

Les (re)traductions de *La Freccia Azzurra* entre réception, adaptation et légitimation

Chiara Denti et Valeria Illuminati



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/935>

DOI : [10.4000/transalpina.935](https://doi.org/10.4000/transalpina.935)

ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 14 octobre 2021

Pagination : 109-128

ISBN : 978-2-38185-150-1

ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Chiara Denti et Valeria Illuminati, « Les (re)traductions de *La Freccia Azzurra* entre réception, adaptation et légitimation », *Transalpina* [En ligne], 24 | 2021, mis en ligne le 01 mai 2022, consulté le 24 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/935> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.935>

LES (RE)TRADUCTIONS DE LA FRECCIA AZZURRA ENTRE RÉCEPTION, ADAPTATION ET LÉGITIMATION

Résumé : L'article entend mener une analyse comparative des deux versions françaises du roman *La Freccia Azzurra* (1964) de Gianni Rodari, l'un de ses romans les plus idéologiques, faisant ressortir ses convictions politiques et son engagement. Nous présentons les conditions d'importation de son œuvre de l'autre côté des Alpes, où l'écrivain est accueilli de manière tardive et désordonnée, avant d'examiner les traductions du roman. Notre analyse prend appui aussi bien sur les textes que sur les apparats péritextuels. À travers une étude comparative de quelques aspects, tels que les culturèmes, les omissions et les censures, on observe que la retraduction est prise dans un mouvement de retour au texte de départ, confirmant l'« hypothèse de retraduction » formulée par Berman et Bensimon. Le traducteur et l'éditeur de cette nouvelle version sentent le besoin de corriger les défaillances et s'efforcent d'exposer le lectorat à l'étrangeté et de restaurer l'image d'un Rodari militant et engagé, que la première version avait affaibli.

Riassunto : *L'articolo presenta un'analisi comparativa delle due versioni francesi della Freccia Azzurra (1964) di Gianni Rodari, uno dei suoi romanzi più ideologici in cui emergono le sue convinzioni e il suo impegno politico. Dopo aver presentato il contesto di importazione della sua opera oltralpe, dove lo scrittore viene accolto in modo tardivo e disordinato, prenderemo in esame le traduzioni del romanzo. La nostra analisi si concentra sia sul testo sia sull'apparato peritextuale. Lo studio comparativo di alcuni aspetti, come i culturèmi, le omissioni e le censures, evidenzia come la ritraduzione si iscriva in un movimento di ritorno al testo di partenza, confermando così l'« ipotesi della ritraduzione » formulata da Berman e Bensimon. Il traduttore e l'editore di questa nuova versione sentono la necessità di rimediare alle mancanze e si sforzano di esporre il lectorato all'alterità e di restituire l'immagine di un Rodari militante e impegnato, che la prima versione aveva attenuato.*

Figure incontournable de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne contemporaine, Gianni Rodari est désormais l'un des grands classiques¹ de la culture littéraire et pédagogique italienne du XX^e siècle. Pourtant, si

1. P. Boero, « Un classico del Novecento », in G. Rodari, *I cinque libri. Storie fantastiche, favole, filastrocche*, Turin, Einaudi, 2000, p. 717. Pour une biographie détaillée de Gianni Rodari, voir M. Argilli, *Gianni Rodari. Una biografia*, Turin, Einaudi, 1990; V. Roghi, *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*, Rome – Bari, Laterza, 2020.

son succès et sa popularité en Italie s'inscrivent dans la longue durée et sont indéniables, son destin éditorial à l'étranger a été très variable selon les contextes d'importation², et sa réception souvent tardive, hétérogène et incomplète. Cette réception différée non seulement soulève la question – complexe et controversée – de l'existence d'un véritable corpus de classiques internationaux pour la jeunesse³, mais ouvre aussi la voie à une réflexion sur le rôle joué par la traduction – et la retraduction – dans les processus d'internationalisation et de canonisation des ouvrages. Car, si la traduction s'avère fondamentale pour accorder et renforcer le statut de classique, ce sont le plus souvent les ouvrages canonisés qui font l'objet de retraduction, tout en poursuivant des objectifs différents et en se déclinant en pratiques et stratégies différentes⁴. La retraduction permet ainsi d'observer l'évolution aussi bien des normes et des contraintes socio-culturelles à l'œuvre dans la traduction que du rapport entre la société et son idée d'enfance⁵. Cette dimension diachronique révèle d'ailleurs l'histoire des relations et des échanges entre les langues-cultures concernées, un aspect tout aussi intéressant. À partir de l'importation de Rodari en France et de l'évolution de sa réception dans l'espace francophone, l'étude analysera ce lien étroit entre traduction, retraduction et classiques dans la production littéraire destinée au jeune public.

Rodari en France ou une réception ratée

Gianni Rodari est incontestablement, après Collodi, l'auteur italien pour l'enfance et la jeunesse le plus connu, ses livres étant désormais traduits, recensés et diffusés dans le monde entier. Et pourtant sa reconnaissance à l'étranger n'est pas toujours allée de soi. Son œuvre a tellement de mal à franchir les Alpes que, d'après Roger Salomon – son traducteur historique

-
2. Voir Rodari. *Le storie tradotte*, P. Boero, R. Cerati, C. Berteia (dir.), Novare, Interlinea, 2002.
 3. Voir E. O'Sullivan, *Comparative Children's Literature*, Londres – New York, Routledge, 2005 ; *Id.*, « Does Pinocchio Have an Italian Passport? What is Specifically National and What is International about Classics of Children's Literature », in *The Translation of Children's Literature. A Reader*, G. Lathey (dir.), Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 146-162. Voir à cet égard aussi *Beyond Babar. The European Tradition in Children's Literature*, S.L. Beckett, M. Nikolajeva (dir.), Lanham, The Scarecrow Press, 2006. Cet ouvrage collectif présente une sélection de romans européens pour enfants traduits en langue anglaise, considérés comme des classiques dans leurs pays d'origine et censés constituer un canon international. Soulignons que *La Freccia Azzurra* de Rodari figure parmi les livres choisis.
 4. M. Lévêque, « Traduire pour la jeunesse en France, 2000-2015 », *MediAzioni*, n° 19, 2016, p. 11-14, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>.
 5. F. Cabaret, « Introduction », in *La retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children's Literature*, V. Douglas, F. Cabaret (dir.), Bruxelles, Peter Lang, 2014, p. 17.

et l'acteur majeur de sa réception en France – on pourrait bel et bien parler d'une « malchance » de Rodari en France⁶. Si l'attribution du Prix Andersen contribue, certes, à sa réception à l'étranger, il faut néanmoins attendre plusieurs années – six ! – pour que Rodari soit disponible en français. C'est, en effet, durant la période 1976-1980 qu'on peut situer le moment de sa réception officielle en France, lorsque les maisons d'édition La Farandole et Hachette traduisent plusieurs de ses livres.

