

TROIS TRADUCTIONS DU CONTE RUSSE D'AFANASSIEV : *KOLOBOK*

par Elisabeth Gardaz *

*Pas moyen de sortir de nos onomatopées originelles.
Il faut donc y entrer.*

F. Ponge : *La Fabrique du pré*

Je me propose d'étudier dans cet article les traductions en français de *Kolobok*, le célèbre petit conte populaire russe fixé par écrit au XIX^e siècle par Afanassiev. Le choix m'en a été dicté par l'extrême simplicité du texte et par le grand nombre de traductions dont il a fait l'objet. Un autre facteur important est entré en ligne de compte : le conte en russe (dont il n'existe pas de variantes) a fait l'objet de plusieurs rééditions, savantes ou destinées aux enfants, sans subir aucune modification : ni dans le texte, ni dans la mise en pages¹. Se voit ainsi d'emblée écartée toute hésitation quant au texte d'origine dont ont pu partir les traducteurs, et ce d'autant plus qu'à la différence

de ce qui se produit souvent pour d'autres contes, celui-ci ne semble pas avoir transité par des traductions en d'autres langues. La confrontation des textes français avec le texte russe se présente donc, on le voit, comme un travail objectivement possible et relativement aisé. Pourtant, en étudiant les différents textes issus de « l'épreuve de l'étranger »², on s'aperçoit vite qu'on ne peut s'en tenir à l'abstraction d'un tel cadre théorique et ignorer en particulier la réalité éditoriale dans laquelle ces traductions ont été conçues. Le fait en particulier que les contes populaires aient d'abord paru dans des éditions illustrées destinées aux enfants n'est pas indifférent quand on sait les enjeux

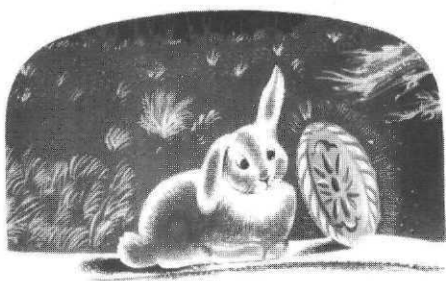
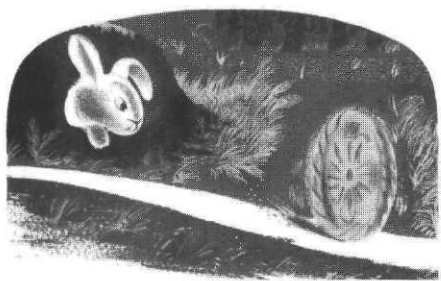
* Maître de conférences de Littérature comparée - Université d'Angers.

(1) Editions en russe :

- « Naouka » (édition de l'Académie des Sciences), Moscou, 1984.

- « Edition d'art », Moscou, 1979. L'illustratrice, Tatiana A. Mavrina, a reçu, en 1976, du Comité International des livres pour enfants, la médaille « Hans Christian Andersen ». Une autre édition, plus sommaire, pour enfants, avait paru en 1961.

(2) Antoine Berman : *L'Epreuve de l'étranger*, Gallimard, 1984.



idéologiques, éducatifs, culturels, qu'accuse une telle destination. Ceci dit, la vie éditoriale elle-même compte avec le hasard des circonstances et des rencontres ; la façon dont une œuvre étrangère entre dans un pays et y fait souche dépend en dernier ressort des personnes et de leur position subjective.

C'est pourquoi je commencerai cette étude par l'examen de la première version du conte parue en France, dont on verra le rôle qu'elle a pu jouer sur les traductions ultérieures.

