TRADUIRE LES CONTES : TEXTE ET IMAGE

Ionela-Gabriela ARGANISCIUC[1]

Introduction

Étant des livres destinés principalement à des lecteurs en bas âge, les livres de contes sont des objets sémiotiques complexes qui s'organisent sur au moins deux niveaux, linguistique et iconique, pour répondre en fait aux attentes de ce type de lecteurs. Toute analyse de la traduction est censée prendre en compte le rapport entre ces deux niveaux. Qu'elles soient identiques ou différentes en traduction par rapport à l'original, les illustrations des contes se placent dans une relation nouvelle avec le texte traduit relevant d'un imaginaire différent. Toutefois, on peut choisir de les supprimer, d'en changer le positionnement, la quantité, ces choix éditoriaux étant, eux aussi, significatifs. La littérature de jeunesse est marquée aussi par la dimension culturelle dont nous envisageons d'analyser le tissu général autant au n iveau textuel qu'au niveau iconique. Les images sont des produits culturels avec une topologie variable, dont le sens change en fonction de la localisation spatio-temporelle que nous prendrons en compte dans notre analyse. Traduire pour enfants n'est pas un « jeu d'enfants » (Irina Mavrodin) parce les référents culturels, les éléments paratextuels et le texte proprement dit sont des aspects qui influent ce processus et le dialogue entre ces points représente l'identité d'une traduction de la littérature de jeunesse.

État des lieux

En traductologie, la relation texte image, ou l'existence de ce que l'on pourrait appeler un *iconotexte traductif* est rarement discutée; or cette dimension nous semble nécessaire pour la bonne compréhension de la manière dont fonctionnent les textes assortis d'images dans la culture de réception, surtout à l'époque où les images sont omniprésentes. En traductologie, la relation texte-image a souvent été analysée par rapport aux textes techniques et scientifiques (voir Tercedor-Sánchez et Francisco Abadía-Molina, 2005), mais dont les conclusions sont également intéressantes pour notre propos.

Selon ces deux auteurs, les images sont perçues d'habitude avant le texte d'accompagnement, aussi faut-il prêter attention à leur adéquation et pertinence par rapport au texte principal. Les deux auteurs considèrent que le rôle de l'image dans la traduction en tant que part du cadrage textuel devrait être exploré dans une perspective autant cognitive que pragmatique. La reconnaissance d'une image comme membre d'une catégorie ou manifestation d'un concept est une activité importante dans le processus de la

[1] Universite « Ştefan cel Mare » de Suceava, ionelaarganisciuc@yahoo.fr

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)

conceptualisation. Dans le projet éditorial, et par conséquent dans le projet traductif de la pré-analyse du texte en vue de la traduction, il est très important d'inclure l'analyse de l'image, qui peut avoir un rôle de catalyseur par rapport à la fonction et aux objectifs du texte. La compréhension même de certains types de textes peut dépendre de l'analyse du niveau visuel du livre.

L'iconotexte est toutefois pris en compte par Michael Nerlich qui le définit comme étant: « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un „livre''». (1990: 268) Les deux gardent en même temps leur propre autonomie et identité. Alain Montadon énumère les fins de l'utilisation de l'illustration : la détente, la pause, les points de repos, la relance de l'imaginaire. Nous en considérons la dernière la plus importante parce que le public cible est relancé, il acquiert un nouvel élan, il est stimulé à la créativité.

L'illustration englobe des lectures plurielles, possibles, personnelles d'un même message linguistique où chaque illustrateur « libère sa propre fantaisie » (selon Annie Renonciat). Nous ajouterions même, la fantaisie de la collectivité. De cette manière, la mémoire collective peut être un facteur notable dans le travail graphique.

Le traducteur doit considérer l'image comme un élément paratextuel et il doit réussir à bien le lire, l'interpréter et puis le transporter dans la langue cible.

Le groupe de recherche *Traduction&Paratraduction* (T&P) de l'Université de Vigo instaure un nouveau terme dans le domaine de la traductologie – *la paratraduction* qui implique des rapports intersémiotiques et multi- sémiotiques dans la traduction du paratexte. Il y a trois niveaux sur lesquels la paratraduction se joue : le niveau empirique (le domaine visuel et auditif du texte à traduire et les stratégies de traduction spécifiques) ; le niveau sociologique (les agents, les normes, les procédures et les institutions du processus traductif) ; le niveau discursif (les discours sur la traduction).

