

**Étude comparative du conte de Charles Perrault,
« Le petit Chaperon rouge », en français et de deux
traductions en espagnol.
Problèmes de traduction et tendances constatées.**

03/06/2015

Étudiante : Alexandra Mertens Krumbach
Tutrice : Alda Gimeno Robles

Análisis contrastivo fr-es / traducción literaria
Grado en Traducción e Interpretación
Universidad de Alicante

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Madame Alda Gimeno Robles, ma tutrice à l'heure de faire ma mémoire de fin d'études, qui m'a accompagnée, guidée et prodiguée de judicieux conseils lors de la préparation puis de l'élaboration de ce mémoire sur un sujet qui m'a passionnée.

J'en profite pour remercier également tout le corps professoral de l'Université d'Alicante pour tout ce que j'ai pu intégrer comme connaissances et pratiques tout au long de ces années d'études.

Un grand merci aussi à mes parents François et Silke, ainsi qu'à une bonne amie, Jacqueline Guessard, pour leurs conseils et relectures, qui ont contribué à perfectionner l'aspect stylistique de ce travail. En dernier lieu, MERCI à toute ma famille, pour m'avoir supporté et encouragé dans cette difficile époque d'examens.

Résumé

La complexité est sûrement ce qui définit le mieux la traduction littéraire en général et la traduction de la littérature d'enfance en particulier, d'où l'émergence de très nombreux travaux de recherche sur la théorie et la pratique de la traduction qui ont même donné naissance à une nouvelle science, la traductologie.

Le conte de Charles Perrault, « *Le petit Chaperon Rouge* », est l'exemple même d'une œuvre littéraire pour enfants qui a fait le tour du monde. Une analyse fine de ce conte montre qu'il est plus complexe qu'il n'y paraît aussi bien dans l'étendue de ses significations possibles que dans son expression artistique.

La comparaison du texte initial de Charles Perrault publié en 1697 avec deux traductions en espagnol réalisées par Teodoro Baró en 1883 et par Leonardo Domingo en 2003 va mettre en évidence les changements réalisés qui peuvent s'expliquer notamment par le contexte historique ou linguistique de chaque traducteur. Il va s'avérer également que si globalement, le récit du *Petit Chaperon rouge* est respecté, une partie de la complexité du conte est perdue pour des raisons qu'il faut tenter d'expliquer.

Mots-Clés

Complexité, Contes de Charles Perrault, Etude Comparative, « *Le petit Chaperon rouge* », Traduction littéraire & Infantile, Traduction : théories et pratique

Resumen

La complejidad es seguramente lo que mejor define la traducción literaria en general y la traducción de la literatura infantil en concreto, de ahí la aparición de diversos trabajos de búsqueda sobre la teoría y la práctica de la traducción, que incluso han llevado al nacimiento de una nueva ciencia, la traductología.

El cuento de Charles Perrault, “*Le petit Chaperon rouge*” (*La Caperucita Roja*), es el ejemplo mismo de una obra literaria para niños que ha dado la vuelta al mundo. Un análisis detallado de este cuento demuestra que es más complejo de lo que parece, tanto en la extensión de sus significados posibles, como en su expresión artística.

La comparación del texto inicial de Charles Perrault publicado en 1697 con dos traducciones en español realizadas por Terodoro Baró en 1883 y por Leonardo Domingo en 2003 pondrá en evidencia las modificaciones realizadas que pueden explicarse especialmente por el contexto histórico o lingüístico de cada traductor. Comprobaremos asimismo que, si bien globalmente el relato de *La Caperucita Roja* es respetado, se pierde una parte de la complejidad del cuento por razones que debemos intentar explicar.

Palabras clave

Complejidad, cuentos de Charles Perrault, estudio comparativo, “*Le petit Chaperon rouge*” (*La Caperucita Roja*), traducción literaria e infantil, traducción: teorías y práctica

Plan

Introduction	5
I. La théorie et la pratique de la traduction et de la littérature pour enfants.....	8
La traduction, un véritable art : mise en évidence de la complexité de traduire de la littérature et notamment de la littérature pour enfants	8
La traduction, une science : émergence de nombreuses théories aussi bien sur la traduction littéraire en général que sur la traduction de la littérature pour enfants.....	11
II. Le conte de Charles Perrault, « <i>Le petit Chaperon Rouge</i> », plus qu'un simple conte.....	16
Intérêt du conte « <i>Le petit Chaperon rouge</i> ».....	16
Interprétations possibles du conte « <i>Le petit Chaperon rouge</i> »	19
Complexité de la double structure du petit Chaperon rouge	21
Subtilité de l'écriture et du style du <i>petit Chaperon rouge</i>	22
III. L'étude des différences de traduction entre le texte de Charles Perrault et des deux traductions espagnoles faites en 1883 et 2003	25
Etude comparative des trois textes au travers des tendances déformantes les plus généralement observées dans les traductions.....	26
Analyse des résultats	29
Conclusion.....	35
Bibliographie	38
Annexes.....	40

Etude comparative du conte de Charles Perrault, « *Le petit Chaperon rouge* », en français et de deux traductions en espagnol. Problèmes de traduction et tendances constatées

Introduction

« Mère grand que vous avez de grandes dents, c'est pour mieux te manger »

Quel enfant n'a pas eu peur en entendant ou en lisant cette histoire ? Il est des textes qui font partie du patrimoine de l'humanité comme la bible, les mythes les plus célèbres et... « *Le petit Chaperon rouge* ». Pour accéder à cette connaissance universelle, il a bien fallu que des personnes traduisent ces textes dans les diverses langues parlées à travers du vaste monde.

La traduction comme la définit Jean-René Ladmiral, « est une activité universelle rendue nécessaire à toutes les époques et dans toutes les parties du Globe »

Et c'est là que les difficultés commencent car ce qui est demandé au traducteur est presque une mission impossible.

Comment traduire ? Selon Umberto Eco, la traduction est de « dire presque la même chose dans une autre langue », mais quelle est la portée de ce « presque » ? Comment un texte peut-il rester le même tout en devenant un autre ? Faut-il privilégier le sens au détriment du style ? Faut-il respecter à la lettre l'auteur ou bien au contraire adapter le texte aux attentes du lecteur ou à la personnalité du traducteur ?

Ce sont ces questions qui ont amené de nombreux chercheurs à s'interroger sur la théorie et la pratique de la traduction depuis quelques décennies et ce, notamment pour la traduction de la littérature et, plus particulièrement, de la littérature pour la jeunesse. L'analyse de ces théories montre que les éléments culturels sont de plus en plus présents dans les processus de traduction. Et c'est encore Umberto Eco qui affirme « Une traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues mais entre deux cultures ou deux encyclopédies. ».

Quant à la littérature pour la jeunesse, elle met sous pression les traducteurs qui doivent surmonter tous les obstacles linguistiques et culturels, bien sûr, mais aussi tenir compte des contraintes d'ordre pédagogique ou sociopolitique des œuvres littéraires pour enfants.

L'objectif de ce travail étant d'analyser la complexité de la traduction de la littérature pour enfants, quelle œuvre autre que le conte est l'exemple même de littérature destinée soit disant aux enfants et qui mieux que Charles Perrault a porté le conte à ce niveau d'excellence dans le monde ? Il en a découlé tout naturellement l'idée de faire ce travail en français, langue de l'auteur de ces contes.

Le choix du conte « *Le petit Chaperon rouge* » se justifie tant par son importance dans la littérature pour enfants que pour sa complexité. Lors de la première édition des contes en 1697, Charles Perrault adresse le recueil à Mademoiselle, petite nièce de Louis XIV, en justifiant son initiative par le fait que ces contes « renferment tous une morale très sensée et qui se découvre plus ou moins selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent. ». C'est vrai que « *Le petit Chaperon rouge* », est un conte beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît aussi bien dans sa signification que dans son écriture.

« *Le Petit Chaperon rouge* » est certainement l'un des contes les plus connus, les plus traduits, adaptés, copiés, transfigurés, caricaturés. Il n'arrivera en Espagne qu'au début du 18^{ème} siècle et encore en français et ce n'est qu'un siècle plus tard que le conte sera traduit en espagnol.

Comme de nombreuses théories affirment que l'environnement social, politique et culturel peut jouer un rôle déterminant dans la pratique de la traduction, il est intéressant pour ce travail de choisir deux traductions réalisées à des époques éloignées. D'où le choix de la traduction faite en 1883 par Teodoro Baró et le choix d'une traduction contemporaine, celle de Leonardo Domingo qui date de 2003.

Sur le plan méthodologique, la lecture d'ouvrages spécialisés dans la traduction de la littérature et de la littérature pour enfants et de leurs problématiques a permis de prendre connaissance des différents courants qui se sont succédés. De même, ils ont donné une grille d'analyse pour comparer les deux traductions espagnoles du texte de Charles Perrault.

En ce qui concerne la structure du travail, cette mémoire se fera en trois temps.

Dans une première partie sera analysée la complexité de la traduction littéraire et de la traduction de la littérature pour enfants et les théories seront passées brièvement en revue.

Quant à la complexité du conte « *Le petit Chaperon rouge* », elle sera développée dans la deuxième partie qu'il s'agisse de toutes les significations que peut avoir le conte ou de la richesse du style littéraire dont fait preuve Charles Perrault.

La troisième partie devrait permettre de vérifier le contenu des deux premières parties, à savoir la difficulté de traduire la littérature pour enfants et de traduire « *Le petit Chaperon rouge* » en particulier. Par la comparaison de deux traductions espagnoles avec le texte de Charles Perrault, il s'agit de mettre en évidence les différences éventuelles de traduction et d'en chercher les raisons.

I. La théorie et la pratique de la traduction et de la littérature pour enfants en particulier

La complexité est sûrement ce qui définit le mieux la traduction littéraire en général et la traduction de la littérature infantile en particulier, d'où les très nombreux travaux de recherche sur la théorie et la pratique de la traduction. Cette première partie de ma mémoire sera destinée à une brève analyse de ces travaux et théories, de leur origine jusqu'à aujourd'hui.

L'humanité a suscité des nombreux chefs d'œuvre littéraires en toutes les langues que ce soit pour adultes ou pour enfants. Si les traduire, c'est permettre à chacun d'entrer en résonance avec ce patrimoine universel, c'est aussi obliger le traducteur à prendre des décisions difficiles sur le choix d'un terme, d'une formulation ou même bien davantage. C'est pourquoi les chercheurs ont commencé à s'intéresser à ces processus complexes.

La traduction, un véritable art : mise en évidence de la complexité de traduire de la littérature et notamment de la littérature pour enfants

Traduire, est-ce seulement essayer de dépasser les difficultés linguistiques ou plutôt de faire dialoguer des langues entre elles pour le plus grand bénéfice des lecteurs qu'ils soient adultes ou enfants ?

Complexité de toute traduction littéraire : s'agit-il juste de « transposer » ou bien plutôt de dire « presque la même chose » ?

Aussi bien le verbe espagnol « traducir » que le verbe français « traduire » viennent du latin « traducere » qui signifie « faire passer d'un point à un autre ». Selon la 1^{ère} édition du Dictionnaire de l'Académie Française de 1694, traduire signifie « tourner un ouvrage d'une langue en une autre ». Cette définition laisse supposer le passage de la forme et du sens d'une langue à une autre.

Mais selon l'édition en vigueur du dictionnaire Larousse, traduire c'est « transposer un discours, un texte, l'exprimer dans une langue différente » Mais c'est aussi « exprimer un

sentiment, une pensée ». Déjà le mot « transposer » laisse entrevoir des horizons beaucoup plus larges, quant au mot « exprimer », il ouvre tous les champs du possible.

