

---

## JOURNÉE DE PRINTEMPS

*Le 29 mai 1999, la journée de printemps d'atlas intitulée « Il était une fois : traduire le conte » a eu lieu dans l'hôtel particulier et les jardins de l'Institut culturel italien à Paris. Le matin, des ateliers de traduction étaient animés par Pierre Deshusses (allemand), Joël Gayraud (italien), Liliane Hasson (espagnol de Cuba) et Lise Gruel-Apert (russe). L'après-midi, en séance plénière, Henriette Michaud, avec la participation du conteur Jean Porcherot, expliquait le passage « Du conte oral au conte écrit », Lise Gruel-Apert se penchait sur « Le conte populaire russe » et une table ronde, animée par Marie-Claire Pasquier, sur le thème « Traduire, adapter, publier les contes et légendes », regroupait Claire d'Aurélie, conteuse, Fabienne Fillaudeau, directrice de la collection « Domaine merveilleux » chez José Corti, Nathalie Haye, éditeur à l'École des loisirs, Elisabeth Motsch, traductrice et écrivain, Françoise du Sorbier, traductrice, spécialiste de la littérature populaire anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle, Rose-Marie Vassallo, écrivain, traductrice de contes et de livres pour enfants.*

Marie-Claire Pasquier

## Il était une fois...

Once upon a time... Érase que se era... Era uma vez... Es war einmal... Jeki bud jeki nabud... Le domaine du conte et de la fable intéresse à plus d'un titre la communauté des traducteurs. C'est un fonds commun que nous partageons tous, depuis l'enfance. Le premier contact de l'enfant avec « la culture », c'est par les histoires qu'on lui raconte, les comptines, les berceuses. D'une part, les contes représentent un patrimoine propre à chaque culture. Ainsi, pour la France, les *Contes* de Perrault ou les *Fables* de La Fontaine, que tous les enfants connaissent, pour l'Allemagne, les *Contes* de Grimm, pour l'Angleterre les « nursery rhymes », Peter Rabbit ou *Alice au pays des merveilles*. Mais, d'autre part, c'est aussi, on le sait, le conte populaire qui circule le mieux. Les ethnologues ou les folkloristes retrouvent avec surprise les mêmes histoires dans les contes russes ou les contes africains. C'est un monde qui ignore les frontières. L'enfant à qui l'on raconte « Blanche-Neige et les sept nains », « La Belle et la bête » ou « La petite sirène », ignore, au départ, l'origine de ces contes; il se les incorpore sans savoir qu'il les partage avec les enfants du monde entier, en tous cas avec des enfants non francophones. Il a la même familiarité avec l'histoire du jeune étourdi, Épaminondas (« De ma vie, Épaminondas, qu'as-tu fait du bon sens que je t'avais donné à ta naissance ? »), qui vient de Madagascar, qu'avec Sinbad le marin, Aladin ou Ali Baba, qui viennent des *Mille et une nuits*. Il accueille avec équanimité dans son imaginaire un monde peuplé de dragons, de géants, de sirènes, de génies, de sorcières, de goules et de stryges, de sultans, de califes, de vizirs, de cadis, de grelots, d'anneaux magiques, de vilains petits canards, de grands méchants loups. Dans les *Contes de la brume et du soleil*, par exemple, il lit sans surprise qu'un vieillard n'est autre qu'un méchant magicien venu tout exprès d'Afrique en Chine pour entrer en possession d'une lampe merveilleuse et d'un anneau magique. Il ne s'étonne

pas qu'un très ancien roi de Perse soit si puissant que ses États comprennent une partie de l'Inde et même la moitié de la Chine.

En outre, les contes posent des problèmes de langue intéressants. La langue qui s'y trouve déposée contient des exotismes et des archaïsmes. Exotisme, car les contes se passent « ailleurs ». Archaïsmes, car les histoires se passent « jadis » : « il était une fois ». Ce jadis comporte des métiers devenus rares : monarque, gentilhomme, demoiselle d'honneur, sultane, bûcheron, meunier, tisserand, brigand ; des habitations comme on n'en fait plus : tour, palais, chaumière, caveau, cachot, caverne; des costumes comme on n'en voit pas tous les jours : chaperon, collerette, tunique, turban, gants de renard blanc. On s'y bat avec des cimenterres. Cette langue contient également des formules magiques – ou qui paraissent magiques parce qu'on les comprend mal : « Sésame, ouvre-toi », « Tire, tire la chevillette, et la bobinette cherra ». Et puis, n'étant pas remise au goût du jour, cette langue garde le charme de l'ancien. On y « taille en pièces » son ennemi. Une princesse visite « les parties les plus reculées de son domaine ». Un prince est « promptement rebuté ». Un cheval est « richement harnaché ». Lorsqu'on se fait « tancer vertement », on « demeure interdit ». Comme Victor Hugo le disait de la traduction, le conte retarde l'appauvrissement de la langue. Question qui nous concerne en tant que traducteurs (et qui concerne également les éditeurs de livres pour enfants, qui commandent les traductions) : faut-il pour les enfants d'aujourd'hui moderniser l'écriture des contes, comme leurs illustrations ?

Les contes font le passage entre le passé et le présent, l'enfance et l'âge adulte, le réel et l'imaginaire, les animaux et les hommes, entre les époques, les pays, les générations, entre culture orale et culture écrite. Lieu de passage, les contes eux-mêmes effectuent bien souvent le voyage entre tradition orale, populaire, et diffusion savante par le livre. Parfois c'est le contraire : parti du livre, le conte en se diffusant devient populaire.

Créée entre les deux guerres par l'éditeur Fernand Nathan, la collection « Contes et légendes du monde entier » s'était donné pour ambition d'ouvrir les jeunes lecteurs francophones à la culture de tous les pays. Voici ce qu'on peut lire dans la préface d'un des premiers volumes, *Contes et légendes du Moyen-Âge français*, rassemblés et racontés par Marcelle et Georges Huisman : « Les belles histoires que nous avons choisi de vous raconter sont aussi vieilles que les plus vieilles pierres de notre pays. Elles ont été récitées et chantées tout au long des chemins qui conduisaient les pèlerins de France, le baluchon sur le dos et le grand bâton à la main, en Terre sainte, à Rome, à Saint-Jacques de Compostelle, au Mont-Saint-Michel du Péril de la Mer.

On les répétait à l'étape dans les abbayes où les voyageurs se reposaient... Ces belles histoires, les chanteurs populaires du Moyen-Âge les ont colportées à travers les châteaux, les tournois et les foires... On les a copiées sur des manuscrits de parchemin ornés de délicates miniatures. Les sculpteurs s'en sont inspirés au portail des cathédrales gothiques, les verriers les ont enchâssées dans les vitraux... »

Liés à une imagerie populaire, et souvent à la célébration du patrimoine, les contes maintiennent une continuité « légendaire » avec le passé d'un pays. et si traduire, c'est re-dire sous une autre forme, on voit qu'ici aussi les contes sont récités, chantés, redits : oralité et répétition.