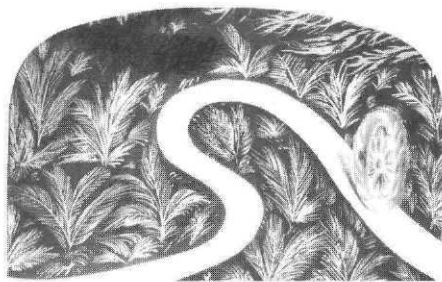
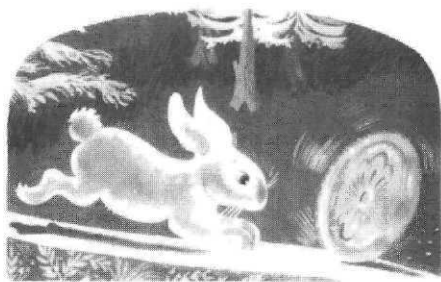
La version de Natha Caputo

Lorsqu'en 1950 le Père Castor édite *Roule Galette*, le nom d'Afanassiev ne figure pas sur le livre. Le lecteur découvre le nom de Natha Caputo (alias Nathalie Bernstein), associé à celui de Pierre Belvès dont les illustrations inégales ont leur part dans le succès de la collection. Natha Caputo a-t-elle traduit le conte ? L'a-t-elle adapté ? L'éditeur n'en dit mot. L'album porte la mention : « raconté par ». Ces quelques faits sont révélateurs du mode de réception dont les contes étrangers, et russes en particulier, ont longtemps fait l'objet. L'omission du nom d'Afanassiev, le « Grimm russe », relève de tout un contexte littéraire - tant russe que français - qu'il serait trop long d'évoquer ici. Le passage du petit conte, en revanche, concerne directement notre propos.

Parlant le français comme elle parle le russe, et racontant de mémoire, Natha

Caputo a transféré le conte d'une langue dans l'autre, d'une culture dans l'autre, comme si la chose allait de soi. Le texte se présente comme ce qu'on pourrait appeler une « adaptation naturelle », il ne donne aucun accès au travail qui s'est fait ni ne laisse même soupçonner qu'il y ait pu en avoir un. C'est bien parce qu'il s'agit d'un conte qu'une telle opération a été possible. Apparaissant sous le signe de la tradition orale, il semble avoir simplement obéi à la loi du genre qui autorise l'adaptation et en fait même une règle. En fait, l'adaptation s'est délestée d'un nombre impressionnant d'éléments narratifs propres au récit russe qu'elle compense à peine par quelques ajouts, et met en revanche exceptionnellement en valeur certains traits caractéristiques de son organisation orale.

On voit notamment disparaître la suite détaillée des termes qui dessinent la trajectoire de la Galette de l'appui de la fenêtre jusqu'au portillon du jardin. On voit de même s'inverser le mouvement qui fait se rapprocher les deux protagonistes à la fin du récit : c'est le renard qui se rapproche de façon de plus en plus inquiétante, et la Galette qui prend l'initiative finale de sauter sur son « nez » au lieu que, dans la version russe, c'est la Galette, toute enjôlée par le discours du renard et comme séduite par sa propre chanson - à laquelle il dit si bien prêter l'oreille - qui se plie, bond par bond (sur le « museau » puis sur la « langue ») aux injonctions du renard qui, dans tous les cas,



n'en fera qu'une bouchée. L'effet immédiat de ces transformations saute aux yeux. L'opposition lentement élaborée et si bien tranchée entre le dedans et le dehors ne tient plus qu'à un fil, la relation qui pouvait s'établir entre reconnaissance de l'espace intérieur (évoqué par la voix du conteur), et exploration de la configuration singulière de l'autre (donnée « en direct » dans le « dialogue » du renard avec la Galette) disparaît totalement.

Il en va de même avec le retournement superbe du mouvement d'éloignement et de fuite en un mouvement de rapprochement au ralenti jusqu'à disparition dans la gueule de cet « autre ». Avec la raréfaction des éléments signifiants du récit, c'est toute sa richesse combinatoire ouverte au jeu et à l'imaginaire qui est mise à mal en même temps que sa portée symbolique.

Je n'irai pas plus avant dans le relevé et le commentaire des fantaisies adaptatives de ce texte. Elles ne nous enseignent rien de bien neuf sur les effets produits par les simplifications systématiques qui sont monnaie courante dans les adaptations pour enfants. Je laisse le lecteur poursuivre l'enquête et lui signale simplement qu'il aura la surprise de retrouver ces « fantaisies » - quasi inchangées - dans la dernière en date des traductions françaises³.