C'est ce qu'exprime d'ailleurs Umberto Eco dans son ouvrage « *Dire presque la même chose. Expérience de traduction* » sorti en 2007. Tout est en dans ce titre et dans ce « presque ». Pour Umberto Eco qui est à la fois écrivain et traducteur, la traduction n'est pas seulement un passage entre deux langues mais bien entre deux cultures. Pour lui, la fidélité n'est pas la reprise du mot à mot. Les mots ouvrent des mondes et le traducteur doit ouvrir le même monde que celui que l'auteur a ouvert, fût-ce avec des mots différents. Selon Umberto Eco, « les traducteurs ne sont pas des peseurs de mots, mais des peseurs d'âme et dans cette histoire de passage d'un monde à l'autre, tout est affaire de négociation. »

Jean Ladmiral fait de même quand il analyse dans « *Traduire : théorèmes pour la traduction* » (1979) les différents sens du terme « traduction » qui, pour lui, peuvent aller jusqu'à « exprimer » ou même « interpréter ». C'est la même idée que véhiculent Susan Petrilli et Augusto Ponzio avec le titre paradoxal de leur parution « *los tesso altro* » (qui pourrait être traduit par le « même autre »). Pour eux, en effet, le paradoxe de la traduction est que le texte traduit est à la fois identique et différent.

Cette situation se traduit par la relation particulière entre l'auteur et le traducteur, ce dernier continue d'être le « propriétaire » de son texte tandis que le traducteur semble réduit à un simple rôle d'émetteur « transparent » au lecteur. Selon eux, l'identification du traducteur à l'auteur est une tromperie parce qu'il lui est demandé une fidélité impossible.

Cette complexité fait dire à Dominique Aury dans la préface du livre de Georges Mounin, « *Les problèmes théoriques de la traduction* » : « Entre tous les pièges, pièges des structures linguistiques, pièges des cultures, pièges des vocabulaires, pièges des civilisations, le traducteur est rejeté à l'outrecuidance (tout peut se traduire) ou au désespoir (rien ne peut se traduire). »

De fait, pour la grande majorité des auteurs, la traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ. D'abord quant à la signification, puis quant au style. C'est ainsi que les textes littéraires présentent une

difficulté supplémentaire car il s'agit d'obtenir, par la traduction, le même effet stylistique que l'œuvre initiale afin de rendre compte de l'expression artistique particulière de son auteur.

C'est pour cette raison que Georges Mounin après s'être interrogé sur la possibilité même de traduction reprend à son compte la définition d'Edmond Gary « la traduction est ou peut être, ou doit être à la fois une science et un art : un art sous-tendu par la science. »

Spécificités de la littérature pour enfants, d'où des difficultés supplémentaires pour les traducteurs

Après avoir été longtemps sous-estimée, la littérature pour la jeunesse a réussi récemment à s'imposer comme une discipline littéraire à part entière. Mais de quelle littérature parle-t-on? S'agit-il de la littérature que les adultes destinent aux enfants indépendamment des intentions des auteurs ou des livres que les enfants décident de s'approprier ou encore de livres écrits spécifiquement pour les enfants. C'est cette dernière conception qui prévaut aujourd'hui.

La spécificité de cette littérature consiste en son équilibre fragile entre pédagogie et littérature, elle doit ménager le lecteur sans renoncer à des ambitions artistiques. En effet, la littérature pour la jeunesse doit à la fois répondre à des ambitions littéraires mais aussi pédagogiques/didactiques/éthiques.

Comme la littérature pour enfants, la traduction destinée à un jeune public a connu au cours des dernières décennies un essor remarquable. Il s'agit d'un processus encore en devenir. Beaucoup d'efforts doivent encore être entrepris pour améliorer la qualité des traductions publiées mais force est de constater la complexité de la traduction destinée à la jeunesse.

En effet, le traducteur est obligé d'assumer la dualité pédagogie/littérature et la responsabilité de transmettre un autre univers géographique et culturel que celui du lecteur. Encore davantage que pour la traduction littéraire pour adultes, il s'agit pour le traducteur de faire des choix en respectant le texte de l'auteur et sa culture mais aussi celle de ses jeunes lecteurs.

C'est en 1981 que dans « *Translation of children's literature as a function of its position in the literary polysystem* » Zohar Shabit énonce deux principes qui sont à la base de toutes les

manipulations dans la traduction de la littérature pour la jeunesse. Ce seraient, d'un côté, la nécessité de ne transmettre que ce qui est estimé convenable d'un point de vue moral pour les enfants, et de l'autre, la volonté d'adapter le texte d'après leurs capacités de lecture et de compréhension.

La littérature pour la jeunesse oblige à utiliser un langage plus adapté, plus ludique pour ne pas ennuyer le jeune public qui sinon perdrait tout intérêt à la lecture alors que son but est de distraire et d'instruire. De même peut paraître nécessaire d'effacer les éléments appartenant à une culture étrangère susceptibles de choquer ou de déranger le lecteur cible. Cette « réécriture » du texte dépend donc de la personnalité du traducteur et de ses perceptions ainsi que des valeurs de la société pour laquelle il écrit.

Le risque est réel. Ces principes autorisent ainsi les traducteurs à modifier les textes de toutes les façons possibles : intervention sur leur intégralité, adaptation à des modèles déjà existants, censure d'éléments considérés comme non convenables ou encore simplifications de style. Et ceci, sans compter toutes les pressions idéologiques sur la traduction d'œuvres pour enfants qui peuvent intervenir.

La traduction, une science : émergence de nombreuses théories aussi bien sur la traduction littéraire en général que sur la traduction de la littérature pour enfants

La réflexion sur la traduction littéraire date de l'Antiquité. Le célèbre conseil de Cicéron de ne pas traduire « verbum pro verbo » qui figure dans « *le Libellus de optimo genere oratum* » (46 av. J-C.). Georges Steiner dans son ouvrage « *After Babel* » divise les études sur la théorie et la pratique de la traduction en 4 périodes. Mais c'est surtout depuis seulement quelques décennies que ces études ont pris de l'ampleur.

Multiplication depuis quelques décennies des travaux de recherche sur les processus de traduction et même apparition de la traductologie, science de la traduction

C'est dans les années 1950-1960 que les recherches sur la traduction se développent à la charnière de disciplines telles que la linguistique, la sémiologie, la psychologie, l'anthropologie, la sociologie...

Les courants de pensée s'opposent principalement à propos du choix du traducteur entre fidélité ou liberté : faut-il être fidèle à la lettre du texte initial (traduction sourcière) ou fidèle à l'esprit (traduction cibliste).

Si ces deux courants déclarent vouloir rester fidèles à l'auteur, à son langage, pour les « sourciers », le traducteur doit demeurer fidèle au texte original et reproduire exactement tous les éléments du texte initial : respect du sens du message, respect du style et des éléments culturels...

Les « ciblistes » privilégient le respect du message de l'auteur au détriment du style. Ainsi le traducteur pourra remplacer les éléments culturels du texte original pour trouver des références plus proches des lecteurs cible.

Les principales théories développées ces dernières décades ont d'abord privilégié des approches fondées sur la linguistique, puis des approches socio-culturelles.

Des linguistes comme Georges Mounin dans « *Les problèmes théoriques de la traduction* » déjà cité ont étudié les rapports entre langue de départ et langue d'arrivée mais ils ne prenaient pas encore en considération l'acte de communication vis-à-vis du lecteur ou la personnalité du traducteur, éléments étudiés au contraire par Eugène Nida, qui peut être considéré comme le véritable fondateur de la traductologie.

En 1964, dans « *Toward a Science of Translating* », Eugène Nida a défini deux concepts d'équivalence entre le texte de départ et le texte d'arrivée : l'équivalence formelle qui cherche à reproduire la forme du texte de départ et l'équivalence dynamique qui cherche à répondre aux besoins du destinataire. Selon lui, la traduction doit permettre que l'effet sur le lecteur soit identique à celui recherché par l'auteur et pour ce faire, le traducteur doit chercher des équivalences.

Mais ce n'est qu'en 1972 que James Holmes rédige un article fondateur « *The Name and the Nature of Translation Studies* », article publié en 1988 qui marque le début de la traductologie, discipline spécifiquement consacrée à la traduction dont les objectifs consistent à décrire les phénomènes traductionnels et à proposer des théories explicatives, voire prédictives.

Selon James S. Holmes, trois grandes approches sont possibles pour un traducteur :

- L'approche mimétique qui consiste à répliquer la forme du texte original,
- L'approche analogique qui consiste à choisir une forme remplissant la même fonction que celle du langage-source,
- L'approche organique qui correspond le mieux à la « réponse authentique personnelle » du traducteur face au texte-source.

Autrement dit, le traducteur se retrouve face à trois options distinctes : mimer, transposer ou adapter.

Selon James S. Holmes, « on the ideal level, all traduction is distorsion, and all translators are traitors ». En effet, la traduction implique toujours une part d'intuition et le traducteur est un être humain doué d'une subjectivité qui lui est propre. La traduction est une expérience subjective et le professionnalisme d'un traducteur dépend de sa capacité à faire face à sa subjectivité lors de la traduction.

Aujourd'hui, la tendance est de considérer la traduction comme un acte du traducteur. Pour Gideon Toury (« *Descriptive Translation Studies – and Beyond* »), le traducteur fait des choix individuels qui sont guidés en partie par les normes en vigueur dans l'espace social dans lequel il vit et travaille. Des éléments idéologiques, politiques, religieux l'orientent dans ses choix. C'est ce qui est appelé le « cultural turn » (tournant culturel).

Bien que de développement récent, la traductologie ou science de la traduction devient une discipline universitaire et scientifique à part entière. De fait, le métier de traducteur est de plus en plus considéré comme le prouvent les organisations professionnelles mises en place dans tous les pays et la création d'enseignements universitaires spécialisés.

Recherches de plus en plus poussées sur la traduction des œuvres pour enfants

Si la pratique de la traduction des livres pour enfants existe depuis la création de cette littérature, la réflexion théorique sur cette activité ne s'est développée que depuis la fin des années 1970, notamment à partir des travaux fondateurs de Göte Klingberg.

C'est en 1976 que ce dernier publie une célèbre monographie dans laquelle sont analysées de façon approfondie les différentes stratégies pour transmettre les éléments culturels aux lecteurs enfants. Selon Göte Klinsberg, la littérature pour enfants est une littérature à part entière qu'il faut absolument sauvegarder, d'où son plaidoyer pour le respect du texte de l'auteur.

Dans les années 90, l'intérêt pour ces recherches est allé grandissant à mesure que le statut de la littérature de jeunesse se voyait reconnaître plus de légitimité. L'avènement de phénomènes éditoriaux à l'échelle planétaire comme celui des livres « Harry Potter » ont fait de la traductologie une branche importante des études en littérature de jeunesse avec la publication d'ouvrages majeurs comme par exemple « *Translating for Children* » de Riitta Oittinen (2000).

Malgré la diversité des approches, la vision de Göte Klingberg est largement partagée. En effet, la pratique de la traduction pour la jeunesse a également évolué, manifestant un plus grand respect de l'œuvre d'origine et une rigueur nouvelle, ce qui aboutit depuis quelques années à un afflux des retraductions de livres pour enfants.

Ces retraductions continuent à poser infiniment de questions : changement de représentations de l'enfant-lecteur, évolution des exigences de traduction et de musicalité de textes souvent lus à voix haute comme les contes, influence des contextes culturels, économiques et politiques...

