

Analyse de quatre traductions de *Le Avventure di Pinocchio* : quelle lisibilité pour la poétique du texte de Collodi? Quelle audibilité pour la voix du traducteur ?

Claude Puidoyeux

Université de Bordeaux IV, France

La liste ministérielle des œuvres littéraires recommandées pour l'école primaire française comporte une moitié d'œuvres en traduction, dont certaines, comme le roman de Collodi *Les Aventures de Pinocchio*, sont qualifiées de « patrimoniales ». S'interrogeant sur ce qualificatif, cet article confronte l'incipit du roman italien à quatre de ses traductions françaises : la plus ancienne et influente, celle de la comtesse de Gencé, et trois retraductions récentes. Il s'agit de montrer comment le dialogue entre traduction et retraductions parvient à faire entendre la voix singulière de chaque traducteur et la poétique du texte de Collodi.

Mots clefs : poétique, littérarité, voix du traducteur, retraduction, culture européenne.

In the ministry list of literary works recommended for French primary schools, half the works are translations of which some, including Collodi's novel *Les Aventures de Pinocchio*, are qualified as being "heritage" works. Reflecting on this qualification, this article confronts the beginning of the Italian novel with four of its French translations: the first and most influential, that of the comtesse de Gencé, and three recent retranslations. The aim is to show how a dialogue among translation and retranslations can render audible the singular voice of each translator as well as the poetics of Collodi's text.

Key words: poetics, literality, translator's voice, retranslation, European culture

Introduction

« L'Europe des traductions est d'abord l'Europe de l'effacement des traductions », affirme Henri Meschonnic¹. Ce constat peut-il s'appliquer à la liste ministérielle des œuvres littéraires recommandées pour l'école primaire française² ? En effet, cette liste, où les œuvres sont classées par genres et présentées, dans chaque catégorie, selon l'ordre alphabétique des noms d'auteurs, compte 45% d'œuvres traduites, non explicitement identifiées comme telles, et sans aucune mention des traducteurs. Ainsi, à partir de ce seul document ministériel, rien ne permet à l'enseignant de repérer formellement les œuvres en traduction, au risque de relativiser l'importance d'ouvrir les élèves à l'altérité des cultures étrangères par la littérature.

De plus, certaines de ces œuvres traduites sont répertoriées, dans cette liste, comme *patrimoniales*, ce qui est le cas, en particulier, pour l'œuvre de Carlo Collodi *Les Aventures de Pinocchio*. Or, à quel titre une œuvre si évidemment patrimoniale, en Italie, peut-elle être considérée comme tout aussi patrimoniale en France, dans ce contexte d'« effacement des traductions » ? S'agit-il d'un phénomène de naturalisation d'une œuvre italienne ou d'une authentique ouverture culturelle en direction du patrimoine littéraire italien et plus largement européen ? Dans ce cas, quel enjeu revêt l'audibilité de la voix du traducteur ?

Adossé à l'approche théorique du traduire selon Henri Meschonnic - qui montre combien les grandes œuvres sont fondatrices pour leur langue- ce travail se donne, tout d'abord, pour objectif d'examiner ce qui, selon les critères du théoricien, constituerait *la poétique* du texte de Collodi en langue italienne. Il s'agira ensuite de rappeler, après Mariella Colin, la place et l'influence de la traduction française effectuée par la comtesse de Gencé, en 1912, et demeurée, depuis lors, la traduction de référence³, présente parmi les éditions de l'œuvre citées dans le document d'accompagnement des programmes de littérature du primaire⁴, plus complet que la liste. Enfin, quelques-unes des retraductions contemporaines, dont deux sont également citées dans le document d'accompagnement, seront mises en perspective avec cette traduction historique afin d'examiner si leur effort d'émancipation de la traduction de 1912, permet de mieux faire entendre la poétique du texte source. Les quelques retraductions, choisies comme représentatives d'un ensemble plus vaste, sont celles d'Isabel Violante, pour l'édition bilingue GF parue en 2001, de Nathalie Castagné, revue par Jean-Michel Gardair pour l'édition Folio classique en 2002, citées dans le document d'accompagnement, et la version en accès libre sur internet, réalisée par Claude Sartirano en 2002. La comparaison de ces traductions vise à faire ressortir les différences, s'il y a lieu, dans la manière dont elles traitent quelques-uns des éléments du premier chapitre, constitutifs de la poétique du roman : l'ancrage toscan de la langue, l'oralisation interne d'un texte au mouvement à la fois dialogique et dialectique.

La traduction littéraire selon Henri Meschonnic

Dans ses travaux sur le « traduire⁵ », Meschonnic se propose de dépasser l'opposition entre conceptions « cibliste » et « sourcière » de la traduction littéraire⁶. La conception « cibliste », désormais obsolète, ne s'est jamais préoccupée de l'altérité du texte source qu'afin de mieux « censurer et filtrer l'étranger pour se l'assimiler », selon Antoine Berman⁷. Le problème de la conception « sourcière » viendrait, d'après Meschonnic⁸, de la restriction de champ qu'elle se donne lorsqu'elle compte faire « passer » l'altérité de la source au seul moyen d'une transformation linguistique de la langue d'accueil. Tout en rappelant ironiquement que Charon aussi était passeur⁹, Meschonnic conteste la représentation platonicienne de la langue, centrée sur le signe, à laquelle renvoie une telle conception du traduire, elle-même issue d'une vision du littéraire comme énoncé réduit à ses seuls enjeux herméneutiques.

Selon Meschonnic, le texte littéraire serait non un simple énoncé mais une énonciation en acte produisant des effets, bien au-delà des effets de sens, notamment par « le rythme, la prosodie, tout ce qui est énonciation et signifiante¹⁰ », ce qui rapproche cette conception de la littérarité de celle que développe Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*¹¹. « Qu'est-ce que la signifiante ? – interroge Barthes. C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*¹² ». Le sémiologue évoque, ensuite, ce qu'il nomme « *le grain* de l'écriture », par analogie au grain de la voix dont il esquisse les caractéristiques par quelques métaphores suggestives :

C'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté de voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps de la langue, non celle du sens du langage¹³.

De son côté, Meschonnic¹⁴ rappelle que si l'on traduit conventionnellement par « les mots », le « ta té phonê » d'Aristote du *Peri Hermeneias*, l'expression signifie littéralement : « les choses qui sont dans la voix », ce qui excède nettement le strict concept de « mot ». Dans l'*Odyssée* déjà, l'épisode des Sirènes, au chant XII, évoque de manière allégorique l'effet vertigineux de ces « choses qui sont dans la voix » lorsque celle-ci se tend, de toute sa puissance charnelle de séduction vers un destinataire.

Ce qu'il y aurait à traduire, dans un texte, excèderait donc largement « le mot » comme signe, c'est-à-dire le sens, dénoté ou connoté, et relèverait de ce plein chant textuel, de sa prosodie, de son rythme, de ses résonances profondes, de tout ce qui constitue cet au-delà des mots et donne à ce tissu vivant sa puissance d'enchantement. Et c'est bien la langue littéraire s'inventant dans ce mouvement créatif de séduction, autrement dit sa *poétique*, dont l'acte de traduction doit tenter de se saisir, selon Meschonnic, pour qui l'art du traducteur consisterait à recréer, au moyen de la langue de traduction, la façon singulière dont le texte source réinvente une langue, sa propre langue, à l'intérieur de la langue commune¹⁵.

Si toute grande œuvre peut être définie comme « un grand poème », grâce à la manière par laquelle elle fonde et habite sa langue, dont elle fait, pour tous, une demeure patrimoniale, fondatrice d'une culture commune, « ce sont les œuvres, affirme Meschonnic, qui sont maternelles, pas les langues¹⁶ » : les œuvres de Rabelais et de Montaigne, par exemple, sont maternelles pour le français, selon lui, comme celle de Cervantès pour l'espagnol ou de Dante pour l'italien.