José Yuste Frías affirme: « Traduire l'image c'est faire de la paratraduction» (2013). Selon le modèle de Genette qui considère qu'il n'existe pas un texte sans paratexte, José Yuste Frías observe qu'il n'y a pas une traduction sans paratraduction (2005: 75). Alexis Nuselovici (Nouss) considère que la traduction ne doit pas annihiler l'écart entre les langues et les cultures, mais contribue à les reconnaître pour assurer leur mise en rapport. (2009)

Dans son introduction à l'analyse de l'image, sur un corpus notamment publicitaire, Martine Joly (2009: 98) insiste sur l'interaction texte-image, définie par Barthes en termes *d'ancrage*; cette interaction est le mieux exprimée sous la forme d'une complémentarité, qui peut prendre plusieurs cas de figure. Le premier est le relais dans le cas duquel les mots complètent l'image, pour exprimer des relations que l'image seule peut difficilement montrer, telles la temporalité ou la causalité. Un deuxième cas est le symbole qui crée le cadre pour donner à l'image une signification qui part d'elle, sans pour autant lui être

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)

intrinsèque. Le dernier cas est constitué par l'imaginaire où le texte et l'image se nourrissent l'un l'autre.

Dans une perspective sémiotique, l'image peut se définir comme un « complexe sémiotique hétérogène avec des matériaux multiples qui articulent leurs significations spécifiques les uns avec les autres pour produire le message verbal ». (Joly, 2009: 59). L'image relève de l'analogie et entre par conséquent dans la série des représentations, car elle évoque, signifie autre chose qu'elle même à travers la ressemblance (Joly, 2009: 31). Dans les théories sémiotiques, l'image est un *icone*, c'est-à-dire un signe analogique.

Si Barthes parle dans ses analyses de la *verbalisation du message visuel*, dans les livres de contes illustrés nous assistons plutôt à une *iconisation du message linguistique*, démarche qui peut ou non être marquée du point de vue culturel, comme nous le verrons à partir de quelques exemples choisis dans notre corpus de traductions roumaines des contes de Perrault. Comme l'affirme Joly, les unités repérées dans l'image sont des „unités culturelles" déterminées par l'habitude que nous avons de les repérer dans le monde même.

Nombre de disciplines qui s'occupent de l'image parlent des „pouvoirs" de l'image: Louis Marin (1987: 49), René Huyghe (1965, *Les puissances de l'image*), et en effet, on peut parler d'une force de cette intrusion de l'iconique dans le textuel. Pour Marin, l'essence même de l'image réside dans sa force, latente ou manifeste. Plusieurs modèles théoriques ont été proposés dans la littérature de spécialité concernant les fonctions de l'image; soit à partir du binôme expressif/ communicatif, soit à partir des fonctions du langage de Jakobson. Si les fonctions des images sont soit expressives soit communicatives, pour les contes on peut se poser le problème si les images agissent en simple accompagnement décoratif de la lecture ou deviennent partie intégrante du message, de la narration, et sont à la base de ce qu'on appelle d'habitude les *iconotextes*, dont le prototype est à trouver dans la publicité. À partir des fonctions de communication, les images peuvent remplir les 6 cas de figure dénommés par Jakobson, et il semblerait que les livres illustrés se rangent plutôt du côté de la fonction poétique. Ils ont un rôle esthétique, mais dans la mesure où très souvent l'enfant, surtout celui en bas âge, est éduqué à travers les images des contes, on peut associer aussi certaines images des livres de contes illustrés à caractère éminemment didactique à la fonction référentielle aussi, agissant donc au niveau cognitif.

Les études strictement traductologiques sur la relation texte-image en littérature d'enfance sont assez rares. Une publication de spécialité récente (Douglas, Cabaret, 2014) en apporte cependant deux exceptions, par les études sur les albums en traduction: Chiara Galletti (p.277-291) et Loic Boyer (291-303). Galletti rappelle la distribution complémentaire des deux types de signes qui interviennent dans les livres d'enfants illustrés, les signes iconiques décrivent ou représentent, les signes conventionnels, linguistiques, assurent la narration. Elle semble plaider, sans utiliser de manière explicite le terme, pour un iconotexte, vu que le livre comme ensemble représente certainement davantage

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)

que la somme des composantes verbales et iconiques, le récit résultant souvent de l'interaction des deux niveaux. Elle rappelle aussi l'opinion de certains spécialistes des illustrations de livres d'enfants qui considèrent que très souvent les images sont complémentaires aux mots : „The picture says what the words do not" (Shulevitz, in Galletti, 2014: 278). Par ailleurs, dans le cas des livres illustrés où la quantité d'images dépasse celle du texte, il semblerait, selon le même Shulevitz que la création d'image précède à la création linguistique.