Riitta Oittinen considère que tous les traducteurs doivent adapter leur texte en fonction des lecteurs supposés mais cela s'avère compliqué pour les contes. Il s'agit de trouver le meilleur compromis entre la nécessité de viser le confort du lecteur en effaçant les éléments trop

étrangers du texte de départ, sans dénaturer l'auteur afin que la traduction représente de son côté, une ouverture sur une autre culture, sur d'autres coutumes et traditions.

Quant à Isabel Pascua Febles, elle part du postulat que la traduction n'est jamais neutre du fait de toutes les manipulations qui peuvent intervenir qu'elles soient d'ordre pédagogique, moral, idéologique ou encore liées à la question de l'acceptabilité par les jeunes lecteurs. Pour elle, « le traducteur a ainsi une voix propre et un véritable pouvoir ». Elle démontre comment elle-même en tant que traducteur, elle opérée des manipulations dans l'optique de proposer à ses jeunes lecteurs « une traduction crédible et naturelle ».

Roberta Pederzoli reprend les analyses d'Antoine Berman, orientées vers une approche « éthique » de l'oeuvre littéraire qui exclut la prise en charge du destinataire de la traduction, approche qui semble donc incompatible avec la traduction pour les enfants, qui doit prendre en considération le destinataire. Roberta Pederzoli montre que cette approche éthique doit au contraire enrichir la traduction pour enfants et permettre de la repenser : revenant ainsi à la poéticité du texte, le traducteur peut donner vie dans une autre langue à une oeuvre, avec une véritable valeur esthétique et littéraire.



Comme le terme d'une langue n'est jamais exactement identique à celui d'une autre langue, la traduction consiste dans le contournement de cette irréductibilité. De même, la différence d'un pays à l'autre, de leurs pratiques et coutumes soulève de nombreuses questions auxquelles chaque traducteur doit apporter ses propres réponses, la difficulté s'accroissant avec l'écart qui peut exister entre le moment de la création de l'oeuvre et sa traduction ou encore avec l'âge tendre des lecteurs.

En conclusion de cette première partie, il apparaît qu'il n'y a pas de formule magique pour décider de ce que doit être une bonne traduction. Qu'il s'agisse de la littérature en général ou de la littérature infantile, à qui le traducteur se doit-il d'être loyal ? Doit-il essayer de rendre compte le plus fidèlement possible de l'intention de l'auteur du texte-source ou doit-il chercher à s'appropriier les codes de son public-cible et ce, notamment quand il s'agit d'un public d'enfants ? C'est donc à chaque traducteur de faire ses choix.



II. Le conte de Charles Perrault, « *Le petit Chaperon Rouge* », plus qu'un simple conte.

« *Le petit Chaperon rouge* », est plus complexe qu'il n'y paraît aussi bien dans l'étendue de ses significations possibles que dans son expression artistique. Charles Perrault, dans « l'Epître » de son recueil publié en 1697, avertit que les contes de fées ne sont pas de « simples bagatelles » et fait appel au jugement de ses lecteurs, le sens du conte en ne se révélant qu'après une réflexion approfondie. Dans un autre texte, il rappelait aussi la difficulté de conserver le charme de la manière de parler des gens du peuple.

L'analyse du conte « *Le petit Chaperon rouge* » confirme les dires de son auteur.

Le conte, une petite histoire toute simple ? La preuve du contraire par l'originalité du conte « *Le petit Chaperon rouge* » et toutes ses interprétations possibles

Jusqu'à l'époque de Charles Perrault, les contes étaient dépréciés parce qu'ils représentaient la culture populaire d'une part et la littérature pour la jeunesse, d'autre part. D'ailleurs, il n'y avait pas de textes littéraires créés pour les enfants qui étaient considérés comme de petits adultes.

Quand Charles Perrault publie ses *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, soit huit contes en prose inspirés du folklore dont bien sûr, « *Le petit Chaperon rouge* », il devient le fondateur de ce genre littéraire qu'il a magnifié, le terme « contes de fées » datant de 1698.

Intérêt du conte « *Le petit Chaperon rouge* »

« *Le petit Chaperon rouge* » raconté à des générations d'enfants ne laisse personne indifférent. Le personnage a ses fans et ses détracteurs. Charles Dickens, par exemple, est tombé sous son

charme comme il le reconnaît « *Le petit Chaperon rouge* a été mon premier amour. Je sens que si j'avais pu l'épouser, j'aurais connu le parfait bonheur. ».

Au contraire, le psychanalyste pour enfants, Bruno Bettelheim déplore l'excès de simplification de ce conte, la moralité trop explicite ainsi que la résignation de la fillette. Pour lui, il s'agit d'un « personnage auquel on n'aurait pas envie de s'identifier. Le conte, au lieu de présenter l'héroïne telle qu'elle est (une petite fille naïve, séduisante, qui est incitée à négliger les avertissements de sa mère et qui s'amuse innocemment, en toute bonne foi), lui donne toute l'apparence d'une femme déchue » (*Psychanalyse des Contes de fées*- 1976).

Par contre, ce que personne ne peut nier, c'est l'originalité de ce conte dans l'œuvre de Charles Perrault.

- **C'est un des contes les plus courts du recueil**

Charles Perrault excelle dans l'art de la narration pour ménager l'intrigue, le suspense, et l'intérêt du lecteur. « *Le petit Chaperon rouge* » en est le meilleur exemple.

Cet auteur a supprimé tout élément superflu. La narration est très dense, ramassé et lapidaire. Le conte fonctionne sur un effet d'accélération du récit et oblige le lecteur (ou l'auditeur) à rétablir mentalement ce que l'auteur passe sous silence.

Par exemple, il faut attendre l'arrivée de la fillette auprès du Loup et son étonnement devant l'accoutrement de la présumée grand-mère pour comprendre que le Loup a revêtu son déshabillé.

- **C'est le seul conte qui pourrait s'assimiler à un conte animalier**

Alors que les fables de Jean de la Fontaine sont ancrées dans l'univers animalier, Charles Perrault a écarté tous les contes populaires donnant la première place aux animaux à l'exception du *petit Chaperon rouge* mais le loup est-il encore un carnassier ou bien plutôt un séducteur ?

- **Le conte restitue la société de l'époque**

Charles Perrault vit à une époque charnière, où la place de l'enfant dans la société commence

à évoluer pour devenir de plus en plus importante. C'est la fin de la société archaïque et patriarcale dans laquelle les personnes âgées occupent la place centrale.

L'amour immense de la mère et de la grand-mère pour l'enfant est la preuve de la place que prennent les enfants dans la cellule familiale au détriment des personnages âgés, par ailleurs, souvent présentées dans les contes comme des sorcières.

Cette animosité se manifeste notamment dans le fait que dans la plupart des versions, la grand-mère est toujours dévorée. La fin malheureuse de la grand-mère peut s'expliquer, selon certains, par la révolution industrielle en cours et la prise de conscience de l'improductivité des personnes âgées. Il faut souligner que dans toutes les versions, la grand-mère est dévorée par le loup à l'exception de celle des frères Grimm « Rotkäppchen » publiée en 1812 qui sauve la jeune fille et... sa grand-mère.

- **C'est aussi le seul conte qui finit mal**

Le parallèle entre les bons, toujours récompensés, et les méchants, toujours punis, est l'un des grands motifs des contes populaires. Contrairement à la formule consacrée « Ils vécurent longtemps et eurent beaucoup d'enfants », le « gentil » *petit Chaperon rouge* est dévoré par le « méchant » loup. En effet, ce conte est le seul du recueil de Charles Perrault qui finit mal

Comme dans la tradition orale, les enfants étaient considérés comme des adultes, certaines versions orales de ce conte contenaient des scènes très crues de cannibalisme ou de scatologie ou encore des scènes sexuelles, Charles Perrault a conservé la cruauté du loup mais a censuré tous les épisodes que la prudence ambiante ne pouvait admettre.

La plupart des autres auteurs, dans leurs versions successives, ont changé la fin pour faire vivre le personnage et donner ainsi une conclusion heureuse au conte.

En fait, « *Le petit Chaperon rouge* » appartient à une catégorie qu'un chercheur allemand, Marianne Rumpf, appelle « Schreckmärchen » ou « Warnmärchen ». Ce sont des récits destinés à faire peur aux enfants pour les mettre en garde contre certains dangers. D'ailleurs, Bruno Bettelheim les appelle également des « contes de mise en garde ou d'avertissement ».

- **C'est enfin un des contes sur le danger de l'amour dont le caractère sexuel est le plus directement évident**

Le thème est implicite dans l'histoire et explicite dans la Moralité : il s'agit de prévenir les jeunes filles pubères (la couleur de sang du chaperon) – et peut-être aussi leurs mères imprudentes - de ne pas s'arrêter en chemin pour écouter les hommes beaux parleurs qu'elles croisent en chemin. Sinon, elles risquent d'être mangée (métaphoriquement) dans un lit dont elles se sont approchées sans méfiance. Il est interdit très clairement aux jeunes filles de se laisser séduire avant le mariage.

La couleur du bonnet n'est pas un hasard. Tout au long du conte, et dans le titre comme dans le nom de l'héroïne, l'importance de la couleur rouge, portée par l'enfant est soulignée. Selon Bruno Bettelheim, le rouge est « la couleur qui symbolise les émotions violentes qui renvoient à la sexualité. » D'ailleurs, le chaperon rouge est une invention de Charles Perrault. Pourtant, de son temps, le mot « chaperon » était déjà obsolète et sa couleur rouge plutôt insolite, les colorants étant très coûteux. A l'époque, les gens du peuple étaient généralement vêtus de tissus écrus.

Interprétations possibles du conte « *Le petit Chaperon rouge* »

Bruno Bettelheim a mis en évidence la fonction thérapeutique qu'exercent les contes sur l'enfant. Les contes répondent de façon précise à ses angoisses. En découvrant lui-même le sens caché du conte, l'enfant se construit au lieu de subir une influence. C'est possible si l'enfant doit comprendre, de façon didactique, ce que l'histoire est censée signifier. Pour Bruno Bettelheim, « *Le petit Chaperon rouge* » est trop explicite.

Ce constat n'a pas empêché la multiplication des analyses sur ce conte. D'ailleurs, elles sont si nombreuses qu'il est impossible de les évoquer toutes.

- **Pour certains, le conte évoque les risques auxquels peuvent être confrontés les enfants**
Les loups ont toujours fait peur. Dans la France d'alors, les loups sont un danger réel pour les enfants et aussi les adultes. En dehors de la peur réelle du loup, les sous-entendus de la morale mettent en garde les fillettes contre une autre sorte de danger, les hommes en général mais

aussi les pédophiles qui devaient déjà sévir au XVII^{ème} siècle.

L'utilisation de l'adjectif « petit » dans la désignation du personnage est la preuve du jeune âge de la fillette. Il s'agit d'un effet de style qui consiste à nommer un objet par le nom d'un autre. Ce n'est pas le chaperon qui est petit mais bien la fillette qui le porte.

- **Pour d'autres, le conte reflète la misogynie de l'époque**

Le conte met en scène trois figures féminines dans un fort rouage généalogique. L'enfant a pour mission de porter la galette et le pot de beurre de la mère à la grand-mère. La mère envoie sa fille s'occuper de sa grand-mère malade alors que ce serait à elle de le faire.