L'acte de traduction devient ainsi un acte de création littéraire possédant un enjeu esthétique, éthique et politique parce qu'il relève d'une représentation du langage : « Ce qui met au passé, théoriquement, l'effacement du traducteur et l'effacement de l'altérité¹⁷ ».

La *poétique* du texte de Collodi : en quoi cette œuvre est-elle « maternelle »¹⁸ pour la langue et la culture italienne ?

Il existe un certain nombre de raisons objectives. Tout d'abord, cette œuvre est un classique en Italie, au sens premier, puisqu'elle est étudiée en classe. À ce titre, il n'est pas un Italien qui ne puisse manquer de la considérer comme patrimoniale¹⁹. Et la multiplication des objets sémiotiques secondaires²⁰ (métatextes, adaptations, parodies) produits, dans la Péninsule, autour des aventures du pantin, n'est pas le moindre signe de cette patrimonialité. Selon Paolo Fabbri, d'ailleurs, Pinocchio n'est rien moins qu'un mythe²¹ en Italie.

Ensuite, même si les clefs herméneutiques de cette œuvre palimpsestueuse, aux diverses allusions transtextuelles²², sont nombreuses et inépuisables, Carlo Fruttero et Franco Lucentini²³ soulignent combien ce roman, dans sa langue originelle, repose essentiellement sur une poétique propre, qui, à elle seule, constitue sa dimension artistique singulière. En effet, cette œuvre émane d'un auteur qui, déjà par ses ouvrages pédagogiques²⁴, contribue à définir la syntaxe et le lexique de la langue unifiée de l'unité italienne, et continue, avec *Pinocchio*, à fonder cette langue, en littérature, mais une langue bercée alors d'oralité et enrichie d'expressions vernaculaires toscanes ou florentines ainsi que d'archaïsmes²⁵, bref une langue qui, à l'image Pinocchio, s'invente en sortant des sentiers battus.

Cette œuvre manifeste aussi sa singularité en ce qu'elle est parcourue par « une oralisation interne », selon Mariella Colin²⁶ comme le suggère le sous-titre, *Storia di un burattino*, « Histoire d'un pantin ». Le roman semble ainsi se réclamer d'une intergénéricité avec le théâtre de marionnettes²⁷, et paraît d'ailleurs placé, dès son ouverture, sous l'égide d'un Dionysos burlesque, au nez rubicond, Maestro Ciliegia, protagoniste du premier chapitre, au contact duquel le pantin se révèle dans la bûche. De surcroît, la présence d'un conteur-narrateur extradiégétique, sorte de coryphée-bonimenteur-récitant, renforce encore l'intergénéricité entre roman et théâtre si bien que, dès l'adresse aux « petits lecteurs », le récit adopte le ton enlevé d'une narration orale que le conteur ne cesse ensuite de parsemer de modalités conatives d'implication²⁸ pour un lectorat destinataire de multiples clins d'œil complices. Ce surplomb métaleptique assuré par le récit-cadre invite donc le lecteur-spectateur à un régime de lecture distancié et critique, sensible à l'humour et au burlesque des situations, comme au théâtre de marionnettes.

Ainsi, l'oralité de l'œuvre innerve d'abord sa macrostructure, grâce à l'adresse du narrateur-conteur extradiégétique à l'attention des lecteurs-spectateurs desquels il présuppose une attitude responsive active : « C'era una volta...-Un re ! - diranno subito i miei piccoli lettori » (LAP²⁹, 5) (Il était une fois...-Un roi ! diront tout de suite mes petits lecteurs)³⁰. Cette

macrostructure surplombe et insère le récit encadré dont il éclaire le dialogisme propre et la théâtralité. Les aventures du pantin sont, en effet, découpées en trente-six chapitres possédant chacun une unité dramatique, dont les moments forts sont systématiquement des dialogues, conçus comme autant de scènes conflictuelles³¹ où le pantin affronte des points de vue antagonistes.

Dans l'incipit, tout particulièrement, ce dialogisme dialectique creuse de l'intérieur chaque étage discursif : récit cadre et récit encadré. Le premier effet visible de ce creusement affecte le récit cadre, à fonction métaleptique, où conteur et « petits lecteurs » sont censés diverger sur ce que peut être un héros de conte : « No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno » (LAP, 5) (Non, les enfants, vous vous êtes trompés, il était une fois un morceau de bois.) Cet effet dialogique premier se répercute sur le récit encadré dont il accentue l'effet dialectique : Maestro Ciliegia et la bûche fée s'opposent eux aussi, mais sur le devenir du morceau de bois. Dans les deux cas, ce sont les conventions génériques et le contrat de lecture qui se trouvent bousculés : contrairement aux idées reçues prêtées aux « petits lecteurs », le héros du conte ne sera pas un roi, mais un morceau de bois et ce morceau de bois ne deviendra pas un pied de table, comme le voudrait Maestro Ciliegia, selon un scénario d'action réaliste et prosaïque, qui pourrait bien être aussi celui des lecteurs, mais un pantin autonome, doué de conscience. De ce point de vue, le roman se construit, dès son incipit, sur une double subversion : celle du genre, bien entendu, mais aussi celle de ses modalités de lecture. Rester au pied de la lettre, serait comme rester au pied de la table, à l'image de Maestro Ciliegia. Ainsi, selon Alain Montandon, le récit « met les choses à l'envers³² », dès les premières lignes.

De surcroît, dans ce premier chapitre, les divergences de point de vue sur lesquelles se fonde la diégèse sont scandées et donc amplifiées par les effets métaleptiques du récit encadrant qui structure la narration à l'aide de trois attaques anaphoriques affirmatives, sorte de commentaires émanant du narrateur-conteur-coryphée : « C'era una volta / Questa volta /

Questa volta »³³ (LAP, 5-8) (Il était une fois / Cette fois / Cette fois), un peu comme les trois coups du théâtre ; c'est la voix du chef d'orchestre-narrateur. En contrepoint, le récit encadré paraît écrit comme une sonate pour deux instruments, les voix antagonistes des deux personnages, l'une basse, assonant en [a]/[o], celle de Maestro Ciliegia, et l'autre claire, celle de la bûche. Ces deux voix s'emploient à déconstruire la trame de la fable, par des « non » anaphoriques qui se répondent et s'opposent dans une sorte d'*agôn* burlesque et jubilatoire.

L'enjeu narratif d'un tel antagonisme est la présence euphorique de la vie dans la bûche et la progressive disqualification dysphorique de celui qui nie cette présence, Maestro Ciliegia, personnage insensiblement réduit au silence. Le vieux menuisier s'accroche aux mots, faute de maîtriser les faits. Il essaie de comprendre les mystères qui se déroulent dans son atelier « O dunque ? » (LAP, 7) (Ou alors ?), croit comprendre « ho capito, si vede che » (LAP, 7) (j'ai compris, il est clair que), puis refuse de comprendre « Io, non lo posso credere » (LAP, 7) (Moi, ça je ne peux pas le croire) mais ses interventions verbales désarticulées, à la syntaxe hasardeuse, se réduisent progressivement à des borborygmes de tonalité interrogative et suspensive, où assonent lourdement les /a/, /o/ et les /no/ de celui qui est présenté comme un vieillard bredouillant de terreur ainsi que le suggèrent, outre le sens, les assonances « tremando e balbettando dallo spavento » (LAP, 7) (tremblant et balbutiant d'épouvante).

La joute poétique entre ces deux voix connaît son acmé symbolique dans le chiasme « Io/Ohi » situé au cœur des échanges. M. Ciliegia s'affirme en redoublant par le pronom « Io »(Je) son empreinte personnelle : « Io non lo posso credere » (LAP, 7) (Moi, ça je ne peux pas le croire) ; « quella vocina me la sono figurato io » (LAP, 7) (cette petite voix, c'est moi qui me la suis imaginée). Mais ce « Io » sonore trouve son contrepoint dans le chiasme du « Ohi ! » (LAP, 7) proféré par le morceau de bois : « Ohi ! Tu m'hai fatto male » (LAP, 7) (Ouille, tu m'as fait mal toi !) Ce « Ohi » (à l'effet intraduisible), sorte de « je » à l'envers, semble répondre au « Io » insistant de M. Ciliegia et le nier en le retournant : par ce « Ohi », la bûche oppose au « Io » de M. Ciliegia un démenti sonore burlesque, elle annule

le « Io », ce qui a d'ailleurs pour effet de clouer sur place le vieil homme, en le réduisant une première fois au silence avant que l'injonction « Smetti » (LAP, 8) (Arrête) ne le terrasse définitivement.

