



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Letterature Europee,
Americane e Post Coloniali

Tesi di Laurea

Présentation de deux nouvelles tirées
du roman « *Parlare a vanvera* » de
Bianca Pitzorno

Traduction inédite de l'italien vers le français

Relatore

Ch. Prof. YANNICK HAMON

Correlatore

Prof. GIUSEPPE SOFO

Laureanda

ENRIETA ENEZI

Matricola 864164

Anno Accademico

2023 / 2024

REMERCIEMENTS

Il raggiungimento di questo traguardo lo dedico a me stessa e alle persone del cuore, senza le quali questo mio sogno non si sarebbe potuto realizzare.

Grazie Alberto, mio premuroso e paziente compagno di vita che mi sei sempre stato accanto incoraggiandomi a portare avanti e concludere questo percorso cominciato ormai alcuni anni fa. I nostri sacrifici non sono stati pochi ma la fiducia che hai riposto nei miei confronti mi hanno sempre motivata ad andare avanti e a non arrendermi anche nei momenti più difficili.

Grazie ai miei genitori, Qamil e Mimoza, per avermi sempre spronata a non mollare, a concentrarmi sul mio obiettivo finale, aiutandomi anche quando erano stanchi e affaticati. Un grazie speciale a mia sorella, Fiorela, che per me è una fonte di ispirazione e ammirazione immensa. Vorrei tanto avere solo un po' della tua determinazione e ambizione nel raggiungere qualsiasi traguardo che ti imponi. Sei davvero eccezionale!

Infine, ringrazio dal profondo del cuore il mio relatore e correlatore per tutto quanto. In particolare il professore, Yannick Hamon, che con i suoi preziosi consigli, incoraggiamenti oltre che la sua immediata disponibilità e rispetto delle mie tempistiche, è stato davvero una guida e un punto di riferimento durante questo percorso avventuroso.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE I.....	10
LA LITTÉRATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE.....	10
1.1 Quelques définitions.....	10
1.2 Lignes de force et limites du genre littéraire pour l'enfant et la jeunesse.....	16
1.2.1 Des destinataires ambiguës.....	17
1.2.2 L'adulte, figure intermédiaire.....	18
1.2.3 Le rôle des images.....	19
1.2.4 L'intertextualité et la littérature d'enfance et de jeunesse.....	20
1.2.5 Conclusion.....	21
1.3 Mythes, légendes, contes populaires, fables et contes de fées dans la littérature d'enfance et de jeunesse.....	24
1.3.1 Le mythe.....	25
1.3.2 La légende.....	26
1.3.3 Le conte populaire.....	26
1.3.4 La fable.....	27
1.3.5 Le conte de fées.....	28
1.3.6 Conclusion.....	29
TRADUIRE LA LITTÉRATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE.....	31
2.1 Panorama historique sur la traduction.....	31
2.1.1 La période pré-scientifique.....	32
2.1.2 La période scientifique.....	36
2.2 Traduire pour les enfants et la jeunesse.....	37
2.2.1 Les années 1960-1970.....	38
2.2.2 Les années 1980.....	39
2.2.3 Les années 1990.....	40
2.2.4 Les années 2000.....	41
2.2.5 Conclusion.....	45
2.3 Les procédés techniques.....	48
2.3.1 L'emprunt.....	48
2.3.2 Le calque.....	49
2.3.3 La traduction littéraire.....	49
2.3.4 La transposition.....	49
2.3.5 La modulation.....	50
2.3.6 L'équivalence.....	50

2.3.7 L'adaptation.....	50
2.4 Les stratégies de traduction.....	51
2.4.1 Stratégies de médiation culturelle.....	52
2.4.2 Les stratégies d'adaptation.....	54
2.4.3 La traduction des noms propres.....	56
2.4.4 Conclusion.....	57
2.5 Les acteurs de la traduction.....	58
2.5.1 Le traducteur.....	59
2.5.2 Le traducteur et ses destinataires.....	60
2.5.3 Comparaison entre traducteur et auteur.....	62
2.5.4 L'éditeur.....	63
2.5.5 La critique.....	65
2.6 L'importance du paratexte.....	65
2.6.1 Le péri-texte.....	65
2.6.2 L'épi-texte.....	67
2.6.3. Conclusion.....	67
CHAPITRE III.....	72
UN CLASSIQUE DE LA LITTÉRATURE ITALIENNE D'ENFANCE ET JEUNESSE : BIANCA PITZORNO ET LA QUALITÉ DES ÉLÉMENTS DE L'ÉCRITURE.....	72
3.1 Présentation.....	72
3.2 Les œuvres et l'histoire littéraire de Bianca Pitzorno.....	78
3.2.1 Les années 1970.....	78
3.2.2 Les années 1980.....	81
3.2.3 Les années 1990.....	83
3.2.4 Les années 2000.....	85
3.3 Les différentes étapes de la création d'un roman.....	86
3.4 La figure de l'écrivain.....	89
3.5 La langue utilisée dans les ouvrages.....	91
3.6 Existe-t-il une morale dans les œuvres de Bianca Pitzorno?.....	94
3.7 Bianca Pitzorno et l'élément fantastique.....	96
3.8 Conclusions.....	98
CHAPITRE IV.....	100
PARLARE A VANVERA DE BIANCA PITZORNO :.....	100
ANALYSE ET TRADUCTION DE DEUX RÉCITS.....	100
4.1 Présentation et contextualisation du livre Parlare a vanvera.....	100
4.2 Le rapport images-paroles.....	102
4.3 L'humour dans l'oeuvre Parlare a vanvera.....	105
4.4 Deux cas d'étude.....	108
4.4.1 « Parlare a vanvera » - « Parler charabia ».....	108
4.4.2 « Orecchie da mercante » - « Faire la sourde oreille ».....	113
4.5 Analyse du corpus : aspects traductologiques et réflexions.....	123

4.5.1 Les expressions idiomatiques.....	123
4.5.2 Les onomatopées et les interjections.....	124
4.5.3 Traduire les noms propres.....	126
4.5.4 La traduction des toponymes.....	131
4.6 Pourquoi n'existe-t-il pas de traduction du livre en français ?.....	132
CONCLUSION.....	137
BIBLIOGRAPHIE.....	143

INTRODUCTION

En Europe et en général dans la culture occidentale, la circulation de livres pour les enfants et la jeunesse, dont notre société a accordé une indéniable importance culturelle, littéraire et commerciale, constitue aujourd'hui un domaine de plus en plus intéressant pour le secteur éditorial. Par ailleurs, c'est grâce aux contributions des traducteurs, des études et critiques littéraires que, dès le XIX^e siècle puis au XX^e siècle et de manière plus systématique après la Seconde Guerre mondiale, les spécialistes ont rendu accessible et conféré une place digne de respect à la littérature de jeunesse, surtout à celle de genre, jusqu'alors méprisée et sous-estimée dans les milieux académiques. Cette réticence est imputable à différents motifs liés principalement au statut de l'enfant et à la conception de la littérature d'enfance d'une part, et d'autre part, aux critères généralement adoptés dans le champ de la recherche académique. Malgré les préjugés liés encore aujourd'hui à la littérature de jeunesse, aux écrivains de livres pour l'enfance et aux enfants, aux premiers et second destinataires de ces ouvrages, il existe heureusement des études contemporaines et diversifiées portant sur ce genre littéraire.

Des pas énormes ont également été faits en matière de traduction, car comme le souligne Roberta Pederzoli « la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse représente aujourd'hui [...] aussi un domaine théorique reconnu et en pleine expansion ».¹ C'est précisément dans cette optique que naît ce mémoire : le désir de parler d'une écrivaine italienne, Bianca Pitzorno², dont l'influence demeure méconnue en France, mais qui a contribué à former des générations de jeunes gens et surtout de jeunes filles italiennes depuis les années 1970. Cependant, nous ne nous contenterons pas seulement de découvrir BP en tant qu'écrivaine puisque notre mémoire entend analyser et traduire en français quelques récits tirés de son livre *Parlare a vanvera*³, roman court publié dans la collection *Junior Mondadori* en 1989. L'auteure, qui occupe une place importante dans la littérature italienne d'enfance et de jeunesse dont elle a été novatrice, à travers son esprit critique manifeste une

¹ Roberta Pederzoli, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Peter Lang, Bruxelles, 2012, p.17.

² Nous emploierons à partir de maintenant les initiales de son prénom et de son nom de famille, à savoir BP.

³ Bianca Pitzorno, *Parlare a Vanvera*, éd. Oscar Junior Mondadori, 2010, (première éd. Junior Mondadori +10, Septembre 1989 ; deuxième éd. Junior Mondadori +11, Octobre 2006).

conception de la littérature et de la société qui n'accepte pas les schémas et les stéréotypes sociaux, politiques ou sexuels. D'après Lise Chapuis, traductrice, italianiste et docteure en littérature française et comparée :

« Il y a chez Bianca Pitzorno un féminisme naturel qui longe ses racines profondes dans l'expérience de l'enfance personnelle, et la volonté non pas pédagogique mais en quelque sorte solidaire d'insuffler cette force dynamique à ses lecteurs et surtout ses lectrices à travers chacun de ses romans conçu profondément comme un instrument de connaissance qui ne doit rien avoir d'infantile ou d'infantilisant ».⁴

Pourtant, il serait réducteur de décrire cette écrivaine en ne citant que ces lignes. Dans le cas de BP, sa vie et la production littéraire s'entrelacent inévitablement avec la profession de femme écrivaine et ses valeurs, donnant vie à un style littéraire intégré d'éléments fantastiques dans un univers réaliste, ironique, voire comique du quotidien.

Le succès de ses livres parmi les jeunes lecteurs est certainement dû à la réalité éternelle qu'elle représente :

« la disparité des forces entre les plus faibles et les plus forts, l'arrogance de ces derniers et la lutte des premiers pour s'affranchir. [...] J'ai toujours été intéressée, quoi que j'écrive, à la douleur de tous êtres humains contraints par les préjugés dans une cage, humiliés dans leur dignité et rationalité. Je crois que les jeunes lecteurs se sentent en quelque sorte reconnaissants parce que j'ai considéré leur douleur digne d'être représentée, même à travers des métaphores ironiques comme celles contenues dans les livres des adultes ».⁵

Notre travail se compose de quatre chapitres. Dans le premier chapitre, nous donnerons plusieurs définitions de la littérature d'enfance et de jeunesse avec une attention particulière à son statut précaire, en équilibre entre les théories littéraires, pédagogiques et le modèle académique. Nous traiterons également des aspects qui touchent le monde mythique

⁴ Lise Chapuis, *Bianca Pitzorno, rebelle et classique : des lectures pour les filles dans l'Italie contemporaine*, dans *Études sur le Livre de Jeunesse : Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (2), Europe 1850-2014*, Textes réunis et présentés par Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 92.

⁵ Bianca Pitzorno, "*Cosa non sono*", site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 04/01/2021, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20121009075607/http://www.biancapitzorno.it/index.php/chi-e/cosa-non-sono>. Version originale : « la disparità di forze tra i più deboli e i più forti, la prepotenza di questi ultimi, e la lotta dei primi per affrancarsi. [...] Mi ha sempre interessato, qualunque cosa scrivessi e scriva, il dolore di ogni essere umano costretto dai pregiudizi in una gabbia, umiliato nella sua dignità e razionalità. Credo che i lettori più giovani in qualche modo mi siano riconoscenti perché ho considerato il loro dolore degno di essere rappresentato, anche attraverso metafore ironiche, quanto quello degli adulti ».

de l'enfant et ceux qui peuvent être les points de force ou de faiblesse de cette littérature relativement récente.⁶

Ensuite, dans le deuxième chapitre nous aborderons la question de la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse en fournissant, dans un premier temps, un aperçu historique général. Dans un deuxième temps, nous parlerons d'un domaine encore peu exploré, à savoir la traduction de la littérature de genre pour l'enfant et la jeunesse et des stratégies d'écriture adoptées par les traducteurs. Nous mettrons aussi en évidence ceux qui sont les acteurs de la traduction, c'est-à-dire l'auteur, le lecteur adulte ou enfant, le traducteur, l'éditeur et les critiques. Enfin, dans la dernière partie du chapitre, nous nous pencherons également sur la fonction et l'importance du paratexte.

Dans le troisième chapitre, nous dresserons un portrait de BP. Nous approfondirons sa carrière d'écrivaine en donnant un aperçu général mais complet de ses œuvres. Par la suite, nous nous concentrerons sur les caractéristiques distinctives de son écriture, ainsi que les messages et les éléments fantastiques qui caractérisent ses textes.

Le quatrième et dernier chapitre représente le cœur de ce mémoire. En effet, après avoir introduit et contextualisé le livre *Parlare a vanvera*, nous proposerons une analyse et traduction vers le français de deux récits du roman, de dissemblable longueur, publié dans la collection Junior Mondadori en 1989 et enrichi par les illustrations de Emanuela Bussolati. À propos des illustrations, nous nous pencherons aussi sur leur rôle dans une perspective de traduction. Nous soulignerons ensuite les éléments qui contribuent à donner aux récits des traits humoristiques. Dans une analyse plus spécifique, nous proposerons des observations par rapport aux aspects traductologiques liés en particulier aux deux récits, objet de notre étude. Le chapitre se termine par une réflexion sur les possibles raisons pour lesquelles ce roman n'a pas été traduit en français ou d'autres langues. En ce qui concerne la réalité française, celle qui nous intéresse de plus près, nous considérons que le choix éditorial, la

⁶ On peut affirmer avec certitude que la première notion de littérature pour les enfants et la jeunesse apparaît vers la fin du XVII^e siècle. On pense notamment aux *Histoires ou Contes du temps passé* de Perrault (1697) et à la mode des contes dans les salons des plus célèbres conteuses de l'époque. Pendant le XVIII^e et XIX^e siècle l'intérêt pour l'enfance et la jeunesse et leurs implications dans la société augmente mais, c'est après la Seconde Guerre Mondiale que la notion de la littérature enfantine devient un phénomène international et un sujet de recherche académique. À ce propos, cf. Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, The University of Georgia Press: Athens and London, 1986, site internet du Tel Aviv University, archivé par tau.ac.il le 02/03/2014, consulté le 23/03/2021, disponible à l'adresse :

https://www.tau.ac.il/sites/default/files/media_server/imported/308/files/2014/03/poetics-of-childrens-literature.pdf.

réception des œuvres en France et la notoriété de Bianca Pitzorno, ont peu contribué, en général, au succès et à la diffusion de ses œuvres.

CHAPITRE I

LA LITTÉRATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

1.1 Quelques définitions

Les genres narratifs destinés aux enfants et aux jeunes sont nés et se sont développés en Europe entre la fin du XVII^e et pendant le XVIII^e siècle avec une intention éducative explicite. La prise de conscience de l'identité sociale de l'enfant, longtemps considéré comme un adulte miniature, reste toutefois un achèvement lent et plutôt récent de l'époque moderne. Auparavant, l'enfant partageait les lectures, éventuellement adaptées, des adultes, en particulier celles des romans de chevalerie, des récits de légendes, des mythes, des contes merveilleux ou des épopées.⁷

Au XVII^e siècle, de nouvelles œuvres qui dérivent directement d'une tradition orale, comme les fables, celles de Jean de La Fontaine, ou les contes, ceux de Perrault et des conteuses de Salons, voient le jour ; ces récits qui visaient à plaire au public d'une part et d'autre part à instruire, se montrent parfois aussi très critiques à l'égard de la société ou du pouvoir politique ; mais leur côté didactique avec des morales, leur permet d'échapper à la censure du roi. En tout cas, jusqu'au XVII^e siècle les enfants n'étaient pas vraiment pris en considération : il n'existait ni de système éducatif, ni de livres écrits exclusivement pour eux. Philippe Ariès⁸ justifie le manque d'une littérature d'enfance spécifique par le fait que l'Ancien Régime incitait à considérer l'enfance comme un état transitoire et précaire à cause de la forte mortalité. Ainsi, il valait mieux l'oublier et lui tourner le dos.

⁷ À la fin du XVII^e siècle, personne ne parle de littérature pour la jeunesse. Elle n'est pas attestée en tant que *genre* littéraire, mais cela ne signifie pas qu'elle n'existait pas dans la réalité. On estime le conte de fée littéraire (forme narrative courte) être né de la « novella » ou « conto » des Italiens Giovanni Francesco Straparola qui en 1550-1553 écrivit *Les Nuits facétieuses*, et Giambattista Basile qui rédigea le *Pentamerone* ou *Le conte des contes* (publication à titre posthume, 1634-36). Ces récits, qui avaient pour but d'instruire et en même temps divertir les lecteurs, mettaient en scène des épisodes tirés de la tradition orale, des romans chevaleresques et des fabliaux (récits courts, réalistes et pillards qui ont connu leur apogée entre 1175 et 1400), de la poésie épique et des fables. Ces deux recueils, si précieux pour les folkloristes, constituent la version la plus ancienne de contes populaires attestés. En France, au cours des trente dernières années du XVII^e siècle, plusieurs auteurs ont écrit des contes, principalement des femmes, dont la production a souvent été voilée par l'ombre omniprésente de Charles Perrault, qui en 1697 publia son recueil de *Contes de ma mère l'Oye ou Histoires ou contes du temps passé, avec les moralités*.

⁸ Philippe Ariès, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, trad. it. di Maria Garin, Roma, Laterza, 1981 (Paris 1960).

C'est en Angleterre, dans les Pays-Bas, les pays de langue allemande et la France du XVIII^e siècle qu'on retrouve des traces d'une littérature qui témoigne d'une valorisation de l'identité sociale de l'enfant perçu comme un être différent de l'adulte.⁹ En effet, pendant le XVIII^e siècle on assiste à une première préoccupation pédagogique sur l'éducation enfantine qui reste pourtant une littérature surtout moralisatrice.

Le XIX^e siècle voit des progrès sur le champ scolaire (instruction primaire) suivi de la volonté de transmettre des valeurs morales et enseigner les « bonnes manières » aux enfants et adolescents. Toute une série de changements au niveau historique et social, comme l'intensification des relations affectives entre parents et enfants, la diminution du taux de mortalité et le changement des modes et des milieux de vie, commencent à favoriser la vie de l'enfant, au point qu'il acquiert une position privilégiée dans la société. En réalité, d'autres études ont montré que ce qui a réellement conduit à la naissance de textes conçus spécifiquement pour les enfants, dans un but non seulement didactique, mais aussi de divertissement, a été l'augmentation de l'alphabétisation et l'abaissement de l'âge d'entrée à l'école. C'est ainsi que, peu à peu, on assiste à l'émergence d'une littérature et une presse enfantines qui ouvrent le panorama décisionnel sur les lectures non seulement au clergé, mais aussi au reste de la citoyenneté permettant, en outre, une plus vaste disponibilité et une plus large facilité d'accès des textes et donnant une attention particulière à l'enfance et à cette littérature qui commencent à gagner en qualité grâce à la contribution d'écrivains reconnus ; on pense notamment à Louisa May Alcott, Jules Verne, la comtesse de Ségur, George Sand, Robert Louis Stevenson, J. R. R. Tolkien et beaucoup d'autres. Initialement, il n'existait pas de nom pour ce type de littérature. En ce qui concerne la France, c'est seulement à partir de 1830 qu'apparaît l'expression *Livres d'éducation, Livres d'enfants* (1843), *Littérature enfantine* (1865), puis *Littérature d'enfance et de jeunesse* (XXI^e siècle). À l'étranger, la culture anglo-saxonne utilise les appellations de *Children's literature* et *Young adult literature* ; en Allemagne, on parle de *Kinder-und Jugendliterature* ; en Italie, à partir des années 1987, on adopte la terminologie de *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*; tandis qu'en Espagne, d'habitude on utilise la dénomination de *Literatura infantil y juvenil*. Cette variété d'appellations s'explique par le fait qu'il s'agit d'une discipline relativement jeune qui doit encore consolider son statut épistémologique.

⁹ Isabelle Nières-Chevrel, « *La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit* », *Bibliothèque comparatiste*, n. 7, 2011., consulté le 23/03/2021, disponible à l'adresse : <https://sflgc.org/bibliotheque/nieres-chevrel-isabelle-la-litterature-denfance-et-de-jeunesse-entre-la-voix-l-image-et-lecrit/>.

Avec le XX^e siècle, les frontières nationales de cette littérature d'enfance et de jeunesse ont été abolies grâce aussi à l'énorme contribution des traducteurs. Il n'en reste pas moins que le contexte historique, politique et social de chaque pays a considérablement influencé la production et la réception des livres consacrés à l'enfance et aux adolescents, ainsi que la représentation du masculin et du féminin. Par conséquent, nous assistons à des manifestations semblables dans le champ théorique qui font observer les différentes conceptions de l'enfance et de l'enfant et relèvent la complexité de donner une définition exhaustive et univoque pour ce genre littéraire.

Dans son volume, Roberta Pederzoli¹⁰ consacre un chapitre entier à cette question, en y exposant les différentes approches et points de vue dont elle nous offre une vision claire et critique. Nous indiquerons ci-dessous certains des écrivains qui font l'objet de son étude, ainsi que d'autres opinions faisant autorité, tout en sachant que nous ne proposons qu'une petite partie du panorama critique contemporain.

Tout d'abord, Roberta Pederzoli mentionne Marc Soriano, philosophe et spécialiste des contes, qui en 1975 « a défini cette production littéraire en fonction de son destinataire, en mettant l'accent sur les faiblesses de ce dernier en termes de facultés de compréhension et de lecture [...] ». ¹¹ Ensuite, l'académicien et père fondateur de la littérature de jeunesse anglaise et européenne, Peter Hunt, qui vers les années 1991, « identifie [...] l'essence de la littérature de jeunesse dans un rapport particulier qui s'instaurerait entre auteur et lecteur, tout en concevant ce rapport dans des termes purement narratologiques [...] ». ¹² Plus récemment, il affirme l'existence d'autres éléments qui contribuent à identifier cette littérature de jeunesse, à savoir la conception historique et culturelle de l'enfant qui, loin d'être objective, est soumise aux influences subjectives des écrivains, des traducteurs, des éditeurs, des adultes et même du pays d'arrivée. Il estime aussi que, « les livres pour enfants devraient être approchés en tant que corpus séparé et distinct de textes, comme un système autonome, et non comme un système intérieur ou périphérique par rapport à la "grande" littérature ». ¹³ De plus, Antonio Faeti, qui en Italie a été le premier à rétablir et à promouvoir la littérature d'enfance et de jeunesse, souligne lui aussi la nature complexe de cette discipline, qui doit plus que jamais être considérée dans une perspective interdisciplinaire, mais toujours dans l'optique des besoins de l'enfant et de l'adolescent.

¹⁰ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 29-55.

¹¹ *Ibidem*, p. 29.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 35.

Isabelle Nières-Chevrel, dans son œuvre *Introduction à la littérature de jeunesse*¹⁴, met l'accent sur les problèmes de définition de la littérature et du livre pour la jeunesse. Elle affirme que la difficulté première résiderait dans les appellations variées dont nous qualifions cette littérature comprenant un nombre important d'ouvrages qui, à l'origine, n'étaient pas rédigés pour les jeunes (il suffit de penser aux contes issus de la culture orale, aux classiques de la littérature pour les adultes ou aux textes écrits spécifiquement pour les enfants et la jeunesse). Donc, comment définir un livre pour les enfants et la jeunesse ? Isabelle Nières-Chevrel essaye d'encadrer cette production littéraire à travers trois critères : il s'agit de livres écrits et publiés pour les jeunes, mais aussi lus par eux. Cependant, elle souligne la nécessité d'utiliser avec prudence cette définition en tenant compte du contexte de production et de réception. En d'autres mots, un livre publié pour la jeunesse n'a pas nécessairement été écrit pour les jeunes. De même, ce qui a été écrit pour eux peut être publié et lu par les adultes, d'où le rôle déterminant des éditeurs dans la définition de la littérature de jeunesse.

Par contre, Emer O'Sullivan, professeur de littérature anglaise au « Institute of English Studies » à l'Université de Leuphana à Lüneburg, ne cherche pas à déterminer les caractéristiques distinctives de la littérature de jeunesse, mais se limite à une définition beaucoup plus pragmatique. En effet, la définition sur la littérature d'enfance et de jeunesse qu'elle nous fournit ne se fonde pas sur des caractéristiques textuelles, mais sur les acteurs et les moyens mis en œuvre pour identifier ce qui est considéré d'emblée comme de la littérature de jeunesse :

«[...] la définition de la littérature d'enfance et de jeunesse ne se situe pas au niveau du texte même, à savoir en termes de spécificités textuelles, mais au niveau des actions et des acteurs impliqués : différents interlocuteurs sociaux identifient les textes comme adaptés à l'enfance et à la jeunesse. Il s'agit des institutions éducatives ecclésiastiques et laïques, des acteurs du marché littéraire (maisons d'édition, distributeurs, etc.) et de ceux qui produisent les livres (éditeurs, auteurs, etc.) ».¹⁵

À son avis, la difficulté majeure de donner une définition de cette littérature réside aussi dans sa double appartenance au système éducatif et littéraire : ce genre littéraire se situe non seulement à la frontière avec d'autres disciplines, mais aspire d'une part aussi aux canons

¹⁴ Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009.

¹⁵ Emer O'Sullivan, *Comparative Children's Literature*, London - New York, Routledge, 2005, p.14. Notre traduction : «[...] the definition of children's literature is determined not on the level of the text itself, that is to say in the form of specific textual features, but on the level of the actions and actors involved: texts are identified by various social authorities as being suitable for children and young people. These include educational institutions both ecclesiastical and secular, figures active in the literary market (publishers, distributors, etc.) and those who produce the books (editors, authors, etc.) ».

académiques et à la grande littérature et, d'autre part, est animée par des raisons pédagogiques. Sa précarité est également accentuée par les pressions éditoriales et commerciales auxquelles elle est soumise. Les chercheurs, les théoriciens et les critiques se demandent si, également, il faut lui appliquer ou non les mêmes outils d'investigation critique et méthodologique que la littérature pour adultes. C'est un débat assez ancien, mais encore très actuel.

La chercheuse israélienne Zohar Shavit, quant à elle, « préconise une nouvelle approche [...] d'empreinte sémiotique, culturelle et sociologique [...] afin d'étudier les rapports de force et les mécanismes en vigueur dans le polysystème littéraire et culturel ».¹⁶ Dans son œuvre¹⁷, Zohar Shavit suggère ainsi deux niveaux de lecture : le premier s'adresse aux enfants et le second aux adultes. Cette double audience (nous examinerons cet aspect mieux dans le paragraphe suivant, 1.2) détermine des textes très ambivalents, à savoir des textes dont la nature s'avère flexible et imprévisible.

Pour le théoricien allemand, Hans-Heino Ewers la littérature d'enfance et de jeunesse devrait être,

« une littérature qui s'adresse le plus possible aux enfants et aux jeunes lecteurs tout en restant esthétiquement de qualité élevée et en préservant la cohérence littéraire ; ainsi qu'une littérature qui, au sens le plus large, fait partie d'une culture littéraire contemporaine et partage le goût ».¹⁸

De son côté, la chercheuse finlandaise Riitta Oittinen choisit de ne pas définir ce qu'est la littérature d'enfance et de jeunesse, préférant donner à ses idées un caractère implicite :

¹⁶ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷ Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, The University of Georgia Press: Athens and London, 1986, site internet du Tel Aviv University, archivé par tau.ac.il le 02/03/2014, consulté le 23/03/2021 : https://www.tau.ac.il/sites/default/files/media_server/imported/308/files/2014/03/poetics-of-children-s-literature.pdf.

¹⁸ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 35 : « a form of literature that accommodates its child and youth readers as far as possible while at the same time being of high aesthetic quality and preserving literary consistence ; also a form of literature that in the broadest sense is part of a contemporary literary culture and share its conventions of taste ».

« [...] Lorsque l'on parle d'enfant et de littérature pour la jeunesse, on devrait pouvoir les définir d'une manière ou d'une autre. Pourtant, il n'y a guère de consensus sur la définition de l'enfance, de l'enfant et de la littérature pour la jeunesse. C'est pourquoi j'ai évité les définitions explicites de ces sujets, préférant les "définir" de manière implicite, en fonction de ce que les éditeurs, les auteurs ou les traducteurs considèrent comme des enfants ».¹⁹

En tout cas, elle estime que la littérature d'enfance et de jeunesse ne peut pas être un genre littéraire à part entière, car elle embrasse de nombreux genres différents et il serait donc inapproprié de la considérer en tant que genre spécifique.

D'autres chercheurs estiment qu'aujourd'hui cette production littéraire est de plus en plus élaborée sur le plan esthétique, ce qui conduit parfois à un appauvrissement didactique et éducatif. Toutefois, cette idée est critiquée par Silvia Blezza Picherle pour laquelle,

« Des histoires originales, une représentation plus réaliste de l'enfant et de l'adolescent, les innovations structurelles et stylistiques, une meilleure qualité artistique sont tous des aspects qui rendent le livre si captivant et intéressant aujourd'hui ».²⁰

Puisque la littérature de jeunesse n'est pas seulement une discipline d'étude, mais aussi un champ de recherche et une production éditoriale qui s'adresse à un public de zéro à seize/dix-huit ans, dont les besoins sont toujours plus variés, il devient indispensable de savoir tirer profit de tous ces aspects et procédés stylistiques et artistiques que Blezza Picherle mentionne et qui pourtant n'enlèvent aucune valeur didactique-éducative au texte de départ ; au contraire l'enrichissent en donnant au texte une unité harmonieuse. Du même avis aussi Benert Britta et Philippe Clermont selon lesquels, « [...] les interrelations entre esthétique, éthique et idéologie essentielles à la notion d'engagement sont également centrales pour qui veut penser le champ de la littérature de jeunesse ».²¹

En conclusion, les différentes approches et théories mentionnées jusqu'à présent, qui ne prétendent pas à l'exhaustivité, visent à illustrer la nature complexe de cette branche de la littérature d'où la difficulté d'en donner une définition universelle. D'une part, elle constitue un champ de recherche interdisciplinaire dans lequel il faut puiser pour apprécier pleinement la valeur formatrice de chaque œuvre littéraire et aider les jeunes lecteurs à saisir les

¹⁹ Riitta Oittinen, *Translating for Children*, London - New York, Routledge, 2000, p. 5 : «[...] when speaking of child and children's literature, we should be able to define them somehow. Yet there is little consensus on the definition of childhood, child, and children's literature. For this reason, I have avoided explicit definitions of these topics but prefer to "define" them implicitly, according to whatever publishers or authors or translators think of as children ».

²⁰ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 37 : « L'originalità delle storie, una rappresentazione più autentica del bambino e dell'adolescente, le innovazioni strutturali e stilistiche, una maggiore qualità artistica, sono tutti aspetti che oggi rendono il libro così coinvolgente e interessante ».

²¹ *Ibidem*.

nombreuses significations implicites et explicites. D'autre part, nous assistons à une littérature d'enfance et de jeunesse qui se veut autonome puisqu'elle fait appel au système des adultes, mais qui reste en même temps une discipline aux contours flous pour les raisons que nous venons d'expliquer. Il est aussi important de rappeler que la connaissance de la nature complexe de cette discipline et du destinataire intéresse tous les opérateurs qui sont les médiateurs du livre : pédagogues, éducateurs, enseignants, bibliothécaires, éditeurs, universitaires et chercheurs qui souvent n'ont ni la même vision et ni la même approche de cette production littéraire. Enfin, il ne faut pas oublier que la littérature d'enfance et de jeunesse représente l'ensemble d'œuvres qui, conçues à la suite d'expériences humaines, s'avèrent des outils efficaces d'éducation esthétique et morale de l'enfant lui-même. Grâce à elle, il est possible d'enseigner la langue aux enfants, de leur donner non seulement une orientation spatiale et temporelle, mais aussi une orientation sociale. C'est pourquoi, ce type de littérature doit avoir des aspirations élevées, former l'esprit et caresser l'âme du lecteur, lui parler, éclairer son humanité et si possible développer en lui une conscience critique.

1.2 Lignes de force et limites du genre littéraire pour l'enfant et la jeunesse.

Aujourd'hui, la littérature d'enfance et de jeunesse se trouve dans une véritable forme de contradiction éditoriale et critique. L'expression même de « littérature d'enfance et de jeunesse » est ambiguë et contradictoire. Elle est ambiguë parce que, d'une part, elle reste l'une des littératures les plus lues et, d'autre part, elle relate deux concepts, celui de la littérature et celui de l'enfance/jeunesse. D'après Peter Hunt, cette dualité provient de son emploi, utilisé à la fois pour décrire une série de textes littéraires et pour désigner une discipline universitaire.²² À partir de cette pluralité d'objets d'étude, de disciplines, de théories qui ne sont pas nécessairement homogènes et cohérentes en termes d'objectifs ou de méthodes, l'ambiguïté a trouvé un terrain fertile. Elle est contradictoire parce que, à partir de cette juxtaposition entre littérature et enfance/jeunesse, une véritable confusion s'est créée, entraînant (souvent négativement) une série de préjugés qui l'identifie comme une littérature trop facile, de faible importance et pourtant de qualité souvent médiocre, avec des récits et des textes simples qui suscitent difficilement l'intérêt du monde académique et critique. Le décalage entre le jeune public de la littérature d'enfance et de jeunesse, considéré plutôt naïf, et les attentes du monde universitaire, a sans doute nourri cette opposition, de sorte qu'elle

²² Peter Hunt, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Vol. I. London - New York, Routledge, 2004, p. 42.

demeure encore peu étudiée et envisagée par les domaines universitaires. Cependant, on ne peut pas tout mettre dans le même panier. Heureusement, plusieurs chercheurs et académiciens, avec leurs études et publications, ont ouvert la voie en défendant et illustrant la littérature pour les jeunes et en lui donnant la dignité qui lui convient. Cela explique également pourquoi cette littérature semble être entourée de préjugés généralement négatifs : on la qualifie de « paralittérature » ou de « sous-littérature », voire de « non-littérature », en raison de l'emploi des images ou de la simplicité des messages et principes qu'elle véhicule ; en outre, le plus souvent, elle n'est estimée que dans une perspective limitée au développement intellectuel de ses jeunes lecteurs, qui manifestent par ailleurs une faculté d'apprentissage bien plus élevée que celle des adultes.

Comme nous l'avons déjà souligné, ce genre littéraire se caractérise par une grande ambiguïté et une problématique importante. Puisqu'elle revêt de multiples visages, même son statut, sa cohérence et ses objectifs deviennent problématiques et finissent par être un objet de débats entre les universitaires et les critiques. Par ailleurs, on considère aujourd'hui que les textes de la littérature de jeunesse ne sont pas forcément ce qu'ils semblent être. *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* ne sont pas seulement un récit merveilleux ou une simple histoire pour enfants²³, mais c'est un ouvrage riche en références psychologiques, symboliques et culturelles. De même, *Le Petit Prince* est un texte très poétique qui aborde des thèmes tels que le sens de la vie, de l'amour et de l'amitié sous les allures d'un conte pour enfants. Bref, on peut dire que ce sont parfois les auteurs de littérature d'enfance et de jeunesse eux-mêmes qui, en profitant des préjugés qui pèsent sur ce genre, nourrissent les ambiguïtés à leur guise. Dans les paragraphes suivants, nous examinerons de plus près les causes possibles de ces ambiguïtés autour de la littérature de jeunesse.

1.2.1 Des destinataires ambigus

Une première ambiguïté se trouve dans le destinataire même, enfant, adolescent ou jeune au sens large de cette littérature. Plusieurs chercheurs ont remarqué que la littérature pour enfants et adolescents constitue un cas unique dans la mesure où elle porte en elle les noms de ses destinataires. On ne parle d'ailleurs presque jamais de littérature pour le

²³ Lors de sa première écriture et publication en 1865 par Lewis Carroll, nom de plume de Charles Lutwidge Dodgson, le livre n'était pas destiné aux enfants. Plus tard, l'auteur reprend l'écriture en adaptant le récit aux plus jeunes. Il décida, toutefois, d'en conserver les personnages merveilleux qui le rendaient si attrayant pour ce jeune public.

troisième âge : la littérature pour adultes n'est rien d'autre que de la littérature générale. De plus, la terminologie retenue le plus souvent pour décrire ce genre littéraire, à savoir « littérature d'enfance et de jeunesse », révèle un écart en termes de compétences, d'intérêts et de connaissances entre un enfant de trois ans, un adolescent de dix ans ou un jeune de quinze ou de dix-huit ans. À cet égard, Nathalie Prince précise que,

« En ce sens, prise dans “ l’ambiguïté des destinataires de l’œuvre ” [...] l’idée même de littérature de jeunesse paraît perdre son sens. Est-il souhaitable de mettre, dans une même notion de “littérature de jeunesse”, les livres à systèmes, ou pop-up, les albums, [...] ? Un bric-à-brac ne saurait constituer un genre ! Dans certains cas, l’enfant à qui l’on destine le livre ne sait ni lire ni comprendre de manière satisfaisante, sans l’aide de l’adulte, ce qui lui est présenté. Dans d’autres cas, le livre devient l’occasion d’une lecture propre à la jeunesse, lecture endémique si complexe ou si spécifique que l’adulte peut ne pas y avoir accès. Ainsi, d’un côté un défaut de compétence, de l’autre, si l’on peut dire, un excès ».²⁴

Dans la pratique, tout cela explique pourquoi les chercheurs ont encore du mal à la définir, et ne peuvent pas s'accorder sur une terminologie la plus appropriée.²⁵

1.2.2 L'adulte, figure intermédiaire

Nous estimons que la figure de l'adulte aurait une fonction déterminante en représentant l'une des grandes variabilités liées à cette production littéraire. Effectivement, les jeunes enfants ne maîtrisent pas eux-mêmes la lecture de textes, ni du reste celle des albums qui leur sont adressés ; d'où la présence nécessaire de l'adulte pour accomplir le processus de lecture.²⁶ Dans un procédé que nous pourrions qualifier de contradictoire, l'adulte lui aussi devient une source centrale de la production éditoriale et ce qui devrait rendre cette littérature unique et spécifique, son public précisément, se voit fragile face à la présence, étendue par nécessité, de l'adulte. Cependant, pour Nathalie Prince²⁷ l'adulte assume une fonction de médiateur et non pas de destinataire direct de la littérature d'enfance : il joue avec le livre, en propose une lecture à haute voix et achète des livres en fonction des besoins et des capacités de ces derniers, et non pas des siennes. Il s'agit donc, du moins pour la littérature d'enfance et

²⁴ Nathalie Prince, « Introduction » dans Nathalie Prince (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 9-24, site internet de [books.openedition.org](https://books.openedition.org/pur/39706), consulté le 27/04/2021, cf. disponible : <https://books.openedition.org/pur/39706> .

²⁵ Cf. section 1.1 du présent exposé.

²⁶ Généralement, les éditeurs classent la littérature de jeunesse en fonction de la tranche d'âge (0-18 ans) et des genres littéraires (contes de fées et fables, mythes et légendes, science-fiction, aventure, roman policier, romance, comédie, horreur, livres de jeux, théâtre, poésie, poèmes et berceuses, nouvelles, fantasy, voyage, western, historique, etc.).

²⁷ Nathalie Prince, *op. cit.*, « Introduction ».

de jeunesse, d'une littérature polyphonique à trois voix, entre l'auteur, le lecteur adulte qui lit à haute voix et le jeune lecteur qui écoute en tant que spectateur. Désormais, nous accordons également une grande importance aux éditeurs, en définissant cette littérature non plus à trois mais à quatre voix (auteur, lecteur adulte, lecteur-auditeur-spectateur jeune et éditeur). L'éditeur, l'auteur et parfois l'illustrateur doivent donc essayer de satisfaire à la fois les goûts et les attentes des enfants, des adolescents et des adultes, en proposant des livres plaisants à lire et à écouter. Il n'en reste pas moins que la variété des lecteurs et le fait que certains d'entre eux n'ont pas les moyens de lire ou ont peu de compétences linguistiques et culturelles alimente cette ambiguïté. Dès lors, le recours au matériel littéraire et imaginaire reste limité, mais seulement parce qu'il est adapté à leur âge.

1.2.3 Le rôle des images

Un autre aspect à considérer concerne les images. Les illustrations sont omniprésentes dans la littérature de jeunesse, à commencer par les textes destinés aux tout petits, mais aussi dans les albums ou les livres pour adolescents. Leur rôle principal serait alors de servir d'accompagnement au texte, en le facilitant : effectivement, dans le cas spécifique des enfants qui ne savent pas lire, les images traduisent ou reproduisent graphiquement le texte, offrant ainsi une double lecture. Mais évidemment, on ne peut pas associer les images uniquement à cette fonction simple et neutre. Il suffit de songer, par exemple, à leur emploi dans les albums où les illustrations dépassent leur simple rôle primaire : elles acquièrent de l'autonomie par rapport au texte, non seulement en disant quelque chose de différent, mais aussi et surtout en disant plus, parfois même en présentant une autre histoire que celle qui est racontée. Il arrive très souvent que les images brisent les séquences temporelles du récit, donnant aux jeunes des libertés que le texte seul ne leur donnerait pas : de ce fait, il n'est pas rare que des enfants, pris par les images, par les hypothèses qui en découlent, interrompent la lecture pour poser des questions. Ainsi conçues, les images peuvent contribuer à une remise en question de la notion de narration et de l'idée même de littérature. Cependant, ce qui semble parfois être une contrainte peut très souvent devenir une source d'inspiration. D'après, Nathalie Prince :

« [...] la littérature de jeunesse a su trouver dans l'incompétence de son lecteur et dans les limites que celle-ci imposait au support, l'occasion d'accroître les possibilités de récits, et elle a su nier cet obstacle intrinsèque, nier cette négation même pour affirmer et poser de nouvelles conditions ou de nouveaux contrats de lecture et de nouveaux plaisirs. Le plaisir du texte enfantin apparaît tout autant, sinon plus, en vertu d'une poétique du support absolument originale, comme un plaisir du contexte – lire avec le père ou avec la mère... etc. –, et du non-texte (le dessin) ». ²⁸

1.2.4 L'intertextualité et la littérature d'enfance et de jeunesse

Un autre aspect digne d'intérêt et distinctif de ce genre littéraire est sans doute représenté par le processus de redondance et de répétition sur le plan littéral, mais aussi sur le plan culturel et médiatique, ce qui a encouragé une "ouverture" de la littérature d'enfance et de jeunesse à toutes les formes d'interaction grâce aux références intertextuelles. De nos jours, nous sommes en présence des livres dont l'histoire se reflète dans les activités ludiques, dans les jeux vidéo, dans les films, dans les spectacles et dans d'autres livres sous forme d'adaptations directes ou de réécritures. Ce mécanisme, qui pourrait suggérer une fragmentation de la littérature d'enfance et de jeunesse, transforme au contraire l'enfant en un lecteur et un acteur toujours plus actif, qui donne libre cours à sa fantaisie et suscite des interactions avec le lecteur adulte. En même temps, ces procédures permettent la création de stéréotypes qui, par nature, produisent des codes, des références, des « automatismes poétiques » qui ne sont familiers qu'à ses jeunes lecteurs. Par conséquent, les autres possibles lecteurs ne peuvent concevoir ces codes car ils échappent à leurs références culturelles ou à leurs goûts : ainsi, si d'une part la littérature de jeunesse s'ouvre à de nouveaux partages intertextuels, d'autre part c'est précisément son ouverture qui provoque sa clôture. Cependant, en plus d'être stéréotypée, de présenter des « règles » que seul l'enfant ou l'adolescent adopte et comprend, elle se veut également agréable et récréative.

Néanmoins, cela ne signifie pas que le plaisir soit son seul moteur ni que sa seule mission soit de nature pédagogique ou morale. Fondamentalement, le texte littéraire destiné aux jeunes se définit *reader-oriented*, c'est-à-dire conçu et orienté vers le lecteur qui devient ainsi un protagoniste authentique et qui ne se limite pas à être simplement le récepteur de l'histoire. Par ailleurs, la contribution des critiques et de nombreuses études a permis à la pédagogie, à la didactique et, dans une certaine mesure, à la psychologie, de faire d'énormes progrès en plaçant l'enfant-lecteur au centre de leurs études, en lui accordant d'autonomie et

²⁸ *Ibidem*.

en lui reconnaissant un caractère et des goûts particuliers : désormais, il n'est pas acceptable qu'être lecteur signifie forcément être instruit, sinon l'alternative serait de ne pas lire. Il est clair que la littérature d'enfance et de jeunesse peut et doit avoir d'autres tâches et fonctions que celles de l'éducation, puisqu'il ne s'agit pas seulement de transmettre des compétences et des connaissances à un futur adulte. L'enfance, tout comme l'adolescence, a ses propres valeurs, ses propres mérites qui contribuent, complètent et entraînent l'enfant vers l'âge adulte. En définitive, il ne s'agit pas de considérer ces deux fonctions comme contradictoires : transmettre ou divertir, mais plutôt de les unir. En fait, la littérature de jeunesse amuse et illustre des alternatives possibles du monde, tel qu'il est ou tel qu'il pourrait être, à travers le merveilleux, le fantastique, le bizarre. Ces détails permettent de la concevoir comme un grand tout, comme un véritable genre littéraire. Par conséquent, même ce que nous avons considéré être sa faiblesse, à savoir la compétence de ses jeunes lecteurs, lui assure finalement son originalité, son identité, sa force et explique son ouverture aux différentes formes littéraires et intertextuelles.

1.2.5 Conclusion

Pour revenir au début de ce paragraphe, la littérature d'enfance et de jeunesse ne doit pas être considérée comme une sous-littérature ou une production éphémère comme quelques-uns pourraient le prétendre. Certaines des ambiguïtés ici exposées, qui ne prétendent pas à l'exhaustivité, découlent, à mon avis, de la conviction de l'adulte de ce que l'enfant serait ou ne serait pas capable de comprendre et aussi de ce qu'il devrait assimiler. De plus, contrairement à la littérature générale, celle destinée aux enfants et aux jeunes ne bénéficie pas de la liberté de la presse car, même par le biais de lois spéciales, il a été établi que les publications pour enfants ne peuvent en aucun cas encourager des comportements criminels ou démoraliser les jeunes. En fait, depuis le XVII^e siècle, en raison de préoccupations éditoriales et morales, la censure lui a été appliquée dans la conviction que l'on doit et que l'on peut éduquer tout en préservant le sens de la pudeur des enfants. En France, ainsi qu'en Italie, il y a encore quelques années, la littérature de jeunesse était davantage considérée comme un outil pédagogique plutôt qu'une littérature en soi. Il reste certainement encore beaucoup à faire avant qu'elle n'acquière une réelle et pleine légitimité, en particulier au niveau de la recherche et de la critique ; toutefois, en raison de l'intertextualité, les échanges entre la littérature pour enfants et celle pour adultes sont de plus en plus nombreux, bien qu'encore complexes. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas nier la contribution de la littérature de jeunesse à l'histoire et à la littérature : en plus d'offrir une

représentation de son époque et de la jeunesse, cette littérature forge par son côté ludique une compétence et une culture littéraires chez ses jeunes lecteurs. Voilà pourquoi je crois que sa qualité ne doit être jugée que par rapport à l'expérience qu'elle procure en dehors de la technique narratologique d'une histoire ou de ses personnages. Mais, malheureusement, la littérature d'enfance et de jeunesse risque, à cause du consumérisme, d'être confinée dans ces limites socio-économiques et d'être homologuée à des fins commerciales.

En conclusion, aujourd'hui la littérature pour enfants et adolescents présente principalement deux aspects qui sont, peut-être, plus préoccupants.

D'une part, nous observons « l'immobilité » de son corpus de production littéraire : difficilement trouver sur le marché éditorial de « grandes œuvres », on peut difficilement trouver des livres destinés à perdurer, qui se conservent dans le temps et qui savent donner forme aux émotions, aux rêves et aux désirs humains intimes, à la manière de ces livres que nous considérons tous être des « classiques ». Bien entendu, on ne peut pas affirmer que la littérature de jeunesse d'aujourd'hui ne compte pas de véritables chefs-d'œuvre, parmi les nombreux récits écrits au gré des succès d'édition, des produits à visée commerciale, publiés en pensant aux jeunes lecteurs comme de petits consommateurs auxquels il convient d'assimiler le plus rapidement possible les règles du monde des adultes.²⁹ Il n'en reste pas moins que les livres dits « classiques » de la littérature de jeunesse sont ceux qui sont appréciés davantage par les adultes, avant même des enfants, et qui sont restés dans l'imaginaire collectif. D'après Giorgia Grilli, ce sont ces qualités qui définissent et distinguent la vraie littérature d'enfance et de jeunesse, celle qui est susceptible de porter à chaque niveau de lecture des contenus et des messages universels :

« La littérature de jeunesse existe et il est essentiel qu'elle soit là, avec ses spécificités, car ce n'est que dans une littérature conçue, pensée et écrite en fonction de l'enfance que l'homme adulte peut trouver quelque chose pour lui-même, quelque chose qu'il a besoin de ressentir à nouveau. La littérature d'enfance, lorsqu'elle est authentique et dit des choses qu'aucune autre littérature ne dit pas, mérite d'être étudiée sérieusement parce que les choses qu'elle raconte, en effet, concernent les enfants et nous tous, le fait d'être des enfants et d'avoir été des enfants, avec tout ce que cette condition (et sa perte) implique ».³⁰

²⁹ Plusieurs auteurs ont contribué avec leur production littéraire à nourrir la littérature d'enfance et de jeunesse. On pense notamment aux écrivains britanniques J. R. R. Tolkien, Roald Dahl et Rudyard Kipling; à l'allemand Michael Ende; à la romancière suédoise Astrid Lindgren; aux italiens C. Collodi, Gianni Rodari, Bianca Pitzorno, Italo Calvino, Dino Buzzati; à l'écrivain français Daniel Pennac mais aussi beaucoup d'autres.