Les raisons qui conduisent à cette réception lente sont diverses et de différente nature. Comme le montre bien Salomon avec une certaine amertume, de nombreux freins s'opposaient à l'importation de Rodari en France, créant un contexte peu favorable à son accueil. On peut reconnaître tout d'abord des motivations contextuelles que le traducteur impute à une tradition d'« hexagocentrisme culturel », impliquant une frilosité face aux littératures étrangères, et notamment à la culture italienne, la plus méconnue et négligée à l'époque⁷. S'ajoutent à cela des éléments d'ordre strictement textuel, des particularités propres au style de l'auteur. La dimension créative et ingénieuse de son écriture, son goût pour les jeux de mots et pour tout type de formulation ludique et imaginative, autant d'éléments considérés à la frontière de l'intraduisible, ont certainement dû décourager les éditeurs. Rodari s'apparente au groupe d'auteurs jugés « intraduisibles »⁸, ses livres appelant un intense et long travail de création, d'adaptation et de récréation, ce qui devait certes rebuter les éditeurs en quête de titres rentables.

Mais ce n'est pas tout : un autre aspect, et non des moindres, mérite d'être mentionné pour mieux comprendre l'histoire de cette longue absence de l'autre côté des Alpes. Traduire Rodari revient à inclure dans le champ de la littérature de jeunesse un auteur marxiste et dévoué à la cause communiste, suspect par là même de vouloir convertir son lectorat à l'idéologie et aux valeurs de gauche, dont il se fait le porte-parole. C'est, en somme, la dimension politique, d'engagement social dont est chargée son écriture qui en fai(sai)t un écrivain d'autant plus inconfortable à traduire. Bien ancrée dans la réalité et remettant en cause la société des adultes et ses valeurs, l'œuvre de Rodari allait à l'encontre du discours ambiant sur la littérature de jeunesse, prônant des romans qui maintiennent leur public bien à l'abri de tout problème réel⁹.

6. R. Salomon, « Rodari in Francia », in *Se la fantasia cavalca con la ragione. Prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*, C. De Luca (dir.), Bergame, Juvenilia, 1983, p. 73.

7. R. Salomon, « Gianni Rodari, l'Andersen italien », *Europe*, n° 616, août 1980, p. 192.

8. R. Salomon, « Rodari in Francia », p. 77.

9. Marc Soriano, cité par Roger Salomon (*ibid.*, p. 78) : « In Francia, salvo rarissime eccezioni, i romanzi per l'infanzia non rimettono in questione il mondo degli adulti e non abbordano

Même si le lectorat francophone ne peut encore disposer de son œuvre complète, force est de constater une évolution indéniable dans sa réception, étant donné que certains de ses ouvrages ont été récemment réédités, traduits ou retraduits. C'est ce dont témoigne le parcours éditorial de *La Freccia Azzurra*, paru pour la première fois dans les années 1970 et presque oublié jusqu'à sa retraduction.

De la *Freccia Azzurra* à la *Flèche Bleue*

La Freccia Azzurra paraît pour la première fois en 1954 sous le titre *Il viaggio della Freccia Azzurra* (Firenze, Centro Diffusione e stampa). Dix ans plus tard, le roman, révisé, est republié par Editori Riuniti sous son titre actuel. La structure « épisodique » de l'ouvrage s'inscrit dans la tradition littéraire italienne et son style narratif, consistant à raconter une série d'histoires réunies dans un cadre narratif, remonte jusqu'à Giovanni Boccaccio¹⁰. De nombreux récits entrelacés – chacun ayant son propre titre – sont ainsi emboîtés dans le récit « cadre » de la Befana, qui à son tour ouvre et clôt le livre¹¹. Néanmoins, ce n'est pas la Befana qui inspire le titre ou qui relie les différentes parties du livre, mais un jouet, plus précisément un train électrique, peint en bleu, que la Befana baptise « La Freccia Azzurra ». Le roman raconte l'histoire de Francesco, un orphelin très pauvre qui doit travailler pour aider sa famille. Chaque jour, il admire dans la vitrine du magasin de la Befana un magnifique train électrique, qu'il rêve de posséder. Mais la Befana, habile marchande, ne vend ses jouets qu'aux parents des enfants riches ; elle reste insensible aux désirs des enfants pauvres, qui, à l'instar de Francesco, ne recevront aucun cadeau pendant la nuit de l'Épiphanie. Face à cette injustice, les jouets de la vitrine prennent vie et décident de s'échapper de la boutique pour rejoindre Francesco. À bord du petit train, au cours d'une nuit riche en péripéties, les jouets apprennent qu'il existe bien d'autres enfants pauvres auxquels la Befana n'apportera pas de cadeaux ; ils décident alors de le faire à sa place. À la fin du roman, dans un « *happy-end* un peu ambigu »¹², la Befana engage Francesco comme assistant dans sa boutique. Dans ce livre faisant ressortir son engagement

mai le "questioni controverse", i problemi reali della società in cui però, giovani e meno giovani, viviamo tutti».

10. A. Lawson Lucas, « Blue Train, Red Flag, Rainbow World. Gianni Rodari's *The Befana Toyshop* », in *Beyond Babar...*, p. 104. Voir aussi E. Paruolo, « Gianni Rodari - *La Freccia Azzurra: The Befana's Toyshop. A Twelfth Night Tale*. La fortuna del testo in Inghilterra », *MediAzioni*, n° 12, 2012, p. 3-4.
11. A. Lawson Lucas, « Blue Train... », p. 120.
12. R. Pederzoli, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 22.

idéologique et ses convictions politiques, Rodari se livre à une critique de la société consumériste et prône les principes de justice sociale et d'égalité. Au monde réel, pétri d'injustices et de défauts, représenté par le monde des adultes, s'oppose « l'univers utopique, féerique et heureux des jouets »¹³, incarnant les valeurs de solidarité, de justice et de pacifisme¹⁴.