Malgré un amour maternel marqué par le démesure, la mère semble faillir à sa fonction éducative : elle ne signale pas les risques à sa fille. La fillette s'en trouvera d'autant plus démunie qu'elle est toute entière prise dans le désir des adultes. Elle obéit aux injonctions de sa mère puis du loup sans jamais y résister.

Au contraire, la figure masculine représentée par le Loup est synonyme d'autorité, de ruse, de force et de voracité. C'est l'homme dans toute sa bestialité mais c'est également l'homme qui a le pouvoir de la parole. Toutes les étapes de confrontation entre le loup et l'enfant se font au travers d'un dialogue, ce qui montre le pouvoir corrupteur de la parole.

- **Pour Marie Louise von Franz, chacun porte en soi tous les personnages du conte à la fois**

Pour cette disciple de Jung, les contes sont une représentation de l'inconscient collectif. « Les contes expriment de façon extrêmement sobre et directe les processus psychiques de l'inconscient collectif propre à l'humanité toute entière, toutes cultures confondues. ».

En chaque homme (ou femme), on retrouve tous les personnages du conte : loup, enfant, mère, grand-mère. Le conte révèle la double nature de l'homme : l'une impulsive et animale qu'il faut apprendre à maîtriser et l'autre raisonnée et civilisées.

- **Pour d'autres, « Le petit chaperon rouge » contient pratiquement tous les thèmes développés en psychanalyse**

La peur d'être dévoré, la mise en évidence de conflits œdipiens, la confrontation entre principe de plaisir et principe de réalité, « *Le petit chaperon rouge* » fait l'objet de toutes les analyses. Tout est étudié, disséqué, expliqué.

Pour la plupart, c'est la sexualité naissante de la fillette qui est la clé du conte. D'un côté, la grand-mère est accusée de marquer sa petite fille par le signe distinctif du chaperon et de la destiner ainsi plus facilement à la convoitise du Loup, le chaperon rouge étant considéré comme le symbole du transfert du pouvoir de séduction. De l'autre, le petit Chaperon est accusée d'indiquer la maison de la grand-mère au loup...

Attraction, désir, peur, étonnement, curiosité... la fillette expérimente tous les sentiments. Elle teste le monde qui s'ouvre à elle de ses quatre sens : l'ouïe, la vue, le toucher et le goût. Ainsi, quand elle découvre le loup pratiquement dénudé, elle essaie de comprendre en questionnant, sur les oreilles, les yeux, les mains, la bouche.

Bruno Bettelheim explique que le danger pour le petit Chaperon rouge tient plus à sa propre sexualité naissante qu'à l'existence du loup car elle n'a pas encore la maturité émotionnelle pour faire face à son destin (« *Psychanalyse des contes de fées* »).

Le conte, un art littéraire mineur? La preuve du contraire par *Le petit Chaperon rouge*, véritable chef d'œuvre littéraire

Pour Marc Soriano, les contes sont « une œuvre d'art digne de ce nom. » (*Les Contes de Perrault, Culture savante et tradition populaire*) comme « *Le petit Chaperon rouge* » par la complexité de sa double structure ou la subtilité de son écriture et de son style.

Complexité de la double structure du petit Chaperon rouge

Le petit Chaperon rouge est caractérisé par une structure hétérogène qui tient à la superposition de deux parties, la narration et la moralité dont l'analyse comparative permet de faire apparaître les traits distinctifs.

- **Des titres différents:**

Étude comparative du conte de Charles Perrault, « Le petit Chaperon rouge », en français et de deux traductions en espagnol.

- « *Le petit Chaperon rouge* » : ce titre resserre d'emblée la narration sur l'héroïne du conte.
- *Moralité* : ce titre explicite la visée didactique de la deuxième partie du texte. Il invite également à une relecture du récit pour mieux en comprendre le sens caché.

•**Des attaques distinctes** : la narration débute par la formule rituelle: « Il était une fois... » alors que la formule « *On voit ici...* » traduit la volonté d'explication du texte.

•**Deux types de personnages** : Les personnages sont bien individualisés dans la narration (utilisation du singulier) alors que la *Moralité* se veut généralisation, d'où l'utilisation du pluriel.

Il est à noter aussi que dans la 1^{ère} partie, l'emploi de la majuscule souligne la singularité des deux acteurs majeurs du récit : le petit Chaperon rouge et le Loup alors que dans la *Moralité*, la majuscule a disparu : le mot « loup » fait référence non pas au personnage du conte mais évoque toutes les connotations négatives des loups en général.

•**Deux références de temps**: dans la narration, le passé simple et l'imparfait sont les deux temps utilisés et le présent sert que lors des dialogues ou pour des effets de dramatisation. Dans la *Moralité*, c'est le présent qui domine soit pour appuyer le point de vue du narrateur, soit pour énoncer une vérité générale.

•**Deux systèmes d'énonciation**: dans la première partie, le narrateur s'efface derrière l'emploi de la troisième personne alors que dans la *Moralité*, le narrateur utilise le pronom personnel « Je » et prend en charge la responsabilité de la moralité. Le lecteur se trouve aussi impliqué sous la forme du pronom personnel « On ».

•**Des styles très différents** : L'intrigue est écrite en prose alors que la *Moralité* est versifiée de façon très recherchée.

Subtilité de l'écriture et du style du *petit Chaperon rouge*

Dans *Le petit Chapeau rouge*, Charles Perrault veut restituer la naïveté du conte et le côté populaire, ce qui n'est pas évident. En effet, au 17^{ème} siècle, la majorité des paysans ne savent ni lire, ni écrire. L'écart entre la langue parlée et écrite est plus grand qu'aujourd'hui.

Comme c'est le narrateur qui s'exprime dans la deuxième partie du conte, le style de la « Moralité » est extrêmement recherché, au contraire du récit de la première partie qui veut rendre compte du langage populaire et enfantin. Charles Perrault se met en conséquence dans le registre familier de la conversation : mots simples, syntaxe ramassée, respect du rythme de l'oral, répétitions, onomatopées, archaïsmes...

- **L'importance de la célèbre formule « Il était une fois »**

« *Le petit Chaperon rouge* », comme neuf sur onze des contes du premier recueil, commence par cette célèbre formule qui a une fonction bien précise.

D'une part, l'emploi de l'impersonnel « il était » affirme que le récit que le conteur s'apprête à dire est une réalité extérieure à lui-même. D'autre part, l'emploi de l'imparfait en renvoyant la narration hors de l'époque actuelle, a une fonction de négation du présent. C'est une façon d'affirmer que ce qui va être raconté n'existe pas et donc, que tout y est possible.

- **Renvoi au temps passé renforcé par l'archaïsme des expressions utilisées**

Dans « *Le petit Chaperon rouge* », Charles Perrault emploie des mots et des expressions déjà dépassés à son époque, par exemple « mère-grand » au lieu de « grand-mère », « cuire » employé au sens de « faire la cuisine », ou encore les verbes « choir » ou « seoir » qui aujourd'hui ne s'emploient pratiquement plus.

Même le terme « chaperon », qui devient le surnom de la fillette, n'est plus utilisé sous Charles Perrault. Selon le dictionnaire de l'Académie française de 1694, le chaperon est une « Coiffure de teste autrefois commune aux hommes & aux femmes... Il y a long-temps qu'on a quitté les chaperons. ».

Mais le mot au figuré prend un autre sens puisqu'il s'agit des « femmes d'âge qui accompagnent les jeunes filles dans les compagnies, par bienséance comme pour répondre de leur conduite. »

Il en est de même de la célèbre formule « Tire la chevillette, la bobinette cherra ». Chevillette et bobinette sont deux pièces de bois qui faisaient partie des serrures d'autrefois..

- La « chevillette » est une petite cheville de porte qui peut être bloquée de l'intérieur.
- La « bobinette » est une pièce de bois mobile, maintenue contre le battant d'une porte

par une cheville, et qui tombe quand on enlève celle-ci pour ouvrir la porte.

- « elle cherra » signifie « elle tombera ».

Aujourd'hui, la formule deviendrait « Tourne la poignée, la porte s'ouvrira » mais elle perdrait son côté mystérieux et poétique, voir magique.

• **Recours à des effets de surprise ou à l'ironie**

La répétition sert aussi à créer des effets de surprise quand justement Charles Perrault interrompt une série de répétitions.

C'est le cas dans la séquence finale du dialogue avec le loup. Après la série de répétitions (ma fille, mon enfant...), le lecteur s'attend à ce que la dernière réplique soit « C'est pour mieux te manger, mon enfant » mais Charles Perrault accentue la sauvagerie du loup par la formule « C'est pour te manger ».

De même quand dans la série de questions de la fillette, il passe de « Comme tu as..., grand-mère » (deux fois) à « Comme tu as... » (deux fois), puis à « Oh ! grand-mère, quelle... et quelles... tu as ! » (une fois).

L'auteur emploie aussi l'ironie dans le récit quand il remarque que l'héroïne aurait dû se méfier lors de sa rencontre avec le loup, « la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup » ou encore un peu plus loin dans le récit quand « Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. »



Dans « *Le petit Chaperon rouge* », Charles Perrault a inventé un véritable jeu de construction avec deux parties très différentes, l'une ramassée et compacte, l'autre au contraire plus ample et sinueuse avec deux modes d'écriture résolument différentes. Alors que ce conte est sûrement l'un des contes les plus lus ou racontés aux petits enfants, il apparaît que « *Le petit chaperon rouge* » ne s'en laisse pas conter si facilement tant les études sur ses sens cachés ou son style littéraire sont nombreuses...



III. L'étude des différences de traduction entre le texte de Charles Perrault et des deux traductions espagnoles faites en 1883 et 2003

En préalable, il faut préciser les traductions qui vont être comparées, il s'agit de:

- **Texte initial du *petit Chaperon rouge*** tel qu'il est paru dans le recueil « Histoires ou Contes du temps passé » édité la première fois en 1697 chez C. Barbin à Paris. Cette édition qui porte comme autre titre « Contes de ma mère Loye » contient une épître dédiée à Mademoiselle et signée P. Darmancour (nom d'un des fils de Charles Perrault, d'où toutes les interrogations qui s'en sont suivies sur la « paternité » réelle des contes). Cette édition est archivée à la BNF, Bibliothèque Nationale de France.

Les seules différences apportées à ce texte concernent la « modernisation » de l'imparfait (terminaison en « ait » au lieu de « oit ») et de l'orthographe de certains mots.

- **Version de Teodoro Baró « Caperucita roja » publiée en 1883 à Barcelone** (Libreria de Juan y Antonio Bastinos). Catalan d'origine, Teodoro Baró a été à la fois un grand homme politique (député et gouverneur), un patron de rédaction et un écrivain.
- **Version de Leonardo Domingo qui date de 2003.** Le livre « Los cuentos de Charles Perrault » édité par les éditions Ehasa est illustré par Gustave Doré.

Leonardo Domingo semble le traducteur attitré de la maison d'édition Ehasa. Il a traduit par exemple « Mi nombre es legión » de Robert Zelazny ou « Sylvie et Bruno » de Lewis Carroll ou encore « Monseñor Quijote » de Graham Greene pour ce même éditeur.

Le but recherché dans l'étude de ces trois textes est d'appréhender les différences éventuelles de traduction et d'essayer d'en comprendre les raisons.

Etude comparative des trois textes au travers des tendances déformantes les plus généralement observées dans les traductions

Antoine Berman a défini dans son ouvrage « *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* » dont la première édition date de 1985, treize « tendances déformantes » de toute traduction : rationalisation, clarification, allongement, ennoblissement, appauvrissement qualitatif ou quantitatif, destruction des rythmes ou des constructions utilisées, destruction ou « exotisation » des patois et dialectes, des tournures propres à une langue...