³⁰ Giorgia Grilli, « *Bambini, insetti, fate e Charles Darwin* », dans *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, sous la direction de Emy Beseghi e Giorgia Grilli, Roma, Carocci editore, 2013, p. 23. Ma traduction: « La letteratura per l'infanzia c'è ed è fondamentale che ci sia, con le sue

D'autre part, dans cette perpétuelle évolution qui touche toute l'humanité et donc aussi le monde du livre, les enfants sont ceux qui se trouvent le plus pénalisés, car ils risquent de ne pas connaître la vraie richesse et beauté de l'acte de la lecture. La lecture ne doit absolument pas devenir une « tâche », comme elle l'est très souvent vécue à l'école, de sorte à ne pas susciter le rejet ou la démotivation. Plusieurs chercheurs confirment cette théorie parmi eux Daniel Pennac qui commence son essai *Comme un roman* en affirmant que :

« Le verbe lire ne supporte pas l'impératif. Aversion qu'il partage avec quelques autres : le verbe " aimer "... le verbe " rêver "... On peut toujours essayer, bien sûr. Allez-y : " Aime-moi ! " " Rêve ! " " Lis ! " " Lis ! Mais lis donc, bon sang, je t'ordonne de lire ! " - Monte dans ta chambre et lis ! - Résultat ? Néant ». ³¹

Cela implique aussi pour le jeune lecteur la possibilité de sélectionner de manière autonome les contenus, les formats, les albums parmi ceux proposés. L'objectif est de stimuler, d'éveiller la curiosité chez le jeune et de le divertir, de former un goût et une passion pour la lecture que le jeune pourrait orienter vers les thèmes, les auteurs et les illustrateurs qu'il préfère. Ce plaisir de lire, qui se développe chez les enfants et les adolescents tant sur le plan cognitif que sur le plan émotionnel, permet la création de particuliers moments d'évasion de la réalité vers la fiction : les perceptions qui restent une fois la lecture terminée permettent de construire un lien indissoluble avec elle. Ainsi, si on considère en somme que l'adulte exerce, malgré tout, un rôle important dans le choix des livres pour les enfants et les jeunes, il convient alors que ce dernier encourage la passion vers la lecture car, comme l'affirme Paul Hazard, il est essentiel d' « habituer les jeunes, les enfants, à considérer le livre comme quelque chose d'inséparable de leur vie, [...] » ³².

caratteristiche specifiche, perché è solo in una letteratura concepita, pensata e scritta con in mente l'infanzia che l'uomo adulto può ritrovare qualcosa per sé, qualcosa che ha bisogno di risentire. La letteratura per l'infanzia, quando è autenticamente tale, dice cose che nessun'altra letteratura dice, merita di essere studiata seriamente perché le cose che essa dice, in quel caso, riguardano insieme i bambini e noi, l'essere bambini e l'esserlo stati, con tutto quello che questa condizione (e la sua perdita) comporta ».

³¹ Daniel Pennac, *Comme un roman*, Ed. Gallimard, Collection Blanche, 1992, p. 13.

³² Paul Hazard, *Uomini, ragazzi e libri*, annexe de Mario Petroni, trad. it. de A. De Marchis, Roma, Armando Armando, 1983, (Paris 1932), p. 9. Ma traduction: « abituare i giovani, i fanciulli, a considerare il libro come qualche cosa di inseparabile dalla loro vita [...] ».

1.3 Mythes, légendes, contes populaires, fables et contes de fées dans la littérature d'enfance et de jeunesse

Pendant bien des siècles, l'humanité en général a utilisé les contes pour exprimer sa sagesse, et pour la transmettre, elle s'est appuyée sur des symboles et des techniques qui la rendaient immédiatement perceptible et l'imprimaient profondément dans notre âme et notre mémoire. Les mythes, les légendes, les contes populaires, les fables et les contes de fées en constituent un exemple et, aujourd'hui plus que jamais, nous assistons à un lien étroit entre la littérature d'enfance et de jeunesse et ces différents genres narratifs. Les maisons d'édition et la plus récente littérature enfantine accordent à ces récits narratifs un espace de plus en plus grand et consolidé, au point qu'ils sont devenus un modèle littéraire pour les auteurs et les illustrateurs de livres pour enfants et adolescents. À côté des livres pour l'enfance et la jeunesse et des albums, on trouve également trace de cette tradition séculaire dans les dessins animés : il suffit de penser aux productions cinématographiques Disney, aux *comics* Marvel, aux mangas et aux *anime* japonais.

Mythes, légendes, contes populaires, fables et contes de fées ont marqué l'enfance de chacun d'entre nous, mais il arrive souvent d'entendre et d'utiliser à tort ces termes comme s'ils étaient synonymes les uns des autres ou désignaient, plus généralement, des histoires fantastiques. Les experts nous disent que, bien qu'il existe des points de contact, chacun d'eux présente des caractéristiques très distinctes qui le rendent unique et différent des autres. Le risque, comme affirme Bianca Pitzorno, est de mettre dans le même « pot » tous ces genres différents sans faire de distinctions, le même risque que l'on court d'ailleurs quand on parle de littérature enfantine et de jeunesse en confondant ,

«[...] les enfants de quatre avec ceux de neuf ans, les enfants de onze avec les adolescents de quinze ans (mais ceux qui les connaissent savent que les différences sont profondes). Les gens confondent la narration orale avec le texte écrit, le conte de fée traditionnel avec la nouvelle ou le roman d'auteur. Je crois que la prémisse à tout discours sérieux sur la littérature de jeunesse est une série de distinctions pointilleuses ».³³

³³ Bianca Pitzorno, « *La fiaba* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par webarchive.org, consulté le 01/02/2021, disponible au lien :

<https://web.archive.org/web/20180415171436/http://www.biancapitzorno.it/index.php/la-fiaba>.

Version originale : «[...] i bambini di quattro anni con quelli di nove, i ragazzini di undici anni con gli adolescenti di quindici (ma chi ha dimestichezza con loro sa che le differenze sono profonde). Si confonde la narrazione orale con il testo scritto, la fiaba tradizionale col racconto o col romanzo d'auteur. Io credo che invece la premessa a ogni discorso serio sulla letteratura giovanile sia una puntigliosa serie di distinguo ».

Dans la continuité des mots de Bianca Pitzorno, nous allons parcourir dans les paragraphes suivantes quelques-unes des caractéristiques de ces genres narratifs utiles à l'étude de notre élaboré, en soulignant comment, précisément en raison de leurs caractéristiques spécifiques, ces récits ont fini par intéresser non seulement la littérature adressée à un public adulte, mais aussi celle destinée aux adolescents et aux enfants.

1.3.1 Le mythe

En ce qui concerne le mythe, il s'agit d'un récit qui permet de répondre à des questions ancestrales, telles que les origines du monde ou d'un peuple, ou pour expliquer des phénomènes atmosphériques, mystérieux ou surnaturels. Des dieux, des héros ou d'autres créatures mythologiques y apparaissent presque toujours, et le récit comporte souvent des éléments dramatiques. En Italie, la fiction mythologique a trouvé un terrain fertile dans les pages de nombreux auteurs renommés, tels que Roberto Piumini, Gianni Rodari et Beatrice Masini, sans oublier l'énorme contribution d'Antonio Faeti qui a réussi à inscrire le roman *Pinocchio* de Collodi dans l'univers du mythe. De nombreux théoriciens, philosophes, pédagogues et anthropologues ont étudié le mythe, mettant en évidence les processus d'évolution qu'il a subis, passant d'une perception générale négative et pessimiste au cours du siècle des Lumières à une réévaluation positive à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui a perduré encore plus tard au XX^e siècle, et cela jusqu'à nos jours.³⁴ Des artistes, des poètes et des compositeurs ont puisé dans le mythe comme une source d'inspiration pour leurs œuvres, qui étaient très souvent conçues pour les jeunes lecteurs, car ils considéraient le mythe comme un récit accessible dès l'enfance. Raconter des histoires pour le simple plaisir, transmettre ces récits aux générations futures contribue, en effet, à la formation du patrimoine

³⁴ D'abord Michel de Montaigne, puis l'ecclésiastique Fénelon, précepteur du Dauphin de France et auteur du roman *Les aventures de Télémaque* (1699), ont souligné et donné de l'importance aux mythes classiques, les utilisant comme modèles éducatifs pour les enfants. Le philosophe allemand Nietzsche valorisait aussi positivement le mythe, le définissant comme une conscience puissante capable de guider un peuple, une civilisation. Par contre, l'anthropologue anglais Edward Burnett Tylor était partisan de l'idée que le mythe n'était qu'un instrument de fiction utilisé par les anciens, en tant qu'êtres primitifs, pour expliquer des phénomènes autrement inexplicables. Pour ces raisons, il a suggéré que seul l'esprit d'un enfant, étant encore superficielle à cause de son âge, donc primitif, ou d'un poète, pouvait accepter et considérer le mythe, tandis que les anthropologues, en tant que savants, considéraient le mythe seulement comme un objet d'étude et d'investigation. En revanche, l'anthropologue James George Frazer publia en 1890 un ouvrage encyclopédique, *Le Rameau d'or*, dans lequel il rassembla de nombreux mythes européens et autres provenant de différentes parties du monde, dans l'intention de démontrer que les mythes offrent une représentation de la réalité et de ce que l'homme affronte au cours de son existence : la vie et la mort, le bien et le mal, le plaisir et la douleur.

culturel d'un peuple indépendamment de la valeur pédagogique et du système éthique auquel on appartient.

1.3.2 La légende

La légende, par contre, désigne un autre type de récit très ancien dans lequel des personnages réellement vécus, des faits historiques et des faits fantastiques sont mélangés sous la prétention d'être vrais mais qui, en réalité, n'ont aucun fondement. En fait, il n'y a aucune preuve que les faits relatés se soient effectivement passés.

Le terme « légende » dérive directement du latin médiéval *legenda*, qui indiquait qu'une chose était digne « d'être lue ». Précisément, c'était un « bref récit relatif à la vie d'un saint, dont on donnait lecture le jour de la fête du saint, dans un but édifiant ou exemplaire ».³⁵ Au XV^e siècle, le terme subit un changement de sens et finit par désigner des histoires de nature merveilleuse où les faits historiques sont transformés et modifiés par l'imagination populaire ou l'invention poétique, transmises de père en fils jusqu'à ce qu'elles prennent une forme qui devient alors canonique. Comme le mythe, elle est née et s'est développée dans la tradition orale, dans le milieu populaire et le cadre familial et c'est à ses origines qu'elle doit ses principales caractéristiques, notamment la simplicité, l'exactitude chronologique ou topographique.

1.3.3 Le conte populaire

Contrairement au mythe, qui raconte les origines d'un peuple avec une allure sacrée, le conte populaire est une narration fictive portant sur des personnes ou des animaux, presque toujours imaginaire et tendant à montrer les faits tels qu'ils se sont réellement produits. Les œuvres de la tradition populaire ne sont pas seulement anonymes, mais aussi « spontanées » comme souligne Marc Soriano, c'est-à-dire « élaborées sans élaboration, individualisées sans un individu pour assurer la responsabilité de ce processus [...] ».³⁶ En tout cas, ces contes

³⁵ Pour cette définition, nous avons consulté le site internet de l'*Istituto della Enciclopedia Italiana*, établi par Giovanni Treccani, site internet Treccani, archivé par treccani.it, consulté le 25/03/2021, disponible au lien : <https://www.treccani.it/enciclopedia/leggenda/> . Version originale : « breve narrazione relativa alla vita di un santo, della quale, a scopo edificativo o esemplare, si dava lettura il giorno della festa del santo ».

³⁶ Marc Soriano, *Les contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Gallimard, ed. revue et corrigée, 1977, p. 481. Quelques lignes plus loin, Soriano affirme aussi : « En fait, que nous le voulions ou non, nous sommes des gens de notre époque et nous avons dans l'esprit une certaine idée de l'écrivain, de l'artiste. Les biographies, les interviews, les cours magistraux nous présentent généralement l'artiste comme un être de haute culture, qui vit souvent un peu en retrait des agitations de son siècle, dans la calme de sa bibliothèque et dont le travail essentiel est de réfléchir et de chercher les moyens les plus personnels pour exprimer cette réflexion » (p. 480). De plus, lorsque nous lisons l'œuvre d'un écrivain, il nous semble toucher sa personnalité, son âme. Or, cette condition

représentent « des traditions très anciennes qui se sont conservées dans le peuple. Ils utilisent des techniques verbales caractéristiques de l'art populaire. Ils développent enfin des thèmes qui reflètent la situation du peuple [...]. Les contes de voie orale ont en effet exprimé la pensée du peuple à une époque donnée [...] »³⁷, ce qui leur assure un succès énorme de divulgation. En ce qui concerne la réalité française, la mise à l'écrit des contes populaires et leur diffusion dans les milieux ruraux a commencé avec la collection des livres la *Bibliothèque Bleue*, très populaires parmi toutes les classes sociales, mais surtout destinée à un public peu fortuné et peu instruit. À l'origine, ces récits circulaient sous forme de petits opuscules vendus sur les charrettes, appelés en général *Contes Bleus* à cause du papier bleu sur lequel ils étaient imprimés. Il s'agissait essentiellement d'une littérature de colportage. Mais, cette dénomination s'est ensuite étendue à tous les récits de saveur fantastique, traditionnel ou féerique donnant vie dans l'ensemble à une *Littérature bleue* ou *Bibliothèque bleue*.

1.3.4 La fable

La fable est une composition extrêmement courte et inventée, en prose ou en vers, ayant pour protagonistes principalement des animaux ou des êtres imaginaires pensants et parlants, exceptionnellement des hommes, des plantes ou des choses. Sa particularité réside dans le fait d'afficher une certaine naïveté et de fournir de manière explicite ou implicite une vérité morale souvent sous forme de proverbe. Les origines de la fable sont à chercher en Orient. En Occident, ce n'est qu'avec le Grec Ésope (VI^e siècle avant J.-C.) que le premier grand recueil de fables a été produit. Plus tard, dans le monde romain, elle trouva son représentant majeur en Phaedrus (I^{er} siècle après J.-C.). La fable a notamment été revalorisée au XVII^e siècle par le français Jean de La Fontaine qui, s'inspirant d'Ésope et de Phaedrus, nous offre un tableau de la vie et de la société de son époque à travers les animaux, en mettant en évidence leurs vices et leurs vertus. Au XX^e siècle aussi, de nombreux écrivains tels que Franz Kafka, James Joyce, Alberto Moravia, Raymond Queneau, Eugène Ionesco, Gianni Rodari et Italo Calvino ont écrit des contes de fées qui sont devenus parties intégrantes de la mémoire collective.

n'est pas vérifiable dans le cas des contes populaires qui, précisément en raison de leur anonymat, entraînent également un manque d'individualité.

³⁷ *Ibidem*, p. 489.

1.3.5 Le conte de fées

Le conte de fées est défini dans l'encyclopédie comme un « récits de voie orale, [...] qui comportent l'intervention d'êtres surnaturels du sexe féminin, doués de pouvoirs merveilleux, bons ou mauvais »³⁸. En effet, il s'agit d'un récit purement fictif dans lequel prédominent le fantastique et où interviennent des éléments surnaturels, féeriques, magiques, miraculeux, soit dans l'intrigue soit dans les personnages, propre à enchanter le lecteur. Et c'est précisément son caractère fictif qui le distingue d'autres genres narratifs, en particulier le mythe et la légende. La plupart des contes de fées ont une origine incertaine même s'ils dérivent directement de contes populaires qui ont privilégié la transmission orale depuis l'antiquité. Leur diffusion est donc liée à l'acte de conter, à l'oralité et à la fiction. Cependant, la transmission des contes de fées littéraires est le résultat d'une véritable création littéraire et peut donc facilement être associée à un auteur, à une époque ou à un mouvement. Le genre littéraire des contes de fées naît en Italie au XVI^e siècle grâce à deux recueils : le *Pentamerone* de Basile et *Les nuits facétieuses* de Straparola. Ils atteignirent ensuite leur plus grande diffusion en France au cours du XVII^e siècle, lorsqu'ils devinrent une véritable mode dans les Salons mondains fréquentés par les dames et les hommes les plus illustres de l'époque.³⁹ L'opinion selon laquelle les contes de fées sont traditionnellement conçus comme un moyen d'amuser les enfants est répandue, mais ce n'est pas tout à fait exact : il est vrai qu'ils étaient principalement racontés par les femmes ou les nourrices pendant qu'elles accomplissaient des tâches communes, qui demandaient des gestes habiles, routiniers et qui n'engageaient pas particulièrement l'esprit ; cependant, les contes de fées étaient un aimable divertissement à la portée de tous, et « au coin du feu », ils étaient appréciés aussi bien des adultes que par des enfants des deux sexes et classes sociales. Parmi les plus beaux contes de fées de notre patrimoine populaire, on peut citer ceux de Perrault, les *Mille et une nuits*, ceux des frères Grimm, de Hans Christian Andersen, d'Hoffmann, d'Italo Calvino et beaucoup d'autres.

³⁸ Pour cette définition, nous avons consulté le site internet de l'*Encyclopædia Universalis France* site internet archivé par www.universalis.fr, consulté le 25/03/2021, disponible au lien : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/contes-de-fees/>.

³⁹ Il convient toutefois de noter que la plupart des auteurs de contes de fées au XVII^e siècle étaient des femmes. Nous en mentionnons quelques-uns : Mme d'Aulnoy, Mlle Lhéritier, Mlle Bernard, Mlle de la Force, Mme de Murat. Parmi eux, on garde les noms de quelques hommes de lettres, notamment le Chevalier de Mailly, Jean de Préchac et Charles Perrault lui-même.

1.3.6 Conclusion

Pour le chercheur en littérature d'enfance et jeunesse William Grandi, il existe un lien étroit entre la pédagogie et les formes narratives mentionnées ci-dessus. Il souligne comment les principaux auteurs de la pédagogie contemporaine se sont inspirés des sources anciennes de la culture populaire pour définir les contenus considérés les plus didactiques pour les jeunes générations. De plus, il est intéressant d'observer comment, selon l'auteur, ces réflexions sur le mythe, plutôt que sur la légende ou les autres formes narratives mentionnées, ne sont plus centrées sur la notion de mythe classique, mais renvoient à une vision plus large qui considère la pensée narrative capable « d'offrir des significations et des métaphores qui éclairent le sens de l'éducateur et la valeur du récit ».⁴⁰ Dans son article Dominique Ottavi souligne comme les théories les plus récentes ont montré que si l'on applique les études sur la narration de Propp à l'enseignement littéraire, il est possible de mettre en relief des structures constantes, des modèles et des fonctions de narration qui permettent leur mémorisation, leur transmission et même leur production, non seulement dans les contes de fées, mais aussi dans les mythes.⁴¹ Et c'est précisément l'aspect fonctionnel qui intéresse l'institution scolaire lorsqu'elle utilise ces contes comme outil pédagogique. En effet, le système éducatif, grâce à la pédagogie, vise à maîtriser ces structures et à ouvrir la voie à l'analyse du récit en général.

Les concepts de mythe, de légende, de conte populaire, de fable et de conte de fées et leurs interprétations ont investi non seulement les domaines littéraires et pédagogiques, artistiques, philosophiques et anthropologiques, mais aussi les sciences physiques ainsi que les champs de recherche de la psychanalyse, notamment avec Freud, Jung et Bettelheim. En particulier, les théories psychanalytiques appliquées par Bruno Bettelheim⁴² aux contes de fées sont aujourd'hui utilisées pour expliquer l'existence des contes et de la continuité de leur transmission, ainsi que de leur utilité pédagogique.

Effectivement, au-delà de la morale, de la logique, la fiction des mythes et des contes alimente l'inconscient sur le plan subjectif⁴³ et en même temps sur le plan de la culture. Cela

⁴⁰ William Grandi, *La musa bambina. La letteratura mitologica italiana per ragazzi tra storia, narrazione e pedagogia*, Milano, Ed. Unicopli, 2011, p.164.

⁴¹ Ottavi, Dominique, *Mythe et altérité enfantine*, Presses universitaires de Caen « Le Télémaque », Vol. 2 No. 40, 2011, pp. 33-42, archivé par www.cairn.info, consulté le 28/08/2021, disponible au lien : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2011-2-page-33.htm#re7no7>.

⁴² Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2005, (tr. it. Andrea D'Anna, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976).

⁴³ Très intéressante à cet égard est la mémoire d'Isabelle-Luce Levasseur, *Lecture jungienne des contes des frères Grimm : Là où littérature, mythologie et psychologie se rencontrent*, Département

explique et justifie alors pourquoi l'on transmet les contes sans vouloir les corriger ou les adapter au temps présent.

Dans ce paragraphe, nous avons voulu souligner le fait que la phénoménologie de ces genres narratifs n'est pas réservée à la figure de l'adulte, mais aussi de l'enfant et de l'adolescent. En réalité, la mythologie, les légendes, les contes populaires, les fables et le conte de fées représentent un besoin irrépressible, un moment éternel dans le travail de l'esprit. À leur aide, l'être humain donne vie à ses angoisses, ses sentiments, ses aspirations, ses rêves et ses désirs. Chacune de ces figures mythologiques, légendaires, fantastiques naît d'une expérience concrète de la vie de l'enfant, de l'adolescent ou de l'adulte, et en vertu du fait que l'homme concrétise réellement ces mondes, il est nécessaire de reconnaître ce matériau, ce qu'il ne veut pas dire indiquer une prétendue manière idéale de représenter les thèmes ou les matières de la littérature pour enfants.

CHAPITRE II

TRADUIRE LA LITTÉRATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

2.1 Panorama historique sur la traduction

La traduction fait partie du quotidien de beaucoup d'entre nous, pour toute une série de raisons différentes. Cependant, nous considérons rarement son histoire ou ses origines. En vérité, la traduction est de loin l'une des plus séculaires professions manuelles et intellectuelles du monde et son histoire est aussi longue qu'ancienne que celle des mythes, légendes, contes populaires, fables et contes de fées. Cette discipline, bien que pratiquée par l'homme depuis toujours, constitue en fait un domaine de recherche relativement jeune et nouveau. Pourtant, ce n'est que récemment qu'elle a commencé à acquérir le statut de discipline académique dans les cours de premier, deuxième et troisième cycle qui lui sont consacrés.⁴⁴

La traduction joue un rôle fondamental dans les systèmes sociaux car elle offre un point de contact et de transmission entre les langues, les cultures et les littératures tant du passé que du présent. En effet, conformément à ce qu'explique Heidegger, la traduction transporte en soi des messages et des textes qui traversent différentes époques et le mouvement qu'elle engendre n'est jamais à sens unique, mais consiste en « franchir les frontières et revenir d'une langue à l'autre ».⁴⁵ Ce n'est que de cette manière qu'il est possible d'entendre ce qu'une langue nous dit réellement. Puisque l'on reconnaît aujourd'hui que la traduction joue un rôle clé dans les échanges nationaux et internationaux « dans le domaine de la culture, de l'art et de la science, en particulier lorsqu'il s'agit d'œuvres écrites ou traduites dans les langues de

⁴⁴ C'est sous le patronage de l'UNESCO que la *Fédération Internationale des Traducteurs* (FIT) a été fondée à Paris en 1953. Il s'agit d'un collectif international réunissant des associations de traducteurs, d'interprètes et de terminologues, qui vise à promouvoir et à améliorer les conditions de travail de ces catégories de professionnels dans tous les pays. Des informations supplémentaires sont disponibles sur le site internet de la FIT dans la section « *À propos de la FIT* » et « *Chronologie* », archivé par *fit-ift.org*, consulté le 01/06/2021, cf. disponible : <https://www.fit-ift.org/fr/>.

⁴⁵ M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, Milano, SugarCo, 1979, p. 151 : « andare-oltre e tornare-indietro da una lingua all'altra ».

moindre diffusion »⁴⁶, il est indispensable de procéder à un examen général théorique des étapes les plus importantes qui ont déterminé son évolution.

En ce qui concerne l'histoire de la traduction en Occident, les chercheurs opèrent généralement une distinction entre une première période dite *pré-scientifique*, de longue durée et une seconde période dite *scientifique*, beaucoup plus courte. Le terme « période pré-scientifique » désigne la phase de réflexion sur la traduction allant de la période gréco-romaine aux premières décennies du XX^e siècle. Les essais écrits pendant cette longue période peuvent être considérés comme de véritables traités de traduction, même s'il s'agit principalement de remarques de théoriciens qui utilisent une approche prescriptive, c'est-à-dire qu'ils essaient d'expliquer les critères adoptés dans une traduction donnée, en indiquant ce qui est préférable de faire ou de ne pas faire. De plus, ces réflexions trouvent fondamentalement leur origine dans les traductions d'œuvres littéraires ou de textes sacrés ; elles n'ont donc pas de vie propre mais sont parfois incluses dans l'introduction ou l'annexe des œuvres traduites. Tandis que le terme « période scientifique » renvoie principalement à notre époque contemporaine. En effet, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, de nouvelles études ont vu le jour, donnant lieu à la naissance d'une discipline fondée sur des approches théoriques variées et des critères de plus en plus rigoureux. En raison de la pluralité des approches existantes, on lui a attribué différentes dénominations : d'abord *Science de la traduction*, puis *Théories de la traduction*, ensuite *Traductologie*, et enfin *Translation studies*, terminologie reconnue au niveau international.

Dans les paragraphes suivants nous indiquerons, de manière globale, les étapes les plus remarquables qui, à notre avis, ont marqué ces deux phases de l'histoire de la traduction.

2.1.1 La période pré-scientifique

Ce que l'on appelle habituellement période *pré-scientifique* se divise à son tour en deux phases : la première commence à l'époque de Cicéron et s'achève au début du XIX^e siècle, et la seconde s'étend du début du XIX^e siècle aux années 1940 environ. Pendant l'époque romaine, la traduction était surtout considérée comme un exercice pédagogique et rhétorique. Elle avait pour objectif de nourrir et de valoriser la langue latine en imitant les modèles grecs. Ainsi, on assistait à des traductions très libres qui donnaient parfois lieu à des œuvres complètement nouvelles par rapport à l'original. En ce sens, Cicéron, qui pratiquait la

⁴⁶ Pour cette citation, nous faisons référence à la « *Recommandation sur la protection juridique des traducteurs et des traductions et sur les moyens pratiques d'améliorer la condition des traducteurs* » tenue à Nairobi par l'UNESCO le 22 novembre 1976, « *nairobi-recommandation* », archivé par *fit-ift.org*, consulté le 01/06/2021, cf. disponible : <https://www.fit-ift.org/fr/nairobi-recommandation/>.

traduction de façon régulière, nous a laissé d'importantes réflexions à ce sujet. En effet, dans son traité *De optimo genere oratorum* (50-46 av. J.-C.), une sorte de manifeste pour une traduction libre, l'auteur affirme que l'essentiel n'est pas de traduire littéralement, mais plutôt de transmettre la force communicative dont les mots sont porteurs.⁴⁷ De même, le poète Horace confirme dans son œuvre majeure, *Épître aux Pisons ou Art Poétique* (environ 13 av. J.-C.), les remarques formulés par Cicéron :

« Il est difficile de donner une vie individuelle à des sentiments abstraits ; et tu risqueras moins à mettre en actes des épisodes de l'Iliade [130] qu'à traiter le premier un sujet inconnu, que nul avant toi n'a traité. Des matériaux qui sont le bien de tous deviendront ta propriété, si tu ne t'attardes pas dans un cercle banal, accessible à tous, si tu ne t'astreins pas dans ta traduction à un servile mot à mot, si tu ne te jettes pas dans une étroite imitation, d'où tu ne pourras sortir par défiance de tes forces ou par respect pour l'économie de l'ouvrage ».⁴⁸

Pendant le Moyen Âge, alors que les autorités ecclésiastiques exercent un contrôle considérable, l'activité de traduction s'intensifie, mais ce sont surtout les traductions d'ouvrages religieux qui prévalent. Désormais, il ne s'agit plus de rendre la beauté de la langue cible : la traduction vise à être soigneusement fidèle à l'original. Ainsi, ni les textes ni les documents traduits pendant cette époque ne suscitent un intérêt particulier, exception faite pour la traduction de la Bible de la langue hébraïque au latin de Saint-Jérôme, dénommée *Vulgata* (fin du IV^e siècle). Cette traduction est très célèbre car elle se distingue des versions précédentes. Or, à cause de cette divergence, Saint-Jérôme est accusé d'hérésie. En défense de sa méthodologie, il écrit une lettre (390 après J.-C.) indiquant les principes et règles que, selon lui, tout traducteur doit observer. À ce titre, il ne manque pas de mentionner Cicéron et Horace.⁴⁹ La situation commence à changer quelque peu au XII^e siècle lorsque, dans le sillage des expansions territoriales, de la diffusion des langues romanes, orientales et africaines, les centres de traduction se multiplient. C'est à cette époque, par exemple, que se constitue la première véritable école de traducteurs, à savoir l'École de Tolède en Espagne.

⁴⁷ Pour une étude plus approfondie, consultez S. Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993, p. 51-62.

⁴⁸ Horace, *Oeuvres, Traduction, introduction et notes par François Richard*, Flammarion, Paris, 1967, p. 262. Site internet de Gallica, archivé par *gallica.bnf.fr*, consulté le 02/06/2021, cf. disponible : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6222v/f5.item.r=art%20poetique%20Horace> .

⁴⁹ S. Nergaard, *op. cit.*, p. 63-71. Saint Jérôme affirme la nécessité de traduire *ad sensum* en essayant d'adapter la langue source à la langue cible. Selon lui, le traducteur doit rester le plus fidèle possible au texte source, mais en même temps il doit prendre certaines libertés, car ce qui importe le plus est la restitution du sens global. Il existe, à son avis, quatre principes fondamentaux de la traduction : 1) comprendre parfaitement le texte source ; 2) ne pas traduire mot à mot ; 3) conserver les termes latins lorsqu'ils sont autorisés et reconnus ; 4) se soucier de la beauté et du prestige de la langue.

À partir de la Renaissance et suite à la redécouverte des œuvres classiques, les problématiques liées à l'acte de la traduction commencent à susciter un grand intérêt au sein des communautés intellectuelles. Le siècle suivant (XVI^e), qui voit, entre autres, l'émergence et l'affirmation des langues nationales au détriment du latin, influencera profondément les réflexions dans le domaine de la traduction ; ensuite, grâce à la diffusion de l'imprimerie, de nouveaux traités en langues vernaculaires feront leur apparition dans les différents pays européens.⁵⁰

En revanche, au XVII^e siècle, la France devient l'un des centres les plus dynamiques pour ce qui concerne les études de traduction. Bien que les traducteurs de cette époque fassent preuve d'admiration pour les langues et les cultures classiques, ils se considéraient plutôt comme des co-auteurs (auteur et traducteur sur le même niveau) et non pas des négociateurs faisant office de médiateurs entre la langue source et la langue cible. En fait, le but des traducteurs était d'obtenir le même effet que celui recherché par l'auteur du roman sans y être fidèle : ce qui importait, c'était de recréer un style « agréable » et « élégant », conforme à l'époque et aux normes de la langue française. En effet, tout pouvait alors se justifier, tant que l'idéal suprême restait la beauté et le bon goût.⁵¹

De même que la France, l'Angleterre aussi connaît une grande expansion politique et économique, mais aussi une importante promotion culturelle. Ses centres de traduction sont devenus célèbres et, comme cela arrive souvent, ils ont subi l'influence des tendances françaises de l'époque, qui privilégiaient une traduction libre plutôt qu'une traduction fidèle au texte original.

Au cours du XVIII^e et du XIX^e siècle, c'est en Allemagne qu'on assiste à une grande fermentation à la fois philosophique et littéraire. Comme on pouvait s'y attendre, les écoles de traduction qui ont vu le jour à cette époque visaient à étudier la traduction d'un point de vue tant philosophique que linguistique. Plusieurs auteurs, notamment Goethe, Humboldt, Schleiermacher et Schopenhauer, par leurs théories et réflexions sur la nature des langues et les interprétations du texte, ont alimenté et ont contribué à répandre l'idée selon laquelle la tâche du traducteur consiste à amener la langue cible vers la langue et la culture source. La traduction doit être fidèle à l'original et si le texte source présente des traits « obscurs, énigmatiques », il convient de reproduire le même effet dans la langue cible ; il faut penser comme le véritable écrivain. On pourrait conclure de ces considérations que traduire

⁵⁰ En 1539, François I^{er} proclame le français comme langue officielle du droit et de l'administration, dans les actes juridiques, à la place du latin.

⁵¹ H. A. Amparo, *La notion de fidélité en traduction*, Didier, Paris 1990; et G. Mounin, *Les belles infidèles*, PUL, Lille, 1994.

d'une langue à l'autre n'est pas toujours une tâche possible, surtout si les deux langues et les deux cultures sont très différentes ; on peut également appliquer cette réflexion aux langues et dialectes nationaux.

Vers les premières décennies du XX^e siècle, les réflexions philosophiques de l'italien Benedetto Croce et de l'allemand Walter Benjamin occupent une place importante au sein de la communauté intellectuelle. D'après Croce, il n'existe pas de traduction parfaite, mais seulement une traduction « approximative », car la traduction déforme et dénature le texte original. En effet, il estimait que chaque acte linguistique se distinguait par son unicité. Ainsi, en traduisant, il est inévitable de donner vie à des nouvelles expressions qui sont le produit des impressions du traducteur associées aux expressions du langage d'origine. De plus, Croce jugeait plus facile de traduire des textes scientifiques qui se basaient sur une terminologie reconnue par la communauté scientifique, que des textes littéraires ou poétiques. Le risque, bien évidemment, était double: on pouvait d'une part créer des textes mal traduits bien que fidèles à l'original, et d'autre part des textes infidèles à l'original mais traduits en fonction de la beauté de la langue cible.⁵²

De son côté, Benjamin Walter considérait la traduction comme un genre particulier et autonome qui croisait le chemin des disciplines philosophiques et littéraires. Ses théories sur la traduction se fondaient des réflexions concernant les langues. Benjamin croyait en l'existence d'une langue pure, idéale, presque divine, vers laquelle convergiaient les différentes langues historiques. À partir de cette supposition, la tâche du traducteur consisterait à son avis à transmettre les traces qui rendent semblables les différentes langues du monde. Pour Benjamin, il ne fallait pas accorder d'importance à la communication, ni aux problèmes de réception, de syntaxe ou de lexique. Au contraire, ce qui importait, était plutôt de saisir l'essence de l'œuvre et de la faire perdurer, c'est-à-dire de la faire vivre au fil du temps en établissant un lien profond entre l'œuvre originale et la traduction afin de maintenir l'original vivant. La traduction ne devait donc pas se limiter à une simple copie de l'original, mais devait être transparente, et respecter les différences entre les langues afin de montrer leur proximité.⁵³

⁵² Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari, 1922, p. 75-82.

⁵³ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, dans *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, trad.it di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1976, p. 37-50.

2.1.2 La période scientifique

Tout comme la *période pré-scientifique*, il est également possible de répartir la *période scientifique* en différentes phases en fonction du domaine de recherche envisagé par les chercheurs.

Dès les années 1950, la traduction a été qualifiée de science, suite aux premières recherches sur la traduction automatisée à l'aide d'ordinateurs. En effet, certains spécialistes notamment des informaticiens, des linguistes, des ingénieurs et des mathématiciens estimaient, par exemple, qu'il était possible de concevoir la traduction comme une véritable opération linguistique, une transposition qui se produisait entre deux langues, ce qui expliquait sa première dénomination de « *Science de la traduction* ». Parmi les protagonistes les plus représentatifs de cette première phase figurent l'école allemande, Otto Kade, Werner Koller, Georges Mounin, Noam Chomsky et Eugene Nida. Conformément à cette nouvelle discipline, la notion de traduction impliquait une traduction isolée de mots conçus comme des termes séparés et détachés du texte et du contexte dont ils faisaient partie. Bien que ces théories aient été initialement accueillies avec enthousiasme, on commençait déjà à voir leurs limites à partir des années 1960. Orientées vers la source (*source-oriented*), ces préceptes étaient encore prescriptifs et ne tenaient pas compte de la culture et de la langue cibles. En outre, ce type de classification excluait les textes qui n'avaient pas une valence scientifique, notamment les textes poétiques et littéraires considérés trop complexes pour être soumis à ce type d'investigation scientifique.

Ainsi, vers les années 1970, on commence à utiliser l'expression « *Théorie de la traduction* ». Ces nouvelles réflexions visaient à construire des théories qui soient fonctionnelles, c'est-à-dire capables de décrire les facteurs et les éléments qui caractérisent la traduction elle-même. Cette fois, une grande attention est accordée aux textes littéraires ainsi qu'à la question linguistique et textuelle. Désormais, la traduction n'est plus considérée comme une branche mineure de la linguistique ou de la littérature comparée, mais se profile comme une discipline véritablement autonome. De nombreuses recherches ont vu le jour à cette époque qui sont toutes orientées vers des critères de plus en plus fondés sur la méthodologie et la rigueur scientifique. Parmi les principaux promoteurs de cette deuxième phase, citons James Holmes, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, l'école de Tel-Aviv, André Lefevre, Jean René Ladmiral et Antoine Berman.

Dans les années 1980, on constate un grand essor de la traduction, grâce à la naissance de cours universitaires, de conférences, de séminaires et d'études qui lui sont

consacrés. Au niveau international, on a opté pour la terminologie « *Translation Studies* » qui reflétait le vaste champ d'études interdisciplinaires qui sous-tendait la recherche sur la traduction, telles que la littérature comparée, l'informatique, l'histoire, la linguistique, la philologie, la philosophie, la sémiotique, la terminologie, la lexicologie, etc.; quant aux chercheurs français, ils ont proposé le terme « *Traductologie* ». Pendant cette période, aucune norme théorique ou pratique et aucun nouveau modèle ne sont donnés ou proposés. Le processus de traduction cessait d'être considéré comme une ordinaire opération mécanique et le rôle du traducteur se précisait au fur et à mesure. En effet, le traducteur joue désormais un rôle fondamental de médiateur culturel. En tant que spécialiste et fin connaisseur des deux cultures, il est capable d'adapter le texte source aux exigences culturelles de la langue et du pays cibles. Selon le théoricien néerlandais A. Lefevere⁵⁴, au-delà de la dimension linguistique et textuelle, chaque lecteur et/ou traducteur s'approche du texte à travers sa propre expérience et associe ces informations à la réalité de son milieu socioculturel.

Par la suite, à partir des années 1990 et plus récemment dans les années 2000, les études portant sur la traduction se sont perfectionnées et multipliées, accordant une place considérable aux facteurs idéologiques et culturels. Tous les experts et les chercheurs contribuaient de façon croissante aux nouveaux débats introduisant les questions des « *cultural studies* », jusqu'aux plus récentes *gender studies* qui s'intéressent aux significations socio-culturelles associées à l'identité et aux rôles de genre en croisant plusieurs disciplines, à la fois scientifiques et humanistes. En particulier, leur mérite est de sensibiliser le grand public sur ce thème tant délicat que complexe et sur les facteurs psychologiques, éducatifs et socioculturels qui, en général, influencent l'identité de genre et créent des relations toutes spéciales entre traduction et genre.

2.2 Traduire pour les enfants et la jeunesse

L'écriture et la traduction destinées aux enfants et à la jeunesse représentent deux activités étroitement liées, qui nécessitent toutes deux des méthodes et des techniques spécifiques, car elles s'adressent à un public spécial. Au-delà de la nécessité de restituer le sens le plus fidèlement possible, le traducteur est confronté à des contraintes linguistiques et culturelles qu'il doit adapter à un public jeune et parfois moins expert que celui des adultes. Cette apparente simplicité de la littérature de jeunesse et de sa traduction reste en réalité une

⁵⁴ André Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della forma letteraria*, UTET, Torino, 1998.

illusion, puisque les textes sont généralement plus complexes qu'ils n'y paraissent. La littérature pour enfants, issue de la tradition orale des contes, se distingue par sa facilité de compréhension tout en restant particulièrement dynamique et expressive. Elle exige une authentique adaptation de la part de l'écrivain et du traducteur, qui doivent tous deux faire preuve d'empathie à l'égard de leur public. Bien que la dimension récréative de la littérature de jeunesse dépasse sa fonction moralisatrice, elle conserve sa dimension pédagogique et éducative qui lui permet d'être un outil privilégié de compréhension entre les peuples. Le rôle de la traduction est donc très important dans ce système ludo-éducatif, de promotion de la tolérance et de l'apprentissage des jeunes. Répondre à la question « Comment écrire pour les enfants et les jeunes ? » et, par conséquent, « Comment traduire pour des enfants et des jeunes ? » soulève des questions liées aux méthodes et pratiques à adopter pour la traduction de la littérature en général, aux techniques possibles et aux conséquences des choix du traducteur au niveau du texte, mais aussi du lecteur.

À la suite de ces considérations, nous souhaitons, dans les paragraphes suivants, présenter de manière synthétique les différentes méthodologies et pratiques de traduction mises en œuvre, au cours des années, par les experts et les académiciens.

2.2.1 Les années 1960-1970

Contrairement à la littérature pour les enfants et la jeunesse, la recherche sur la traduction destinée aux petits et jeunes lecteurs ou lectrices reste un domaine relativement récent, qui date de la seconde moitié du siècle dernier. En effet, c'est dans les années 1960-70 que ce débat a émergé, lorsque des chercheurs de renom comme Richard Bamberger et Göte Klingberg ont commencé à s'interroger sur les spécificités liées à la traduction d'une œuvre pour la jeunesse et sur les caractéristiques particulières de son lecteur cible. Ils ont, par leurs études, inauguré une première réflexion critique dans le milieu académique. Ces premières considérations, qui peuvent être facilement classées comme *source-oriented*, rejettent presque complètement toute forme d'adaptation ou de traduction libre, dans la mesure où elles sont estimées irrespectueuses envers l'œuvre originale. En ce sens, R. Pederzoli explique de manière très claire que l'objectif principal de ces intellectuels est de :

« légitimer la littérature d'enfance et de jeunesse, dont ils s'occupaient avec beaucoup de passion, en tant que discipline digne devenir l'objet des études critiques, en l'arrachant ainsi du limbe où elle avait été souvent reléguée ». ⁵⁵

⁵⁵ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 59.

2.2.2 Les années 1980

Les années 1980 présentent une décennie décisive au niveau des théories sur la traduction de la littérature pour l'enfance et de la jeunesse et cela, grâce aux travaux d'Itamar Even-Zohar et de Gideon Toury. Ce dernier, en particulier, dans son ouvrage *In search of a theory of translations* (1980) a su introduire l'approche descriptive dans le domaine des traductions littéraires. Il a également présenté « la célèbre opposition adequacy vs acceptability [...], qui reconfigure dans des termes différents l'ancienne question de la fidélité en traduction »⁵⁶ et a largement influencé des chercheurs de renommée internationale, tels que la théoricienne israélienne et professeure à l'université de Tel-Aviv, Zohar Shavit.

Shavit, qui adopte une approche descriptive et *target-oriented*, estime que la littérature d'enfance et de jeunesse a trop longtemps souffert d'une certaine discrimination par rapport à l'ensemble du polysystème littéraire et qu'elle a dû se plier à une série de normes idéologiques et politiques très strictes. Dans cette optique, son travail s'appuie sur deux critères principaux. En effet, elle pense que si le texte source s'adresse à un public jeune, le traducteur a la possibilité de manipuler le texte cible en vertu de deux principes fondamentaux : ce qu'il considère moralement approprié pour l'enfant/le jeune et ce qu'il estime convenable aux connaissances et aux capacités linguistiques de lecture du destinataire. Le traducteur peut donc agir au niveau de la complexité lexicale ou syntaxique du texte en le simplifiant, en l'adaptant et, dans certains cas, en faisant de véritables censures.⁵⁷

Au cours des années 1980, la traductrice allemande, Katharina Reiß, analyse aussi les aspects spécifiques de la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse par rapport à la traduction de la littérature pour adultes. Ses conclusions révèlent l'existence de trois aspects essentiels qui doivent être pris en compte lors de la traduction de la littérature pour les plus petits et jeunes. Tout d'abord, elle précise que le traducteur adulte, quand il s'adresse à son jeune destinataire, est censé connaître les capacités cognitives et linguistiques des enfants et des jeunes en fonction de leur classe d'âge. Ensuite, rappelons que le traducteur est soumis à une pression constante de la part des parents, des enseignants, des bibliothécaires, etc., qui souhaitent parfois apporter des modifications aux textes traduits afin de valider les principes pédagogiques et éducatifs de la culture cible. Enfin, le traducteur doit toujours garder à l'esprit que l'enfant ou le jeune a une connaissance du monde plus limitée par rapport à l'adulte.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 60.

En définitive, la traduction doit poursuivre un but, un objectif et être orientée vers la culture et la langue du pays de son lecteur. Ces théories ont eu beaucoup de succès et ont inspiré d'autres chercheurs renommés, comme Riitta Oittinen, qui dans les années suivantes jouera un rôle principal dans le cadre de la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse.

Enfin, l'ouvrage de Göte Klingberg, *Children's fiction in the hands of translators*⁵⁸ (1986), marque un nouveau tournant dans le secteur de la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse. Klingberg a été l'un des premiers à introduire, étudier et analyser les mécanismes de transfert de référents culturels spécifiques, connus également comme *cultural context adaptations*. Dans son livre, Klingberg⁵⁹ propose une classification systématique dans laquelle il identifie dix catégories d'adaptations au contexte culturel, à laquelle s'ajoute une liste de stratégies à mettre en œuvre lors du transfert des éléments culturels à traduire. Toutefois, il précise également que certaines adaptations d'éléments culturels ne sont pas forcément justifiées et que le fait de faciliter l'accès au texte source aux jeunes (en insérant une explication, en paraphrasant, en ajoutant une note de bas de page, en simplifiant, en omettant, etc.) ne signifie pas manquer de respect au texte et à la culture de l'oeuvre de départ.

2.2.3 Les années 1990

Les études théoriques sur la traduction de la littérature pour enfants se sont ensuite multipliées dans les années 1990, notamment dans le milieu universitaire. Les personnalités les plus illustres de l'époque, telles que Zohar Shavit, Riitta Oittinen, Emer O'Sullivan, Tiina Puurtinen et Christiane Nord, ont apporté des contributions significatives. En ce qui concerne Shavit, comme nous l'avons déjà signalé, ses recherches se concentrent principalement sur les manipulations textuelles opérées dans la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse en tant que conséquence inévitable des normes imposées par la culture cible. De son côté, Riitta Oittinen, par le biais de nombreux articles et d'une première monographie, annonce les théories et principes qu'elle développera et confirmera dans son ouvrage principal,

⁵⁸ Göte Klingberg, *Children's fiction in the hands of translators*, Malmo, Liber/Gleerup, 1986.

⁵⁹ Voici les stratégies identifiées par Göte Klingberg, in Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 99-100 : « 1. *Added explanation* (The cultural element in the source text is retained but short explanation is added within the text) 2. *Rewording* (What the source text says is expressed but without use of the cultural element) 3. *Explanatory translation* (The function or use of the cultural element is given instead of the foreign name for it) 4. *Explanation outside the text* (The explanation may be given in the form of a footnote, a preface or the like) 5. *Substitution of an equivalent in the culture of the target language* 6. *Simplification* (A more general concept is used instead of a specific one, for instance the genus instead of the species) 7. *Deletion* (Words, sentences, paragraphs or chapters are deleted) 8. *Localization* (The whole cultural setting of the source text is moved closer to the readers of the target text) ».

Translating for children, publié en 2000. De même, Emer O'Sullivan jouera un rôle clé grâce à ses théories qui seront élaborées dans un ouvrage majeur écrit en allemand (2000) et traduit quelques années plus tard aussi en anglais, *Children's comparative literature* (2005). Tiina Puurtinen aborde quant à elle dans plusieurs articles la question des normes et de l'acceptabilité dans le contexte de la culture cible. Son grand mérite, cependant, est d'avoir utilisé pour la première fois des outils et des méthodologies scientifiques pour la traduction de la littérature de jeunesse. Enfin, la théoricienne allemande Christiane Nord s'est intéressée à la traduction des noms propres et à leur médiation culturelle dans la littérature d'enfance et de jeunesse.

2.2.4 Les années 2000

Il faut toutefois attendre les premières décennies du XXI^e siècle pour assister à une phase de consolidation de la traduction de la littérature de l'enfance et de jeunesse à laquelle participent non seulement les critiques et les académiciens, mais aussi une proportion croissante du grand public et des éditeurs. Les deux principaux ouvrages qui ouvrent la voie à ce nouveau siècle sont *Translating for children* de Riitta Oittinen (2000) et *Children's comparative literature* d'Emmer O'Sullivan (2005).

Riitta Oittinen, qui adopte une approche fonctionnaliste, considère la traduction pour les enfants comme « une activité culturelle qui doit servir un but précis, en fonction d'une situation d'arrivée spécifique »⁶⁰. Cela implique que le texte traduit peut également avoir un but ou un objectif différent de celui de l'original, précisément parce qu'il s'adresse à un autre contexte culturel. À cet égard, nous signalons ce que l'auteur affirme :

« Le contexte et la finalité constituent une partie intrinsèque de toute traduction. Les traducteurs ne traduisent jamais des mots isolés, mais des situations dans leur ensemble. Ils apportent à la traduction leur héritage culturel, leur expérience de lecture et, dans le cas des ouvrages pour les enfants, leur image de l'enfance et leur propre image d'enfant. Ainsi, ils établissent une relation dialogique qui implique finalement les lecteurs, l'auteur, l'illustrateur, le traducteur et les éditeurs ».⁶¹

Ses théories sur la traduction de la littérature pour enfants se concentrent principalement sur l'enfant et sur le dialogue qui s'instaure entre le traducteur et son public. La chercheuse

⁶⁰ *Ibidem*, p. 64.

⁶¹ Riitta Oittinen, *op. cit.*, p. 3 : « Situation and purpose are an intrinsic part of all translations. Translators never translate words in isolation, but whole situations. They bring to the translation their cultural heritage, their reading experience, and, in the case of children's books, their image of childhood and their own child image. In so doing, they enter into a dialogic relationship that ultimately involves readers, the author, the illustrator, the translator and the publishers ».

finlandaise partage les idées de l'écrivaine américaine Louise Rosenblatt et celles de l'historien et théoricien russe Mikhaïl Bakhtin : « [...] tous deux soulignent le rapport d'égalité entre le lecteur et l'(auteur du) texte. En outre, tous les deux précisent que nous ne pouvons jamais donner une interprétation parfaite des textes ». ⁶² Par conséquent, la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse doit être orientée vers son public cible : c'est ce qu'on appelle *Translating for children*. En outre, bien que Oittinen aborde le concept de loyauté à l'égard de l'œuvre originale, en affirmant qu'il faut être fidèle à la fois aux destinataires et à l'auteur du texte de départ, elle considère que les traductions, en particulier celles qui sont destinées aux enfants, se distinguent des œuvres originales puisqu'elles « [...] combinent toujours ce qui est ancien et ce qui est nouveau » et c'est pour cette raison que « [...] la traduction contient nécessairement aussi les intentions et les sentiments du traducteur ». ⁶³ Dans son livre, Oittinen examine également la question de la *readability*, c'est-à-dire la *lisibilité* ⁶⁴ des livres destinés aux plus petits et aux jeunes. Cela va de pair avec l'importance de la lecture à haute voix destinée aux enfants qui ne sont pas scolarisés. Le traducteur doit donc être capable de saisir toutes les facettes d'une langue et de prêter attention aux aspects liés à la prosodie, au rythme et, en général, à la musicalité du texte. ⁶⁵ En somme, Oittinen estime que les questions relatives à la lisibilité, à la transparence et au rythme du texte seraient plus importantes que la question du style du texte tout court. Ce qu'il reste à ajouter, c'est que, malgré la contribution considérable de Riitta Oittinen à la recherche, ses théories s'appliquent principalement aux lectures à haute voix, c'est-à-dire à un public non scolarisé.