Suivons maintenant le parcours de *La Freccia Azzurra* vers le français. Publié pour la première fois en 1977 chez Hachette (*La Flèche d'Azur*¹⁵), dans la collection « Bibliothèque rose », dans la traduction d'Anne Bernard, le roman est retraduit en 2012 par Olivier Favier dans la collection « Hibouk » (*La Joie de lire*), sous le nouveau titre *La Flèche Bleue*¹⁶. Cette maison d'édition de Genève, dès les années 2000, a entrepris une vaste opération de réédition de l'œuvre de Rodari aboutissant jusqu'à présent à la publication de onze traductions (y compris les réimpressions et les retraductions). On ne peut ignorer que ce travail éditorial de traduction et de diffusion est mis en place par une maison d'édition de la Suisse romande (et pas hexagonale), ce qui nous renvoie aux considérations de Salomon concernant l'accueil, pour le moins « tiède », réservé à Rodari en France. S'il n'est pas surprenant qu'une nouvelle traduction soit commanditée trente-cinq ans après la première version, il n'en reste pas moins que le choix de retraduire ce roman, sans doute l'un des moins populaires de l'écrivain, ne s'explique pas seulement par le « vieillissement » de la première version¹⁷. C'est précisément cette hypothèse qui va nous guider dans notre article.

Le paratexte, un espace façonnant la réception

Si la retraduction s'impose comme « phénomène typique du XXI^e siècle »¹⁸, cette « vague déferlante sans précédent »¹⁹ touche également des œuvres de la littérature de jeunesse, où cette activité exceptionnelle de retraduction correspond à une légitimation littéraire et économique nouvelle²⁰. Dans le

13. *Ibid.*

14. E. Paruolo, « Gianni Rodari... », p. 11.

15. G. Rodari, *La Flèche d'Azur*, trad. A. Bernard, illustr. N. Marchesseau, Paris, Hachette, 1977.

16. G. Rodari, *La Flèche Bleue*, trad. O. Favier, Genève, La Joie de lire, 2012.

17. Le vieillissement de la première traduction est normalement considéré comme la raison principale d'une retraduction. Voir à ce sujet *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, E. Monti, P. Schnyder (dir.), Paris, Orizons, 2011.

18. I. Collombat, « Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction / The 21st Century: The Age of Retranslation », *Translation Studies in the New Millenium*, n° 2, 2004, p. 8.

19. M. Lévêque, « Traduire pour la jeunesse en France... », p. 10.

20. V. Douglas, « Conclusion », in *La retraduction...*, p. 318.

contexte d'une littérature « marquée par la canonisation de certains livres pour enfants devenus des classiques et par la massification d'une partie de ses productions »²¹, la retraduction s'avère une opération complexe, allant au-delà d'une simple « mise à jour » ou modernisation linguistique, et comprenant des raisons idéologiques, culturelles, historiques mais aussi commerciales²².

La retraduction de *La Freccia Azzurra* s'inscrit dans le cadre d'une opération éditoriale et culturelle plus vaste; une opération de (re)découverte de l'œuvre de Gianni Rodari dans le monde francophone, visant sans doute à faire connaître cet auteur classique de la littérature italienne, jusque-là encore peu connu. Cela n'est pas surprenant si l'on considère que « la maison navigue avec bonheur entre l'édition ou la réédition de classiques et la découverte de nouveaux talents »²³, et qu'« un intérêt particulier est accordé à la recherche de textes étrangers – venant de toute l'Europe – et à leur traduction en français »²⁴. La réédition des ouvrages de Gianni Rodari est donc pleinement cohérente avec la ligne éditoriale de la maison d'édition, soucieuse de transmettre aux jeunes générations des livres « de qualité »²⁵. Une qualité qui rayonne également dans la traduction, élément tout aussi essentiel de sa politique éditoriale²⁶.

La retraduction de *La Freccia Azzurra* répond alors à un double impératif pour la maison d'édition: d'une part veiller à la qualité des ouvrages publiés et, éventuellement, de leur traduction; d'autre part faire connaître des cultures et des littératures « autres », grâce à « une remarquable diversité des langues traduites »²⁷.

La valorisation de la traduction traverse tout le projet éditorial et se manifeste pratiquement dans tous les éléments péritextuels²⁸, où elle bénéficie d'une visibilité qui ne lui est généralement pas accordée dans les livres pour enfants. Aussi le nom du traducteur est-il mis en évidence sur la quatrième de couverture, où on peut lire « traduit de l'italien par Olivier

21. V. Douglas, « Conclusion », p. 318.

22. G. Lathey, *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*, New York – Londres, Routledge, 2010, p. 161.

23. S. Neeman, « La Joie de lire », in *Dictionnaire du livre de jeunesse*, I. Nières-Chevrel, J. Perrot (dir.), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 539.

24. *Ibid.*, p. 540.

25. Voir présentation sur le site de la maison d'édition : <https://www.lajoiedelire.ch/contact/>.

26. Voir le site du Centre Ricochet : <https://www.ricochet-jeunes.org/editeurs/la-joie-de-lire>.

27. M. Lévêque, « Traduire pour la jeunesse en France... », p. 6.

28. Le paratexte, ce « seuil », cette « zone de transaction » selon la célèbre définition de Genette (*Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, 2002), peut alors apporter un éclairage parfois crucial sur ces raisons. Qu'il soit éditorial ou sous la responsabilité directe du traducteur, le péritexte est souvent révélateur du projet éditorial et culturel qui sous-tend la retraduction.

Favier ». Cette même mention se retrouve sur la page de titre, là où l'édition Hachette aussi précise qu'il s'agit d'un texte traduit, en indiquant « texte français d'Anne Bernard », ce qui suggère un texte manipulé par rapport à celui de départ²⁹. En revanche, la formule employée par La Joie de lire semble affirmer une idée de traduction à part entière, même si elle n'est pas un gage de son intégralité.

La visibilité péritextuelle de la traduction dans l'édition La Joie de lire se poursuit dans l'avant-propos, présent également dans la première version française, et dans les notes du traducteur. Les avant-propos inclus dans les deux traductions françaises soulignent la dimension interculturelle du texte, en introduisant et en expliquant un élément caractéristique de la culture de départ, inconnu en France. Les deux prologues sont en effet consacrés à la Befana, figure du folklore italien et l'une des protagonistes du roman, dont la légende est primordiale pour comprendre l'histoire. Au-delà des détails et des spécificités de sa relecture et actualisation chez Rodari, le rôle central de ce personnage force les éditeurs et les traducteurs à « ajouter un élément paratextuel, le prologue, assez rare dans la littérature de jeunesse »³⁰. Si ces deux textes liminaires ont le même objectif, une analyse plus approfondie révèle des différences majeures. Celles-ci découlent essentiellement d'une attitude différente de la part des traducteurs vis-à-vis du destinataire. Dès le titre de son prologue (« Qui est la Befana ? »), Olivier Favier s'adresse directement au lecteur, en l'interpellant et préparant le terrain pour la contextualisation de la référence culturelle, de son origine païenne / romaine à son rôle dans les fêtes de Noël en Italie. Le traducteur signale les différences entre les traditions française et italienne et ajoute un commentaire linguistique-lexical sur le nom du personnage, accentuant ainsi l'appartenance du roman à une autre culture. Dans les dernières lignes, enfin, Olivier Favier pique la curiosité du lecteur, en annonçant qu'il existe des différences entre cette légende et le récit. Le prologue de la première traduction française diffère de ce texte, dans la mesure où l'attention porte moins sur la réécriture de ce personnage et la médiation (inter)culturelle que sur la tentative d'anticiper et de justifier son comportement, ce qui trahit une attitude condescendante et protectrice à l'égard du jeune lecteur. Comme le remarque Roberta Pederzoli, « le choix d'Anne Bernard de souligner la bonté (secrète) de la Befana rentre alors dans une stratégie plus générale, [...] qui consiste dans la tentative de gommer les aspects les plus "désagréables" et tristes du roman »³¹. Ces deux textes, dont le but est