La version de Natha Caputo nous intéresse beaucoup plus sous l'autre angle que

nous avons dit. Si appauvri en soit le texte, cette version en effet, *tient*. Elle tient beaucoup mieux que la traduction susnommée qui a pourtant introduit plusieurs corrections, et, paradoxalement, mieux peut-être que la traduction de Lise Gruel Apert, plus exacte, mais moins attentive. D'où vient cette étrangeté ?

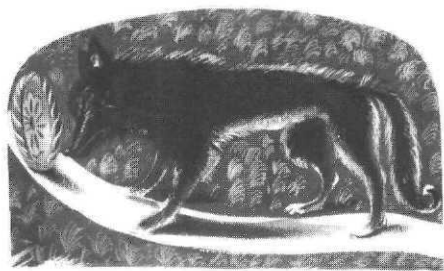
En l'absence d'une quelconque référence explicite à un récit antérieur, celui de Natha Caputo semble ordonné par une intuition remarquable des formes de l'attente de son très jeune auditoire de lecteurs.

Son texte tient tout entier dans une trame narrative élémentaire certes mais qui fait un avec la structure mélodique et rythmique dans laquelle il se coule. A l'instar du conte russe, le conte français scande la langue et la fait chanter : « *Comme tu es ronde, comme tu es blonde !* » dit le renard. Et la galette :

« Je suis faite avec le blé
ramassé dans le grenier.
On m'a mise à refroidir
Mais j'ai mieux aimé courir ! »

Quatre vers de sept pieds rimant deux à deux : une vraie comptine. Mais Natha Caputo n'a surtout pas eu peur des répétitions, la bête noire des traducteurs, comme on le verra. Elle tend plutôt à les renforcer en retranchant en particulier de la randonnée cumulative ce qui l'allonge, l'anime et la différencie à mesure. La chanson devient

(3) Dans *Macha et l'Ours*, Bibliothèque Rouge et Or, 1989.



strict refrain, bref, immuable. La lettre a perdu au profit de la voix. La répétition mélodique se trouve en outre amplifiée par une mise en pages remarquable : le refrain se retrouve toujours au même endroit au fil des pages et la phrase qui suit le refrain est coupée de telle sorte que ne figure sur la page que son début, toujours identique : « *Et elle se sauve si vite, si vite* » ; la page tournée, on peut lire le nom de l'animal : qu'on ne voit plus !

On saisit là sur le vif ce qui fait vraiment tenir le texte : l'image visuelle en épouse les cadences et le scande à son tour. De là à voir l'écrit comme accessoire, il n'y a pas loin tant il est vrai que l'histoire est déjà pleinement lisible sans lui. Ce pas, je ne le ferai pas. Je me prends plutôt à penser que dans leur pays natal les contes russes ont aussi voyagé en leur temps sous forme de gravures naïves numérotées et judicieusement parlantes : les fameux *loubki*. Dans l'album du Père Castor, l'empreinte russe du conte est certainement passée du côté des images ⁴.

Cet immense détour pour donner la mesure, et bien la prendre moi-même, de la complexité dans laquelle se tient la question de la traduction des contes. Pris entre musique et image, quelle importance accordera-t-on à leur texte ?

Les traductions

Laissant de côté les illustrations, considérons les traductions. J'en ai retenu trois, très différentes. *Kolobok, le petit pain rond*, traduit par Christophe Glogowski (Ipomée, 1984), c'est la seule qui soit illustrée et ce dans la même optique que *Roule Galette*. « La Petite galette ronde », publiée dans le recueil des *Contes populaires russes* d'Afanassiev, traduits par Lise Gruel Apert (Maisonnette et Larose, 1988, Tome I). Et « Le Petit pain tout rond », traduit par Harold Lusternik paru dans *Contes populaires russes* (édition soviétique « Radouga », 1984).