Le présent travail étudiera une liste simplifiée de « déformations » de traduction.

Erreurs, omissions, appauvrissements

• Dans la traduction de Teodoro Baró

- La beauté de la fillette est moins mise en valeur : “la más linda de las aldeanas” n’équivaut pas à “la plus jolie qu’on eût su voir” sans parler même de la référence aux autres villageoises qui n’existe pas dans la version originale.
- La « bonne femme » dans « Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge » est remplacé par « quién le había hecho una caperuza roja », d’où à la fois une perte de sens et une perte de rythme.
- Dans cette même phrase, erreur entre la notion de « faire faire » en français et de « hacer » en espagnol à laquelle s’ajoute la traduction de « caperuza » qui ne rend pas compte de la notion de « petit » et surtout qui diffère de la traduction « caperucita » utilisée après tout au long du conte, Charles Perrault ayant intentionnellement répété « *le petit Chaperon rouge* » onze fois dans un texte aussi court.
- Quand le loup arrive devant la porte de la maison de la grand-mère au lieu de « il heurte Toc, toc », la traduction espagnole est « llamó : ¡pam ! ¡pam ! », ce qui est différent dans le sens où même les gestes peuvent être imaginés dans la conte de Charles Perrault.

• Dans la traduction de Leonardo Domingo : il est dangereux de s’arrêter « a hablar » avec un loup alors que dans le texte initial, c’est déjà dangereux « à écouter un Loup ».

• Dans les deux traductions

- La fillette est le petit chaperon rouge « para todos » et non « partout » comme dans le

texte original,

- La forêt qui joue un rôle essentiel dans les contes parce qu'elle fait peur n'est pas évoquée dans la traduction de Teodoro Baró « porque había algunos leñadores », ni dans celle de Leonardo Domingo « porque unos leñadores andaban por ahí cerca. » contrairement au texte d'origine qui précise « à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt ».
- Dans le dialogue final, les deux traducteurs personnalisent la réponse par rapport à la fillette, comme par exemple Leonardo Domingo, « es para oírte mejor » ou « es para verte mejor » contrairement au texte source.
- La « Moralité » du texte de Charles Perrault est complètement absente de la traduction contemporaine et grandement appauvrie dans la version de Teodoro Baró. Ce dernier a cependant respecté la versification même si elle est beaucoup moins sophistiquée que celle de Charles Perrault.

Clarifications, substitutions, rajouts

- **Dans la traduction de Teodoro Baró**

- Le conte débute par « En el tiempo del rey que rabió », ce qui n'a rien à voir avec le célèbre « Il était une fois ».
- Au lieu de « Va voir comme se porte ta mère-grand » Teodoro Baró ajoute des précisions « Irás á casa de la abuela a informarte de su salud ».
- Le « petit pot de beurre » devient « tarrito lleno de manteca », soit petit pot plein de saindoux.
- Quant à « pour aller chez sa mère-grand », cela devient « en dirección a la casa de su abuela ».
- « El lobo imitando la voz de la niña. » alors qu'il est dit simplement que « le Loup contrefait sa voix ».

- **Dans la traduction de Leonardo Domingo**

- « La más bonita que jamás se hubiera visto » ajoute la notion de « jamais » sans restituer complètement le sens de « qu'on eût su voir ».

- **Dans les deux traductions**

- Alors que « le Loup se mit à courir de toute sa force », chez Teodoro Baró, « el lobo echó a correr tanto como pudo » et chez Leonardo Domingo « el lobo partió corriendo a toda velocidad ».
- « vuestra nieta » à la place de « votre fille » clarifie le lien généalogique entre la fillette et sa grand-mère alors que dans le dialogue final, les deux traducteurs laissent « hija mia » comme dans le texte de Charles Perrault.

3.1.3. Dramatisations, insistances

- En 2003, « Compère le Loup » est remplacé par « el taimado lobo », le loup sournois, contrairement à Teodoro Baró qui fait bien référence à « el compadre lobo »
- La grand-mère qui est appelée dans le texte initial « la bonne femme » devient « la buena de la abuela » puis « la vieja » chez Teodoro Baró et « La cándida abuela » chez Leonardo Domingo.
- La version de 1883 est plus crue que le texte de Charles Perrault, « Caperucita roja se desnudó » alors qu'elle « se déshabille », de même « grande fue su sorpresa de su abuela sin vestidos » alors qu'elle « fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son déshabillé ».
- Dans le dialogue de fin, Teodoro Baró veut peut-être insister sur l'étonnement de la fillette au vu de la grande taille de sa présumée grand-mère en employant le diminutif « abuelita ».

Changements de style dans les deux traductions notamment en matière de répétitions

- Absence fréquente des répétitions utilisées par Charles Perrault pour rendre compte du style enfantin.
- Par exemple, la répétition de « folle » pour montrer l'excès d'amour dans « sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. » n'existe dans aucune des deux traductions espagnoles.
- Ou encore la répétition de « loin, là bas » pour désigner la maison de la grand-mère.
- C'est encore plus vrai dans la traduction de Teodoro Baró comme par exemple, « Así lo hizo el lobo » au lieu de « Le Loup tira la chevillette ».
- Absences chez Teodoro Baró des onomatopées comme « oh », « eh »...
- Sophistication du vocabulaire dans les deux traductions espagnoles pour éviter la répétition voulue par Charles Perrault de « dire » et remplacement par les verbes

« explicar », « contestar », « preguntar » ou encore « añadir ».

- Chez Leonardo Domingo, utilisation de la forme impersonnelle dans les questions du dialogue de fin, comme par exemple « Que brazos tan grandes » au lieu de « Ma Mère-grand, que vous avez de grands bras ».
- Chez Teodoro Baró, dans le dernier dialogue, suppression de l'effet de répétition du mot « grand » avec l'utilisation de l'adjectif « largo » pour les deux premières questions.
- Toujours dans ce final, répétition de « hija mia » chez Teodoro Baró à la dernière ligne contrairement à l'effet recherché dans le texte de Charles Perrault.

Recours aux tournures propres à chaque langue ou aux usages de chaque pays

- **En français en plus de tous les archaïsmes déjà évoqués**

- La huche est un “coffre haut et étroit dans lequel on conserve la pain”. Teodoro Baró reprend la même idée puisque « la artesa » est un récipient en bois creusé pour mettre le pain alors que la « repisa » de Leonardo Domingo est simplement une étagère.
- La formule « tire la chevillette et la bobinette cherra » est traduite en 1883 par « tira del cordel y se abrirá el carcel » et en 2003 par « tira la adalba y el cerrojo caerá ». La traduction contemporaine semble mieux rendre compte du texte initial aussi bien dans le sens que dans la sonorité.

- **En espagnol**

- Teodoro Baró utilise des constructions grammaticales qui n'ont plus cours à ce jour comme « conocíanla » ou encore « preguntola », « contestole », « arrojose ».
- Il utilise également des expressions espagnoles très imagées comme « dar oídos » pour « écouter » ou comme « en un abrir y cerrar de ojos » à la place de « en moins de rien ».
- Les deux traductions ont recours aux diminutifs de mots comme c'est l'usage en espagnol. Exemples : « casita » chez Domingo, « ramilletes » chez Baró, « abuelita » chez Teodoro Baró.

Analyse des résultats

En ce qui concerne la partie narrative du conte, les deux traductions, sont globalement plus respectueuses que bien des versions faites en français par la suite, et ce, malgré les « adaptations » relevées. De vraies distorsions existent cependant qu'il faut tenter d'expliquer.

Commentaires sur le respect du texte de Charles Perrault

Les deux traductions analysées précédemment respectent la narration du conte et son style ramassé. Les changements opérés sont donc minimisés même si les approches de deux traducteurs sont légèrement différentes. En effet, Teodoro Baró privilégie une traduction plus littéraire et s'autorise une plus grande liberté par rapport au texte original tandis que Leonardo Domingo suit davantage à la lettre le conte de Charles Perrault.

Cette différence s'observe d'ailleurs dès le début du conte. Dans la traduction de Teodoro Baró, les ajouts, paraphrases sont plus nombreux pour expliciter ou ajouter à la dimension dramatique du texte d'origine.

Sur le fond, les deux traductions, sont très proches du texte original : le modèle familial est le même et les personnages ont le même statut qu'il s'agisse de la « vieille » grand-mère un peu malade ou du loup « sournois ».

Par contre, les deux traductions ne mettent pas suffisamment en valeur le fait que la fillette et le loup sont les deux personnages principaux du conte et surtout des archétypes de l'humanité, la fillette pubère et l'homme prédateur. C'est la raison pour laquelle Charles Perrault utilise une majuscule à chaque fois. Teodoro Baró n'a pas pris en compte cet élément que ce soit pour la jeune enfant ou pour le loup alors que Leonardo Domingo met une majuscule au Chaperon et même une double majuscule « la Caperucita Roja » mais ne le fait pas pour le loup qui reste « el lobo ».

Le style des deux traducteurs est plus recherché que celui de Charles Perrault et restitue un peu moins l'esprit populaire ou le caractère oral du conte qui jouait sur les répétitions, les onomatopées. Pourtant les expressions et la construction de Teodoro Baró évoquent plus que le style de Leonardo Domingo ces temps passés.

Par contre, ce qui diffère radicalement entre les traductions et le conte de Charles Perrault, c'est la partie Moralité. Teodoro Baró maintient une morale et une morale en vers mais elle est pour le moins simplifiée. Cette partie ne semble plus faire partie intégrante du conte et a perdu son côté très précieux: recherche dans la versification, prise de parole du narrateur et mise en témoin du lecteur.

De ce fait, il semble que soit perdu ce qui était l'essence même du conte « *Le petit Chaperon rouge* », son hétérogénéité et la mise en parallèle de ses deux parties comme cela a été analysé dans la deuxième partie du présent travail.

Ceci est d'autant plus vrai dans la version contemporaine qui fait complètement l'impasse sur la moralité et retire donc au conte de Charles Perrault ce qui en faisait toute sa spécificité comme la coexistence de deux parties résolument différentes, de deux styles différents, d'éducation des jeunes ou de compréhension explicite du conte.

Essai d'explication des différences constatées

Pour les chercheurs en traduction, la démarche qui consiste de faire passer un texte d'une langue à une autre met en jeu divers processus qui la rend complexe et fluctuante. La comparaison des deux traductions avec le texte original de Charles Perrault peut faire comprendre les choix du traducteur en fonction des éléments contextuels et linguistiques propres à chacun.

• Importance de la « non fixité » des traductions du conte en Espagne

Contrairement à la France, son pays d'origine, les termes du conte ont varié selon les traductions espagnoles pendant fort longtemps. C'est ce que démontre Rocío Cañadas Berrio dans « *Le voyage du petit Chaperon rouge en Espagne* », qui cite les exemples suivants de variation des formulations :

- Le personnage du petit Chaperon rouge a été nommé « *Caperucilla Roja* », « *Caperuchita* »... jusqu'à se fixer à « *Caperucita roja* ». Même le rouge est traduit par « *encarnado* » jusqu' au XX^{ème} siècle. D'ailleurs, pendant la période franquiste et de censure, la couleur devient « *escarlata* » ou « *encarnada* ».
- La galette passe de « *tortas* » à « *bollos* » ou « *pastas* »...
- Le petit pot peut être désigné par « *pucherito* », « *bote* », « *horcita* », « *tarrito* ».
- Le « *toc toc* » passe de « *trastras* » à « *tan tan* » ou « *pampam* » pour revenir au XX^{ème} siècle à la même onomatopée que celle de Charles Perrault.
- La formule « *tire la chevillette et la bobinette cherra* » change à chaque fois, aucune traduction ne s'étant répandue pendant longtemps.