La foudre qui frappe M. Ciliegia, en fin de chapitre, se manifeste par un éclair injonctif assonant en « i », note aigue d'un éclat de voix sorti de la bûche en éclat de rire : « Smetti, tu mi fai il pizzicorino sul corpo ! » (LAP, 8) (Arrête ! Tu me fais des chatouilles sur le ventre !) Le point d'arrêt que met ce rire, cristallin et plein de vie, aux borborygmes lourdauds et improductifs du vieillard, assène au rythme de la narration, comme au menuisier, le coup solennel initialement destiné à la bûche. Après ce coup de cymbale, le silence où s'entendent encore les multiples négations du texte.

Cette négation térébrante, omniprésente, s'affirme alors comme le véritable thème poétique et narratif de l'ouverture. L'incipit est scandé par ces « no » (non) anaphoriques émanant de tous les niveaux du texte et difractés tout au long du chapitre en : « non, ne, nessuno, nulla » (non, ne pas, personne, aucune (voix)) ainsi qu'en échos et assonances divers, « no » térébrant, insinué dans le texte comme au cœur de *Pinocchio*, lui-même dissimulé dans sa bûche. « No » présent jusque dans l'opposition ironico-symbolique entre « *bambino* » (LAP, 5) (enfant) et « *tavolino* » (LAP, 6) (table), les deux pôles opposés entre lesquels se situe le personnage.

Tout d'abord, le narrateur dit « non » aux hypothèses supposées de ses petits lecteurs « No, ragazzi avete sbagliato » (LAP, 5) (Non, les enfants, vous vous êtes trompés) puis renforce l'effet de déconstruction en usant du parallèle avec la formule introductive « C'era una volta » (LAP, 5) (Il était une fois) à laquelle il oppose immédiatement « Non era un legno di lusso » (LAP, 5) (Ce n'était pas du bois de choix). Il souligne ensuite sa propre ignorance : « No so come andasse... » (LAP, 5) (Je ne sais pas comment c'est arrivé). La bûche, quant à elle, dit « non » à M. Ciliegia et c'est le premier mot prononcé par le futur *Pinocchio* : « Non mi picchiar tanto forte » (LAP, 6) (Ne me frappe pas si fort). De son côté, le vieux menuisier, comme pour se défendre, tente un « non » impuissant à ce qu'il ne veut ni voir ni croire. M.

Ciliegia ponctue, ensuite, ses vaines recherches d'explication rationnelle des leitmotifs « nessuno » (LAP, 7) (personne) puis « nulla » (LAP, 8) (aucune (voix)) constat qu'il avait anticipé en affirmant : « eppure qui non c'è anima viva » (LAP, 7) (et pourtant ici il n'y a pas âme qui vive). Son triomphal « e nulla » (LAP, 8) (rien), repris trois fois, signe une certitude provisoire qui fait assoner « vocina » avec « e nulla », comme pour signifier : « vocina è nulla » (cette petite voix, ce n'est rien).

Ainsi, le rythme enlevé que la scansion de la négation insistante donne à cet incipit, accompagné d'une oralité émaillée de florentin et de toscan, semble dire « non » aux conventions des contes traditionnels bien connus de Collodi, traducteur de Perrault. Comme une pierre jetée dans un lac paisible, les effets subversifs de toutes ces négations joyeuses, produisent des ondes à l'infini, presque au-delà du texte même, car c'est l'air de l'histoire qui reste en tête longtemps encore après que le livre s'est refermé.

Le caractère *cibliste* de la traduction effectuée par la comtesse de Gencé en 1912

Le roman de Collodi a été traduit en français dès 1902 par un certain Emilio³⁴ mais la traduction de la comtesse de Gencé pour les éditions Albin Michel fut la première à rencontrer le succès. Elle est rééditée depuis lors sans discontinuer si bien qu'elle fait figure de traduction « originale » au sens où l'entend Elżbieta Skibińska³⁵. Et, même si, en fin de compte, une telle traduction « ouvre la possibilité à de nouvelles traductions », comme elle est restée, de longues années³⁶, la seule version française, son influence perdure.

Dans l'édition Albin Michel de cette traduction, le sous-titre « *storia di un burattino* » (*histoire d'un pantin*), avec tout ce qu'il suggère de subversions diverses, disparaît de la première de couverture pour être remplacé, dès la page de titre, par l'indication « Avant-propos de la comtesse de Gencé ». On peut s'interroger sur l'objectif d'une telle substitution. S'agit-il d'une volonté éditoriale de redéfinir un horizon d'attente plus adapté au lectorat français accoutumé à une littérature de jeunesse aux visées explicitement moralisatrices³⁷ ?

De façon significative d'ailleurs, Marie-Louise Blondeau, qui, depuis 1907, signe, chez le même éditeur, « comtesse de Gencé » de nombreux ouvrages de bonnes mœurs où les valeurs des « Gens du Monde » constituent la référence³⁸, conserve ce pseudonyme pour la traduction de l'œuvre de Collodi. Or, ce nom d'emprunt commence comme *Genlis* et assone comme *Ségur*, femmes de lettres illustres, comtesses toutes les deux, toutes les deux occupées, dans leurs ouvrages, à répandre les principes éducatifs et moraux des milieux aisés si bien que, dans ce contexte, ce nom inscrit celle qui le revendique dans une sorte d'héritage symbolique en connivence avec le lectorat vraisemblablement visé par l'éditeur mais en opposition avec la tradition culturelle dont se réclame Carlo Lorenzini, lorsqu'il choisit le pseudonyme de Collodi, nom du modeste village toscan de sa mère, simple domestique.

Dans ces conditions, on ne peut s'étonner que l'avant-propos de six pages, rédigé par la comtesse de Gencé comme introduction à l'œuvre traduite, ne démente aucunement l'horizon d'attente suggéré. *A priori*, ce paratexte devrait avoir pour fonction principale de faciliter la réception de l'œuvre étrangère et notamment de ménager un palier d'acclimatation³⁹ aux jeunes lecteurs français éloignés des réalités de l'Italie du Risorgimento. En réalité, il ne prend pas la forme d'un métatexte analytique ou didactique, mais celui d'une brève autofiction intitulée « Comment j'ai connu Pinokio » qui se donne pour fonction explicite d'orienter la lecture de l'œuvre. Au contraire de l'incipit de Collodi dont la poétique invite à une lecture subversive, l'avant-propos de la comtesse, qui d'une certaine façon endosse la fonction d'incipit de la version traduite, induit, au contraire, une lecture conformiste du roman.

En effet, la traductrice – à la fois auteur, narrateur et personnage de l'histoire autofictionnelle narrée dans la préface – s'attribue le rôle de médiatrice entre ses lecteurs et Pinocchio, jeune immigré italien livré à lui-même, qu'elle aurait adopté par compassion. S'il n'est pas certain que son lectorat perçoive le lien métaphorique entre traduction et adoption, en revanche, le thème de l'adoption de l'enfant pauvre par une noble personne charitable est un *topos* des

romans d'éducation de l'époque⁴⁰. Et, la comtesse de Gencé dépeint donc Pinocchio comme l'archétype de l'orphelin pauvre, naturellement bon mais sans éducation, dans lequel, malgré les différences, le lecteur est invité à reconnaître un « petit camarade »⁴¹, (Gencé, 12).