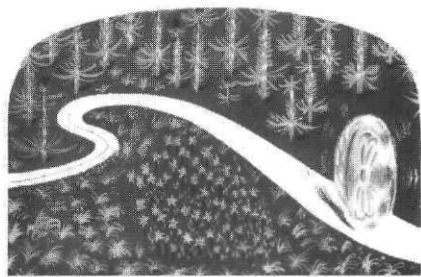
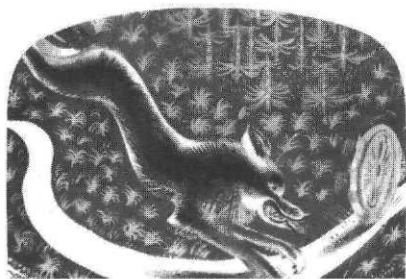
Les titres et la langue

Et d'abord un mot sur les titres et la langue.

De ces noms, lequel égale en vitesse celui de Kolobok ?

Le premier, en deux temps, suit plutôt le rythme d'une promenade ; le second me paraît bien placide ; le troisième démarre lentement et fait un bond ! L'adverbe « tout » réveillant « tit » met en branle « pe » et « pain », et « rond » effectue le bond. L'artifice de cette démonstration n'échappera à personne, sa seule utilité est d'indiquer que ce qui s'opère difficilement en français

(4) Claude-Anne Parmegiani : *Les Petits français illustrés, 1860-1940*, Editions du Cercle de la Librairie, 1989.



dans cet exemple ne cesse de se produire dans le maniement populaire de la langue : comme si sans arrêt le récit rappelait qu'il était, autant qu'une histoire, un travail poétique aux prises avec la langue. La traduction de Glogowski parvient à maintenir un peu de cet effet de répétition et heurt dynamique en conservant le plus possible les répétitions de mots.

Celle de Lusternik, en créant des rimes de-ci de-là.

Ces effets de langue affectant à tout instant l'allure du texte, si j'arrive à en dire parfois un mot, ce sera une chance.

Passons au texte du conte.

M'inspirant d'un article de Kundera ⁵, je partirai d'un court extrait que je citerai dans toutes ses traductions. Dans le commentaire que j'en ferai, j'élargirai librement mes remarques à d'autres passages.

Christophe Glogowski : « *tout à coup, il roule de l'appui de la fenêtre sur le banc, du banc sur le plancher, puis jusqu'à la porte. Il saute par-dessus le seuil, le voilà dans le vestibule, le voici dans l'entrée, le voilà dans la cour. Il franchit le portail. Plus loin, toujours plus loin. Encore plus loin.* »

Lise Gruel Apert : « *tout à coup, elle se mit à rouler. Toujours roulant, la voilà sur le banc, puis sur le plancher et bientôt près de la porte ; alors, elle franchit le seuil d'un*

bond, se retrouva sur le perron et traversa la cour jusqu'au portail. La voilà qui passe le portail et qui prend la clé des champs. »

Harold Lusternik : « *puis le voilà qui roule, de la fenêtre sur le banc, du banc sur le sol, du sol à la porte, il saute par-dessus le seuil dans l'entrée, passe de l'entrée sur le perron, descend dans la cour, franchit la clôture et s'en va dans la nature.* »

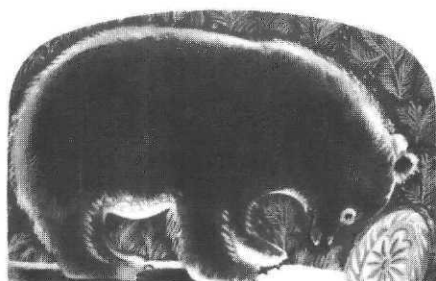
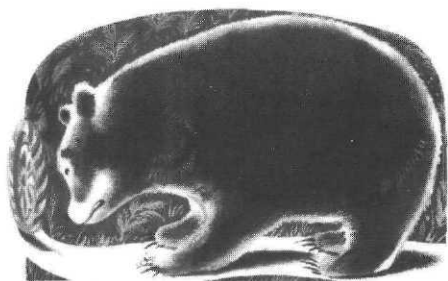
Autour des mots « intraduisibles »