En 1937, l'année où paraissent dans cette collection les *Contes algériens*, on est encore en pleine époque coloniale, et il est réjouissant de lire aujourd'hui, à des années-lumière de là, la préface de Mademoiselle Clara Filleul de Pétigny : « Tous ces contes, tels qu'ils sont ici présentés, proviennent de la province d'Alger, de Blidah, de Médéa, de Cherchell, d'Orléanville ; les narrateurs étaient des indigènes: de vieilles femmes, des artisans, des marchands, des musiciens, etc. ». On se pose inévitablement la question : Clara comprenait-elle l'arabe, ou avait-elle quelqu'un qui traduisait pour elle ? Poursuivons : « Le pays algérien, l'ancien Maghreb, c'est bien là où le folklore devait fournir ample moisson au chercheur. Partout où la civilisation française ne s'est pas implantée victorieuse, balayant des usages surannés et réprouvant des mœurs d'un autre âge, se retrouve marqué de façon indélébile le sceau du prophète. C'est déjà l'Orient avec ses mystérieuses façons de vivre, ses coutumes qui semblent figées et demeurent immuables, tandis qu'autour d'eux s'avance le progrès, laborieux artisan, jamais satisfait. L'Arabe, comme les Orientaux, aime les contes; il s'y passionne. Les exagérations que présente ce genre de récit, il les accepte comme faits véritables... Il a une foi aveugle dans la magie, les sortilèges. Les métamorphoses d'un être humain en animal et vice-versa ne sauraient le surprendre, non plus que la possession d'un précieux talisman capable d'assurer de fabuleuses richesses. Cet homme à l'imagination vive est aussi un indolent, la haute température de son climat en certains mois de l'année invite au repos. Comment charmer l'ennui de ces longues heures ? C'est un illettré, il ne sait trouver de charme dans la lecture... Pour les hommes, c'est le café maure, l'échoppe du coiffeur, les lieux habituels où se disent les contes ; mais c'est surtout la taverne à liqueurs fortes et la fumerie de kif. Les habitués semblent y mêler méthodiquement le conte à l'usage de l'alcool et des stupéfiants pour produire le rêve dans lequel ils se complaisent. »

Avec les contes persans, dont nous avons tous lu, dans notre enfance, une version ou une autre, on trouve un exemple assez remarquable de traduction multiple : entre langues et pays, mais aussi passage entre genres (du théâtre au conte), entre époques et entre classes sociales. J'ai eu en main la septième édition, de 1947, de la collection Nathan; Jules Dorsay, qui a rassemblé des contes, nous y apprend que *Les mille et un jours*, contes persans, ont été publiés à Amsterdam, en 1785. Et il cite la préface de cette édition : « Le célèbre dervis Moclès, étant encore fort jeune, s'avisa de traduire en persan des *comédies* indiennes, qui ont été traduites en toutes les langues orientales et dont on voit à la bibliothèque du Roi une traduction turque. Mais le traducteur persan, pour donner à son ouvrage un air original, mit ces comédies en contes, qu'il appela « Hezaryek-Rouz », c'est-à-dire « *Mille et un jours* ». Il confia son manuscrit au sieur Pétis de la Croix, qui était en liaison d'amitié avec lui, à Ispahan, en 1675, et même il lui permit d'en prendre une copie. Il semble que *Les mille et un jours* ne soient rien d'autre qu'une imitation des *Mille et une nuits*, mais comme il n'y a point d'époque aux contes arabes, on ne saurait dire s'ils ont été faits avant ou après les contes persans. Ces contes étaient faits à Farrukhnaz, fille du roi de Cachemire, pendant qu'elle se baignait, par sa nourrice, pour la distraire et lui ôter, s'il se pouvait, la mauvaise opinion qu'elle avait des hommes. »

Et déjà, lorsque le sieur Pétis de la Croix traduit ces contes, il se pose la question que nous connaissons bien : traduire ou adapter ? Voici sa position, et la façon dont il la justifie : « On a retranché tout ce qui, dans l'original, est devant et après la narration essentielle, parce que cela ne sert qu'à la faire languir et qu'à ennuyer le lecteur qui, par ce retranchement, lira les contes sans s'apercevoir qu'ils sont interrompus. En résumé, c'est un peu comme si nous avions simplement modernisé la forme de la coupe et filtré la liqueur qu'elle contient. Puisse-t-on, de la sorte, en goûter d'autant mieux la saveur ! » Donc, en 1675 déjà, on « modernise ». Et la vieille querelle de la forme et du fond est élégamment résolue par l'image de la coupe et de la liqueur.

\*\*\*

Y a-t-il des pays (et donc des langues et des cultures) qui privilégient les contes et la littérature pour enfants ? Y a-t-il un lien entre contes et superstitions, contes et traditions religieuses, contes et mythologie ? Y a-t-il des périodes privilégiées liées à une idéologie, coloniale, régionaliste, à des visées éducatives, au développement de nouveaux moyens de diffusion ? Comment lance-t-on une collection de contes ? Comment établit-on un corpus ? Pour qui traduit-on ? A-t-on un public ciblé ? Fait-on une

distinction entre contes «étrangers » et contes français ? Une maison d'édition a-t-elle, dans ce domaine, ses traducteurs attirés ? Y a-t-il un « style maison » ? Comment devient-on traducteur ou traductrice de contes ? Quand on traduit des contes, privilégie-t-on le proche ou le lointain ? Cherche-t-on plutôt la simplicité ou à préserver le merveilleux ? Que fait-on des formules magiques, des réalités exotiques ou archaïques ? Et que se passe-t-il dans le cas des langues fortement marquées comme orales, ou populaires ? Sans reproduire dans son intégralité la table ronde, « Traduire, adapter, publier les contes et légendes », on donnera ici un résumé des interventions.