Ainsi, les malheurs de Pinocchio, présentés comme la conséquence de son ignorance et de sa malchance, seraient, en somme, l'occasion de rappeler combien il est nécessaire de se conformer au système de valeurs que donne une bonne éducation, système à travers lequel la comtesse appelle ses lecteurs à interpréter le monde. Elle souligne d'ailleurs explicitement les enjeux éducatifs d'une telle histoire dont elle clôt soigneusement l'interprétation en une formule péremptoire : « Ce petit camarade [...] vous apprendra certainement beaucoup de choses et, entre autres, que [...] [l']on finit toujours par trouver du bonheur et de l'affection lorsqu'on est compatissant et bon⁴² » (Gencé, 12). Il s'agit, sans doute, de prévenir ainsi toute lecture aventureuse des *Aventures de Pinokio*.

L'idéologie de cet avant-texte transparait évidemment dans ses choix stylistiques d'une élégance simple, celle supposée des « gens du monde », lorsqu'ils s'adressent aux enfants et entendent leur donner un modèle de comportement à travers un modèle de style, dans un mouvement, où, selon l'analyse de Meschonnic, l'esthétique rejoint l'éthique et le politique⁴³. Cet avant-propos sert naturellement de seuil introductif à une traduction cibliste qui opère pour Mariella Colin, citant Gérard Genette, une « transstylisation intramodale⁴⁴ » de la source dont elle modifie profondément la poétique en aplanissant résolument ses effets dialectiques et subversifs. Par goût de l'hypercorrection formelle, la comtesse rétablit une mise en page et une structure phrastique classiques avec ponctuation normée. Le dialogisme polyphonique, les effets d'oralité y sont estompés et les échos de la langue vernaculaire, ignorés. Or, Mariella Colin, citant Luciano Giannielli⁴⁵, rappelle pourtant les enjeux de cette langue dont l'emploi est loin d'être aléatoire chez Collodi :

La forte empreinte vernaculaire dans l'énonciation n'est pas utilisée de façon homogène [...]. Ces tournures sont totalement absentes du discours des personnages en position d'autorité pédagogique⁴⁶.

En effet, selon cette analyse, la Fée ou le Grillon-parlant, personnages en position d'autorité, ainsi que les citadins négatifs comme Lucignolo, n'emploient pas les parlers toscan ou florentin, au contraire des personnages campagnards et négatifs, comme le Chat et le Renard, ou de Pinocchio lui-même, pour lequel cette langue du terroir traduit les affects, comme c'est le cas dès le chapitre I. Ainsi, chez Collodi, l'usage de la langue semble-t-il opposer deux manières de dire et d'habiter le monde. Et Pinocchio, lorsque ses affects le révèlent, se découvre comme un campagnard, toscan de langue. De plus, priver le texte de son ancrage vernaculaire et de ses archaïsmes, c'est le priver de son ancrage temporel et géographique, de l'épaisseur culturelle constitutive du tissu même de sa poétique.

Par conséquent, l'avant-propos de la comtesse, rédigé dans la langue lisse et policée des personnages en position d'autorité, peut être considéré comme un avant-récit ayant pour fonction de préparer l'homogénéisation linguistique opérée sur le texte par la traduction « cibliste » rédigée dans cette même langue policée. L'œuvre originale se trouve ainsi acclimatée à la culture et au lectorat français, pratique courante à l'époque⁴⁷.

Or, en dépit de ses limites connues, l'influence de cette traduction reste sensible encore sur les retraductions actuelles du roman de Collodi, dont elle constitue une sorte d'hypotexte⁴⁸, selon Mariella Colin. On peut donc se demander comment les retraducteurs gèrent, entre émancipation et dépendance, leur relation à cette traduction historique et s'ils parviennent à faire entendre leur voix, dans une plus grande attention à la poétique du texte.

Retraductions contemporaines : à la recherche de la poétique perdue ?

L'analyse comparative entre les choix de la traduction historique et ceux des retraductions récentes se limite aux caractéristiques de la poétique du texte précédemment analysées : parlers vernaculaires, effets de dialogisme et martellement des négations.

Pour ce qui concerne les parlers vernaculaires et la représentation du monde de référence qu'ils induisent, Mariella Colin⁴⁹ a précisément détaillé de quelle manière la traduction historique fait foin de l'ancrage toscan et florentin du texte source. Elle francise les noms

propres ; Pinocchio est affublé d'un k ; Maestro Ciliegia devient « le père La Cerise » (Gencé, 13) – ce qui signe un surplomb de classe surtout avec la variante : « ce brave père La Cerise » (Gencé, 14) pour « quel buon vecchio di Maestro Ciliegia » (FP, 6) (ce bon vieux Maestro Ciliegia) ; Isabel Violante, comme Nathalie Castagné et Claude Sartirano⁵⁰ préfèrent le poétique et archaisant *Maître Cerise*.

La traduction de 1912 ignore les toscanismes et les archaïsmes : « pizzicorino » (LAP, 8) traduit « picotements » (Gencé, 17) pour « chatouilles », « corpo » (LAP, 8), traduit « corps » (Gencé, 17) pour « ventre » ; les idiolectes typiquement toscans, sorte de « taquets rituels⁵¹ » associés à l'interrogation, « O » ou « Che » (LAP, 7) ne sont pas pris en compte, pas plus que les formes d'insistance marquées par la présence du pronom « tu » : « Tu m'hai fatto male » (LAP, 7) (Tu m'as fait mal, toi) ; l'archaïsme *uscio* (huis) est traduit simplement par « porte » (Gencé, 15), la forme verbale archaïque « se messe in ascolto » (LAP, 8) est traduite comme s'il s'agissait de « se mise », etc. Ces formes idiomatiques sont évacuées également par les traductions contemporaines où les « o » et « che » deviennent « et / ou » ; le « tu » superfétatoire n'est généralement pas traduit. Si le « pizzicorino » est rétabli dans le sens de « chatouilles », ni Castagné ni Violante ne traduisent « corpo » : Violante propose « partout » (Violante, 41), version synthétique de la traduction littérale « sur tout le corps », que reprend Sartirano (chap.1)

La traduction historique commet des erreurs sur des objets du quotidien représentatifs du monde populaire de référence. Ces erreurs concernent tout d'abord l'environnement du menuisier : « banco » (l'établi) traduit par « banc »⁵² (Gencé, 13-17) ; « bottega » traduit par le concept citadin de « boutique » au lieu d' « atelier » ou peut-être d' « échoppe » ; « corbello dei trucioli » par « corbeille à copeaux » au lieu de « caisse à copeaux » ; le geste du menuisier : « levargli la scorza » est traduit par « décortiquer » au lieu de « lever l'écorce », « digrossarlo » par « tailler » au lieu de « dégrossir ». Elles concernent aussi les termes domestiques de la vie quotidienne : « tavolino » (petite table) traduit « table » ; « stanze »

(pièces) est traduit par le concept citadin d' « appartement », « stufe » par « cheminée » alors qu'il s'agit de « poêles ». Violante⁵³ corrige certaines de ces erreurs, mais conserve « table » comme les deux autres traducteurs; « banco » est « le banc » pour Castagné⁵⁴, « l'établi » pour Violante mais Sartirano⁵⁵ conserve « corbeille » comme Castagné ; Violante maintient « décortiquer » alors que les deux autres traducteurs proposent : « enlever l'écorce » pour « digrossarlo » et optent en faveur de « dégrossir » quand Violante traduit par « nettoyer » ; « stanze » est traduit par « chambres » (Violante), par « maisons » (Castagné) ou omis (Sartirano) ; « stufe » est rétabli par les trois traducteurs comme « poêles », Castagné garde « boutique » quand Violante et Sartirano proposent « atelier ». Sans doute l'hétérogénéité des choix lexicaux des retraducteurs nuit-elle un peu, comme chez la comtesse de Gencé, à la cohérence et à la poésie de l'évocation mais leur souci de se rapprocher du monde représenté, par le choix du mot le plus approprié, semble plus manifeste.

Par ailleurs, la comtesse de Gencé fait des omissions à propos desquelles Mariella Colin se demande s'il ne s'agit pas d'une « censure délibérée⁵⁶ » dont on pourrait penser qu'elle sert à masquer la violence rustique du monde de référence. Ainsi, Maestro Ciliegia menace le morceau de bois puis le violente : « Si pose a sbatacchiarlo senza carità contro le pareti della stanza » (LAP, 8) (il se mit à le cogner sans pitié contre les murs de la pièce).