« *siéni* » : « l'entrée »

La galette traverse la maison : la grande pièce jusqu'« aux portes », dit le russe, (une porte à double battant), puis - ni entrée, ni vestibule à proprement parler - cet espace fermé qui donne sur le perron ou directement sur l'extérieur et qui empêche surtout le froid d'entrer dans l'autre pièce quand on vient de l'extérieur. C'est le seul mot du texte sur lequel les traducteurs butent. C.G. le redouble (« vestibule » puis « entrée »). L.G.A. le laisse tomber, seul Lusternik s'y retrouve. Qui s'en étonnerait ? il traduit pour des enfants russes qui apprennent le français, soit des enfants pour qui la valeur référentielle du mot ne se pose pas : en français ou en russe, il les renvoie à leur propre monde.

La même disparité de traduction caractérise le nom de l'objet dont la vieille femme se sert et celui de l'endroit qu'elle explore.

(5) Milan Kundera : « Une phrase », in : *L'Infini*, n°35, Automne 1991.



« *krylychko* » : « petite aile » et « *soussié-ko* » : « grenier »

- Elle prend une « plume » ou une « aile d'oie » et balaie le « garde-manger » (C.G.)

- un « grattoir », racle « la boîte », « retourne le sac » et ne va nulle part (L.G.A.).

- elle prend un « plumeau », gratte le fond du coffre, balaie le « grenier » (H.L.).

A confronter ces deux séries d'exemples, on voit déjà comment chaque traduction règle l'introduction dans la culture d'accueil de ce qui lui est étranger :

L.G.A. chaque fois, passe outre la mention du lieu spécifique et, la deuxième fois, y substitue une autre donnée, propre au champ culturel connu (le sac de farine) ; enfin elle « adapte » l'aile qui devient grattoir. C.G. et H.L. qui avaient en commun « l'entrée », ne sont pas d'accord, cette fois, sur l'espace domestique concerné mais conservent à l'objet en litige sa proximité avec l'oiseau : C.G. le rapproche de la nature (aile d'oie et plume), H.L. l'instrumentalise (plumeau).

Ce point de vue, linguistique et culturel, envisage la traduction de l'extérieur, en ce sens qu'il traite le texte comme s'il était un message chargé de nous livrer un certain nombre de consignes ou d'informations.

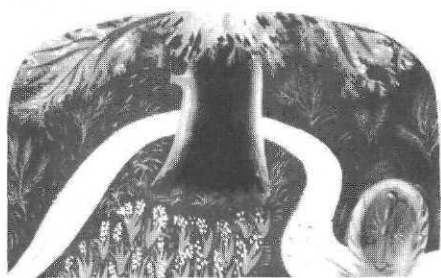
Ce qu'un conte - évidemment - n'est pas, même s'il peut nous fournir les informations les plus riches qui soient sur une société et une culture donnée. C'est bien pourquoi, dans le deuxième exemple, le « message » a tant de mal à se constituer.

D'où vient tant de discorde, en effet, autour de « *krylychko* » ?

D'un détail : à la vieille qui disait ne pas avoir de farine, le vieux a dicté gestes et lieux (gratter la boîte, balayer le grenier) il n'a pas parlé d'outil ; poursuivant le récit, le conteur va reprendre mot pour mot les paroles du vieux, mais avant, il ajoute : « elle prit une petite aile » (mot à mot). Aucun lien explicite n'établissant la relation entre cet objet et les gestes à accomplir, la place est ouverte à toutes les supputations et interprétations : pour les uns, le même outil sert aux deux tâches, pour les autres, il sert à l'une ou à l'autre, mais dans ce cas, pourquoi la vieille n'en a-t-elle pris qu'un ? Chaque traduction - on l'a vu - résout le problème à sa façon.