Sur l'illustration des *Contes*

En français

En passant en revue l'histoire de la publication des contes illustrés de Charles Perrault, nous nous somme rendue compte que l'élément iconique a porté une grande importance à travers le temps jusqu'à nos jours. En 1695, un magnifique manuscrit, décoré de vignettes en couleurs et d'un frontispice lui aussi colorié à la gouache, est remis à Mademoiselle. Il contient une dédicace « À Mademoiselle » signée « P.D. » (Perrault d'Armancour) et cinq contes en prose (*La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon rouge, Barbe Bleue, Cendrillon* et *les Fées*). C'est le manuscrit dit « Pierpont Morgan », qui est conservé dans cette bibliothèque new-yorkaise.

En 1697, l'édition originale des contes en prose paraît chez Barbin dans un petit in-12° extrêmement fautif. Il contient désormais 8 contes, et les 5 premiers contes font l'objet de multiples variantes (surtout « Les Fées »). Il est illustré d'un frontispice et de vignettes gravées, une en tête de chaque conte. Ces estampes reprennent les dessins de 1695, du moins, bien sûr, pour les contes qui faisaient partie du manuscrit Pierpont Morgan. Vignettes modestes, à nos yeux de XXI^{e} siècle et si on les compare à Doré, mais le fait mérite toutefois d'être noté, dans la mesure où le livre illustré était peu présent à cette époque, et qu'il était rarissime que les livres de petit format fussent illustrés. Bien que signé par son fils, ce recueil, est communément attribué un siècle plus tard, à Charles Perrault, sans que la question de la paternité des contes soit close à ce jour.

Les images, qui complètent ou commentent les textes, guident la lecture, orientent la réception, engendrent des représentations mentales ; parmi les illustrateurs de Perrault, le plus illustre en France, est Gustave Doré.

La distribution des illustrations est inégale et Gustave Doré a privilégié les contes pour lesquels il sentait une certaine affection et plus particulièrement le *Petit Poucet*, qui fait l'objet de 11 illustrations dont trois se trouvent sur la même page, alors que le texte du conte est relativement court. L'illustration devient artistique et cesse d'être documentaire comme c'était le plus souvent le cas avant, les illustrations servant à montrer ce qu'on ne connaissait pas ; l'illustration n'est plus un « décorum » dont la seule fonction était esthétique, mais elle devient sens, et exprime le point de vue de l'illustrateur. Par exemple, dans l'introduction, l'illustration du Petit Poucet, anticipe sur le conte lui-même, et crée « un horizon d'attente » qui n'est pas effrayant : la légende insiste sur le caractère « grotesque » de l'ogre, minimise le pouvoir effrayant de « ses gros

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)

yeux » et les effets maléfiques de l'ogre sur les petits enfants, contrairement aux fées qui elles ont un pouvoir supérieur et bénéfique. La légende exprime parfaitement le sens de l'illustration.

Titre du conte	Nombre d'illustrations
Le Petit Chaperon rouge	1 (+2*)
Le Petit Poucet	10 (+1)
La Belle au bois dormant	6
Cendrillon	3
Le maître Chat ou le Chat botté	3
Riquet à la houppe	1
Peau d'Âne	6
Les Fées	1
La Barbe bleue	4

La simple lecture du titre oriente déjà le décodage des images et le cas de Perrault est un exemple concret parce que le titre explique le frontispice (Escarpit, 1988 : 84) : *Les Contes de ma mère l'Oye*. Louis Marin (1987 : 52) explique que le frontispice de 1697 « glisse du volume d'architecture au volume du livre ».

Chez Perrault l'allégorie du rapport éducatif entre père et ses enfants est généralement prise en considération par les traducteurs dans les traductions roumaines, mais aussi par certains illustrateurs.

En roumain

Les *Contes* de Perrault ont été connus par le public roumain premièrement en original et puis en traduction. Nous devons mentionner qu'il y a dans la Bibliothèque de l'Académie Roumaine une édition de 1883, illustré par Gustave Doré.