La comtesse s'en tient à une reformulation atténuante : « il jeta [la bûche] à terre violemment » (Gencé, 16). Les retraducteurs, quant à eux, n'édulcorent pas le texte : « Il saisit à deux mains le pauvre morceau de bois et se mit à le cogner sans pitié contre les murs de la pièce », proposent-ils (Violante, 41 ; Castagné, 49 ; Sartirano, chap. I).

En somme, si les retraducteurs contemporains ne cherchent généralement pas à édulcorer la rusticité ou la rudesse du monde représenté contrairement à la traduction originale – contrainte par l'esthétique qui la gouverne – ils suivent néanmoins la version de 1912 face à l'obstacle indéniable que constitue la traduction du code switching et du code mixing induit par les archaïsmes et la présence des parlers vernaculaires. Sartirano tente, il est vrai, de

tourner la difficulté en faisant quelques ouvertures en direction d'un registre familier : « Imaginez la tête de ce brave Maître Cerise » ou « cette fois Maître Cerise en resta baba », (Sartirano, chap.1). Castagné propose dans la même veine : « Ce morceau de bois tombe à pic » (Castagné, 48). Même timide, ce souci d'émancipation lézarde la chape sous laquelle la traduction historique enferme la langue vernaculaire, sans toutefois faire céder l'édifice, car les solutions ainsi trouvées relèvent du registre familier dans une langue dominante et non d'une langue vernaculaire. Assimiler familier et vernaculaire peut sembler réducteur.

Donc, en se calant sur la traduction historique réductrice des parlers, les retraductions prennent le risque d'escamoter la polyphonie du texte et surtout de priver de sa voix Pinocchio lui-même. Ainsi, les retraducteurs s'alignent, malgré leur résistance, sur une esthétique et une idéologie obsolètes : celles qui prévalaient lorsque la comtesse de Gencé, soit ignorance des parlers vernaculaires, soit volonté délibérée, homogénéisait l'ensemble de la narration au niveau de langue des « personnages en position d'autorité pédagogique » et passait l'original au filtre idéologique univoque d'une norme éthique, réduisant, de cette manière, le texte de Collodi en un simple roman d'éducation.

Qu'en est-il de la traduction du mouvement dialogique de construction et déconstruction du texte ? Comment les traducteurs gèrent-ils les trois attaques en crescendo : « C'era una volta / questa volta / questa volta » ? La formule initiale « Il était une fois » devient, chez la comtesse de Gencé, « Il y avait une fois » (Gencé, 13) ce qui rend impossible l'opposition dialogique entre « c'era una volta » constructive et sa déconstruction « non era » inscrite au cœur de la série :

C'era una volta / c'era una volta un pezzo di legno / non era un legno di lusso (LAP, 7)
(Il était une fois / Il était une fois un morceau de bois / Ce n'était pas du bois de choix).

Violante et Sartirano conservent « Il était une fois » et l'effet, mais Castagné suit la comtesse et perd l'effet.

Le dernier « Questa volta » est également escamoté par la traduction historique qui l'antépose et le traduit par « sur le coup » (Gencé, 17). On lit dans le texte de Collodi : « Questa volta il povero Maestro Ciliegia cadde giù come fulminato » (LAP, 8) (cette fois, le pauvre maître Cerise s'écroula comme foudroyé), ce que la comtesse traduit par « Le pauvre père la Cerise tomba comme foudroyé sur le coup » (Gencé, 17). Les retraductions préservent, bien au contraire, l'anaphore fondamentale « Il était une fois/ Cette fois/ Cette fois » et donc la montée *crescendo* en respectant les paragraphes et leur ponctuation originelle, différence fondamentale par rapport à la traduction historique.

Si ces trois moments sont aisées à rendre, il n'en est pas de même de la scansion des négations : « non », « nessuno » et « nulla » (LAP, 5-8). Or, comme on l'a vu, la négation anaphorique fonde le rythme même du texte. Aux divers errements potentiels des narrataires interprètes, corrigés par le narrateur : « No, ragazzi, avete sbagliato » (LAP, 5) (Non, les enfants vous vous êtes trompés) ; « Non era un legno di lusso » (LAP, 5) (Ce n'était pas du bois de choix), à l'ignorance du narrateur lui-même « Non so come andasse ... » (LAP, 5) (je ne sais pas comment c'est arrivé) ; au refus opposé par M. Ciliegia : « Io, non lo posso credere » (LAP, 7) (Moi, ça je ne peux pas le croire), semble répondre le « Non » (ne... pas) de la bûche, son tout premier mot, constructif de l'identité de ce personnage naissant : « Non mi picchiar tanto forte » (LAP, 6) (Ne me frappe pas si fort). Les premiers « non » (ne...pas) qui suivent le « No » (Non) initial ainsi que tous leurs échos sont difficiles à transposer en français où la négation « ne...pas » assone moins nettement avec « Non » et frappe donc moins fort ; de plus « ne...pas » ne peut être placé en attaque de phrase que dans les tournures injonctives. Les traducteurs optent donc pour des solutions autorisées par la langue française :

Non, mes enfants / Ce n'était pas du bois de luxe / Je ne sais pas comment le fait arriva / Oh ! Ne me frappe pas si fort / Non, c'est impossible. (Gencé, 13-14).

Non, les enfants/ Ce n'était pas du bois de luxe/ Je ne sais pas comment le fait arriva/Ne me frappe pas trop fort !/Je ne peux le croire. (Violante, 39)

Eh bien non, les enfants/ Ce n'était pas du bois précieux/ Je ne pourrais pas expliquer comment/ Ne frappe pas si fort !/ C'est impossible. (Sartirano, chap. I)

Non, mes enfants/ Ce n'était pas du bois de luxe/Je ne sais pas comment/Ne me tape pas si fort !/ Je ne peux pas le croire. (Castagné, 47-48)

On peut constater la relative similarité des propositions, qui s'appuient sur la traduction historique : Violante allège même la négation dans « je ne peux le croire » ; la contamination de la comtesse est perceptible dans le dernier segment de Sartirano avec le choix de renforcer le « no » par « Eh bien » en imitation du « Oh ! ». Ces ajouts font obstacle à la traduction de l'anaphore et rompent le rythme profond du texte.

S'il est difficile de rendre l'anaphore des « non », les traducteurs se sont également heurtés à la traduction des deux leitmotifs « nessuno » (personne) et « nulla » (rien, ou aucune voix), constats réitérés par lequel M. Ciliegia ponctue ses vaines recherches d'un être qui se serait dissimulé chez lui. Ces deux termes, qui se font écho en une sorte de *crescendo*, marquent le refus du vieil homme de concevoir une vie dans la bûche et sa conviction qu'en dehors de lui-même, « personne » ne peut se trouver dans son échoppe où « aucune voix » que la sienne ne peut retentir. Le premier paragraphe fait sentir le rythme effréné de cette recherche inquiète :

Girò li occhi [...] e non vide nessuno ! Guardò sotto il banco, e nessuno; guardò dentro un armadio [...], e nessuno; guardò nel corbello [...], e nessuno; aprì l'uscio di bottega [...], e nessuno (LAP, 7). (Il regarda de tous côtés [...] et ne vit personne ! Il regarda sous l'établi, personne ; regarda dans une armoire [...] personne ; regarda dans la caisse [...] personne ; ouvrit l'huis de l'échoppe [...], personne.)