Contrairement à l'approche fonctionnaliste de Oittinen, celle d'Emer O'Sullivan est clairement comparative-descriptive. Cette chercheuse allemande est l'auteur de nombreux articles sur la traduction pour enfants qui seront repris dans sa monographie la plus importante, *Children's comparative literature*.

On définit sa démarche comme comparative parce que, comme le souligne Roberta Pederzoli

« L'une des ambitions de cette approche est de développer des méthodes spécifiques par rapport à celle de la littérature comparée, en se focalisant sur les traits distinctifs de la littérature pour enfants. Il s'agit alors d'explorer plusieurs domaines : "theory of children's literature" ; "contact and transfers studies" ; "comparative poetics" ; [...] "comparative genre studies" ; [...] "comparative history of children's literature studies", par rapport auxquels

⁶² *Ibidem*, p. 26 : « [...] they both stress equality between the reader and the (author of the) text. They both also point out that we can never fully interpret texts ».

⁶³ *Ibidem*, p. 31 : « [...] always combine what is old and what is new » et « [...] translation necessarily contains the translator's intentions and feelings, too ».

⁶⁴ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁵ *Ibidem*.

O'Sullivan trace l'état des lieux des études déjà effectuées dans ce domaine, tout en mettant en relief les défis et les pistes de recherche pour l'avenir ». ⁶⁶

De la même manière, on peut affirmer que son approche est descriptive parce qu'O'Sullivan a élaboré également une théorie intéressante centrée sur l'idée de la notion de voix du traducteur. En référence à divers chercheurs tels que Theo Hermans, Giuliana Schiavi et plus généralement aux théories de Seymour Chatman, elle affirme que la traduction d'un ou de plusieurs textes peut être décrite principalement comme une séquence de deux processus de la communication narrative que dans son livre elle représente graphiquement ainsi :

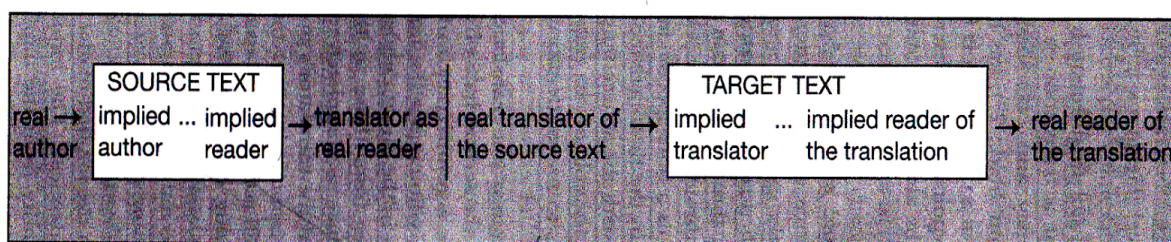


Figure 5.1 Translation in narrative communication, incorporating the implied translator and the implied reader of the translation ('...' notes narrator and narratee).

Fig. 1 : La traduction dans la communication narrative. ⁶⁷

Le schéma se résume comme suit : le traducteur agit initialement comme le vrai lecteur du texte source, c'est-à-dire comme quelqu'un qui est familier avec la culture et le langage du texte source. Cette position privilégiée lui permet de jouer le rôle du lecteur implicite du texte original et d'identifier la nature de l'auteur implicite et des lecteurs implicites. Parallèlement au texte source, on trouve le texte cible. Puisque le traducteur est le seul créateur de ce nouveau texte (le texte traduit), il agit comme l'équivalent de l'auteur réel du texte source. Il compose le texte cible dans la langue-culture d'arrivée. Cependant, sa tâche ne consiste pas à transmettre un message complètement nouveau. Ils resteront toujours deux entités bien distinctes. Du reste, si le lecteur implicite du texte source est généré par le même auteur implicite du texte de départ, cette structure se répercute aussi sur le texte cible où le lecteur implicite sera généré par le traducteur implicite. Néanmoins, tout comme l'auteur et le lecteur réel, ce traducteur réel du texte cible est un intermédiaire externe qui remplit fondamentalement deux fonctions : une fonction de réception et une fonction de production.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁷ Emer O'Sullivan, *op. cit.*, p. 106.

En outre, d'après Emer O'Sullivan, les traducteurs, les éditeurs et les autres médiateurs peuvent être regroupés sous l'enseigne du traducteur implicite comme l'explique le schéma ci-dessous :

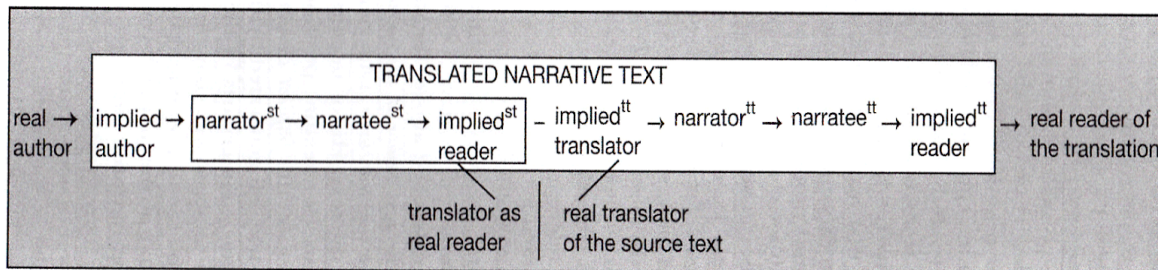


Figure 5.2 Scheme of the translated narrative text and all its agencies (st= source text, tt = target text).

Fig. 2 : Schéma du texte narratif traduit.⁶⁸

Si l'on prend pour base cette représentation graphique, il semble que la communication entre l'auteur réel du texte original et le lecteur réel du texte traduit soit véhiculée par le traducteur réel qui est placé au-delà du texte. «The narrator» (le narrateur), «the narratee» (le lecteur) et «the implied reader» (le lecteur implicite) du texte cible sont tous générés par le traducteur implicite et sont l'équivalent de leur homologues du texte source, mais ils peuvent aussi s'en éloigner de façon manifeste. C'est pourquoi on peut dire qu'il existe deux voix dans le discours narratif du texte traduit : la voix du narrateur du texte original et la voix du traducteur. La relation entre la voix du narrateur du texte traduit et celle du narrateur du texte original peut beaucoup changer, selon les procédures de traduction examinées dans un contexte spécifique. Les traductions où le discours du texte traduit ne diffèrent pas trop de discours du texte original et où toutes les voix du texte source sont respectées dans la traduction peuvent être appelées « dialogiques ». Cependant, si le traducteur implicite (sous-entendu ou tacite) cherche à contrôler la ou les voix du texte source, alors on a affaire à un type de traduction qu'on peut appeler « monologique ». En définitive, on peut dire que cette spécificité de la voix du narrateur de la traduction devient plus évidente dans la littérature pour les enfants à cause de la structure spécifique et asymétrique de la communication qui caractérise les œuvres écrites et publiées pour la jeunesse. O'Sullivan repère quatre moments où la voix du narrateur du texte traduit peut couvrir ou remplacer la voix du narrateur du texte original. À son avis, on peut sentir la voix du traducteur implicite dans le paratexte, c'est-à-dire dans les notes au bas de la page, dans les glossaires, dans les

⁶⁸ *Ibidem*, p. 108.

prologues, etc. Ces théories pourraient ainsi expliquer la tendance des traducteurs à manipuler le texte source en fonction des besoins de la langue et de la culture cibles.⁶⁹

Enfin, nous partageons les conclusions de Pederzoli en ce qui concerne l'importance et l'originalité des théories de la chercheuse allemande,

« [...] O'Sullivan développe l'intuition, liée à la situation spécifique de la traduction pour enfants, selon laquelle le lecteur implicite ne coïncide souvent plus avec le lecteur de départ suscitant dès lors une reconfiguration du destinataire ».⁷⁰

Quant à la chercheuse Gillian Lathey, elle a publié en 2006 l'ouvrage *The translation of children's literature : A reader*, dans lequel elle examine les recherches menées jusqu'alors sur la traduction de la littérature pour enfants. Dans cet ouvrage, la notion de contexte (culturel) joue un rôle central grâce à la contribution de nombreux auteurs qui abordent les «[la] différence idéologique entre les contextes d'où émergent les littératures enfantines nationales, dont le didactisme et la censure ne représentent que deux aspects ».⁷¹ Ce thème trouve un écho dans ses travaux plus récents : dans *The Role of the Translator in Children's Literature : Invisible storytellers*, Lathey affirme : « les traducteurs de littérature d'enfance et de jeunesse sont des intermédiaires non seulement de contextes sociaux et culturels étrangers, mais aussi des valeurs et des attentes liées à l'enfance qui sont véhiculées par le texte d'origine ».⁷² De même, dans le volume *Translating Children's Literature* (2015), Lathey poursuit sa réflexion sur les contextes spécifiques dans lesquels la traduction de la littérature pour enfants est produite et reçue, en accordant une attention particulière à la traduction d'éléments culturels spécifiques.

2.2.5 Conclusion

Pour conclure, contrairement à ce que l'on pourrait croire, traduire pour les enfants n'est pas une tâche aisée, car c'est bien souvent dans la simplicité que se cachent les pièges les

⁶⁹ Nous examinerons cet aspect dans la section 2.3 du présent élaboré.

⁷⁰ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 68.

⁷¹ Jan Van Coillie, Jack McMartin, *Children's literature in translation, Texts and Contexts*, Leuven, Leuven University Press, 2020, p. 19 : « ideological differences between the contexts from which national children's literatures emerge, of which didacticism and censorship are just two aspects ».

⁷² Gillian Lathey, *The role of translators in children's literature : Invisible storytellers*, London, Routledge, 2010, p. 196 dans J. V. Coillie, J. MacMartin, *op. cit.*, p. 20 : « translators of children's literature are mediators not just of unfamiliar social and cultural contexts, but also of the values and expectations of childhood encoded in the source text ».

plus inattendus et les plus complexes. Plusieurs spécialistes ont abouti à ces conclusions et signalent cette illusion à plusieurs reprises.

Ainsi, dans plusieurs de ses articles, Tiina Puurtinen souligne qu'écrire et traduire pour les adultes et les enfants n'est pas un métier facile et estime que la traduction de la littérature pour enfants est encore plus difficile, car le traducteur est obligé de répondre à toutes les exigences des groupes intermédiaires (parents, éditeurs), de respecter les normes de la théorie de la traduction, de la linguistique et, bien sûr, de s'adapter aux besoins des enfants.

En particulier, dans son ouvrage *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Muguraş Constantinescu, enseignante de traductologie à l'Université Ştefan cel Mare de Suceava en Roumanie, affirme que le temps requis pour traduire ce qui semble apparemment simple est beaucoup plus long qu'on ne l'imagine. En effet, une proposition simple peut contenir des significations cachées ou imbriquées que le traducteur doit démasquer et expliquer de manière simple et claire.⁷³ D'après Muguraş Constantinescu traduire pour la jeunesse signifie pour le traducteur résoudre non seulement des questions concernant les allusions culturelles, mais aussi dialectales ou de terminologie spécifique. L'écrivaine poursuit en disant que le grand défi du traducteur est de trouver le juste ton à fin d'inviter le jeune lecteur à poursuivre sa lecture, à se plonger dans le livre et à le parcourir jusqu'au bout.

Mais, au-delà de la fausse simplicité de la traduction de la littérature pour enfants, d'autres aspects doivent être pris en compte lors de la traduction pour un « jeune public ». Tout d'abord, comme l'affirme Oittinen, il est important de ne pas négliger l'image enfantine du traducteur car elle se reflète inévitablement dans la traduction. En effet, cette image qui se développe, évolue dans chaque individu est forgée par notre histoire personnelle dans laquelle se reflètent systématiquement les opinions collectives et sociales du monde extérieur.⁷⁴

De même, il convient de ne pas sous-estimer le rôle et le pouvoir décisionnel de l'adulte lorsqu'il sélectionne les ouvrages qu'un enfant peut ou ne peut pas lire, car, en quelque sorte, le traducteur procède de la même manière. Cette situation est encore plus délicate et

⁷³ Muguraş Constantinescu, *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Suceava, Editura Universităţii din Suceava, 2008, p. 243.

⁷⁴ Riitta Oittinen, *op. cit.*, in Giovanni L. Tallarico, *Stratégies culturelles dans la traduction des livres pour enfants : le cas de Geronimo Stilton*, Paralleles – numero 27 (1), avril 2015, p. 102, archivé par [paralleles.unige.ch](https://www.paralleles.unige.ch), consulté le 20/08/2021, cf. disponible : https://www.paralleles.unige.ch/files/3915/2839/0410/Paralleles_27-1_2015_tallarico.pdf.

complexe lorsqu'il s'agit de traduire pour un public dont le contexte culturel, géographique et temporel est éloigné de celui du texte source.⁷⁵

Le recours à une approche plutôt qu'à une autre est également déterminant, dans la mesure où les jeunes lecteurs abordent très souvent la lecture par des démarches émotionnelles, où dominant des registres essentiellement familiers, où les images tragi-comiques se succèdent et les jeux et les rires ne manquent jamais.

Le nombre de spécialistes et d'académiciens qui étudient la traduction pour les enfants ne se limite certainement pas aux personnalités que nous avons évoquées tout à l'heure. D'autres experts ont contribué et continuent à collaborer au développement des études sur la littérature d'enfance et de jeunesse, en particulier en ce qui concerne la traduction. Les périodiques et les numéros spéciaux consacrés à cette discipline sont de plus en plus fréquents. La redécouverte et la valorisation de cette science trouvent également leur explication dans le fait que dans les milieux académiques les débats et les rencontres se sont multipliés aussi bien au niveau national qu'au niveau international. Néanmoins, comme le constate Pederzoli, la théorie de la traduction littéraire pour les enfants reste encore trop peu développée, principalement en raison de son statut particulier et de la critique littéraire qui la distingue. En outre, une grande partie des traductions se veulent ciblées, ce qui conduit très souvent à une simplification de l'écriture, à un adoucissement du ton, comme pour « puériliser » à l'excès le lecteur étranger, censé être plus naïf, moins connaisseur, plus émotif, plus fragile que le lecteur du texte original. Contrairement à cette vision dominante, Pederzoli propose dans son livre la remise en cause de cette approche en suggérant de « rééquilibrer par un retour au texte de départ en tant qu'œuvre littéraire devant être transposée dans la traduction avec ses caractéristiques esthétiques ».⁷⁶ Enfin, il convient d'ajouter à ces considérations un autre facteur qui a partiellement contribué à cristalliser le panorama international de la traduction pour la jeunesse, à savoir le fait que les chercheurs et les académiciens préfèrent l'anglais, le français ou l'espagnol comme langue majeure de diffusion de leurs publications, tandis que d'autres langues mineures, notamment l'italien, sont presque absentes. Ça va sans dire que ces choix, bien que dictés par la modernité et les exigences du marché, représentent une limite à l'étude et à la pratique de cette discipline.

⁷⁵ En outre, il faut ajouter à ces considérations les tabous, les difficultés liées à la censure, les questions concernant la violence et la sexualité, qui influencent les choix des adultes, que ce soit les parents, les enseignants, les bibliothécaires ou les éditeurs.

⁷⁶ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 283.

2.3 Les procédés techniques

Lors de la traduction, la littérature de jeunesse est exposée à toutes sortes de manipulations, liées d'une part à son statut peu glorieux et d'autre part à sa double appartenance aux systèmes littéraires et éducatifs. Traduire d'une langue à une autre, c'est rechercher l'identité de sens et de registre. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, il existait deux opérations de traduction devenues canoniques : la traduction littéraire et la traduction dite libre. Divisés entre sympathisants de la traduction fidèle et de la traduction libre, les théoriciens du début du XX^e siècle, soucieux de justifier leurs choix personnels, manquaient de précision lorsqu'ils définissaient « [...] à partir d'un examen attentif des textes produits, des hypothèses théoriques, des lois et des règles de portée générale ». ⁷⁷ C'est seulement après la deuxième guerre mondiale qu'on essaie de dépasser le binarisme entre *traduction littéraire* et *traduction libre*. Les études conduites par les Canadiens J.-P. Vinay et J. Darbelnet J. ⁷⁸ ont subdivisé cette classification canonique en une série de procédés. Leurs recherches ont permis de déterminer sept procédures centrales à l'opération de traduction, réparties entre deux groupes. Les trois premiers procédés sont qualifiés de *traduction directe*, car ils ne correspondent pas à de véritables opérations de traduction : c'est le cas de l'emprunt, du calque et de la traduction littérale. Les autres quatre procédures sont qualifiées de *traduction oblique*, car elles apportent à la traduction des modifications lexicales, morpho-syntaxiques ou encore des changements de point de vue. Dans cette catégorie figurent la transposition, la modulation, l'équivalence et l'adaptation.

Les paragraphes suivants présentent une brève explication de chacun de ces sept procédés techniques de la traduction employés encore aujourd'hui lors de la pratique de traductologie.

2.3.1 L'emprunt

L'emprunt constitue « le plus simple de tous les procédés de traduction » ⁷⁹ et survient lorsqu'une langue emprunte un mot à une autre langue sans le traduire. Ce type de procédé permet de garder la *couleur locale* liée à la culture d'origine. « La question de la couleur locale évoquée à l'aide d'emprunts intéresse les effets de style et par conséquent le

⁷⁷ Josiane Podeur, *La pratica della traduzione, Dal francese all'italiano e dall'italiano al francese*, Napoli, Liguori Editore, 2002, p. 13 : « attraverso un attento esame dei testi prodotti, ipotesi teoriche, leggi e regole di portata generale »

⁷⁸ Jean Darbelnet, Jean-Paul Vinay, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction, Nouvelle édition revue et corrigée*, Paris, Didier 1972.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 47.

message ». ⁸⁰ Les emprunts italiens sont très reconnaissables en français parce qu'ils sont liés à la culture italienne (« bravo! »), à la cuisine (« pizza », « spaghetti » qui devient « spaghettis », « broccoli » qui s'écrit « brocoli ») ou au vocabulaire de la musique (« aria », « allegro », « adagio » etc.).

2.3.2 Le calque

Le *calque*, lui, est une traduction mot-à-mot qui reprend symétriquement la structure idiomatique de l'énoncé original. Le calque peut être lexical (par exemple rendre le terme français « gendarmes » par le terme italien « gendarmi ») ou structurel (traduire « j'ai réussi » par « ho riuscito »).

2.3.3 La traduction littéraire

La *traduction littéraire* se réfère à des segments d'énoncés et « désigne le passage de la langue de départ à la langue d'arrivée aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques » ⁸¹, (par exemple rendre « Il faut y aller ! » moyennant « Bisogna andarci ! »).

2.3.4 La transposition

Parmi les équivalences obliques, au niveau morphosyntaxique et grammaticale, on trouve la *transposition* « qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message ». ⁸² La transposition doit être utilisée lorsque la traduction littérale n'a aucun sens, entraîne une erreur de traduction ou bien est incompréhensible (problème de structure). Donc, si la traduction n'est ni authentique ni idiomatique, on doit avoir recours à la transposition. L'opération de transposition se produit de manière très fréquente, y compris dans la même langue. Par exemple, en italien, nous dirons : « Io credo che sia sbagliato./ Io non credo che si faccia così. / Secondo me è un errore. / Per me non va bene. / A mio parere non è così ». ⁸³

En outre, nous pouvons distinguer entre la transposition locale, à savoir à l'intérieur d'une catégorie grammaticale (par exemple, traduire le substantif « con semplicità » par l'adverbe « simplement ») et la transposition en chaîne, à savoir lorsqu'une transposition en

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*, p. 48.

⁸² *Ibidem*, p. 50

⁸³ Josiane Podeur, *op.cit.*, p. 33.

entraîne une autre (par exemple, traduire « con la stessa semplicità » par « tout aussi simplement »).⁸⁴ Cependant, il arrive parfois qu'on bouleverse l'ordre des mots pour des raisons liées au génie et à la syntaxe des deux langues intéressées et que l'on opère des scissions en réorganisant les paragraphes.

2.3.5 La modulation

La modulation est un procédé impliquant un changement de perspective en évitant le recours à un mot ou à une expression qui ne conviennent pas dans la langue cible. La modulation concerne donc les catégories de la pensée : elle implique une variation non seulement de la forme, mais aussi du message afin d'assurer une équivalence globale du discours. On peut distinguer deux types de modulation : une modulation obligatoire, qui concerne le lexique, comme les dictons et les métaphores (par exemple, « bandes dessinée » – « fumetto », « ingoiare il rospo » - « avaler un crapaud ») et une modulation libre, qui vise à créer un énoncé plus idiomatique dans le texte cible.

2.3.6 L'équivalence

L'équivalence, en revanche, est un procédé qui décrit la même situation en recourant à des expressions de nature structurelle et stylistique complètement différentes par rapport à la langue de départ (par exemple, un Français dira « Aie », tandis qu'un Anglais dira « Ouch »⁸⁵ et un Italien « Ahi »).

2.3.7 L'adaptation

Enfin, l'adaptation, qui est tout simplement une équivalence de la situation reconnue : autrement dit, si la situation à traduire est étrangère à la langue cible et si les facteurs métalinguistiques sont intraduisibles, alors il incombe au traducteur de recourir au même concept en utilisant des images différentes, mais familières, capables de transmettre un message équivalent dans la culture de son lecteur cible. Ce phénomène est bien connu des traducteurs simultanés qui travaillent avec des variétés linguistiques éloignées, mais nous pouvons également observer ce principe chez les traducteurs qui travaillent de l'italien vers le français (et vice versa). En effet, malgré la proximité géographique, culturelle et linguistique entre les deux langues, il existe des divergences qui sont très souvent résolues par le biais de la transcription, mais lorsque cela n'est pas possible, on opte pour l'adaptation.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁸⁵ J. Darbelnet, J.-P. Vinay, *op. cit.*, p. 52.

2.4 Les stratégies de traduction

Par stratégie de traduction, on entend un ensemble de règles ou de principes que le traducteur utilise pour atteindre le plus efficacement possible certains objectifs en fonction d'un contexte donné. On distingue généralement deux types de stratégies : les stratégies globales et les stratégies locales. La stratégie globale renvoie aux principes généraux et aux modes d'action préférés du traducteur, tels que les décisions relatives au style à adopter dans le texte cible en fonction des besoins du destinataire. Alors que la stratégie locale renvoie aux processus de résolution de problèmes dans des situations spécifiques, comme la décision de supprimer ou d'ajouter certains éléments du texte cible.

A côté des procédés techniques de Vinay et Darbelnet (1958/1977), d'autres catégorisations ont été proposées, par exemple celles de l'américain Eugene A. Nida. En 1964, Nida identifie quatre types de changements qui surviennent lors du transfert d'un texte source dans la langue cible : ce sont les variations de l'ordre des mots, les omissions, les variations structurelles et les ajouts. Puisque le présent exposé n'a pas pour but de décrire en détail la théorie de Nida, il nous suffit de savoir que ses recherches sont centrées sur une traduction visant une équivalence de sens, de style et d'effet, aussi appelée « dynamique ».⁸⁶

Plus tard, en 1997, le chercheur anglais Andrew Peter Clement Chesterman, à partir des études de Vinay, Darbelnet et Nida, distingue et regroupe certaines techniques de traduction en trois macro-groupes de stratégies :

1. « les stratégies syntaxico-grammaticales, qui reposent principalement sur des manipulations au niveau de la forme; exemple : la traduction littérale ou la transposition ;
2. les stratégies sémantiques qui relèvent de manipulations au niveau du sens; exemple : la paraphrase, la concentration ou la dilution ;
3. les stratégies pragmatiques, qui ont à voir avec la sélection de l'information à inclure dans le texte d'arrivée et qui sont déterminées par ce que le traducteur pense être les besoins et les attentes des receveurs ; exemple : l'explicitation ou l'implicitation, l'ajout ou l'omission ».⁸⁷

⁸⁶ Josiane Podeur, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷ Pour en savoir plus, consultez la thèse de doctorat d'Alexander Künzli, *Quelques stratégies et principes en traduction technique français-allemand et français-suédois*, Université de Stockholm, Cahiers de la recherche 21, Akademityck, Stockholm, 2003, p. 12, archivé par diva-portal.org, consulté le 28/08/2021, cf. disponible : <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:198303/FULLTEXT01.pdf> .

Le recours à une stratégie plutôt qu'à une autre varie également en fonction de la langue source et de la langue cible examinées. Néanmoins, Chesterman souligne que le traducteur pourrait recourir à ces stratégies lorsque la première version de traduction ne le satisfait pas, à cause des différents problèmes qui pourraient se présenter pendant l'acte de la traduction.

2.4.1 Stratégies de médiation culturelle

Au cours des années 1980, la question des éléments culturels a fait l'objet d'un nouveau débat théorique dans le cadre des études traductologiques en général. Cet intérêt est toutefois devenu plus évident avec la traduction d'enfance et de jeunesse. Par la suite, différents courants de pensée ont vu le jour, offrant des perspectives et des points de vue différenciés. Citons, notamment, l'universitaire israélien Gideon Toury fondateur du mouvement Descriptive Translations Studies (DTS). À travers une notion large du terme traduction, Toury soutient la nécessité de considérer la relation existant entre le texte original et la langue ainsi que la culture cible. Il formule les principes d'*adéquation* et d'*acceptabilité* à partir des notions de *source-target* et de *target-oriented*. Ainsi, une traduction est dite adéquate lorsqu'elle vise à être similaire à l'original tout en conservant ses références culturelles, ses nuances linguistiques et stylistiques, car elle les estime fondamentales pour la réception correcte et complète du message. Ce type de traduction permet au lecteur de la langue cible de découvrir des éléments d'une autre culture. Une traduction acceptable, en revanche, offre généralement une œuvre conforme aux canons linguistiques et littéraires de la culture dans laquelle elle est publiée, même si cela implique une modification de l'original. Une telle traduction est certes plus fluide et plus agréable à lire, mais elle risque en même temps de ne pas apporter de stimulations culturelles nouvelles au lecteur cible. Cependant, l'approche de Toury et d'autres chercheurs partageant les mêmes idées visait surtout à analyser le processus de traduction plutôt qu'à identifier des critères ou à développer des outils efficaces à la pratique de la traduction. Néanmoins, ces études ont confirmé l'existence de certaines normes communes à la traduction, telles que l'explicitation, la simplification, la réduction des répétitions et/ou des parties superflues du texte source, la normalisation et la standardisation.

Les notions de *traduction ethnocentrique* et de *traduction éthique* nous viennent d'Antoine Berman. Comme pour Toury, les théories de Berman ont fortement influencé les débats posthumes sur la traductologie et la médiation culturelle. Brièvement on peut souligner le fait que pour Berman la *traduction ethnocentrique* est orientée vers l'assimilation de la culture étrangère, alors que la *traduction éthique* est plutôt tournée vers la préservation

et la fidélité à la culture étrangère. À l'instar de Berman, Lawrence Venuti avance une autre opposition, en introduisant les notions de traduction *domesticating* dans laquelle on assiste à une assimilation de la culture étrangère et de traduction *foreignizing*⁸⁸, qui explicite et laisse filtrer des éléments de la culture étrangère.

Parallèlement à ces théories, il existe également plusieurs études qui visent à analyser de façon plus spécifique les questions liées à la médiation culturelle. Ces études, comme le souligne Pederzoli, concernent aussi les stratégies de traduction utiles lorsque le traducteur est confronté à des éléments spécifiques d'une culture qui peuvent poser des problèmes de traduction, comme les références aux coutumes, aux vêtements, à la nourriture, aux institutions, aux noms propres, etc. Nous avons mentionné au début de cet exposé les théories du suédois Göte Klingberg concernant la traduction d'éléments culturels spécifiques. Nous reprenons ci-dessous les dix catégories qui contiennent ces référents culturels spécifiques susceptibles de provoquer des malentendus et des problèmes de compréhension chez le lecteur cible, à savoir :

« 1. Références littéraires 2. Langues étrangères dans le texte source 3. Références à la mythologie et aux croyances populaires 4. Contexte historique, religieux et politique 5. Bâtiments et équipements domestiques, nourriture 6. Coutumes et pratiques, loisirs et jeux 7. Flore et faune 8. Noms de personnes, titres, noms d'animaux domestiques, noms d'objets 9. Noms géographiques 10. Taille et unités de mesure ».⁸⁹

Ensuite, Klingberg identifie un certain nombre de stratégies auxquelles le traducteur peut recourir pour résoudre les éventuels problèmes liés aux référents culturels pendant l'acte de traduction, à savoir :

« 1. *Explication ajoutée* (l'élément culturel du texte source est conservé mais une brève explication est ajoutée dans le texte) 2. *Reformulation* (ce que dit le texte source est exprimé mais sans utiliser l'élément culturel) 3. *Traduction explicative* (la fonction ou l'utilisation de l'élément culturel est donnée à la place du nom étranger qui lui est attribué) 4. *Explication hors texte* (l'explication peut être donnée sous la forme d'une note de bas de page, d'une préface ou autre) 5. *Substitution d'un équivalent dans la culture de la langue cible* 6. *Simplification* (un concept plus général est utilisé à la place d'un concept spécifique, notamment le genre au lieu de l'espèce) 7. *Suppression* (des mots, des phrases, des

⁸⁸ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 96.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 99-100 : « 1. Literary references 2. Foreign languages in the source text 3. References to mythology and popular beliefs 4. Historical, religious and political back-ground 5. Building and home furnishings, food 6. Customs and practices, plays and games 7. Flora and Fauna 8. Personal names, titles, names of domestic animals, names of objects 9. Geographical names 10. Weight and measures ».

paragraphe ou des chapitres sont supprimés) 8. *Localisation* (l'ensemble du contexte culturel du texte source est rapproché aux lecteurs du texte cible) ».⁹⁰

Une première observation montre que les quatre premières stratégies de Klingberg présentent des procédés d'adaptation qui restent proches du texte source et contribuent à une meilleure compréhension des éléments étrangers dans le texte ; tandis que les quatre dernières stratégies concernent des adaptations culturelles du texte cible et se présentent avec des gradations différentes, de sorte que nous puissions affirmer que la *suppression* et la *localisation*, sont à considérer des procédés de traduction extrêmes.

En définitive, les stratégies de médiation culturelle représentent un sujet assez complexe, au-delà de ce que l'on pourrait croire ou attendre. Ainsi, la théoricienne allemande Christiane Nord critique par exemple l'incohérence de certaines approches, même celles de *foreignizing* ou de *domesticating*. En effet, bien que certaines traductions soient plus sensibles aux références culturelles, elles contiennent souvent des adaptations occasionnelles et ces changements peuvent en fait désorienter davantage le lecteur final. Certains chercheurs croient qu'il est nécessaire de préserver les éléments culturels du texte source sans pour autant négliger les attentes des destinataires du texte cible. Cela encouragerait le traducteur à prêter davantage attention aux aspects stylistiques et linguistiques du texte traduit. Selon cette perspective, la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse aurait pour objectif une éducation interculturelle et multiculturelle orientée vers le lecteur final.

2.4.2 Les stratégies d'adaptation

De nos jours, il existe plusieurs études consacrées à l'analyse de l'utilisation de l'adaptation pendant l'acte de traduction. Les manipulations textuelles, qui incluent des omissions, des ajouts, des modifications stylistiques et/ou de contenu, jouent un rôle tellement important que le doute persiste pour savoir s'il s'agit d'une traduction ou d'une adaptation. La question n'est pas si simple et évidente, car une fois de plus, le problème est très délicat et complexe : en effet, il suffit de penser qu'au niveau théorique, il n'existe pas de

⁹⁰ *Ibidem* : « 1. *Added explanation* (The cultural element in the source text is retained but short explanation is added within the text) 2. *Rewording* (What the source text says is expressed but without use of the cultural element) 3. *Explanatory translation* (The function or use of the cultural element is given instead of the foreign name for it) 4. *Explanation outside the text* (The explanation may be given in the form of a footnote, a preface or the like) 5. *Substitution of an equivalent in the culture of the target language* 6. *Simplification* (A more general concept is used instead of a specific one, for instance the genus instead of the species) 7. *Deletion* (Words, sentences, paragraphs or chapters are deleted) 8. *Localization* (The whole cultural setting of the source text is moved closer to the readers of the target text) ».

véritable définition de la notion d'adaptation permettant, par exemple, de la distinguer de la traduction. Isabelle Nières-Chevrel affirme que :

« La traduction trouve sa nécessité et sa légitimité dans la pluralité des langues. [...] L'adaptation [...] c'est une réécriture qui vise au mieux à reformuler un texte pour le rendre plus accessible à un jeune public, au pire à mettre une oeuvre « à niveau » en réduisant sa complexité esthétique, voire en l' « enrichissant d'une série de banalités idéologiques ». [...] La confusion entre traduction et adaptation au sein de la littérature d'enfance et de jeunesse tient à ce que certains traducteurs s'estiment autorisés à infléchir l'énoncé initial de l'oeuvre étrangère au-delà des normes traductionnelles en vigueur ».⁹¹

Bien que ces deux pratiques paraissent utiliser des stratégies très similaires, elles sont en réalité très différentes. En effet, contrairement à la traduction, qui vise à proposer des textes étrangers tout en essayant de maintenir les références culturelles du texte source du pays d'origine, l'adaptation contribue à la formation d'un système hiérarchique très fort dans la littérature de jeunesse, où les impositions culturelles, sociales et de marché dictent leur loi.

De son côté, O'Sullivan, lors de l'introduction de la théorie sur la voix du traducteur implicite, soulignait que les facteurs qui conduisent un traducteur à adopter des stratégies spécifiques, telles que l'amplification de la narration par le biais des ajouts à la traduction du texte original en changeant le texte source, ou la réduction de la narration qui voit le traducteur implicite omettre des éléments en coupant des sections par rapport au texte étranger ou en réduisant le rôle du lecteur du texte source⁹², on peut les regrouper en quatre moments :

1. Le traducteur décide de raconter une histoire différente de celle du texte source ;
2. Le traducteur peut avoir du mal à imiter la voix du narrateur du texte source ;
3. Il peut penser qu'il faut s'adresser aux enfants de manière différente de celle du texte original ;
4. Le traducteur peut être guidé par des méthodes narratives de la littérature pour les enfants qui selon lui se conforment mieux à la culture cible et qui sont plus familières aux destinataires.

Pour la chercheuse suédoise Maria Nikolajeva, la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse est étroitement liée à la dynamique et aux problèmes de réception. Inspirée des théories de Lotman et de Riitta Oittinen, elle affirme :

⁹¹ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 177 dans R. Pederzoli, *op. cit.*, p. 161.

⁹² Dans plusieurs cas, le recours à la réduction est un instrument « idéal » pour modifier un texte destiné aux adultes et le transformer en un texte écrit exprès pour les enfants.

« La traduction peut devenir une relecture ou une adaptation si l'enfant lecteur reçoit un message esthétique et informatif adéquat à celui perçu par ses homologues dans le contexte d'origine. Le processus de traduction implique de trouver des équivalents sémiotiques significatifs au signe, et non seulement qualitatifs ». ⁹³

Par ailleurs, dans son livre *Translating for children*, Riitta Oittinen affirme que l'adaptation impose de vérifier non seulement la façon dont les textes sont traduits, mais aussi pourquoi ils sont traités d'une certaine manière. ⁹⁴ Elle poursuit en affirmant que tant que la littérature de jeunesse ou des adultes existera, on aura toujours recours à l'adaptation.

Or, de nos jours, l'adaptation est conçue comme un phénomène négatif, qui attribue à l'œuvre traduite une valeur inférieure à celle du texte source ; en effet, selon de nombreux chercheurs qui étudient la littérature pour la jeunesse, traduire veut dire rester fidèle à l'original, de sorte que l'adaptation soit considérée comme un processus qui dénature le texte original. Mais l'adaptateur peut être aussi bien le traducteur que l'éditeur, l'illustrateur ou l'écrivain lui-même. En ce qui concerne le traducteur, plusieurs raisons peuvent l'amener à recourir à l'adaptation : il peut y faire appel afin que le lecteur puisse comprendre aisément le texte cible ; il peut opérer ce choix méthodologique pour augmenter l'attractivité nationale et internationale de l'audience et améliorer les ventes ; il peut vouloir satisfaire les parents qui sont toujours plus intéressés par les aspects éducatifs, etc. Il ne reste pas moins que l'adaptation est liée au statut de la littérature pour les enfants.

2.4.3 La traduction des noms propres

L'emploi d'une stratégie de traduction plutôt que d'une autre est surtout le résultat des référents culturels spécifiques. Ainsi, lorsqu'il s'agit de noms de lieux, il est préférable de recourir à une traduction attestée autant que possible. Alors que, face à la traduction des noms propres des personnages d'un livre, la tendance est de les transcrire, c'est-à-dire de les reproduire tels quels dans le texte de la langue de départ. De toute façon, il ne faut jamais sous-estimer l'importance de la traduction de ces noms, car « les noms sont rarement choisis au hasard par l'auteur, et peuvent trahir, par exemple, la provenance géographique d'un personnage, ou bien son âge lorsqu'ils sont typiques d'une certaine génération, ou encore évoquer une certaine classe sociale ». ⁹⁵

⁹³ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 102 : « there is nothing wrong with the translation becoming a retelling or adaptation if the child reader receives an aesthetic and informational message adequate to that apprehended by their counterparts in the source context. The process of translation implies finding not a qualitative but significative semiotic equivalents to the sign ».

⁹⁴ Riitta Oittinen, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁵ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 111.

La question de la traduction des noms propres est une opération extrêmement délicate, car les noms sont porteurs de sens, ou évoquent des personnages ou des lieux mythologiques, historiques, bibliques, etc. Le plus souvent, ils renvoient à certaines caractéristiques que l'auteur souhaite faire transparaître chez ses personnages et dans l'histoire en général. Dans son livre, Pederzoli propose une analyse détaillée, enrichie d'exemples concrets. Il existe en effet des stratégies spécifiques de traduction pour cette catégorie : certains traducteurs préfèrent, par exemple, fournir des informations dans le texte traduit ou dans une note de page. Ce faisant, il arrive parfois que le jeu de mots et le plaisir de lecture disparaissent par rapport au texte original. Au contraire, lorsqu'un traducteur adopte une traduction plus ou moins littérale, « on sauvegarde leur sens ou éventuellement l'effet ironique qu'ils produisent, mais on perd souvent l'ancrage géographique et culturel de la narration ».⁹⁶ Naturellement, cette même attention doit être accordée à la traduction des références culturelles liées à la nourriture, aux vêtements et au milieu scolaire.

Pour conclure, on peut simplement ajouter que, puisqu'il s'agit de la traduction de la littérature de jeunesse, les traducteurs doivent parfois faire preuve de créativité et de souplesse dans leur travail, car tout repose sur leur discernement. Une fois la décision prise, le traducteur doit être cohérent jusqu'au bout.

2.4.4 Conclusion

Les stratégies et techniques de traduction vues jusqu'ici varient en fonction des caractéristiques des textes, des situations traduites et de la fonction qui leur est attribuée. Si, par exemple, le texte à traduire est destiné à être lu à haute voix par un adulte et s'adresse donc à un public non scolarisé, le choix du traducteur de conserver les noms des personnages ou des lieux du texte source peut s'avérer une bonne stratégie, car les livres pour les jeunes enfants se basent le plus souvent sur les jeux linguistiques, la sonorité, la combinaison de mots quotidiens et de mots « exotiques ». Contrairement aux adultes, quand les enfants sont passionnés par l'histoire racontée, ils sont aussi plus susceptibles d'accepter les éléments culturels étrangers, les sons ou réalités inhabituelles. Leur curiosité et leur sensibilité ne font qu'accroître leur soif de connaissances et d'apprentissage. Cependant, plusieurs études scientifiques ont montré que, face à la nouveauté, les enfants recherchent d'abord une certitude et une validation dans ce qui leur est déjà familier ; ce n'est qu'ensuite qu'ils commencent à assimiler les éléments inconnus. Il convient donc que le traducteur ne

⁹⁶ *Ibidem.*

transpose pas les termes des lieux, les noms des personnages, etc.. Parfois cela arrive vraiment puisque le traducteur est obligé de garantir la lisibilité du texte. Néanmoins, tant que l'enfant pourra s'identifier avec le personnage, les éléments étrangers ne constitueront pas un obstacle insurmontable, mais augmenteront plutôt la curiosité et le plaisir de lire de l'enfant sans pour autant altérer la compréhension globale du texte.

Pour ce qui est de la traduction des livres destinés aux enfants âgés de 9 à 16 ans, la situation est légèrement différente. En effet, les productions littéraires réservées à cette tranche d'âge, à l'instar de l'œuvre de Bianca Pitzorno que nous allons analyser, présentent des textes beaucoup plus complexes, avec des caractéristiques culturelles et des contenus bien précis qui doivent être transposés dans la langue cible. Or, comme nous l'avons souligné plus haut, tout repose sur les choix stratégiques et stylistiques que chaque traducteur opère. En ce qui nous concerne, le livre de Bianca Pitzorno, dont nous allons traduire et analyser quelques extraits dans les chapitres suivants, n'a jamais été traduit en français ; il n'y a donc pas de versions antérieures avec lesquelles le comparer, ce qui constitue le principal défi de notre travail. Le deuxième aspect à ne pas sous-estimer est lié à la nature des récits à traduire. Il s'agit en effet d'histoires courtes qui expliquent certaines expressions idiomatiques par le biais d'une approche inventive.

Pour conclure, face à une société toujours plus moderne et globalisée, il semble évident que les traducteurs cherchent à ne pas trop infantiliser les textes traduits par rapport à la version originale. Ils ont également confiance dans ces jeunes lecteurs qui pourront s'adapter facilement et rapidement aux différences culturelles que les œuvres racontent. En effet, n'oublions pas que la traduction pour les jeunes ne se limite pas uniquement à être une activité littéraire, mais constitue aussi un véritable outil pédagogique, didactique, culturel, ludique et moral ; par conséquent, il est essentiel de garantir, si possible, l'identité culturelle de l'œuvre traduite. À l'évidence, les traducteurs guident le lecteur en lui facilitant la lecture par le biais de l'adaptation, de la simplification ou de la domestication, tout en préservant le sens du texte source.

2.5 Les acteurs de la traduction

L'auteur, le traducteur, le lecteur enfant, jeune et adulte, l'éditeur et le critique sont les six principaux acteurs du processus de traduction, qui en quelque sorte influencent la réalisation de tout ouvrage pour les enfants et les jeunes dès sa conception jusqu'à sa publication et sa critique éventuelle. Dans les paragraphes suivants, nous examinerons chaque

acteur, en particulier nous le comparerons au travail du traducteur. Nous aimerions commencer par ce dernier, car ce mémoire traite en premier lieu de la traduction de la littérature de jeunesse où le traducteur occupe une place centrale. En outre, une grande partie des considérations qui concernent le traducteur intéressent également l'auteur et les autres interlocuteurs directs et indirects liés à la production et à la circulation de ce genre littéraire.

2.5.1 Le traducteur

La réflexion sur la traduction et sur la figure du traducteur de la littérature d'enfance et de jeunesse a suscité jusqu'à récemment peu d'intérêt de la part des critiques et des universitaires. Cette attitude s'explique notamment par la conviction que la production littéraire pour les enfants et les jeunes était estimée un genre mineur à côté des autres formes littéraires, en particulier par rapport à la « Grande Littérature » ou à la littérature pour adultes. Du reste, les théoriciens et les critiques étaient peu enclins à reconnaître le statut de littérature aux œuvres destinées à un public enfantin et adolescent.⁹⁷ Mais dévaloriser cette littérature, c'est appliquer cette même dépréciation à la fois au traducteur du livre et à l'auteur du texte. Ces opinions sont aussi accentuées par des critiques qui signalent les excès des traducteurs par rapport au texte original en manipulant, par exemple, le texte traduit et en utilisant différentes stratégies de détournement. En effet, Pederzoli dénonce dans son livre ces méthodologies et dans le cadre des recherches et des analyses qu'elle a effectuées, la chercheuse affirme que :

« [...] l'analyse de notre corpus a confirmé une certaine tendance à la manipulation. D'une façon générale, on peut observer quelques interventions des traducteurs dans presque tous les textes analysés, mais il s'agit parfois de modifications légères et peu fréquentes, qui ne changent donc pas en profondeur l'identité de l'œuvre. Dans d'autres cas, on assiste au contraire à un nombre très élevé de modifications, qui finit par altérer la physionomie littéraire et esthétique du texte ».⁹⁸

D'ailleurs, ces libertés que certains traducteurs se donnent peuvent se transformer en véritables « intrusions de la voix du traducteur »⁹⁹ : cela arrive, par exemple, lorsqu'un traducteur adopte un ton paternaliste vis à vis de l'histoire et les personnages ou ajoute des informations qui ne figurent pas dans le texte source. Le risque est précisément de modifier radicalement la structure du texte par rapport au projet initial de son créateur.

⁹⁷ Cf. chapitre 2.2 du présent élaboré.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 162.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 163.

Toutefois, à défaut d'une mauvaise traduction, il faut préciser que très souvent les choix de manipulation du texte sont imputables à des facteurs externes. Le traducteur d'enfance et de jeunesse est en effet soumis aux normes pédagogiques et littéraires des autorités académiques et aux clichés issus de la société. Il doit accorder une attention particulière aux besoins didactiques et pédagogiques de son public cible ; en même temps, il doit faire face aux exigences commerciales et éditoriales des éditeurs. Le traducteur d'enfance et de jeunesse, ainsi que l'auteur, doivent aussi garder à l'esprit le rôle joué par le parent, qui fait office de médiateur entre eux et le jeune lecteur. Enfin, on peut affirmer que les stratégies et techniques de traduction adoptées par le traducteur témoignent de sa vision de l'enfance, de l'adolescence, de la littérature destinée à ce public et par conséquent aussi de l'adulte en tant que médiateur.

Bien que nous assistions, au cours des deux dernières décennies, à une émancipation et à une acceptation lente mais progressive de ce genre littéraire ainsi que de la figure du traducteur, le chemin à parcourir demeure long, car la reconnaissance de la littérature d'enfance et de jeunesse n'est pas homogène et constante dans tous les pays du monde. Cela signifie qu'il y aura toujours des traducteurs qui utiliseront des stratégies et des techniques de manipulation inadéquates d'un point de vue éthique et esthétique puisque, comme l'affirme Pederzoli :

« [...] la littérature pour enfants ne pourra jamais s'affranchir de sa double appartenance au système éducatif et au système littéraire, ce qui ouvre la voie à des démarches traductives très disparates. [...] une production littéraire destinée aux enfants et à la jeunesse, donc à des lecteurs «faibles» du point de vue social, s'exposera toujours au risque d'être sous-estimée ainsi qu'à différents types d'«interventions» opérées par l'adulte. Enfin, il est possible que les démarches traductives soient conçues de plus en plus en raison du statut des ouvrages, donc de la hiérarchisation que nous avons évoquée, ou qu'il y ait d'importantes différences entre les maisons d'édition ou les différents pays ».¹⁰⁰

2.5.2 Le traducteur et ses destinataires

La littérature pour la jeunesse ainsi que la traduction de cette littérature ont des caractéristiques distinctes par rapport à la littérature pour adultes, qui varient selon le point de vue de l'écrivain, de l'éditeur et du lecteur. Quant à la traduction de ce genre littéraire, on

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 165-166.

constate qu'au fil des années différentes théories ont vu le jour, visant, chacune à leur manière, à valoriser la relation particulière qui s'établit entre le traducteur et son public. À cet égard, nous mentionnons Roberta Pederzoli et Valeria Illuminati qui ont défini cette relation comme un :

« La relation asymétrique qui s'établit entre un groupe d'adultes - ceux qui écrivent, illustrent, publient et traduisent les livres - et un groupe de jeunes destinataires, dont les compétences en lecture et les connaissances du monde sont différentes et inférieures à celles du premier groupe. Cette relation asymétrique entraîne donc une série de conséquences dans l'écriture, l'illustration, la traduction et la publication des textes, ainsi qu'une multitude de caractéristiques et de mécanismes potentiels qu'un éminent chercheur allemand appelle "accommodements" (Ewers 2000 ; Ewers 2009), potentiellement très nombreux, mais souvent difficiles à identifier, à tel point qu'aucune recherche n'a jamais pu établir de manière incontestable ce qui distingue réellement la littérature pour la jeunesse de la littérature pour les adultes ». ¹⁰¹

En effet, la littérature de jeunesse ne s'adresse pas seulement à son destinataire formel (l'enfant), mais prend aussi très souvent en compte la figure médiatrice de l'adulte « prescripteur » du livre (parent, traducteur, enseignant, bibliothécaire, éditeur...). Or, lorsqu'il traduit, un traducteur ne manque jamais de se demander quel sens éthique, moral, pédagogique et/ou ludique donner à la traduction des textes de littérature d'enfance et de jeunesse. Par conséquent, quand la vision du traducteur sur les enfants et la littérature de jeunesse coïncide avec celle de l'auteur, nous aurons une traduction qui respecte les critères de la traduction en général. En revanche, si ces conditions ne sont pas respectées, nous assisterons à des traductions qui manipulent ou déforment le style et l'âme du texte original

¹⁰¹ Roberta Pederzoli, Valeria Illuminati, *Traduzione, infanzia e genere*, dans Adriano Ferraresi, Roberta Pederzoli, Sofia Cavalcanti, Randy Scansani (eds.), *Metodi e ambiti nella ricerca sulla traduzione, l'interpretazione e l'interculturalità – Research Methods and Themes in Translation, Interpreting and Intercultural Studies*, MediAzioni 29, 2020, p. A223-A224, archivé par www.mediazioni.sitlec.unibo.it, consulté le 22/09/2021, cf. :

https://cris.unibo.it/retrieve/handle/11585/808980/758200/pederzoli_illuminati_martii.pdf. Version originale : « rapporto asimmetrico che si instaura fra un insieme di adulti – chi scrive, illustra, pubblica e traduce i libri –, e un insieme di giovani destinatari e destinatarie, con competenze di lettura e conoscenze del mondo diverse e inferiori rispetto al primo gruppo. Tale rapporto asimmetrico comporta allora una serie di conseguenze nella scrittura, illustrazione, traduzione, pubblicazione dei testi, nonché una serie di potenziali caratteristiche e accorgimenti che un importante studioso tedesco ha definito “accomodamenti” (Ewers 2000; Ewers 2009), i quali sono potenzialmente molto numerosi, seppur in molti casi difficilmente identificabili, tanto che nessuna ricerca è mai riuscita a stabilire in maniera incontrovertibile che cosa di fatto distingue la letteratura per l’infanzia dalla letteratura per adulti ».

sous le prétexte de la nécessité d'adapter le contenu du texte au lecteur du pays cible qui, autrement, aurait du mal à comprendre les références culturelles du texte source.

