di cui resta traccia solo nell'indicazione che il messaggio si rivolge « segnatamente alle giovinette ») e ricorre a più generici e tradizionali avvertimenti circa l'opportunità di non dare confidenza agli sconosciuti (« non bisogna mai fermarsi a discorrere per la strada con gente che non si conosce »), trasmettendo un insegnamento per così dire scontato, che riecheggia le norme di buon senso dell'educazione impartita in famiglia³¹.

En reprenant les fils de notre enquête, comment peut-on donc considérer la traduction de Collodi et sa posture traductive ? Serait-il un *traduttore-traditore* ?

Il convient de laisser de côté ce vieil adage et les préjugés tenaces qui lui sont attachés pour replacer la traduction dans le contexte qui lui est propre. Il ne faut pas oublier que la pratique de la traduction a une nature locale et historique, comme l'a bien remarqué Lawrence Venuti. Les écarts entre les deux textes n'ont pas été relevés, ici, pour accuser Collodi d'avoir « trahi » l'original, mais pour observer le mouvement que l'ouvrage de Perrault accomplit sous l'impulsion de la traduction, dans une perspective descriptive et non pas prescriptive, selon une approche traductologique qui se situe dans le sillage de l'école des

³¹ « Conçue pour un public d'enfants, la traduction de Collodi réduit fortement la référence érotique (dont il ne reste de trace que dans la remarque que le message s'adresse « tout particulièrement aux jeunes filles ») et a recours à des avertissements plus généraux et traditionnels sur le fait de ne pas faire confiance aux inconnus (« il ne faut jamais s'arrêter dans la rue pour parler aux inconnus »), transmettant un enseignement pour ainsi dire évident, qui fait écho aux normes du bon sens de l'éducation impartie en famille ». (je traduis)

Catia Nannoni, *Cosa insegnano le fate : la morale dei Contes de ma mère l'Oye da Perrault a Collodi*, dans *La fiaba come tradizione e traduzione*, Perugia, Guerra, 2011, p. 67.

Descriptive Translation Studies³². Ce mouvement nous amène de la cour de Versailles de la fin du XVII^e siècle à une Toscane grand-ducale et populaire, fraîchement annexée au Royaume d'Italie³³. S'il est « généralement admis que le conte merveilleux se déroule dans un monde imaginaire non localisé, peu caractérisé, quasiment prototypal »³⁴, il faut bien reconnaître que ces deux textes représentent des mondes sociaux et culturels bien distincts et véhiculent des messages différents. L'époque de Collodi n'est plus celle de la cour de Louis XIV, et le conte de fées fait désormais partie de ce nouveau genre qui vient de se constituer au fil du XIX^e siècle : la littérature pour l'enfance et la jeunesse³⁵.

Collodi traducteur a fait sa propre lecture du texte de Perrault, et au lieu de définir cette traduction comme une adaptation, comme on le dit souvent dans des cas semblables, il me paraît plus juste d'employer un autre terme, celui d'**adaptation*, jeu de mot-valise conçu par Jean-René Ladmiral³⁶. Cette création néologique me semble particulièrement efficace pour décrire le travail de Collodi, qui n'a pas seulement traduit et adapté les

³² Les *Descriptive Translation Studies* (DTS) ou *Polysystem Theory* ne voient plus une hiérarchie entre le texte original et ses traductions, désormais analysées en tant que textes à part entière et non pas en tant que copies imparfaites ou ancillaires. Cette approche s'applique particulièrement bien au conte de fées, genre mouvant par excellence, auquel colle parfaitement la notion de « texte fluide » de John Bryant. (cfr. John Bryant, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002).

³³ « la corte del Re Sole si trasferisce, con il suo seguito luminoso, in una Toscana insieme grandducale e umile ». Giuseppe Pontiggia, « Prefazione » a Collodi, *I racconti delle fate*, Milano, Adelphi, 1976, p. XVII.

³⁴ Pierre-Emmanuel Moog, *La chatte (de Straparola), le chat (de Perrault) et le matou (des Grimm) vivent-ils dans le même monde ?*, « Francofonia », 72, 2017, p. 35. Dans son analyse très fine, Moog montre bien comment un même conte peut se faire porteur d'un sens différent selon la culture qui le produit ou qui l'accueille.

³⁵ Sur le travail de « reconfiguration générique », on lira l'étude de Adam et Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes de fées*, cit., pp. 33-80.

³⁶ « [...] il est tout aussi clair que la frontière entre traduction et adaptation devient tout à fait floue ; et jusqu'où l'adaptation peut-elle aller ? [...] Je serais tenté de hasarder une sorte de "jeu de mot-valise" : l'adaptation tend à être une **adaptation*... », Ladmiral, *Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles*, cit.). Lance Hewson établit, pour sa part, la notion de 'adaptation larvée'. Cfr. Hewson, *L'adaptation larvée : trois cas de figure*, « Palimpsestes », 16, 2004, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/1596>>, 15 mai 2020.

contes de Perrault, mais les a véritablement adoptés. Avec l'auteur toscan, le *Petit Chaperon rouge*, entre autres contes perraultiens, s'installe en Italie. C'est effectivement à partir de sa traduction que ce personnage, mué en *Cappuccetto rosso*, commence sa promenade dans le bois de la culture et de la littérature italiennes, qui se l'approprient en le transformant tour à tour. Le conte est si bien acclimaté qu'il arrive à servir des projets politiques nationalistes, jusqu'à la dérive idéologique (il existe une version colonialiste du conte, qui voit le jour en 1933, pendant la période fasciste, sous la plume d'Armando Lodolini). Dans la seconde moitié du XX^e siècle, le conte est soumis à des pratiques de renversement ludique et de réécriture : on se souviendra des *Favole al telefono* de Gianni Rodari (1962) ou des 'exercices de style' de Bruno Munari (*Cappuccetto Rosso Verde Giallo Blu e Bianco*, Torino, Einaudi, 1981). Plus récemment, vers la fin du XX^e siècle, une jeune fille résolue et intrépide prend la place de la fille chétive et crédule, désormais prête à défier le Méchant Loup (voire à le remplacer...). On citera Stefano Benni, qui revisite l'histoire dans une version sombre et *pulp* qui transforme le Petit Chaperon rouge en Petit Chaperon noir (*Cappuccetto nero*, dans *Terra !*, 1983), ou Daniele Luttazzi, qui arrive même à proposer une histoire d'horreur dans son *Cappuccetto rosso splatter*, publié dans le recueil *Gioventù cannibale* (1996).

La boucle n'est jamais bouclée dans ce jeu de réfractions, car comme le dirait Susi Pietri, « la lettura di uno scrittore da parte di un altro è automaticamente *risrittura creativa* che traspone la manipolazione dei 'prestiti' in 'arte dell'interpretazione' e la 'citazione', esplicita o fraudolenta, in *reinvenzione estetica* »³⁷. Ces mots lumineux nous donnent l'envie d'emboîter le pas à Cappuccetto rosso, qui poursuit son chemin malgré les Loups « doucereux » et « dangereux », en parcourant les routes et les sentiers les plus divers et, parfois, les moins battus.

³⁷ « La lecture d'un écrivain de la part d'un autre écrivain est automatiquement *réécriture créative* qui transpose la manipulation des 'emprunts' dans 'l'art de l'interprétation', et la 'citation', explicite ou frauduleuse, en *réinvention esthétique* ». (je traduis) Susi Pietri, *La seconda visione. Wilde cita Balzac. I*, « Parole rubate/Purloined Letters », 1, 2010, p. 154.