- **Importance de la variable culturelle et historique**

Le contexte historique et culturel peut rendre compte des choix de traduction de Teodoro Baró et de Leonardo Domingo.

Pour le premier, le célèbre « il était une fois » est remplacé par une référence à la royauté. C'est peut-être dû au fait qu'Alphonse XII est proclamé roi en 1875 après avoir connu l'exil suite à la révolution de 1868 et que son règne consiste principalement à consolider la monarchie et à pacifier le pays.

De même, ses références sont marquées par son temps.

Peut-être que du fait de la plus grande rareté du beurre en Espagne à cette époque, la fillette apporte un petit pot de saindoux?

De même, comme il a déjà été évoqué, le conte semble prendre moins de précaution avec la nudité et la volonté de censure actuelle. La petite fille « se dénude » à la demande du loup et s'interroge sur l'aspect de sa grand-mère « sans vêtement » alors que la version de Charles Perrault (ainsi que celle de Domingo) est plus édulcorée.

En plus, il faut rappeler plusieurs faits :

- la traduction du *petit Chaperon rouge* par Teodoro Baró doit être une des premières en espagnol et son objectif était de faire connaître ce conte.
- A cette époque, la pression sur la responsabilité du traducteur par rapport au créateur devait être moins forte qu'aujourd'hui.
- Enfin, Teodoro Baró était lui-même un journaliste réputé mais aussi un écrivain reconnu.

Leonardo Domingo est sûrement, quant à lui, marqué par son époque et le retour au nécessaire respect de l'œuvre originale qui ne doit être modifiée que pour s'adapter aux normes en vigueur et aux nécessités de la littérature infantile (nationalisations, bonnes mœurs...).

De plus, Leonardo Domingo a dû prendre connaissance des multiples versions du *petit Chaperon rouge* en espagnol ainsi que de ses nombreuses analyses. Il en mesure mieux la portée dans le patrimoine littéraire mondial, d'où son respect plus grand du texte de la narration qui va de « Érase una vez » à l'utilisation des mêmes temps pour les verbes ou le choix de traduction des célèbres formules.

Par contre, son choix - ou le choix de l'éditeur - d'amputer le conte de sa morale, choix très contestable, doit pourtant avoir une raison.

Tirer du conte un sens moral est une marque évidente de ce genre littéraire et même, presque une obligation. Ce qui peut sembler aujourd'hui de l'étroitesse de vue était adapté aux enfants à instruire. D'ailleurs, la « Moralité » du *petit Chaperon rouge* peut aussi être considérée comme une bonne peinture de mœurs.

Plusieurs raisons peuvent expliquer le choix de l'éditeur :

- Soit il considère la morale de Charles Perrault rétrograde et complètement inadaptée à l'époque actuelle.
- Soit, selon lui, la généralisation de l'éducation des enfants, la multiplication des livres qui leur sont consacrés ou la mise à disposition de tous les technologies actuelles de connaissance font perdre aux contes leur valeur pédagogique et éducative
- Soit, pour lui, le rôle des contes, aujourd'hui, est seulement de distraire les enfants, de les faire rêver ou de leur faire peur mais pas de leur inculquer une quelconque morale. A moins qu'il faille suivre Bruno Bettelheim qui reproche au conte « *Le petit Chaperon rouge* » d'empêcher l'enfant de trouver par lui-même les clés du conte.

C'est peut-être tout cela qui explique la suppression de la partie Moralités du conte « *Le Petit Chaperon rouge* » dans la version contemporaine.

• **Importance du contexte linguistique**

Le contexte historique influe également sur la langue utilisée.

Il a déjà été mentionné que Charles Perrault utilisait à escient des expressions qui n'étaient déjà plus d'usage en son temps. Ces archaïsmes et leur répétition dans « *Le petit Chaperon rouge* » participent complètement au charme exercé par ce conte.

Mais Charles Perrault évoque aussi des usages de son temps qu'il est difficile de transposer comme l'utilisation de la huche où l'on gardait le pain, l'existence de la ruelle, espace entre le lit et le mur de la chambre où l'on mettait des sièges pour parler avec une personne alitée ou pour tenir salon comme les grandes dames de l'époque.

C'est ainsi que Charles Perrault utilise le vouvoiement toujours employé dans les dialogues

littéraires jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle et aussi dans les relations familiales ou amicales, contrairement à aujourd'hui. Cette pratique française peut sembler étrange dans les relations de proximité comme celles de la fillette avec sa grand-mère, pourtant, les deux traducteurs du conte ont utilisé également le vouvoiement alors que l'espagnol utilise plus largement le tutoiement.

Il en va de même dans la traduction de Teodoro Baró dont certaines constructions grammaticales ne sont plus utilisées aujourd'hui comme cela a déjà été évoqué.

Il en ressort que si un terme d'une langue n'est jamais exactement identique à celui d'une autre langue, tant dans ses significations que dans ses emplois, il en va exactement de même entre deux traductions du même texte. La comparaison de deux traductions du *petit Chaperon rouge* montre bien que la langue est en constante transformation, par enrichissement ou abandon d'expressions ou de constructions syntaxiques. Une traduction est toujours datée.



Comparer deux traductions d'un même texte doit se révéler passionnant pour les spécialistes qui peuvent analyser les mots ou expressions utilisés par les traducteurs, leur emploi de synonymes ou de paraphrases. La comparaison des deux traductions choisies devrait être pleine d'enseignements mais ne fait pas l'objet du présent travail.

Par contre, la comparaison de deux traductions avec le texte initial montre qu'elles sont étrangement à la fois fidèles à la version de Charles Perrault et en même temps, éloignées. Si la traduction de Teodoro Baró semble plus littéraire et surtout plus datée, elle respecte davantage la distinction du conte en deux parties et même la partie « Moraleja » en vers. Celle de Leonardo Domingo suit fidèlement la fiction du conte mais a complètement omis la Moralité et il serait très intéressant de connaître les raisons réelles de ce choix.

Il existe une traduction du *petit Chaperon rouge* « anonyme » mais très largement répandue en Espagne qui est très proche de celle de Leonardo Domingo mais qui respecte intégralement le conte de Charles Perrault et sa double structure. En plus, la « Moraleja » suit scrupuleusement celle du conte en français aussi bien dans sa signification que dans son style littéraire très recherché et sa versification très poussée. Cette version est donnée en annexe.

Conclusion

« *Le petit Chaperon rouge* » n'a pas fini d'être traduit, adapté, transposé que ce soit en musique, théâtre ou ballet. Il a été aussi beaucoup caricaturé. Souvent, c'est l'histoire du « pauvre » loup qui est conté comme dans le dessin animé de Tex Avery, la publicité pour le N°5 de Chanel ou encore « *El lobo calumniado* » de Lief Fearn.

L'adaptation par Tahar Ben Jelloun des contes de Charles Perrault publiés fin 2014 et notamment de « *La petite à la burqa rouge* » qui installe la petite Soukaina dans un contexte arabe et musulman, montre bien que « la traduction demeure un acte politique » dans tous les sens du terme. C'est ce qu'affirme Juan Gabriel López Guix, traducteur et professeur de traduction et d'interprétation à l'Université de Barcelone. Selon lui, traduire est « l'acte par lequel les langues dialoguent entre elles, empruntant les unes aux autres ».

Il est vrai que les enjeux de la traduction sont multiples.

D'une part, elle ne se limite pas à une transposition mot à mot mais à une réflexion bien plus large sur le style et toutes composantes.

D'autre part, le passage en revue des recherches sur cette discipline met en évidence tous les éléments susceptibles d'influencer la traduction. En effet, malgré la volonté de s'approcher de la rigueur scientifique au travers de la traductologie, il s'avère que la personnalité du traducteur est déterminante. Il en est de même de tous les enjeux politiques, sociaux, culturels, linguistiques, pédagogiques ...qui influent toute traduction et notamment les traductions de littérature infantile.

Les questions sur le respect du narrateur et la fidélité du traducteur ou au contraire, sur sa nécessaire liberté d'adaptation ainsi que celles sur les attentes de la cible des lecteurs, font toujours débat. Comme l'affirme Frédéric Will, auteur de l'ouvrage « *Faithful Traitors* », c'est parfois en étant infidèle aux détails d'un texte que le traducteur peut s'avérer être plus fidèle. En tout cas, toujours selon Juan Gabriel López Guix, « la traduction avec toutes ses infidélités peut aussi être considérée comme une manière d'ouvrir le texte, de le questionner ».

Comparer plusieurs traductions de la même œuvre permet de mettre en évidence les choix différents effectués par les traducteurs. C'est ce qui a été effectué avec la comparaison de deux traductions en espagnol du *petit Chaperon rouge* avec le texte original de Charles Perrault.

Or les contes semblent n'appartenir à personne : c'est un bien collectif que chacun peut s'approprier afin qu'il continue à se transmettre de génération en génération. Cette approche, liée à leur découverte avant même de savoir lire, explique le rapport aux contes de Charles Perrault du XVII^{ème} siècles : certains d'entre eux, comme notamment le petit Chaperon rouge, sont universellement connus.

Ils représentent une double histoire l'une individuelle puisque chacun, enfant, les a entendus contés par leurs proches et l'autre collective reliant à l'humanité. Il s'avère en conséquence qu'il faut en faire une lecture fine et avertie pour en appréhender toute la complexité.

Les traduire dans une autre langue, dans une autre culture, dans une autre époque participe de l'impossible mais « l'impossible, c'est le désespoir mais c'est aussi la revanche du traducteur ». C'est à cette tâche que ce sont attelés Teodoro Baró en 1883 et Leonardo Domingo en 2003 quand ils ont traduit en espagnol « *Le petit Chaperon rouge* » écrit en 1697 par Charles Perrault.

Cette comparaison montre que les deux traducteurs ont plutôt respecté le narrateur dans les grandes lignes sauf sur un point essentiel du conte, la morale. Or le conte est inséparable de la morale par son essence, Charles Perrault voulant aider les parents à inculquer vérités ou principes à leurs enfants.

Mais pourquoi avoir choisi ces deux traductions parmi toutes les traductions du *petit Chaperon rouge* existant en espagnol, d'autres traductions pouvant sembler à la fois plus respectueuses ou plus exigeantes ? En fait, pour certaines, il est souvent difficile d'en connaître le traducteur et sa date de réalisation.

C'est ce que confirmait Dominique Aury, femme de lettres, directrice des éditions NRF et traductrice, dans la préface « *les problèmes théoriques de la traduction* » de Georges Mounin « Il faut chercher tout en haut ou tout en bas, dans le plus petit caractère possible, le mieux

dissimulé possible, le misérable nom du traducteur. L'opération par laquelle un texte écrit dans une langue se trouve susceptible d'être lu dans une autre langue est sans doute un acte vaguement indécent puisque la politesse exige qu'on ne le remarque pas ».

Mais c'est de l'histoire ancienne et la reconnaissance du traducteur - et de la traduction- est en marche comme en témoignent tous les congrès et enseignements d'universités qui se multiplient dans tous les pays et notamment en Espagne.

Bibliographie

Bassnet, Susan ; Lefevere, André (1990) *Translation, History & Culture*. London : Pinter publishers.

Berman, Antoine (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : le Seuil.