29. Voir I. Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier, 2009.

30. R. Pederzoli, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse...*, p. 131.

31. *Ibid.*, p. 130-131.

apparemment similaire, révèlent ainsi à quel point les péri-textes sont déjà porteurs d'indices de l'approche adoptée dans la traduction.

C'est toutefois le titre qui marque la différence la plus frappante et la plus visible entre les deux versions françaises. Il est extrêmement rare qu'un ouvrage, en particulier un classique étranger, soit publié sous un nouveau titre lorsqu'il est retraduit, car le titre représente un élément péri-textuel intrinsèquement lié à un livre, donc difficile à modifier³². La renommée internationale de Rodari est certes incontestable, mais son statut de classique à l'étranger reste incertain, voire ambigu³³. Qui plus est, le livre, épuisé, ne sera plus republié jusqu'à la nouvelle traduction en 2012. Le changement de titre ne comporte donc pas une « perte d'identité » pour l'ouvrage de Rodari, car le roman ne s'était sans doute pas enraciné dans le contexte français et ne constituait pas un patrimoine collectif. Si l'on se penche plus précisément sur les choix traductifs, on peut constater que la référence au petit train électrique a été gardée dans les deux versions. Si le mot « *freccia* » ne pose pas de problèmes, la traduction de l'adjectif le qualifiant révèle un ancrage temporel et contextuel spécifique. Le terme « d'Azur » évoque en effet les noms des anciens services de la SNCF reliant Paris à l'Angleterre (La Flèche d'or, La Flèche d'argent), définitivement supprimés au début des années 1980. Le vieillissement de cette référence ne suffit néanmoins pas à justifier le changement, d'autant plus que le titre Hachette donne un certain air d'antan qui convient bien à une histoire se déroulant dans l'Italie des années 1950. La raison, nous semble-t-il, réside ailleurs, sans doute dans le film d'animation, librement inspiré du roman de Rodari, réalisé par Enzo D'Alò en 1996 et sorti en France en 1997 sous le titre *La Flèche Bleue*. Il s'agit là d'une référence bien plus proche et connue du public contemporain que la première traduction, d'où peut-être le choix d'utiliser cette expression. Cela témoigne par ailleurs de l'influence que peuvent exercer des facteurs « extérieurs » sur la réception des ouvrages dans un pays d'accueil.

La collection, pour finir, est révélatrice des différences quant à la classe d'âge et au destinataire des deux traductions, même si les deux volumes ne comprennent aucune indication à cet égard³⁴. Hachette publie la première

32. E. Chiara, *Traduzione e paratesto*, Bologne, Bononia University Press, 2012, p. 9.

33. La notice biographique de l'auteur dans la nouvelle traduction ne qualifie jamais de « classique » ni Rodari ni son œuvre, tout en essayant de le légitimer en tant qu'auteur majeur de la littérature de jeunesse internationale. Par contre, la première traduction se contente de mentionner que l'auteur est « prix Hans Christian Andersen » sur la page de titre, sans donner pour autant d'autres informations.

34. Quant à la catégorie d'âge, la quatrième de couverture de l'édition La Joie de lire précise en fait que « chaque lecteur est unique. Si vous avez un doute, demandez à votre libraire ».

version française dans la « Bibliothèque rose », une collection pour les 8-10 ans, alors que La Joie de lire retraduit l'ouvrage dans la collection « Hibouk », « divisée en deux catégories avec des couvertures illustrées pour les plus jeunes et des photographies pour les plus avertis »³⁵. *La Flèche Bleue* relève de la deuxième, et dès sa présentation graphique, le roman s'adresse à une classe d'âge plus élevée³⁶, ce qui peut expliquer également pourquoi les illustrations disparaissent complètement dans cette édition. Si La Joie de lire vise, en retraduisant, à rétablir le texte dans son intégralité, notamment sur le plan idéologique, le roman est alors destiné à un public plus âgé et plus averti, à même de saisir pleinement son message et de le comprendre.

Bien qu'une retraduction n'aboutisse pas forcément à un « rétablissement » du texte de départ, tant d'un point de vue formel que sur le plan du contenu, y compris dans sa dimension idéologique, ce souci semble traverser le projet de retraduction de La Joie de lire, comme le démontre l'analyse que nous allons présenter.

Deux (re)traductions, deux démarches traductives et éditoriales

Après ce regard comparatif sur les marges textuelles, nous nous concentrons maintenant sur les textes. Il s'agit d'analyser comment chacun des traducteurs (et des éditeurs) a rendu tant la dimension culturelle que les enjeux stylistiques et idéologiques de l'œuvre³⁷. Cela nous permettra de saisir si et comment évoluent les modes traductifs au fil des versions, et de vérifier s'il y a une certaine cohérence entre l'approche qui ressort des espaces péri-textuels et les choix de traduction. Toutefois, si notre analyse se penche certes sur les solutions ponctuelles, celles-ci sont appréhendées à plus grande échelle, afin de prendre en compte tous ces facteurs externes susceptibles d'influencer le travail de traduction, tels que le statut de la version concernée (première traduction, retraduction, etc.), les contraintes éditoriales, etc. Notre démarche s'inscrit dans la perspective d'Antoine Berman, pour qui une critique des traductions est une « analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur »³⁸.

35. Extrait de la présentation sur le site de la maison d'édition : <https://www.lajoiedelire.ch/collections/hibouk/>.

36. Le site du Centre Ricochet conseille le roman à partir de douze ans (<https://www.ricochet-jeunes.org/livres/la-fleche-bleue>).