**Françoise du Sorbier** : Traductrice chargée par l'éditeur José Corti de rassembler un corpus de contes anglais du XIX<sup>e</sup> siècle, je me suis aperçue que les contes sont des textes sans auteur, donc sans propriétaire. Les textes sont « dans tous leurs états » : quelle forme choisir parmi les dix formes existantes ? Il peut y avoir des variantes énormes. Le collecteur premier, « the antiquarian », collecte un objet dans un état fragile et le garde tel quel. Un itinérant du XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple un bohémien qui vit au fin fond du pays de Galles et qui parle mal l'anglais, va déformer le texte en le « passant ». Le même texte peut aussi être pris dans un recueil pour enfants, d'où un vocabulaire restreint. Les structures sont les mêmes, le texte est complètement différent. Autre cas de figure : le dictionnaire de récits folkloriques. Le texte y est réduit à sa plus simple expression, ne restent que les formes de base, pour rendre le texte facilement classable. Il y a donc un problème de finalité: quel public vise-t-on ? Je privilégie les « trois unités » ou « les trois T » : temps/ton/type. Pour établir un corpus, je cherche des textes homogènes du point de vue de l'époque, de la tonalité, et présentant le même type de héros.

**Fabienne Fillaudeau** : La collection « Domaine merveilleux » a été créée en parallèle avec la collection « Domaine romantique ». Il s'agissait de remettre au goût du jour la formule de Breton : « La seule source de communication éternelle entre les hommes réside dans le merveilleux ». Le merveilleux peut comprendre les utopies, les voyages extraordinaires, les mythes revisités, les contes à la fois littéraires et populaires. Nous voici passés de la « collecte » à la « collection », ou ensemble qui s'articule autour du plaisir du texte. Nous refusons la hiérarchie entre populaire et littéraire ; le seul principe est la qualité du texte : il n'y a pas de mauvais genre, il n'y a que de mauvais livres. On peut distinguer quatre grandes familles de textes.

- 1) Les grandes redécouvertes historiques. Corti a publié le *Conte des deux frères*, un des premiers contes attestés, *écrits*, de l'histoire de l'humanité

(Égypte, XIII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ). Nous avons confié ce travail à un égyptologue qui ne connaissait pas le domaine des contes. Nous avons privilégié l'éclairage littéraire plutôt que folkloriste. De même, Corti a confié à Joël Gayraud le soin de reprendre la traduction des *Nuits facétieuses* de Straparola, texte du XVI<sup>e</sup> siècle, au confluent des traditions orale et écrite. L'antagonisme oral/écrit s'estompe comme neige au soleil ; Straparola, pillier de génie, a pillé autant chez les écrivains que chez les servantes. 2) Les textes d'auteur. Par exemple Bram Stoker, très connu pour le personnage de Dracula, avait écrit au départ des contes pour enfants. Celui que nous avons publié, *Au-delà du crépuscule*, a surtout été lu par un public adulte. Plus qu'à l'enfant, notre collection s'adresse en fait à l'enfant éternel qui réside en tout lecteur. 3) Le texte didactique, comme, par exemple, *Trois fées des mers*, confié à Françoise Morvan qui essaie de montrer trois utilisations d'une même figure thématique par Alphonse Karr, Emile Souvestre et Sébillot. 4) Deux collectes scandinaves, l'une suédoise, l'autre danoise, avec dossier complémentaire et photos. Le traducteur qui nous apporte un projet, ou à qui nous confions une commande, Joël Gayraud ou Françoise du Sorbier, devient l'éditeur au sens de « editor » (notes, postface, ton choisi en toute liberté). La collection est un moyen terme entre la bibliothèque personnelle et les aimantations qui se créent progressivement.

**Nathalie Hays** : L'École des loisirs publie la collection « Mouche » pour enfants de six à sept ans et la collection « Neuf » pour les neuf à douze ans. Est-ce qu'on « adapte » le conte en direction des enfants ? Absolument pas. L'idée est venue de Geneviève Brisac, qui avait elle aussi beaucoup lu les *Contes et légendes* de la collection Nathan. Saluons Nathan, on a adoré ces contes « de tous les pays », on attendait toujours le recueil suivant. Mais la façon de traduire, l'idéologie (le point de vue colonial...), le rapport à l'illustration, l'utilisation des sources, la place du traducteur ont changé. Nous trouvons aujourd'hui insupportable de considérer l'enfant comme un « sous-lecteur ». Nous choisissons dans les corpus des contes qui peuvent être lus par un enfant de six ans, mais nous ne les transformons pas pour les lui rendre plus lisibles. Les enfants n'ont pas moins d'exigence littéraire, d'exigence de qualité, que les adultes. Il y a ici dans cette salle un auteur-traducteur-conteur, Praline Guépara, qui a édité pour nous des *Contes caraïbes* et qui est en train de préparer des *Contes libanais*. Pourquoi elle ? À cause de son rapport aux contes et de son rapport à la langue. Elle est conteuse, mais aussi ethnologue. Le créole et l'arabe sont des langues qu'elle peut particulièrement bien traduire. Se pose alors le problème des sources multiples. Pour les contes indiens d'Amérique du Nord, que j'ai traduits, il y avait jusqu'à trois versions. On n'avait pas l'habitude de donner des

bibliographies dans les ouvrages pour enfants. Mais maintenant, quand on édite un conte, on donne sa provenance. Il faut à la fois respecter les sources et tenir compte du fait que la langue d'accueil est une langue parlée et vécue par des enfants d'aujourd'hui. Si on reste dans une langue universitaire ou archaïque, on fossilise, et le conte ne passe plus. On adapte mais on ne transforme pas. Certaines traductions ont merveilleusement bien vieilli, d'autres très mal, c'est le problème de toutes les traductions.

**Rose-Marie Vassallo** : Je ne suis pas traductrice « de contes », je suis traductrice, point. Et je suis glaneuse. En amont, je suis lectrice : je ne traduis que les contes que j'ai aimés. Les derniers que j'ai traduits, je les ai trouvés en anglais. Israël a fait un énorme travail de collectage en hébreu auprès de toutes les ethnies émigrées en Israël. J'ai traduit un recueil très bien fait par des Américains, avec toutes les indications de sources et des commentaires. Ce sont des contes juifs de tradition orale (deux viennent du Talmud de Babylone). Ce sont des contes qui ne sont pas « pour enfants », mais qui sont tellement linéaires qu'ils leur sont parfaitement compréhensibles. Au fond, un conte, pour moi, c'est d'abord quelque chose qu'on vient d'entendre et qu'on a une folle envie de raconter à sa façon. La preuve du conte, c'est qu'on le raconte. Traductrice-lectrice, c'est un peu la même chose. Je pense, comme Nathalie Haye, que les enfants doivent avoir la notion des sources, la notion de la grande ancienneté des contes. D'ailleurs, j'aimerais que dès neuf à treize ans, on donne aux enfants trois versions d'un même conte pour qu'ils comprennent bien que ces histoires ont boulingué et qu'elles boulingueront encore (il y a des contes de l'arche de Noé chez les Inuit). Je n'aime pas du tout l'idée d'adaptation, j'accepte en revanche l'idée de sélection. J'habite en Bretagne où le conte est encore très vivace – Françoise Morvan, qui a réalisé un énorme travail à partir de François-Marie Luzel, en parlerait mieux que moi. Les contes qu'écoutaient les enfants n'étaient pas « pour enfants », c'était ceux qu'on racontait au début de la veillée, contes merveilleux ou contes religieux. Les contes licencieux, qui sont légion, étaient ceux qu'on racontait quand les enfants étaient couchés. Je voudrais citer, brièvement, Henri Pourrat, qui définit notre cas de conscience de traducteurs : « Impossible de ne pas toucher à ces contes : donnés tels quels sans sève ni sauge, ils restent curiosité de spécialiste. Et impossible d'y toucher : ils ne sont pas tiens, ce sont des classiques de la paysannerie. Pour qu'ils se fassent leur destin, il s'agit de leur rendre sève. » Il y a pour moi un parallélisme très net entre le conteur et le traducteur.