Bettelheim, Bruno (1976) *La psychanalyse des contes*. Paris : Robert Laffont

Cañadas Berrio, Rocío (2007) *le voyage du petit chaperon rouge en Espagne : un conte si connu mais si ambigu*. Nanterre : Université Paris X

Cary, Edmond ; Jumpelt, Rudolf Walter. (1963) *La qualité en matière de traduction*. Actes du 3^{ème} congrès de la Fédération internationale des traducteurs à Bad Godesberg. Oxford : Pergamon Press

Di Giovanni, Elena ; Elefante, Chiara ;Pederzoli, Roberta (2010) *Ecrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots*. Bruxelles : PIE Peter Lang.

Eco, Umberto (2006) *Dire presque la même chose, expériences de traduction*. Paris: Grasset.

Holmes, James S. (1972) *The Name and the Nature of translation Studies*. Amsterdam : APPTS University

Klingberg, Göte ; Orvig, Mary, Amor, Stuart (1976) *Childrens books in translation : the situation and the problems*. Stockholm : Almqvist & Wiksell

Ladmiral, Jean-René (1979) *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot.

Lane Mercier, Gillian (1997) *Translating the untranslatable: the translator'saesthetic, ideological and political responsibility*. Amsterdam : John Benjamins publishing Compagny.

Mounin, Georges (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*. Préface de Dominique Aury. Paris : Gallimard.

Oittinen, Riita (2000) *Translating for Children*. New York : Garland Publishing.

Nida, Eugène Albert (1964) *Toward a Science of Translating*. Leiden : E.J. Brill

Pascua Febles, Isabel (1998) *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Gran Canaria : Universidad de Las Palmas.

Perrault, Charles (1697) *Histoires ou Contes du temps passé*. BNF. Paris : C. Barbin

Petrilli, Susan ; Ponzio, Augusto (2006) *Translating as listening and Encounter with the Other in Migration and Globalization Process Today*. In *Traduction, Terminologie, rédaction*. Association canadienne de traductologie.

Rumpf, Marianne (1989) *Rotkäppchen : eine vergleichende märchen untersuchung*. Berne : Peter Lang.

Semain, Jean-Paul (2005) *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*. Paris : Ed. Jonquières.

Shabit, Zohar (1981) *Translation of children's literature as a function of its position in the literary polysystem*. Tel-Aviv: Porter Institute.

Soriano, Marc (1995) *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires : Colihue.

Soriano, Marc (1968) *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris : Gallimard.

Steiner, Georges (1975) *After Babel : une poétique du dire et de la traduction*. Oxford : University Press.

Toury, Gideon (1980) *In search of theory of translation*. Tel Aviv University : Porter Institute.

Von Franz, Marie-Louise (1978) *L'interprétation des contes de fées*. Paris : Edition la Fontaine de Pierre.

Annexes

Annexe 1. « *Le petit Chaperon rouge* » de Charles Perrault. Histoires ou Contes du temps passé : avec des moralités. (1697) BNF. Paris : C. Barbin

Annexe 2. Caperucita roja/ Charles Perrault/ traducción de Teodoro Baró. Publicación original : Barcelona - Libreria de Juan y Antonio Bastinos, 1883. Publicación : Alicante – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

Annexe 3. Caperucita Roja/ Charles Perrault/ traducción de Leonardo Domingo. Los Cuentos de Charles Perrault. Barcelona : Edhasa

Annexe 4. Caperucita Roja/ Charles Perrault in Hogar electrónico del escritor Luis López Nieves

Annexe 1. « Le petit Chaperon rouge » de Charles Perrault



LE PETIT CHAPERON
ROUGE.
CONTE.

L étoit une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût scû voir ; sa Mere en étoit folle, & sa Mere grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit Chaperon rouge, qui lui seyoit si bien, que par tout on l'appelloit le petit Chaperon rouge.

Un jour sa Mere ayant fait des
A ga-

2 *Le petit*
galettes, lui dit, va voir comment
se porte ta Mere grand; car on m'a
dit qu'elle étoit malade: porte - lui
une galette & ce petit pot de beure.
Le petit Chaperon rouge partit aussitôt
pour aller chez sa Mere grand, qui
demeuroit dans un autre Village.
En passant dans un bois elle rencontra
compère le Loup, qui eut bien envie
de la manger; mais il n'osa, à cause
de quelques bucherons qui étoient dans
la forêt. Il lui demanda où elle alloit:
la pauvre enfant qui ne scavoit pas qu'il
étoit dangereux de s'arrêter à écouter un
Loup, lui dit, je vais voir ma Mere grand,
& lui porter une galette avec un petit
pot de beure que ma Mere lui envoie.
Demeure-t-elle bien loin, lui dit le
Loup? Oh ouï, dit le petit Chaperon
rouge; c'est par de-là le Moulin que vous
voyez tout là-bas, là-bas, à la première
maison du Village. Et bien dit le Loup,
je veux l'aller voir aussi; je m'y en vais
par ce chemin-ci, & toi par ce chemin-là,
& nous verrons à qui plutôt y sera.
Le Loup se mit à courir de toute sa
force par le chemin qui étoit le plus
court; & la petite fille s'en alla par
le chemin le plus long,
s'a-

Le petit
voye. Le Loup lui cria, en adoucissant un peu sa voix ; tire la chevillette, la bobinette cherra. Le petit Chaperon rouge tira la chevillette, & la porte s'ouvrit. Le Loup la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : mets la galette & le petit pot de beure sur la huche, & viens te coucher avec moi. Le petit Chaperon rouge se deshabelle, & va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mere grand étoit faite en son deshabilité. Elle lui dit, ma Mere grand, que vous avez de grands bras ! c'est pour mieux t'embrasser, ma fille : ma Mere grand, que vous avez de grandes jambes ! c'est pour mieux courir, mon enfant : ma Mere grand, que vous avez de grandes oreilles ! c'est pour mieux écouter, mon enfant : ma Mere grand, que vous avez de grands yeux ! c'est pour mieux voir, mon enfant. Ma Mere grande que vous avez de grandes dents ! c'est pour te manger. Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit Chaperon rouge, & la mangea.

Chaperon Rouge.



MORALITÉ.

ON voit ici que des jeunes enfans,
Sur-tout de jeunes filles,
Belles, bien-faites, & gentilles,
Font très-mal d'écouter toutes sortes
de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le Loup mange.
Je dis le Loup, car tous les Loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel & sans cou-
roux,
Qui privés, complaisans & doux
Suivent les jeunes Demoiselles,
Jusques dans les maisons, jusques dans
les ruelles.
Mais hélas! qui ne sçait que ces Loups
doucereux,
De tous les Loups sont les plus dan-
gereux?

Annexe 2. *La Caperucita roja*, traducción de Teodoro Baró

Caperucita roja

Perrault, Charles

Baró, Teodoro (trad.)

En tiempo del rey que rabió, vivía en una aldea una niña, la más linda de las aldeanas, tanto que loca de gozo estaba su madre y más aún su abuela, quien le había hecho una caperuca roja; y tan bien le estaba que por caperucita roja conocíanla todos. Un día su madre hizo tortas y le dijo:

-Irás á casa de la abuela a informarte de su salud, pues me han dicho que está enferma. Llévale una torta y este tarrito lleno de manteca.

Caperucita roja salió enseguida en dirección a la casa de su abuela, que vivía en otra aldea. Al pasar por un bosque encontró al compadre lobo que tuvo ganas de comérsela, pero a ello no se atrevió porque había algunos leñadores. Preguntola a dónde iba, y la pobre niña, que no sabía fuese peligroso detenerse para dar oídos al lobo, le dijo:

-Voy a ver a mi abuela y a llevarle esta torta con un tarrito de manteca que le envía mi madre.

-¿Vive muy lejos? -Preguntole el lobo.

-Sí, -contestole Caperucita roja- a la otra parte del molino que veis ahí; en la primera casa de la aldea.

-Pues entonces, añadió el lobo, yo también quiero visitarla. Iré a su casa por este camino y tú por aquel, a ver cual de los dos llega antes.

El lobo echó a correr tanto como pudo, tomando el camino más corto, y la niña fuese por el más largo entreteniéndose en coger avellanas, en correr detrás de las mariposas y en hacer ramilletes con las florecillas que hallaba a su paso.

Poco tardó el lobo en llegar a la casa de la abuela. Llamó: ¡pam! ¡pam!

-¿Quién va?

-Soy vuestra nieta, Caperucita roja -dijo el lobo imitando la voz de la niña. Os traigo una torta y un tarrito de manteca que mi madre os envía.

La buena de la abuela, que estaba en cama porque se sentía indispuesta, contestó gritando:

-Tira del cordel y se abrirá el cancel.

Así lo hizo el lobo y la puerta se abrió. Arrojo encima de la vieja y la devoró en un abrir y cerrar de ojos, pues hacía más de tres días que no había comido. Luego cerró la puerta y fue a acostarse en la cama de la abuela, esperando a Caperucita roja, la que algún tiempo después llamó a la puerta: ¡pam! ¡pam!

-¿Quién va?

Caperucita roja, que oyó la ronca voz del lobo, tuvo miedo al principio, pero creyendo que su abuela estaba constipada, contestó:

-Soy yo, vuestra nieta, Caperucita roja, que os trae una torta y un tarrito de manteca que os envía mi madre.

El lobo gritó procurando endulzar la voz:

-Tira del cordel y se abrirá el cancel.

Caperucita roja tiró del cordel y la puerta se abrió. Al verla entrar, el lobo le dijo, ocultándose debajo de la manta:

-Deja la torta y el tarrito de manteca encima de la artesa y vente a acostar conmigo.

Caperucita roja lo hizo, se desnudó y se metió en la cama. Grande fue su sorpresa al aspecto de su abuela sin vestidos, y le dijo:

-Abuelita, tenéis los brazos muy largos.

-Así te abrazaré mejor, hija mía.

-Abuelita, tenéis las piernas muy largas.

-Así correré más, hija mía.

-Abuelita, tenéis las orejas muy grandes.

-Así te oiré mejor, hija mía.

-Abuelita, tenéis los ojos muy grandes.

-Así te veré mejor, hija mía.

Abuelita, tenéis los dientes muy grandes.