37. Nous nous inspirons de l'analyse développée par R. Pederzoli, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse...*

38. A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 13-14.

Pour cerner les stratégies mises en place dans la restitution de la culturalité, nous articulons notre étude autour de deux éléments fonctionnant comme des marqueurs culturels, à savoir les noms propres (anthroponymes et toponymes) et les culturèmes ou *realia*. Ce sont ces éléments qui, étant liés à l'extratextuel, dénoncent, comme le remarque Barbara Folkart, le texte traduit comme ayant été énoncé ailleurs³⁹.

La littérature de jeunesse se trouve prise dans un réseau de forces et de tendances contradictoires, car si la réflexion théorique préconise l'ouverture à l'autre et à son étrangeté au nom de la tolérance et du respect de la différence, dont elle est garante et promotrice, il n'en reste pas moins que cette « épreuve de l'étrangeté » se fait aux dépens de la lisibilité, vue très souvent comme l'un des critères premiers de toute traduction destinée au jeune lectorat⁴⁰. C'est précisément au nom de critères tels que la facilité de lecture, l'accessibilité, la simplification que la pratique de traduction tend en général à acclimater et à adapter les référents culturels, mettant ainsi son jeune public à l'abri de tout élément inconnu, jugé pour lui compliqué ou en tout cas déroutant. Cette propension à la « domestication » part du principe, comme l'a écrit Isabelle Nières-Chevrel, que la culture de son lectorat jeune « est essentiellement fondée sur sa vie quotidienne, où l'altérité culturelle a peu de place »⁴¹.

Étant donné les difficultés que soulève la traduction des noms des personnages dans la littérature d'enfance, où les noms sont en général des noms parlants, des néologismes créatifs et signifiants, la réflexion théorique a accordé une attention particulière à la traduction des noms propres, instituant des classifications et répertoriant toute une gamme de stratégies traductives utilisables⁴².

Tout au long de *La Freccia Azzurra*⁴³, nous pouvons repérer deux catégories d'anthroponymes : celle regroupant des noms propres classables comme « réels » et « non signifiants » (*Francesco, Piero, Anna, Marisa, Giuseppe*), et celle réunissant les noms des jouets, à savoir des noms communs transformés en noms propres par l'emploi des majuscules (*Orso*

39. B. Folkart, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Québec, Éditions Balzac, 1991, p. 196.

40. Voir H. Debombourg, « Les différents procédés de traduction dans la littérature de jeunesse », *La clé des langues*, septembre 2011, <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/traduction/les-differents-procedes-de-traduction-dans-la-litterature-de-jeunesse>.

41. I. Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, p. 181.

42. Voir C. Nord, « Proper Names in Translations for Children. Alice in Wonderland as a Case in Point », *Meta*, XLVIII, n° 1/2, 2003, p. 182-196.

43. Dans notre analyse, nous faisons référence à cette édition : G. Rodari, *La Freccia Azzurra*, illustr. N. Costa, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi, 2010.

Giallo, Pilota Seduto, Bambola Rosa, etc.). Si les premiers sont en général restés tels quels dans les deux versions, suivant les pratiques récentes orientées vers la non-traduction des noms réels, les noms de jouets sont, dans la plupart des cas, traduits littéralement (« Ours jaune », « Pilote assis », « Poupée rose », etc.).

Seul le nom du chien – « Spicciola » – puisqu’il s’agit d’un nom parlant et descriptif, fait l’objet d’une traduction connotative : Anne Bernard le traduit par « Quat’Sous » tandis qu’Olivier Favier opte pour « Piécette ». Alors que dans le texte italien le nom renvoie plutôt à une caractéristique physique, sa petite taille⁴⁴, c’est très probablement en raison de la proximité avec le mot italien « *spicciolo* » (la monnaie, l’argent de poche) que les traducteurs s’orientent vers des solutions qui restituent ce réseau de connotations. Les deux traductions choisissent de mettre en relief un aspect de son caractère, privilégiant l’association nom-rôle, le petit chien étant au début du roman sous-estimé et dévalorisé par les autres jouets de la Befana.

Il y a toutefois quelques exceptions saillantes à ces tendances générales qui méritent des commentaires. À d’autres moments, la première traduction s’écarte de la transcription des noms tels quels et adopte d’autres stratégies. C’est ce que nous pouvons relever dans la traduction des noms de quelques personnages principaux : si le nom de la servante de la Befana, Teresa, subit une adaptation graphique (Térésa), dans le cas de la protagoniste nous constatons une opération plus radicale de « re-nomination », qui aboutit à forger le nom francisé, « Dame Phanie », à la structure bien plus autochtone. Ce sont des solutions qui donnent à voir une propension explicite à la domestication culturelle au bénéfice du jeune public, auquel la traductrice souhaite faciliter la lecture en proposant des noms familiers, y compris au niveau de l’image sonore.

Une démarche analogue est adoptée dans la restitution des toponymes :

Rodari	Bernard	Favier
<i>Via Garibaldi</i> , 18 (p. 20)	18, via Garibaldi (p. 24)	18, rue Garibaldi (p. 29)
<i>Francesco era andato, come il suo solito, al Cinema Speranza</i> (p. 87)	comme d’habitude, il était allé au cinéma Esperanza (p. 123)	Francesco était allé, comme à son habitude, au Cinéma Espoir (p. 133)

De tels choix nous indiquent d’emblée que la tendance est à l’adaptation. Comme l’illustre le premier exemple, Anne Bernard produit une forme bizarre qui fait prendre au toponyme une allure vaguement étrangère :

44. Dans le roman, on peut lire « *Il suo nome era scritto in rosso sul collare: Spicciola. Forse si chiamava così perché era tanto piccolo?* ». G. Rodari, *La Freccia Azzurra*, p. 16.

si elle garde « *via* », elle modifie cependant l'ordre des mots, plaçant le numéro du bâtiment avant le nom de la rue ; c'est sans doute une manière de créer un effet d'« étrangeté familière », où l'élément étranger est atténué et rendu transparent, étant associé à l'ordre habituel de l'adresse française. Quant à la retraduction, elle prend le parti d'une domestication complète gommant tous les éléments appartenant à une spatialité spécifiquement italienne (« *via* » est remplacée par « rue » et le numéro du bâtiment est déplacé avant le nom de la rue). Il en va de même pour notre deuxième exemple, où la référence spatiale propose encore un toponyme quelque peu incohérent : la traduction littérale de « *cinema* » (« Cinéma ») se trouve en effet curieusement associée au mot espagnol « *Esperanza* ».