Quoi qu'il en soit, la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse s'avère un défi dans toutes les acceptions du terme, un défi aussi beau que délicat et difficile pour tous les acteurs impliqués.

2.5.3 Comparaison entre traducteur et auteur

L'auteur de livres destinés aux plus petits et aux jeunes recouvre un rôle très similaire à celui du traducteur en termes de responsabilité envers son public. En effet, pendant la réalisation de son ouvrage, il est nécessaire de se soucier des potentiels lecteurs, de leurs goûts, de leur connaissance, de leur expertise, de leurs compétences linguistiques, etc. En même temps, il se veut aussi un créateur de mondes à la fois vraisemblables, fantastiques et réels, ce qui implique des stratégies adaptées à chaque public et à chaque tranche d'âge pour obtenir l'effet désiré. De ce point de vue, la désignation des noms des personnages (qui pose à son tour toute une série de problèmes de traduction) revêt une importance considérable, ainsi que la capacité à créer et à maintenir une atmosphère chargée de suspense ou de comédie sans jamais négliger le rythme, les références au monde réel ou les craintes éventuelles du lecteur. Ces éléments qui rendent unique chaque acte d'écriture, représentent aussi des étapes délicates dans le processus de traduction, qui nécessitent de la plus grande attention de la part du traducteur.

Mais, contrairement aux traducteurs qui sont obligés, en quelque sorte, de rester fidèles à la version de l'auteur, les écrivains sont presque toujours libres de puiser dans n'importe quelle source littéraire pour créer quelque chose d'unique et d'original. Parfois, leurs œuvres influencent directement ou indirectement le public auquel elles sont adressées; dans ce cas, il s'agit d'une démarche qui exige beaucoup de prudence.

En définitive, nous constatons que la relation qui unit l'auteur et le traducteur est assez complexe. Cette opinion repose également sur le manque de considération et d'estime que certains écrivains, heureusement pas tous, manifestent à l'égard de leurs collègues traducteurs. C'est précisément pour cette raison que les auteurs se chargent parfois eux-mêmes de la traduction de leurs livres, ce qui constitue une exception dans la mesure où

les modifications de l'original sont autorisées; tandis qu'un traducteur pourrait être accusé de détourner le texte original et être jugé un « mauvais » interprète.

2.5.4 L'éditeur

De nos jours, on constate que le travail des éditeurs est aussi indispensable que difficile, surtout quand on parle d'éditeurs de littérature d'enfance et de jeunesse. On peut affirmer que leur travail est essentiel, car ils participent en quelque sorte à la création, à la publication et à la diffusion finale d'un livre destiné aux jeunes. Ils jouent un rôle crucial dans la réussite d'un livre. D'autre part, nous pouvons également définir leur tâche comme extrêmement difficile et délicate, car d'après Laurence Kiefe, le métier de l'éditeur est « [...] au carrefour de la création et du marché, l'éditeur doit d'abord définir les grandes lignes d'une collection, avant de chercher les auteurs avec lesquels il pourrait travailler ».¹⁰²

Indépendamment de ces deux aspects, il faut toujours garder à l'esprit que, bien souvent, les éditeurs opèrent sur la base du profit : l'objectif premier est de vendre le plus possible et d'augmenter leurs gains. Ainsi, ils sont obligés de choisir avec soin la liste des livres à publier ou à traduire. Ils orientent souvent leurs choix vers des auteurs et des traducteurs reconnus ou conformément à la tendance du moment, au détriment d'auteurs et de traducteurs mineurs.

En tant que véritables entrepreneurs, les éditeurs doivent également respecter certains critères lors du choix des livres à publier, qui dans la plupart des cas sont les produits issus de la société, de la culture, de la critique, du moment historique et économique d'un pays. C'est pourquoi, une fois qu'un livre ou une traduction ont été présentés, les éditeurs peuvent intervenir à leur guise et apporter des modifications conformément aux considérations évoquées ci-dessus. Voilà pourquoi les choix stylistiques ou ceux concernant la mise en page à adopter peuvent se révéler cruciaux pour la réussite du livre, non seulement au niveau esthétique, mais aussi didactique. Mais il est clair, comme le souligne Chiara Elefante, que « la ligne éditoriale a sans aucun doute orienté les stratégies de traduction, notamment en ce qui concerne les omissions, les censures, et la présence éventuelle d'une voix normalisante ».¹⁰³

¹⁰² Laurence Kiefe, *Un éditeur pour la jeunesse, à quoi ça sert ?*, dans Spirale, Revue de recherches en éducation, n°9, 1993. Littérature enfantine / de jeunesse. pp. 187-190, archivé par www.persee.fr, consulté le 22/09/2021, cf. : https://www.persee.fr/doc/spira_0994-3722_1993_num_9_1_1774.

¹⁰³ Chiara Elefante, *La traduzione e il paratesto*, Bologna, BUP, 2012a, p.313, dans Valeria Illuminati (thèse de doctorat), *Traduzione per l'infanzia e questioni di genere: viaggio tra i classici francesi e inglesi tradotti in italiano*, 2017, p. 143, archivé par amsdottorato.unibo.it, consulté le 22/09/2021, cf. <http://amsdottorato.unibo.it/8264/>.

Depuis quelques années, nous assistons de plus en plus à la promotion d'une littérature de genre et d'une traduction de genre. Bianca Pitzorno, que nous allons présenter dans le troisième chapitre, appartient également à ces deux catégories. Cette présence croissante des femmes en tant qu'écrivaines et traductrices de livres pour la jeunesse transparaît également sur le secteur éditorial. En effet, on assiste à une prolifération des séries destinées aux petites filles et aux jeunes femmes. Dans une étude de 2015, Pederzoli souligne « l'importance du secteur de l'édition et le rôle qu'il peut jouer dans la promotion et le renforcement de représentations et de modèles de genre plus traditionnels et stéréotypés ou au contraire dans leur opposition, surtout à travers la présence et l'activité de maisons d'édition indépendantes et "militantes" ». ¹⁰⁴ Il est évident que la littérature et la traduction de genre se sont imposées ces dernières années et ont fait des progrès considérables. Cependant, cela ne signifie pas que ces efforts soient suffisants : en particulier, tous les éditeurs doivent donner plus d'espace à ces nouvelles propositions littéraires afin de construire, d'encourager et de divulguer de nouveaux modèles qui enrichissent et élargissent les connaissances culturelles de tous les enfants, adolescents et adultes intermédiaires. Nous souhaitons conclure en citant Valeria Illuminati qui affirme :

« Les éditeurs peuvent alors jouer un rôle loin d'être secondaire dans une approche sensible au genre de la traduction de la littérature de jeunesse, [...]. Le péri-texte éditorial, [...], peut véhiculer une représentation stéréotypée des genres ou, au contraire, promouvoir une représentation égalitaire, à travers toute une série de choix : textes de quatrième de couverture, titre, images de couverture, mise en page, couleurs, etc. Il s'agit certainement de choix qui ne sont pas neutres ou superficiels et de décisions qui peuvent également avoir une répercussion sur le genre, puisque tous ces éléments influencent la première réaction du lecteur face au texte, en sollicitant son intérêt et éventuellement son achat. Si le péri-texte éditorial incarne donc " l'espace où l'action de l'éditeur se révèle de façon plus concrète et explicite " (Pederzoli 2012 : 82), le rôle de l'éditeur est également fondamental en amont de tout le processus de traduction dans le choix des textes à traduire, permettant aux lecteurs d'avoir accès ou non à un texte ». ¹⁰⁵

¹⁰⁴ Roberta Pederzoli, Valeria Illuminati, *op. cit.*, p. A239, archivé par www.mediazioni.sitlec.unibo.it, consulté le 22/09/2021, cf. :

https://cris.unibo.it/retrieve/handle/11585/808980/758200/pederzoli_illuminati_martii.pdf . Version originale : « l'importanza dell'editoria e il ruolo che può giocare nel promuovere e rafforzare rappresentazioni e modelli di genere più tradizionali e stereotipati o al contrario contrastarli, in particolare grazie alla presenza e all'attività di case editrici indipendenti e "militanti" ».

¹⁰⁵ Valeria illuminati, *op. cit.*, p. 346, archivé par amsdottorato.unibo.it, consulté le 22/09/2021, cf. <http://amsdottorato.unibo.it/8264/>. Version originale : « Gli editori possono allora giocare un ruolo tutt'altro che secondario in un approccio gender-sensitive alla traduzione della letteratura per l'infanzia, [...]. Il peritesto editoriale, [...], può veicolare una rappresentazione stereotipata dei generi o

2.5.5 La critique

Nous terminons cette partie en évoquant le rôle joué par la critique, le dernier acteur du processus de la traduction que nous avons pris en compte. En effet, la critique représente non seulement le moyen de réglementer l'offre littéraire sur le marché, d'influencer les écoles, les bibliothèques, les librairies et les familles, mais elle reflète également les orientations pédagogiques et l'opinion que la société a sur la littérature de jeunesse. Pour cette raison, elle est censée trouver un équilibre entre les intérêts du public et les exigences de qualité tout en respectant les différences culturelles qui peuvent exister entre le texte source et la traduction proposée. C'est pourquoi les délais de révision des œuvres traduites sont beaucoup plus longs que ceux des textes originaux voire, dans certains cas, inexistantes en raison de nombreux facteurs additionnels à prendre en compte.

2.6 L'importance du paratexte

En 1982, puis en 1987, le théoricien français Gérard Genette forge et théorise la notion de paratexte, d'abord dans son ouvrage *Palimpsestes*, puis dans l'essai *Seuils*. C'est précisément dans ce dernier essai qu'il énonce ses fonctions. On peut brièvement dire que pour Genette le paratexte représente l'ensemble des éléments qui entourent une œuvre et fournissent une série d'informations dont le but est de faciliter la compréhension du texte au lecteur. D'après la définition et classification de Genette, il est possible de distinguer dans le paratexte deux zones éditoriales bien précises, le péri-texte et l'épi-texte. Il s'agit d'un sujet qui, naturellement, mériterait une étude très approfondie. Dans ce contexte, nous proposons quelques brèves définitions et réflexions sur le rôle crucial qu'il joue dans la littérature d'enfance et de jeunesse, pour ensuite utiliser ces notions dans l'analyse du livre de Bianca Pitzorno, *Parlare a vanvera*.

2.6.1 Le péri-texte

Le péri-texte englobe tous les éléments paratextuels qui se trouvent près ou autour du texte et qui remplissent une fonction de présentation et de commentaire du texte lui-même.

al contrario promuoverne una paritaria, attraverso tutta una serie di scelte: testi delle quarte di copertina, titolo, immagini di copertina, layout, colori, ecc. Si tratta di scelte e decisioni certamente non neutre o superficiali che possono avere anche una ricaduta di genere, dal momento che tutti questi elementi influenzano la prima reazione del lettore-trice davanti al testo, sollecitandone l'interesse e, possibilmente, l'acquisto. Se il peritesto editoriale incarna quindi " l'espacio où l'action de l'éditeur se révèle de façon plus concrète et explicite " (Pederzoli 2012: 82), il ruolo dell'editore è fondamentale anche a monte dell'intero processo traduttivo nella scelta dei testi da tradurre, permettendo alle lettrici e ai lettori di avere accesso o meno a un testo ».

Le péritexte contient des informations qui nous permettent d'identifier une œuvre, notamment le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, le nom de l'éditeur, le lieu et la date de publication, le lieu d'impression, le nom de la collection, la quatrième de couverture, le code-barres, etc. Parallèlement, on obtient des informations sur sa structure, par exemple grâce à la table des matières, la bibliographie, le répertoire, l'index et les annexes. Parfois, on peut trouver des indications sur le format du texte, sur sa couverture souple ou rigide, ou encore sur le type de papier choisi. La dédicace, le prologue, l'introduction, la préface, la postface, l'épigraphe, les illustrations et les notes revêtent une importance indéniable. En ce qui nous concerne, nous allons surtout nous focaliser sur deux aspects péri-textuels qui nous semblent pertinents avec le sujet de cette mémoire : les illustrations et l'introduction.

Les images, que nous avons déjà eue l'occasion de mentionner¹⁰⁶, méritent d'être évoquées à nouveau, car elles constituent un élément intrinsèque et caractéristique de ce genre littéraire. Au-delà de la valeur artistique qu'elles apportent, les illustrations confèrent davantage de prestige à l'œuvre. Généralement, on distingue entre les œuvres où le recours aux illustrations est secondaire ou complémentaire au texte écrit. Dans le premier cas, les images sont utilisées comme des outils auxiliaires qui accompagnent le texte écrit ; tandis que dans le second cas, les illustrations ont une fonction essentielle dans la compréhension et la narration du texte. Ainsi, comme on peut le deviner, les œuvres qui emploient des images auxiliaires conviennent à un public adolescent, voire adulte, contrairement à la deuxième catégorie, qui s'adresse à des enfants plus petits ou qui n'ont pas encore atteint l'âge scolaire. À notre avis, l'œuvre de Bianca Pitzorno, *Parlare a vanvera*, se situe dans la première catégorie, puisque les images contenues dans le texte ont une fonction purement secondaire, ornementale qui vient enrichir le livre et n'altère pas le sens de l'histoire.

Par contre, si l'on considère l'introduction dans une perspective plus étendue, on peut convenir que son but est d'établir un lien direct entre l'auteur et le lecteur. Encore une fois, en nous référant au livre de Bianca Pitzorno, on constate que l'introduction¹⁰⁷ devient dans ce cas un outil d'analyse intéressant, car elle permet à l'auteur d'expliquer et de clarifier brièvement le sujet du livre. Dans *Parlare a Vanvera*, Bianca Pitzorno s'adresse immédiatement au destinataire en commençant par un « Chers lecteurs, [...] »¹⁰⁸, une formule d'ouverture qui sert explicitement de préambule au lecteur pour lui annoncer le contenu du

¹⁰⁶ Cf. chapitre 1.2.3 du présent élaboré.

¹⁰⁷ À cet égard, nous précisons que dans son livre, Bianca Pitzorno ne donne aucun titre à ces deux premières pages. C'est nous qui, pour des raisons pratiques et liées à notre étude, la qualifions d'introduction.

¹⁰⁸ Bianca Pitzorno, *op. cit.*, p. 5 : « Cari lettori, [...] ».

texte et orienter ses attentes. Normalement, l'introduction, située au début du volume, est la dernière chose qu'un auteur écrit, le plus souvent lorsque l'ouvrage est terminé, car elle doit être en corrélation avec le reste de l'œuvre. De plus, l'introduction est en règle générale rédigée dans la même police de caractères que le reste du texte pour assurer une plus grande continuité et préciser que l'auteur est le même dans les deux parties. Toutefois, *Parlare a vanvera* s'écarte de la règle qui pourrait être appliquée par beaucoup : en effet, Bianca Pitzorno adopte l'italique, ce qui, à notre avis, différencie volontairement cette première partie du reste de l'œuvre. Nous ne saurons jamais si cela relève d'un choix purement commercial ou non. En tout cas, grâce à ce petit expédient, l'auteur a atteint son objectif, à savoir susciter chez le lecteur le désir de lire et de découvrir les récits.

2.6.2 L'építex-te

L'építex-te regroupe tous les éléments qui ne figurent pas dans le texte, mais qui lui sont associés, tels que les entretiens avec l'auteur, ses déclarations, la critique, sa correspondance, sa vie, ses habitudes, etc. En bref, l'építex-te englobe l'ensemble des déclarations et des écrits d'un auteur au cours de sa vie et sur le monde qui l'entoure. Rien n'empêche ces références d'être incluses dans le périex-te d'une publication ultérieure, même si elles concernent des événements ou des situations narrés auparavant.

2.6.3. Conclusion

Pour le livre *Parlare a vanvera* de Bianca Pitzorno, nous suggérons un tableau sommaire à partir duquel nous avons essayé de rassembler certaines des références paratextuelles mentionnées précédemment afin de valoriser leur rôle dans la présentation d'un ouvrage.

TABLEAU 1

PARATEXTE		
	Péritex-te	Építex-te
Titre	<i>Parlare a Vanvera</i>	
Nom de l'auteur	Bianca Pitzorno	
Nom de l'éditeur	Junior Mondadori	
Lieu et date d'édition	Milan, 1989	
Table des matières	À la fin de la narration, page 121 du livre	
Bibliographie	À la fin de la narration,	

	page 125 du livre	
Dédicace	Avant l'introduction, page 4 du livre : « <i>Al mio unico amatissimo nipote Paolo Pitzorno, grande esperto di giochi di parole</i> ».	
Introduction	Page 5 du livre :	
Postface	À la fin de la narration, page 122 du livre	
Illustrations	Emanuela Bussolati	
Entretiens avec l'auteur		Absents
La critique		Absentes

L'analyse de ces éléments est un premier soutien utile et constitue un guide vers une compréhension plus approfondie du texte. En effet, le titre représente un élément de première importance, car il établit un contact initial avec l'œuvre et l'auteur en créant des attentes chez le lecteur : le titre signifie-t-il quelque chose ? Y a-t-il un lien entre le titre et les personnages ?... etc. Quelle est l'intention de l'auteur ? L'illustration de surface et celles qui se trouvent à l'intérieur du livre sont également importantes, car, en quelque sorte, elles soulignent l'appartenance à une collection plutôt qu'à une autre. Or, cette dimension est fondamentale dans la littérature d'enfance et de jeunesse. À partir de l'illustration, il est possible de recueillir plusieurs informations qui nous aident à imaginer le sujet du livre. Les couleurs, le trait du dessin ou la typographie du titre peuvent influencer le choix du lecteur (enfants et/ou adultes) ainsi que tous les autres agents qui contribuent à sa diffusion et promotion. On peut voir ci dessous la présentation de la couverture du livre *Parlare a Vanvera* avec certains des éléments paratextuels évoqués auparavant.



Photo numéro 1

Quant à la quatrième de couverture, quel est son rôle ? Tout le monde convient que le texte de la quatrième de couverture (voir photo numéro 2) fait office d'invitation à la lecture. Les autres éléments présents révèlent des stratégies commerciales et des contraintes réglementaires en matière d'édition. Toutefois, dans cette section figurent également des indications concernant les différents destinataires du livre, notamment les enfants ou les adolescents, mais aussi les adultes intermédiaires du livre. Si l'on considère, par exemple, la quatrième de couverture de *Parlare a Vanvera*, on peut lire : en haut, une référence issue de l'introduction grâce à laquelle l'éditeur interpelle le jeune lecteur ou l'adulte (*Pourquoi dit-on cela ?*) ; elle est immédiatement suivie d'un bref résumé neutre du conte ; presque au milieu de la couverture se trouve une note sur l'auteur du livre avec une indication sur sa notoriété au niveau international. En bas à gauche on peut trouver des informations concernant le site web de l'éditeur, le nom du directeur artistique et du graphiste. Le coin inférieur à droite est normalement consacré aux codes-barres, ISBN, le prix, mais aussi à la classe d'âge (*À partir de 11 ans*).

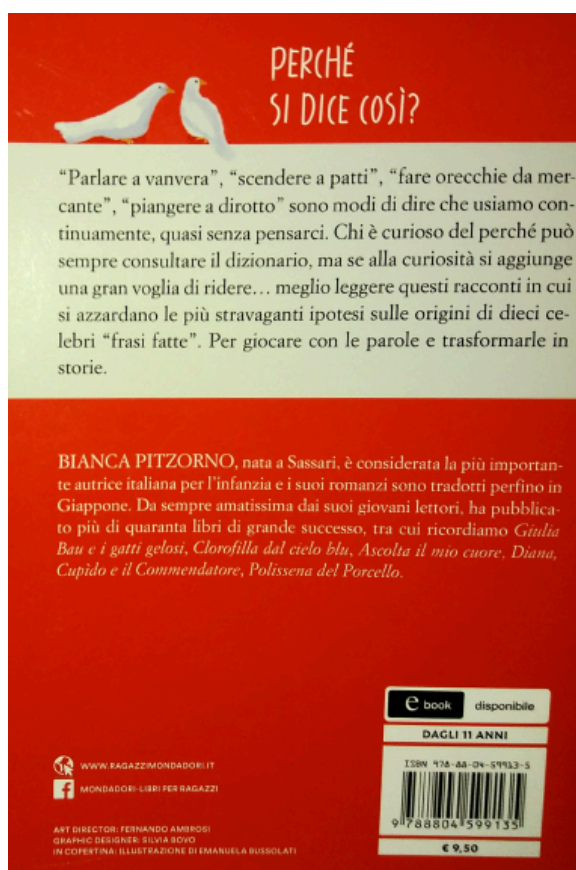


Photo numéro 2

Enfin, l'ouvrage se termine par une table générale des matières qui représente une division du livre en séquences. Pour ce qui est de notre livre, chaque chapitre porte le titre d'une expression idiomatique. La postface revêt également une certaine importance au sein de ce volume. Située immédiatement après la table des matières, celle-ci joue un rôle important, car Bianca Pitzorno nous explique comment sont nées les histoires racontées dans son ouvrage. Par contre, elle n'indique aucun entretien ni aucun commentaire de la part des critiques. Tandis que, sur le site web de l'auteur, des articles de presse commentant le livre sont signalés, mais il n'est malheureusement pas possible de consulter les liens suggérés.

Cette introduction générale et synthétique sur le paratexte nous donne une idée plus précise de sa fonction et de sa valeur, en particulier si l'on pense à la littérature d'enfance et de jeunesse et à sa traduction. Effectivement, comme le fait remarquer Pederzoli,

« le paratexte dans son ensemble (pérítex-te + építex-te, selon la classification de Genette) représente le lieu où les acteurs de la littérature de jeunesse (écrivains, traducteurs, éditeurs, mais aussi critiques, enseignants, bibliothécaires etc.) tentent d'influencer et canaliser dans une certaine direction la lecture d'un certain texte. En même temps, il incarne l'un des lieux (et/ou des espaces) qui traduisent le mieux les antagonismes parmi les instances différentes de

cette production (notamment littéraire, éducative, commerciale), ainsi que la coexistence, parfois conflictuelle, de plusieurs destinataires, officiels et officieux, enfants et adultes, qui est l'un de ses traits typiques ».¹⁰⁹

De toute évidence, la tâche de l'appareil paratextuel ne se limite pas à donner une vision globale et rapide du texte à ses lecteurs. Il influence les choix des éditeurs lorsqu'il s'agit de déterminer l'inclusion d'un ouvrage dans une collection et dans des classes d'âge précises. Il exerce également une influence sur les bibliothèques lorsqu'elles sont appelées à promouvoir un livre plutôt qu'un autre. Le Ministère de l'Éducation Nationale de la Jeunesse et des Sports (MIM, ex MIUR en Italie) pourrait aussi être affecté par l'appareil paratextuel, car il peut décider de donner une visibilité supérieure à certains écrivains plutôt qu'à d'autres dans les livres de cours, même si ceci n'était peut-être pas le projet initial de l'auteur du texte.

En ce qui nous concerne, les livres et les récits écrits par l'écrivaine Bianca Pizzorno appartiennent certainement à cette dernière catégorie. D'ailleurs, le succès et la réputation obtenus, non seulement auprès des enfants, mais aussi des adultes, ont permis à plusieurs de ses œuvres de devenir de véritables classiques de la littérature italienne pour la jeunesse, jusqu'à figurer dans les manuels scolaires. Son style, les thèmes qu'elle aborde et l'authenticité avec laquelle elle raconte ont conquis le public, même si, comme l'affirme l'auteur, ces contes et histoires n'ont pas été conçus dans une perspective pédagogique et morale.

¹⁰⁹ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 79-80.

CHAPITRE III

UN CLASSIQUE DE LA LITTÉRATURE ITALIENNE D'ENFANCE ET JEUNESSE : BIANCA PITZORNO ET LA QUALITÉ DES ÉLÉMENTS DE L'ÉCRITURE

3.1 Présentation

Bianca Pitzorno, née à Sassari (Sardaigne) en 1942, est une écrivaine italienne connue principalement pour ses livres et récits destinés aux enfants et aux jeunes adultes. Il suffirait de lire son œuvre autobiographique *Storia delle mie storie*¹¹⁰ pour présenter sa vie et sa longue et prestigieuse carrière, où la narration des différents personnages se mêle à des événements authentiques de l'enfance de l'écrivain.

Depuis qu'elle est enfant, Bianca adore écouter des histoires de toutes sortes, en particulier celles qui renvoient à l'environnement familial, aux personnes et aux lieux domestiques connus et donc riches de références proches de la réalité. C'est avec la même curiosité et la même passion qu'elle appréhende le dessin, la peinture, s'intéresse à la photographie et se révèle naturellement une lectrice insatiable et précoce. Contrairement à ses amies, elle a la possibilité d'accéder à la bibliothèque familiale qui est bien fournie en livres de toutes sortes. La jeune fille fréquente souvent cette chambre : elle feuillette les différents livres et, bien qu'elle ne sache pas encore lire, grâce aux illustrations, elle se laisse aller à la fantaisie. Dans son esprit commencent déjà à se former de belles histoires. La découverte et le contact avec une multitude d'œuvres lui permet également de développer l'image d'une enfant têtue et courageuse, qui aime les animaux et protège les plus vulnérables. La transition de la lecture auditive à la lecture individuelle, puis à l'écriture de récits, représente un moment charnière de la vie de la jeune fille. En effet, avant de commencer à lire et à développer un sens critique notable envers les adultes, Bianca se rend compte que les mots et la manière de raconter une histoire non seulement fictive, mais aussi vraisemblable ont la capacité de susciter des atmosphères suggestives chargées d'émotions.

Lorsqu'elle commence l'école primaire, une enseignante se montre absolument terrible et détestable au point de lui inspirer ses premiers récits, devenant ainsi l'incarnation

¹¹⁰ Bianca Pitzorno, *Storia delle mie storie : Miti, forme, idee della letteratura per ragazzi*, Milano, Pratiche Editrice, 2002.

d'une école primaire encore trop sélective. Un épisode particulièrement significatif se produit au cours de la troisième année de la primaire, lorsqu'une de ses camarades de classe est sévèrement humiliée par cette enseignante simplement parce que sa famille est pauvre. L'événement suscite chez Bianca une indignation et une colère telles qu'elle ne peut finalement pas l'oublier. Elle décide, ainsi, d'écrire un petit texte sur ce qui s'est passé. Plus tard, cette anecdote est devenue le premier chapitre d'une histoire qui a continué à être écrite et lue par de nombreuses personnes tout au long du cycle de l'école primaire et dont le protagoniste était l'enseignant tant détesté. Toujours à l'école primaire, Bianca se prête à la lecture d'œuvres qui, très souvent, s'avèrent dépasser ses compétences, comme la Divine Comédie, l'Illiade et Roland furieux, qu'elle dévoile sans relâche et dont elle se souvient par cœur.

Les années suivantes, elle se rapproche de la lecture des classiques pour la jeunesse qu'elle découvre et lit pendant la soirée à sa sœur cadette. Lors de ces séances de lecture familiale, elle s'intéresse rapidement à l'écrivain Astrid Lindgren et au personnage de Pippi Långstrump (Fifi Brindacier). Dès l'âge de onze ans, Bianca commence à fréquenter assidûment le cinéma de la ville : c'est une passion qui ne la quittera plus.

Pendant le lycée, elle aborde la lecture d'autres auteurs importants tels que Pascoli, D'annunzio, Shakespeare, Tolstoï, Jane Austen, Dostoïevski et les Américains Pearl S. Buck et Harry S. Lewis. Au cours de ces années, elle abandonne l'écriture de courts romans, de récits et de poèmes, car elle se croit désormais adulte et incapable d'exprimer par l'écriture ses impressions et ses sentiments les plus intimes et profonds. Cependant, si sa production écrite connaît un ralentissement provisoire, ce n'est pas le cas de Bianca comme lectrice. En fait, dans le livre *La bambola viva*, elle souligne comment, en réalité, son rapport avec la littérature et en particulier avec la littérature d'enfance et de jeunesse a toujours été spécial et unique, un lien qui n'a jamais été interrompu, même pendant ses années de lycée, comme c'était le cas pour la plupart de ses camarades. La circonstance très fortuite d'avoir une petite sœur de neuf ans, à qui elle lisait des histoires et qu'elle amusait avec ses histoires, a également influencé son parcours.

Après le lycée, Bianca s'inscrit à la faculté de littérature ancienne de l'université de Cagliari, où elle obtient un Master en Archéologie de la préhistoire. Au cours des années universitaires, le cinéma l'intéresse et elle poursuit sa formation. Elle rédige des articles de critiques cinématographiques et de coutumes dans un quotidien de Sassari. Enfin, elle débute

en tant qu'auteure et directrice de théâtre, écrit des scénarios de films et réalise des documentaires de courte durée.¹¹¹

L'année 1968 marque un changement important pour la jeune femme qui s'installe à Milan et s'inscrit à la *Scuola Superiore di Comunicazioni Sociali* avec une spécialisation en cinéma et télévision. Parallèlement, elle fréquente, comme auditrice, la *Civica Scuola D'Arte Drammatica del Piccolo Teatro* de Milan. Souvent invitée au festival du film de Locarno, elle y rencontre des personnalités de premier plan. Toujours en Suisse, elle collabore de temps en temps avec la *Télévision Suisse Italienne* (TSI) pour des émissions d'enfants diffusées à la télévision. Ainsi, lorsqu'elle entend parler d'un concours organisé par l'éditeur suisse pour la jeunesse ESG (*Edizioni Svizzere per la Gioventù*) en 1970, elle y participe en présentant son premier livre pour enfants, *Il grande raduno dei cow boys*. À cette occasion, elle obtient un des prix qui lui permet de publier son ouvrage sous forme de livret en noir et blanc à colorier pour les enfants de l'école primaire.¹¹² Bianca raconte que cet événement a bouleversé sa carrière pour deux raisons :

« parce que, grâce à ce projet, mon nom figurait dans une édition importante de la presse écrite et était connu près d'un grand nombre de lecteurs étranger [et] parce que, pour la première fois, je recevais une rémunération pour mon travail d'écrivain ». ¹¹³

Peu après, elle commence à travailler à la RAI, où elle s'occupe de programmes culturels et de télévision pour enfants tels que « *Chi sa chi lo sa?, Il Dirodorlando, L'albero azzurro* »¹¹⁴ et beaucoup d'autres. En 1973, paraît *Sette Robinsons su un isola matta*, son premier roman pour enfants, tandis qu'en 1974, apparaît le roman *Clorofilla dal cielo blu*, dont sera tiré un dessin animé produit par la TSI et transmis en Europe et en Amérique latine. Quand il devient évident que sa véritable vocation est désormais l'écriture, Bianca abandonne la RAI en 1977, bien qu'elle continue à travailler comme freelance aussi bien à la RAI qu'à la TSI.

¹¹¹ Il s'agit de courts-métrages qui, depuis les années 1920 jusqu'aux années 1980, étaient très populaires auprès des non-professionnels en Italie.

¹¹² Bianca P., *Il grande raduno dei cow boy*, Zurigo, Edizioni Svizzere della Gioventù, 1970.

En 2006, ESG a présenté une nouvelle réédition du livre de Bianca Pitzorno, avec les illustrations d'Ursula Bucher, site internet archivé par *issuu.com*, consulté le 02/06/2022, disponible à l'adresse : https://issuu.com/ondeesg2/docs/il_grande_raduno .

¹¹³ Bianca Pitzorno, « *Opere : Decennio 1970-1979* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par *web.archive.org*, consulté le 03/06/2022, disponible à l'adresse : <https://web.archive.org/web/20130530163441/http://www.biancapitzorno.it/index.php/decennio-1970-1979>. Version originale : « perché grazie ad esso il mio nome apparve su un supporto cartaceo ad alta tiratura e venne conosciuto da un grande numero di lettori in un paese straniero [e] perché per la prima volta un lavoro di scrittura mi venne pagato ».

¹¹⁴ Bianca Pitzorno, *Parlare a Vanvera*, *op. cit.*, p. 125.

Dans les dix années suivantes (1980-1989), Bianca fait quelques expériences professionnelles détachées du milieu littéraire : elle travaille comme assistante au catalogue pour le directeur éditorial de Fabbri-Sonzogno-Bompiani (1981) et, de 1982 à 1984, elle accepte le rôle de conseillère externe en littérature de fiction pour le même éditeur. Entre-temps, ses recherches et ses écrits se poursuivent, parsemés de divers engagements professionnels et suivis de quelques petites aventures désagréables avec les éditeurs d'où la décision de mieux comprendre les droits d'auteur et le rapport qui s'instaure entre l'écrivain et l'éditeur. À ce regard, elle écrit : « Ma réputation d'auteur "capricieux et prétentieux" commençait à se former et à se répandre, alors que tout ce que je demandais était que la loi soit respectée ». ¹¹⁵ En 1987, elle rencontre enfin la nouvelle directrice de la section *Ragazzi* de la maison d'édition Mondadori, Margherita Forestan, avec laquelle elle établit immédiatement une complicité et un respect mutuels qui les amènera à collaborer pendant vingt ans. En outre, Bianca bénéficiait d'un contrat avec les *Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori* (ESMO) pour lesquels elle invente et rédige « un rôle-playing game à jouer dans la classe pendant les heures de lecture ». ¹¹⁶ Le livre, qui n'était pas à vendre, a été distribué gratuitement aux enseignants et s'intitulait *Viaggio Periglioso nel paese di Libroland*. Voici un extrait sur son site où elle explique quelles œuvres et quels éléments ont influencé la création de ce jeu de rôle ludique :

« Pour "construire" et écrire ce jeu, je me suis inspiré de la série de "livre-jeu" publiés par E.Elle avec beaucoup de succès dans ces années-là, et comme le cadre était celui d'un moyen-âge fantastique, tant pour le langage que pour certaines situations, j'ai utilisé les suggestions et les indications de *Le seigneur des anneaux* de Tolkien ». ¹¹⁷

¹¹⁵ Bianca Pitzorno, « *Opere : Decennio 1980-1989* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 03/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130603075023/http://www.biancapitzorno.it/index.php/decennio-1980-1989>. Version originale : « cominciava a formarsi e a diffondersi la mia fama di autrice "capricciosa e piena di pretese", quando non chiedevo altro che venisse rispettata la legge ».

¹¹⁶ *Ibidem* : « un gioco di ruolo da farsi in classe durante le ore di narrativa ».

¹¹⁷ Bianca Pitzorno, « *Opere : Decennio 1980-1989* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 03/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130603075023/http://www.biancapitzorno.it/index.php/decennio-1980-1989>. Version originale : « Per " costruire " e scrivere il gioco mi ero ispirata alla collana dei " librigame " che in quegli anni venivano pubblicati dalla E.Elle con grande successo e, poiché l'ambientazione era quella di un fantasy medievale, sia per il linguaggio che per alcune situazioni ho usato i suggerimenti e le suggestioni che mi venivano da *Il Signore degli Anelli* di Tolkien ».

La période 1990-1999 s'avère très féconde en termes de production littéraire. Dans ces années, sa participation à l'émission télévisée *L'Albero Azzurro*, dont le père fondateur était Roberto Piumini¹¹⁸, fut tout aussi précieuse :

« *L'Albero Azzurro* est né sous l'impulsion de Franco Iseppi, qui estimait qu'il manquait, au sein de la télévision publique italienne, un programme à vocation éducative pour les enfants de trois à cinq ans, comme ceux de la BBC anglaise ou de *Sesame Street* américaine. [...] Je n'ai pas participé à la rédaction des textes, mais j'ai donné quelques conseils sur les scénarios. Toutefois, je devais assister à toutes les réunions de rédaction ; le travail d'équipe était particulièrement éprouvant pour moi, qui, pendant les dix dernières années, avait toujours travaillé individuellement ».¹¹⁹

Entre 1995 et 1996, Bianca soutient la bibliothèque *Ruben Martinez Villena de La Havane*, à Cuba et organise une chaîne de solidarité qui fournit à la bibliothèque des centaines de livres illustrés pour enfants. Grâce à cette activité solidaire, elle reçoit l'année suivante le prix de *La Rose Bianca* attribué par l'Association des écrivains cubains. Dès lors, elle n'a jamais arrêté de collaborer avec les institutions culturelles de l'île, tout en contribuant par ses traductions à faire connaître les auteurs cubains. En 1996 également, lors d'une cérémonie solennelle, elle reçoit un diplôme honorifique en Sciences de l'éducation à l'Université de Bologne.

Le XXI^{ème} siècle continue d'apporter à Bianca des reconnaissances importantes. En effet, en 2000, l'UNICEF la nomme *Goodwill Ambassador* et en 2003, elle publie son premier volume sur les droits des enfants, *L'isola degli smemorati*, tandis qu'en 2008, elle sort son deuxième livre sur le même sujet, *Angeli in caduta libera*, illustré comme le

¹¹⁸ Roberto Piumini, né en 1947, est un écrivain et une référence dans la littérature d'enfance et de jeunesse. Avant de publier des livres de poèmes, comptines, contes de fées, récits, romans, fictions, textes théâtraux, auprès de quatre-vingts éditeurs environ, il a été enseignant dans des collèges et lycées. Il a aussi été pédagogue, directeur de groupes à caractère expressif et comédien. Aujourd'hui, il consacre une grande partie de son temps à rencontrer des groupes d'enfants dans les écoles et les bibliothèques. Sa réputation a dépassé les Alpes, ce qui lui a permis de prêter sa main à l'écriture de nombreux textes pour les chœurs et des œuvres musicales. Plusieurs de ses livres ont été traduits dans différents pays. Piumini est également l'auteur de pièces radiophoniques, de nouvelles, de poèmes, de romans et de traductions de poèmes pour adultes. Il a collaboré et écrit plusieurs œuvres avec Bianca Pitzorno. Pour plus d'informations, veuillez consulter le site web :

<http://www.robertopiumini.it/index.html?pg=8> .

¹¹⁹ Bianca Pitzorno, « *Opere : Decennio 1990-1999* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 03/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130603082616/http://www.biancapitzorno.it/index.php/decennio-1990-1999>. Version originale : « *L'Albero Azzurro* era nato per volontà di Franco Iseppi, che sentiva la mancanza, nel palinsesto della televisione pubblica italiana, di un programma televisivo per bambini dai tre ai cinque anni, come quelli della BBC inglese, o lo statunitense *Sesame Street*. [...] Io non partecipavo alla stesura dei testi, ma fornivo una sorta di consulenza ai copioni. Dovevo comunque partecipare a tutte le riunioni della redazione; il lavoro d'équipe risultava particolarmente impegnativo per me, che negli ultimi otto/dieci anni avevo sempre lavorato in totale solitudine ».

précédent volume par Lorenzo Terranera. En 2002, Bianca enseigne à l'université de Milan Bicocca et tient un cours sur l'Histoire de la littérature pour enfants. En dehors de ces derniers engagements, elle décide de consacrer les années suivantes uniquement à l'écriture, en publiant des romans qui connaissent un grand succès. Actuellement, elle compte plus de quarante publications qui mettent toutes en scène des protagonistes féminins. Cependant, cet écrivain n'a pas seulement produit des chefs-d'œuvres de la littérature pour la jeunesse ; elle a également contribué à la diffusion d'auteurs étrangers en traduisant en italien des œuvres de divers écrivains cubains, de l'écrivain finlandais Tove Jansson, ainsi que des auteurs tels que R.R.Tolkien, Sylvia Plath et David Grossman.

Aujourd'hui, Bianca Pitzorno est appréciée et connue non seulement au niveau national, mais aussi international. Ses livres ont été traduits en « français, allemand, espagnol, catalan, polonais, hongrois, grec, turc, japonais, chinois et coréen. Dans la seule version originale italienne, ses livres ont dépassé les deux millions d'exemplaires vendus ».¹²⁰ Bianca a écrit plusieurs livres, principalement des romans de fiction pour adultes et enfants. Ces œuvres diffèrent toutes les unes des autres, car elles ont été conçues à différentes étapes de sa vie, ce qui les rend nécessairement uniques. La seule constante dans son écriture, comme l'auteur le dit elle-même, est la présence de personnages et de protagonistes féminins et les thèmes liés aux difficultés d'être une femme dans la société contemporaine et dans celle du passé. Défenseur d'une littérature capable d'offrir, même aux jeunes lecteurs, des œuvres et des textes soignés dans leur langage, leur structure et dans la profondeur de leurs idées, Bianca affirme que l'objectif littéraire et artistique doit parfois prévaloir sur l'objectif pédagogique.

Nous souhaitons conclure cette présentation générale en citant certaines des considérations présentées dans l'album des diplômés *Honoris Causa* de l'Université de Bologne :

« [...] la contribution de Bianca Pitzorno à la définition d'une "pédagogie de la littérature" fructueuse tient à sa capacité inhabituelle de relier les mondes, les lieux et les intrigues de la littérature la plus élevée et raffinée aux besoins des très jeunes lecteurs et de les pousser vers les territoires les plus prestigieux de la littérature. Dépourvue de tout rapport avec une littérature enfantine classique basée sur l'intimidation et la réprimande, Bianca Pitzorno

¹²⁰ Bianca Pitzorno, « *Chi è? : Biografia* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20150227223653/http://www.biancapitzorno.it/index.php/chi-e/biografia>.
Version originale : « francese, tedesco, spagnolo, catalano, polacco, ungherese, greco, turco, giapponese, cinese e coreano. Soltanto nella versione originale italiana i suoi libri hanno superato i due milioni di copie ».

possède des valeurs bien définies, qu'elle propose avec une vision claire et une intention lucide. Le courage, la dignité, la sincérité dans les choix de vie, la lutte contre le non-authentique, le désordre, le banal, sont les lignes pédagogiques incontournables que l'on retrouve dans toutes ses œuvres ».¹²¹

3.2 Les œuvres et l'histoire littéraire de Bianca Pitzorno

Le début de la carrière d'écrivain de Bianca Pitzorno se situe à deux moments précis de sa vie : à l'âge de huit ans, lorsqu'elle écrivait pour ses camarades, puis à l'âge adulte, presque par hasard. Nous avons déjà eu l'occasion de parler de la première phase lorsque nous avons présenté notre écrivain. Dans les paragraphes suivants, nous essaierons de retracer chronologiquement les étapes de sa carrière adulte qui a commencé au siècle dernier, en 1970, pour aboutir au présent, en privilégiant certaines œuvres qui, à notre avis, méritent d'être valorisées. Tout au long de sa prestigieuse et riche carrière, Bianca n'a pas seulement publié des livres de fiction pour enfants et adultes, mais aussi des romans historiques et des essais. Elle a aussi remporté plusieurs prix et reconnaissances littéraires en Italie et dans d'autres pays. En 2012, par exemple, elle était finaliste du prix *Hans Christian Andersen Award*¹²², l'un des titres littéraires internationaux les plus importants pour la littérature d'enfance et de jeunesse.

3.2.1 Les années 1970

La toute première publication officielle de Bianca a été sans aucun doute la sortie du livret à colorier pour l'éditeur suisse ESG, *Il grande raduno dei cow boys* (1970), et pour un moment, notre écrivain crut qu'il s'agissait d'un épisode isolé. Rien ne laissait présager que la veine de l'écrivain allait bientôt émerger en elle.

¹²¹ Bianca Pitzorno, « *Opere : Varie : Dicono di lei: Alma Mater Università degli Studi di Bologna* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130606175103/http://www.biancapitzorno.it/index.php/opere/varie-traduzioni-dicono-di-lei/dicono-di-lei/163-alma-mater-universita-degli-studi-di-bologna>.

Version originale : « [...] Il contributo dato da Bianca Pitzorno alla definizione di una fruttuosa "pedagogia della letteratura" nasce dall'insolita capacità di collegare i mondi, i luoghi, le trame della letteratura più alta e raffinata, con le esigenze di lettori giovanissimi e li spinge verso i più alti territori della letteratura. Priva assolutamente di qualunque rapporto con una ben radicata letteratura per l'infanzia fondata sul ricatto e sull'ammonizione, Bianca Pitzorno ha ben chiari e ben definiti valori, che propone con una sicura visione e con un lucido intento. Il coraggio, la dignità, la sincerità nelle scelte di vita, la lotta contro l'inautentico, il confuso, il banale, sono le inconfondibili linee pedagogiche reperibili in tutte le sue opere ».

¹²² Pour en savoir plus, consultez le site [ibby.org](https://www.ibby.org/subnavigation/archives/hans-christian-andersen-awards/2012), consulté le 10/06/2022, disponible à l'adresse : <https://www.ibby.org/subnavigation/archives/hans-christian-andersen-awards/2012> .

Au début des années 1970, tous les intérêts de l'artiste sont orientés vers le monde du spectacle, de la télévision, du cinéma, du théâtre, de la peinture et de la photographie. Mais c'est aussi l'époque où elle travaille à la RAI. Son directeur de département est Raffaele Crovi, un intellectuel qui vient du secteur de l'édition. C'est ainsi qu'en 1972, par une suite de coïncidences fortuites, Crovi lance un challenge à Bianca : écrire un roman (sur ce qu'elle voulait) d'environ cent vingt pages en un mois et demi. Bianca, comme on peut l'imaginer, accepte la mission en respectant les délais et soumet à Crovi le roman *Sette Robinson su un'isola matta*, qu'il valide sans y apporter de modifications. Le roman, paru dans la collection de livres pour enfants de l'éditeur Bietti en 1973, raconte les aventures d'un groupe de sept vacanciers au bord de la mer, « qui, lors d'une excursion à la plage, se perdent dans un épais brouillard. Ils perdent tout contact avec le reste de la famille et se retrouvent sur une île inconnue et inhabitée. Le bateau n'a plus de pétrole et ils ne peuvent pas quitter l'île ».¹²³ La première édition du roman comprenait également une annexe avec diverses instructions pour de petits bricolages, des fiches de compréhension et une étude approfondie du texte. Le livre reçut un accueil très favorable du public en marquant positivement pour Bianca cette première expérience comme écrivain .

Raffaele Crovi lui commande également son deuxième roman et, en 1974, Bianca publie *Clorofilla dal cielo blu*. L'œuvre, que l'écrivain définit comme « fanta-ecologico »¹²⁴, raconte l'histoire de Clorofilla, « un bébé- plante venant d'une planète végétale avec ses parents, qui sur la Terre risque de mourir à cause de la pollution de l'air ».¹²⁵ L'histoire est pleine de tournures et de réflexions importantes sur l'écologie, un sujet de grande actualité. Un autre thème qui traverse l'ensemble de l'œuvre est sans aucun doute la réflexion sur les préjugés et les aversions qui sont alimentées et encouragées par l'ignorance, la peur ou la réaction à certaines situations vécues directement. En ce sens, il est intéressant de suivre l'évolution psychologique et comportementale des personnages du roman. Le livre a reçu un accueil très favorable de la part des critiques, jusqu'à rencontrer les faveurs de Gianni Rodari.

¹²³ Bianca Pitzorno, « *Opere : Il Libro : Sette Robinson su un'isola matta* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130603044858/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-robinson> .
Version originale: « i quali durante uno spostamento per raggiungere la spiaggia, a causa di una fitta nebbia si perdono. Perdono ogni contatto col resto della famiglia e vanno a finire su un'isola sconosciuta e disabitata. La barca è rimasta senza benzina e non si può ripartire ».

¹²⁴ Bianca Pitzorno, « *Opere : Il Libro : Clorofilla dal cielo blu* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20121008040856/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-clorofilia>.

¹²⁵ *Ibidem* : « un bebè- pianta proveniente con i genitori da un pianeta vegetale, che sulla terra rischia di morire per l'inquinamento atmosferico ».

Par ailleurs, le livre a également donné lieu à une série animée publiée par TSI, à laquelle l'écrivaine a participé en tant que scénariste.

Toujours pour Raffaele Covi, elle écrit deux romans historiques : en 1977, paraît *L'amazzone di Alessandro Magno*, qui devient

« ... le premier de mes romans où la pensée féministe émerge explicitement, même si elle se situe dans un contexte très éloigné dans le temps. L'agressivité des Amazones et la douceur et solidarité des adeptes qui pratiquent la non-violence représentent les deux pôles entre lesquels se débattait la dialectique féministe dans ces années-là ». ¹²⁶

L'année suivante (1978), Bianca publie *La giustizia di Salomone*, la seule de ses œuvres qui n'est presque plus disponible.

En 1979, paraît ce que l'on peut appeler le troisième roman dans l'ordre chronologique. En fait, Bianca avait déjà commencé à écrire ce livre en 1974, mais elle a eu des difficultés à le publier, car il s'agissait du seul livre rédigé sans accord préliminaire avec un éditeur. Se servant de l'inspiration de divers auteurs et écrivains qu'elle avait entre-temps lus, Bianca écrit *Mo dal Marte*, qui plus tard deviendra *Extraterrestre alla pari*. Le livre raconte les aventures de Mo, un petit extraterrestre, originaire d'une autre planète qui s'installe sur la Terre pour quelques années. Ce qui rend ce livre unique et spécial, une fois de plus, ce sont les thèmes abordés par l'auteur. Grâce à la science-fiction, Bianca introduit le sujet de la sexualité ambiguë, qui était censée représenter un problème pour la société et les individus et qui continue malheureusement de l'être. Mo se présente comme un jeune garçon, mais en fait on ne sait pas clairement s'il est de sexe masculin ou féminin, car « dans sa planète, les différences sexuelles ne se révèlent que vers les dix-huit ans, et avant cette période, personne ne se soucie de la question ». ¹²⁷ À cause du sujet traité, certains éditeurs traditionalistes ont considéré le livre comme immoral, scandaleux et rebelle ; en revanche, pour d'autres éditeurs plus progressistes, *Extraterrestre alla pari* est un livre féministe et gagnant.