**Elisabeth Motsch** : Un conte a toujours un lien avec l'oralité originelle, mais il peut être « très écrit ». La part d'intervention et d'invention de l'écrivain est cependant difficile à déterminer : dans quelle mesure Charles



Perrault a-t-il fait travail un travail de collectage, un travail d'écrivain ? On sait les modifications personnelles qu'il a apportées au « Petit Chaperon rouge », conte traditionnel et conte écrit avant lui. Le traducteur littéraire apporte sa part à son tour et produit son propre texte... S'il est un genre où les domaines ne sont pas réservés, c'est donc bien celui du conte !

Qu'ils relèvent d'une littérature orale ou écrite, traduite ou « d'auteur », tous les contes ont en commun leur appartenance à un même univers, un univers en rupture avec le monde ordinaire. Entrer dans le monde du conte, c'est partir en voyage et se retrouver en terre inconnue. S'il y a des éléments connus, pour l'essentiel, on est « ailleurs ». L'incipit l'annonce d'ailleurs clairement : Dans un pays lointain... Au-delà du monde et des montagnes... Le succès de la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland (à partir de 1704) s'explique en partie par cet effet de dépaysement.

Entrer dans le monde du conte, c'est aussi se perdre dans le temps. L'action se situe dans un passé infra- ou extra-historique. Les héros ne vieillissent pas. La Belle au bois dormant se réveille de cent ans de sommeil aussi fraîche qu'avant. Cette liberté vis-à-vis du temps met les héros à l'abri de la déliquescence et, en général, de la mort. Contrairement au roman, le conte n'a pas d'ancrage temporel précis : « c'était du temps ou les bêtes parlaient... »

Traduire ou écrire un conte, c'est rencontrer des personnages emblématiques et entretenir avec eux une relation familière. On croisera un jour ou l'autre un roi, un loup, une sorcière ou un des animaux au caractère bien défini dans la tradition. Bien sûr, ils varient selon le lieu géographique de leur naissance, mais c'est plutôt leurs traits communs que leurs différences qui frappent. Ces personnages, bien qu'emblématiques, sont, comme le dit Marthe Robert « pétris de chair et de sang ». Ils sont en proie à la faim, à la fatigue, au découragement.

Traduire ou écrire un conte offre certains avantages par rapport à d'autres travaux d'écriture ! En particulier, celui-ci : c'est un monde où l'on rit beaucoup. Même si la situation est épouvantable, il y a presque toujours un clin d'œil du conteur ou de l'un des personnages. René de Ceccatty a dû beaucoup s'amuser à traduire les *Contes hiéroglyphiques* d'Horace Walpole au Mercure de France. Le plaisir de vivre dans l'intimité de la fille aînée du Roi, celle « qui n'a jamais existé » et du « prince Quifferiquimini » son prétendant cadavérique, me paraît assez enviable.

Il ne faut jamais s'attarder. Comme pour le théâtre, il s'agit d'être aussi bref et percutant que possible. Faire vite et pourtant ne pas craindre de tourner en rond. On répète beaucoup, on reproduit des situations analogues

au cours du récit. Les contes traditionnels aiment les formes circulaires. Le cercle permet de se repérer, il y a peut-être là un désir de retrouver une stabilité, perdue ou mythique, un monde clos, sécurisant. Dans les contes actuels, ce cercle est un peu en pointillé, la recherche de la stabilité n'est plus la même, mais le fait qu'il y ait des ruptures dans la forme peut être une façon de mieux la retrouver.

Accepter les formules toutes faites. Bien sûr, il y a des variantes. Par exemple, dans *Natsarkékia et autres contes géorgiens* de Kéthévane Davrichewy, chaque conte débute par la formule : « Il était une fois, mais qui peut le savoir ? Voici ce qu'on raconte ». L'auteur explique en préface que le conte géorgien commence toujours par une formule qui se traduit littéralement par : « Il y avait, il n'y avait pas ». Pour ma part, je m'efforce de garder des tournures de phrases, des expressions identiques au cours d'un conte pour lui donner du rythme et une musique propre.

Reconnaître les rites d'initiation. Ces rites évoluent en fonction de l'époque (et du lieu bien sûr) où vit le conteur, mais ils ont toujours une grande importance pour le lecteur, qui les déchiffre plus ou moins clairement. De même, le conte permet d'exprimer des tabous. Bruno Bettelheim en a expliqué les effets bénéfiques : Peau d'Âne, par exemple, fuit son père parce qu'elle ne peut accepter l'inceste. Le conte permet d'exprimer des problèmes graves, qui traversent le temps et l'espace, de façon simple et compréhensible. Le style doit donc avoir cette simplicité tout en gardant la force du « message ».

Traduire ou écrire un conte, c'est un peu oublier les subtilités romanesques. Les oppositions sont très marquées et souvent jubilatoires. On reconnaît l'affreux loup et les gentils agneaux dès le début. Parfois, c'est un peu plus compliqué, mais les personnages ont toujours un caractère tranché et le déroulement de l'histoire est très clair. Cette exagération des traits de caractère, cette « énormité » des situations ou des rôles est un des charmes essentiels du conte. Traduire ou écrire un conte, c'est aussi retrouver les saveurs particulières de la nostalgie. C'est un univers où souvent les prairies verdoient et les routes poudroient.

Pour certains, il faudrait dire : « Il était une fois le conte ». Ce n'est pas mon avis. Il n'y a plus de coins du feu et de nourrices pour raconter les vieilles histoires, mais le conte existe, et se renouvelle sans cesse. Les lieux où l'on raconte des histoires, où on les lit à voix haute, où on les réinvente en les adaptant ne manquent pas, des cafés aux cours de récréation. Et déjà sur Internet...

