Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

9 | 2012

Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm

L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy

L'Oiseau bleu and L'Uccello turchino. Collodi translator of d'Aulnoy

Veronica Bonanni

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/833>

DOI : 10.4000/feeries.833

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2012

Pagination : 251-265

ISBN : 978-2-84310-233-2

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Veronica Bonanni, « *L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy* », *Féeries* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/833> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.833>

L'OISEAU BLEU ET L'UCCELLO TURCHINO.
COLLODI TRADUCTEUR D'AULNOY

EN 1875, LES ÉDITEURS PAGGI de Florence proposèrent à Carlo Collodi de traduire des contes de Perrault, d'Aulnoy et de Leprince de Beaumont. La traduction parut l'année suivante, sous le titre de *I racconti delle fate* (littéralement, *Les contes des fées*), dans la collection «Biblioteca scolastica», destinée aux élèves de l'école primaire et aux étudiants du gymnase, des écoles techniques et du lycée. Dans son introduction au catalogue, Felice Paggi vante la qualité littéraire des ouvrages, qui respectent «*i supremi principii dell'arte*¹» («les principes suprêmes de l'art»). Cette insistance sur la forme, définie comme «*buona ed elegante*²» («correcte et élégante»), s'explique par la volonté de favoriser l'apprentissage de la langue italienne par les enfants, dans un pays qui devait encore construire son unité linguistique.

Il ne faut pas s'étonner, donc, que les éditeurs se soient adressés à Collodi : cet auteur, qui dans le débat contemporain s'était fait le défenseur d'une langue vivante fondée sur le toscan, était très apprécié pour son style. Sa traduction, d'ailleurs, a dépassé toute attente ; grâce à sa langue naturelle, pleine de verve et proche de la langue parlée, elle a renouvelé la langue de la littérature de jeunesse italienne, qui jusqu'alors était encore littéraire, artificielle, académique, bref trop difficile pour de jeunes lecteurs.

I racconti delle fate marquent donc un tournant pour Collodi, qui jusqu'alors n'avait écrit que pour un public d'adultes. Toutefois, on ne peut pas lui attribuer le mérite d'avoir choisi les contes de fées les plus adaptés aux enfants italiens de son époque. En effet, il s'est limité à retraduire, dans le même ordre, les contes que Cesare Donati avait déjà publiés chez Jouhaud, dans un recueil portant ce titre. Selon Fernando Tempesti, Collodi aurait puisé ces contes dans *Le Cabinet des fées*, pour se tenir strictement au projet

1. F. Paggi, Introduction au *Catalogo delle edizioni di Felice Paggi libraio-editore*, 1884, p. 1.

2. *Ibid.*

éditorial de Jouhaud, sans faire preuve d'aucune innovation dans la sélection des textes, suivant les indications des Paggi³. Néanmoins, je suis persuadée qu'on peut trouver une autre explication à toutes ces correspondances. L'identité des titres n'implique pas forcément que Collodi ait copié Donati, mais pourrait renvoyer au titre d'une anthologie française utilisée par les deux traducteurs. Cette anthologie, comme j'ai pu le constater, existe : il s'agit des *Contes de fées* parus en 1866 chez Hachette dans la « Bibliothèque rose illustrée », célèbre collection pour la jeunesse. Elle contient effectivement les mêmes contes que dans les deux éditions Jouhaud et Paggi, et qui plus est dans le même ordre. Collodi a donc tout simplement réalisé une nouvelle traduction de cette œuvre, mais il a utilisé comme Donati un calque du français pour le titre, au lieu du terme généralement adopté en italien pour désigner les contes de fées : « *fiabe* »⁴.

L'importance de *I racconti delle fate*, pourtant, ne se limite pas à la langue. C'est grâce à la lecture des contes de fées français que Collodi a découvert 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 réalité⁵, ou plutôt c'est grâce à ces contes, me semble-t-il, qu'il a découvert la valeur pédagogique du merveilleux, à laquelle il devait recourir quelques années plus tard dans *Pinocchio*. Pour apprendre aux enfants certaines choses de la vie, il n'est en effet pas nécessaire de suivre le canon réaliste, car on peut parler de la réalité sous le masque du merveilleux, afin de rendre le récit plus agréable et d'en dissimuler le but pédagogique.

Le rôle joué par les contes de fées français dans le processus de création de *Pinocchio* est d'ailleurs considérable : dans son « roman », ou plutôt dans ce récit qui mêle conte, roman et beaucoup d'autres genres pour former une unité générique originale, Collodi a repris et retravaillé plusieurs personnages, scènes et intrigues des contes qu'il avait traduits, jusqu'à les rendre presque méconnaissables ; de cette façon, il a poursuivi dans sa propre œuvre le travail de reconfiguration générique des contes — pour reprendre une expression de Ute Heidmann⁶ — qu'il avait commencé au moment de la traduction.

3. F. Tempesti, « Nota all'edizione italiana », 1979, p. 25.

4. Pour une explication plus détaillée de l'identification du texte français traduit par C. Donati et C. Collodi, et pour la question du titre italien, je renvoie à mon article sur *I racconti delle fate*, à publier dans *Quaderno di italianistica*, 2013.

5. R. Bertacchini, *Collodi narratore*, 1961, p. 164.

6. U. Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes*. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier..., 2010, p. 33-80.