¹²⁶ Bianca Pitzorno, « *Opere : Il Libro : L'amazzone di Alessandro Magno* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20150531020119/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-alessandro-magno>. Version originale : « ...il primo dei miei romanzi dove emerge esplicitamente un pensiero femminista, anche se ambientato in un contesto lontano nel tempo. L'aggressività delle amazzoni e la mitezza e solidarietà dei seguaci della non violenza rappresentano i due poli tra i quali si dibatteva in quegli anni la dialettica e la discussione tra il femminismo ».

¹²⁷ Bianca Pitzorno, « *Opere : Il Libro : Extraterrestre alla pari* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130320061303/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-extraterrestre>. Version originale : « sul suo pianeta le differenze sessuali si manifestano solo verso i 18 anni, e a nessuno prima interessa la questione ».

3.2.2 Les années 1980

Au cours de cette décennie, la production littéraire de Bianca connaît son essor, publiant un roman presque chaque année. En 1982, le roman historique *La bambina col falcone*, conçu spécifiquement pour la fiction scolaire, rencontre un tel succès auprès des enseignants (mais aussi des jeunes lecteurs) qu'il devient un best-seller au bout de quelques années.

« Conformément aux cursus scolaires de ces années-là, le roman s'adressait aux élèves de septième année. [...] Le cadre du récit vise à donner une image fidèle de la société du XIII^e siècle du sud de l'Italie, grâce à une reconstitution minutieuse des coutumes, des milieux, des lois, des mœurs et traditions populaires, des modes, des opinions, des mythes. Il décrit en arrière-plan le conflit entre l'État et l'Église, le déclin des idéaux des croisés, la formation des langues nationales, l'essor des sciences expérimentales d'origine arabe et aristotélicienne ».¹²⁸

Cette même année, Bianca invente une histoire pour une petite amie qui s'appelle Valentina, et qui est la fille de ses amis proches. La première version, réalisée entièrement à la main avec des reliures et des illustrations de l'écrivaine, est donnée en cadeau à un petit cercle d'amis et de parents. Plus tard, le livre sera publié en 1985 sous le titre *L'incredibile storia di Lavinia*. Tout comme les œuvres précédentes, ce roman, qui remporte également un grand succès auprès des lecteurs, est traduit dans d'autres langues, notamment en français sous le titre *L'anneau magique de Lavinia*.¹²⁹

« Cette courte histoire raconte la vie d'une petite fille très pauvre et orpheline de famille, Lavinia, qui, dans le Milan fastueux des années 1980, le soir de Noël, essaie de vendre des boîtes d'allumettes aux gens qui passent. Personne ne l'aide, Lavinia a faim et froid, elle va sûrement mourir de privations comme la petite fille aux allumettes d'Andersen. Mais une fée apparaît et lui donne un anneau magique. La magie de l'anneau permet de transformer les choses et les gens en caca et, si on le souhaite, de les rendre comme avant. Grâce à cette magie, Lavinia impose ses souhaits aux adultes égoïstes qui lui avaient refusé toute aide ».¹³⁰

¹²⁸ Bianca Pitzorno, « *Opere : Il Libro : La bambina col falcone* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130603054058/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-bambina-falcone>. Version originale : « Secondo i programmi scolastici di quegli anni, era rivolto a studenti di seconda media. [...] La cornice del racconto cerca di dare un quadro fedele della società del XIII secolo nell'Italia meridionale, attraverso una minuziosa ricostruzione di usi e costumi, ambienti, leggi, usanze e tradizioni popolari, mode, opinioni, miti. Dipinge sullo sfondo il contrasto fra Stato e Chiesa, il declino dell'ideale crociato, il formarsi delle lingue nazionali, l'affermarsi della scienza sperimentale di origine araba e aristotelica ».

¹²⁹ Bianca Pitzorno, *L'anneau magique de Lavinia*, Paris, Gallimard, 1990. Cette édition précise que le livre est conseillé aux enfants qui lisent déjà très bien, c'est-à-dire à partir de 7 ans.

¹³⁰ Bianca Pitzorno, « *Opere : Il Libro : L'incredibile storia di Lavinia* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse :

Ensuite, le personnage de Lavinia apparaît aussi dans ses autres romans : *La bambola dell'Alchimista* (1998), et enfin dans *Una scuola per Lavinia* (2005). Ces trois récits seront regroupés dans un seul recueil, *Magie di Lavinia & C.* (2005), avec les illustrations de Quentin Blake.

En 1984, sort *La casa sull'albero*, « un court roman d'allure surréaliste, qui a été publié [...] dans une série éditée par Roberto Piumini [...] ». ¹³¹ Cette fois encore, le roman est chaleureusement accueilli par le public et plusieurs traductions en espagnol, en catalan, en polonais, en hongrois, etc. sont réalisées.

Au cours de la même année, Bianca réussit à publier un autre ouvrage majeur : *Vita di Eleonora d'Arborea : Principessa medievale di Sardegna*. Il s'agissait là aussi d'une requête de son ami Raffaele Crovi, que Bianca accepte sans hésiter. Ce roman historique et biographique raconte la vie réelle d'Eleonora d'Arborea, considérée comme une véritable héroïne par tout le monde en Sardaigne. D'elle, Bianca écrit :

« Élénore était sans aucun doute une femme digne d'intérêt, fille de son temps et innovatrice, profonde connaisseuse de la culture et de la mentalité sardes locales et en même temps dotée d'une culture et d'une vision du monde plus ouvertes, une véritable protagoniste de l'Europe médiévale ». ¹³²

Bien que le roman date de 1984, à la lumière de nouveaux témoignages historiques découverts au fil des ans, Bianca reprend l'ouvrage et publie en 2010 une nouvelle version chez Arnoldo Mondadori dans la collection Oscar Storia.

<https://web.archive.org/web/20130917095309/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-storia-lavinia> . Version originale : « Il breve romanzo racconta di una bambina poverissima e senza famiglia, Lavinia, che nella opulenta Milano degli anni Ottanta, la vigilia di Natale, cerca di vendere ai passanti scatolette di fiammiferi. Nessuno la aiuta, Lavinia ha fame e freddo, morirà certo di stenti come la piccola fiammiferaia di Andersen. Ma compare una fata che le regala un anello magico. La magia dell'anello consiste nel trasformare in cacca cose e persone e, volendo, nel farle tornare come prima. Grazie a questa magia, Lavinia impone i suoi desideri agli adulti egoisti che le avevano rifiutato ogni aiuto ».

¹³¹ Bianca Pitzorno, « *Opere : Il Libro : La casa sull'albero* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130609200759/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-casa-albero> . Version originale : « un breve romanzo di taglio surreale, che venne pubblicato [...] in una collana diretta da Roberto Piumini [...] ».

¹³² Bianca Pitzorno, « *Opere : Genesi del libro : Vita di Eleonora d'Arborea, Principessa medievale di Sardegna* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130530195346/http://www.biancapitzorno.it/index.php/genesi-libro> . Version originale : « Nel pubblico e nel privato Eleonora era decisamente una donna interessante, figlia del suo tempo e innovatrice, profonda conoscitrice della cultura e della mentalità locale sarda e contemporaneamente dotata di una cultura e di un respiro più ampio, una vera protagonista dell'Europa medioevale ».

Stregghetta Mia, un livre humoristique pour enfants publié en 1988, est un autre roman très apprécié, inspiré par les lectures et les consultations de documents historiques effectuées pour Eleonora d'Arborea. L'ouvrage a été traduit en plusieurs langues dont l'espagnol, le portugais, l'allemand et le chinois.

En 1989, Bianca publie deux livres très différents. Le premier s'intitule *Speciale Violante Estate*, un autre chef-d'œuvre avec un cadre contemporain cette fois et dont les protagonistes sont toujours des femmes. Le deuxième livre, en revanche, porte le nom de *Parlare a vanvera*, un recueil de nouvelles humoristiques contenant certaines des expressions les plus drôles et amusantes nées pendant les années où elle travaillait pour le programme *Dirodorlando* de la RAI.

3.2.3 Les années 1990

Pendant les années 1990, la production littéraire de Bianca devient encore plus prolifique. Dans la seule année 1990, elle publie trois ouvrages très différents et très engagés : *Principessa Laurentina*, un roman reprenant les personnages de *Speciale Violante Estate* ; puis le roman *Ritratto di una strega*, qualifié par l'écrivain comme un premier exemple de roman graphique ; et enfin *Dame, Mercanti e Cavalieri*, qui constitue, en quelque sorte, l'une de ses dernières collaborations avec l'éditeur scolaire Bruno Mondadori.

Lorsqu'elle publie le roman *Ascolta il mio cuore* (1991), le succès est immédiat et le livre devient l'une de ses œuvres les plus vendues avec *L'incredibile storia di Lavinia*. Dans ce roman autobiographique, l'écrivain nous livre « La reconstitution d'une année scolaire, répartie par mois, chacun avec son propre "conte mensuel", d'une classe de quatrième année dans l'Italie de l'après-guerre »¹³³ : c'est l'histoire de trois amies et d'un méchant professeur.

En 1992, elle compose *Polissena del Porcello* avec les illustrations de Quentin Blake. Il s'agit d'un roman humoristique inspiré des feuilletons du XIX^e siècle et dont le cadre se situe dans un passé indéfini, à peu près au milieu du XVIII^e siècle. Bianca raconte les aventures de Polissena, une jeune fille de onze ans qui découvre par hasard être une enfant adoptée et qui, grâce à la découverte d'une série d'objets, se lance sur les traces de ses vrais

¹³³ Bianca Pitzorno, « *Opere : Il Libro : Ascolta il mio cuore* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 05/06/2022, disponible à l'adresse : <https://web.archive.org/web/20130601210641/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-ascolta> . Version originale : « la cronaca di un anno scolastico, divisa per mesi, ognuno col suo 'racconto mensile', di una classe di quarta, nell'Italia dell'ultimo dopoguerra ».

parents. Comme ses autres chefs-d'œuvre, cette œuvre sera traduite en plusieurs langues, dont le français sous le titre *L'étonnant voyage de Polyxène*.¹³⁴

Deux ans plus tard, en 1994, un autre roman voit le jour, *Diana, Cupido e il Commendatore*, illustré lui aussi par Quentin Blake :

« Le livre a reçu un accueil très favorable de la part des jeunes lecteurs, mais quelques adultes ont jugé défectueux la description de la vie familiale, et en particulier le personnage de la mère de Diana et Zélia, trop distante et différente des mères parfaites des livres pour la jeunesse ». ¹³⁵

En 1995, elle publie l'essai *Storia delle mie storie* qui connaît un bon succès. Mais à cet égard, Bianca précise :

« Ce volume, [...], fait partie des livres que je n'aurais probablement pas dû écrire. En fait, il a été généralement interprété non pas comme un témoignage d'un domaine spécifique de ma production, celui destiné aux jeunes lecteurs, mais comme un manifeste absolu de poésie. Et cela a encouragé le malentendu qui a poussé les gens à m'identifier étroitement, même dans ma vie privée, aux personnages de mes ouvrages destinés à la jeunesse. Aujourd'hui encore, après presque 17 ans, de nombreuses œuvres nouvelles et très différentes, maintenant que je suis septuagénaire, je suis encore souvent identifiée à cet "enfant très en colère ». ¹³⁶

En 1996, le roman *Re Mida ha le orecchie d'asino* trouve sa place sur le marché, tandis qu'en 1998, Bianca publie *La voce segreta*, le seul livre dont les illustrations ont été réalisées par l'auteur elle-même. Bianca explique que le besoin et la volonté d'illustrer son propre roman arrivent à un moment où :

« l'écrivain souhaite une adhésion encore plus étroite, une identité au niveau du style qui ne peut se produire si le texte et les images sont confiés à deux personnes différentes, quoique semblables. La seule réponse à ce besoin est que la main soit unique. Certains écrivains

¹³⁴ Bianca Pitzorno, *L'étonnant voyage de Polyxène*, Paris, L'Ecole des Loisirs, 1997.

¹³⁵ Bianca Pitzorno, « *Opere : Il Libro : Diana, Cupido e il Commendatore* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 06/06/2022, disponible à l'adresse : <https://web.archive.org/web/20140107034227/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-diana>.
Version originale : « Il libro è stato accolto con molto favore dai giovani lettori, ma qualche adulto ha trovato da ridire sul modo in cui vi è descritta la vita familiare, e in particolare la figura della madre di Diana e Zelia, troppo lontana e diversa dalle mamme perfette dei libri per i più giovani ».

¹³⁶ Bianca Pitzorno, « *Opere : Decennio 1990-1999* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 06/06/2022, disponible à l'adresse : <https://web.archive.org/web/20130603082616/http://www.biancapitzorno.it/index.php/decennio-1990-1999> . Version originale : « Questo saggio, [...], è tra i libri che probabilmente non avrei dovuto scrivere. Infatti fu interpretato in genere non come testimonianza di un settore della mia attività, quella destinata ai lettori più giovani, ma come un manifesto assoluto di poetica. E incoraggiò l'equivoco che faceva identificare strettamente la mia persona, anche nella vita privata, con i personaggi dei miei libri per i più giovani. Ancora oggi, dopo quasi 17 anni, dopo tante nuove e diversissime opere, adesso che ho settant'anni, spesso vengo ancora identificata con quella 'bambina molto arrabbiata' ».

souhaitent simplement illustrer leurs livres. Ils pensent en être incapables. D'autres, plus audacieux, essaient. Quant aux résultats, ce n'est pas le critique d'art qui doit se prononcer, mais le lecteur, dans notre cas le jeune lecteur, doté d'un potentiel de fantaisie riche et effervescent. Saura-t-il vraiment reconnaître les personnages de l'histoire qu'il aime ou bien continuera-t-il à les représenter dans son esprit d'une manière personnelle et originale ? »¹³⁷

3.2.4 Les années 2000

Dans la première décennie des années 2000, Bianca édite de nombreux livres, dont le roman controversé *Tornatràs* (2000), où elle développe le thème de l'influence des médias sur la conscience civile et par conséquent sur le véritable exercice de la démocratie. Elle réalise pour l'UNICEF deux courts romans, *L'isola degli smemorati* (2003) et *Angeli in caduta libera* (2008), qui sont rapidement adaptés en dessins animés. Dans le cadre d'un projet de solidarité, elle publie d'abord un livre en espagnol, *Cuentos de la isla de las Nuragas* (2002), puis en italien, *Quando eravamo piccole* (2002), une sorte de "prequel" du livre *Ascolta il mio cuore*, avec les illustrations d'Emanuela Bussolati. La rédaction de ce livre avait pour but de faire connaître aux pays les plus pauvres de l'Amérique latine les meilleurs classiques de la littérature italienne, pour adultes et enfants.

Entre temps, de 2002 à 2003, elle réécrit, en collaboration avec Roberto Piumini, les romans policiers de la série *Elementare Papero*, cette fois-ci avec des personnages humains.

En 2004, sort *La bambinaia francese*, une espèce de roman-dialogue avec *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, se déroulant en France au XIX^e siècle. Le livre est riche en références à la littérature française, notamment à Victor Hugo, pour lequel Bianca nourrit une profonde admiration, à Balzac, à Voltaire, à Rousseau, mais aussi à la littérature anglaise, comme Dickens et bien sûr à Charlotte Brontë avec sa *Jane Eyre*. De cette œuvre, Bianca écrit :

« C'est le dernier texte que j'ai écrit en pensant à un jeune public. En fait, je l'avais écrit pour le même type de public auquel Charlotte Brontë s'adressait dans son *Jane Eyre*. Mais en

¹³⁷ *Ibidem*, rubrique « *Illustrare il proprio testo* », disponible à l'adresse : <https://web.archive.org/web/20130530000734/http://www.biancapitzorno.it/index.php/illustrare-il-proprio-testo>. Version originale : « lo scrittore desidera un'aderenza ancora più stretta, una identità di tono che non può verificarsi se a realizzare il testo e le immagini sono due persone diverse, per quanto affini. L'unica risposta a questa esigenza è che la mano sia una sola. Alcuni scrittori si limitano a desiderare di illustrare i loro libri. Non sono capaci di farlo, o pensano di non esserlo. Altri, più audaci, ci provano. Sui risultati non è il critico d'arte che dovrebbe pronunciarsi, ma il lettore, nel nostro caso il lettore bambino, con la sua abbondante e ribollente potenzialità fantastica. 'Riconoscerà' in modo più completo i personaggi della storia che gli piace, o continuerà a raffigurarseli nella mente in un suo modo personale e originale? »

raison de mes liens contractuels, il est sorti dans la série contemporaine de Mondadori Ragazzi, puis est devenu un "crossover" ». ¹³⁸

En fait, à partir de ce moment-là, tous les livres qu'elle écrira, y compris les essais, les biographies et les romans, seront destinés à un public adulte. Les quelques livres pour enfants qui seront publiés plus tard dans les années ont tous été élaborés antérieurement, à l'instar de l'ouvrage *Vita di Eleonora d'Arborea*, réédité et augmenté en 2010 après la découverte de nouveaux documents historiques.

En juin 2015, Bianca publie le roman *La vita sessuale dei nostri antenati (spiegata a mia cugina Lauretta che vuole crederci nata per partenogenesi)*. Il s'agit d'un roman aux rebondissements multiples, qui parle d'ambiguïtés sexuelles, de féminisme, d'indépendance, de choix radicaux et d'hypocrisie. Mais c'est aussi un ouvrage très savant, riche en citations et en références, comme toutes ses œuvres. ¹³⁹

Son dernier travail date de 2021 et s'intitule *Sortilegi*¹⁴⁰ : il s'agit d'un recueil de nouvelles ayant pour thème principal et trait commun les sortilèges et tout ce qui se réfère à l'irrationalité humaine.

3.3 Les différentes étapes de la création d'un roman

La plupart des questions que Bianca se voit poser par ses lecteurs, jeunes et adultes, concernent les stades de l'écriture : ils sont particulièrement curieux de savoir où la romancière puise ses idées lorsqu'elle écrit un livre et comment tout cela se concrétise. Dans quasiment tous ses entretiens, Bianca affirme que les idées lui arrivent alors qu'elle est en train de penser à autre chose. Peu importe l'endroit où elle se trouve, que ce soit dans le tramway ou pendant une promenade, mais dans tous les cas, un lieu très fréquenté est suffisant. Ce qui lui importe, c'est de pouvoir se détendre et de se plonger dans l'observation

¹³⁸ Bianca Pitzorno, « *Opere : Decennio del duemila* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 08/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20180519045638/http://www.biancapitzorno.it/index.php/2000-2010/53-decennio-del-duemila>. Version originale : « Questo è l'ultimo testo che ho scritto pensando a un pubblico giovanile. Anzi, l'avevo scritto pensando allo stesso tipo di pubblico cui si era indirizzata Charlotte Brontë con la sua *Jane Eyre*. ma a causa dei miei legami contrattuali uscì nella collana ' contemporanea ' della mondadori ragazzi, per poi diventare un cosiddetto ' crossover ' ».

¹³⁹ Pour une lecture critique, voir le site Critica Letteraria, archivé par criticaletteraria.org, consulté le 09/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://www.criticaletteraria.org/2016/06/la-vita-sessuale-dei-nostri-antenati.html> .

¹⁴⁰ Veuillez trouver ci-dessous une interview de Bianca Pitzorno pour le quotidien sarde L'unione Sarda, archivé par unionesarada.it, consulté le 09/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://www.unionesarada.it/cultura/bianca-pitzorno-e-tre-racconti-dedicati-all-irrazionalita-umana-bsc8heia> .

des gens ou dans leurs conversations. En effet, ses histoires ont toujours pour origine un fait réel ou une hypothèse qui se combine ensuite avec de nouveaux éléments, également réels ou fantaisistes.

D'après Bianca, pour écrire, il ne faut pas nécessairement avoir de l'imagination. Parfois, il suffit simplement d'avoir les pieds sur terre et de se limiter à observer la réalité, qui nous donne toutes sortes d'indices. Or, à partir de l'observation de la réalité, Bianca introduit l'élément fantastique dans la vie quotidienne, un thème récurrent dans son écriture, dont elle offre une description minutieuse dans le roman.

Beaucoup de ce que nous savons aujourd'hui sur sa relation avec l'écriture, on le doit au manuel réalisé par Maria Teresa Serafini, *Come si scrivo un romanzo*¹⁴¹, de 1996. Ce recueil rassemble treize romanciers italiens, dont Umberto Eco, Bianca Pizzorno et d'autres auteurs célèbres, qui racontent leurs expériences individuelles, depuis les premières étapes de la création d'un roman jusqu'à sa diffusion, en soulignant l'évolution de leur style et de leurs techniques narratives au fil des ans.

En ce qui la concerne, Bianca nous explique que normalement, avant de commencer un livre, elle a déjà bien à l'esprit son protagoniste, alors que l'histoire est vague. D'habitude, elle ne prend pas de notes car tout ce qu'elle élabore est le fruit de son inspiration et de son imagination, exception faite pour les romans historiques. Si elle trouve une idée intéressante et fascinante, elle s'en souvient très bien avec tous les détails, même après quelque temps. Ensuite, en fonction du public cible et du nombre de pages à rédiger, la situation varie. Pour un livre d'environ quatre-vingts pages destiné à des lecteurs plus jeunes, l'écrivaine opte pour une approche directe et présente l'héroïne dans son environnement quotidien et dans les liens qui se créent avec ses proches. Dans un premier temps, elle évite de s'écarter du projet initial, puis, une fois que le personnage se développe et prend corps, c'est lui qui mène la danse. De même, il peut arriver que des personnages mineurs commencent à prendre plus de place, deviennent importants et influencent parfois le dénouement. Une autre étape importante de son travail d'écrivaine concerne la désignation des noms, aussi bien pour les personnages principaux que pour les personnages secondaires, Bianca essaie toujours de choisir des appellations originales. Cette pratique, aussi fondamentale pour elle, l'amène à consacrer des heures à la consultation de calendriers et d'annuaires téléphoniques.

En revanche, lorsqu'elle commence à écrire des romans plus longs et plus ambitieux pour adolescents ou adultes (trois cents pages ou plus), elle élabore d'abord un bref résumé de

¹⁴¹ Maria Teresa Serafini, *Come si scrivo un romanzo*, Milano, Bompiani, 1996.

l'histoire qu'elle a déjà en tête. Puis, elle dessine et dépeint le visage des protagonistes. Le fait de savoir peindre ajoute certainement une valeur à l'œuvre de BP et à la créativité de son métier. Dans quelques rares occasions, elle s'inspire de photos de petites filles qu'elle trouve dans un journal et dont les visages ou les expressions lui suggèrent eux-mêmes une histoire à raconter. Quant à l'intrigue, elle change presque toujours au fur et à mesure de son évolution par rapport au résumé initial. Chaque histoire a donc sa propre structure qui n'est pas seulement constituée de procédés stylistiques, mais qui découle d'une sorte de nécessité interne. Une fois le livre terminé, BP procède généralement à une relecture suivie de la possibilité d'intervenir par des coupures, de petits ajouts ou des déplacements de chapitres. Écrire constitue donc à ses yeux un travail de création toujours en cours, plus ou moins douloureux et épanouissant, jusqu'à la réalisation de la forme qu'elle considère comme parfaite pour une œuvre. Toutefois, d'autres facteurs interviennent ensuite, en premier lieu la relation avec l'éditeur qui, en tant que vendeur, a tout à fait le droit d'accepter, de refuser ou de proposer des modifications du texte. De toute évidence, lorsque existent une certaine considération et une affinité de goûts entre l'écrivain et l'éditeur, « la discussion et les exigences de rectification constituent un moment dynamique et stimulant ».¹⁴²

Tout aussi délicate est la question du choix de l'illustrateur, surtout pour un écrivain comme BP qui privilégie la psychologie des personnages plutôt que les événements, les paysages, le décor. À cet égard, elle avoue être privilégiée par rapport à ce dernier aspect, car une de ses maisons d'édition lui a donné la possibilité d'illustrer son livre. Cependant, elle a aussi eu des incidents désagréables et rappelle que,

« [...] dans le passé, la déception de voir mes "créatures" si déformées (et même, parfois, d'un sexe différent de celui que j'avais choisi), a été l'une des principales raisons pour lesquelles j'ai écrit beaucoup plus de romans pour la tranche d'âge 11/14 ans (qui n'a pas strictement besoin d'illustrations), que pour la tranche d'âge plus jeune, où j'aurais peut-être inventé des histoires plus gaies et amusantes comme *La casa sull'albero* ».¹⁴³

¹⁴² Bianca Pitzorno, « *Opere : Decennio 1990-1999* », sezione « *Il rapporto con l'editore* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 15/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130530142649/http://www.biancapitzorno.it/index.php/il-rapporto-con-leditore> . Version originale : « il confronto e la richiesta di correzioni sono un momento vivo e stimolante ».

¹⁴³ *Ibidem* : « [...] nel passato la frustrazione di vedere le mie 'creature' così snaturate (addirittura, talvolta, di sesso diverso rispetto a quello scelto da me), è stato uno dei motivi principali per cui ho scritto molti più romanzi per la fascia d'età 11/14 (che non ha strettamente bisogno di illustrazioni), che per la fascia dei più piccoli, dove forse avrei potuto inventare altre storie allegre e divertenti come quella de *La Casa sull'Albero* ».

Le travail de l'écrivain ne se termine pas avec l'impression typographique du livre. En fait, les éditeurs demandent fréquemment à l'écrivain de contribuer à la promotion du roman par des présentations dans les librairies, des rencontres avec l'auteur dans les salons du livre, dans les bibliothèques ou même à la télévision. Néanmoins, comme nous le rappelle Bianca, un écrivain peut décider de refuser toutes ces pressions médiatiques et commerciales s'il le souhaite.

3.4 La figure de l'écrivain

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, pour Bianca Pitzorno, le métier d'écrivain est d'abord un travail solitaire qui lui permet d'écrire et de raconter ce qui lui tient à cœur.

« J'ai toujours aspiré à être un simple conteur d'histoires. Mon sujet, ou si vous préférez, ma mission, a toujours été la littérature, c'est-à-dire la représentation, la transfiguration, l'interprétation et la mise en scène expressive et esthétique de la réalité. Je souhaite décrire le monde et la condition humaine dans des situations différentes, telles que je les vois et les ressens dans la profondeur de ma pensée. [...] Lorsqu'on publie définitivement un texte, c'est comme décocher une flèche dans la nuit. Elle peut toucher quelqu'un ; nous ignorons qui, et nous n'avons pas besoin de le savoir », ¹⁴⁴ précise l'auteur en se racontant.

Être écrivain à plein temps n'est pas chose facile, d'autant plus lorsqu'on écrit pour des enfants et de jeunes adolescents. D'ailleurs, il existe, d'après Bianca, une grande différence entre ceux qui écrivent en pensant avant tout à la qualité de leur travail et ceux qui se consacrent à cette tâche dans la perspective de satisfaire le goût des lecteurs, d'en gagner des nouveaux, de leur faire plaisir. Toutefois, contrairement au romancier qui s'adresse à un public adulte, celui qui écrit pour les enfants et les adolescents ne peut jamais oublier son destinataire, y compris quand il est particulièrement inspiré ou quand il s'efforce de produire un texte de qualité raffinée, qui ne rencontrera probablement pas la faveur et le goût de tous. Cependant, aussi proche que l'écrivain puisse se sentir du monde de l'enfance, il n'en demeure

¹⁴⁴ Bianca Pitzorno, « *Chi sono?* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 25/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130530160709/http://www.biancapitzorno.it/index.php/chi-e/chi-sono>.

Version originale : « Io ho sempre aspirato ad essere soltanto una narratrice. Il mio campo, o se si preferisce il mio obiettivo è sempre stato quello della letteratura, ovvero della rappresentazione, trasfigurazione, interpretazione e resa espressiva ed estetica della realtà. Il mio intento, raccontare il mondo e la condizione umana nelle diverse situazioni come io li vedo e li sento nel profondo del mio pensiero. [...] Quando alla fine si pubblica un testo è come scagliare una freccia nel buio. Qualcuno forse ne verrà colpito; non sappiamo chi, e non ci è necessario saperlo ».

pas moins que ce dernier est un adulte, avec une expérience de vie plus large et dispose de moyens de communication plus articulés et plus complexes par rapport à un enfant ou un adolescent. En effet, il existe une différence entre lui et ses lecteurs qu'il ne peut et ne doit pas ignorer. Par conséquent, avant d'être intéressant et agréable, un écrivain doit avoir la capacité de se faire comprendre.

Or, pour Bianca, l'enfance se configure comme une source inépuisable de sensations et de souvenirs. Cette réserve lui sert de point de départ lorsqu'elle se tourne vers les enfants ou jeunes en offrant à ses lectrices et lecteurs une part authentique d'elle-même. Il faut donc que le narrateur n'adopte pas une attitude détachée envers ses protagonistes. Au contraire, ce dernier doit connaître parfaitement ses héros et savoir interpréter leurs pensées en utilisant un langage conformé à leur âge. Dans ce sens, Bianca associe le travail de l'écrivain pour enfants et adolescents à celui du traducteur : elle souligne le fait que l'auteur pour enfants, au moment même où il écrit, réalise une sorte de traduction simultanée :

« On pourrait dire que l'auteur pour enfants, dès l'instant où il écrit, opère une sorte de traduction simultanée. Il s'agit de savoir s'il traduit spontanément dans ce qui était sa langue maternelle [celle de l'enfant], désormais abandonnée pour être remplacée par celle du nouveau statut d'adulte, mais néanmoins jamais oubliée. Ou encore, il s'agit de savoir s'il traduit de façon mécanique, à l'aide des vocabulaires issus de sa préparation pédagogique ou de ses "bonnes intentions", dans une langue devenue étrangère, effacée de la mémoire et réapprise artificiellement ». ¹⁴⁵

Parmi les autres détails intéressants qu'il ne faut pas sous-estimer, il y a la question de savoir à quel enfant ou jeune il convient de s'adresser lorsqu'on entreprend la rédaction d'un livre. Faut-il se tourner vers l'enfant de notre époque, aux prises avec ses préoccupations très modernes, ou plutôt vers l'enfant « de la mémoire, l'enfant que l'écrivain était il y a quelques années ou plusieurs années » ? ¹⁴⁶ Comme nous avons pu le constater dans les paragraphes précédents, les œuvres de BP ne sont pas seulement riches de références et d'aperçus de sa vie quotidienne, mais aussi de souvenirs personnels ou de réélaborations de son enfance et bien qu'elle ait maintenant quatre-vingts ans, ses livres demeurent encore aujourd'hui parmi les plus lus par les enfants et jeunes. Cette curiosité des enfants pour des époques qui ne leur sont

¹⁴⁵ Bianca Pitzorno, *Storia delle mie storie : Miti, forme, idee della letteratura per ragazzi*, op. cit., p. 125-126 : « Si potrebbe dire che l'autore per bambini nel momento stesso in cui scrive opera una specie di traduzione simultanea. Si tratta di vedere se traduce spontaneamente in quella che è stata la sua lingua madre [del bambino]#, poi non più praticata perché sostituita da quella del nuovo paese di adulto, ma comunque mai dimenticata. Oppure se traduce meccanicamente aiutandosi con i vocabolari della sua preparazione pedagogica o delle sue "buone intenzioni" in una lingua ormai diventata straniera, cancellata dalla memoria e reimparata artificialmente ».

¹⁴⁶ *Ibidem* : « della memoria, il bambino che lo scrittore fu pochi o tantissimi anni fa ».

pas strictement proches tient au fait qu'il existe probablement dans notre civilisation des nœuds dans les relations entre adultes et enfants, des émotions et des désirs profonds que l'enfance ressent au-delà des contingences du temps. Les enfants sont peut-être en mesure de révéler leur moi le plus intime dans un événement éloigné dans le temps, figé par le fait qu'il est passé, que dans les soi-disant événements d'un « vibrante actualità »¹⁴⁷.

Pour conclure ce paragraphe, précisons que pour Bianca, une autre composante fondamentale du métier d'écrivain consiste à lire beaucoup. En effet, la lecture est une constante dans ses activités quotidiennes. Dans ses romans presque toutes ses héroïnes sont de bonnes lectrices et discutent des livres. Dans une longue entrevue que l'écrivain fournit personnellement sur sa page officielle, en répondant à la question « On naît ou on devient écrivain? »¹⁴⁸, elle répond : « On naît conteurs d'histoires. Puis, en lisant et en écrivant, on devient des écrivains ».¹⁴⁹ La lecture, en particulier la fiction, a une fonction centrale dans sa vie, car elle l'inspire. Toutefois, elle précise que ses lectures ne sont pas toujours orientées vers son écriture personnelle. En bref, tout comme dans son enfance, la lecture représente pour elle une nécessité primordiale.

3.5 La langue utilisée dans les ouvrages

Depuis toujours, BP affirme que sa préoccupation majeure a été d'écrire de la manière dont elle parle. Quelques-uns de ses amis avouent être très amusés par son recours à une abondante terminologie littéraire désuète, qui produit parfois des effets paradoxaux et donc comiques. Elle explique que la lecture d'un grand nombre de livres lui permet d'utiliser spontanément des citations, mais aussi parce que, dans certains cas, celles-ci ont davantage de sens que d'autres termes plus courants et sont souvent employées en juxtaposition ironique et démystificatrice.

Pour Bianca, la rédaction d'un livre est aussi facile et rapide que spontanée et ne nécessite pas de variation significative. Le rythme découle de la fluidité de l'histoire et se déroule dans sa tête à la manière d'un film, exigeant impérieusement, une fois commencée, d'être transposée sur le papier sans délai ni interruption. Par conséquent, la recherche linguistique est absente

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 129-130.

¹⁴⁸ Bianca Pitzorno, « *Opere : Decennio del duemila* », sezione « *Varie : Trucchi d'autore* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 30/06/2022, disponible à l'adresse :

<https://web.archive.org/web/20130228014425/http://www.biancapitzorno.it/index.php/2000-2010/2-n-on-categorizzato/54-trucchi-dautore> . Version originale: « Scrittori si nasce o si diventa »?

¹⁴⁹ *Ibidem* : « Si nasce narratori. Poi, leggendo e scrivendo, si diventa scrittori ».

de sa réflexion initiale. Certains collègues lui ont reproché au fil des années de se soucier uniquement de l'intrigue et de négliger le style littéraire. Mais ces reproches sont dénués de fondement, car une fois le texte terminé, Bianca dresse un bilan extrêmement précis de l'ensemble du texte afin d'éliminer chaque terme ou expression manquant de spontanéité. En fait, son style se caractérise par l'absence d'artifice, même si ce dernier pourrait sembler plus efficace et évocateur.

Néanmoins, la lecture de certains livres de Bianca Pitzorno nous permet d'observer une utilisation de registres linguistiques très différents en fonction du type de récit. En effet, l'écrivain adapte la forme du livre au contenu, c'est-à-dire à l'intrigue, au cadre, en employant ponctuellement des tons humoristiques, surréalistes ou naturalistes, des tons rappelant le XIX^e siècle ou le langage courant. La langue est quelque chose qui prend son élan naturellement, à partir de l'histoire qui, à chaque page, se dessine. Dans la production de Bianca Pitzorno, on distingue des livres destinés aux enfants de sept à dix ans et des livres destinés aux jeunes de dix à treize ans; ils diffèrent par la langue, le cadre et l'inspiration. Pour les jeunes, les histoires se composent de romans surréalistes et humoristiques, toujours très critiques de la réalité et ce sont presque toujours des histoires fantastiques. Pour les plus petits, les histoires sont inspirées du contact direct et de la narration orale. L'intention principale de l'écrivain est d'éviter la superficialité et les stéréotypes en mettant en scène des personnages plausibles dans lesquels le lecteur peut s'identifier.

De même, son style s'inspire d'un autre modèle, assimilé dès son plus jeune âge : celui du cinéma. Quand elle imagine une histoire, quand elle la conçoit, c'est en termes visuels, à savoir cinématographique, que l'auteur l'envisage. À travers son écriture, Bianca nous offre presque des histoires qui ressemblent à des tableaux et, en se focalisant sur des détails saillants, elle édite des séquences longues ou courtes en respectant le rythme de la narration. Ainsi, même les dialogues sont conçus de manière réaliste, immédiate, spontanée et non théâtrale. S'il est vrai que tout récit littéraire est une fiction, il est également évident que la fiction, pour être crédible, doit se déguiser de sorte qu'elle ressemble à la réalité. Cette compétence implique un grand savoir-faire, dont Bianca ne manque certainement pas.

De plus, BP a eu la chance de pouvoir explorer des façons différentes de raconter la même histoire. En effet, certains de ses livres, dont *Clorofilla dal cielo blu*, *L'isola degli smemorati* et *Angeli in caduta libera* ont été adaptés au cinéma

d'animation. Par exemple, en ce qui concerne *Clorofilla dal cielo blu*, il a été possible, par le biais de la série de dessins animés, non seulement de représenter la jungle dans toute sa splendeur, mais aussi d'inclure des détails humoristiques, tels que le gorille qui dirige la circulation urbaine, le cou de la girafe qui sert de support à une colonne mobile ou les voitures qui s'aplatissent comme des boîtes de conserve lorsqu'on leur marche dessus. Aujourd'hui, BP est considérée comme un des écrivains contemporains les plus importants d'Italie. Les expériences acquises au fil des ans ont non seulement contribué à son épanouissement professionnel, mais elles ont également apporté de la valeur à son style. Dès lors, il est légitime de se demander où réside l'ingrédient secret de tout ce succès. Lise Chapuis¹⁵⁰ nous apporte une réponse tout à fait valable et curieuse en identifiant l'œuvre de Bianca et sa personnalité à la fois classique et rebelle. En effet, son classicisme se retrouve non seulement dans la langue employée, mais aussi dans la mesure où ses ouvrages sont publiés dans des éditions scolaires ou proposées comme lectures en classe tout au long de ces années et continuent d'occuper une place importante dans le panorama de l'édition jusqu'à aujourd'hui. Toutefois, des éléments fortement transgressifs ressortent également de ses écrits. Bianca est capable de parler aux enfants et aux jeunes, en particulier aux filles, d'une manière aussi simple qu'efficace, de sujets sensibles considérés comme tabous dans la littérature pour la jeunesse, tels que le thème de la rébellion, la violence, l'inégalité, la mort, etc. :

« [...] sa conception de la vie et de la littérature la porte à ne pas accepter les schémas et les stéréotypes et donc à les combattre en les débusquant partout où ils apparaissent de manière claire ou de manière insidieuse, qu'ils soient sociaux, politiques ou sexuels »¹⁵¹, affirme Lise Chapuis.

Par sa plume, Bianca Pitzorno n'hésite pas à briser les modèles, « à s'emparer des topoï de manière ironique, à désacraliser les classiques pour mieux leur redonner vie ».¹⁵² Dans une entretien avec Michela Matani (2014), Bianca explique que pendant sa carrière professionnelle :

« Je n'ai jamais essayé de composer des ouvrages à la mode. On m'a contesté quelques fois pour ne pas avoir utilisé le jargon des jeunes ou pour ne pas avoir abordé certains thèmes. Mais le jargon juvénile ne m'intéresse pas. Bien sûr, parfois c'est nécessaire. Les Aventures de Huckleberry Finn sont toutes écrites en jargon, et pourtant elles ne suivent pas les tendances de l'époque. Je cherche à obtenir quelque chose qui dure. De

¹⁵⁰ Lise Chapuis, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 90.

¹⁵² *Ibidem*, p. 92.

plus, mes histoires traitent des sentiments et des relations humaines les plus simples
».¹⁵³

En définitive, il convient de rappeler que grâce aussi à sa formation d'historienne et de spécialiste de la communication, le style et la langue de Bianca Pitzorno ne manquent pas d'être « critique, inventive, tonique »¹⁵⁴, offrant à ses lecteurs un point de vue différent et stimulant.

3.6 Existe-t-il une morale dans les œuvres de Bianca Pitzorno?

Il existe un préjugé très répandu, selon lequel toute histoire racontée oralement ou par écrit aux enfants est avant tout un conte de fées ou une fable. À cause de ce même préjugé, tout écrivain qui publie des textes destinés aux enfants est considéré uniquement et exclusivement comme un auteur de contes de fées ou de fables, peu importe la nature des textes qu'il produit. Les contes de fées et les fables, en revanche, sont des genres littéraires aux caractéristiques très spécifiques¹⁵⁵ et ne sont pas nécessairement toujours destinés à un jeune public, à l'instar des livres pour enfants qui ne sont pas tous des contes de fées ou des fables.

Ces spécifications de caractère général visent à préciser que, même si certaines des récits de Bianca Pitzorno présentent une certaine brièveté ou parfois des éléments magiques, ses livres n'appartiennent pas à la catégorie des contes de fées ou des fables et, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ils ne contiennent pas de morale ou de paraboles anciennes

¹⁵³ Michela Matani, « *Intervista a Bianca Pitzorno, scrittrice per l'infanzia ma non solo* », archivé par le blog www.sulromanzo.it, consulté le 06/07/2022, disponible à l'adresse : <http://www.sulromanzo.it/blog/intervista-a-bianca-pitzorno-scrittrice-per-l-infanzia-ma-non-solo>.

Version originale : « Non ho mai cercato di scrivere cose alla moda. In qualche occasione mi hanno contestato, perché non ho mai usato il gergo giovanile né ho cavalcato determinati temi. Ma a me il gergo giovanile non interessa. Certo, a volte è necessario. *Le avventure di Huckleberry Finn* è scritto tutto in gergo, ma non cavalca le mode. A me interessa qualcosa che duri nel tempo. Poi, le mie storie trattano di sentimenti e relazioni base degli esseri umani ».

¹⁵⁴ Lise Chapuis, *op. cit.*, p. 92.

¹⁵⁵ La fable contient toujours une morale, qui est généralement condensée à la fin. Les fables les plus connues de la littérature occidentale, comme celles de Phèdre, d'Esoppe et de La Fontaine, ne sont pas écrites pour les enfants, même si, comme c'est le cas pour de nombreux autres textes narratifs, les enfants les lisent et les écoutent volontiers. Le conte de fées, en revanche, est un court conte fantastique en prose ou en vers, d'origine populaire, dont les protagonistes sont des créatures humaines ou des êtres dotés de pouvoirs surnaturels, bénéfiques ou maléfiques, qui accomplissent toujours des actes merveilleux et extraordinaires. La présence du merveilleux, de la magie, est le premier élément caractéristique de tout conte de fées. La brièveté est une autre caractéristique essentielle du conte de fées. Pour cette raison, le narrateur ou l'écrivain est obligé de dessiner les personnages dans leur essentialité, ne décrivant que les caractéristiques fonctionnelles et nécessaires au déroulement des faits, sans approfondissement psychologique. La seule chose qui compte, c'est l'action nécessaire pour que l'histoire continue.

suggérées par des métaphores. Ses œuvres sont des romans de fiction et, par conséquent, il ne serait ni possible ni légitime pour l'écrivaine d'y chercher une morale, car l'esprit du roman relève de la complexité, il ne fournit pas de réponse, mais suscite plutôt une longue interrogation, une méditation sur l'existence à travers des personnages imaginaires.¹⁵⁶ Cette remarque n'implique pas que l'on ne puisse pas tirer une vision spécifique du monde à partir d'une histoire pour enfants, exactement comme on peut en tirer une à partir des livres pour adultes. La manière de penser de l'écrivain, son opinion sur les questions majeures, son attitude à l'égard des différentes formes de coexistence humaine, son enthousiasme et ses croyances envers certaines valeurs découlent inévitablement des thèmes choisis et de la manière dont ils sont racontés. Chaque écrivain, adulte ou enfant, véhicule ses idées et ses valeurs dans ses écrits. Il relate l'histoire telle qu'il la voit, en fonction de sa sensibilité et de ses convictions rationnelles et laisse au lecteur le soin d'en tirer les conclusions.

Bianca Pitzorno, par exemple, s'est toujours posé la question des responsabilités des parents, des adultes en général et de la société, en se rendant compte que certains préjugés étaient si profondément ancrés même chez des personnes qui semblaient être animées des meilleures intentions. En effet, elle raconte avoir eu des difficultés à publier son livre *Extraterrestre alla pari*, qui a été rejeté par de nombreuses maisons d'édition avant d'en trouver une disposée à l'éditer.

Une des caractéristiques de Bianca concerne en effet la place qu'elle accorde à la dimension féminine. Les protagonistes de ses romans sont tous des jeunes filles ou des jeunes femmes, aux prises avec la représentation et l'éducation des femmes dans la société. Ce sont des jeunes filles brillantes, avec un fort sens de la justice, souvent rebelles, mais intelligentes et prudentes. Ces jeunes filles se retrouvent en lutte perpétuelle avec le monde des adultes et leurs croyances, puisqu'elles ne semblent pas suffisamment entendues. Cette forme de *féminisme naturel*, comme l'a défini Lise Chapuis, trouve ses racines chez Bianca Pitzorno dès son plus jeune âge. Il ne s'agit pas d'un désir qui vise à une utilité pédagogique, mais qui représente en quelque sorte un moyen de donner de la force et du courage à ses lecteurs, surtout à ses lectrices, un peu comme s'il s'agissait d'un instrument de connaissance qui n'a rien d'enfantin ou d'infantilisant.¹⁵⁷ La finalité d'un roman, pour Bianca Pitzorno, consiste à guider le lecteur dans la découverte de quelque chose qu'il ignorait jusqu'alors. Voilà, si vous voulez, la morale ou le message qu'un roman doit transmettre. Si ce n'est pas le cas, cela signifie qu'il s'agit d'un roman immoral.

¹⁵⁶ Milan Kundera., *L'arte del romanzo*, Adelphi, Torino, 1988.

¹⁵⁷ Lise Chapuis, *op. cit.*, p. 92.

Par le biais de la science-fiction, du comique, de l'extraordinaire et de son approche ludique, Bianca a été capable d'aborder des sujets délicats qui étaient même considérés comme tabous en Italie à la fin des années 1970 et postérieurement. L'écrivaine exprime, à travers sa narration, sa désapprobation envers l'éducation traditionnelle, qui ne considère pas le jeune avant tout comme une personne, avec son propre système de valeurs, mais qui subit l'oppression et le malheur à cause de modèles préétablis. Le choix de traiter des questions de genre a aussi suscité de nombreuses critiques, notamment de la part de certains groupes politico-religieux qui ont accusé Bianca Pitzorno de véhiculer, à travers ses écrits, une *idéologie de genre* (une dénomination erronée utilisée pour définir toutes les études de genre et LGBT de ces dernières décennies).

Pour terminer, rappelons que Bianca Pitzorno a souligné à plusieurs reprises, à propos de son entrée dans la littérature, qu'elle n'aurait jamais imaginé que sa production écrite pourrait avoir une quelconque valeur ou enseigner quelque chose, indépendamment de sa conception de l'univers des enfants et des jeunes. La seule chose qu'elle voulait peut-être transmettre aux enfants et aux jeunes à travers ses écrits était la rébellion.¹⁵⁸ Elle estime, en effet, que la fiction a précisément pour tâche de « [...] donner du sens à l'expérience. Que l'on lise un roman à suspense ou que l'on se penche sur Anna Karénine, c'est une œuvre achevée qui se présente à nous. Et cela est important, pour les jeunes qui reçoivent chaque jour, de manière désordonnée, une multitude d'informations et de nouvelles, souvent terrifiantes ».¹⁵⁹

3.7 Bianca Pitzorno et l'élément fantastique

Les livres de B. Pitzorno, même lorsqu'ils se déroulent dans des époques éloignées ou dans un futur plus ou moins proche, évoquent toujours des questions d'actualité de sorte que les jeunes filles protagonistes de ses romans sont, aux yeux du lecteur, contemporaines, constamment confrontées à différentes situations de la vie. Les histoires qu'elle nous propose sont un mélange de fiction et de réalité où la fantaisie établit de nouvelles relations avec les éléments qui existent déjà. Les récits pour la jeunesse se veulent des romans surréaliste et humoristique, toujours très critiques à

¹⁵⁸ Michela Matani, « *Intervista a Bianca Pitzorno, scrittrice per l'infanzia ma non solo* », archivé par [sulromanzo.it](http://www.sulromanzo.it), consulté le 14/07/22, disponible à l'adresse :

<http://www.sulromanzo.it/blog/intervista-a-bianca-pitzorno-scrittrice-per-l-infanzia-ma-non-solo> .

¹⁵⁹ Cet entretien est accessible dans les archives du journal italien *La Repubblica*, archivé par ricerca.repubblica.it, consulté le 15/07/2022, disponible à l'adresse :

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/12/19/pitzorno-declina-la-fiaba-ecco-le.html> . Version originale : « [...] dare un senso all'esperienza. Sia che si legga un *Piccolo Brivido*, sia che si affronti *Anna Karenina*, si ha davanti a sé una storia compiuta. Ed è importante, per bambini cui tutti i giorni arrivano, a brandelli, quintali di informazioni e di notizie, spesso terrificanti ».

l'égard de la société contemporaine. Cependant, ce sont aussi des histoires fantastiques, car en les écrivant, Bianca s'inspire de l'enfant qui imagine des faits réels liés à son univers.

L'écrivain affirme que sa créativité se nourrit de ce que d'autres auteurs précédents ont réalisé, à savoir tous ces écrivains qu'elle a lus au cours de sa vie et qui l'ont profondément inspirée. D'après elle, la notion d'écrivain « inspiré » mérite d'être remise en question et renouvelée, de sorte que le fantastique ne soit pas considéré comme la capacité d'inventer de toutes pièces quelque chose qui n'existe pas dans la réalité, mais plutôt comme la capacité de combiner différemment des éléments déjà connus.

Une conception erronée du fantastique, consiste également à le déprécier, en le considérant comme un phénomène réservé aux seules petites choses ou bien comme une capacité puérile destinée à ceux qui, n'étant pas encore capables de parler de la réalité, la fuient en préférant des histoires plus légères. Le fantastique, en revanche, désigne quelque chose d'extraordinaire, de profond.