La première traduction à laquelle nous avons accès est celle faite par I. Răşcanu, de 1914, qui contient tous les contes en prose de Perrault, étant pourtant dans un ordre différent de l'original et ayant en plus une version en prose de *Peau d'Âne*.

L'année 1923 apporte pour les contes de Perrault des adaptations. Ainsi, Sarina Cassvan Pas publie chez les Éditions Socec une adaptation du conte *Le Petit Chaperon rouge* et Ioan Bănăţeanu publie chez Cartea Românească *A fost odată ! Poveşti alese (Contes choisis)*, introuvables à ce moment. Les années quarante nous montrent Mihail Drumeş qui publie sous le pseudonyme de Moş Ene des adaptations des contes en 1941 chez les Éditions Bucur Ciobanul, Vasile

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)

Mihăiescu, en 1947, chez les Éditions Librăria Românească qui mélange la localisation avec les traits étrangers, situation qui est assez bizarre et même déroutante pour le public cible, Lucia Demetrius publie en 1943 chez les Éditions Şcoalelor une traduction littéraire, mais elle fait appel à une surtraduction. La liste des traducteurs continue par Dan Faur qui s'éloigne de l'original et par Sarina Cassvan qui offre une traduction caractérisée par « une dilution par omission et adjonction » (Constantinescu *in* Schippel et al, 2014 : 126). Même si les deux traductions sont agréables pour la lecture, il y a un grand écart avec l'original. Si nous nous rapportons au chercheur Campus qui affirme que « nu avem dreptul să schimbăm nimic » (on n'a le droit de rien changer) (1939 :106, cité par Constqntinescu *in* Schipel et al, 2014 : 127), chaque traducteur doit être très fidele à son texte. Pourtant, il y a une traductrice qui s'approche de ce dicton ; c'est Teodora Popa Mazilu qui rend une traduction fidèle au texte français. Les traductions des *Contes* de Perrault continuent jusqu'aujourd'hui et nous mentionnons quelques noms : Muguraş Constantinescu (1992), Marinică Răţulescu (1993), Roxana Veleanovici (1997), Carmen Stănescu (2000), Roxana Ene (2001), Dan Starcu (2002), Gabriela Cristian (2005), Antonia Kacso (2005), Alexandra Imbrişcă (2007), Alexandru Andrei (2007), Alexandra Reocov (2007), Monica Secetă (2012), Liviu Mateescu (2014), Iustina Croitoru (2015). Al. Mitru utilise la « repovestire » (dire encore une fois quelque chose qui était déjà raconté) qui implique aussi la polyphonie parce que *reraconter* suppose que le texte a été déjà raconté une fois par une première personne et celle qui *reraconte* adhère aux dires de premier, mais maintenant c'est lui l'émetteur du message. Il s'agit en fait d'une adaptation par simplification ou abréviation.

On compte trois traducteurs la même année, 2007, et le logiciel Index Translationum nous informe aussi qu'au long de cette année il y a eu les plus de traductions — 2050 qui est un nombre assez significatif. Comparons par exemple l'année 2003 quand le nombre de traductions a atteint seulement 188. La différence est notable et nous l'argumentons aussi par les traductions de Perrault. Les illustrateurs des traductions de Perrault sont : Val Munteanu, Mihu Vulcănescu, Done Stan, Iacob Dezideriu, Geta Brătescu ou il y a des traductions qui adoptent les illustrations de Gustave Doré.

En ce qui concerne le frontispice, nous avons remarqué qu'aucune traduction en roumain ne le rend, comme c'est le cas de l'original. Par contre, d'habitude un livre de conte comprend une page de couverture qui privilégie un seul conte ou réunit plusieurs personnages. Le frontispice ou l'image de couverture dans les traductions roumaines offrent une première image sur le texte. Par conséquent, le frontispice et/ou la couverture influent considérablement la lecture effective du texte, étant un « seuil » (Genette). En outre, le frontispice peut présenter soit l'auteur, soit le texte lui-même, soit le public attendu. Le frontispice de l'original, représentant une vieille femme entourée d'enfants en train de raconter une histoire, révèle le public attendu et le processus même de lecture du texte.

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)

Le petit Chaperon rouge chez Gustave Doré

Nous observons dans l'illustration de Gustave Doré une seule gravure pour illustrer le conte proprement dit : il s'agit de la rencontre du loup et du Petit Chaperon rouge, les deux autres illustrations de ce conte se trouvent dans l'introduction, d'abord le loup et le Petit Chaperon rouge au lit, puis celle de la grand-mère dans son lit, abordée par le loup.