---

Henriette Michaud

## **Du conte oral au conte écrit**

Nomade par nature, le conte est le bien commun de tous : on a pu dire que la tradition suivait le vol des oiseaux migrateurs. Elle se transmet de bouche à oreille, de génération en génération, elle passe d'un conteur à un autre. Ce bien commun, en constant devenir, est un trésor de questionnements, de rêves, de rires, de peurs et de désirs humains. Des variantes peuvent apparaître en divers points du globe en fonction du lieu, du climat, du groupe social ou tout simplement du moment où l'histoire est racontée à un certain public. Alors peut-on écrire les contes ? Oui, la tâche est possible, elle est légitime et déjà largement menée à bien, mais il est important de baliser la route pour que l'histoire traduite et réinterprétée n'y perde pas la vie.

Pour qu'une histoire puisse être écrite et traduite, elle doit, par définition, être recueillie auprès d'un conteur oral par un collecteur. C'est ainsi que se produit la transmission. La transcription-traduction originelle répond à une double opération : d'abord un changement de code linguistique, de l'oral à l'écrit, ensuite un changement d'idiome, une traduction, nécessaire à la transmission, car le conte quitte l'espace culturel au sein duquel il est raconté.

À la source des contes, il y a les conteurs, mais désormais la chaîne de transmission menace de se rompre, ou est déjà rompue. Au Niger (Nadine Decourt), les conteurs sont encore rétribués pour leur participation aux mariages et aux fêtes. D'après les nombreux témoignages des ethnographes, ils sont doués d'une mémoire prodigieuse, ne se contredisent jamais et ne répètent jamais deux fois la même histoire de la même façon. Certains ethnologues (Görög-Karady) ont étudié à la loupe l'évolution de leur

gestuelle, l'enrichissement des variantes, les facteurs modifiant leur manière de raconter. C'est auprès d'eux que les collecteurs remontent à la source des histoires.

Le collectage a évolué en fonction de l'attitude des collecteurs, ethnologues, ethnographes, linguistes, folkloristes, de leur conscience plus ou moins grande de la supériorité de l'écrit sur l'oral, de l'emprise du colonial sur le colonisé. Actuellement, le collectage répond à un souci de rigueur et de fidélité. Le magnétophone a apporté une aide technique importante. Ethnologues et folkloristes parcourent le monde pour découvrir un matériel d'une grande richesse. Les contes sont ensuite répertoriés au niveau international et divisés en classes, genres, variantes et versions. Le risque actuel est d'aboutir à des transcriptions très fidèles, traduites au plus près de la langue source, mais accessibles seulement à des spécialistes et non au grand public.

Un bon exemple est fourni par le remarquable travail de Nadine Decourt et de son équipe sur la littérature orale touareg. Sa publication propose le texte source dans l'idiome originel, la traduction juxtalinéaire en regard, et une transposition en français, avec des ajouts et annotations d'ordre linguistique et ethnographique qui témoignent d'une visée comparatiste situant également ces contes par rapport au répertoire international. Les auteurs ont ciblé un public professionnel, africaniste, folkloriste, ethnographe, et proposent « [...] un parcours où le lecteur pourra cheminer à sa guise à partir de son entrée de prédilection : littérature, langue ou culture ». Ces transcriptions respectent scrupuleusement l'histoire, les régionalismes, la culture, mais ne peuvent pas être publiées telles quelles en direction du grand public, enfants et adultes, qui sont pourtant le vivier naturel de l'écoute et de la lecture des contes.

C'est à ce stade de transcription et de traduction juxtalinéaire d'une histoire que l'intervention de la traduction littéraire et de l'adaptation à un public intervient, car un conte est une œuvre véritablement collective, à laquelle le traducteur est associé, il en devient le co-auteur anonyme. J'aimerais évoquer les cinq critères – déjà bien connus des professionnels – nécessaires pour réussir l'écriture de l'oralité, dans la fidélité à l'esprit du conte et en gardant à l'esprit le possible retour de l'écriture à la parole du conteur.

### **Définir la cible de lecture**

La question de la transcription-traduction est indissociable de la transmission. Le premier travail du traducteur et de l'éditeur consistera donc

à déterminer à qui il s'adresse, la sélection du type de lecteur ne dépendant pas tellement de son âge, mais d'autres critères : lecteur silencieux ou lisant à haute voix, ou encore conteur potentiel, par le relais de l'écriture. L'éditeur a-t-il une intention pédagogique ? Le public est-il interculturel ? Quel type d'illustrations, d'explication culturelle, de bibliographie, de dossier est souhaitable ? C'est peut-être la première réflexion à mener.

### **Conserver à l'écrit des traits d'oralité**

Il peut exister une écriture proche de l'oral, qui ne se confond pas avec une transcription pure et simple, souvent illisible, mais préserve à l'écrit des traits d'oralité : qualité sonore du lexique, rythme, présence de dialogues, répétitions fidèles à la transcription originelle. On donnera la préférence aux événements, aux sentiments et aux dialogues en évitant la psychologie, la description décorative et les commentaires. On conservera précieusement les paroles formulaires, refrains, chansons, onomatopées et interjections, quitte à « incruster » la langue cible (Nadine Decourt) avec des mots de la langue source, traités comme des noms propres. On gardera les noms propres d'origine. Conserver une certaine opacité au conte écrit peut être souhaitable, car l'énigme est toujours présente au cœur du conte. Il peut aussi y avoir un plaisir du non-traduisible, toujours partagé par l'auditoire ou le lecteur.

Bref, le conte traditionnel est comparable à une partition musicale avec des récitatifs intangibles et des moments d'improvisation ou d'ornementation. On respectera la structure générale de la narration, son orchestration, son agencement. Ce travail peut ouvrir à *une poétique de l'écriture de l'oral*, qui ne ferme pas le texte par le beau langage ou le parler infantile. Ainsi n'y a-t-il pas perte entre l'oral et l'écrit, mais transformation.

### **Respecter l'anonymat du conte et sa structure**

La littérature orale ne connaît pas d'auteurs, mais des passeurs. L'écriture doit rester anonyme, l'adaptateur se gardant d'intervenir sur la structure de l'histoire. Le monde du conte est un univers de vérité-mensonge, auquel il ne convient pas de faire des ajouts « sauvages » : si Boucle d'Or se voit soudain affublée d'une maman, ce n'est plus Boucle d'Or, enfant de nulle part. Chaque conte respecte les points de passage obligés. Les conteurs oraux ne s'y trompent pas. Plusieurs centaines de *Blanche-Neige* enchantent le monde sous des formes très variées, mais certains éléments sont toujours préservés, qui forment l'ossature de l'histoire.