Malgré leur importance, *I racconti delle fate* sont fort peu étudiés, probablement parce qu'il s'agit d'une « simple » traduction, qui ne mérite pas dans l'opinion commune la même attention qu'une œuvre originale. Néanmoins, si l'on abandonne ce préjugé tenace pour considérer cette traduction comme une œuvre, digne d'une analyse sérieuse⁷, on peut se rendre compte qu'elle est le deuxième chef-d'œuvre de Collodi après *Pinocchio*.

C'est Renato Bertacchini, dans un chapitre de son livre *Collodi narratore*, qui a consacré à *I racconti delle fate* l'étude la plus complète et la plus détaillée⁸. Selon sa thèse, encore généralement acceptée par la critique, cette traduction serait caractérisée par un changement de registre vers le bas, par un ton plus familier et plus ordinaire, obtenu grâce à l'adoption d'une langue écrite proche de l'oralité, langue dans laquelle le traducteur aurait introduit le comique et l'ironie caractéristiques de son style. *I racconti delle fate* seraient donc la version populaire et toscane des contes français, transformés en véritables « *pezzi di racconti italiani* »⁹, mêlant le merveilleux féerique au réalisme.

Dans son analyse, Bertacchini ne cache pas sa prédilection pour Perrault, alors qu'il considère les récits d'Aulnoy et de Leprince de Beaumont comme de jolis contes écrits dans un style élégant, précieux et décoratif (« *gradevoli invenzioni [...] sfarzose e decorative* »¹⁰). Selon lui, c'est grâce à un style humoristique que Collodi aurait rendu plus vivants des contes longs et prolixes comme *La Chatte blanche* et *L'Oiseau bleu*¹¹.

Or, si je suis persuadée que cette thèse reste valable dans ses principes généraux, je voudrais quand même la nuancer et la rééquilibrer, pour mettre en valeur le rôle joué par les traductions d'Aulnoy. À mon sens, c'est tout d'abord la méthode de comparaison adoptée par la critique qu'il faut remettre en cause. Au lieu de partir des textes français et italiens, Bertacchini part d'une idée préconçue du style de Collodi (populaire, comique, ironique) pour le retrouver dans la traduction des contes d'Aulnoy essentiellement, sans trop se soucier de vérifier si ces éléments stylistiques étaient ou non déjà présents dans les textes français, fût-ce dans d'autres proportions.

7. Pour ce concept de la traduction, voir U. Heidmann, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, 2009, p. 9, et F. Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, 2009, p. 12.

8. R. Bertacchini, ouvr. cité, 1961. Voir aussi R. Bertacchini, *Collodi educatore*, 1964; P. Paolini, « Collodi traduttore di Perrault », 1976; G. Pontiggia, Introduction à C. Collodi, *I racconti delle fate*, 1976, p. ix-xx; R. Dedola, *Pinocchio e Collodi*, 2002.

9. R. Bertacchini, ouvr. cité, 1961, p. 189.

10. *Ibid.*, p. 178.

11. *Ibid.*, p. 179.

Ainsi, pour démontrer l'originalité du style de Collodi, il oublie, dans son élan, l'original, et finit par attribuer au traducteur des choix lexicaux et stylistiques qui se trouvaient déjà dans les contes français.

C'est donc sur les traductions d'Aulnoy, qui sont les moins étudiées, que je voudrais concentrer mon attention. Mais, contrairement à Bertacchini, je partirai des textes pour examiner la manière dont le traducteur les a retravaillés ; je montrerai ainsi que Collodi, bien loin de négliger le style et le registre des contes originels, a appris d'eux certains procédés stylistiques et certaines techniques narratives qu'il devait ensuite utiliser dans *Pinocchio*. Des quatre contes d'Aulnoy publiés dans *I racconti delle fate* — *La Bella dai capelli d'oro* (*La Belle aux cheveux d'or*), *L'Uccello turchino* (*L'Oiseau bleu*), *La Gatta bianca* (*La Chatte blanche*), *La Cervia nel bosco* (*La Biche au bois*) — j'analyserai plus précisément *L'Uccello turchino*, sans pourtant exclure d'autres contes d'Aulnoy. Pour le texte français, j'utiliserai les *Contes de fées* publiés chez Hachette en 1866, et pour le texte italien je me référerai à la deuxième édition, publiée chez Paggi en 1887, que d'ailleurs les essais critiques sur *I racconti delle fate* ne mentionnent jamais¹².

Tout d'abord, il faut remarquer que le vocabulaire courant, qui selon Bertacchini introduirait une tonalité réaliste et comique dans les contes, n'est pas toujours un ajout du traducteur, comme le critique semble le croire. Car, si l'on place le texte italien en regard du texte français, on découvre que certains termes et certaines expressions qui peuvent passer pour des variantes populaires et collodiennes ne sont en réalité que la traduction presque littérale des termes et des expressions français.