L'illustration de la rencontre de la fillette et du loup présente le loup de dos, la gueule légèrement tournée vers l'enfant sur sa droite. L'enfant le regarde sans donner l'impression de craindre quoi que ce soit. Elle tient dans sa main gauche la galette et le pot de beurre est pendu à son poignet gauche. De sa main droite elle indique une direction au loup, vers la gauche. Le décor est celui de la forêt, mais non une forêt hostile, l'arrière-plan est lumineux, comme éclairé par le soleil : le loup se trouve juste à côté du tronc d'un arbre qui doit être imposant au regard de la circonférence du tronc ; le Petit Chaperon rouge est devant un feuillage. La proximité du loup et de l'enfant est telle que le coude droit de l'enfant touche le flanc droit du loup. Seule frappe la disproportion entre le loup et l'enfant.

Cette illustration insiste sur l'absence d'interrogations de la part de la fillette, le fait que le loup lui demande une direction semble non inquiétant. Par ailleurs cette illustration de l'élément perturbateur du schéma narratif du conte ne laisse en aucun cas augurer d'une fin tragique et dès lors on peut considérer qu'elle met en évidence la trop grande confiance et la trop grande naïveté de la fillette qui est incapable de deviner le moindre danger ou tout simplement l'absence de raisons d'avoir peur ; elle n'a pas été mise en garde par sa mère, de toute évidence c'est la première fois qu'elle voit un loup et elle ignore tout de l'agressivité de cet animal. Nous remarquons que c'est la grand-mère qui est la plus effrayée, elle est horrifiée et devine la fin tragique qui l'attend face à l'agressivité déjà très visible du loup, toutes griffes dehors et la mâchoire béante qui laisse voir ses dents acérées. Le chat qui se faufile sous le lit exprime visiblement sa peur. En revanche dans la scène qui montre le Petit Chaperon rouge couché aux côtés du loup, si de fait son regard est moins « candide » que lors de la première rencontre, la fillette semble davantage étonnée qu'effrayée. Le loup quant à lui, ridiculement coiffé du bonnet de nuit de la grand-mère, semble bien sage, il regarde droit devant lui, et ne laisse paraître aucun signe d'agressivité. C'est à se demander si la fillette ne pense que sa grand-mère s'est déguisée en loup et non le contraire, ce que corrobore l'analyse de Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées*, qui considère que « l'enfant voit sincèrement deux entités distinctes dans sa grand-mère : celle qui aime, et celle qui menace. Elle est bel et bien "Mère-Grand" et " le loup" ».

Nous mentionons aussi l'existence d'autres illustrateurs dont nous citons Félix Lorioux et Sarah Moon. En 1919, la Librairie Hachette demande à Félix Lorioux de mettre en images les Contes de Perrault pour « les enfants qui commencent à lire ». Le texte se réduit à de courtes légendes au bas des planches d'illustration. La représentation que fait l'illustrateur du « petit Chaperon

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)

Rouge » ignore la violence et les sous-entendus du conte de Perrault. L'illustration de Sarah Moon date de 1983 et marque une rupture radicale avec l'illustration traditionnelle des contes pour enfants. Sarah Moon remporte, en 1985, le Prix graphique de la ville de Bologne, pour cet ouvrage.

Le petit Chaperon Rouge **en traduction roumaine**

En ligne générale, la traduction du *Petit Chaperon Rouge* porte sur le texte, mais aussi sur les illustrations. Les traducteurs s'adressent au public enfantin en faisant plus facile leur compréhension par la couleur locale et les images pour transférer les contes français dans la culture roumaine.

Même si nous assistons dans le XX^{e} siècle à une simplification des techniques de reproduction et du traitement de texte et d'images, les aspects juridiques en ce qui concerne les droits d'auteurs sont devenus plus problématiques. Le grand essor de l'internet, qui a facilité la circulation des documents dont l'origine n'est pas toujours identifiable ou vérifiable, a encouragé la réutilisation et le plagiat.

Les buts de l'illustration en traduction que nous avons identifiés dans notre recherche sont les suivants : établir une atmosphère, un cadre pour le déroulement de l'action, définir et développer les personnages, développer l'intrigue du conte, offrir un autre point de vue, contribuer à la cohérence textuelle et renforcer le texte, donner une nouvelle lecture, détailler certains aspects.