### **Puiser aux variantes d'un même conte**

C'est l'anonymat qui permet à l'adaptateur-traducteur-éditeur-conteur d'utiliser diverses sources. Mais un conteur ne raconte jamais deux fois la même version de son histoire, car les contraintes énumérées étant respectées, la liberté est grande. La langue du conteur se met en mouvement, et c'est dans le libre jeu des ressemblances et des dissemblances qu'il s'approprie l'histoire. Je parle ici en théorie, car l'adaptation pose des problèmes éditoriaux délicats, mais le traducteur-adaptateur dispose d'une large liberté de manœuvre. Si le traducteur juge, en accord avec l'éditeur, que le texte-source ne présente pas les qualités requises pour le public visé, il doit se sentir libre de le rendre plus conforme aux critères stylistiques de l'oralité, à l'aide de variantes du même conte.

Les variantes d'un conte sont très nombreuses, comme en témoignent les classifications (plus d'une centaine de biquettes s'entêtent par le monde). Sans aller jusqu'à une « méthodologie de la variance », comme le propose élégamment Nadine Decourt, on peut s'autoriser, comme le font quotidiennement les conteurs, à puiser de nouvelles idées à cette source quasiment inépuisable. Toutefois, certains néo-conteurs actuels, qui éditent un texte définitif de leurs histoires, courent le risque de figer leur propre créativité, et celle d'autres conteurs potentiels. C'est une question délicate et débattue.

### **Suivre l'exemple des grands collecteurs-auteurs de contes**

Certains écrivains respectent si bien la matière orale originelle que l'on peut raconter leurs contes, et donc les traduire dans d'autres langues, sans modification. Je ne donnerai que trois exemples : Afanassiev, bien sûr, qui conserve une intonation parlée naturelle et vivante, Italo Calvino, collecteur respectueux et grand auteur, mais aussi Henri Pourrat.

Il arrive parfois qu'un écrivain adapte et réécrit un conte sous une forme parfaite, qui devient alors une œuvre littéraire à part entière. On pense au folklore mis en poème (Gœthe, Pouchkine, Longfellow). Ces œuvres devront être traduites dans le plus grand respect du style de l'auteur. Mais ces histoires ne sont plus des contes traditionnels, leur caractère oral s'est perdu.

Personnellement, je plaide pour une certaine oralité, relayée par l'écriture. Ce mode d'expression correspond à un réel besoin d'échange direct de la parole, notamment parmi les jeunes. La voie est donc ouverte pour une recherche commune aux traducteurs, éditeurs et éducateurs.

---

Lise Gruel-Apert

## Le conte populaire russe

Le recueil de contes populaires russes recueillis par Afanassiev vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et publiés à partir de 1860, contient près de 600 contes. Il a donné lieu à plusieurs traductions en français, dont la mienne ; j'en ai traduit environ la moitié, soit près de 300 contes. Le recueil d'Afanassiev est le recueil le plus célèbre de contes populaires russes, mais pas le seul. Il en existe d'autres, mieux relevés sur le plan ethnographique, mais moins connus du public. La faveur du recueil d'Afanassiev tient à sa richesse, au choix judicieux des variantes, à la priorité accordée aux contes merveilleux, au style soutenu. Il est paru en traduction française chez Maisonneuve et Larose en 1988, 1990, 1992 ; une réédition en un seul volume vient de sortir.

Laissant provisoirement de côté les problèmes de traduction du dessin rythmique et prosodique du conte russe, je choisis ici de me limiter à l'étude de deux faits lexicaux : les mots *more et bog*. On aura ainsi une idée des difficultés rencontrées du fait de la présence dans le conte de faits géographiques, historico-culturels, linguistiques et étymologiques très anciens, dont l'appréhension est complexe.

Les deux mots, *more* / (la) mer sont très proches, car ils ont la même étymologie (français et russe étant également des langues indo-européennes). Les termes sont proches mais les sens sont assez divergents dans la langue des contes.

En effet, le paysan russe du XIX<sup>e</sup> siècle (et même du XX<sup>e</sup>) ne connaît pas ce que nous appelons, nous autres Français, la mer. Il ignore totalement l'eau salée avec la flore et la faune marines, et il appelle *more* toute étendue d'eau un peu vaste, lac, étang, retenue d'eau, fleuve en crue, inondation de printemps. Bien plus, il peuple toutes ces étendues, comme elles le sont dans

la réalité (dans sa réalité), d'une faune et d'une flore d'eau douce, brochets, écrevisses, grenouilles. Ainsi ce proverbe russe qui dit en employant le mot *more* « *Na to scuka v more, ctoby karas' ne dremal* » (« S'il y a un brochet dans la mer, c'est pour que le carassin ne rêve pas »).

On voit toute l'absurdité qu'il y aurait, en langue française, à mettre un brochet dans la mer ! Même si, au début du siècle encore, il existait des paysans du centre de la France qui n'avaient jamais vu la mer, la mer en tant que telle n'est jamais assez éloignée pour que chacun ne connaisse la différence entre flore/faune marines et flore/faune d'eau douce. Que doit donc faire un traducteur lorsque soudain, au détour d'un conte, il est question de grenouilles ou d'écrevisses évoluant dans la « mer bleue » (*sinee more*). En français, ceci est impossible. Il faut donc modifier. Un traducteur pressé ira au plus simple : gardant la « mer », il remplacera les écrevisses et les grenouilles par des crabes ou des huîtres, obtenant des « crabes dans la mer bleue » et commettant ainsi le plus remarquable des contresens sur le milieu naturel russe et sur la mentalité du paysan russe qui prend tout ce que nous appelons des « fruits de mer » pour une nourriture démoniaque, et ce seulement dans le meilleur des cas, c'est-à-dire quand il est au courant de leur existence ! Un traducteur expérimenté se posera des questions sur le sens exact du mot *more*, qu'il ne traduira pas automatiquement par « mer », mais de façon un peu vague par « lac », « eau », « onde » et il n'y aura alors aucun inconvénient à y loger des brochets.

Cependant, si l'on poursuit la réflexion et que l'on fait une recherche dans les dictionnaires étymologiques, on s'aperçoit que le sens ancien du signifiant indo-européen correspondant à *mer/more* était « le marécage », « le marais », « la mare » (ce qui transparait, du reste, dans les mots français cités). Autrement dit, la situation la plus ancienne est celle décrite dans le conte russe où dans *more*, il y a des écrevisses et des brochets. Ceci est une preuve supplémentaire du grand archaïsme des contes russes et du fait que les Indo-Européens furent un peuple continental, ignorant la mer en tant qu'étendue d'eau salée. Comme on le sait, une partie d'entre eux est restée sur place, tandis que l'autre s'est déplacée d'est en ouest jusqu'au bord de la vraie mer pour s'apercevoir, une fois là, que celle-ci était différente de ce qu'ils avaient connu jusqu'alors. On peut voir dans l'historique de ce mot et dans son utilisation par le conte, l'histoire, mais aussi les conceptions cosmogoniques d'un peuple migrateur.