Dans *L'Uccello turchino*, par exemple, la belle veuve annonce au roi sa ferme intention de pleurer « *finchè avesse avuto lacrime e occhi*¹³ », traduction de « tant qu'il lui resterait des yeux à la tête¹⁴ ». Devenue reine, elle envoie au prince Charmant un rubis « *grosso come un uovo di struzzo*¹⁵ » (« gros comme un œuf d'autruche¹⁶ »), dans l'espoir de le rendre amoureux de sa fille Truitonne ; mais sur son trône la très laide Truitonne « *faceva la figura di un'ostrica attaccata al suo guscio*¹⁷ » (« avait moins bonne mine qu'une

12. P. Pancrazi, dans sa note précédant *I racconti delle fate* dans *Tutto Collodi* (1948), dit avoir reproduit la deuxième (« seconda ») édition de cette œuvre ; cette édition est encore citée en tant que deuxième dans *I racconti delle fate*, publiés chez Adelphi en 1976.

13. *L'Uccello turchino*, dans *I racconti delle fate*, trad. de C. Collodi, 1887, p. 104.

14. *L'Oiseau bleu*, dans *Contes de fées*, 1866, p. 156.

15. *L'Uccello turchino*, ouvr. cité, p. 108.

16. *L'Oiseau bleu*, ouvr. cité, p. 165.

17. *L'Uccello turchino*, ouvr. cité, p. 141.

huître à l'écaille¹⁸)), surtout quand elle montre « *certi denti più lunghi di quelli d'un cinghiale*¹⁹ » (« des dents plus longues que les défenses d'un sanglier²⁰ »). Enfin, l'oiseau bleu assoiffé, décrit avec un « réalisme » rabelaisien déjà présent dans le texte français, « *era già a tocco e non tocco di beccarsi una bella pipita*²¹ » (« allait le grand chemin d'avoir la pépie²² »).

Dans un autre conte d'Aulnoy traduit par Collodi, *La Bella dai capelli d'oro*, un aigle va avaler un corbeau « *come un chicco di canapa*²³ » (« comme une lentille²⁴ »), et le géant Galifron « *è capace di mangiare un uomo come una scimmia una castagna*²⁵ », traduction presque littérale de « mange un homme comme un singe mange un marron²⁶ » ; le rocher « *nero come l'inchiostro*²⁷ », d'où sort une dense fumée, est déjà « noir comme de l'encre²⁸ » dans le texte français — de la même couleur que la barbe de Mangiafoco dans *Pinocchio*.

On voit très bien, donc, que le registre utilisé par d'Aulnoy n'est pas toujours aussi soutenu que le voudrait Bertacchini, et que l'effet comique de certains passages de ses contes vient, bien au contraire, de l'utilisation de mots ou d'expressions du registre comique dans un contexte stylistique plus élevé.

Néanmoins, il est vrai que le traducteur ne se limite pas à conserver un vocabulaire courant quand il le rencontre dans le texte français : il y recourt même quand d'Aulnoy se maintient dans un registre supérieur. Mais ces expressions familières, il faut bien le remarquer, ne se trouvent pas n'importe où : elles ne sont introduites que dans les scènes comiques.

Voici, par exemple, comment Collodi décrit le mépris du roi pour Tritonnette, avec un langage haut en couleurs :

*Al Re era salita la bizza fino alla punta dei capelli. Dava delle occhiateacce, di traverso, a Trottona, e pensava fra sè che era per colpa di quel mostriciattolo, se gli era stato tolto il piacere di veder la Principessa*²⁹.

18. *L'Oiseau bleu*, ouvr. cité, p. 207.

19. *L'Uccello turchino*, ouvr. cité, p. 141.

20. *L'Oiseau bleu*, ouvr. cité, p. 207.

21. *L'Uccello turchino*, ouvr. cité, p. 135.

22. *L'Oiseau bleu*, ouvr. cité, p. 199.

23. *La Bella dai capelli d'oro*, dans *I racconti delle fate*, trad. C. Collodi, 1887, p. 90.

24. *La Belle aux cheveux d'or*, dans *Contes de fées*, 1866, p. 135.

25. *La Bella dai capelli d'oro*, ouvr. cité, p. 95.

26. *La Belle aux cheveux d'or*, ouvr. cité, p. 141.

27. *La Bella dai capelli d'oro*, ouvr. cité, p. 99.

28. *La Belle aux cheveux d'or*, ouvr. cité, p. 148.

29. *L'Uccello turchino*, ouvr. cité, p. 110.

Le roi se sentait dans une colère inconcevable ; il regardait Tritonnette de travers, et songeait en lui-même que c'était à cause de ce petit monstre qu'on lui dérobait le plaisir de voir la princesse³⁰.

La noble « colère » du roi devient ici une rage bien plus plébéienne et bouffonne, une « *bizza* » digne d'une marionnette dans un spectacle comique, et l'effet comique du regard « de travers » est redoublé par des « *occhiatacce* » (« regards noirs »). « *Mostriciattolo* », en revanche, n'est que le terme correspondant, dans un registre familier, à « ce petit monstre ». Il faut remarquer, à ce propos, que si d'Aulnoy appelle toujours Tritonnette « ce petit monstre » ou « cette laide », Collodi, qui ne tolérerait pas les répétitions et cherchait toujours des variations, multiplie les épithètes injurieuses : « *quel brutto scarabocchio*³¹ » (« ce mauvais gribouillage »), « *quella brutta megera*³² » (« cette laide mégère »), « *quella brutta strega*³³ » (« cette laide sorcière »).