Mariella Colin⁵⁷ a montré combien la prosodie de l'unique et compact paragraphe source, avec le rythme que lui donne la ponctuation semi forte du point-virgule, égrenant chaque étape de la recherche, sort profondément modifiée de la mise en page avec retour à la ligne et ponctuation forte, où l'enferme la traduction de la comtesse, qui en affaiblit ainsi les effets. De plus, la comtesse choisit de traduire « nessuno » par « rien » et termine même par « rien de rien », alors que le menuisier cherche la « personne » dont il a entendu la voix et non un objet. Sartirano et Violante traduisent « nessuno » par « personne », l'avant-dernier « personne » devenant « rien » chez Sartirano. En revanche, si les deux traducteurs conservent l'unique paragraphe, ils en modifient, comme la comtesse, la ponctuation originale : ils le scindent en autant de phrases qu'il y a de lieux de recherche et de constat : « personne ». Sartirano effectue, par ailleurs, de multiples gloses : « mais il ne vit, là non plus » et clôt le paragraphe

par un commentaire absent du texte de Collodi : « pas âme qui vive ». Cet ajout final, plus que les autres, rompt le rythme et modifie l'effet d'ensemble. Seule Castagné préserve les effets du texte en conservant l'unité du paragraphe et la répétition, sans modifier la ponctuation ou faire d'ajouts.

La deuxième vérification de M. Ciliegia consiste à cogner la bûche pour tenter d'en faire sortir à nouveau un cri et c'est le leitmotiv « nulla » (rien ou aucune voix) qui rythme le passage :

Poi si messe in ascolto per sentire se c'era qualche vocina che si lamentasse. Aspettò due minuti, e nulla, cinque minuti, e nulla ; dieci minuti, e nulla ! (LAP, 8)
(Ensuite il prêta l'oreille pour écouter si quelque petite voix se plaignait. Il attendit deux minutes, pas de voix, cinq minutes, pas de voix ; dix minutes, pas de voix !)

La comtesse de Gencé propose :

Puis il se mit aux écoutes pour entendre si, par hasard, la voix n'allait pas se lamenter. Il attendit deux minutes : pas de voix, cinq minutes, pas de voix ; dix minutes, rien ! (Gencé, 16).

Elle scinde le paragraphe unique en deux paragraphes, modifie la ponctuation, procède à un ajout qui constitue une glose : « par hasard », traduit certes deux fois « nulla » par « pas de voix » mais bouleverse à nouveau le rythme en choisissant la clôture « rien ».

Castagné modifie la ponctuation, donc le rythme même du texte, en introduisant une interrogative directe : « Puis, il écouta. Allait-il entendre une petite voix qui se plaignait ? » (Castagné, 49). Elle choisit de traduire « nulla » par « rien » comme Violante qui remplace, quant à elle, les points virgules par des points et termine avec « un toujours rien » de soulignement. Sartirano supprime la traduction de la forme interrogative indirecte, escamote l'une des trois répétitions de « e nulla » et procède à deux ajouts qui constituent des gloses permettant de traduire l'ambiguïté de « nulla » mais qui rompent la dynamique du texte :

Puis il tendit l'oreille pour entendre les lamentations de la petite voix. Il attendit deux minutes, mais rien ne se manifesta. Il attendit cinq minutes, dix minutes : toujours rien ! (Sartirano, chap.1)

Il semble ainsi que ce dernier leitmotiv, « nulla », ne soit rendu dans aucune des traductions étudiées, ce qui est également le cas pour le chiasme « Io/Ohi » qui n'est pas sans lien avec

les leitmotifs « nessuno » et « nulla », puisqu'il s'agit, dans les deux cas, de l'expression de l'*agôn* burlesque entre deux personnages dont chacun nie l'autre pour s'affirmer.

En effet, l'écho entre « Io », paradoxale affirmation redoublée du moi d'un M. Ciliegia en instance de déliquescence et son retournement en « Ohi », cri de naissance de Pinocchio, creuse le texte et constitue même une sorte de renversement narratif qui prépare le surgissement de l'être nouveau, comme on le voit notamment dans la phrase qui les met en miroir :

Si vede che quella vocina che ha detto ohi, me la sono figurata io (LAP, 7)
(Ça se voit que cette voix qui a dit « ohi », c'est moi qui me la suis imaginée.)

Tout comme l'opposition dans ce chapitre entre le bougonnement perpétuel de Maître Cerise qui assone en [o], [a] et la vocina aigüe, ce chiasme « Ohi/Io » n'est rendu dans aucune des quatre traductions.

En somme, et même si l'on ne peut conclure de façon définitive à partir de la seule analyse du premier chapitre, les trois retraductions contemporaines semblent prendre en compte et essayer de traiter les difficultés, désormais bien repérées⁵⁸, auxquelles les confronte la poésie du texte. Elles s'emploient à trouver des réponses en tentant de se dégager, quelquefois non sans peine, du bloc esthétique et idéologique dans lequel elles engluent, encore aujourd'hui, la traduction originale. Il semblerait, notamment, qu'elles soient attentives, dans l'ensemble, à préserver le rythme du texte et à trouver des solutions qui rendent perceptibles ses effets. Et, comme ces solutions divergent, chaque tentative fait entendre le grain de voix singulier de son auteur. Si l'on ne craignait de simplifier l'approche, on pourrait dire qu'Isabel Violante paraît plus soucieuse de rendre la toscanité immémoriale du conte, quand Nathalie Castagné et Claude Sartorino essaient de faire entendre sa modernité.

Traduction, retraductions et transmission d'un patrimoine littéraire

On peut, néanmoins, se demander si le filtre de la traduction historique, encore nettement présent dans les retraductions, ne risque pas de compromettre la perception de la poésie singulière de l'œuvre, de « cette chair profonde du texte » selon la métaphore de Barthes, de

cet au-delà des mots qui appelle et fascine. La réponse de Mariella Colin⁵⁹ est sans équivoque : le chef d'œuvre de Collodi n'a pas encore trouvé son traducteur, ce qui compromet sa rencontre avec le lectorat francophone. Un sondage effectué en 2004 par la revue *Lire écrire à l'école*⁶⁰ auprès d'enseignants de l'Ecole élémentaire française, ainsi qu'une enquête réalisée en 2013, pour cette étude, tendent à corroborer ce point de vue : plus de 90% d'enseignants et d'étudiants français non italianisants n'ont jamais lu *Les Aventures de Pinocchio*. Seul le personnage de Pinocchio survit à ce naufrage, par la médiation de Walt Disney. Le roman ne semble pas davantage lu à l'école primaire, malgré sa présence dans les listes officielles comme « texte patrimonial », puisque, sur une centaine d'enseignants de l'école élémentaire interrogés, deux déclarent lire, occasionnellement, à leurs élèves, quelques extraits de *Pinocchio*, et un seul aborder l'œuvre intégrale en classe⁶¹.

Peut-être conviendrait-il, cependant, de nuancer cette série de constats négatifs concernant le statut de l'œuvre de Collodi en France. Tout d'abord, la patrimonialité du personnage de Pinocchio y est incontestable, même si elle ne passe pas seulement par la voie de la littérature. Le dessin animé ou le cinéma ont proposé de nombreuses adaptations de ses aventures, parfois contestées (Disney⁶²), parfois reconnues comme capables de sublimer l'œuvre originale et de l'ouvrir à un public élargi (Comencini, Scott, Spielberg⁶³), sans compter les diverses illustrations, les productions d'albums ou de jeux vidéo qui maintiennent présente la mémoire du pantin. Cette postérité-là est si reconnue que les documents d'accompagnements du programme suggèrent de confronter les éditions en fonction des « interprétations proposées par les images » mais aussi de comparer les « adaptations cinématographiques » pour « éprouver les différentes lectures⁶⁴ » de l'œuvre.

Or, cette présence culturelle de l'œuvre au moyen de cette expansion d'elle-même que sont ses adaptations multimodales renouvelle aujourd'hui l'intérêt porté à un texte source assez puissant pour générer une telle profusion d'œuvres secondes d'intérêt planétaire. Ainsi, depuis sa parution, le statut culturel du roman a-t-il profondément changé : de simple roman pour

enfants, il est devenu cette indispensable matrice référentielle que « l'honnête homme » d'aujourd'hui ne peut ignorer. Cette matricialité de l'œuvre explique peut-être pourquoi, en France, les concepteurs de la liste d'œuvres littéraires pour l'école primaire, ont considéré l'œuvre de Collodi comme incontournable, ne serait-ce que pour lire les productions de la modernité, et donc comme patrimoniale, bien au-delà de sa patrie italienne. Ce nouveau statut justifie, en retour, l'intérêt porté aujourd'hui aux retraductions françaises de l'œuvre alors qu'en 1912, personne n'aurait songé à discuter les choix de la comtesse de Gencé, pour un ouvrage paru dans une collection pour enfants.