Mais on voit aussi qu'à faire porter le débat sur la nature et l'usage précis de cet objet, on tourne le dos à une autre question qui se pose : pourquoi le récit est-il ainsi tourné qu'il empêche de situer cet objet ? A cette question, pas de réponse non plus. Déplaçant notre regard, elle nous permet de remarquer, en revanche, que c'est sa mention, unique, et à la place où elle vient dans le texte, qui brise et module autrement la symétrie construite par ailleurs entre le vieux et la vieille.

L'option de Glogowski qui insère la mention de l'objet dans le discours du vieux remanie le dispositif rhétorique, et referme, semble-t-il, la porte entr'ouverte, en rétablissant un ordre logique, compréhensible.



A vrai dire, il préserve un écart -et donc une once d'énigme- en usant sans raison apparente de deux termes (d'abord « l'aile d'oie », puis la « plume »). D'une opération aussi subtile, on pourrait dire qu'elle travaille à la lisibilité du texte, ce qui est différent de le réduire à un texte lisse dont l'histoire ne ferait plus appel qu'aux représentations de l'imaginaire, ou renverrait à l'univers déjà connu.

On voit pourquoi le traducteur doit redoubler de vigilance devant ce qui est obscur dans un conte : ce sont ces obscurités précisément, ces hiatus, qui éclairent un peu le texte : du dedans.

D'une façon générale, si le conte pose un piège au traducteur c'est qu'il fait la part si belle aux représentations du monde réel qu'il en fait oublier la frontière entre deux mondes : celui de la réalité concrète et celui du rêve. Le danger qui guette alors le traducteur est de s'emparer de passages particulièrement proches du registre de la réalité et d'en forcer à ce point la charge de concrétude que l'énoncé en cause quitte inopinément la narration à laquelle il est devenu hétérogène pour devenir un fragment autonome, d'un tout autre registre.

Tel est le sort du passage décrivant la fabrication de la galette. Le mot litigieux en russe est :

« *masslo* » qui signifie aussi bien « beurre » que « huile ».

Voilà les trois traductions :

C.G. « *Elle pétrit la farine avec de la crème*

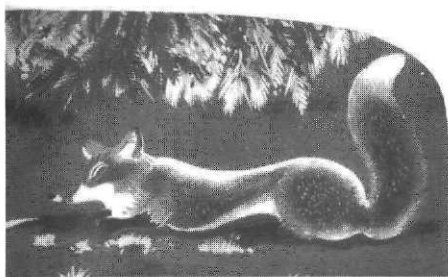
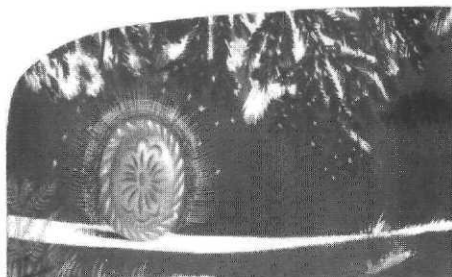
fraîche, elle fait cuire la pâte dans du beurre. » On ne peut souhaiter aussi parfait dépouillement : c'est celui du texte russe.

L.G.A. « *Elle les mélangea* (les poignées de farine) *à la crème, fit frire le tout dans l'huile chaude* » : le style a versé dans la recette de cuisine.

H.L. « *Elle pétrit la pâte avec un doigt de crème, l'enduit d'un soupçon de beurre, fait cuire le pain (...)* ». Ici aussi l'art culinaire est à l'honneur mais c'est le beau parler d'antan qui se met à son service. On croit entendre la langue de Perrault et celle de Brillat Savarin. Son goût de la langue française, le traducteur veut le faire partager à ses jeunes lecteurs (russes, rappelons-le). Il veut la leur enseigner dans ses formes les plus délicates, les plus particulières et s'y ingénie tant qu'il en « rajoute » et déborde un peu l'usage (car qui, jamais, a « enduit » une pâte d'un « soupçon » de beurre ?) Voilà les petits enthousiasmes qui déportent parfois un court instant le texte. Multipliés, ils colorent la traduction, la signent.