Ce glissement vers un registre comique et vers une langue familière, sinon populaire, riche en expressions idiomatiques et argotiques, n'est pas, à mon avis, le signe d'une « trahison » du traducteur, qui ne respecterait pas le style de l'auteure, mais le résultat d'un effort pour actualiser le potentiel comique du texte français, grâce à la multiplication et à l'exagération de certains éléments stylistiques déjà présents dans les contes d'Aulnoy. Collodi s'était probablement rendu compte qu'une traduction plus « fidèle », plus conforme au registre soutenu de certains passages du texte français, aurait tué le comique. Car les enfants italiens du XIX^e siècle, qui appréciaient les boutades, mots d'esprits, plaisanteries et coups de bâton des marionnettes, ne pouvaient pas percevoir la valeur comique de certaines scènes d'Aulnoy, dont le langage comique, dépendant d'autres conventions linguistiques et stylistiques, était trop différent du langage contemporain.

L'effet comique, donc, n'est pas seulement inhérent à l'écriture d'un texte : il est aussi un effet de lecture, strictement lié à son contexte d'énonciation et de réception, en référence à un système linguistique, avec ses règles et ses interdictions, et partagé par une communauté littéraire comprenant les auteurs et les lecteurs. C'est pourquoi il peut s'intensifier, se nuancer ou même s'effacer complètement au fil du temps : un texte qui peut sembler très comique à ses lecteurs contemporains peut le sembler moins à d'autres lecteurs, quelques siècles plus tard.

30. *L'Oiseau bleu*, ouvr. cité, p. 167.

31. *L'Uccello turchino*, ouvr. cité, p. 113.

32. *Ibid.*, p. 119.

33. *Ibid.*, p. 139.

Ce qui intéresse Collodi, donc, ce n'est pas le respect philologique du texte, mais la préservation de son esprit comique, ironique et parodique. Et il faut dire qu'il y est parfaitement parvenu, tout en lui prêtant une nouvelle forme. Pour marquer l'effet comique, le traducteur a privilégié certains choix lexicaux de l'auteur de départ, donnant ainsi une nouvelle cohérence et un registre stylistique moins élevé au texte.

Mais c'est surtout dans les dialogues que Collodi prend la liberté de renforcer l'effet comique. Si en français Truitonne se plaît à parler d'une manière peu adaptée à son interlocuteur, mais correspondant à la vulgarité de sa propre apparence et de ses sentiments, en italien elle se met carrément à débiter des insultes contre le prince, en rustaude qu'elle est :

— *Sguajato voi, — replicò Trotona inviperita. — Ci vuol davvero una bella faccia fresca, come la vostra, sovrannuccio da un soldo la serqua, a venire con un equipaggio da ranocchaj fino nel mio paese, per dirmi delle insolenze e per mancarmi di parola. Se aveste un brindello d'onore, terreste forse questo contegno*³⁴?

— Maussade vous-même, dit Truitonne en colère ; je vous trouve un plaisant roitelet, avec votre équipage marécageux, de venir jusqu'en mon pays pour me dire des injures et manquer à votre parole : si vous aviez pour quatre deniers d'honneur, en useriez-vous ainsi³⁵ ?

Et voici comment la reine furieuse s'adresse, dans le texte italien, à la princesse, faisant usage de termes qui conviendraient plutôt à une servante :

— *Noi non ci lasceremo infinocchiare da voi, — disse la Regina. Voi credete di darcela a bere: ma noi sappiamo benissimo, Principessa, tutto quello che fate dalla mattina alla sera: e queste gioje vi furono regalate, per mettervi su, e impegnarvi a vendere il regno di vostro padre*³⁶.

— Nous ne sommes pas vos dupes, dit-elle ; vous pensez nous en faire accroire ; mais, princesse, nous savons ce que vous faites depuis le matin jusqu'au soir. On vous a donné tous ces bijoux dans la seule vue de vous obliger à vendre le royaume de votre père³⁷.

Comme on peut le remarquer, c'est surtout dans les discours directs que Collodi prend la liberté d'adapter la ponctuation et la syntaxe pour obtenir un rythme plus naturel et proche de l'oralité.

Mais les modifications de la ponctuation peuvent aussi renforcer, grâce à des pauses, les effets dramatiques et l'emphase oratoire de certains monologues, pour mieux souligner ces passages soudains et inattendus du tragique au comique qui caractérisent l'écriture d'Aulnoy :

34. *Ibid.*, p. 114.

35. *L'Oiseau bleu*, ouvr. cité, p. 172.

36. *L'Uccello turchino*, ouvr. cité, p. 126.

37. *L'Oiseau bleu*, ouvr. cité, p. 186.

— Come! — essa diceva: — io dunque non potrò più parlare a questo uccello turchino, che è tutto l'amor mio? Era esso, che mi aiutava a sopportare le mie sciagure: io lo consolava nelle sue. Il nostro amore ci compensava di tutto. Che avverrà di lui? che cosa sarà di me? — E pensando a tutto questo, piangeva come una vite tagliata³⁸.

« Quoi! Je ne parlerai plus à cet Oiseau qui m'est si cher! disait-elle. Il m'aidait à supporter mes malheurs, je soulageais les siens; notre tendresse nous suffisait. Que va-t-il faire? Que ferai-je moi-même? » En pensant à toutes ces choses, elle versait des ruisseaux de larmes³⁹.