Ensuite, l'on peut souligner que, certes, la possibilité de lire l'œuvre de Collodi en français et d'en éprouver la poétique n'est pas assurée mais ce n'est pas non plus une espérance tout à fait vaine, même en l'absence d'une traduction parfaite, mirage illusoire d'un horizon fuyant. En revanche, comme le souligne Enrico Monti⁶⁵, ses multiples retraductions sont autant de relectures actualisées de l'œuvre dont le bénéfice et l'intérêt résident en ce que chacune apporte sa sensibilité. Ainsi, de traduction en retraduction, l'inaccessible horizon de la poétique de l'original peut sembler progressivement moins éloigné du lecteur non italoophone, lui-même inscrit dans le temps, selon un processus héraclitéen qui explique pourquoi on n'aura jamais fini de traduire ni de lire en traduction⁶⁶ pourvu que l'on dispose de plusieurs traductions d'un même texte qui s'enrichissent de leurs recherches et de leur dialogue mutuels.

Conclusion

L'influence non négligeable de la traduction sur la réception et la reconnaissance de la littérature étrangère invite donc à considérer le travail du traducteur non plus comme celui d'un esclave muet, mais comme un véritable travail de chercheur confronté à une situation problème d'écriture et de création, qu'il résout en confrontant les solutions provisoires qu'il trouve, avec celles d'autres traducteurs. Il importe que le lecteur soit conscient de la relativité de l'ensemble de ces propositions. Inversement, par opposition à ses traductions relatives et

sujettes à l'usure, il ne s'agit pas de sacraliser le texte original comme une entité immuable, isolée et fixée dans le temps, hors d'atteinte, alors qu'il est lui aussi pris dans le mouvement de l'historicité. Ce qui le vivifie ce sont justement les lectures re-créatives dont il fait l'objet parmi lesquelles ses adaptations, certes, mais aussi ses multiples traductions qui sont les seules à travailler directement sur la matière même du texte et à diffracter le grain de la voix de l'écriture passée, par celui des multiples traducteurs présents. Ce dernier constat justifie non seulement les retraductions qui réinterrogent et revivifient l'œuvre source en élargissant son aura mais aussi la lecture comparée de ces retraductions comme moyen de se saisir de la littérarité de cet ensemble dialogique qui fait œuvre et assure, s'il est considéré comme tel, une transmission élargie.

Bibliographie

Sources primaires

COLLODI, Carlo, *Le Avventure di Pinocchio*, Felice Paggi, 1883.

_____, *Les aventures de Pinokio*, traduit par la comtesse de Gencé, Albin Michel, 1948.

_____, *Les aventures de Pinocchio*, traduit par Isabel Violante, présentation Jean-Claude Zancarini, G-F Flammarion, Paris, 2001.

_____, *Les aventures de Pinocchio*, traduit par Nathalie Castagné, revue par Jean-Michel Gardair, Folio classique, 2002.

_____, *Les aventures de Pinocchio*, traduit par Claude Sartirano, <<http://claude.sartirano.pagesperso-orange.fr/>>. Site consulté le 10 octobre 2012.

GENCÉ, Comtesse de, *Savoir-vivre et usages mondains. En famille... En société*, Paris, Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1907.

_____ *La Correspondance des gens du monde*, Paris, Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1908.

_____ *Les relations mondaines, comment on les crée, comment on les garde, comment on s'en sert*, 1 vol. in-12, Paris, Albin Michel, (vers 1920).

Sources secondaires

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Points Essais, Paris, Seuil, 1982 [1973].

BERMAN, Antoine, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin*, dans Martine Broda (dir.), *La Traduction-poésie*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 11-37.

COLIN, Mariella, « La Littérature d'enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIX^e siècle : traductions et influences », *Chroniques italiennes n° 30*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

_____, « Comment Pinocchio a parlé français », *Transalpina*, n° 9, *La traduction littéraire, des aspects théoriques aux analyses textuelles*, Presses Universitaires de Caen, oct. 2006, p. 149-168.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, *Littérature 2, cycle 3, Document d'accompagnement des programmes de l'école primaire*, Paris, Sceren, 2004.

FABBRI, Paolo, Isabella PEZZINI (dir.), *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, Milano, Mimesis Edizioni, 2012.

FRUTTERO, Carlo, Franco LUCENTINI, « Sette note a Pinocchio », dans Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, Milano, Mondadori, 1995.

GIANNELLI, Luciano, « Una lettura dei "dialettismi" di Pinocchio », dans Pietro Clemente, Mariano Fresta (dir.), *Interni e dintorni del Pinocchio : Folkloristi italiani del tempo del Collodi*, Montepulciano, Editori del Grofo, 1986, p. 241-255.

GILLET, Dominique, « Pinocchio, vous avez dit Pinocchio ! », *Lire écrire à l'école*, n° 23 (Pinocchio à l'école), 07/2004, p. 7-10.

GOFFMAN, Erving, *Façons de parler*, traduit par Alain Kihm, Éditions de Minuit, 1987.

LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, coll. Tel, Paris, Gallimard, 2010, [1994].

LOUICHON, Brigitte, « Le patrimoine : du passé dans le présent », dans M.-F. Bishop, A. Belhadjin (dir.), *Les Patrimoines littéraires à l'école, tensions et débats actuels*, Paris, Champion, 2013.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier poche, 2012 [1999].

_____, *Ethique et Politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.

MONTI, Enrico, « Introduction. La retraduction un état des lieux », dans Enrico Monti, Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, coll. Universités, Paris, Orizons, 2011, p. 9-25.

NIERES-CHEVREL, Isabelle, « Littérature d'enfance et de jeunesse », dans Yves Chevrel, Jean-Yves Masson (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle, 1815-1914*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 665-724.

PERROT, Jean (dir.), *Pinocchio entre texte et image*, Liège, PIE-Peter Lang, 2003.

SKIBINSKA, Elżbieta, « "C'est la faute à... Boy" : Les traductions "canoniques" sont-elles un obstacle à la retraduction ? », dans Enrico Monti, Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, coll. Universités, Paris, Orizons, 2011, p. 405-418.

VIOLANTE, Isabel, « Du régional à l'universel, de la Toscane au monde, et retour », dans Jean Perrot (dir.), *Pinocchio entre texte et image*, Liège, PIE-Peter Lang, 2003, p. 163-175.

_____, « Notes sur la traduction », dans Carlo Collodi, *Les aventures de Pinocchio*, traduit par Isabel Violante, édition bilingue, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 345-346.

Site Internet

< <http://eduscol.education.fr/cid50485/litterature.html#lien0>>. Site consulté le 12 décembre 2012.

Notes

¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier poche, 2012, p. 38. (Première édition, Verdier 1999).

² <<http://eduscol.education.fr/cid50485/litterature.html#lien0>>

	Albums	Romans	Contes et fables	Théâtre
Cycle 2 (6 à 7 ans)	46,64%	38,46%	41,17%	22%
Cycle 3 (8 à 10 ans)	37%	50%	40%	26%

³ Il n'y aurait pas eu de retraduction avant celle de Paul Guiton en 1941, source : <<http://catalogue.bnf.fr/servlet/ListeNotices?host=catalogue>>. Site Internet consulté le 15 octobre 2013.

⁴ Ministère de l'Éducation nationale, *Littérature 2*, cycle 3, Sceren, CNDP, p. 77-78.

⁵ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 12.

⁶ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, coll. Tel, Paris, Gallimard, 2010, Préface à la seconde édition, p. XV.

⁷ Antoine Berman, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin*, dans Martine Broda (dir.), *La Traduction-poésie*, PU de Strasbourg, 1999, p. 11-37.