Nous allons maintenant examiner un autre élément lié au problème du transfert culturel, à savoir le traitement des culturèmes, ces mots désignant des référents spécifiques, propres à chaque pays. Dans *La Freccia Azzurra*, ces termes appartiennent surtout au champ lexical de la nourriture, de l'école et des jouets. Force est de constater qu'il s'agit de domaines à forte valeur identitaire pour le jeune lectorat, faisant partie de son horizon quotidien d'expériences et de connaissances. En comparant les choix opérés pour transposer les spécialités culinaires (« *panettone* »⁴⁵), l'organisation des classes scolaires (« *quarta elementare* »⁴⁶) et les petits soldats pour jouer (« *bersaglieri* »⁴⁷) se dessine une tendance dominante à l'adaptation : le « *panettone* » devient la plus familière « brioche » dans les deux versions⁴⁸ ; Francesco fréquente une générique « école primaire » dans la première version, alors qu'il est en « CM1 » dans la retraduction. Le référent est donc remplacé par un hyperonyme dans le premier cas (« école primaire »⁴⁹) et substitué par un équivalent fonctionnel, bien plus accessible, dans le deuxième (« CM1 »⁵⁰) : on ne peut passer sous silence que rien n'indique plus au lectorat francophone que le récit se passe ailleurs.

Nous tenons à nous arrêter sur la transposition du mot « *bersaglieri* », pour lequel les traducteurs proposent des solutions très éloignées. Si la première version choisit à nouveau de protéger son lectorat de toute étrangeté, effaçant « *bersaglieri* » au profit du terme plus générique « soldats de plomb »⁵¹, la retraduction va dans un sens traductif contraire, laissant le

45. G. Rodari, *La Freccia Azzurra*, p. 15.

46. *Ibid.*, p. 84.

47. *Ibid.*, p. 14.

48. G. Rodari, *La Flèche d'Azur*, p. 16 ; G. Rodari, *La Flèche Bleue*, p. 20.

49. *La Flèche d'Azur*, p. 119.

50. *La Flèche Bleue*, p. 129.

51. *La Flèche d'Azur*, p. 16.

récit se dérouler sur le sol italien. En allant à l'encontre de la domestication largement répandue et en choisissant de maintenir le référent (« bersagliers en plomb »⁵²), accompagné d'une note explicative en bas de page, cette nouvelle traduction affiche une volonté de rendre l'espace culturel du texte de départ dans sa spécificité.

C'est d'ailleurs ce dont témoigne aussi la démarche adoptée dans la transposition des éléments géographiques (« *Vesuvio* ») et des références historiques (« *il 25 aprile* ») :

Rodari	Bernard	Favier
<i>E intanto le micce ora sono bagnate e non piglierebbero fuoco nemmeno a metterle nel Vesuvio</i> (p. 59)	D'ailleurs, les mèches sont trempées, maintenant. Même si on les plongeait dans un volcan en éruption, elles n'arriveraient pas à s'enflammer (p. 81)	Et en attendant, les mèches sont trempées maintenant et elles ne prendraient pas feu même si on les mettait dans le Vésuve (p. 89)
<i>Bravi, bravissimi – approvava il Monumento, col suo vocione di bronzo – mi sembra il 25 aprile!</i> (p. 70)	« Bravo ! Bravo ! approuvait le Monument de sa grosse voix métallique, on se croirait un jour de fête nationale ! » (p. 99)	– Bravo, vous êtes formidables, approuvait le Monument, avec sa grosse voix de bronze, j'ai l'impression que c'est le 25 avril (p. 107) Le 25 avril, en Italie, on fête la Libération avec de grands bals populaires. Ce jour-là, en 1945, les résistants italiens se sont soulevés pour chasser du pouvoir les fascistes et leurs alliés nazis. (NdT)

La version d'Anne Bernard, comme à son habitude, présente des solutions d'adaptation, alors qu'Olivier Favier suit là aussi une voie différente. Examinons cela de plus près. Dans la première version les deux référents sont gommés et remplacés par un terme plus générique (« volcan » et « fête nationale »), en revanche la retraduction réactive la dimension

52. *La Flèche Bleue*, p. 20.

étrangère du récit : il n'est plus question ici d'un quelconque « volcan en éruption » ni d'une vague et neutre « fête nationale », dépourvus de toute connotation et caractérisation historique et spatiale. Aussi le traducteur, en certains endroits, s'efforce de maintenir l'enracinement du texte de départ, même si cela l'engage à insérer ces notes en bas de page, tant décriées et très souvent vues comme un « dangereux supplément »⁵³. Une démarche, comme on le sait, assez rare en littérature de jeunesse, ce qui dévoile de manière patente la volonté du traducteur (et de l'éditeur) de faire découvrir un monde nouveau à son jeune public et de le confronter à une autre culture.

Ce mécanisme de « domestication » à l'œuvre dans la restitution des références culturelles se manifeste également dans la transposition des expressions figées et des proverbes que Rodari, avec sa veine créatrice, s'amuse à manipuler et à défiger. Dans une continuité avec sa stratégie d'adaptation, Anne Bernard a opté pour un nivellement systématique qui résorbe la créativité et l'esprit ludique de Rodari : la variante « *bere un'aranciata* »⁵⁴ utilisée au lieu de l'expression idiomatique conventionnelle (« *facile come bere un bicchiere d'acqua* ») est remplacée par la forme standardisée (« un jeu d'enfant »⁵⁵). Il en va de même pour la reformulation du proverbe « *capitano che abbaia non morde* »⁵⁶, qui est ramenée à sa forme codifiée et habituelle (« chien qui aboie ne mord pas »⁵⁷), ce qui aplatit le passage et en brise le trait comique. Au contraire, Olivier Favier garde les trouvailles de Rodari et restitue ce qu'il y a d'inventif dans ces expressions (« boire un jus d'orange »⁵⁸ et « capitaine qui aboie ne mord pas »⁵⁹).

Or, le processus traductif de *La Freccia Azzurra* n'est pas simplement une question de domestication culturelle, bien au contraire. Notre première version est fortement marquée par toute une série d'opérations et de manipulations bien plus variées et profondes qui intéressent tant sur le plan formel que thématique.

Nombreux sont par exemple les ajouts, qui vont de l'insertion de quelques mots jusqu'à la présence de paragraphes entiers, animés bien sûr de la volonté de faciliter la lecture et d'obtenir une plus grande clarté :

53. P. Sardin, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », *Palimpsestes*, n° 20, 2007, p. 121-136.

54. *La Freccia Azzurra*, p. 31.

55. *La Flèche d'Azur*, p. 40.

56. *La Freccia Azzurra*, p. 101.

57. *La Flèche d'Azur*, p. 146.

58. *La Flèche Bleue*, p. 47.

59. *Ibid.*, p. 154.