La princesse qui, dans le texte français, après son monologue pathétique, verse « des ruisseaux de larmes », se met dans la version italienne à pleurer « comme une vigne taillée » (« *come una vite tagliata* ») : ce brusque changement de registre nous montre que Collodi avait très bien compris le fonctionnement de l'exagération parodique apte à susciter le rire dans les contes d'Aulnoy.

Après avoir expérimenté dans la traduction, et dans les limites d'une traduction, ce procédé stylistique utilisé par d'Aulnoy, Collodi devait ensuite l'utiliser et le reconfigurer dans *Pinocchio*. Ainsi, le carrosse couleur du ciel (« *carrozzina color dell'aria*⁴⁰ ») « entièrement capitonné de plumes de canaris et, à l'intérieur, matelassé avec de la crème fouettée et des biscuits à la cuillère⁴¹ » (« *tutta imbottita di penne di canarino e foderata nell'interno di panna montata e di crema coi savoiardi*⁴² »), tiré par cent couples de souris blanches, conduit par un chien-barbet habillé en courtisan, n'est qu'une parodie des carrosses prodigieux des contes de fées. Ou mieux, c'est la parodie d'une parodie, puisque déjà d'Aulnoy s'était amusée, dans ses contes, à exagérer le luxe et la bizarrerie de ce moyen de transport privilégié des fées. On en trouve un exemple dans le carrosse-jouet sorti d'un œuf magique :

*Ecco che scappò subito una carrozzina d'acciajo lustro, tutta ornata di fregi d'oro in rilievo; alla carrozzina erano attaccati sei sorci verdi, guidati da un grosso topo color di rosa; mentre il battistrada, anch'esso della famiglia topesca, era d'una bella tinta grigio-perla. Dentro alla carrozza c'erano quattro marionette più vispe e più graziose di quelle che si vedono sui teatrini alle grandi fiere di Padova e di Sinigaglia, e facevano delle cose molto sorprendenti, in specie due piccole egiziane, le quali ballavano la sarabanda e il minuetto, meglio di tutte le ballerina della Pergola e della Scala*⁴³.

[...] aussitôt il en sortit un petit carrosse d'acier poli, garni d'or de rapport : il était attelé de six souris vertes, conduites par un raton couleur de rose, et le postillon, qui

38. *L'Uccello turchino*, ouvr. cité, p. 128.

39. *L'Oiseau bleu*, ouvr. cité, p. 188.

40. C. Collodi, *Le Avventure di Pinocchio* [1883], 1995, p. 413.

41. C. Collodi, *Les Aventures de Pinocchio. Histoire d'une marionnette*, 2002.

42. C. Collodi, ouvr. cité [1883], 1995, p. 413.

43. *L'Uccello turchino*, ouvr. cité, p. 142.

était aussi de famille ratonnière, était gris de lin. Il y avait dans ce carrosse quatre marionnettes plus fringantes et plus spirituelles que toutes celles qui paraissent aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent ; elles faisaient des choses surprenantes, particulièrement deux petites Égyptiennes qui, pour danser la sarabande et le passe-pieds, ne l'auraient pas cédé à Léance⁴⁴.

Évidemment, le carrosse de la fée aux cheveux d'azur dans *Pinocchio* ressemble beaucoup au carrosse du conte français, non seulement par son attelage de souris qui, dans *L'Oiseau bleu* déjà, renvoyait à *Cendrillon*, mais aussi par son style baroque et excentrique. Mais c'est une version « gourmande », destinée à un public de jeunes lecteurs, qui rappelle probablement la maison de *Hansel et Gretel* dans le recueil des Grimm. Il s'agit donc d'un carrosse international et intertextuel, qui témoigne toutefois d'un goût italien avec cette doublure délicate de « *crema coi savoirdi*⁴⁵ ».

D'autre part, le processus d'italianisation dont témoigne le roman avait déjà commencé dans la traduction, comme on peut le remarquer si l'on compare plus en détail les passages de *L'Uccello turchino* et de *L'Oiseau bleu* que je viens de citer. Pour conserver l'effet comique de l'original, Collodi transforme les foires de Saint-Germain et Saint-Laurent en foires de Padova et Senigallia, et remplace Léance, reine du ballet à l'époque du roi Soleil⁴⁶, par les danseuses italiennes « *della Pergola e della Scala* ». Certains critiques, sur l'exemple de Bertacchini, ont cité ce passage pour montrer comment Collodi transpose les contes français en leur octroyant une dimension pay-sanne et réaliste, sans pourtant rappeler que les détails réalistes et populaires étaient déjà présents dans le conte d'Aulnoy.

Les critiques ne se sont pas non plus interrogés sur les raisons pour lesquelles Collodi, ici et dans d'autres passages, a cherché à « apprivoiser » le texte français, en transposant dans un cadre italien les références contextuelles typiquement françaises. Bien sûr, comme le soutient Bertacchini, Collodi voulait imiter la langue parlée toscane contemporaine, riche en expressions idiomatiques, proverbes et formulations imagées, pour l'apprendre à ses lecteurs ; mais je crois que l'on peut alléguer une autre raison, qui tient non seulement à la langue, mais aussi à l'économie de la traduction : les jeunes lecteurs disposent d'une « encyclopédie » limitée, comme le dirait Umberto Eco⁴⁷, c'est-à-dire de compétences et de connaissances réduites. Bien sûr, le traducteur aurait pu garder les références à Léance et aux foires françaises

44. *L'Oiseau bleu*, ouvr. cité, p. 209.