Le mot *bog* est généralement traduit dans les dictionnaires par « dieu ». Or, on trouve dans la langue parlée et dans la langue des contes en particulier de nombreuses expressions avec *bog* où le mot *bog* ne peut être traduit par



« dieu » sans qu'il y ait contresens ou même non-sens comme dans l'expression *scastliv tvoj bog*, mot-à-mot « ton dieu est heureux ».

C'est ici que l'étymologie vient à notre secours : le mot *bog* est un emprunt au sanscrit, peut-être au vieil iranien. Dans la langue de l'Inde ancienne, *bhaga* signifie bonheur, prospérité, sort heureux, chance. Et, justement, de nombreuses expressions populaires sont un reflet de ce sens ancien et correspondent à un souhait de bonne chance, de fortune. Ainsi, *Idi s bogom* (mot-à-mot : « va avec dieu ») signifie « bon voyage », *bog s toboj*, « bonne chance » ; *scastliv tvoj bog*, « tu as de la chance », « tu es né sous une bonne étoile ». La langue française possède heureusement un grand nombre d'expressions pour souhaiter chance et réussite. Ce n'est que lorsque devant *bog* se trouve le mot *gospod'*, « seigneur », qu'il s'agit bien de la divinité chrétienne et que *Bog* signifie « Dieu » (et doit s'écrire avec une majuscule. Un historique se dégage ici aussi : si le mot *bog* a été utilisé à l'origine pour désigner une divinité de la prospérité, comme le supposent certains savants, il s'agissait d'une divinité païenne antérieure au christianisme et le mot (le signifiant) a été réutilisé par la suite pour désigner le Dieu de la religion orthodoxe.

Pierre Deshusses

## Atelier d'allemand

Deux traductions différentes du même ouvrage – les *Contes* de Wilhelm Hauff\* – sortaient presque simultanément au moment même où était organisé un atelier sur la traduction du conte allemand. L'occasion était trop belle pour ne pas la saisir et confronter les partis-pris des traducteurs, puisque deux sur les trois étaient présents. La démarche était toute trouvée : choisir un extrait, comparer les deux traductions, faire intervenir les traducteurs et commenter. Nous avons été aidés en cela par la présence d'un public actif et passionné. L'atelier fut donc passionnant.

Ce qu'il a révélé ? Plus que jamais que le travail de traduction s'enracine dans le vécu du traducteur, les souvenirs de ses lectures, les images de son enfance, sa façon personnelle de jouer avec sa propre langue, tout ce qui élargit mais aussi réduit son horizon. Bref, qu'en traduisant un texte, le traducteur est en même temps traduit par ce texte. Le traducteur est confronté à des choix qui marquent et jalonnent la résistance de la langue et la façon de les résoudre ne peut être réduite à un diagramme. La pesée chère à Valéry Larbaud n'a rien perdu de sa pertinence. Peser, c'est chercher non pas une solution définitive mais un équilibre toujours vacillant, toujours à la limite de la rupture – et surtout une cohérence. Le choix est souvent immense (lexical, rythmique, syntaxique, etc.), compliqué encore par un phénomène de croisement : une solution, qui paraît bonne au niveau d'un mot, peut-être réduite à néant par un choix fait au niveau du rythme ou par

---

(\*) *La caravane* et *Le cheik d'Alexandrie*, traduction de Nicole Taubes, José Corti, 1999. *Contes*, version intégrale (*La caravane*, *Le cheikh d'Alexandrie* et *L'auberge du Spessart*), traduction de Nicole Casanova et Pierre Deshusses, Actes Sud, 1999.

---

un effet mélodique qu'il serait nécessaire de rendre mais que ne permet aucune des solutions retenues plus haut. La notion de perte s'inscrit dans ce labyrinthe.

Les explications apportées par chacun des traducteurs pour justifier ses choix dans un rapport conscient et éclairé avec sa propre subjectivité ont également fait ressortir à quel point une sensibilité féminine ou masculine peut colorer différemment un même texte. La proposition fut donc faite d'organiser – un jour – un séminaire entier sur ce thème qui a beaucoup animé le débat.

Joël Gayraud

## Atelier d'italien

L'atelier d'italien s'appuyait sur un événement éditorial, la redécouverte, grâce aux éditions José Corti, d'un conteur oublié, Straparola.

Giovan Francesco Straparola, dont nous savons seulement qu'il naquit près de Bergame vers 1480, publia à Venise en 1550-1553 les deux volumes des *Nuits facétieuses*, cycle de 73 contes récités par dix filles durant les treize nuits du carnaval de Venise. Ces contes se rattachent tantôt à la veine réaliste des fabliaux médiévaux, telle que l'avait illustrée Boccace dans le *Décameron*, tantôt à la tradition des contes populaires merveilleux. Parmi ceux-ci, certains présentent le premier état connu d'un conte devenu célèbre sous la plume d'autres auteurs (comme « Le chat botté ») ou la première version en Occident de légendes appartenant au cycle des *Mille et une nuits* alors que cet ouvrage n'avait encore jamais été traduit de l'arabe. D'où l'intérêt de cet ouvrage pour l'histoire de la tradition orale.

Une traduction française des *Nuits facétieuses* avait été donnée en 1573 et 1576 par Jean Louveau et Pierre Larivey. C'est cette traduction ancienne que nous avons reprise en la modernisant (syntaxe, vocabulaire, etc.) et en procédant aux corrections et ajouts nécessaires par rapport au texte italien.

Une vingtaine de participants, la plupart italianisants, mais certains intéressés essentiellement par le conte, assistaient à l'atelier. J'avais choisi pour ce travail l'extrait d'un conte (*Nuits IV, 3*) où trois enfants de sang royal échappent aux persécutions d'une mauvaise marâtre grâce à trois adjuvants fabuleux, l'eau qui danse, la pomme qui chante et l'oiseau qui parle. Cette page comprenait quelques faits de langue significatifs : des termes d'italien archaïque comme *nequitosa* (méchante, inique), des formes dialectales (*ugel* pour *uccello*, l'oiseau), des faux amis comme *comare*, qui dans la traduction

du XVI<sup>e</sup> siècle étaient rendus exactement par le mot « commère » qui ferait contresens en français actuel et qu'il a fallu traduire par marraine. Une partie de la discussion a tourné autour de la traduction des noms propres des trois protagonistes, Acquirino, Fluvio et Serena. Fallait-il les laisser en italien ou les traduire comme l'ont fait Louveau et Larivey ? J'avais décidé pour ma part de respecter la francisation des noms qui était d'ailleurs d'un usage général au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans le cas de noms à contenu symbolique, comme il arrive fréquemment dans le conte, leur traduction permet d'en saisir immédiatement le sens et d'éviter de surcharger le texte de notes explicatives. Ainsi, dans l'exemple choisi, les trois personnages étaient connectés à la symbolique de l'eau, ce que la traduction du nom de la fille, Serena, en Sirène, permettait de reconnaître immédiatement.