Elle explique dans *Storia delle mie storie* qu'écrire pour la jeunesse implique d'apprendre à connaître les enfants et les filles, de les écouter, en particulier les jeunes filles, pour ensuite leur raconter des histoires qui offrent une chance de revanche et, si possible, de compensation. D'ailleurs, Bianca, qui privilégie d'ordinaire la présence des enfants à celle des adultes, amusait souvent les enfants de ses amis et des parents en leur proposant des histoires originales créées exprès pour eux. C'est le cas de *Il grande raduno dei cowboys*, écrit pour Martino, un petit garçon de trois ans qui avait du mal à abandonner sa sucette. Pour une petite amie nommée Aglaia, qui un jour lui a demandé une histoire spéciale capable de concrétiser son désir de vivre dans les arbres, Bianca dédie *La casa sull'albero*. Et enfin, à Valentina, une petite fille de cinq ans qui s'intéresse beaucoup au « caca » et au « pipi », la romancière raconte, au cours d'un repas de Noël, *L'incredibile storia di Lavinia* et de son anneau magique très spécial capable de tout transformer en « caca ».

Tandis que les romans destinés aux adolescents ne bénéficient pas de la même source d'inspiration que les œuvres destinées aux plus petits, ils laissent davantage la parole à l'imagination et se rangent généralement dans la catégorie des romans d'aventures et des romans historiques. Cependant, même dans ces occasions, l'auteur évite la superficialité et les stéréotypes, en mettant en scène des personnages

vraisemblables auxquels le lecteur peut s'identifier et dont la dimension psychologique des protagonistes joue un rôle fondamental.

3.8 Conclusions

Dans ce troisième chapitre, nous avons décidé de donner un aperçu historique et général de la personnalité de Bianca Pitzorno, une écrivaine aux multiples facettes qui, forte de plus de cinquante ans de production littéraire, occupe toujours une place importante sur la scène culturelle nationale et internationale. BP a consacré sa vie à la création d'histoires pour les petites filles et les adolescentes, dont elles deviennent les protagonistes de ses romans. Depuis toujours, elle a su s'adresser directement aux enfants et aux jeunes adolescents en accordant de l'attention à leur identité la plus authentique, à leurs sentiments les plus profonds, les amenant ainsi à redécouvrir ses sensations d'enfance. La franchise et l'honnêteté avec lesquelles elle a su aborder des sujets sensibles, voire tabous, ont contribué à accroître sa popularité non seulement auprès des jeunes lecteurs, mais aussi des adultes.

Ses ouvrages permettent de repérer des instants de vie qui se mêlent constamment à la fiction littéraire et au fantastique, établissant de nouvelles relations entre les événements de la vie quotidienne. Avec un souci constant du fantastique et de l'humour, le ton n'est jamais moralisateur ou pédagogique, mais toujours détendu, d'une fraîcheur et d'une légèreté qui ne trahissent ni effacent la passion dont témoigne son écriture. De même, la romancière ne se montre jamais indulgente envers le système scolaire et ses méthodes classicistes et sélectives, ni envers les valeurs des adultes incapables d'écouter les jeunes.

L'accent mis sur l'enfance et l'adolescence, la critique du conformisme, des abus, de l'hypocrisie, non seulement dans le monde des adultes, mais aussi dans le milieu familial, sont seulement quelques-uns des thèmes abordés par Bianca, qui veut surtout continuer à éveiller la conscience critique de chacun. Salviati parle d'elle en ces termes :

« Bianca Pitzorno, que ce soit par la légèreté de ses histoires pour enfants ou par la dureté du registre réaliste qu'elle réserve aux romans pour adolescents, se plonge dans le nœud familial, souvent très douloureux. [...] dans les romans destinés aux adolescents, c'est sur la figure maternelle que le conflit prend racine : ainsi, le conflit générationnel devient lisible dans la contraposition mère-fille [...]. Or, à partir de cette

opposition et de cette fracture, parfois très douloureuse, les jeunes protagonistes parviennent à élaborer et à réaliser leur propre projet de vie autonome ».¹⁶⁰

Les héroïnes incarnent pour la plupart des qualités positives : elles sont fortes, courageuses, intelligentes et en même temps rebelles et sont un exemple pour les jeunes lectrices. De plus, comme le dit Emy Besenghi, ce qui souligne l'originalité de Bianca Pitzorno, ce sont précisément ses protagonistes féminins qui occupent une place importante dans la littérature d'enfance et de jeunesse italienne qui, sauf quelques exceptions, a toujours préféré les garçons aux filles.¹⁶¹ Toutefois, ce qui confère peut-être encore plus d'importance au travail de Bianca, c'est le fait qu'elle soutient la nécessité de proposer aux lecteurs, même les plus jeunes, de la *bonne littérature*, c'est-à-dire des œuvres bien préparées sur le plan linguistique, stylistique et psychologique, dont l'objectif ne doit pas toujours être exclusivement pédagogique, mais où les aspects artistiques doivent également être pris en compte.

¹⁶⁰ C.I. Salviati, *Rodari, Pitzorno. Vicinanze, lontananze*, dans E. Catarsi (a cura di), *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, Pisa, Del Cerro, 2002, p. 108-109 : « Bianca Pitzorno, sia con il tono lieve dei racconti per i più piccoli sia con la durezza del registro realistico che riserva ai romanzi per le adolescenti, entra dentro il nodo – spesso assai dolente – della famiglia. [...] nei romanzi per i più grandi è sulla figura materna che va a radicarsi il conflitto : e così il conflitto generazionale diventa leggibile nella contrapposizione madre-figlia [...]. È su questa contrapposizione, è su questa frattura, talvolta dolorosissima, che le giovani protagoniste riescono a elaborare il proprio, autonomo progetto di vita e a realizzarlo ».

¹⁶¹ Emy Besenghi, *Nel giardino di Gaia*, 1994, Mondadori, Milano, p. 70

CHAPITRE IV

***PARLARE A VANVERA* DE BIANCA PITZORNO :** **ANALYSE ET TRADUCTION DE DEUX RÉCITS**

4.1 Présentation et contextualisation du livre *Parlare a vanvera*

Le site officiel de l'écrivain¹⁶² indique que le livre *Parlare a vanvera* a été publié en 1989 dans la collection Junior chez Mondadori, tandis que les illustrations ont été réalisées par Emanuela Bussolati, qui avait auparavant illustré des livres de Bianca Pitzorno.

Le roman est un ouvrage qui regroupe dix histoires plus ou moins longues visant à expliquer la genèse de certaines expressions idiomatiques d'usage courant. Rien d'étonnant jusqu'ici, sauf qu'il s'agit en fait de locutions dont les étymologies sont toutes inventées *ex novo* avec des explications souvent absurdes. Il arrive en effet qu'en italien, mais c'est vrai pour toutes les langues, certains mots comportent un double sens dont la signification est à rechercher peut-être au niveau dialectal ou en remontant dans le temps. À partir de ces idiomes, BP reconstruit habilement avec un ton humoristique l'étymologie de certains mots, ce qui donne vie à des histoires drôles qui ne manquent pas de séduire grands et petits. Voici la liste, qui n'est autre qu'un index des expressions idiomatiques contenues dans le livre :

- *Parlare a Vanvera*
- *Mangiare la foglia*
- *Filare all'inglese*
- *La stoffa del campione*
- *Orecchie da mercante*
- *I conti senza l'oste*
- *Piangere a dirotto*
- *Rompere gli indugi*
- *Inghiottire il rospo*
- *Scendere a patti*¹⁶³

¹⁶² Site officiel de Bianca Pitzorno, archivé par [web.archive.org](https://web.archive.org/web/20120619001323/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-parlare-vanvera), consulté le 02/06/2022, disponible au lien : <https://web.archive.org/web/20120619001323/http://www.biancapitzorno.it/index.php/libro-parlare-vanvera>.

¹⁶³ Vous trouverez ci-dessous notre traduction de ces expressions idiomatiques : 1. Parler charabia, 2. Gober l'histoire, 3. Filer à l'anglaise, 4. Avoir l'étoffe du champion, 5. Faire la sourde oreille, 6. Ne

L'idée lui est venue alors qu'elle travaillait encore pour la RAI, en 1973. À l'époque, BP était aussi responsable, entre autres, des émissions pour enfants et, avec deux autres collègues, Cino Tortorella et Guglielmo Zuconi, ils avaient mis au point un spectacle très amusant intitulé *Il Dirodorlando* : « Ce titre bizarre était déjà un jeu de mots. Il était tiré d'un vers de Ludovico Ariosto, et précisément du premier de la deuxième octave du *Roland furieux* : 'Je dirai de Roland, d'un même coup' »¹⁶⁴ Mais la nouveauté du programme résidait dans le fait de parler une langue inventée par les auteurs eux-mêmes, ce qui lui valut le succès immédiat auprès des jeunes et des adultes dans toute l'Italie.

La participation des téléspectateurs et du public dans les salles de la RAI fut telle que les personnes présentèrent de vraies

« propositions de jeux de langage, des suggestions d'interprétations absurdes de la langue. En retour, on proposait des phrases codées qu'il fallait décrypter [...]. Au cours de ce joyeux délire de déformation du langage, le public finit par suggérer de nouveaux proverbes absurdes et des variantes bizarres des idiomes les plus courants [...]. Parmi les suggestions, il y avait celle de reconstruire "pourquoi on dit ça", sans suivre les étymologies normales, mais en interprétant librement certains mots qui pouvaient avoir plus d'un sens [...]. Je suis rapidement devenu un spécialiste de ces étymologies originales. Quelques années plus tard, j'ai rassemblé les plus amusantes et pour chacune d'entre elles, j'ai développé une histoire, inspirée par différents styles et écrivains.»¹⁶⁵

Le livre *Parlare a vanvera* s'inspire donc de ce travail de l'écrivain. L'ouvrage est dédié à son unique petit-fils, Paolo Pitzorno. Le roman s'ouvre sur une brève introduction où BP s'adresse directement au lecteur en expliquant la nature des dix récits qu'il contient. Un appel à une lecture insolite qui ne vise pas à enseigner autre chose que de se laisser emporter

pas tenir compte des impondérables, 7. Pleurer comme une fontaine, 8. Passer à l'action, 9. Avaler un crapaud, 10. Conclure des accords.

¹⁶⁴ Bianca Pitzorno, « *Parlare a Vanvera : Come e perché l'ho scritto* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 06/12/2022, disponible à l'adresse : <https://web.archive.org/web/20120619004559/http://www.biancapitzorno.it/index.php/mnu-vanvera> . Version originale : « Già lo strano titolo era un gioco di parole. Nasceva da un verso di Ludovico Ariosto, e precisamente il primo della seconda ottava dell' *Orlando Furioso*: 'Dirò d'Orlando in un secondo tratto' ».

¹⁶⁵ B. Pitzorno, *Postfazione* dans *Parlare a Vanvera*, *op. cit.* Version originale : « proposte di giochi linguistici, suggerimenti di interpretazioni assurde della lingua. In cambio noi proponevamo frasi in linguaggio cifrato che si dovevano decrittare [...]. In questo allegro delirio di stravolgimento del linguaggio, a un certo punto gli spettatori cominciarono a suggerirci anche nuovi, assurdi proverbi e strampalate varianti dei modi di dire più correnti [...]. Tra le proposte, c'era quella di ricostruire i 'perché si dice così', non secondo le normali etimologie, ma interpretando liberamente alcune parole che potevano avere più di un significato [...]. Io diventai presto specialista in queste assurde etimologie. Qualche anno dopo ne raccolsi le più divertenti e per ciascuna di esse sviluppai un racconto, ispirandomi a stili e a scrittori diversi ».

par l'atmosphère imaginative des histoires et, pourquoi pas, encourager le lecteur à donner libre cours à son imagination et à se joindre à cette sorte de jeu de langage humoristique.

Le récit commence par la présentation des anecdotes de tante Van Vera, ce qui donne le titre à l'ouvrage. Les contes qui suivent sont les histoires des jeunes neveux de la tante pendant ses années de surdité, qui, pour bizarres qu'elles soient, s'inspirent de quelques références historiques. Il y a, par exemple, l'explication du proverbe *Mangiare la foglia*, qui s'inspire de la légende de la Sibylle de Cum s, mais avec un développement fantaisiste ; ou celle de *Filare all'inglese*, un conte qui se déroule à la cour du roi Charlemagne, dont la mère Bertha, entourée de ses demoiselles d'honneur, filait toute la journée. Ou encore, on y trouve des références à Agatha Christie, Goethe, Kipling, Dessi et Giuseppe Tomasi de Lampedusa. Bref, il y en a pour tous les goûts.

Curieuse est l'histoire de la princesse Priscilla, si laide qu'elle risque de devenir une vieille fille. Elle tente, grâce aux conseils d'une sorcière, un sortilège à l'envers : embrasser un prince, transformé depuis longtemps en crapaud et qui, une fois redevenu humain, n'aurait pas h s t    épouser son sauveur par gratitude. La princesse, bien que réticente, tente d'embrasser le petit animal, mais il finit dans son estomac, empêchant ainsi le charme de s'accomplir. D'où l'expression idiomatique *Inghiottire il rospo* utilisé lorsqu'on doit faire quelque chose de désagréable. Les histoires suivantes expliquent les autres locutions de manière originale. Chaque histoire est différente, les étymologies ne sont pas réelles, mais le contenu est très amusant.

Au fil des ans, le livre *Parlare a vanvera* a été réimprimé plusieurs fois avec des couvertures différentes. Dans le paragraphe suivant, nous énumérerons les différentes  ditions. Enfin, il convient de préciser que, contrairement à d'autres livres, celui-ci en particulier ne doit pas être lu d'une traite, mais plutôt lentement, pour mieux apprécier la drôlerie de chaque épisode raconté.

4.2 Le rapport images-paroles

Nous avons souligné, dans le premier et deuxième chapitre de cette étude, l'importance des illustrations dans les livres pour enfants, lorsqu'elles sont prévues. L'interaction entre les paroles et les images influence la compréhension du texte et augmente l'intérêt du lecteur. Il s'agit en effet d'un dialogue qui s'instaure entre l'auteur, le traducteur, l'illustrateur et son public. La synergie crée entre le texte et l'image se révèle déterminante aussi bien dans les albums, où leur présence est presque absolue, que dans des œuvres comme

Parlare a vanvera, où le binarisme iconique-verbal mis en scène encourage le jeune lecteur à rechercher la confirmation de ce qu'il vient de lire ou d'imaginer dans les illustrations. Dans notre cas, ces derniers sont des représentations réalistes et fidèles au texte narré.

Pour ce roman, Emanuela Bussolati a réalisé des illustrations en noir et blanc aux lignes classiques qui incarnent parfaitement l'esprit des histoires. Selon BP, cette collaboration féconde avec E. Bussolati représente « [...] un cas unique, parmi tous mes livres, où les illustrations sont 'parfaites' - fines, soignées, délicatement ironiques, légères et chaleureuses - et ne pourraient pas être autrement ».¹⁶⁶

En effet, chaque conte se voit attribuer des illustrations spécifiques, généralement placées au milieu du récit afin de donner une continuité non seulement textuelle, mais aussi iconographique, sauf pour les contes *Parlare a Vanvera*, *Orecchie da mercante* et *Inghiottire il rospo* dont les dessins se trouvent à la fin des histoires. Toutes ces illustrations sont respectueuses de l'intrigue racontée, même si E. Bussolati « a souvent apporté sa contribution, par exemple en élaborant la magnifique et léonardesque 'machine à faire les oreilles des marchands' »¹⁶⁷.

Il convient également de mentionner les illustrations de couverture qui, depuis leur première publication en 1989, ont connu quelques modifications mineures, toutes révisées par E. Bussolati. Voici quelques-unes des versions publiées au fil des ans par Mondadori.

¹⁶⁶ B. Pitzorno, « *Parlare a Vanvera : Illustrazioni* », site internet de Bianca Pitzorno, archivé par web.archive.org, consulté le 12/12/2022, disponible à l'adresse : <https://web.archive.org/web/20120619000340/http://www.biancapitzorno.it/index.php/mnu-illustrazioni>. Version originale : « [...] un caso esemplare, fra tutti i miei libri, in cui le illustrazioni sono quelle 'perfette' - fini, colte, sottilmente ironiche, leggere e affettuose - e non potrebbero assolutamente essere diverse ».

¹⁶⁷ *Ibidem* : « in molti casi vi ha aggiunto del suo, per esempio inventando la magnifica leonardesca 'macchina per fare le orecchie da mercante' ».

TABLEAU 2

 <p>Photo numéro 3 : Couverture de 1989.</p>	 <p>Photo numéro 4 : Couverture de 1997.</p>	 <p>Photo numéro 5 : Couverture de 1998.</p>	 <p>Photo numéro 9 : Couverture de 2020.</p>
 <p>Photo numéro 6 : Couverture de 2000.</p>	 <p>Photo numéro 7 : Couverture de 2012.</p>	 <p>Photo numéro 8 : Couverture de 2018.</p>	<p>Photo numéro 9 : Couverture de 2020.</p>

Le fait qu'il ait été réimprimé autant des fois témoigne du succès auprès du grand public des livres de BP et en particulier de *Parlare a vanvera*. Nous pouvons également ajouter que dans les versions de 1989 et de 1997, le livre n'était pas encore inclus dans une catégorie d'âge déterminée ; ce n'est que plus tard qu'il a été inclus dans la série *Oscar Junior*. En outre, en ce qui concerne la publication de 2000, il s'agit en effet d'une édition scolaire créée spécifiquement pour être utilisée et proposée comme lecture dans les écoles italiennes. Ce fait met davantage en évidence la figure de BP comme l'un des écrivains classiques les plus renommés et les plus importantes de la littérature italienne pour la jeunesse.

Pour terminer, on peut affirmer que l'importance des illustrations dans la littérature d'enfance et de jeunesse est incontestable puisque d'une part, leur rôle principal serait d'accompagner la lecture, surtout pour les jeunes enfants qui ne savent pas encore lire.

D'autre part, il peut arriver qu'elles racontent une histoire parallèle à celle contenue dans l'œuvre, se dissociant ainsi du texte source et donnant au lecteur une plus grande liberté d'interprétation. Dans *Parlare a Vanvera*, les images sont placées à un niveau secondaire, elles ont le mérite de ne pas interférer avec l'histoire et de ne pas la dénaturer, ce qui représente également un avantage pour le traducteur, car sa tâche consiste à savoir lire les images de la même façon qu'il doit savoir lire, écrire et parler la langue étrangère. Le rôle des dessins est encore plus important si l'on pense qu'ils influencent l'expérience de la lecture. L'illustrateur a le pouvoir de mettre en scène certaines caractéristiques des personnages décrits ou non par l'auteur dans son ouvrage ou de mettre l'accent sur certains éléments qu'il juge fondamentaux pour la compréhension du texte. Heureusement, dans *Parlare a vanvera*, E. Bussolati a fait un travail de qualité : ses dessins restituent fidèlement les moments clés des contes d'une manière tout à fait exhaustive, offrant une vision d'ensemble qui ne trompe pas le lecteur.

En tout cas, il faut être attentif à ne pas tomber dans le piège quand on traduit les albums ou les romans pour les jeunes contenant des illustrations aussi au niveau secondaire puisqu'il peut arriver que le traducteur ajoute au texte source des informations supplémentaires qui peuvent changer la synergie existant dans le texte d'origine entre paroles et images.

Enfin, nous souhaitons que les illustrations originales de E. Bussolati dans *Parlare a vanvera*, encore en usage aujourd'hui malgré les nombreuses réimpressions, demeurent inchangées. Nous partageons à cet égard le souci de BP lorsqu'elle écrit :

« Qui sait, peut-être qu'un jour un graphiste dégoûté voudra les changer, et y mettre des 'plus modernes', des 'plus expressifs', des 'plus vives', bien sûr selon son goût ou la mode du moment. Mais cela dénaturerait le texte, qui exige justement d'être illustré par ces images-là et pas par d'autres ».¹⁶⁸

4.3 L'humour dans l'oeuvre *Parlare a vanvera*

Le comique et l'humour se manifestent sous de multiples formes dans la vie de tous les jours. Ainsi, nous les retrouvons non seulement dans notre sphère la plus intime, liée précisément à notre vie privée, mais aussi dans les arts figuratifs, la musique, le cinéma, la littérature et le théâtre. Les études philosophiques, psychologiques et psychanalytiques sur

¹⁶⁸ *Ibidem* : « Chissà, magari un giorno qualche grafico schizzinoso le vorrà cambiare, e ne metterà delle altre 'più moderne', 'più espressive', 'più graffianti', naturalmente secondo il suo gusto o le mode del momento. Ma snaturerà il testo, che invece richiede proprio di essere illustrato da quelle immagini e non da altre ».

l'humour au tournant des XIX^e et XX^e siècles ont montré que ce sujet était un champ inépuisable d'idées et de théories. Dès lors et en particulier ces dernières années, il n'est pas surprenant que l'humour ait commencé à occuper une place de plus en plus importante tant dans la littérature destinée aux adultes que dans celle destinée aux enfants et aux jeunes où il est utilisé comme outil d'attraction et de persuasion avant tout, mais aussi d'autodérision pour détendre l'atmosphère sur des thèmes un peu plus sérieux.¹⁶⁹

Face à l'évolution et à la transformation de la société moderne, une bonne dose d'humour est indispensable, non seulement pour les adultes, mais aussi pour les plus jeunes, pour affronter la vie quotidienne avec légèreté. Cependant, il convient de souligner que le fait d'aborder certains sujets de manière humoristique ou comique n'est pas aussi évident qu'il n'y paraît. Surtout, il est difficile de susciter l'humour chez les jeunes si les parents et les enseignants eux-mêmes n'en sont pas capables ; de même il est important de considérer les différents stades de développement de l'enfant, car « l'évolution de l'humour est étroitement liée à l'évolution de l'affectivité et à celle de l'intelligence, donc aux particularités de développement propres à chaque individu. ».¹⁷⁰ Par ailleurs, c'est précisément à partir de huit ans et jusqu'à douze ans environ que les enfants saisissent et apprécient les lectures humoristiques tout en acceptant que l'on se moque d'eux. Au fur et à mesure qu'ils grandissent et deviennent adultes, cet humour régresse.

En littérature, de nombreux écrivains ont adopté une approche humoristique dans leurs œuvres. La liste serait très longue, mais nous n'en citerons que quelques-uns, comme J. Swift qui, dans *Les voyages de Gulliver*, propose un humour aux tonalités sarcastiques, presque grinçantes et sombres; ou encore L. Carroll qui, dans *Alice au pays des merveilles*, représente plutôt un monde et un humour teintés de rêve et de fantaisie, avec une pointe d'ironie. Le premier auteur italien qui s'est efforcé de faire de la lecture un exercice agréable a été Gianni Rodari. Humoriste raffiné et pédagogue visionnaire, Rodari a compris le potentiel d'une littérature du rire sur le développement émotionnel et intellectuel de l'enfant. À la lecture d'une histoire ou d'un livre de Rodari, le rire surgit spontanément. L'humour de cet auteur attire le lecteur, l'étonne, l'amène à réfléchir sur le langage et les jeux de mots et de sons qu'il produit, tout en véhiculant des informations qui peuvent être utiles dans

¹⁶⁹ À cet égard, signalons *La Rivista Italiana di Studi sull'Umore* (RISU), une publication semestrielle qui traite de l'humour dans différentes disciplines. Site internet disponible à l'adresse : <https://www.risu.biz/>.

¹⁷⁰ Louise Lemieux, « *L'humour dans la littérature de jeunesse* », Volume 24, Number 4, December 1978, p. 197–201, site internet archivé par www.erudit.org, consulté le 06/1/2023, disponible à l'adresse : <https://www.erudit.org/en/journals/documentation/1978-v24-n4-documentation04193/1055130ar.pdf>.

l'apprentissage scolaire. Bianca Pitzorno, un peu comme Rodari, a su attirer l'attention des jeunes lecteurs et lectrices en leur redonnant le goût de la lecture, une activité jugée par la plupart comme ennuyeuse ou liée aux tâches scolaires. Grâce à son écriture souple et amusante, cette auteure sarde a également su manier les jeux de mots, offrant ainsi des lectures très agréables qui ont enchanté les lecteurs.

Le comique peut se manifester de différentes manières dans les livres pour enfants. Cela peut passer par le langage avec, par exemple, « les répétitions, onomatopées, accumulations, l'insistance ou au moyen de procédés originaux, tels les associations d'idées, jeux de mots, calembours, mots inventés, 'nonsense'. »¹⁷¹ Les images peuvent divertir les jeunes lecteurs avec leurs dessins simples ou inhabituels et leurs détails originaux ou peu conventionnels ; ou encore les personnages et les situations drôles ou comiques qui en découlent. Enfin, les thèmes abordés offrent la possibilité de créer une infinité de mondes imaginaires, en parlant de sujets sensibles avec un ton léger et humoristique.

Quant à l'humour de BP, il provient de la simplicité et de la sincérité avec laquelle les faits sont racontés. Dans *Parlare a Vanvera*, cet humour transparaît dès le début, dans le titre même et se poursuit dans les différents récits. Il découle d'une série de situations absurdes qui deviennent comiques grâce aux situations drôles et bizarres décrites dans chaque nouvelle. Tout d'abord, comique est le jeu de mots que BP crée entre le nom et le prénom de la tante Van Vera et le destin de cette pauvre femme qui adore écouter les gens, mais qui, malheureusement, devient sourde. En général, on peut dire que dans cette œuvre, l'humour jaillit des explications étymologiques fournies pour les différentes expressions idiomatiques proposées par l'écrivain. Le langage quelque peu désuet utilisé par BP contribue également, comme nous l'avons indiqué au troisième chapitre, à produire des effets paradoxaux et donc parfois comiques. Par exemple, dans le conte *Faire la sourde oreille* le langage du XVII^e siècle utilisé par l'écrivaine rend les événements racontés encore plus humoristiques et, malgré toutes les attentes, le récit se caractérise par une fluidité évidente. De plus, il est compréhensible et adapté aux enfants de tous âges. L'histoire intitulée *Piangere a dirotto* est également amusante et comique. Pour expliquer cette expression, BP propose une histoire extravagante : le son *otto* (huit) provoque en effet un cri désespéré chez tante Caroline Marguerite, protagoniste de l'histoire avec sa nièce Malvina et son neveu Philibert. Une fois identifiée la cause des pleurs apparemment incompréhensibles, ceux-ci décident, avec beaucoup de difficultés, de ne plus utiliser de mots contenant le son *otto* (huit). Les

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 200.

illustrations de E. Bussolati, mentionnées dans le paragraphe précédent, jouent également un rôle important et contribuent à rendre l'ensemble encore plus comique.

La présente réflexion sur l'humour dans la littérature de jeunesse et en particulier sur le roman de BP *Parlare a Vanvera*, est utile pour souligner que, contrairement au passé, ce sujet présente aujourd'hui un vaste éventail de nuances et de tons : il est parfois clair ainsi que léger et fait sourire ; quelquefois, il s'avère comique et explosif et provoque le rire ; dans certains cas, il peut également prendre un ton sérieux et grave, mais heureusement, il ne devient pas sarcastique, ironique et sombre qu'en de rares occasions. De plus, de nombreux spécialistes de la littérature pour l'enfance et la jeunesse, notamment Marc Soriano, « reconnaissent la vertu pédagogique de l'humour et nous sommes heureux d'assister à un accroissement de publications humoristiques et fantaisistes dans la littérature enfantine contemporaine ».¹⁷²

Pour finir, signalons que ces dernières années, l'humour et le fantastique occupent un rôle toujours plus important aux yeux de certains éditeurs, dans la mesure où ils leur consacrent une partie importante de certaines collections. En France, par exemple, il suffit de penser à la collection *Gallimard* avec *Folio junior*, qui offre aux enfants et à leurs familles une large palette de livres à acheter.¹⁷³

4.4 Deux cas d'étude

Les paragraphes suivants sont consacrés à l'analyse et à la traduction des nouvelles choisies pour cette étude. Pour chacune d'entre elles, nous présenterons une partie introductive où nous résumerons les événements racontés et une partie de réflexion sur les procédures et les difficultés rencontrées lors de la traduction.

4.4.1 « Parlare a vanvera » - « Parler charabia »

La narration commence par l'histoire d'une petite fille d'origine néerlandaise (dans la traduction, d'origine belge) nommée Vera Van (Bia Chara dans notre traduction), qui, dès son plus jeune âge, a l'habitude d'écouter avec émerveillement les monologues de sa mère, qui était actrice. Vera Van est une auditrice très curieuse et, à l'âge de cinq ans, elle est admise à l'école primaire uniquement comme spectatrice, car elle est encore trop jeune pour suivre les cours préparatoires. C'est à l'école, lors de l'appel, que Vera Van entend son prénom précédé

¹⁷² *Ibidem*, p.199.

¹⁷³ Je pense notamment au roman d'Alice Butaud, *Les filles montent pas si haut d'habitude*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2021 (disponible en Grand format littérature et en Folio Junior) ou au roman de Claire Castillon, *L'âge du fond des verres*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2021 (également disponible en Grand format littérature et en Folio Junior).

de son nom, Van Vera (Chara Bia). Cela ne lui déplâit pas du tout, au point qu'elle décide de se faire appeler ainsi à partir de ce moment-là. En grandissant, elle souhaite ardemment devenir auditrice judiciaire, un rêve qu'elle parvient à réaliser. Les années passent et Van Vera, qui au fil du temps a écouté les histoires de nombreuses personnes, vieillit et perd l'ouïe. Pour qu'elle ne soit pas affligée par le silence dans lequel elle est contrainte de vivre, ses neveux et nièces décident de lui tenir compagnie : ils lui racontent des histoires absurdes et insensées, mais qui font le bonheur de tante Van Vera, malgré sa surdité.

Après sa mort, tous ses petits-enfants, lorsqu'ils s'adressent à leurs parents, qui les entendent très bien, et disent des bêtises, ils sont grondés : « Hé, qu'est-ce que tu racontes ? Ce n'est pas comme si tu parles à Chara Bia! »¹⁷⁴ C'est ainsi qu'avec le temps, le nom et le prénom se confondent et c'est pour cela qu'aujourd'hui, quand on entend quelqu'un dire des bêtises, on dit qu'il/elle *parle à tort ou à travers* (son langage est un vrai charabia).

PARLARE A VANVERA

Qualcuno vi ha mai sgridato, mentre parlavate senza stare troppo attenti al filo dei vostri pensieri, dicendovi: «Non parlare a vanvera?» Si? È capitato anche a voi? E vi siete mai chiesti come è nato questo strano modo di dire? Se ve lo siete chiesti, ecco la risposta alla vostra domanda ...

Il fatto che dette origine a questa frase , a sua volta, ebbe origine nel secolo scorso. Il 12 agosto 1897 ai coniugi Van, di lontana origine olandese, nacque una bella bambina di tre chili e mezzo, che fu battezzata con nome di Vera.

La signora Van, da signorina, era stata un'attrice famosa. Sposandosi aveva abbandonato a malincuore la carriera per dedicarsi alla famiglia. Così ora, quando cullava la piccola Vera per farla addormentare, invece di cantarle le solite ninne nanne, le recitava dei lunghi monologhi, sforzandosi di usare un tono calmo e monotono, adatto a chiamare, come ben sapeva per esperienza, prima la noia e poi il sonno. Vera ascoltava con gli occhietti sgranati, zitta, ma addormentarsi non si addormentava. Anzi, più la madre le parlava, più lei drizzava la testolina pelata, ben sveglia e attenta ad ascoltare.

Quando fu in età di andare alla scuola materna, con gli altri bambini Vera voleva sempre giocare al dottore.

PARLER CHARABIA

Quelqu'un ne vous a jamais grondé, alors que vous parliez sans trop prêter attention au fil de vos pensées, en vous disant : « Ne parlez pas à tort ou à travers » ? Oui, cela vous est arrivé aussi? Et avez-vous déjà songé à l'origine de cette expression bizarre? Dans ce cas, voici la réponse à votre question...

Cette expression remonte, en fait, au siècle dernier. Le 12 août 1897, M. et Mme Chara, issus de lointaine origine belge, donnèrent naissance à une petite belle fille de trois kilos et demi, qui fut baptisée Bia.

Dans sa jeunesse, Mme Chara fut une actrice célèbre. Lorsqu'elle se maria, elle abandonna malgré elle sa carrière pour se consacrer à la famille. Ainsi, lorsqu'elle berçait la petite Bia pour l'endormir, au lieu de lui chanter les berceuses habituelles, elle lui récitait de longs monologues, s'efforçant d'utiliser un ton calme et monotone, capable de provoquer, selon son expérience, d'abord l'ennui, puis le sommeil. Bia écoutait les yeux écarquillés, en silence, sans pour autant s'endormir. Au contraire, plus sa mère lui parlait, plus elle redressait sa petite tête chauve, bien éveillée et à l'écoute.

À la maternelle, Bia voulait toujours jouer au docteur avec les autres enfants. Certes, il ne s'agissait pas, comme certains pourraient le penser, de baisser les

¹⁷⁴ B. Pitzorno, *Parlare a Vanvera*, op. cit., p. 12.

Non , come qualche maligno potrebbe sospettare, per tirare giù le mutande e fare le punture, clisterini e cose del genere. Nossignore. Vera tirava fuori un piccolo stetoscopio giocattolo, lo poggiava alla schiena o al petto del “malato”, e ordinava seria seria: — Dica trentatré.

Quello obbediva: — Trentatré, trentatré...

E lei beata a d ascoltare...

Quando ebbe cinque anni, Vera chiese di andare a scuola. Le avevano detto che, poiché era troppo piccola per essere iscritta in prima elementare, l'avrebbero ammessa a frequentare come auditrice. Non doveva fare i compiti a casa, né rispondere alle interrogazioni, o disegnare alla lavagna. doveva solo starsene lì nel primo banco, zitta zitta, ad ascoltare quello che dicevano gli altri.

— Ti annoierai, poverina! — le diceva la maestra.

Ma Vera scuoteva la testa, seduta composta nel suo banco, con le manine incrociate sul quaderno e la faccia raggianti di felicità.

Fu proprio in quel tempo che la bambina senti nominare per la prima volta il proprio nome preceduto dal cognome. Aveva sempre saputo di chiamarsi Vera Van. Ma la maestra, quando faceva l'appello, diceva Van Vera. Il nome le piacque tanto che decise che, d'ora in avanti, si sarebbe fatta chiamare solo così.

Quando ebbe quindici anni, con gran dispetto delle sue coetanee, più belle, più spigliate e più disinvolute di lei, Van Vera si ritrovò piena di corteggiatori.

— Ma cosa ci trovate in quella gattamorta? — chiedevano acide le amiche ai compagni.

— Vuoi mettere? — rispondevano i ragazzi. — Una che ti sta ad ascoltare e non ti interrompe mai? Una che si interessa veramente a quello che stai dicendo?

Ed era proprio così. A furia di ascoltare e ascoltare, in tutti gli anni Van Vera aveva immagazzinato nella mente una tale quantità di storie che, se avesse voluto ritrarle fuori, avrebbe avuto da raccontare per anni e anni di fila, come Sheherazade, la principessa delle *Mille e una notte*.

Ma lei non aveva nessuna voglia di raccontare quello che sapeva già, mentre c'erano tante storie che non conosceva. Non si era ancora saziata di quello che la gente aveva da dirle. E non importava che fossero delle storie strepitose. Le parlassero di cose banali come il tempo, i dolori reumatici del nonno; oppure di una incredibile vincita alla lotteria, di un naufragio, di

culottes et de faire des piqûres, des lavements et ce genre de choses. Eh bien non. Bia sortait un petit stéthoscope jouet, le plaçait sur le dos ou la poitrine du “ malade ” et demandait très sérieusement : — Dites trente-trois.

Le malade obéissait : — Trente-trois, trente-trois...

Et elle écoutait avec bonheur...

À l'âge de cinq ans, Bia demanda d'aller à l'école. Puisqu'elle était trop jeune pour être inscrite en première année, elle fut admise en tant qu'auditrice. Elle ne devait pas faire ses devoirs, ni répondre aux questions, ni dessiner au tableau. Elle devait tout seulement rester assise au premier banc, sans rien dire, à écouter ce que les autres disaient.

— Tu vas t'ennuyer, ma pauvre ! lui disait la maîtresse.

Mais Bia hochait la tête, bien assise à sa place, avec ses petites mains croisées sur son cahier d'exercices et son petit visage rayonnant de bonheur.

C'est à cette époque que la petite fille entend pour la première fois son prénom précédé de son nom. Elle avait toujours su qu'elle s'appelait Bia Chara. Mais la maîtresse, en faisant l'appel, disait Chara Bia. Elle aima tellement cette appellation qu'elle décida que, dès lors, c'est ainsi qu'on l'appellerait.

À l'âge de quinze ans, en dépit de ses camarades qui étaient plus belles, plus séduisantes et plus sociables, Chara Bia se retrouva entourée de nombreux prétendants.

— Eh bien, que voyez-vous dans cette mijaurée ? demandaient les filles aux garçons sur un ton acide.

— Sérieusement? répondaient-ils. — Quelqu'un qui vous écoute et ne vous coupe jamais la parole ? Quelqu'un qui s'intéresse vraiment à ce que tu dis ?

Et c'était bien le cas. En effet, à force d'écouter toujours, Chara Bia avait mémorisé au fil des années tant d'histoires que, pour les faire sortir, elle aurait dû les raconter pendant des années, comme Shéhérazade, la princesse des *Mille et Une Nuits*.

Mais elle n'avait pas envie de raconter ce qu'elle savait déjà, alors qu'il y avait beaucoup d'histoires qu'elle ignorait. Elle n'était pas encore satisfaite de ce que les gens avaient à lui raconter. Et peu importe que ce soit des histoires extraordinaires. Des histoires banales comme la météo, les rhumatismes de son grand-père, un gain incroyable à la loterie, un naufrage, une histoire d'amour compliquée, un braquage de banque avec fusillade et fuite... elle les écoutait avec le même intérêt.

una storia d'amore complicata; o anche di un assalto a una banca con sparatoria e inseguimento...lei ascoltava tutto con lo stesso vivissimo interesse.

Quando compì vent'anni chiese di fare parte del Telefono Amico. Le ore che passava al banco del centralino, con la cuffia, ad ascoltare gli sfoghi e le lamentele di gente sconosciuta, erano per lei i momenti migliori della giornata.

Quando poi si trattò di scegliere un lavoro, naturalmente Van Vera non ebbe esitazioni. Avrebbe fatto l'uditrice giudiziaria.

A quarant'anni si sentiva felice e realizzata. Chi la invidiava, chi le dava della stupida, chi le diceva: — Beata te che ti accontenti di così poco!

Passarono gli anni, e Vera, con la sua disponibilità ad ascoltare, era sempre circondata da una quantità di gente. Fra costoro c'erano anche una quindicina di nipoti, pronipoti e bisnipoti, che intanto erano nati ai suoi fratelli e ai suoi cugini, e ai figli dei fratelli, dei cugini, dei nipoti. Come tutti i ragazzi, erano felici di avere un adulto che li prendeva sul serio e ascoltava i loro problemi senza mai sgridarli e senza fare la spia ai loro genitori; ed erano tra i più assidui visitatori della casa di Van Vera.

Ma, ascolta che ti ascolta, evidentemente anche i timpani umani hanno un limite di usura. Un bel giorno, anzi un brutto, bruttissimo giorno, Vera, che stava ascoltando piena di interesse le confidenze di un suo bisnipote di nome Potito, improvvisamente vide il ragazzo che apriva e chiudeva la bocca come un pesce in un acquario. Non le riusciva di sentire una parola, un suono, un sussurro. Era diventata sorda!

Non si rassegnò subito alla disgrazia. Consultò i medici più famosi, fece il giro del mondo alla ricerca della cura miracolosa che le potesse ridare l'udito. Ma non ci fu nulla da fare. Sorda era, e sorda sarebbe rimasta fino alla fine dei suoi giorni.

Figuratevi la sua disperazione! Piangeva, gridava (e non sentiva) che non c'era più uno scopo per la sua vita, voleva morire.

Allora il bisnipote Potito, che era un ragazzo sveglio e intelligente, radunò tutti i cugini di primo, secondo e terzo grado, e disse loro: — La prozia Van Vera ci ha ascoltati quando eravamo piccoli e nessuno ci dava retta. Non ci ha mandato al diavolo quando a tredici anni le raccontavamo per la centesima volta dei nostri brufoli o delle nostre pene d'amore. Non ha mai fatto

À l'âge de vingt ans, elle participa au service SOS amitié. Les heures qu'elle passait au téléphone, à écouter les éclats de voix et les plaintes d'inconnus, étaient les heures les plus agréables de la journée.

Au moment de choisir un métier, Chara Bia n'avait naturellement pas hésité. Elle allait devenir auditrice judiciaire.

À quarante ans, elle était heureuse et réalisée. Certains l'enviaient, d'autres lui reprochaient d'être stupide, d'autres encore lui disaient : — Tu as de la chance : tu es facile à contenter!

Les années passaient et Bia, dotée d'une grande aptitude à l'écoute, était toujours entourée d'une multitude de personnes. Parmi eux, il y avait aussi une quinzaine de petits-enfants, d'arrière-petits-enfants et d'arrière-arrière-petits-enfants, nés entre-temps de ses frères et cousins et des enfants de ses frères, de ses cousins et de ses petits-enfants. Comme tous les enfants, ils étaient heureux de pouvoir compter sur un adulte qui les prenait au sérieux et écoutait leurs problèmes sans jamais les gronder ou les trahir auprès de leurs parents, ce qui expliquait leur présence fréquente chez Chara Bia.

Mais, écoutez bien, il est évident que même les tympanes humains ont une limite d'usure. Un beau jour, Bia, qui écoutait avec intérêt les confidences d'un de ses arrière-petits-fils nommé Potito, vit soudain le garçon ouvrir et fermer la bouche comme un poisson dans un aquarium. Elle n'entendait aucun mot, aucun bruit, aucun murmure. Elle était devenue sourde !

La jeune femme ne se résigna pas à ce destin : elle consulta les plus grands médecins, partit en voyage à travers le monde à la recherche d'un traitement miraculeux qui pourrait lui redonner l'ouïe. Hélas, il n'y avait rien à faire. Elle était sourde et le resterait jusqu'à la fin de ses jours.

Quel désespoir ! Elle pleurait, elle criait (et n'entendait pas) que sa vie n'avait plus de raison d'être, qu'elle voulait mourir.

Alors, son arrière petit-fils Potito, qui était un garçon éveillé et intelligent, réunit tous les cousins germains, et ceux au second et troisième degré et leur dit : — Grand-tante Chara Bia nous écoutait quand on était petits alors que personne ne le faisait. Elle ne nous envoyait pas au diable quand, à treize ans, nous lui racontions des boutons ou des chagrins d'amour pour la

neppure una smorfia di noia come tutti gli altri quando qualcuno di noi cominciava: «Sapessi cosa ho sognato stanotte!...» Adesso tocca a noi ricambiarle il favore. Non possiamo restituirle l'udito, ma possiamo darle la sensazione di essere ancora utile. A turno andremo a trovarla tutti i pomeriggi e le parleremo, ogni volta, dal dopopranzo all'ora di cena.

— Ma cosa le diremo? — protestò una pronipote di nome Nicoletta. — Io non riesco a fare un discorso sensato se ho l'impressione che chi mi ascolta non capisce. Mi sembrerebbe di parlare in turco a un eschimese.

— E chi ti chiede di fare discorsi sensati? — rispose Potito. — Basta che diciamo qualcosa, non importa cosa. La prozia Van Vera ci vedrà muovere le labbra, sentirà lo spostamento d'aria, magari avvertirà dei ronzii, delle vibrazioni...Capirà che le stiamo parlando, nonostante la sua sordità, e anche se non comprenderà niente, sarà felice.

E così fu. I quindici ragazzi pagarono il loro debito di riconoscenza e intatterono Vera con i loro discorsi senza senso fino alla fine dei suoi giorni.

La signora Van Vera morì a novantanove anni, felice.

Ma dopo di allora, quando i ragazzi parlando con i loro genitori – che ci sentivano benissimo – dicevano qualche stupidaggine, si sentivano rimproverare: — Ehi, che cosa stai dicendo? Non stai mica parlando a Van Vera!

Col tempo, nome e cognome si fusero in un'unica parola e la fama si sparse al punto che, ancor'oggi, quando qualcuno parla dicendo delle cose senza senso, si usa dire che “parla a vanvera”.

Le storie che leggerete d'ora in poi su questo libro sono state raccontate a Van Vera dai suoi nipoti negli anni della sordità. Perciò prendete per quello che valgono, e non ditemi che non vi avevo avvertito.

centième fois. Elle n'a même jamais fait une grimace d'ennui comme les autres quand l'un d'entre nous disait : « Si seulement tu savais ce que j'ai rêvé la nuit dernière! ...» Maintenant, c'est à nous de lui rendre service. Nous ne pouvons pas lui redonner l'ouïe, mais nous pouvons lui donner l'impression d'être encore utile. Nous lui rendrons visite tous les après-midi et nous lui parlerons, chaque fois entre l'heure du déjeuner et celle du dîner.

— Mais qu'est-ce qu'on va lui dire ? protesta Nicole, l'une de ses arrière-petites-filles. — Je ne peux pas faire un discours sensé si j'ai l'impression que mon interlocuteur ne me comprend pas. J'aurais l'impression de parler chinois.

- Personne ne vous demande de faire des discours sensés! — répondit Potito. — Il suffit de dire quelque chose, peu importe ce que c'est. Grand-tante Chara Bia verra que nous bougeons les lèvres, elle sentira le déplacement d'air, elle entendra peut-être des bourdonnements, des vibrations... C'est ainsi qu'elle verra que nous lui parlons, malgré sa surdité et même si elle ne comprend rien, elle sera bien heureuse.

Il en fut ainsi. Les quinze jeunes s'acquittèrent de leur dette de gratitude et amusèrent Bia avec leurs conversations insensées jusqu'à la fin de ses jours.

Mme Chara Bia décéda heureuse à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans.

Toutefois, dès lors, lorsque les jeunes s'adressaient à leurs parents - qui entendaient très bien — et disaient des bêtises, ils étaient grondés : — Hé, qu'est-ce que tu racontes ? Ce n'est pas comme si tu parlais à Chara Bia !

Au fil des ans, le nom et le prénom se fondirent en un seul mot ; ainsi, aujourd'hui encore, lorsque quelqu'un dit des bêtises, on dit qu'il « parle charabia ».

Les histoires que vous lirez dans ce livre ont été racontées à Chara Bia par ses petits-enfants, pendant ses années de surdité. Prenez-les donc pour ce qu'elles sont et ne me dites pas que je ne vous ai pas mis en garde.

4.4.2 « Orecchie da mercante » - « Faire la sourde oreille »

Les faits de cette histoire se déroulent en Italie, au XVI^e siècle, dans une petite ville de Toscane dont nous ignorons l'existence. C'est là que vit le Maître Théophile Alamanni, l'un des orfèvres les plus talentueux de tout le pays, avec sa famille : sa belle et très fière épouse, Mme Lucrece, d'origine aristocratique et ses enfants bien-aimés, Scipion âgé de treize ans, Sophonisbe âgée de onze ans et Gabriel encore dans ses langes.

Bien que Maître Théophile travaille beaucoup et vend très cher les objets qu'il fabrique, lui et sa famille ne parviennent pas à s'enrichir. Un jour, ils reçoivent la visite d'un messenger qui leur apporte une offre de la guilde des marchands de la ville voisine de Ardenza : en échange de son travail, Maître Théophile et sa famille doivent s'installer à Ardenza où ils recevront logement, nourriture, chevaux et domestiques, ainsi qu'un traitement mensuel de trente florins et toutes les ressources nécessaires à la fabrication de ce dont il a besoin. Enfin, il bénéficiera de la protection de grandes familles marchandes de Ardenza. Bref, une occasion unique à ne pas rater.

Avec hésitation, Maître Théophile accepte la proposition et il déménage avec sa famille. Dès son arrivée à Ardenza, il rend visite aux plus illustres membres et marchands de la guilde et découvre que sa tâche consiste à fabriquer des oreilles d'or ou d'argent enrichies de magnifiques pierres précieuses. Elles doivent cependant s'adapter aux vraies oreilles des marchands. Lorsque Maître Théophile explique à sa famille les raisons de son déménagement, tous sont incrédules, en particulier Scipion et Sophonisbe. Par la suite, les deux garçons apprennent d'Artémise, la domestique chargée de garder le petit Gabriel, qu'en réalité la bizarre requête de la guilde des marchands trouve son origine dans le fait que la plupart d'entre eux ont les oreilles coupées, une punition qui leur a été infligée par Torquato Courtois, un bon et aimable aristocrate de Ardenza tombé en disgrâce suite à la conduite mensongère de ces marchands. Il se venge en coupant les oreilles des marchands malhonnêtes de sorte que les gens sachent immédiatement à qui faire confiance et à qui se méfier. Pour remédier à cette situation, la guilde oblige tous les marchands de Ardenza et même ceux de passage à porter de fausses oreilles.

Maître Théophile travaille jour et nuit pour satisfaire les demandes de chacun, car tous, même ceux qui ne sont pas marchands, demandent la permission de porter ce précieux ornement sur leur tête.

Pour augmenter la production et les gains, Maître Théophile utilise une machine qui produit jusqu'à cent oreilles par jour, toutes semblables, mais qui est extrêmement bruyante. Ainsi, quand il entre dans son atelier, il doit lui aussi mettre de fausses oreilles et lorsque ses

fils aînés vont le chercher et lui parler, le pauvre homme ne les entend pas et ne répond plus à toutes les questions qu'ils lui posent. Cependant, Scipion estime que le père fait semblant de ne pas entendre. De son côté, Mme Lucrece finit par en avoir assez de son époux sourd et, voyant que Maître Théophile n'a plus le temps de produire d'autres objets précieux que les orfèvres avaient l'habitude de créer, elle lui suggère souvent de cesser de *faire la sourde oreille*. L'expression se répand d'abord parmi les proches, puis parmi tous les habitants de Ardenza et enfin dans toute la région. Voilà pourquoi, lorsqu'une personne ne veut pas entendre les requêtes ou les raisonnements d'une autre, on dit qu'il/elle *fait la sourde oreille*.

ORECCHIE DA MERCANTE

In una cittadina della Toscana viveva attorno al Cinquecento un orafo chiamato maestro Teofilo Alamanni, che godeva fama di essere, nel suo mestiere, il migliore di tutta Italia. I suoi anelli, le sue catene; e poi gli arredi d'altare, le patene, gli ostensori; le rilegature per messali in argento gemmato; e ancora le else di spade e pugnali, e i finimenti di parata per i cavalli...erano richiesti da tutti i ricchi signori, i principi e i vescovi della regione.