45. C. Collodi, ouvr. cité [1883], 1995, p. 413.

46. Voir H. Asséo, « Travestissement et divertissement. Bohémiens et Égyptiens à l'époque moderne », 2009.

47. U. Eco, *Lector in fabula*, 1979.

et les expliciter par des périphrases, ou des notes de bas de page, mais tous ces éclaircissements auraient trop alourdi un texte destiné à un public d'enfants. Il aurait été assez difficile, par exemple, d'expliquer brièvement et clairement en note qui était Léance et la mode des « bohémiennes » qui avait cours dans le ballet entre le xvii^e et le xviii^e siècle. Il était bien plus immédiat et plus économique, en revanche, d'actualiser et d'italianiser ce personnage.

Collodi n'a donc pas cherché à rapprocher ses jeunes lecteurs d'une autre culture, mais, au contraire, il a rapproché celle-ci de la culture italienne, afin de rendre la lecture plus facile et plus immédiate. De cette façon, il a pu aussi reproduire l'effet comique du texte français, émanant de l'opposition entre le ballet destiné à la Cour et les éléments populaires (les foires⁴⁸, les souris) : ainsi, le texte de la traduction se suffit à lui-même, sans périphrases ni notes, et fonctionne comme l'original, puisqu'il garantit les mêmes effets de lecture. C'est donc un texte qui ne laisse pas entrevoir la première écriture du palimpseste, mais qui cherche à l'effacer pour se rendre autonome. D'ailleurs Collodi, dans un article publié dans la revue *Scaramuccia*, affirme qu'une bonne traduction ne doit pas avoir l'air d'être une traduction, mais une œuvre indépendante⁴⁹.

Le procédé de l'actualisation qui se trouve dans *I racconti delle fate* nous aide aussi à comprendre le processus de création de *Pinocchio*, dans lequel certains personnages des contes de fées sont transformés en « types » modernes : ainsi, l'ogre du *Petit Poucet* devient Mangiafoco, un marionnettiste, et l'*Omino* (Le Petit Homme), un trafiquant d'enfants ; le loup du *Petit Chaperon rouge* devient, me semble-t-il, le couple comique, escroc et assassin, du Chat et du Renard ; et la fée, comme le remarquait déjà Pietro Pancrazi, « *una buona donnina del popolo*⁵⁰ » (« une bonne femme du peuple »). Collodi a donc représenté, sous le masque du merveilleux, la société de la campagne toscane contemporaine, composée de personnages féeriques et de personnages bien réalistes, comme Giangio, le paysan qui met Pinocchio à la place de son chien, ou les citoyens affairés de l'Île des Abeilles industrielles.

Pour en revenir à *I racconti delle fate*, on peut en conclure, après tous ces exemples, que Collodi n'a pas « introduit », comme le voudrait Bertacchini, l'ironie, le comique, le réalisme — qui caractériseraient son style —, ni les changements de registre dans les contes français, car tous ces éléments se

48. Mais il faut considérer que les aristocrates aussi ne dédaignaient pas ces foires.

49. C. Collodi, « I traduttori e le traduzioni » [1854], 1892, p. 223.

50. P. Pancrazi, *Venti uomini, un satiro e un burattino*, 1923, p. 201.

trouvaient déjà dans l'original. Collodi n'a donc rien ajouté de nouveau à cet égard, mais, grâce à une stratégie bien plus subtile, il a saisi et intensifié certains aspects stylistiques de l'original qui étaient compatibles avec son propre style, pour actualiser le potentiel comique d'Aulnoy. De cette manière, sa traduction se répercute sur l'original — pour reprendre un concept de François Ost⁵¹ — jusqu'à devenir une critique en action : *I racconti delle fate* nous en disent, sur l'art comique et parodique d'Aulnoy, bien plus que beaucoup d'essais critiques⁵².

D'ailleurs, il faut considérer que le « réalisme » de *I racconti delle fate* se ressent aussi des tendances réalistes contemporaines et de la tradition littéraire italienne de la *fiaba* (conte de fées). Moins portée que les contes de fées français au merveilleux spectaculaire, la *fiaba* italienne est en effet souvent encline au réalisme et au comique. On pense, par exemple, à certaines *favole* de Giovanni Francesco Straparola, qui conservent encore la structure narrative et les descriptions détaillées de la nouvelle réaliste, aux *cunti* de Giambattista Basile, riches en saillies et termes du langage populaire, ou à la *Novellaja fiorentina*, recueil de *fiabe* publié quelques années seulement avant *I racconti delle fate*, dans lequel Vittorio Imbriani cherche à conserver le ton dégagé et le style enjoué du récit oral, qui fait souvent allusion à la réalité quotidienne. Collodi ne s'est donc pas limité à transplanter un genre d'un système littéraire à un autre, mais il a reconfiguré⁵³ les contes de fées en *fiabe* italiennes, ou plutôt collodiennes.