Rodari	Bernard	Favier
– <i>Vedo che non hai molta pratica di ragazzi – disse gentilmente – altrimenti sapresti che talvolta essi amano viaggiare sui respingenti del tram.</i> (p. 68)	– Je vois que tu n’as pas beaucoup l’habitude des enfants ! dit-il avec gentillesse. Si tu les connaissais mieux, tu saurais qu’ils aiment grimper sur les tampons du tram, pour voyager gratuitement. (p. 96)	– Je vois que tu n’as pas une grande expérience des enfants, dit-il aimablement, autrement tu saurais que parfois ils aiment voyager sur les tampons des tramways. (p. 104)
– <i>Voi essere diventato matto, gridò il Capostazione, mettendosi anche lui a parlare alla maniera di Penna d’Argento.</i> (p. 73)	– Vous être devenu fou ! cria le chef de gare qui, dans sa colère, se mettait à parler comme Plume d’Argento. (p. 103)	– Vous être devenu fou ! cria le chef de gare, se mettant lui aussi à parler à la manière de Plume d’Argento. (p. 112)

Qu’il s’agisse de courts segments plus ou moins superflus (« pour voyager gratuitement », « dans sa colère ») ou de passages plus longs visant à expliciter le déroulement du récit, la traduction d’Anne Bernard est parsemée d’interventions supplémentaires (et parfois redondantes), dont le texte de départ est dépourvu, ce qui est d’ailleurs respecté dans la deuxième version. Voici quelques exemples où l’ajout d’informations se fait plus significatif, ce qui démontre la volonté de la part de la traductrice de vouloir tout expliquer :

Rodari	Bernard	Favier
<i>non fece in tempo a frenare e la Freccia Azzurra entrò in piena corsa in una profonda pozzanghera. L’acqua salì fin quasi al livello dei finestrini</i> (p. 46)	n’eut pas le temps de freiner, et la Flèche d’azur atterrit sur une flaque d’eau gelée. Sous son poids la glace se rompit, et le petit train s’engloutit jusqu’au niveau des fenêtres (p. 61)	n’eut pas le temps de freiner et la Flèche Bleue entra à toute vitesse dans une profonde flaque. L’eau monta presque jusqu’au niveau des fenêtres (p. 69)
<i>Spicciola si riscosse. – È ora che mi muova – pensò – non è giusto che io mi lasci morire di freddo...</i> (p. 133)	Quant au petit chien, après avoir passé de longues heures immobiles dans la même posture, il avait fini par se ressaisir. « Il est temps que je me	Piécette sortit de sa torpeur. « Il est temps que je me remue, pensa-t-il, il n’est pas juste que je me laisse mourir de froid... » (p. 197)

	remue, pensa-t-il. Je ne vais quand même pas me laisser mourir de froid... » (p. 192)	
--	--	--

Au-delà de ces intégrations, somme toute « inoffensives », nous retrouvons également des interventions bien plus connotées qui laissent entendre la voix de la traductrice. Il n'est pas rare de constater la présence de considérations desquelles émergent une certaine affection et empathie vis-à-vis de Francesco⁶⁰, qualifié souvent de « pauvre enfant »⁶¹ ou « petit garçon »⁶².

Mais cette première traduction n'est pas seulement prise dans un mouvement de sur-traduction, car elle se livre aussi – selon une modalité opposée – à des coupes qui simplifient ou évincent des passages descriptifs, afin de recentrer le récit sur le fil narratif principal et de le désépaissir. Nous citons ci-dessous quelques exemples représentatifs de cette pratique de coupe :

Rodari	Bernard	Favier
<i>Tutti guardarono fuori della vetrina. La piazza infatti scintillava come se ogni cosa ridesse. La neve sui tetti sembrava infuocata. Un dolce calore entrava per i vetri polverosi.</i> (p. 17)	∅ (p. 20)	Tous regardèrent derrière la vitrine. La place en effet scintillait comme si toutes les choses riaient. La neige sous les toits semblait enflammée. Une douce chaleur entrainait par les vitres poussiéreuses. (p. 23)
<i>si intravedevano nell'ombra pochi mobili sgangherati, un pagliericcio posato in terra, un catino slabbrato, un fornello spento, la branda in cui dormiva il bambino.</i> (p. 37)	on devinait dans l'ombre quelques meubles disloqués, une pailleasse, une vieille cuvette, un réchaud, et le lit pliant où dormait l'enfant. (p. 48)	on entrevoyait dans l'ombre de rares meubles branlants, une pailleasse posée par terre, une cuvette ébréchée, un réchaud éteint, le lit de camp où dormait l'enfant. (p. 56)

60. R. Pederzoli, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse...*, p. 195.

61. *La Flèche d'Azur*, p. 128.

62. *Ibid.*, p. 120, p. 135, p. 179.

Si dans le premier cas, on peut observer qu'un paragraphe est entièrement omis, dans le deuxième exemple la suppression est en revanche plus discrète ; ici la traductrice abrège le passage, en éliminant certains éléments descriptifs (« *posato a terra* », « *spento* ») et, en cohérence avec sa stratégie de simplification, elle opère aussi un changement de registre (« *slabbrato* » traduit par « vieille »). Parmi les omissions recensées, nous en retrouvons certaines qui relèvent d'enjeux non pas stylistiques, visant à simplifier la lecture, mais ayant plutôt une charge morale, pédagogique, voire idéologique.

Le premier cas d'omission intervient lorsque le récit aborde un sujet incontestablement considéré comme « indésirable » pour le jeune public, celui de la mort / du suicide. Le titre du chapitre XX consacré à ce sujet tabou, comme le souligne Roberta Pederzoli, est soigneusement modifié et devient « Quat'Sous ne veut pas mourir », où la négation supprime l'allusion à la mort et, qui plus est, anticipe le dénouement heureux du chapitre⁶³.

Chez Anne Bernard, nous assistons à un deuxième cas d'omission tout aussi flagrante ayant, cette fois, des implications ouvertement idéologiques. Il est important de relever que cette version ne fait aucune mention de la « *bandiera rossa* »⁶⁴ : les crayons de couleur qui ont offert au petit Franco « une nuit inoubliable » ne dessinent aucun drapeau rouge.