Ma nonostante lavorasse tutto il giorno, senza sosta, nella sua bottega, e i suoi oggetti preziosi venissero pagati dai ricchi acquirenti al giusto prezzo, maestro Teofilo non riusciva a diventare ricco. La causa di ciò era sua moglie, monna Lucrezia, donna bella e orgogliosa, di origini aristocratiche, e perciò amante del lusso e delle comodità, la quale spendeva per il sostentamento della famiglia sempre un po' di più di quanto il marito riuscisse a guadagnare.

Teofilo e Lucrezia avevano tre figli: Scipione di tredici anni, Sofonisba di undici e Gabriellino che ancora veniva portato in braccio dalla nutrice. Fin da quando era nato Scipione, la famiglia Alamanni era sempre vissuta inseguita dai creditori, perciò l'offerta della Corporazione dei Mercanti della vicina città di Ardenza arrivò come una manna dal cielo.

L'offerta, l'aveva portata un messo, stilata su pergamena punto per punto con la massima esattezza, come è d'uso nei documenti dei mercanti, ed era vantaggiosissima. Maestro Teofilo doveva trasferirsi con tutta la famiglia ad Ardenza, dove avrebbe ricevuto in cambio del proprio lavoro vitto, alloggio, cavalli e servitù, più uno stipendio mensile di trenta

FAIRE LA SOURDE OREILLE

Dans une petite ville de Toscane au XVI^e siècle, vivait un orfèvre qui s'appelait Maître Théofilo Alamanni : il avait la réputation d'être, dans son métier, le meilleur de toute l'Italie. Ses anneaux, ses colliers, ses ornements pour les autels, les patènes, les ostensoirs, les reliures des missels en argent précieux, les gardes d'épées et de poignards, les harnais équestres... était très demandés par les nobles, les princes et les évêques de la région.

Mais bien que Maître Théophile travaille toute la journée, sans relâche, dans son atelier et que ses objets précieux soient payés par les riches clients à leur juste prix, il ne parvenait pas à s'enrichir. En effet, son épouse, Mme Lucrece, une belle et orgueilleuse femme d'origine aristocratique, attachée au luxe et au confort, dépensait toujours un peu plus que ce que son mari parvenait à gagner pour les besoins de leur famille.

Théophile et Lucrece avaient trois enfants : Scipion, âgé de treize ans, Sophonisbe, âgée de onze ans et Gabriel, qui était encore tenu par sa nourrice. La famille Alamanni, depuis la naissance de Scipion, avait toujours été poursuivie par ses créanciers. Par conséquent, l'offre de la guilde des marchands de la ville voisine de Ardenza arriva comme une véritable bénédiction.

L'offre rédigée sur papier parchemin, avec extrême précision, conformément à l'usage dans les documents marchands et apportée par un messenger, était des plus avantageuses. Maître Théophile devait se déplacer avec toute sa famille à Ardenza et en échange de son travail, il aurait reçu logement, nourriture, chevaux et domestiques, ainsi qu'un traitement mensuel de trente

fiorini. L'oro, l'argento e le pietre preziose per il suo lavoro li avrebbe ricevuti gratuitamente dalla Corporazione; inoltre avrebbe avuto la possibilità, due giorni alla settimana, di lavorare per proprio conto, su ordinazione di altri clienti privati, arrotondando così il già lauto stipendio. E, per finire, avrebbe goduto della protezione delle grandi famiglie mercantili di Ardenza, i Bisaccioni, i Riccoboni, i Tesauo, gli Straparola, gli Zuccoli, che erano i veri signori della città, sebbene questa si fosse data una costituzione da repubblica.

— Folle chi si lascia sfuggire una simile occasione! — aveva detto maestro Teofilo; e monna Lucrezia non gli aveva dato torto.

Scipione e Sofonisba avevano fatto al padre mille domande e il padre pazientemente aveva risposto, perché non era di quei genitori burberi che pretendono un'obbedienza senza obiezioni. Però non aveva potuto spiegare che cosa esattamente avrebbe dovuto fabbricare nella nuova bottega per i mercanti di Ardenza in cambio di tutto quel ben di Dio, visto che nella pergamena non c'era scritto.

— Messer Guidubaldo Bisaccioni, capo della Corporazione, me lo comunicherà a voce non appena avrò accettato la sua offerta e ci saremmo trasferiti ad Ardenza.

Così, avevano fatto i bagagli e si erano messi in viaggio. Il messo aveva raccomandato loro di arrivare in città prima del tramonto, perché a quell'ora i guardiani chiudevano le porte e non lasciavano più entrare nessuno entro la cerchia delle mura.

— La città sarà circondata da cupi boschi abitati da bestie feroci e da briganti sanguinari — avevano fantasticato i due ragazzi, con un brivido non del tutto spiacevole di paura.

Ma adesso, attraversando la ridente campagna toscana, con le mura e le torri di Ardenza che si stagliavano nette all'orizzonte, guardavano meravigliati le belle fattorie, le capanne dei pastori, i frutteti, le peschiere, i campi di grano, tutti privi di difesa o recinzioni. Un piccolo bosco nereggiava in lontananza, ma non pareva incutere timore a nessuno: le abitazioni costruite al suo limitare non erano difese da mura e neppure da steccati di legno.

— Come mai i villici non hanno paura e i cittadini al calare del buio devono barricarsi nelle loro case? — domandò al padre Scipione.

— Ogni città ha le sue regole — spiegò

florins. L'or, l'argent et les pierres précieuses nécessaires à son travail lui seraient fournis gratuitement par la guilde ; il pourrait en outre, deux jours par semaine, travailler sur commande pour d'autres clients privés, ce qui lui permettrait de compléter son salaire déjà très généreux. Enfin, il aurait bénéficié de la protection de grandes familles marchandes de Ardenza, les Besace, Richeboni, Trésor, Pipelettes, Zuchette, qui étaient en réalité les seigneurs de la ville, même si celle-ci avait adopté une constitution républicaine.

— Fou est celui qui rate une telle occasion ! avait dit Maître Théophile et Mme Lucrece pensait qu'il n'avait pas tort.

Scipion et Sophonisbe avaient posé mille questions à leur père, qui leur avait patiemment répondu, car il n'était pas de ces parents autoritaires qui exigent une obéissance inconditionnelle. Mais il n'avait pas pu expliquer ce qu'il devait fabriquer dans le nouvel atelier pour les marchands d'Ardenza en échange de toutes ces richesses ; le parchemin ne le disait pas.

- Monsieur Guyubaldo Besace, qui dirige la guilde, me le dira soi-même dès que j'aurai accepté son offre et nous établirons à Ardenza.

Ils firent donc leurs valises et se mirent en route. Le messenger leur avait conseillé d'arriver en ville avant le crépuscule, car à cette heure-là, les gardes fermaient les portes et ne laissaient personne entrer à l'intérieur des murs de la ville.

— La ville sera entourée de bois sombres peuplés de bêtes féroces et de brigands sanguinaires — avaient imaginé les deux jeunes, animés d'un frisson de peur pas tout à fait désagréable.

Cependant, alors qu'ils traversaient l'agréable campagne toscane, la silhouette des murs et des tours d'Ardenza se découpant sur l'horizon, ils étaient émerveillés par les belles fermettes, les cabanes de bergers, les vergers, les pêchers et les champs de blé, qui n'étaient guère défendus, ou entourés d'une clôture. Une petite forêt se profilait au loin, mais personne ne semblait la craindre : les habitations construites à sa limite n'étaient défendues ni par des murs, ni même par des palissades en bois.

— Pourquoi les paysans n'ont-ils pas peur, alors que les citoyens doivent rester chez eux à la tombée de la nuit ? demanda Scipion au père.

— Chaque ville a ses propres règles, expliqua

pazientemente maestro Teofilo. — E a tutto c'è un perché. Non dubito che tra pochi giorni questo mistero troverà la sua spiegazione.

Quello che stuzzicava maggiormente la curiosità dei due ragazzi, però, era il motivo per cui il loro padre era stato ingaggiato, e a condizioni così vantaggiose.

Perciò, quando furono arrivati e maestro Teofilo fu andato a rendere omaggio a messer Guidubaldo Bisaccioni e agli altri mercanti nella sede della loro Corporazione, tutta la famiglia lo aspettò con impazienza.

Quando tornò, maestro Teofilo aveva una faccia strana. Sofonisba, che era la sua prediletta e lo conosceva bene, non avrebbe saputo dire se fosse spaventato, preoccupato, oppure se si stesse trattenendo per non scoppiare a ridere. Certo aveva in corpo un sentimento nuovo che cercava di non rivelare.

— E allora? — chiese la moglie. — Vi hanno detto finalmente quale genere di oggetti preziosi dovrete fabbricare per loro? Hanno fatto voto di donare alla Basilica un nuovo corredo di arredi per l'altare? Oppure vogliono dei gioielli per rendere omaggio a qualche fidanzamento principesco?

Maestro Teofilo la guardava senza rispondere, e un piccolo muscolo gli tremava sulla guancia. Sofonisba era piena di meraviglia, perché non era abituata a questo comportamento. Sapevano, lei e Scipione, poter sempre contare su una risposta da parte del padre. Non c'era nessun altro uomo al mondo così attento, così preciso nell'ascoltare e nel dare poi risposte chiare ed esaurienti, persino agli infantili "pecché" di Gabriellino.

— Ve lo hanno detto sì o no? — insistette spazientito Scipione. — Perché hanno bisogno del vostro lavoro? Cosa dovrete fare esattamente, che tipo di gioielleria, per i mercati di Ardenza?

Maestro Teofilo si guardò imbarazzato le punte degli stivali e disse a voce bassissima: — Orecchie...

— Come? — saltò su monna Lucrezia, che non era sicura di aver sentito bene. — Orecchie? Vorrete dire orecchini.

— Orecchie — ripeté il marito a voce più alta. — Orecchie, orecchie! D'oro, d'argento, di cristallo, di alabastro. Lisce, cesellate, semplici; incrostate di perle, diamanti e rubini; lucide e satinete; di filigrana e d'oro massiccio; di madreperla e di corallo; di giada e di

patiemment Maître Théophile. — Et chaque chose a sa raison d'être. Dans quelques jours, ce mystère trouvera son explication, j'en suis sûre.

Mais ce qui piquait le plus la curiosité des deux jeunes, c'était de savoir pourquoi leur père avait été engagé, avec de telles conditions favorables.

Ainsi, lorsqu'ils arrivèrent et que Maître Théophile partit rendre hommage à Monsieur Guyubaldo Besace et aux autres marchands au siège de leur guilda, toute la famille l'attendit avec impatience.

À son retour, Maître Théophile avait un visage étrange. Sophonisbe, qui était sa chouchoute et le connaissait bien, ne savait pas s'il était effrayé, soucieux, ou s'il cherchait plutôt à ne pas éclater de rire. En tout cas, il éprouvait une nouvelle sensation en lui, qu'il s'efforçait de ne pas dévoiler.

— Et alors ? demanda sa femme. — Ils vous ont enfin dit quel genre d'objets précieux vous devriez fabriquer ? Ils veulent offrir un nouveau décor d'autel à la basilique ? Ou bien veulent-ils des bijoux destinés à rendre hommage à des fiançailles royales ?

Maître Théophile la regarda sans répondre et un petit muscle frémit sur sa joue. Sofonisba restait bouche bée, car elle n'était pas habituée à ce genre de comportement. Scipion et elle savaient que leur père répondait toujours à leurs questions. Personne au monde n'était aussi attentif, aussi précis dans l'écoute et dans les réponses claires et compréhensives, même aux questions puérides de Gabriel.

— Ils vous l'ont dit ou pas ? demanda Scipion énervé. — Pourquoi ont-ils besoin de votre travail ? Que devez-vous faire exactement, quel genre de bijoux, c'est pour les marchés d'Ardenza ?

Maître Théophile regarda avec gêne les extrémités de ses bottes et répondit à voix très basse : — Des oreilles...

— Quoi ? bondit Mme Lucrezia, qui n'était pas sûre d'avoir bien entendu. — Des oreilles ? Vous voulez dire des boucles d'oreilles.

— Des oreilles, répéta le mari plus fort. — Des oreilles, des oreilles ! D'or, d'argent, de cristal, d'albâtre. Lisses, ciselées, sobres ; ornées de perles, de diamants et de rubis ; brillantes et satinées ; en or massif et en filigrane ; faites de nacre et de corail ; de jade et de lapis-lazuli... au gré des requêtes qui me seront adressées de temps à autre.

— Et pourquoi des oreilles, mon Dieu ? exclama

lapislazzuli... a seconda delle richieste che mi verranno fatte volta per volta.

— E perché mai orecchie, in nome del cielo? — esclamò monna Lucrezia. — Un orafo deve fare collane, posate, arredi d'altare, armi, scrigni, catene, messali... Le orecchie, le fa il buon Dio, agli uomini e agli animali. Cosa c'entra un orafo con le orecchie? Capirei un chirurgo, un pittore, un costruttore di maschere... Ma un orafo!

Maestro Teofilo sospirò e sedette pesantemente sulla panca.

— Ogni città ha le sue usanze, come vi ho detto non più tardi di ieri. E ad Ardenza c'è l'uso che, sopra quelle che gli ha fatto il buon Dio, i mercanti portino delle orecchie d'oro e d'argento, tempestate di pietre preziose.

— Oh, questa poi non l'avevo mai sentita! — esclamò monna Lucrezia. — Eppure mio cugino Jacopo de' Baldi passa tutti i mesi in Ardenza col suo carico di tessuti fini. Com'è che non mi ha mai parlato di un'usanza così strana?

— Perché è un'usanza recente. L'hanno decisa i mercanti, con una votazione segreta, appena una settimana fa. Messer Guidubaldo mi ha mostrato la pergamena con l'editto, che per tutti i membri della Corporazione ha valore di legge. D'ora in poi, se vorranno esercitare la propria arte, tutti i mercanti della città e anche quelli forestieri di passaggio dovranno indossare sulle proprie un paio di orecchie di materiale prezioso. Se non lo faranno, verranno espulsi dalla Corporazione e mandati in esilio.

— Ma perché? — chiese Scipione.

— Perché è un modo di distinguersi dagli altri cittadini — spiegò maestro Teofilo — una specie di insegna del potere, come la mitra per l'arcivescovo. E dovranno essere quindi orecchie bellissime. Per questo hanno mandato a chiamare me, che sono l'orafo più rinomato della regione.

— Ma come faranno a stare attaccate alla testa? Ci metterete della colla? — chiese incuriosita Sofonisba.

— No. Le salderò a una sottile striscia d'argento ricurva che passerà tra i capelli come un nastro — spiegò il padre. — Ho già in mente il disegno.

— E che forma avranno? — continuò la ragazzina eccitata. — Orecchie d'asino, d'elefante, di topo, di coniglio? Oppure vi potrete sbizzarrire e potrete, per esempio, farle a forma di foglia di ninfea, di coda di

Mme Lucrece. — Un orfèvre doit faire des colliers, des couverts, des ornements d'autel, des armes, des coffrets, des chaînes, des missels... Les oreilles, le bon Dieu les fait, pour les hommes et les animaux. Pourquoi un orfèvre devrait-il fabriquer des oreilles ? Je pourrais comprendre un chirurgien, un peintre, un fabricant de masques... Mais un orfèvre !

Maître Théophile soupira et s'assit gravement sur le banc.

— Chaque ville a ses coutumes, je vous l'ai déjà dit hier. Ainsi, à Ardenza, la coutume veut que, sur ce que le bon Dieu leur a fait, les marchands portent des oreilles d'or et d'argent, ornées de pierres précieuses.

— Oh, je n'avais jamais entendu pareille chose ! exclama Mme Lucrece. — Mon cousin Jacques de Baudin se rend pourtant tous les mois à Ardenza avec sa marchandise d'étoffes fines. Pourquoi ne m'a-t-il jamais parlé d'une coutume aussi étrange ?

— Parce qu'il s'agit d'une coutume récente. La décision a été prise par les marchands lors d'un vote secret il y a juste une semaine. Monsieur Guyubaldo m'a montré le parchemin de l'édit qui, pour tous les membres de la guilde, a valeur de loi. Désormais, s'ils veulent exercer leur art, tous les marchands de la ville, ainsi que ceux de passage, devront porter des oreilles précieuses. Sinon, ils seront bannis de la guilde et condamnés à l'exil.

— Mais pourquoi ? demanda Scipion.

— Parce que c'est une façon de se différencier des autres citoyens, expliqua Maître Théophile, une sorte d'insigne de pouvoir, comme la mitre pour l'archevêque. Il faut donc avoir des oreilles magnifiques. C'est pourquoi ils ont fait appel à moi, le plus célèbre orfèvre de la région.

— Mais comment vont-elles rester attachées à la tête ? Vous allez mettre de la colle ? demanda curieux Sophonisbe.

— Non, je les fixerai à une mince bande d'argent incurvée qui traversera les cheveux comme un ruban, expliqua le père. — Ce projet, je l'ai déjà en tête.

— Et quelle forme auront-elles ? poursuit la petite fille enthousiaste. — Des oreilles d'âne, d'éléphant, de souris, de lapin ? Ou bien vous pouvez faire preuve d'imagination et leur donner, par exemple, la forme d'une feuille de nénuphar, d'une queue de paon, d'une grappe de raisin, d'un coquillage...

— Non, pas du tout. Ce seront des oreilles humaines,

pavone, di grappolo d'uva, di conchiglia...

— No, sciocchina. Saranno orecchie umane, solo un po' più grandi di quelle vere che devono ricoprire.

— Ma i mercanti a questo punto non ci sentiranno più — osservò Scipione.

— Ci sentiranno perché le orecchie preziose saranno forate a imbuto, e anzi i rumori suoneranno più forti dentro la testa — disse maestro Teofilo.

— E quante ne dovete fare? — chiese la moglie.

— Oh, a centinaia! I mercanti ad Ardenza sono moltissimi. Inoltre i più ricchi tra loro desiderano possedere un assortimento di orecchie di varia foggia. Poi ci dovrà essere, alle porte, la riserva per i mercanti di passaggio che dovranno indossarle prima di varcare le mura, pena l'espulsione dalla città. Ci sarà da lavorare per anni. Potremmo crescere nell'abbondanza questi figlioli. A proposito, dov'è Gabriellino?

— È di fuori nel cortile con Artemisia. Sta facendo i primi passi, e gioca a rincorrere i polli.

Artemisia, coetanea di Scipione, era la servetta addetta alla sorveglianza del bambino. Veniva dal contado, era piccola e magra, con due treccine che parevano codini di topo. Era sveglia, curiosa, svelta di lingua; e spesso si pigliava dalla cuoca una razione di frustate per la sua impertinenza e la sua indiscrezione. Però era sempre allegra e conosceva mille canzoni. Gabriellino l'adorava, e anche i due fratelli maggiori la trovavano simpatica e si divertivano alle sue chiacchiere. Era una fonte preziosa di informazioni, perché era già tre anni che stava a servizio della Corporazione dei Mercanti, che l'aveva ceduta alla famiglia Alamanni insieme alla casa e al resto della servitù.

Ora Artemisia, invece di sorvegliare il lattante in cortile (dove infuriava una battaglia, con strappi di penne da parte di Gabriellino e beccate furiose da parte dei suoi avversari), se ne stava appoggiata allo stipite della porta seguendo con interesse la conversazione; e quando incrociò lo sguardo di Sofonisba, le strizzò l'occhio e fece col dito un segno che significava: "Più tardi ne parliamo. Su questo argomento so molto più di quanto non crediate."

Pieni di curiosità, appena il padre fu andato nella bottega e la madre in cucina a ordinare il pranzo, i due fratelli raggiunsero la servetta che, con aria di grande mistero, li condusse nella scuderia dei cavalli e chiuse la porta.

juste un peu plus grandes que les vraies qu'elles doivent recouvrir.

— Mais les marchands n'entendront plus, observa Scipion.

— Ils entendront parce que leurs précieuses oreilles seront percées en entonnoir, au point que les bruits s'amplifieront à l'intérieur de leur tête, dit Maître Théophile.

— Et combien devez-vous en faire ? demanda sa femme.

— Oh, des centaines ! Les marchands d'Ardenza sont nombreux. Et les plus riches d'entre eux souhaitent disposer d'un assortiment d'oreilles variées. Ensuite, il faut prévoir une réserve pour les marchands de passage qui doivent les porter avant de franchir les murailles, sinon ils risquent d'être expulsés de la ville. Il y aura du travail pendant des années. Nous pourrions élever ces enfants dans l'abondance. Par ailleurs, où est Gabriel ?

— Il est dehors dans la cour avec Artémise, qui fait ses premiers pas et joue à la poule.

Artémise, du même âge que Scipion, était la domestique chargée de surveiller l'enfant. Elle venait de la campagne, était petite et mince, avec deux nattes qui ressemblaient à des queues de rat. Elle avait un esprit vif, curieux, un franc-parler et recevait souvent plusieurs coups de fouet de la cuisinière à cause de son impertinence et de son manque de discernement. Mais elle était toujours gaie et connaissait mille chansons. Gabriel l'adorait et les deux frères aînés la trouvaient également sympathique et appréciaient son bavardage. Elle représentait une source d'information précieuse, car elle servait déjà la guilde des marchands depuis trois ans. Ensuite, cette dernière l'avait donnée à la famille Alamanni, ainsi que la maison et le reste des domestiques.

Cependant, au lieu de garder l'enfant dans la cour (où un combat faisait rage, Gabriel qui arrachait les plumes à ses adversaires et ceux-ci qui le picorait furieusement), Artémise était appuyée contre le montant de la porte, suivant la conversation avec beaucoup d'intérêt ; et lorsqu'elle rencontra le regard de Sophonisbe, elle lui fit un clin d'œil et un geste qui signifiait : " Nous en parlerons plus tard. À ce sujet, j'en sais beaucoup plus que vous en pensez."

Impatients, dès que leur père alla à l'atelier et leur mère à la cuisine pour commander le déjeuner, les deux frères rejoignirent la domestique qui, toute mystérieuse,

— So tutto sulle orecchie! — esordì. — Altro che insegna del potere! Sono una maschera, una copertura dei loro imbrogli! Avete visto il capo della Corporazione, messer Guidubaldo Bisaccioni? E il tesoriere, messer Ippolito Tesauro? e ser Terenzio Riccoboni, e ser Lorenzo Zuccoli?

— No, che non li abbiamo visti. Siamo arrivati solo da pochi giorni...

— Be', state attenti quando li incontrerete. Questi signori non vanno mai in giro a testa nuda, e neppure portano un comune berretto come gli altri. No! Loro hanno sempre la zucca coperta da una cuffia di velluto col bordo di pelliccia, come il camauro del papa: una cuffia che nasconde le orecchie. E sapete perché?

— Perché avranno freddo... — azzardò Sofonisba.

— Ma va'! Freddo, adesso? Di luglio? Con le zanzare, e il sudore che gli colla nel collo?

— E allora?

Artemisia si avvicinò e fece una voce misteriosissima, un sussurro pieno di scherno e complicità.

— È per nascondere il fatto che, le orecchie, non le hanno più. Torquato Cortesi gliele ha tagliate.

— Torquato Cortesi!!! — esclamarono i due fratelli, con la voce piena di orrore e di meraviglia. — Chi è Torquato Cortesi?

— Un brigante dal cuore d'oro. Il difensore dei poveri e della gente semplice — rispose la servetta, sospirando di ammirazione. — Dovete sapere che Torquato Cortesi era uno dei più gentili ed eleganti aristocratici di Ardenza. E ricchissimo, anche, era! Ma gli imbrogli dei mercanti lo hanno rovinato. Per prima cosa gli hanno fatto perdere l'innamorata, vendendogli per vere delle pietre false che lui ingenuamente ha fatto montare per l'anello di fidanzamento. Poi gli hanno rifilato un cavallo dalle gambe fragili che lo ha fatto cadere in un fosso. Poi delle sementi guaste che sono marcite sotto terra senza germogliare...E intanto altri mercanti gli facevano dei prestiti a un interesse così alto che, quando è arrivato il momento di pagare, il povero Torquato Cortesi ha dovuto vendere le proprie terre e le sue case. E chi gliele ha comprate per un tozzo di pane? Un altro mercante! Il poveraccio, così, ha perso tutto ed è finito sulla strada come un pezzente. E allora sapete cosa ha fatto? — La voce di Artemisia si era fatta acuta per l'eccitazione. — Sapete che cosa ha fatto? È diventato un brigante buono, come

les conduisit jusqu'à l'écurie et ferma la porte.

- Je sais tout sur les oreilles ! exclama-t-elle. Oubliez les insignes du pouvoir ! Elles sont un masque, une couverture pour leurs escroqueries ! Avez-vous vu le chef de la guilde, M. Guyubaldo Besance ? Et le trésorier, M. Hippolyte Trésor ? et M. Térance Richeboni et M. Laurent Zuchette?

— Non, pas encore. Il y a seulement quelques jours que nous sommes arrivés ici...

— Eh bien, soyez prudents quand vous les rencontrerez. Ces messieurs ne se promènent jamais tête nue et ne portent pas de casquette comme les autres. Pas du tout ! Ils ont toujours la tête couverte d'un bonnet de velours avec un bord de fourrure, comme le toque du pape : un bonnet qui cache les oreilles. Et savez-vous pourquoi ?

— Parce qu'ils auront froid... — hasarda Sofonisbe.

— Allons ! Du froid, en ce moment ? En juillet ? Avec les moustiques et la sueur qui leur colle au cou ?

— Alors quoi ?

Artémise se rapprocha et adopta une voix extrêmement mystérieuse, une voix chuchotée pleine de moquerie et de complicité.

— C'est pour cacher le fait qu'ils n'ont plus d'oreilles. Torquato Courtois les leur a coupées.

— Torquato Courtois !!! crièrent les deux frères, la voix pleine d'horreur et d'étonnement. — Qui est Torquato Courtois?

— Un brigand qui a le cœur sur la main. Le défenseur des pauvres et des humbles — expliqua la domestique en soupirant d'admiration. — Il faut savoir que Torquato Courtois était l'un des aristocrates les plus gentils et les plus élégants d'Ardenza. De plus, il était très riche ! Mais les escroqueries des marchands ont causé son déclin. Ils lui ont d'abord fait perdre sa bien aimée, en lui vendant pour de vrai des fausses gemmes qu'il avait franchement montées sur une bague. Ensuite, ils lui ont refilé un cheval aux jambes fragiles qui le fit tomber dans un fossé. Puis, ils lui ont donné des semences avariées qui ont pourri dans le sol sans fleurir...Entre-temps, d'autres marchands lui avaient accordé des prêts à des taux d'intérêt si élevés qu'au moment de payer, le pauvre Torquato Courtois était obligé de vendre ses terres et ses habitations. Et qui les a achetées pour un quignon de pain ? Un autre marchand ! Le malheureux perdit donc tout et se retrouva au bord de la rue, comme un misérable. Alors,

quel Robin Hood dei racconti di Bretagna. Torquato non ruba ai ricchi per dare ai poveri, ma rivela ai cittadini gli imbrogli dei mercanti e indica quali sono quelli di cui non bisogna fidarsi. Ha informatori dappertutto e appena viene a sapere che un mercante ha ingannato qualche cliente ingenuo, gli tende un agguato e gli imprime un indelebile marchio di riconoscimento, cioè gli taglia entrambe le orecchie.

— Ben fatto! — approvò Sofonisba che aveva molto sviluppato il senso della giustizia.

— Ma loro non si difendono? — chiese Scipione.

— Vorrebbero. Ma non ci riescono mai. Torquato Cortesi arriva dappertutto, ed è così rapido nel fare le sue vendette, che nessuno è mai riuscito neppure a guardarlo in faccia. Arriva, *ZAC!*, taglia e scompare. Li sorprende nelle strade solitarie quando viaggiano trasportando le loro merci; se si barricano in casa li raggiunge con i travestimenti più impensati. È per difendersi da Torquato che i mercanti fanno chiudere le porte della città al tramonto; eppure lui riesce ugualmente ad entrare. I poveri, invece, e la gente onesta, non hanno niente da temere. Anzi, sono contenti che lui faccia le loro vendette.

— Ma i mercanti di Ardenza sono tutti imbroglioni? — chiese Sofonisba preoccupata. E se la corporazione non rispettasse i patti stabiliti con maestro Teofilo?

— Non tutti. Ed è per questo che i peggiori hanno inventato la storia delle orecchie. Se i cittadini li vedessero circolare alcuni con le orecchie e altri senza, capirebbero subito di chi si possono fidare e di chi no. Ma se tutti i mercanti nascondono i lati della testa e portano delle orecchie finte, nessuno sarà più in grado di capire se sotto ci sono quelle vere oppure se sono state tagliate da Torquato. Così, onesti e disonesti torneranno a essere tutti uguali.

— E tu, com'è che sai tutto questo? — chiese Scipione.

— Stavo lavando il pavimento della grande sala delle riunioni quando vidi entrare i capi della Corporazione al gran completo; non so perché, mi nascosi sotto un sedile. Così, li ho visti togliersi le cuffie e mostrarsi a vicenda ciò che restava delle loro orecchie dopo l'incontro con Torquato. E li ho sentiti escogitare questo piano; e poi deliberare la legge di cui parlava vostro padre. Non l'ho detto a nessuno, perché ho paura che mia facciano frustare e imprigionare. Però mi sembrava giusto che voi due sapeste il motivo per

vous savez ce qu'il a fait ? — La voix d'Artémise était devenue aiguë pour l'excitation. — Vous savez ce qu'il a fait ? Il est devenu un gentil brigand, comme Robin des Bois des contes bretons. Torquato ne dérobe pas les riches au profit des pauvres, il révèle aux citoyens les escroqueries des marchands et leur indique ceux qui ne sont pas dignes de confiance. Il a des informateurs partout et dès qu'il apprend qu'un marchand a trompé un client naïf, il lui tend une embuscade et lui inflige sa marque indélébile, c'est-à-dire qu'il lui coupe les deux oreilles.

— Bravo ! applaudit Sophonisbe, qui avait un sens de la justice très développé.

— Mais ne se défendent-ils pas ? demanda Scipion.

— Ils aimeraient bien. Mais ils tardent à le faire. Torquato Courtois arrive partout et il est si prompt à se venger que personne n'a jamais pu le regarder en face. Il arrive, *TAC!*, il coupe et disparaît. Il les surprend dans les rues désertes quand ils voyagent en transportant leurs marchandises ; s'ils se barricadent dans leurs maisons, il les rejoint sous les déguisements les plus impensables. C'est pour se défendre contre Torquato que les marchands ferment les portes de la ville au coucher du soleil, mais il réussit quand même à entrer. En revanche, les pauvres et les honnêtes gens n'ont rien à craindre. Au contraire, ils sont heureux que Torquato se venge.

— Mais tous les marchands de Ardenza sont-ils malhonnêtes ? — demanda Sophonisbe avec une certaine inquiétude. Et si la guilde ne respectait pas les pactes établis avec Maître Théophile ?

— Pas tous. Voilà pourquoi les plus méchants ont inventé l'histoire des oreilles. Si les citoyens les voyaient circuler, certains avec des oreilles et d'autres dépourvus, ils comprendraient tout de suite à qui faire confiance et qui non. Mais si tous les marchands se cachaient les oreilles en portant de fausses oreilles, personne ne saurait s'il y a de vraies oreilles en dessous ou si elles ont été coupées par Torquato. Ainsi, honnêtes et malhonnêtes seront à nouveau tous égaux.

— Et toi, comment sais-tu tout cela ? demanda Scipion.

— J'étais en train de laver le sol de la grande salle de réunion quand les chefs de la guilde au complet sont entrés ; je ne sais pas pourquoi, mais je me suis cachée sous un siège. Je les ai donc vus enlever leurs casques et montrer ce qui leur restait des oreilles après la

cui vostro padre fa un lavoro così strano. Acqua in bocca, mi raccomando!

Consapevoli che, a svelare quel segreto, mettevano in pericolo la vita di Artemisia, i due ragazzi non ne parlarono con nessuno, neppure con maestro Teofilo; e tanto meno con i mercanti onesti, i quali continuarono a credere che, come per loro, anche per i colleghi imbroglianti, le orecchie finte fossero solo una decorazione e un'insegna della categoria.

L'orafo nel frattempo aveva preso gusto al nuovo lavoro, e aveva fatto delle orecchie così belle che i mercanti più vanitosi (onesti e imbroglianti, non c'era differenza) facevano a gare per sfoggiarne sempre di nuove.

Come capita, ben presto indossare orecchie di mercante divenne una moda; e anche chi mercante non era chiese l'autorizzazione di portare in testa quell'ornamento prezioso.

— E sia — concesse graziosamente messer Guidubaldo Bisaccioni. — Purché siano più piccole delle nostre, e senza alcuna decorazione di pietre preziose.

Nei due giorni della settimana in cui poteva lavorare per la clientela privata maestro Teofilo dovette smettere di fare monili e posate, per dedicarsi esclusivamente alle orecchie da mercante, tanto che a un certo punto il lavoro gli venne a noia. Ma gli scrigni della famiglia erano colmi di fiorini e non era possibile lasciar perdere un'attività tanto redditizia.

Così, monna Lucrezia scrisse a un suo cugino che faceva il meccanico nella bottega di un tal Leonardo da Vinci; e questo cugino – dietro lauta ricompensa – mandò il disegno di una macchina che era capace di fare anche cento orecchie al giorno, tutte uguali (perché fatte tutto con lo stesso stampo).

Maestro Teofilo raddoppiò la sua produzione e i suoi guadagni. Questa macchina però aveva un difetto: era terribilmente rumorosa. Quando era in attività, nel laboratorio orafo c'era un baccano infernale, tanto che per proteggere l'udito maestro Teofilo aveva dovuto fabbricare anche per sé un paio di orecchie di metallo, ma senza foro, anzi imbottite d'ovatta.

Ora, Scipione e Sofonisba avevano maestri e precettori come i figli dei principi, e belle vesti, e cavalli e tutto quanto potevano desiderare. Però non riuscivano più a parlare col padre. Non riuscivano ad avere con lui quelle interessanti conversazioni in cui

rencontre avec Torquato. Puis, je les ai entendus élaborer ce plan et délibérer sur la loi dont votre père vous a parlé. Je n'en ai parlé à personne, car je crains qu'ils me fassent fouetter et emprisonner. Toutefois, il me semble correct que vous sachiez tous les deux pourquoi votre père fait un travail aussi étrange. Bouche cousue, je vous en prie !

Conscients qu'ils mettaient en danger la vie d'Artémise en révélant ce secret, les deux garçons n'en parlaient à personne, y compris Maître Théophile ; et encore moins aux honnêtes marchands, qui continuaient à croire que les fausses oreilles étaient seulement une décoration et un emblème au sein de la corporation, comme les collègues malhonnêtes.

Entre-temps, l'orfèvre avait pris goût à son nouveau travail et avait fabriqué de si belles oreilles que les marchands les plus vaniteux (honnêtes ou malhonnêtes, peu importe) rivalisaient pour en exhiber de nouvelles.

En effet, porter des oreilles de marchand devint bientôt une mode et même ceux qui n'étaient pas marchands demandèrent l'autorisation de porter ce précieux ornement sur leur tête.

— Ainsi soit-il — accorda poliment Sieur Guyubaldo Besace. — À condition qu'elles soient plus petites que les nôtres et qu'elles ne soient pas ornées de pierres précieuses.

Les deux jours de la semaine pendant lesquels il travaillait pour des clients privés, Maître Théophile ne fabriquait plus ni bijoux ni couverts, mais se consacrait exclusivement aux oreilles des marchands, de sorte que le travail l'ennuyait parfois. Mais les coffres de la famille regorgeaient de florins et il n'était pas possible de renoncer à une activité aussi lucrative.

Alors, Mme Lucrèce écrit à un de ses cousins, mécanicien dans l'atelier d'un certain Léonard de Vinci et celui-ci lui envoie, en échange de beaucoup d'argent, le dessin d'une machine capable de fabriquer jusqu'à cent oreilles par jour, toutes égales (car elles sont toutes réalisées à partir du même moule).

Maître Théophile doubla sa production et ses gains. Cette machine avait cependant un défaut : elle était terriblement bruyante. Lorsqu'elle fonctionnait, il y avait un vacarme d'enfer dans l'atelier de l'orfèvre, au point que pour protéger son ouïe, Maître Théophile dut lui aussi se fabriquer une paire d'oreilles en métal, mais sans trou et plutôt remplies d'ouate.

Scipion et Sophonisbe avaient maintenant des maîtres

loro ponevano mille domande e lui pazientemente rispondeva istruendoli, divertendoli, comunicando loro il suo interesse e il suo affetto.

Ogni volta che si affacciavano alla porta della bottega e cominciavano: «Messer padre, sentite...», l'orafo intento alla sua fragorosissima macchina faceva un gesto per dire: “Dopo, dopo”; ma era un “dopo” che non arrivava mai. E dalla casa monna Lucrezia li richiamava: - Figlioli, lasciate in pace vostro padre. Non vi può sentire. Non vedete che sta facendo orecchie da mercante?

Col tempo maestro Teofilo divenne sempre più ricco e più famoso; ma il suo carattere bonario e cordiale cambiò dal giorno alla notte. Il povero Gabriellino, che ormai aveva imparato a mettere la erre nei suoi “pecché?”, non ottenne mai da lui una risposta cortese.

Scipione aveva il dubbio che non sempre fosse il rumore della macchina a impedire al padre di sentire; e che maestro Teofilo qualche volta facesse finta, come per esempio quando gli si diceva qualche cosa poco gradita tipo: — Messer padre, mi sono innamorato di Artemisia e la voglio sposare...

Anche monna Lucrezia era stufa di avere un sordo per marito. Ogni tanto entrava nel laboratorio e vedeva gli arnesi per fare gli anelli, medaglioni, calici e monili, abbandonati sul banco, pieni di polvere. Dopo aver cercato invano di parlare col padre dei suoi figli, gridava esasperata: — ma fate qualcosa d'altro, benedetto uomo! Smettetela, almeno per qualche minuto, di fare orecchie da mercante!

La frase fece il giro dei conoscenti, poi di tutti i cittadini di Ardenza (quelli che indossavano le orecchie da mercante e quelli che non se le potevano permettere); e col tempo varcò le mura della città e si sparse in tutta la regione.

Da allora quando una persona non vuole sentire le richieste o i ragionamenti di un altro, si usa dire che “sta facendo orecchie da mercante”.

et des précepteurs comme les enfants des princes, de beaux vêtements, des chevaux et tout ce qu'ils pouvaient désirer. Cependant, ils ne pouvaient plus parler à leur père et avoir avec lui ces conversations intéressantes où ils posaient mille questions et Maître Théophile leur répondait patiemment, en les instruisant et amusant, en leur transmettant son intérêt et son amour.

Chaque fois qu'ils se présentaient à la porte de l'atelier et commençaient : « Monsieur le père, écoutez...», l'orfèvre, concentré sur sa machine bruyante, faisait un geste de la main qui voulait dire : “ Plus tard, plus tard ” ; mais c'était un “ plus tard ” qui n'arrivait jamais. Et de la maison, Mme Lucrèce les rappela : — Mes enfants, laissez votre père tranquille. Il ne vous entend pas. Ne voyez-vous pas qu'il fait la sourde oreille ?

À la longue, Maître Théophile devint plus riche et plus célèbre, mais son caractère débonnaire et amical changea brusquement. Le pauvre Gabriel, qui avait appris à mettre un “ r ” à son “ pourquoi ”, n'obtint jamais de lui une réponse polie.

Scipion doutait que le bruit de la machine empêchait toujours son père d'entendre et que Maître Théophile faisait parfois semblant, comme par exemple lorsqu'on lui disait quelque chose de désagréable comme :

— Père, je suis tombé amoureux d'Artémise et je veux l'épouser... .

Mme Lucrèce aussi en avait assez d'avoir un homme sourd pour mari. De temps en temps, elle entrait dans l'atelier et voyait les outils pour fabriquer des bagues, des médaillons, des calices et des bijoux oubliés sur le banc et remplis de poussière. Après avoir essayé en vain de parler au père de ses enfants, elle criait, exaspérée : — Faites autre chose, mon cher ! Arrêtez, pour quelques minutes au moins, de faire la sourde oreille !

Cette expression se répandit parmi les connaissances, puis parmi tous les citoyens d'Ardenza (ceux qui portaient des oreilles de marchandise et ceux qui n'avaient pas les moyens de s'en procurer) ; elle finit par franchir les murs de la ville et par se répandre dans toute la région.

Depuis lors, lorsqu'une personne ne veut pas entendre les requêtes ou les raisonnements d'une autre personne, il est coutume de dire qu'elle ou il “fait la sourde oreille”.

4.5 Analyse du corpus : aspects traductologiques et réflexions

Les deux extraits choisis pour la traduction se sont révélés semés de pièges comme nous l'avions imaginé, car il s'agit en fait de récits peu communs en raison de la langue utilisée qui est riche en expressions idiomatiques, en onomatopées et en interjections expressives, en toponymes et en anthroponymes. Dans notre contribution, nous nous proposons d'étudier les stratégies mises en œuvre pour la traduction de ces histoires dans le passage de l'italien (langue source) au français (langue cible), avec une attention particulière au domaine culturel.

4.5.1 Les expressions idiomatiques

Les expressions idiomatiques sont tout simplement d'expressions particulières à une langue, généralement imagées ou métaphoriques faisant souvent référence à un fait culturel ou historique. Par conséquent, elles sont plutôt compliquées à traduire, car il existe très rarement des équivalents littéraux pour ces expressions. Cependant, il arrive que l'on trouve deux expressions ayant le même sens dans deux langues différentes. Dans ce cas-là, les deux expressions sont considérées comme équivalentes et doivent être traduites de la même manière.

En règle générale, on distingue les expressions idiomatiques simples de celles qui sont difficiles ou impossibles à traduire¹⁷⁵. Pour les premières, la traduction littérale est la plus appropriée et la plus évidente à utiliser. En ce qui concerne les expressions idiomatiques difficiles ou presque impossibles à rendre dans la langue cible pour plusieurs raisons, une traduction littérale est généralement considérée incorrecte, car elle change complètement le sens et la signification de l'expression dans la langue cible. Si le traducteur ne peut pas trouver d'équivalent dans la langue cible, il est autorisé à utiliser des annotations pour expliquer certaines parties du texte ou un terme particulier, tout en transmettant l'idée originale de façon fidèle.

Enfin, il arrive également que l'on rencontre des expressions idiomatiques pour lesquelles une traduction qui n'est pas tout à fait correcte est tolérée. Dans ce cas, le meilleur équivalent dans une autre langue n'est pas une traduction littérale, mais une autre solution. Il s'agit d'un principe de traduction visant à traduire le sens plutôt que les mots. Pourtant, même

¹⁷⁵ Deruy, Antoine, *Les enjeux derrière les expressions idiomatiques*, Blog du Master "Traduction Spécialisée Multilingue" (TSM) de l'Université de Lille, site internet archivé par mastertsm Lille, consulté le 21/06/2024, disponible au lien :

<https://mastertsm Lille.wordpress.com/2021/04/04/les-enjeux-derriere-les-expressions-idiomatiques/#:~:text=Les%20expressions%20idiomatiques%20%C2%AB%20simples%20%C2%BB&text=Une%20traduction%20litt%C3%A9rale%20permet%20d%20traduction%20est%20donc%20vraiment%20minime> .

si l'on adopte une traduction littérale, cela ne serait pas vraiment problématique, car l'idée véhiculée est la même.

Dans le tableau suivant, nous énumérons quelques expressions idiomatiques relevées dans les deux récits précédemment traduits de l'italien vers le français et leurs traductions respectives.

TABLEAU 3

Version italienne	Version française
Parlare a vanvera	Parler charabia
Drizzare la testolina pelata	Redresser sa petite tête chauve
Faccia raggianti di felicità	Visage rayonnant de bonheur
Mandare al diavolo	Envoyer quelqu'un au diable
Fare una smorfia di noia	Faire une grimace d'ennui
Parlare in turco	Parler chinois
Pagare un debito	S'acquitter de la dette
Non dare torto	N'avoir pas tort
In nome del cielo!	Mon Dieu !
Strizzare l'occhio	Faire un clin d'œil
Ben fatto!	Bravo!
Acqua in bocca!	Bouche cousue !
Fare orecchie da mercante	Faire la sourde oreille
Benedetto uomo!	Mon cher!

4.5.2 Les onomatopées et les interjections

Conformément au dictionnaire de l'Académie française, l'onomatopée est la « formation d'un mot par imitation d'un son, d'un bruit censé évoquer l'être ou la chose que l'on veut désigner ».¹⁷⁶ Au sens large, on peut donc dire qu'elle rappelle à ses locuteurs un son qui existe dans le monde réel. Toutefois, elle ne reproduit pas de sons du monde réel comme le ferait un microphone, mais produit seulement leur interprétation par le biais du

¹⁷⁶ La définition se trouve sur le site du *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition, sous la rubrique « Onomatopée », accessible par le lien suivant : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9O0481>.

système linguistique. Ainsi, cette interprétation peut être plus ou moins proche du son et ceci explique la variation et le fait qu'elle se traduit différemment d'une langue à une autre, sauf en cas d'emprunt. Plusieurs chercheurs et des études récentes¹⁷⁷ se sont penchés sur la nature des onomatopées et tous s'accordent à les distinguer des interjections. Ces dernières, par contre, sont des unités linguistiques typiques de l'expression orale et, en tant que telles, peuvent varier d'une langue à l'autre. Selon Tallarico, les interjections sont traditionnellement divisées en primaires et secondaires : « Les premières seraient des unités syntaxiquement autonomes et non analysables, telles que “ah !”, “hé !”, etc. [...]. Les secondes, par contre, seraient les interjections dérivées d'un ou plusieurs lexèmes nominaux, verbaux ou adverbiaux ».¹⁷⁸ Les auteurs Josiane Caron-Pargue et Jean Caron estiment qu'il est possible d'identifier des caractéristiques propres aux interjections. En effet,

« [...] d'un point de vue formel, les interjections se définissent de façon essentiellement négative : ce sont des mots invariables, isolés, qui n'entretiennent aucune relation syntaxique avec les autres mots ; fonctionnellement, elles constituent l'équivalent d'une phrase (« mot-phrase » ou « phrasillon » dans la terminologie de Tesnière) ; enfin, sémantiquement, elles sont traditionnellement considérées comme exprimant une « réaction affective vive ».¹⁷⁹

En ce qui nous concerne, les histoires contenues dans le roman *Parlare a Vanvera* présentent essentiellement des interjections primaires isolées ou des "mots-phrases", toujours en quantité limitée. Les onomatopées, par contre, sont très rares et nous pouvons limiter le champ à un seul cas isolé dans la nouvelle *Orecchie da mercante*. Pour une consultation plus rapide, nous avons décidé de regrouper ces mots dans un seul tableau synthétique.

¹⁷⁷ Meinard, Maruszka Eve Marie, *Distinguishing onomatopoeias from interjections*, Journal of Pragmatics 76, 150-168, 2015, site internet archivé par www.sciencedirect.com, consulté le 11/12/2023, disponible au lien :

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216614002422> .

¹⁷⁸ Giovanni Tallarico, *Stratégies culturelles dans la traduction des livres pour enfants : le cas de Geronimo Stilton*, Paralleles 1, 2015, (100-113), p. 106, site internet archivé par www.paralleles.unige.ch , consulté le 11/12/2023, disponible au lien:

https://www.paralleles.unige.ch/files/9915/8258/1036/Paralleles_27-1_2015_v2-2020.pdf .

¹⁷⁹ Josiane Caron-Pargue et Jean Caron, *Les interjections comme marqueurs du fonctionnement cognitif*, Cahiers de praxématique 34, 2000, site internet archivé par journals.openedition.org consulté le 11/12/2023, disponible au lien : <https://journals.openedition.org/praxematique/398>.

TABLEAU 4

Version italienne	Version française	Interjections	Onomatopées
ZAC! (p.59)	TAC !		Indique un coup soudain, rapide et violent donné par une coupure.
AHI! (p. 20)	AIÈ !	Il exprime généralement le chagrin, le regret, ou correspond à une plainte.	
OH! / AH! (p. 28)	OH ! / AH !	Il exprime un sentiment d'émerveillement, de surprise.	
PSSST ! (p. 42)	HÉ !	Bruit ou sifflement émis pour interpeller quelqu'un ou appeler un animal.	
BE' ! (p. 57)	EH BIEN !	locution interjective qui sert à lancer un avertissement	
BEN FATTO! (p. 59)	BRAVO !	Exclamation qui sert pour applaudir, pour exprimer sa satisfaction.	

4.5.3 Traduire les noms propres

La littérature de jeunesse se caractérise par une extraordinaire créativité linguistique. Bianca Pitzorno peut être considérée comme une grande experte dans ce domaine. Toutes ses œuvres sont fortement imprégnées de cette notion et les noms donnés aux personnages n'échappent pas à ce processus. Dans *Parlare a Vanvera*, l'écrivain se livre à un véritable exercice de dénomination des protagonistes des différents contes, ce qui pose parfois des problèmes de traduction, car ils sont parfois étroitement liés aux expressions idiomatiques qui donnent le titre à chaque histoire. À cet égard, Pederzoli nous rappelle que :

« Les anthroponymes mais aussi les toponymes jouent [...] un rôle charnière : il tissent un dense réseau d'effets linguistiques et littéraires qui, tout en ancrant un ouvrage à un contexte socioculturel déterminé, évoquent des sonorités et des réalités chargées de sens pour le lecteur. Au traducteur incombe alors la tâche délicate d'essayer de rendre, dans une autre langue et pour un lecteur différent, ce réseau de significations et d'évocations. »¹⁸⁰

¹⁸⁰ Roberta Pederzoli, *op. cit.*, p. 114.

Lors de la traduction des noms propres, il est nécessaire de faire une première distinction entre les noms propres réels et non significatifs et les noms propres réels et significatifs. Si, dans le premier cas, ces noms peuvent également être conservés tels quels dans la langue cible, dans le second cas, « [...] les stratégies traductives se diversifient et révèlent l'approche globale du traducteur ainsi que sa conception de l'enfant et de la littérature qui lui est destinée. »¹⁸¹

Certains de ces anthroponymes coïncident avec un nom commun et sont alors traduits littéralement. D'autres fois, les noms eux-mêmes sont porteurs d'une signification concernant une caractéristique physique ou morale du personnage. La traduction de ce type de nom peut conduire à une traduction où la référence géographique présente dans le roman source se perd quelque peu, à moins qu'il ne s'agisse de deux langues proches. En revanche, si l'on utilise une stratégie qui maintient les anthroponymes inchangés, préservant ainsi ce lien socioculturel, on risque alors de perdre les connotations du nom, qui sont parfois fonctionnelles pour l'intrigue elle-même.¹⁸² Ces aspects ne doivent donc pas être pris à la légère ni sous-estimés.