Souligner la présence, dans l'original, de certaines caractéristiques stylistiques qu'on attribue normalement au traducteur nous aide aussi encore une fois à comprendre le processus de création de *Pinocchio*, déjà commencé au moment où Collodi a entrepris de traduire les contes de fées français. S'il est vrai, en effet, que Collodi a un style ironique et un sens de l'humour très marqués, il est vrai aussi que c'est seulement en lisant et en traduisant ces contes qu'il a compris comment utiliser les techniques du comique et de la parodie dans un genre auquel il s'est essayé pour la première fois. Dans ce sens-là, la traduction de ces contes, et notamment de ceux d'Aulnoy, a été un véritable exercice de style.

Il est très important, à mon avis, de mettre ce fait en évidence, car si certains critiques ont repéré dans *Pinocchio* des « sources » féeriques, des

51. F. Ost, ouvr. cité, p. 48.

52. Mais, pour comprendre le rôle joué par le comique et le parodique dans les contes d'Aulnoy, il est essentiel de lire le livre de J. Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, 2001.

53. J'utilise ce terme dans le sens que lui a donné U. Heidmann (voir *Textualité et intertextualité des contes*. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier..., 2010).

scènes et des personnages tirés des contes de fées français — en se limitant très souvent à la rédaction de listes de ressemblances superficielles — ils ne se sont jamais intéressés à la réélaboration, dans le roman, de procédés stylistiques et narratifs qui se trouvaient déjà dans certains contes de fées français, notamment d'Aulnoy, et que Collodi avait déjà expérimentés dans sa traduction.

Mais, s'il est vrai que les textes italiens des contes se maintiennent toujours dans les limites d'une traduction, il n'en va pas de même pour les moralités, qui font l'objet de véritables réécritures. La différence entre la moralité de *L'Oiseau bleu* et de *L'Uccello turchino*, par exemple, saute aux yeux :

Quand Truitonne aspirait à l'hymen de Charmant,
Et que, sans avoir su lui plaire,
Elle voulait former ce triste engagement
Que la mort seule peut défaire,
Quelle était imprudente, hélas!
Sans doute elle ignorait qu'un pareil mariage
Deviendrait un funeste esclavage,
Si l'amour ne le forme pas.
Je trouve que Charmant fut sage.
À mon sens, il vaut beaucoup mieux
Être Oiseau Bleu, corbeau, devenir hibou même,
Que d'éprouver la peine extrême
D'avoir ce que l'on hait toujours devant les yeux.
En ces sortes d'hymens notre siècle est fertile :
Les hymens seraient plus heureux,
Si l'on trouvait encore quelque enchanteur habile
Qui voulût s'opposer à ces coupables nœuds,
Et ne jamais souffrir que l'hyménée unisse,
Par intérêt ou par caprice,
Deux cœurs infortunés, s'ils ne s'aiment tous
deux⁵⁴.

*Domandatelo al Re Grazioso: ed
egli vi risponderà: meglio diventare
uccelli turchini, corvi e anche anatre
palustri, piuttosto che sposare una
Trotona, alla quale non si voglia bene.
Peccato che non si trovi sempre un
mago o una fata, per mandare a
monte tanti matrimonj, dove l'amore
non c'entra per nulla*⁵⁵!

Demandez-le au roi Charmant, et
il vous répondra : il vaut mieux se
transformer en oiseau bleu, corbeau,
ou même en canard des marais, que
de se marier avec une Truitonne, si
on ne l'aime pas.

Il est bien dommage qu'on ne trouve
pas toujours de magicien ou de fée
qui puisse faire échouer tous ces
mariages dans lesquels l'amour n'a
aucune place⁵⁶!

Comme on peut le voir, la « moralité » du texte italien est bien plus courte que celle du texte français. Collodi a pris la liberté de couper certains passages concernant l'amour — sujet qui n'est pas censé intéresser les enfants — et la

54. *Ibid.*

55. *L'Uccello turchino*, ouvr. cité, p. 147.

56. Ma traduction.

référence temporelle (« notre siècle »), qui aurait limité le sens de la moralité au passé ; en général, toute référence à l'époque de l'auteur est effacée dans les moralités, pour leur donner une valeur universelle. Mais il est important de remarquer que, ici comme dans d'autres contes, Collodi ne se limite pas à couper et à résumer des passages pour éviter les longueurs des moralités françaises, mais il en change la forme et les techniques narratives, ce que les critiques n'ont jamais remarqué. Si, dans *L'Oiseau bleu*, c'est le narrateur qui se charge du sens moral du récit (« je trouve », « à mon sens »), dans *L'Uccello turchino* le narrateur se débarrasse de la responsabilité énonciative pour l'attribuer au personnage : il exhorte ainsi le lecteur à poser une question au protagoniste (« *domandatelo al re Grazioso* », « demandez-le au roi Charmant ») et lui attribue ensuite la réponse (« *e lui vi risponderà* », « et il vous répondra »). Ce changement pourrait sembler sans importance, si l'on ne pensait pas à la fonction pédagogique du conte et au lectorat auquel il est destiné, les enfants italiens du XIX^e siècle. Collodi sait bien que les enfants modernes refusent d'écouter les adultes qui veulent leur imposer de haut leurs vérités et leurs enseignements, les Grillons qui leur parlent comme des précepteurs. C'est pour cela qu'il donne la parole au personnage auquel l'enfant s'identifie en lisant cette histoire : le lecteur est bien plus disposé à écouter un personnage, qui tire une leçon de son expérience, qu'un narrateur quelconque. Bien qu'il s'adresse directement à son public, le narrateur ne joue en fait qu'un rôle d'intermédiaire entre le lecteur et le personnage, si bien que la moralité se transforme en dialogue entre eux. Il est vrai qu'après s'être mis de côté dans la première partie de la moralité, le narrateur reprend la parole dans la seconde ; mais, encore une fois, il évite un ton didactique et fait passer le sens moral pour une boutade.