Parmi les problèmes plus généraux débattus, nous avons abordé le choix d'une traduction ancienne, choix que je pourrais justifier par la réalité psycholittéraire même du conte merveilleux en tant que rêve diurne renvoyant à un immémorial psychique auquel la tonalité archaïsante de la langue me semble rendre l'accès plus facile.

Liliane Hasson

## Atelier cubain

Ethnologue, nouvelliste, essayiste, Lydia Cabrera (La Havane 1900 - Miami 1991) est l'auteur d'une œuvre monumentale sur l'univers afro-cubain, où érudition et poésie sont étroitement mêlées. Son chef-d'œuvre, *El monte* (La Havane, 1954), reste l'ouvrage de référence en la matière. Mais cette anthropologue est aussi un grand écrivain, une *anthropoète*, selon l'heureuse expression de Guillermo Cabrera Infante.

Dans les années 1920, elle se rend à Paris où elle vivra jusqu'à la guerre. Elle étudie à l'École du Louvre et à la Sorbonne. Sa vocation se précise sous l'influence de Pierre Verger, de Roger Bastide et d'Alfred Métraux. Elle se souvient alors que son enfance patricienne fut bercée par les récits d'anciennes esclaves, dont certaines, les plus âgées, étaient nées en Afrique, et qui contribuèrent à sa formation en marge de la solide culture « occidentale » dispensée par son père, lui-même écrivain. À Paris, c'est l'époque où « l'Art nègre » fait fureur. Elle côtoie Léopold Sedar Senghor et Aimé Césaire, traduit leurs poèmes. *Le retour au pays natal* sera publié en espagnol à La Havane en 1942, illustré par Wilfredo Lam.

Son premier livre, les *Contes nègres de Cuba*, paraît d'abord en français dans une belle traduction de Francis de Miomandre (Gallimard, 1936). En 1940, les *Cuentos negros de Cuba* paraissent à La Havane. Un autre recueil suivra, que Miomandre traduira aussi : *Pourquoi... Nouveaux contes nègres de Cuba* (Gallimard, La Croix du Sud, 1954).

Après la Révolution, contrainte à l'exil, elle s'installe à Miami avec sa compagne, la paléontologue María Teresa de Rojas. Deux nouveaux livres paraissent, encore inédits en français : *Ayapá, cuentos de Jicotea* (*Ayapá, contes de la tortue*), en 1971, et *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* (*Contes pour adultes, enfants et débiles mentaux*), en 1983.

Cette « sœur tropicale des Grimm » est l'auteur de contes philosophiques qui reflètent la sagesse populaire et l'humour des « vieux Nègres ». Contes nègres de Cuba ? Certes, mais pas seulement. Ils expriment les illusions perdues, la nostalgie d'un passé nullement idéalisé, la satire, qui vise aussi bien des esclavagistes cubains d'antan, des Nègres paresseux et machistes ou des Américains qui, en « gagnant leur vie la perdent ». De charitables ogresses voisinent avec des Nègres lubriques. L'auteur s'implique dans une œuvre qui se distancie du folklore afro-cubain et procède d'une vaste culture littéraire ainsi que de l'expérience personnelle. La morale en est épicurienne. Le délire verbal, l'invention métaphorique sont éblouissants. Ses personnages sont issus d'un étrange métissage où voisinent l'Afrique, les Caraïbes, le Moyen-Âge européen, les *Mille et une nuits*... Nous sommes loin de la simple transcription d'une tradition orale, comme on l'a cru parfois : il s'agit d'une authentique création littéraire, ce que Lydia Cabrera ne niait pas.

J'ai choisi le conte « Se va por el río », du recueil *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, car il contient peu de variantes dialectales et de références à une réalité spécifique à Cuba. L'héroïne n'est pas sans rappeler Cendrillon, mais le thème est « africanisé » : ici la méchante n'est pas une marâtre mais une co-épouse, favorite d'un roi polygame.

J'apprécie beaucoup la diversité des participants, dont certains ignorent la langue espagnole. Leurs suggestions sont précieuses car non entachées d'interférences du texte original. Les débats sont souvent passionnés et j'avoue, sans fausse modestie, que la traduction élaborée en commun marque un progrès par rapport à celle que j'avais soigneusement préparée. Les critiques ne manquent pas, souvent assorties de contre-propositions pertinentes. Les discussions les plus fructueuses portent principalement sur le niveau de langue. Dans « Se va por el río », le registre est fluctuant, tantôt très littéraire (mais pas archaïsant), tantôt apparenté à la langue orale, telle que la transcrivent les récits populaires : successions d'adjectifs ou de verbes reliés par la conjonction *y*, naïveté de certains dialogues, de certains commentaires de la narratrice : un style très élaboré qui se prête au récit oral. Le dosage est délicat. Un exemple : plusieurs participants sont réticents à traduire *la infeliz* par « l'infortunée », jugé trop soutenu, alors que nous avons déjà épuisé « la pauvre », « la malheureuse », récurrents dans le texte. Cette fois-ci, j'ai tenu bon...

Dans certains cas, il n'y a guère de solution directe en vue. Ainsi *esportillada* (ébréchée), cubanisme inconnu des dictionnaires pour *desportillada*, n'était pas transposable. Qu'à cela ne tienne, cela nous donne

le loisir d'introduire ailleurs une tournure peu académique : « Le roi (...), il ne s'en apercevait pas ». Les participants approuvent cette légère entorse au bon usage.

Nous gardons la traduction du titre pour la fin, comme il se doit. *Se va por el río* est des plus ambigus : sujet du verbe, il ou elle, la cuiller qui tombe à l'eau ou la femme qui la suit ? *Por* peut se traduire par « dans », « sur », « par », « le long de... ». Une majorité se dégage pour « Elle file dans la rivière », qui respecte en partie l'ambiguïté du titre original ; en outre, le verbe « filer » évoque à la fois la fuite et le fil de l'eau ; or, on trouve dans le récit *enfila la corriente*.

Le romancier espagnol Javier Marías nous rappelle opportunément cette évidence : depuis que le monde est monde, de tous ceux qui ont relaté quelque chose, « personne n'a rien fait d'autre que raconter et raconter encore, ou préparer et méditer son conte, ou l'agencer. » (*Negra espalda del tiempo*, 1998). On ne saurait mieux dire...