C'est une mutilation qui n'est plus imputable au sujet abordé, au fait qu'il s'agisse d'un thème sensible, difficile à traiter en littérature de jeunesse, comme c'était le cas pour la première omission. Ici, il nous semble que la suppression ait plutôt à voir avec la collocation éditoriale de la traduction. Il n'est pas inutile de rappeler que chez Hachette seuls quelques titres de Rodari sont parus : la maison d'édition sélectionne en général des romans (dont trois publiés dans la collection « Bibliothèque rose »)⁶⁵, c'est-à-dire des livres qui se conforment au mieux à l'identité et à la ligne éditoriale de la collection, qui s'adaptent aux modes, aux attentes, aux goûts de son lectorat⁶⁶. La « Bibliothèque rose » fait le choix de négliger, voire de méconnaître le Rodari militant et communiste, ou, pour reprendre les mots de son traducteur historique, de « déteindre » le rouge de l'écrivain dans le rose de la collection⁶⁷ : voilà pourquoi c'est l'orientation de la collection qui a,

63. R. Pederzoli, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse...*, p. 201.

64. Nous signalons que cette censure a fait l'objet d'une analyse approfondie dans l'étude de Roberta Pederzoli (*ibid.*).

65. R. Salomon, « Rodari in Francia », p. 81.

66. Nous rappelons ici qu'en France Rodari est surtout traduit et publié chez La Farandole / Messidor, maison proche du Parti communiste. Voir M. Lévêque, « Traduire pour la jeunesse en France... », p. 9.

67. R. Salomon, « Rodari in Francia », p. 81.

à notre sens, guidé la disparition du drapeau communiste. Ce dernier – soulignons-le – retrouve sa place dans la nouvelle traduction, qui n'hésite pas à conserver cet élément fortement connoté avec toute sa charge politique : ce choix est révélateur du positionnement traductif de Favier, qui sent le besoin de restituer le propos idéologique de l'œuvre et de véhiculer une image militante de Rodari, biaisée par la version antérieure.

Conclusion

Le destin éditorial de Gianni Rodari en France et la réception de son œuvre confirment que le statut de classique ne va pas de soi. Il ne suffit pas qu'un texte ou un auteur considérés comme des classiques dans leur pays d'origine soient traduits pour qu'ils atteignent ce même statut dans le pays d'accueil. Plusieurs facteurs interviennent dans l'importation des ouvrages dans une nouvelle langue-culture, et leur traduction se heurte parfois à des obstacles majeurs. La retraduction de *La Freccia Azzurra* par la maison d'édition suisse La Joie de lire témoigne de l'évolution de la réception de Rodari, si ce n'est pas en France, du moins dans le monde francophone. Dans ce contexte, « retraduire, c'est d'abord accorder au texte un statut de classique, tout en lui redonnant son lustre originel »⁶⁸. Si plusieurs ouvrages de Rodari ont été simplement réédités par La Joie de lire, dans le cas spécifique de *La Freccia Azzurra* l'éditeur a estimé qu'une nouvelle traduction était nécessaire.

Notre analyse à travers les traductions successives du roman nous permet de tirer quelques conclusions à l'égard des motivations de la retraduction qui semble aller dans le sens de l'« hypothèse de la retraduction » formulée en 1990 par Antoine Berman et Paul Bensimon, suivant laquelle la retraduction se caractérise par un mouvement, un retour vers l'œuvre de départ, dans le but de remédier aux défaillances de la première traduction⁶⁹. La retraduction est d'ailleurs bien souvent vue comme une pratique de correction. Il suffit de penser à Lefebvre qui à cet égard a écrit : « retraduire sonne comme une opération de correction, de rectification d'un travail qui serait là entre le texte et nous. On referait un travail déjà fait »⁷⁰.

68. M. Lévêque, « Traduire pour la jeunesse en France... », p. 12.

69. Voir P. Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. IX-XIII. À ce propos, Yves Gambier affirme : « une première traduction a toujours tendance à être plutôt assimilatrice, à réduire l'altérité au nom d'impératifs culturels, éditoriaux : on fait des coupures, on réarrange l'original au nom d'une certaine lisibilité, elle-même critère de vente. La retraduction dans ces conditions consisterait en un *retour* au texte source ». Y. Gambier, « La retraduction, retour et détour » *Meta*, vol. 39, n° 3, 1994, p. 414.

70. J.-P. Lefebvre, « Retraduire (propos décousu...) », *Traduire*, n° 218, 2008, p. 7.

La version réalisée par Olivier Favier s'inscrit parfaitement dans cette logique de correction et rectification : elle restaure volontiers les références culturelles, tout comme elle résiste à la tentation de naturaliser les expressions figées, ne craignant pas de montrer que le récit se déroule ailleurs, ni de perturber son jeune lectorat en l'exposant à des réalités étrangères. Mais aussi et surtout, cette retraduction vient remédier à toutes ces manipulations d'ordre stylistique et idéologique (ajouts, mutilations, interventions) qui dénaturaient le texte de départ et en avaient atténué la dimension militante. C'est donc du côté de l'« insatisfaction » envers la traduction existante que nous pouvons placer la motivation de cette nouvelle version⁷¹.

Ce nouveau projet traductif est, à notre sens, le fruit de la conjonction de facteurs à la fois internes, individuels (tel que l'*habitus* spécifique du traducteur) et externes. Il découle de l'évolution du statut de la littérature de jeunesse et d'une modification parallèle des normes traductives dans ce domaine⁷². La progressive légitimation culturelle de cette production a entraîné un changement dans l'approche traductive qui s'est de plus en plus conformée aux normes ambiantes en matière de traduction littéraire pour les adultes : des normes traductionnelles orientées vers le « respect » à l'égard de l'œuvre de départ et de ses particularités, d'autant plus dans le cas des classiques.

Mais il y a plus. La démarche traductive de la nouvelle version est – nous semble-t-il – à mettre en rapport avec sa situation éditoriale spécifique. Si la retraduction de *La Freccia Azzurra* a pu se singulariser et restaurer sa « couleur rouge » originelle, c'est aussi grâce à la collection où elle a pris place. En littérature de jeunesse – rappelons-le – la marge de manœuvre éditoriale est plus importante qu'ailleurs, et cela est encore plus marqué lors de la retraduction, où l'éditeur joue un « rôle immense »⁷³. Le retour au texte de départ se double chez les éditions La Joie de lire d'une volonté de promouvoir la rencontre avec une autre culture, l'un des piliers de leur ligne éditoriale, en valorisant les diversités au lieu de les gommer du texte. Dans l'approche traductive de La Joie de lire, la traduction jouit d'une visibilité et d'une légitimité accrues ; elle échappe à des pratiques et des stratégies, naguère encore répandues et largement acceptées, comportant des manipulations massives des textes.

Chiara DENTI

Valeria ILLUMINATI

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Université de Bologne, campus de Forlì

71. Voir E. Monti, P. Schnyder, *Autour de la retraduction...*

72. V. Douglas, « Conclusion », p. 320.

73. *Ibid.*, p. 326.