Ce jeu d'attribution entre le narrateur et le personnage est d'autant plus intéressant qu'il se retrouve, certes sous une autre forme, dans la moralité de *La Bella dai capelli d'oro*. Pour introduire les principes moraux, énoncés dans le texte français par un narrateur qui s'adresse directement au lecteur, mais avec un ton impersonnel (« si par exemple un malheureux / Te demande [...] »), le traducteur a créé une scénographie⁵⁷ originale : ces principes se trouvent dans un livre que le prince Avenant aurait écrit de sa plume pour transmettre à ses fils les leçons apprises dans sa vie :

57. Je reprends ce terme de D. Maingueneau (*Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, 2004).

*Si vuole che Avenente lasciasse ai suoi figli un libro di ricordi: un libro curioso, perché aveva tutte le pagine bianche, meno l'ultima, sulla quale aveva scritto di proprio pugno le seguenti parole: [...]*⁵⁸.

On dit qu'Avenant a laissé à ses fils un livre de souvenirs. C'était un livre bizarre : toutes ses pages étaient blanches, sauf la dernière, où il avait écrit de sa plume les mots suivants : [...]

⁵⁹.

De cette façon, Collodi a transformé en souvenirs du protagoniste, en expérience vécue, des préceptes moraux qui auraient risqué autrement de sembler trop abstraits au jeune lecteur. Et, par cette invention du livre dans le livre, il a déchargé encore une fois le narrateur de sa responsabilité pédagogique pour attribuer celle-ci au personnage auquel le lecteur est censé s'être auparavant attaché. Évidemment, Collodi devait savoir qu'aucun rapport éducatif n'est possible sans relation affective entre l'éducateur et l'enfant ; et il devait aussi avoir bien compris que, pour enseigner quelque chose aux enfants, il ne faut pas leur laisser entendre trop ouvertement qu'on en a l'intention.

Bibliographie

- ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009.
- ASSÉO Henriette, « Travestissement et divertissement. Bohémiens et Égyptiens à l'époque moderne », dans *Les Dossiers du Grihl* [en ligne], février 2009. Disponible sur <<http://dossiersgrihl.revues.org/3680>>
- BERTACCHINI Renato, *Collodi educatore*, Florence, La Nuova Italia, 1964.
- , *Collodi narratore*, Pise, Nistri-Lischi, 1961.
- Catalogo delle edizioni di Felice Paggi libraio-editore*, Florence, Paggi, 1884.
- COLLODI Carlo, *Les Aventures de Pinocchio. Histoire d'une marionnette*, trad. C. Sartirano, 2002. Disponible sur <<http://claudef.sartirano.pagesperso-orange.fr/>>
- , *Le Avventure di Pinocchio* [1883], D. Marcheschi (éd.), Milan, Mondadori, 1995.
- , *I racconti delle fate*, Milan, Adelphi, 1976.
- , *Tutto Collodi*, P. Pancrazi (éd.), Florence, Le Monnier, 1948.
- , « I traduttori e le traduzioni » [1854], dans *Divagazioni critico-umoristiche*, Firenze, Bemporad, 1892.

58. *La Bella dai capelli d'oro*, ouvr. cité, p. 102.

59. Ma traduction.

- Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de M^{me} d'Aulnoy et de M^{me} Leprince de Beaumont*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque rose illustrée », 1866.
- DEDOLA Rossana, *Pinocchio e Collodi*, Milan, Mondadori, 2002.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979.
- HEIDMANN Ute, « Genres et textes en dialogue », dans U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2010, p. 33-80.
- , *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009.
- , « Comparatisme et analyse du discours. La comparaison différentielle comme méthode », dans J.-M. Adam et U. Heidmann (dir.), *Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, [Lausanne, *Études de Lettres*, n^{os} 1-2, 2005], Genève, Slatkine, 2005, p. 99-118.
- I racconti delle fate, tratti da Perrault, D'Aulnoy e Leprince de Beaumont, versione italiana di Cesare Donati*, Florence, Jouhaud, 1867.
- I racconti delle fate voltati in italiano da C. Collodi* [1876], Florence, Paggi, 1887.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MAINIL Jean, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Paris, Kimé, 2001.
- PANCRAZI Pietro, *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Florence, Vallecchi, 1923.
- OST François, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, 2009.
- PAOLINI Paolo, « Collodi traduttore di Perrault », dans *Studi collodiani. Atti del I Convegno internazionale. Pescia, 5-7 ottobre 1974*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976.
- PONTIGGIA Giuseppe, Introduction à C. Collodi, *I racconti delle fate*, Milan, Adelphi, 1976, p. IX-XX.
- TEMPESTI Fernando, « Nota all'edizione italiana », dans *I racconti di Mamma Oca*, Milan, Feltrinelli, 1979, p. 25.