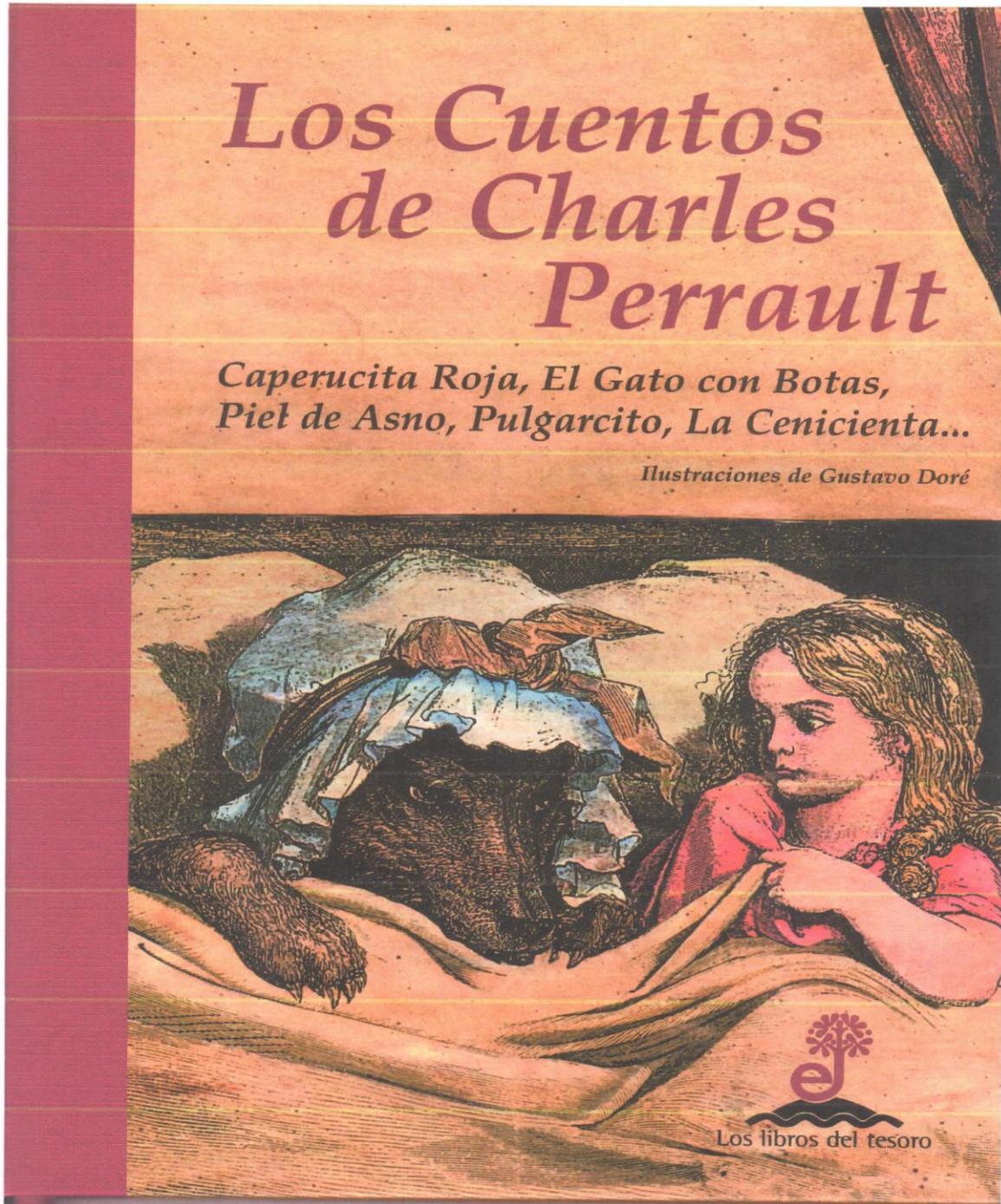
-Así comeré mejor, hija mía.

Y al decir estas palabras, el malvado lobo arrojo sobre Caperucita roja y se la comió.

Moraleja

La niña bonita,
la que no lo sea,
que a todas alcanza
esta moraleja,
mucho miedo, mucho,
al lobo le tenga,
que a veces es joven
de buena presencia,
de palabras dulces,
de grandes promesas,
tan pronto olvidadas
como fueron hechas.

Annexe 3. *La Caperucita roja* de Leonardo Domingo



Consulte nuestra página web: www.edhasa.es
En ella encontrará el catálogo completo de Edhasa comentado.

Título original:
Contes

Traducción: Leonardo Domingo

Ilustraciones de Gustavo Doré

Diseño de la sobrecubierta: Jordi Sàbat

Primera edición: noviembre de 2003

© de la presente edición: Edhasa, 2003
Avda. Diagonal, 519-521. 08029 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@edhasa.es
<http://www.edhasa.es>

ISBN: 84-350-4013-5
Depósito legal: B-39.824-2003

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Impreso en Hurope
sobre papel offset crudo de Leizarán

Impreso en España

Caperucita Roja



Érase una vez en un pueblo una niña, la más bonita que jamás se hubiera visto; su madre estaba enloquecida con ella y su abuela mucho más todavía. Esta buena mujer le había mandado hacer una caperucita roja y le sentaba tan bien que todos la llamaban Caperucita Roja.

Un día su madre, habiendo cocinado unas tortas, le dijo:

—Anda a ver cómo está tu abuela, pues me dicen que ha estado enferma; llévale una torta y este tarrito de mantequilla.

Caperucita Roja partió en seguida a ver a su abuela, que vivía en otro pueblo. Al pasar por un bosque, se encontró al taimado lobo, que tuvo muchas ganas de comérsela, pero no se atrevió porque unos leñadores andaban por ahí cerca. Le preguntó a dónde iba. La pobre niña, que no sabía que era peligroso detenerse a hablar con un lobo, le explicó:

—Voy a ver a mi abuela, y le llevo una torta y un tarrito de mantequilla que mi madre le envía.

—¿Vive muy lejos? —le preguntó entonces el lobo.

—¡Oh, sí! —respondió Caperucita Roja—, más allá del molino que se ve allá lejos, en la primera casita del pueblo.





Caperucita Roja tiró de la aldaba y la puerta se abrió. Al verla entrar, el lobo le dijo, mientras se escondía bajo la frazada:

—Deja la torta y el tarrito de mantequilla en la repisa y ven a acostarte conmigo.

Caperucita Roja se desvistió y, cuando iba a meterse en la cama, quedó muy asombrada al ver la forma de su abuela en camisa de dormir. Le dijo:

—Abuela, ¡qué brazos tan grandes!

—Es para abrazarte mejor, hija mía.

—Y, abuela, ¡qué piernas tan grandes!

—Es para correr mejor, hija mía.

—Y, abuela, ¡qué orejas tan grandes!

—Es para oírte mejor, hija mía.

—Abuela, ¡qué ojos tan grandes!

—Es para verte mejor, hija mía.

—Abuela, ¡qué dientes tan grandes!

—¡Para comerte mejor!

Y diciendo estas palabras, este malvado lobo se abalanzó sobre Caperucita Roja y se la comió.

Los cuentos de Charles Perrault (1628-1703) componen un paisaje dominado por la fantasía, la maravilla, las alegrías y la felicidad, poblado de hadas y personajes tan entrañables como el Gato con Botas, Pulgarcito, Piel de Asno o la Cenicienta. Sin embargo, con el tiempo ese bello paisaje ha sido objeto de todo tipo de modificaciones, retoques y transformaciones, hasta el punto que se hace difícil reconocer la mano maestra de Perrault en algunas de las versiones de estos excelentes cuentos. El miembro de la Academie Française Charles Perrault –célebre por su intervención en la virulenta *Querelle des Anciens et des Modernes*, a favor de estos últimos– dio forma a unos relatos destinados a emocionar, a divertir y a provocar miedo, narraciones de una elegancia extraordinaria que a menudo son menos inocentes de lo que pudiera pensarse y que forman parte del imaginario colectivo de varias generaciones de lectores, en cuya sensibilidad literaria ha tenido un peso importante la experiencia de leer estos cuentos. Porque son cuentos para ser vividos, invitaciones a entrar en bosques oscuros donde la sorpresa se oculta en el lugar más inesperado.

En la forma que originalmente diera Charles Perrault a estas fantásticas aventuras de origen ancestral e incierto, en una cuidada nueva traducción y con las siempre extraordinarias ilustraciones que para ellos realizara Gustavo Doré, la colección Los libros del tesoro incorpora uno de esos títulos que no puede faltar en ninguna biblioteca que se precie.



Annexe 4. *La Caperucita Roja* de Luis López Nieves

La Caperucita Roja

Luis López Nieves

“Había una vez una niñita en un pueblo, la más bonita que jamás se hubiera visto; su madre estaba enloquecida con ella y su abuela mucho más todavía. Esta buena mujer le había mandado hacer una caperucita roja y le sentaba tan bien que todos la llamaban Caperucita Roja. Un día su madre, habiendo cocinado unas tortas, le dijo.

-Anda a ver cómo está tu abuela, pues me dicen que ha estado enferma; llévale una torta y este tarrito de mantequilla.

Caperucita Roja partió en seguida a ver a su abuela que vivía en otro pueblo. Al pasar por un bosque, se encontró con el compadre lobo, que tuvo muchas ganas de comérsela, pero no se atrevió porque unos leñadores andaban por ahí cerca. Él le preguntó a dónde iba. La pobre niña, que no sabía que era peligroso detenerse a hablar con un lobo, le dijo:

-Voy a ver a mi abuela, y le llevo una torta y un tarrito de mantequilla que mi madre le envía.

-¿Vive muy lejos? -le dijo el lobo.

-¡Oh, sí! -dijo Caperucita Roja-, más allá del molino que se ve allá lejos, en la primera casita del pueblo.

-Pues bien -dijo el lobo-, yo también quiero ir a verla; yo iré por este camino, y tú por aquél, y veremos quién llega primero.

El lobo partió corriendo a toda velocidad por el camino que era más corto y la niña se fue por el más largo entreteniéndose en coger avellanas, en correr tras las mariposas y en hacer ramos con las florecillas que encontraba. Poco tardó el lobo en llegar a casa de la abuela; golpea: Toc, toc.

-¿Quién es?

-Es su nieta, Caperucita Roja -dijo el lobo, disfrazando la voz-, le traigo una torta y un tarrito de mantequilla que mi madre le envía. La cándida abuela, que estaba en cama porque no se sentía bien, le gritó:

-Tira de la aldaba y el cerrojo caerá. El lobo tiró de la aldaba, y la puerta se abrió. Se abalanzó sobre la buena mujer y la devoró en un santiamén, pues hacía más de tres días que no comía. En seguida cerró la puerta y fue a acostarse en el lecho de la abuela, esperando a Caperucita Roja quien, un rato después, llegó a golpear la puerta: Toc, toc.

-¿Quién es?

Caperucita Roja, al oír la ronca voz del lobo, primero se asustó, pero creyendo que su abuela estaba resfriada, contestó:

-Es su nieta, Caperucita Roja, le traigo una torta y un tarrito de mantequilla que mi madre le envía.

El lobo le gritó, suavizando un poco la voz:

-Tira de la aldaba y el cerrojo caerá.

Caperucita Roja tiró de la aldaba y la puerta se abrió. Viéndola entrar, el lobo le dijo, mientras se escondía en la cama bajo la frazada:

-Deja la torta y el tarrito de mantequilla en la repisa y ven a acostarte conmigo.

Caperucita Roja se desviste y se mete a la cama y quedó muy asombrada al ver la forma de su abuela en camisa de dormir. Ella le dijo:

-Abuela, ¡qué brazos tan grandes tienes!

-Es para abrazarte mejor, hija mía.

-Abuela, ¡qué piernas tan grandes tiene!

-Es para correr mejor, hija mía.

Abuela, ¡qué orejas tan grandes tiene!

-Es para oírte mejor, hija mía.

-Abuela, ¡qué ojos tan grandes tiene!

-Es para verte mejor, hija mía.

-Abuela, ¡qué dientes tan grandes tiene!

-¡Para comerte mejor!

Y diciendo estas palabras, este lobo malo se abalanzó sobre Caperucita Roja y se la comió.”

Moraleja

Aquí vemos que la adolescencia,
en especial las señoritas,
bien hechas, amables y bonitas
no deben a cualquiera oír con complacencia,
y no resulta causa de extrañeza
ver que muchas del lobo son la presa.
Y digo el lobo, pues bajo su envoltura
no todos son de igual calaña:
Los hay con no poca maña,
silenciosos, sin odio ni amargura,
que en secreto, pacientes, con dulzura
van a la siga de las damiselas
hasta las casas y en las callejuelas;
más, bien sabemos que los zalameros
entre todos los lobos ¡ay! son los más fieros.