Il y a ensuite plusieurs traducteurs qui utilisent des stratégies de « dilatation soit du texte, soit du paratexte, qui permet l'introduction d'informations supplémentaires afin de favoriser la compréhension du lecteur. [...] la note permet généralement de faire passer plus d'informations et de détails par rapport à l'ajout dans le corpus du texte, qui devrait être plus synthétique»¹⁸³ pour ne pas interrompre le rythme de la narration et de la lecture. En ce qui concerne la littérature pour la jeunesse, l'utilisation de notes de bas de page n'est pas toujours la solution la plus optimale et la plus efficace, car les enfants/jeunes peuvent les ignorer complètement ou ne pas savoir comment se servir de ces références paratextuelles.¹⁸⁴ Toutefois, si elles sont employées, ces stratégies doivent être utilisées avec discernement et, surtout, le traducteur doit se garder d'introduire des propos moralisateurs.

Examinons maintenant de plus près les stratégies adoptées pour traduire les noms dans les deux récits en question. Comme dans les paragraphes précédents, nous allons résumer à l'aide d'un tableau graphique.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 117-118.

¹⁸² *Ibidem*, p. 118-119.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 119.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 120.

TABLEAU 5

VERSION ITALIENNE	VERSION FRANÇAISE
VERA VAN	BIA CHARA
POTITO	POTITO
NICOLETTA	NICOLETTE
TEOFILO ALAMANNI	THÉOPHILE ALAMANNI
LUCREZIA	LUCRÈCE
SCIPIONE	SCIPION
SOFONISBA	SOPHONISBE
GABRIELLINO	GABRIEL
GUIDUBALDO BISACCIONI	GUYUBALDO BESACE
TERENZIO RICCOBONI	TÉRENCE RICHEBONI
IPPOLITO TESAURO	HYPPOLITE TRÉSOR
GLI STRAPAROLA	LES PIPELETTES
LORENZO ZUCCOLI	LAURENT ZUCHETTE
JACOPO DE' BALDI	JACQUES DE BAUDIN
ARTEMISIA	ARTÉMISE
TORQUATO CORTESI	TORQUATO COURTOIS
LEONARDO DA VINCI	LÉONARD DE VINCI

Nous avons utilisé des stratégies différentes pour la traduction de ces anthroponymes. Les anthroponymes de la première nouvelle sont en fait très peu nombreux, trois en tout. Commençons par la protagoniste du premier récit, Vera Van, dont le nom de famille Van peut facilement être attribué à une origine néerlandaise, alors que le prénom Vera aurait des origines à la fois slaves et latines. En France, par contre, le prénom Vera existe mais il est très peu utilisé : son équivalent serait Véra. Néanmoins, notre traduction diffère totalement de la version originale parce qu'en italien, en inversant le prénom avec le nom, donc Van Vera et en joignant les deux termes, on obtient un troisième mot, Vanvera, une voix onomatopéique, aujourd'hui utilisée principalement dans l'expression et la manière de dire "parlare a vanvera", c'est-à-dire parler sans réfléchir ou sans faire attention à ce que l'on dit. Or, pour la traduction française de *Parlare a vanvera*, nous avons opté pour le terme *charabia* qui, selon le CNRTL,

indique un « langage parlé ou écrit qui est ou qui semble incompréhensible parce qu'il est inconnu, incorrect ou hétéroclite.»¹⁸⁵ La langue française offre plusieurs options à cet égard, comme le montre le tableau ci-dessous :

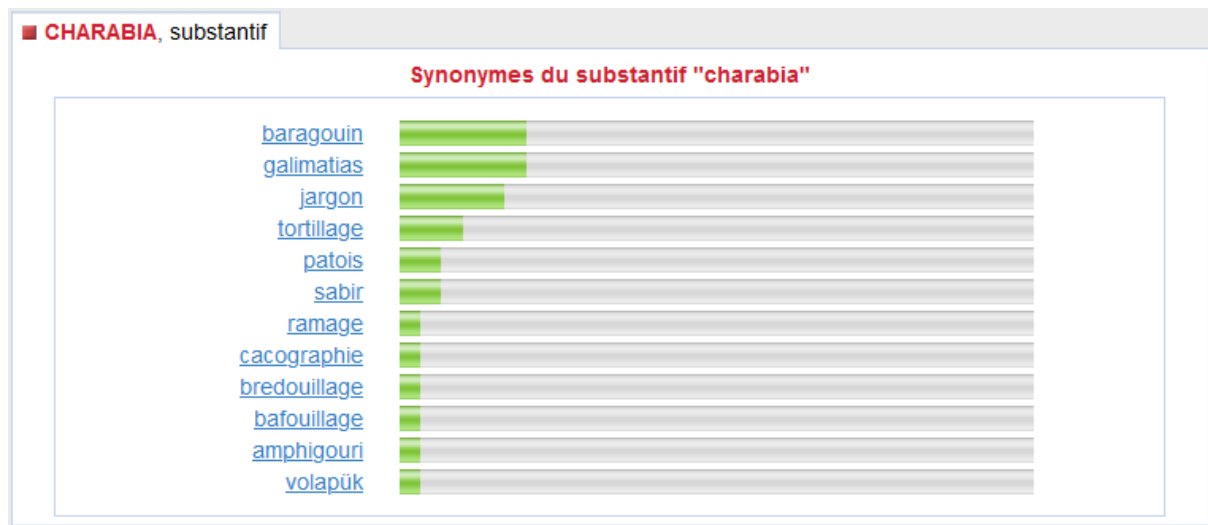


Fig. 5¹⁸⁶

Mais, pour restituer le même concept et jeu de mots que dans le texte source, le terme *charabia* se prêtait bien à la scission. Ainsi, l'équivalent du prénom et du nom de la protagoniste dans le texte cible est devenu *Bia Chara*, puis l'inversion de leur position, donc *Chara Bia* et la réunion des deux termes a permis de réformer cet idiome qui donne le titre à la nouvelle. En revanche, l'autre anthroponyme, *Potito*, reste inchangé, tandis que *Nicoletta*, ayant son équivalent en français, devient *Nicolette*. Pour ce dernier, nous nous limitons à une simple stratégie d'adaptation graphique.

La situation devient plus intéressante avec la traduction des anthroponymes du deuxième conte. Ici, les personnages principaux et secondaires sont beaucoup plus nombreux et portent des patronymes qui reflètent leurs caractéristiques personnelles ou font référence à leur statut social dans la ville, ce qui leur confère parfois un aspect presque comique. Pour le protagoniste principal, Maître Teofilo Alamanni et sa famille, comprenant sa femme Lucrezia et ses enfants Scipione, Sofonisba et Gabriellino, nous avons adopté, comme dans la première nouvelle, une stratégie d'adaptation graphique. Ainsi, *Teofilo Alamanni* devient *Théophile Alamanni*, *Lucrezia* devient *Lucrèce*, *Scipione* devient *Scipion*, *Sofonisba* devient *Sophonisbe* et *Gabriellino*, variante du nom Gabriele, devient simplement *Gabriel*. Dans ce cas, le patronyme reste identique à la version originale.

¹⁸⁵ La définition se trouve sur le site du CNRTL, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, sous la rubrique « Charabia », accessible par le lien suivant : <https://www.cnrtl.fr/definition/charabia>.

¹⁸⁶ *Ibidem*, accessible par le lien suivant : <https://www.cnrtl.fr/synonymie/charabia>.

En ce qui concerne les noms et prénoms des membres de la corporation des marchands de la ville d'Ardenza, deux stratégies ont été adoptées : l'adaptation graphique des noms et une traduction mixte français-italien pour renforcer la comicità de ces personnages et ce que nous croyons que BP souhaitait transmettre au lecteur lors de la lecture.

À titre d'exemple :

- *Guidubaldo Bisaccioni* : le prénom Guidubaldo est composé de deux parties, Guido (Guy) et Ubaldo pour lesquels il n'existe pas d'équivalent en français. Dans ce cas, on a opté pour une fusion de la variante française et italienne (Guyubaldo) afin de transmettre au lecteur cible ce lien avec la culture italienne. Le nom Bisaccioni fait référence à la *bisaccia* (besace, bissac), un sac en cuir ou en tissu à porter sur l'épaule ou à cheval et contenant le nécessaire pour le voyage, utilisé notamment par les mendiants et les moines mendiants. Mais Guidubaldo Bisaccioni est un marchand issu d'une famille noble qui dirige la corporation des marchands et cette juxtaposition de « pauvres et riches » que BP a délibérément créée pour ce personnage suscite le rire. En français, nous l'avons traduit par Besace, en procédant à une adaptation morphologique. Le résultat final est : *Guyubaldo Besace*.
- *Ippolito Tesauo* : Ippolito en français devient Hyppolite tandis que Tesauo rappelle le mot *tesoro* (trésor). En effet, il est le trésorier de la guilde des marchands, ce qui n'est pas une coïncidence. Nous avons traduit le mot en français par Trésor et procédé à une adaptation morphologique. Le résultat final est : *Hyppolite Trésor*.
- *Terenzio Riccoboni* : Terenzio devient Térénce tandis que le patronyme Riccoboni se décline en *ricco* (riche) et *boni*, qui ne signifie rien à lui seul, mais nous avons décidé de le conserver dans la traduction française. Le résultat final est : *Térénce Richeboni*.
- *Lorenzo Zuccoli* : Lorenzo devient Laurent tandis que Zuccoli contient une référence évidente à *zucca* (courge) mais avec une référence péjorative, comme pour indiquer une tête vide. Pour la traduction française, nous avons choisi le mot Zuchette qui évoque la langue italienne et nous avons à nouveau opté pour une adaptation morphologique. Le résultat final est : *Laurent Zuchette*.
- *Gli Straparola* : dans ce cas, BP indique seulement le nom de famille pour identifier un certain groupe de personnes appartenant à la même descendance. Dans ce patronyme, on trouve une assonance avec le verbe italien *straparlare*, c'est-à-dire parler trop ou mal (bavarder, jacasser). Cependant, pour la traduction française, j'ai préféré utiliser un vocabulaire plus familier comme le substantif *pipelette*. Ainsi le résultat final est : *Les Pipelettes*.

D'autres anthroponymes :

- *Jacopo De' Baldi* : le prénom Jacopo devient Jacques et le nom De' Baldi se transforme en De Baudin. Donc, *Jacques De Baudin*.
- *Artemisia* : ce prénom rappelle la déesse Artémis ainsi qu'une variété de plantes médicinales orientales. En français, nous l'avons traduit par *Artémise* en utilisant une stratégie d'adaptation graphique.
- *Torquato Cortesi* : le prénom Torquato reste le même en français, alors que le patronyme Cortesi renvoie à une personne courtoise et aimable. Nous avons donc préféré le traduire par Courtois (qui fait également référence à la poésie courtoise). Le résultat final est : *Torquato Courtois*.
- *Leonardo Da Vinci* : le personnage n'a sûrement pas besoin d'être présenté en raison de sa célébrité mondiale, c'est pourquoi sa traduction attestée est *Léonard de Vinci*.

En conclusion, nous pouvons dire que pour la traduction de ces anthroponymes, plusieurs stratégies ont été utilisées, y compris, dans certains cas, la création de nouveaux patronymes, ensuite naturalisés par le biais de stratégies phonétiques ou morphologiques, pour rendre la lecture agréable au lecteur final. Ces libertés prises sont dictées par le fait que *Parlare a vanvera* constitue un roman dont les contes peuvent très bien être sortis de leur contexte et former un univers de décantation sans avoir nécessairement besoin d'un arrière-plan explicatif. Ce qui importe, enfin, c'est que les anthroponymes constituent dans tous les cas un véritable défi pour le traducteur, qui doit faire preuve de souplesse en choisissant les stratégies les plus appropriées et en analysant chaque situation individuellement.

4.5.4 La traduction des toponymes

Comme pour les anthroponymes, les toponymes jouent aussi un rôle important au sein de la narration et posent les mêmes problématiques au niveau de la traduction que celles évoquées dans le paragraphe précédent. De nos jours, on a cependant tendance à garder les toponymes originaux ou, tout au plus, à utiliser une traduction attestée (si elle existe), sinon on les transcrit tels quels.

Les deux récits que nous avons traduits, comme toutes les histoires de *Parlare a vanvera*, contiennent peu de références toponymiques. La plupart du temps, il s'agit de localités non précisées dont seule la région ou le pays sont indiqués ; d'autres fois, c'est une ville ou seulement une époque historique qui sont clairement mentionnées.

En ce qui concerne le premier conte *Parlare a vanvera*, on ignore où il se déroule. Le seul élément connu est la date de naissance de Vera, à savoir le 12 août 1897, et son origine hollandaise. Puisque notre choix de changer le prénom et le nom de la jeune fille en Bia Chara et de ne pas garder ceux proposés par BP, Van Vera, pour les raisons expliquées dans le paragraphe précédent, il a fallu également changer ses origines de hollandaise à belge. Cela nous a semblé être une solution optimale, car dans ce pays on parle aussi bien le français que le néerlandais et cela nous permet de maintenir une certaine continuité avec la version italienne.

Le deuxième récit, en revanche, se déroule initialement dans une petite ville de la Toscane, une région située au centre de l'Italie. En 1500, la famille Alamanni s'installe à Ardenza, localité située aujourd'hui dans la province de Livourne. Dans le conte, les deux enfants aînés, Scipion et Sophonisbe, imaginent Ardenza entourée de bois sombres et peuplée d'animaux sauvages ainsi que de brigands et de voleurs impitoyables. Au contraire, ils découvrent avec surprise une ville de campagne qui se caractérise par une nature magnifique et un environnement tranquille et sans risque. Ne disposant pas de traduction attestée pour la ville d'Ardenza, nous avons choisi de garder le nom de la ville tel quel, tandis que le nom de la région italienne a bien évidemment été traduit.

4.6 Pourquoi n'existe-t-il pas de traduction du livre en français ?

Sans aucun doute, Bianca Pitzorno a marqué avec ses ouvrages une ou plusieurs générations de jeunes filles italiennes. Ce lien fort qui existe entre les fans et l'écrivaine sarde est documenté par de nombreux témoignages issus de publications académiques, de mémoire de maîtrise, de blogs, de sites internet tels que Facebook ainsi que d'interviews diffusées à la radio et dans des revues spécialisées.¹⁸⁷

Cependant, malgré les différents succès et prix littéraires obtenus en Italie et à l'étranger, l'auteure reste largement méconnue en France. En effet, comme le rappelle Lise Chapuis, de nombreux livres publiés par Bianca Pitzorno « deux seulement ont paru de ce côté-ci des Alpes et un seul est actuellement disponible, *L'étonnant voyage de Polyxène*, paru

¹⁸⁷ Vous trouverez ici quelques sites Internet et articles qui mentionnent Bianca Pitzorno, en particulier le mémoire de maîtrise d'Elena Tosi (https://morethesis.unimore.it/theses/available/etd-06142017-154920/unrestricted/Dalla_parte_delle_b_ambine_Analisi_comparata_dei_personaggi_femminili_nellopera_di_Bianca_Pitzorno.pdf), le texte de Susanna Barsotti (<https://journals.openedition.org/transalpina/2428?lang=en>) et l'interview de Caterina Soffici pour *Dialoghi di Pistoia 2022* (https://www.youtube.com/watch?v=aL-tNx9_IXE).

en 1997. Par contre, *L'anneau magique de Lavinia*, celui où l'anti-petite fille aux allumettes se vengeait par le caca, paru chez Gallimard en 1987, a disparu des catalogues.»¹⁸⁸ Rien d'étonnant donc si aucun exemplaire de *Parlare a vanvera* ne paraît en France.

Contrairement à d'autres auteurs qui proposaient des histoires classiques en anglais ou abordaient des sujets moins controversés par la critique et les lecteurs, comme les textes de Silvana Gandolfi, écrivain italien contemporain de BP, mais très apprécié outre-Alpes, BP est restée plutôt absente du marché français, préférant garder un style unique et aborder dans ses romans pour la jeunesse des thèmes forts, qui sont aujourd'hui plus actuels que jamais et mieux tolérés par le public et la société.

Si, en général, on considère les livres italiens traduits en France, les chiffres sont loin d'être négligeables. La littérature italienne, en particulier celle destinée aux adultes, est très appréciée en France, alors que celle destinée à la jeunesse a du mal à émerger et reste un secteur assez peu valorisé. L'absence de traductions est souvent la conséquence des choix économiques et idéologiques des éditeurs de jeunesse. En effet, ce sont les éditeurs qui, en fin de compte, déterminent et créent les possibilités de production et de diffusion d'un livre. De fait, l'une des caractéristiques du marché culturel contemporain, qui concerne également la littérature de jeunesse, est qu'il représente une activité particulièrement lucrative. Mais même lorsque cette littérature de jeunesse plaît et suscite l'intérêt des éditeurs français, seul un petit nombre d'entre eux a la possibilité de la publier de façon régulière et cohérente.

Rappelons que la collaboration de BP avec les éditeurs n'a pas toujours été facile, comme nous avons pu l'expliquer dans les chapitres précédents, car ceux-ci lui demandaient souvent de réviser ou de modifier structurellement les récits qu'elle leur proposait. À titre d'exemple, rappelons que le roman *Extraterrestre alla pari*, écrit en 1974, n'a été publié qu'en 1979, tout à fait par hasard, chez l'éditeur La Sorgente.

Ces dernières années, Bianca a repris ce sujet tout en accusant les éditeurs qui « n'ont pas d'estime pour le public et qui sont enclins à 'normaliser' voire à 'répéter continuellement des choses pour des lecteurs qu'ils considèrent comme des imbéciles' ».¹⁸⁹

Enfin, dans le tableau ci-dessous, nous avons essayé de rassembler toutes les œuvres écrites par BP pendant sa carrière et les traductions réalisées dans le monde. Cela, encore une

¹⁸⁸ Lise Chapuis, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁹ Giulia Lanzolla, *Prisca, Elisa e le altre. Il mio incontro con Bianca Pitzorno*, dans le blog *Le librerie invisibili*, 12 April 2014, site internet archivé par lelibrerieinvisibili.wordpress.com consulté le 11/12/2023, disponible au lien : <https://lelibrerieinvisibili.wordpress.com/2014/04/12/prisca-elisa-e-le-altre-il-mio-incontro-con-bianca-pitzorno/>. Version originale : « non stimano il pubblico e che sono portati a "normalizzare" ovvero a "rimasticare il cibo per i lettori che ritengono imbecilli". »

fois, permet de constater que, malgré sa renommée, parmi les œuvres traduites, celles en français sont très peu nombreuses.

TABLEAU 6

TITRE DE L'ŒUVRE ITALIENNE¹⁹⁰	TRADUCTION OFFICIELLE¹⁹¹
<i>Il grande raduno dei cow boy</i> (1970)	
<i>Sette Robinson su un'isola matta</i> (1973)	
<i>Clorofilla dal cielo blu</i> (1974)	<i>Clorofila del cielo azul</i> (espagnol, 2007) <i>Clorofilla Del Cel Blau</i> (catalan, 2007)
<i>Il Dirodorando</i> (1974)	
<i>L'amazzone di Alessandro Magno</i> (1977)	
<i>La giustizia di Re Salomone</i> (1978)	
<i>Extraterrestre alla pari</i> (1979)	
<i>Il nonno selvaggio</i> (1980-2007)	
<i>La bambina col falcone</i> (1982)	
<i>La casa sull'albero</i> (1984)	<i>La casa del árbol</i> (espagnol, 2000) <i>La casa de l'arbre</i> (catalan, 1997) <i>Kuckó a fán</i> (hongrois) <i>Magiczny domek</i> (polonais) <i>The House in the Tree</i> , (anglais, 2017) <i>赤ちゃんは魔女</i> (japonnais)
<i>Vita di Eleonora d'Arborea</i> (1984)	

¹⁹⁰ Pour la compilation de cette liste de livres écrits par l'écrivain sarde BP, nous avons utilisé comme sources le site officiel de l'écrivain (<https://web.archive.org/web/20180930055428/http://www.biancapitzorno.it/index.php/opere/titoli-in-ordine-alfabetico>) et la page Wikipédia qui lui est consacrée, sous la rubrique "œuvres" (https://it.wikipedia.org/wiki/Bianca_Pitzorno#Opere). Les seuls textes que nous avons choisis de ne pas mentionner sont les essais écrits par BP et les traductions qu'elle a réalisées.

¹⁹¹ Pour les traductions officielles, nous avons utilisé principalement le site officiel de BP, disponible au lien:

<https://web.archive.org/web/20180930055428/http://www.biancapitzorno.it/index.php/opere/titoli-in-ordine-alfabetico>. Cependant, nous avons également consulté le site www.thriftbooks.com au lien suivant : <https://www.thriftbooks.com/a/bianca-pitzorno/822517/> et Amazon avec la possibilité de saisir les traductions en langues étrangères : https://www.amazon.it/Libri-Bianca-Pitzorno/s?rh=n%3A411663031%2Cp_27%3ABianca+Pitzorno

<i>L'incredibile storia di Lavinia</i> (1985)	<i>L'anneau magic de Lavinia</i> (français, 1987 et 1990) <i>Lavinia and the magic ring</i> (anglais, 2018) ラビーニアとおかしな魔法のお話 (japonnais) <i>La increíble historia de Lavinia</i> (espagnol, 2013)
<i>Racconti d'inverno</i> (1987)	
<i>La bambola dell'alchimista</i> (1988)	
<i>Streghetta mia</i> (1988)	
<i>Estate dei sette mari</i> (1988)	
<i>Parlare a vanvera</i> (1989)	
<i>Speciale Violante</i> (1989)	
<i>Storia della Bibbia</i> (1989)	
<i>Principessa Laurentina</i> (1990)	
<i>Fantasie su Fantasia</i> (1990)	
<i>Viaggio periglioso nel paese di libroland</i> (1990)	
<i>Ritratto di una strega</i> (1990)	
<i>Ascolta il mio cuore</i> (1991)	<i>Escúchame el corazón</i> (espagnol, 2008) <i>Posłuchaj mojego serca</i> (polonais, 2018) <i>Послушай мое сердце</i> (russe)
<i>Sulle tracce del tesoro scomparso</i> (1992)	
<i>Polissena del Porcello</i> (1993)	<i>L'étonnant voyage de Polyxène</i> (français, 1997) <i>Udivitelnoe puteshestvie Poliseny Porosello</i> (russe, 2013) <i>Polissena mit dem Schweinchen</i> (allemand)
<i>Diana, Cupido e il Commendatore</i> (1994)	
<i>La bambola viva</i> (1991)	
<i>Re Mida ha le orecchie d'asino</i> (1996)	
<i>La voce segreta</i> (1998)	
<i>Lungo il fiume di primavera</i> (1998)	
<i>A cavallo della scopa</i> (1999)	
<i>Cento libri</i> (1999)	

<i>Incantesimi e starnuti, (2000)</i>	
<i>Tornatrás (2000)</i>	
<i>Gli amici di Sherlock (2002-2003)</i>	
<i>Quando eravamo piccole (2002)</i>	
<i>L'isola degli smemorati (2003)</i>	
<i>La bambinaia francese (2004)</i>	
<i>Giulia bau e i gatti gelosi (2004)</i>	
<i>Magie di Lavinia & C. (2005)</i>	
<i>Dame, mercanti e cavalieri (2007)</i>	
<i>Una scuola per Lavinia (2007)</i>	
<i>Il nonno selvaggio (2007)</i>	
<i>Angeli in caduta libera (2008)</i>	
<i>La vita sessuale dei nostri antenati, spiegata a mia cugina Laretta che vuol crederci nata per partenogenesi (2015)</i>	
<i>Il sogno della macchina da cucire (2018)</i>	<i>El sueño de la máquina de coser (espagnol, 2020)</i> <i>Le rêve de la couturière (français, 2023)</i> <i>The Seamstress of Sardinia: A Novel (anglais, 2022)</i>
<i>Sortilegi (2021)</i>	
<i>A chi smeraldi a chi rane (2023)</i>	

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire était de proposer une traduction originale en français de deux récits issus du roman *Parlare a vanvera* de la romancière sarde Bianca Pitzorno.

Dans ce but, j'ai consacré deux chapitres de réflexion théorique sur la littérature d'enfance et de jeunesse et les différents aspects de sa traduction. Plus précisément, dans le premier chapitre, j'ai essayé de résumer l'évolution et le rôle qu'elle a eu et qu'elle occupe au sein d'une plus large, mais pas plus importante, littérature pour les adultes. J'ai ensuite défini ses points de force et ses faiblesses. La littérature d'enfance et de jeunesse ne doit pas être considérée comme une sous-littérature ou une production éphémère simplement parce qu'elle s'adresse à un public jeune qui, dans certains cas, nécessite l'intermédiation de la figure de l'adulte. Par ailleurs, la traduction de jeunesse suscite l'imagination, le rêve et stimule en cela la créativité mais aussi la sensibilité à l'humour, au second degré. Il est également essentiel que cette littérature ne se donne pas comme seul et unique objectif l'éducation de l'enfant ou du jeune qui deviendra un adulte avec des compétences et des connaissances spécifiques. Bien sûr, il s'agit d'un aspect important, mais elle doit surtout être capable d'amuser à travers le merveilleux, le fantastique, le bizarre. Sensibiliser les enfants et les jeunes à la lecture est une mission qui n'est pas aussi facile qu'il y paraît. Dans une société frénétique comme la nôtre, où le progrès et la technologie dictent les règles, il devient extrêmement difficile de stimuler l'intérêt pour la lecture chez les petits et les adolescents.

Toutefois, rappelons que certaines de ces faiblesses, perçues à tort par les éditeurs ou une partie du public, contribuent à déterminer son originalité, sa force et lui confèrent une identité propre, ce qui explique son ouverture aux différentes formes littéraires et intertextuelles. Aujourd'hui, en effet, les échanges entre cette littérature et celle pour les adultes sont de plus en plus nombreux, bien que complexes. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas nier la contribution de la littérature d'enfance et de jeunesse à l'histoire et à la littérature lorsqu'elle offre une représentation de son époque et de la jeunesse. C'est pourquoi il est important de reconnaître qu'une littérature de qualité n'est pas seulement celle qui offre un style narratif soigné, mais aussi celle qui sait évoquer et transmettre aux jeunes lecteurs des expériences réelles. Le premier chapitre se termine ensuite par une réflexion sur la fiction des mythes et des contes qui nourrissent l'inconscient sur le plan subjectif et culturel. Ces genres littéraires ne s'adressent pas seulement aux adultes, mais aussi aux enfants, car ils représentent un besoin irrépressible, un moment éternel dans le travail de l'esprit.

En revanche, le deuxième chapitre examine la question de la traduction, en offrant d'abord une vue d'ensemble, puis en se focalisant sur la traduction pour les enfants et les jeunes. Traduire pour l'enfance et la jeunesse n'est pas une tâche aisée, car c'est bien souvent dans la simplicité que se cachent les pièges les plus inattendus et les plus complexes.

Le traducteur qui traduit pour ce public doit prendre en compte plusieurs aspects qui lui sont essentiels et contraignants pour son travail. Il est obligé de répondre à toutes les exigences des groupes intermédiaires (parents, éditeurs), de respecter les normes de la théorie de la traduction, de la linguistique et, bien sûr, de s'adapter aux besoins des enfants. De plus, un traducteur compétent est capable de trouver le ton juste à adopter pour inciter le jeune lecteur à poursuivre sa lecture. En même temps, il est important de ne pas négliger l'enfant qui sommeille chez le traducteur, car elle se reflète inévitablement dans la traduction. En effet, cette image, qui se développe et évolue chez chaque individu, est le résultat d'un savant mélange de notre histoire personnelle et reflète donc la vision collective et sociale du monde extérieur. Le traducteur ne peut que retrouver ses fragments de l'enfance sous forme de réminiscences de son vécu et de ses expériences.

Le recours à une approche plutôt qu'à une autre est également déterminant, car les jeunes lecteurs abordent la lecture par des démarches émotionnelles, où dominent des registres essentiellement familiers, les images tragi-comiques se succèdent et les jeux et les rires ne manquent jamais.

Par contre, je trouve peu recommandables certaines approches qui consistent à simplifier l'écriture du livre à travers la traduction considérant ainsi le lecteur étranger comme incapable de comprendre ou plus fragile que le lecteur du texte source. Par conséquent, je me suis efforcée de réaliser des traductions les plus fidèles possible à l'original, tant sur le plan narratif qu'esthétique, tout en tenant compte du contexte culturel, géographique et temporel du texte de départ et d'arrivée.

Les paragraphes suivants contiennent quelques définitions nécessaires des différentes techniques et stratégies qu'un traducteur peut utiliser lors de son travail de traduction.

Ensuite, il est important d'identifier les acteurs qui influencent directement et indirectement la littérature d'enfance et de jeunesse, à savoir l'auteur, l'illustrateur, le traducteur, l'éditeur, l'adulte, le critique et le lecteur enfant ou jeune. Il se crée une relation asymétrique entre toutes ces figures, comme l'ont définie Roberta Pederzoli et Valeria Illuminati. Je partage leurs réflexions, car chacun de ces acteurs apporte avec lui une connaissance et un savoir-faire différents qu'un enfant/adolescent, par exemple, n'a pas encore développés. Il faut donc tout adapter au public cible et ce sont évidemment ces aspects qui distinguent la littérature d'enfance et de jeunesse de celle destinée aux adultes.

Enfin, j'ai également analysé le paratexte, cet énorme appareil d'éléments qui tournent autour de l'œuvre. J'ai voulu mettre en évidence certaines de ses principales caractéristiques qui

aident la compréhension et la présentation rapide d'un roman, notamment dans un contexte scolaire.

Le troisième chapitre est principalement consacré à BP, écrivaine sarde qui compte plus de 50 ans de travail en tant que romancière. Au cours de sa longue carrière, elle a également travaillé à la RAI, concevant des programmes pour les jeunes avec d'autres collègues ; elle a également été la scénariste de la série animée inspirée de son roman *Clorofilla dal cielo blu*. Au-delà des livres pour enfants et adolescents, BP a publié des romans historiques, des essais et traduit des œuvres de Sylvia Plath, Tolkien et bien d'autres. Ambassadrice de l'UNICEF depuis 2000, elle n'écrit plus de romans pour enfants, mais uniquement pour adultes et a été finaliste du prix Hans Christian Andersen en 2012. Sans aucun doute, BP est un personnage incroyablement versatile, en constante métamorphose, un peu comme les protagonistes de ses romans, toutes des fillettes ou des jeunes femmes qui remettent en question les préjugés et les tabous sociaux avec une détermination, une force et des sentiments authentiques tels qu'ils captivent le lecteur. Dans ses œuvres, elle raconte des histoires vécues auxquelles se mêlent des éléments humoristiques et fantastiques qui rendent la lecture très agréable pour tous les âges.

BP a toujours abordé des sujets plutôt délicats et n'a jamais hésité à critiquer, par exemple, le système scolaire italien et ses méthodes élitistes et sélectives. Dans ce but, elle a utilisé un ton léger pour les histoires destinées aux enfants et un registre réaliste et sévère pour les romans destinés aux adolescents.

Son écriture peut être qualifiée comme fraîche, légère et réaliste, qui touche à l'essentiel. Ce qui est également intéressant, c'est sa conception du rôle de l'écrivain, en particulier du rôle de l'écrivain pour l'enfance et la jeunesse. À son avis, avant d'être intéressant, un écrivain doit être capable de se faire comprendre et d'écouter les enfants et les jeunes. Bien que *Parlare a vanvera* soit un livre de fiction, BP est partie de son expérience personnelle pour le rédiger. Les histoires que j'ai traduites, même si elles partagent certaines caractéristiques avec les contes de fées, par exemple leur brièveté, n'ont pas vraiment de morale, car leur but n'est pas de transmettre des modèles d'enseignement, mais plutôt de susciter la réflexion et, si nécessaire, de se rebeller contre le conformisme social, familial et éducatif.

Le quatrième et dernier chapitre présente l'œuvre *Parlare a vanvera* et la traduction de deux récits issus de ce livre : le premier est *Parlare a vanvera*, qui donne le titre à l'ensemble du roman et le second est *Orecchie da mercante*. J'ai choisi ces deux nouvelles parce qu'elles me semblaient les plus amusantes et constituaient un beau défi. En outre, la traduction de *Parlare a vanvera* était nécessaire car on peut dire que cette nouvelle, ainsi que la courte

introduction de BP au début du roman, représentent une sorte de prologue permettant de comprendre la suite de la lecture. Néanmoins, cette histoire reste détachée de l'intrigue des pages suivantes. En fait, ce qui rend ce roman unique, c'est précisément le fait que chaque conte doit être lu lentement pour en apprécier l'humour ; ils ne sont donc pas liés entre eux, mais peuvent aussi être lus dans le désordre. La seule chose importante est de s'amuser. La première édition de ce livre date de 1989, mais au cours des années, il a été réimprimé plusieurs fois, ce qui prouve que le public l'apprécie beaucoup.

À l'instar de tous les livres destinés aux enfants et aux adolescents, *Parlare a vanvera* se caractérise également par la présence des illustrations réalisées par Emanuela Bussolati. Le rapport entre image et parole joue un rôle important dans ce domaine. Les dessins peuvent dans certains cas dire davantage que ce que l'auteur a écrit ou bien s'en écarter au point de raconter une histoire parallèle. Ce n'est pas le cas des illustrations de *Parlare a vanvera* qui, au contraire, reflètent et se conforment parfaitement à l'intrigue des différents récits.

Dans ce livre en particulier, BP ne manque pas d'audace, non seulement en raison du sujet abordé, mais aussi grâce au caractère comique des explications différentes et bizarres des expressions idiomatiques que l'auteure propose à ses jeunes lecteurs. Ainsi, les noms des personnages choisis font partie de ce mélange d'éléments que BP a choisis avec grand soin. En général, on peut dire que l'humour naît de la simplicité et de la sincérité avec laquelle les faits sont racontés.

La traduction de ces deux contes n'a pas été facile, car il s'agit de deux récits fictifs. En outre, BP a délibérément employé une langue un peu ancienne, ce qui permet de maintenir une certaine unité entre la période historique dans laquelle se déroulent les récits et la position sociale occupée par les personnages décrits. Quant aux éléments figés, la difficulté majeure concerne la restitution du sens de la langue source dans la langue d'arrivée sans dénaturer l'histoire. En effet, il a fallu effectuer des recherches approfondies dans les encyclopédies, les dictionnaires, étudier l'étymologie des mots, vérifier s'il existait des phrases françaises similaires à l'italien et si tel était le cas, je devais vérifier si elles étaient appropriées au texte ou au contraire intervenir en apportant des modifications pour obtenir le même effet de surprise et de divertissement que celui du texte italien.

La complexité de la traduction réside non seulement dans la traduction des expressions idiomatiques, nombreuses dans chaque conte, mais aussi dans la traduction des prénoms et des noms de famille des personnages inventés par BP. Les deux récits traduits abondent en anthroponymes et patronymes, souvent composés de deux parties (par exemple Guidobaldo, Straparola, etc.) qui véhiculent une signification relative à une caractéristique physique,

morale ou sociale typique du groupe auquel les protagonistes appartiennent. Certains de ces anthroponymes et patronymes ont été traduits littéralement, pour d'autres, j'ai choisi une stratégie d'adaptation graphique ou une traduction mixte français-italien pour renforcer le caractère humoristique et les caractéristiques psycho-physiques des personnages. En ce qui concerne la traduction des termes de lieu, le roman *Parlare a vanvera* contient très peu de références toponymiques. La plupart du temps, il s'agit de localités non précisées dont seule la région ou le pays sont indiqués ; d'autres fois, c'est une ville ou seulement une époque historique qui sont clairement mentionnées.

Le chapitre se termine par une réflexion visant à comprendre pourquoi *Parlare a vanvera* n'a jamais été traduit en français. Parmi les diverses hypothèses envisageables, une part fondamentale découle, à mon avis, du marché international et du secteur de la traduction pour l'enfance et la jeunesse, qui privilégie les livres en anglais, en français ou en espagnol, tandis que d'autres langues mineures, y compris l'italien, sont absentes du marché international.

Il convient toutefois de préciser que presque tous les romans écrits par BP abordent de manière différente des sujets qui sont complexes et, dans certains cas, forts, qui, jusqu'aux années 2000, étaient peut-être peu appréciés par les éditeurs, alors qu'aujourd'hui, ce sont précisément des œuvres comme les siennes qui sont diffusées et que l'on essaie de faire mieux connaître au grand public. Par ailleurs, notre écrivaine a admis à plusieurs reprises qu'elle n'avait pas une collaboration facile avec les éditeurs ; plusieurs d'entre eux ont écarté ses romans parce que BP se refusait à répondre à leurs exigences ou à modifier la structure et la longueur du roman. Ces dernières années, l'écrivaine a même accusé les éditeurs en général, affirmant qu'ils ne font pas grand-chose pour inciter le public à découvrir de nouveaux livres et à élargir leurs horizons.

Enfin, nous pouvons affirmer que la modernité et les exigences du marché représentent une limite à l'étude et à la pratique de cette discipline. Malheureusement, à cause du consumérisme, elle risque d'être confinée dans ces limites socio-économiques et d'être standardisée à des fins commerciales. Cependant, l'espérance ne meurt jamais et j'espère que ma contribution permettra un jour, peut-être pas trop lointain, de mieux faire connaître et traduire tous les romans que cette écrivaine originaire de Sardaigne a écrits pour l'enfance et la jeunesse.

BIBLIOGRAPHIE

Amparo, Hurtado Albir, *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier, 1990.

Ariès, Philippe, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma, Laterza, 1981.

Barsotti, Susanna, *Bambine protagoniste : nuovi modelli femminili nell'opera di Bianca Pitzorno*, *Transalpina*, Vol. 14, 2011. En ligne :
<http://journals.openedition.org/transalpina/2428> .

- Benjamin, Walter, *Il compito del traduttore*, dans *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1976.
- Besenghi, Emy, *Nel giardino di Gaia*, Milano, Mondadori, 1994.
- Bettelheim, Bruno, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Boero, Pino, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Brzozowski, Jerzy, Le problème des stratégies du traduire, dans *Meta*, Vol. 53 No. 4, 2008, pp. 765–781. En ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/019646ar>.
- Caron-Pargue, Josiane et Jean Caron, *Les interjections comme marqueurs du fonctionnement cognitif*, Cahiers de praxématique, Vol. 34, 2000, pp. 51-76. En ligne : <https://journals.openedition.org/praxematique/398>.
- Carroll, Lewis, *Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Ed. Feltrinelli, 2013.
- Caso, Rossella, *Scrivere per l'infanzia : itinerari di formazione al femminile nei romanzi di Bianca Pitzorno*, dans *Sinestesieonline*, Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti, Supplemento della rivista No. 11, 2015. En ligne : <http://sinestesieonline.it/>.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/>
- Chapuis, Lise, *Bianca Pitzorno, rebelle et classique : des lectures pour les filles dans l'Italie contemporaine*, dans *Études sur le Livre de Jeunesse : Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (2), Europe 1850-2014*, Textes réunis et présentés par Connan-Pintado, Christiane et Gilles Béhotéguy, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, pp. 90-102.
- Connan-Pintado, Christiane et Gilles Béhotéguy, *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (2), Europe 1850-2014*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.
- Constantinescu, Muguraș, *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Suceava, Editura Universităţii din Suceava, 2008.
- CriticaLetteraria. En ligne : <https://www.criticalletteraria.org/2016/06/la-vita-sessuale-dei-nostri-antenati.html>.
- Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1922.
- Darbelnet, Jean, Jean-Paul Vinay, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Didier 1972.
- Deruy, Antoine, *Les enjeux derrière les expressions idiomatiques*, Blog du Master "Traduction Spécialisée Multilingue" (TSM) de l'Université de Lille. En ligne : <https://mastertsm Lille.wordpress.com/2021/04/04/les-enjeux-derriere-les-expressions-idiomatiques/#:~:text=Les%20expressions%20idiomatiques%20%C2%AB%20simple>

[s%20%C2%BB&text=Une%20traduction%20litt%C3%A9raire%20permet%20d%20traduction%20est%20donc%20vraiment%20minime](#) .

De Saint-Exupéry, Antoine, *Il piccolo principe*, Milano, Bompiani, 1988.

Di Giovanni, Elena, Chiara Elefante, Roberta Pederzoli, *Écrire et traduire pour les enfants : voix, images et mots – Writing and translating for children : Voices, images and texts*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

Elefante, Chiara, *La traduzione e il paratesto*, Bologna, BUP, 2012a, p. 313, dans Valeria Illuminati (thèse de doctorat), *Traduzione per l'infanzia e questioni di genere: viaggio tra i classici francesi e inglesi tradotti in italiano*, 2017, p. 143. En ligne : <http://amsdottorato.unibo.it/8264/>.

Encyclopædia Universalis France. En ligne : <https://www.universalis.fr/>.

Faeti, Antonio, *Bianca Pitzorno, Andersen Archivio 1989*, Genova, Feguagiskia Studios Edizioni, 1989.

Fédération Internationale des Traducteurs. En ligne : <https://www.fit-ift.org/fr/>.

Grandi, William, *La musa bambina. La letteratura mitologica italiana per ragazzi tra storia, narrazione e pedagogia*, Milano, Unicopli, 2011.

Grilli, Giorgia, « *Bambini, insetti, fate e Charles Darwin* », dans *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, sous la direction de Emy Beseghi e Giorgia Grilli, Roma, Carocci editore, 2013.

Hamon, Yannick, *Enseigner/apprendre à traduire à plusieurs : une tâche TICE à l'essai pour la traduction spécialisée de l'italien vers le français*, MediAzioni No. 19, 2016. En ligne : <http://mediazioni.sitlec.unibo.it> .

Hazard, Paul, *Uomini, ragazzi e libri*, Roma, Armando Armando, 1983.

Heidegger, Martin, *Che cosa significa pensare?*, Milano, SugarCo, 1979.

Horace, *Oeuvres, Traduction, introduction et notes par François Richard*, Paris, Flammarion, 1967, p. 262. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6222v/f5.item.r=art%20poetique%20Horace> .

Hunt, Peter, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Vol. I, London - New York, Routledge, 2004.

International Board On Books For Young People. En ligne : <https://www.ibby.org/>.

Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, en ligne : <https://www.treccani.it/>.

Kiefe, Laurence, *Un éditeur pour la jeunesse, à quoi ça sert ?*, dans *Spirale, Revue de recherches en éducation*, No. 9, 1993. Littérature enfantine / de jeunesse, pp. 187-190. En ligne : https://www.persee.fr/doc/spira_0994-3722_1993_num_9_1_1774.

- Klingberg, Göte, *Children's fiction in the hands of translators*, Malmö, Liber/Gleerup, 1986.
- Kundera, Milan, *L'arte del romanzo*, Torino, Adelphi, 1988.
- Künzli, Alexander, *Quelques stratégies et principes en traduction technique français-allemand et français-suédois*, Université de Stockholm, Cahiers de la recherche 21, Akademityck, Stockholm, 2003, p. 12. En ligne : <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:198303/FULLTEXT01.pdf>.
- La Rivista Italiana di Studi sull'Umore. En ligne : <https://www.risu.biz/> .
- Lanzolla, Giulia, *Prisca, Elisa e le altre. Il mio incontro con Bianca Pitzorno*, dans le blog *Le librerie invisibili*, 12 April 2014. En ligne : <https://lelibrerieinvisibili.wordpress.com/2014/04/12/prisca-elisa-e-le-altre-il-mio-incontro-con-bianca-pitzorno/>
- Lathey, Gillian, *The role of translators in children's literature : Invisible storytellers*, London, Routledge, 2010 dans Van Coillie, Jan et J. MacMartin, *Children's literature in translation, Texts and Contexts*, Leuven, Leuven University Press, 2020.
- Lefevre, André, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della forma letteraria*, Torino, UTET, 1998.
- Lemieux, Louise, *L'humour dans la littérature de jeunesse*, Vol. 24 No. 4, December 1978, pp. 197–201. En ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/1055130ar>.
- Levasseur, Isabelle-Luce, *Lecture jungienne des contes des frères Grimm : Là où littérature, mythologie et psychologie se rencontrent*, Département d'études allemandes, Université McGill, Montréal, Août 2004.
- Lévêque, Mathilde, *Traduire pour la jeunesse en France, 2000-2015*, MediAzioni No. 19, 2016. En ligne : <http://mediazioni.sitlec.unibo.it> .
- Meinard, Maruszka Eve Marie, *Distinguishing onomatopoeias from interjections*, Journal of Pragmatics 76, 2015, pp. 150-168. En ligne : <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216614002422> .
- Michela Matani, « *Intervista a Bianca Pitzorno, scrittrice per l'infanzia ma non solo* ». En ligne : <http://www.sulromanzo.it/blog/intervista-a-bianca-pitzorno-scrittrice-per-l-infanzia-ma-non-solo>.
- Mitaine, Benoit, *Paratexte*, dans Neuvième art 2.0, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2013. En ligne : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article691>.
- Mounin, Georges, *Les belles infidèles*, Lille, PUL, 1994.
- Nergaard, Siri, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.
- Nières-Chevrel, Isabelle, *La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit*, Bibliothèque comparatiste, No. 7, 2011. En ligne :

<https://sflgc.org/bibliotheque/nieres-chevrel-isabelle-la-litterature-denfance-et-de-jeunesse-en-tre-la-voix-limage-et-lecrit/>

Nières-Chevrel, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009.

O'Sullivan, Emer, *Comparative Children's Literature*, London - New York, Routledge, 2005.

O'Sullivan, Emer, *Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature*, dans *Meta*, Vol. 48 No. 1-2, 2003, pp. 197–207. En ligne : <https://doi.org/10.7202/006967ar>.

Oittinen, Riitta, *Translating for Children*, London - New York, Routledge, 2000.

Ottavi, Dominique, *Mythe et altérité enfantine*, Presses universitaires de Caen « Le Télémaque », Vol. 2 No. 40, 2011, pp. 33-42. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2011-2-page-33.htm#re7no7>.

Pederzoli, Roberta, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Bruxelles, Peter Lang, 2012.

Pederzoli, Roberta, Valeria Illuminati, *Traduzione, infanzia e genere*, dans Adriano Ferraresi, Roberta Pederzoli, Sofia Cavalcanti, Randy Scansani (eds.), *Metodi e ambiti nella ricerca sulla traduzione, l'interpretazione e l'interculturalità – Research Methods and Themes in Translation, Interpreting and Intercultural Studies*, MediAzioni 29, 2020, pp. A223-A224. En ligne : https://cris.unibo.it/retrieve/handle/11585/808980/758200/pederzoli_illuminati_martii.pdf.

Pennac, Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1992.

Perrault, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, Paris, Flammarion, 2014.

Pitzorno, Bianca, *Ascolta il mio cuore*, Milano, Oscar Junior Mondadori, 2010.

Pitzorno, Bianca, *Clorofilla dal cielo blu*, Milano, Oscar Junior Mondadori, 2010.

Pitzorno, Bianca, *Extraterrestre alla pari*, Torino, Einaudi Ragazzi, 2014.

Pitzorno, Bianca, *Il grande raduno dei cow boy*, Zurigo, ESG, 1970.

Pitzorno, Bianca, *Il grande raduno dei cow boy*, Zurigo, Edizioni Svizzere della Gioventù, 2006. En ligne : https://issuu.com/ondeesg2/docs/il_grande_raduno.

Pitzorno, Bianca, *L'anneau magique de Lavinia*, Paris, Gallimard, 1990.

Pitzorno, Bianca, *L'étonnant voyage de Polyxène*, Paris, L'Ecole des Loisirs, 1997.

Pitzorno, Bianca, *La casa sull'albero*, Milano, Oscar Junior Mondadori, 2010.

Pitzorno, Bianca, *Parlare a Vanvera*, Milano, Oscar Junior Mondadori, 2010.

Pitzorno, Bianca, *Storia delle mie storie : Miti, forme, idee della letteratura per ragazzi*, Milano, Pratiche Editrice, 2002.

Podeur, Josiane, *La pratica della traduzione, Dal francese all'italiano e dall'italiano al francese*, Napoli, Liguori Editore, 2002.

Prince, Nathalie, « Introduction » dans Nathalie Prince (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 9-24. En ligne : <https://books.openedition.org/pur/39706> .

Quotidien *L'unione Sarda*. En ligne : <https://www.unionesarda.it/cultura/bianca-pitzorno-e-tre-racconti-dedicati-all-irrazionalita-umana-bsc8heia>.

Quotidien *La Repubblica*. En ligne : <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/12/19/pitzorno-declina-la-fiba-ecco-le.html>.

Salviati, Carla Ida, *Rodari, Pitzorno. Vicinanze, lontananze*, dans E. Catarsi, *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, Pisa, Del Cerro, 2002.

Serafini, Maria Teresa, *Come si scrive un romanzo*, Milano, Bompiani, 1996.

Shavit, Zohar, *Poetics of Children's Literature*, The University of Georgia Press: Athens and London, 1986. En ligne : https://www.tau.ac.il/sites/default/files/media_server/imported/308/files/2014/03/poetics-of-childrens-literature.pdf .

Site internet officiel Pitzorno Bianca. En ligne : <https://web.archive.org/web/20120828000654/http://www.biancapitzorno.it/>.

Soriano, Marc, *Les contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Paris, Tel-Gallimard, 2012.

Tallarico, Giovanni Luca, *Stratégies culturelles dans la traduction des livres pour enfants : le cas de Geronimo Stilton*, Parallèles, No. 27 (1), avril 2015, p. 102. En ligne : https://www.paralleles.unige.ch/files/3915/2839/0410/Paralleles_27-1_2015_tallarico.pdf.

Tarif, Julie, Traducteur pour la jeunesse1: le beau rôle?, dans *Convergences Francophones, Figures du traducteur, Actes de la journée d'étude, Les figures du traducteur/ de la traductrice*, Vol. 2, No. 2, 2015, pp. 44-56. En ligne : <https://mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/issue/view/20>.

ThriftBooks. En ligne : <https://www.thriftbooks.com/a/bianca-pitzorno/822517/>.

Van Coillie, Jan, Jack McMartin, *Children's literature in translation, Texts and Contexts*, Leuven, Leuven University Press, 2020.

Wikipedia, https://it.wikipedia.org/wiki/Bianca_Pitzorno.