Verbes et appellations des personnages

Le conte populaire ignore le lyrisme, et la description pour elle-même, il narre des faits, des actions, et fait entendre des paroles. C'est pourquoi sont si décisifs, d'un côté, les verbes, et de l'autre, la façon de nommer les personnages qui diffère selon qu'il s'agit de leur nomination par le conteur ou de leur façon de s'appeler lorsqu'ils



s'adressent l'un à l'autre.

Deux exemples concernant les verbes.

La sortie hors de la maison repose sur deux verbes : le pain roule de la fenêtre, franchit le seuil. Tout le reste est trajectoire parcourue. A l'exception de celle de Glogowski, les traductions, par surcharge, déplacent l'accent de l'espace sur le personnage en multipliant les verbes (six dans chacune : L.G.A. : roule, franchit, se retrouve, traverse, passe, prend la clef des champs.

H.L. : roule, saute, passe, descend, franchit, s'en va.). Par surcharge ? Ou pour traduire par un verbe ce qui est exprimé en russe par le jonglement des prépositions adéquates (beaucoup plus diversifiées qu'en français) jouant avec la répétition systématique de chaque lieu nommé ?

Pas de traduction sans choix et perte : c'est une condition de vie. Les choix nécessairement ordonnent différemment les inflexions du texte.

Second exemple. Plus aigu. Il s'agit du renard. Il vient de s'exclamer sur la beauté de la chanson, redouble de compliments et termine par l'ultime invitation : « *assieds-toi, s'il te plaît, sur mon museau et chante encore une fois. Seulement un peu plus fort.* » (Glogowski).

Et voilà l'instant important : dans le premier texte on lit : « *dit la renarde et elle tire la langue* ». Dans les deux autres : « *dit le renard en tirant la langue* ». Dans un cas on distingue les deux actes (parole et geste), le personnage est présentifié pour chacun,

deux temps sont marqués ; dans les autres, l'instant entre entendre et voir est supprimé ; sans confondre, on associe si étroitement que... allez donc essayer d'énoncer la moindre parole en « tirant la langue » ! Dans le conte populaire de tradition orale, l'énonciation n'est pas une théorie, elle touche au corps !

Préalable aux appellations : le genre des noms, soit le sexe des personnages

Pourquoi « renard » ici, « renarde » là ? « *Lissa* » en russe est du genre féminin mais désigne le renard. Donner la préférence à la marque distinctive inscrite dans la langue ? Ou s'en tenir au nom de l'animal ? Dans un cas, on souligne la différence sexuelle entre les deux protagonistes (le petit pain et la renarde), mais surtout, on distingue le dernier animal des trois autres (tous désignés par des noms masculins dans les deux langues). La distinction est-elle essentielle ici ? Elle induit une différence marquée des sexes là où l'animal du conte - renard ici, loup-grand mère sous nos cieux - incarne plutôt une figure encore mal différenciée de la sexualité. En revanche, le conte fait apparaître de façon beaucoup plus nette la configuration du désir dans le champ de la parole.

Les appellations y sont soumises à une distinction capitale : le conteur, qu'il introduise les personnages ou les mentionne dans son récit, peu importe combien de fois, observe une parfaite neutralité ; lièvre,



loup, ours, renard(e) : leur nom, jamais un adjectif, jamais un commentaire. Il en va de même pour tous les personnages.

A l'inverse, dans les dialogues, les personnages font entendre leur relation subjective à l'autre - « *ne me mange pas, gentil lièvre bigle !* » ; « *non, lièvre bigle (...)* » ; « *ne fais pas ça, mon levraut !* » et, pareillement, à chaque nouvelle rencontre :

- « *Toi me manger, lourdaud velu !* » ; « *crois-tu pataud, que je ne t'échapperai pas ?* » ; « *Toi lourdaud, ne m'auras pas non plus !* »

Toutes les traductions rendent compte de cet écart.