⁸ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 27.

⁹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 20.

¹⁰ Henri Meschonnic, *Ethique et Politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 39.

¹¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Points Essais, Paris, Seuil, 1982, p. 88. (Première édition 1973)

¹² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 82.

¹³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 89.

¹⁴ Henri Meschonnic, *Ethique et Politique du traduire*, p. 39.

¹⁵ Henri Meschonnic, *Ethique et Politique du traduire*, p. 58.

¹⁶ Henri Meschonnic, *Ethique et Politique du traduire*, p. 181.

¹⁷ Henri Meschonnic, *Ethique et Politique du traduire*, p. 30.

¹⁸ Par commodité, nous employons un peu abusivement ici les adjectifs maternel et patrimonial l'un pour l'autre, sans ignorer cependant qu'il serait nécessaire de les distinguer, mais cela ne peut se faire sans dévier des visées de cet article.

¹⁹ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », *Transalpina*, n° 9, *La traduction littéraire, des aspects théoriques aux analyses textuelles*, Presses Universitaires de Caen, oct. 2006, p. 168.

²⁰ Brigitte Louichon, « Le patrimoine : du passé dans le présent. », dans M.-F. Bishop, A. Belhadjin (dir.), *Les Patrimoines littéraires à l'école, tensions et débats actuels*, Paris, Champion, 2013.

²¹ Paolo Fabbri, Isabella Pezzini (dir.), *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, Milano, Mimesis Edizioni, 2012, p. 290 et suiv.

²² Jean Perrot (dir.), *Pinocchio entre texte et image*, Liège, PIE-Peter Lang, 2003.

²³ Carlo Fruttero, Franco Lucentini, « Sette note a Pinocchio », dans Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, Milan, Mondadori, 1995, p. LXVII.

²⁴ De 1875 à 1883, il publie des livres scolaires, les *Giannetto*, *Gianettino* et *Minuzzolo*. Ces ouvrages didactiques, construits sous la forme de récits à épisodes, présentent des notions de langue et de culture tout en racontant les aventures des héros éponymes. Collodi rédige également un lexique (1860) et une grammaire (1883) de l'italien.

²⁵ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p.155.

²⁶ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 159.

²⁷ Alain Montandon, « Pinocchio ou les turbulences », dans Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 53-102.

²⁸ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 159.

²⁹ Les citations originales du texte de Collodi sont exclusivement tirées de l'incipit du facsimilé de l'édition Carlo Collodi *Le Avventure di Pinocchio*, Felice Paggi, 1883, p. 5-8. Cette édition est désormais désignée par le sigle (LAP).

³⁰ Désormais, sauf indications contraires, c'est moi qui traduis.

³¹ Ce qui s'explique sans doute par la publication initiale de ce roman sous forme de feuilleton. Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 150.

³² Alain Montandon, « Pinocchio ou les turbulences », p. 54.

³³ Les citations originales du texte de Collodi sont exclusivement tirées de l'incipit du facsimilé de l'édition Carlo Collodi *Le Avventure di Pinocchio*, Felice Paggi, 1883, p. 5-8. Cette édition est désormais désignée par le sigle (LAP).

³⁴ *Les Aventures de Pinocchio, Histoire d'une marionnette*, traduit par Emilio, Paris, Tramelan et Voumard, 1902.

³⁵ Elżbieta Skibińska, « "C'est la faute à... Boy" : Les traductions "canoniques" sont-elles un obstacle à la retraduction ? », dans Enrico Monti, Peter Schnyder (dir), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, coll. Universités, Paris, Orizons, 2011, p. 409.

³⁶ Jusqu'à la traduction de Paul Guiton en 1941.

³⁷ Isabelle Nières-Chevrel, « Littérature d'enfance et de jeunesse », dans Yves Chevrel et Jean-Yves Masson (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle, 1815-1914*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 665.

³⁸ On peut citer parmi les dix ouvrages : *Savoir-vivre et usages mondains. En famille... En société*, Paris, Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1907 ; *La Correspondance des gens du monde*, Paris, Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1908 ; *Les relations mondaines, comment on les crée, comment on les garde, comment on s'en sert*, 1 vol. in-12, Paris, Albin Michel, (vers 1920).

³⁹ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 153

⁴⁰ On peut penser à *La Fortune de Gaspard*, au cycle des *Petites filles modèles*, à *Un bon petit diable*, à *L'auberge de l'Ange gardien*, *François le bossu*, *Après la pluie le beau temps* etc.

⁴¹ Pour la préface et la traduction effectuées par la comtesse de Gencé, les références indiquées dans cet article, correspondent à l'édition *Les aventures de Pinokio*, Paris, Albin Michel, 1948. Désormais (Gencé).

⁴² Comtesse de Gencé, « Préface », dans *Les aventures de Pinokio*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 12.

⁴³ Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, p. 9.

⁴⁴ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 160.

⁴⁵ Luciano Giannelli, « Una lettura dei "dialettalismi" di Pinocchio », dans Pietro Clemente, Mariano Fresta (dir.), *Interni e dintorni del Pinocchio : Folkloristi italiani del tempo del Collodi*, Montepulciano, Editori del Grofo, 1986, p. 253-254.

⁴⁶ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 158.

⁴⁷ Mariella Colin, « La Littérature d'enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIX^e siècle : traductions et influences », *Chroniques italiennes*, n° 30, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

⁴⁸ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 152.

⁴⁹ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 154-159

⁵⁰ Les traductions seront citées dans les éditions suivantes :

COLLODI, Carlo, *Les aventures de Pinocchio*, traduit par Isabel Violante, présentation Jean-Claude Zancarini, G-F Flammarion, Paris, 2001. (Désormais Violante)

_____, *Les aventures de Pinocchio*, traduit par Nathalie Castagné, revue par Jean-Michel Gardair, Folio classique, 2002. (Désormais Castagné)

_____, *Les aventures de Pinocchio*, traduit par Claude Sartirano,

<<http://claudio.sartirano.pagesperso-orange.fr/>>. Site consulté le 10 octobre 2012. (Désormais, Sartirano)

⁵¹ Erving Goffman, *Façons de parler*, chapitre 4, traduit par Alain Kihm, Éditions de Minuit, 1987.

⁵² Quoique « banc » dans l'acception « établi » existe aussi en français.

⁵³ La traduction du premier chapitre du roman de Collodi par Isabel Violante correspond aux pages 39 et 41 de l'édition bilingue, Paris, GF Flammarion, 2001.

⁵⁴ La traduction du chapitre I par Nathalie Castagné se trouve aux pages 47 à 50 de l'édition Folio classique, 2002.

⁵⁵ La traduction du chapitre I par Claude Sartirano est classée par chapitre sur le site :

<http://claudio.sartirano.pagesperso-orange.fr/TRADPIN01.htm>

⁵⁶ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 153

⁵⁷ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 160.

⁵⁸ Isabel Violante, « Notes sur la traduction », dans Carlo Collodi, *Les aventures de Pinocchio*, traduit par Isabel Violante, édition bilingue, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 345-346.

⁵⁹ Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », p. 168.

⁶⁰ Dominique Gillet, « Pinocchio, vous avez dit Pinocchio ! », *Lire écrire à l'école*, n° 23, *Pinocchio à l'école*, 07/2004, p7-10.

⁶¹ Enquête réalisée par mes soins en mai 2013 auprès d'une centaine d'enseignants de la maternelle et du primaire de la circonscription de Dordogne Nord (Académie de Bordeaux, France).

⁶² Alain Montandon, « Pinocchio ou les turbulences », p. 96-99.

⁶³ Paolo Fabbri, *Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi*, p. 294.

⁶⁴ *Document d'accompagnement des programmes de l'école primaire, Littérature 2, cycle 3*, Sceren, CNDP, 2004, p.78.

⁶⁵ Enrico Monti, « Introduction. La retraduction un état des lieux », dans Enrico Monti, Peter Schnyder (dir), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, p. 16.

⁶⁶ Enrico Monti, « Introduction. La retraduction un état des lieux », dans Enrico Monti, Peter Schnyder (dir), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, p. 20.