La chanson pose un problème particulier : narration ou adresse ? Elle participe des deux. Les traducteurs poursuivent le plus souvent sur leur lancée et conservent aux mots énumérés, leurs qualificatifs et leur forme d'apostrophe. Seul Glogowski, décidément attentif à la facture du récit, préserve la distinction entre paroles du dialogue et chanson, cette forme exigeant, on va le voir, de grands ménagements.

De la répétition

Présente au niveau de toutes les unités du récit, au niveau des sons, des mots, des phrases, des séquences, comme un principe actif de narration, elle est inséparable de la césure qui structure véritablement le récit. Dans le flot de ce qui progresse selon le principe de proximité, ou de ressemblance, et parfois d'opposition, la répétition trace des

lignes, dessine des directions mais le récit ne trouve son cadre, ne prend son sens, que parce qu'il y a la césure.

Régulièrement, au cours du conte, de l'inattendu survient qui suspend la répétition et modifie l'ordre des choses. A partir de là, tout change. Le moindre faux pas dans la traduction prend alors la dimension d'un prodigieux non-sens. Deux exemples :

Si le renard dit : « *Bonjour, petit pain rond ! Comme tu es mignon !* », le petit pain rond ne peut que répercuter ce changement en bousculant à son tour quelque chose dans la répétition de sa formule finale.

Mais le traducteur peut somnoler. Comme on a entendu :

« *Crois-tu, levraut, que je ne t'échapperai pas ?* » (...)

« *Crois-tu, loup gris, que je ne t'échapperai pas ?* » (...)

« *Crois-tu, pataud, que je ne t'échapperai pas ?* » (...)

On entend :

« *Crois-tu, renarde, que je ne t'échapperai pas ?* » (...) (L.G.A.)

Ou encore, selon l'autre formule rodée :

« *Toi, [adresse] ne m'auras pas non plus !* » (H.L)

Ou bien, il a entendu le petit pain inventer, improviser :

« *J'ai échappé au lièvre. Quant à toi, loup, adieu !* (...) »

« *J'ai échappé au loup. Quant à toi, ours, adieu !* (...) »

« Quant à toi, renarde, je t'échapperai comme toujours. » (C.G.)

Merveilleuse fanfaronnade. Le texte s'ouvre de plus en plus, de l'intérieur ; le récit approche de son terme.

Second et dernier exemple : méditation sur un terme.

texte x : « *Miam-miam* » (se régaler)

texte y : « *Ham !* » (avaler d'un coup, faire disparaître)

Ou comment une répétition peut effacer une métaphore.

Au terme de cette étude, je voudrais préciser ceci : si parfois a pu percer le ton d'un censeur, jugeant les traductions, c'est un peu déformation professionnelle. Je n'ai pas voulu juger les traductions mais les étudier pour comprendre grâce à elles les problèmes que pose la traduction en français d'un conte comme celui-ci et, au-delà, la traduction des contes populaires russes et peut-être, plus généralement, des contes. Qu'elles soient d'une exactitude et d'une rigueur

variable, c'est un fait. Là n'est pas l'essentiel. Si je suis arrivée à donner une idée du travail passionnant et difficile qu'est celui du traducteur, une idée de l'intérêt prodigieux du folklore, je le dois pour une part à ce que m'ont appris ces textes. Pour moi, les traductions sont inséparables de leurs auteurs qui m'ont appris chacun une chose particulière : Lise Gruel Apert, le danger d'esquiver les difficultés, Lusternik, comment, dans une visée inhabituelle, on peut transposer un conte dans un autre code culturel, Glogowski, comment inventer des moyens pour transcrire une œuvre étrangère et son intime étrangeté. ■

Références

- François Flahault : « Barbe-Bleue et le désir de savoir », in *Ornicar*, n°17/18, 1979.
- François Flahault : *L'Interprétation des contes*, Denoël, 1988.
- Georges-Arthur Goldschmidt : *Quand Freud voit la mer*, Buchet/Chastel, 1988.



Mais, HAM !... le renard l'avait mangée.

Les illustrations de cet article sont extraites de l'album *Roule Galette*, illustré par Pierre Belvès aux éditions du Père Castor.