Si les images en noir et blanc de Gustave Doré ont été bien reçues par le public enfantin, la traduction des contes passe par la décision de l'éditeur qui décide sur la présence ou l'absence des illustrations et la modalité dont elles sont conçues.

Nous observons soit une diminution du nombre d'illustrations de l'original, soit une multiplication. Nous nous proposons de les analyser en tant que liaison avec le texte traduit et en tant que relation avec l'original. Suivant la recherche de Alina Chirtes Pelea nous ponctuons également un aspect notable de la traduction et de l'illustration, c'est-à-dire l'asymétrie culturelle entre la culture de départ et celle d'arrivée.

Par exemple, la traduction de Smaranda Cosmin parue chez la Maison d'Édition MondoRo en 2011 attire l'attention dès le paratexte éditorial où le nom de la traductrice n'apparaît pas visiblement mais l'illustratrice y est présente. L'illustration montre la petite fille, Chaperon Rouge, dans une forêt éclairée, pleine de fleurs et d'arbres, mais la figure du loup ne se voit pas. L'espace crée une atmosphère différente du texte original. La naïveté de la fillette est visible au niveau du regard et du sourire, un regard un peu craintif qui détermine aussi le jeune lecteur à faire attention à ses alentours. Le panier avec « une galette et ce petit pot de beurre » (« plăcinta şi o ulcică de unt ») est couvert et nous ne voyons aucun aliment dont il est question dans le texte, présent dans l'illustration de Gustave Doré. L'image se veut être plus neutre, non violente et propose une figure semblable aux personnages des dessins

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)

animés. Ces choix banalisent le texte et mettent de cette manière l'accent seulement sur l'aspect d'œuvre pour la jeunesse. Probablement, la première impression du lecteur à la couverture du livre est d'assister à un foisonnement d'ornements et d'illustrations. Pourtant la table des illustrations souligne que la quantité d'images n'est pas un aspect essentiel, mais la qualité et le but de la position de l'image. Étant mise au seuil du texte, l'image invite à la lecture par la naïveté et par l'empathie que tout lecteur peut éprouver devant une pauvre fille dans la forêt. Cette forêt ne se veut pas menaçante, par contre elle paraît être rassurante, familière.

Les personnages des livres d'images doivent avoir des caractéristiques spécifiques qui les rendent attrayants au lecteur des enfants et qui répondent à leurs exigences. Comme une courte histoire ne permet pas normalement des caractères plus développés, les illustrations aident à développer les personnages en présentant des situations et des émotions immédiatement familières et crédibles aux enfants.

Par ailleurs, la traduction de Liviu Mateescu parue chez la Maison d'Édition Flamingo GD en 2014 dont l'illustratrice Ina Seltea propose quatre illustrations pour le conte en ajoutant la scène où la mère donne des conseils à sa fille sur ce qu'elle doit faire. Toutes les illustrations sont en noir, gris et blanc comme un dessin en crayon. La première scène montre une mère qui prend dans ses mains sa fille comme si elle voulait que son enfant comprenne très bien les dangers et une porte ouverte qui représente la porte vers la découverte du péril. La rencontre avec le loup se passe dans une atmosphère paisible avec des papillons et oiseaux, avec des fleurs. La figure du loup n'est plus aussi imposante comme dans l'illustration de Gustave Doré. Il est caché derrière un arbre et nous apercevons son visage affamé. Les aliments du panier (« cozonac şi vin ») qui sont présents en fait dans le conte de Grimm, chez Perrault s'agissant d'un pot de beurre et une galette, ne sont visibles ni dans cette illustration. Toutefois, nous soulignons le fait que chez cette traductrice la tendance vers la domestication est évidente et l'ajout de la boisson modifie l'original et renvoie aux contes de Grimm. Par ailleurs, dans la tradition roumaine ce gâteau traditionnel et le vin sont des signes de bien-être et ils sont même des aliments qui revigorent une personne malade. Les vêtements de la fillette renvoient au costume populaire roumain qui trahit une attitude naturalisante de l'illustratrice. La scène de la dévoration présente le regard malicieux du loup et la naïveté de la grand-mère qui dort et ne songe pas à son destin tragique. La scène du lit efface les éléments érotiques. Ce qui nous paraît dérangeant et confus est la manière dont le petit Chaperon Rouge est habillée. Sa robe ne ressemble plus à la robe de la forêt, mais elle est la même de la scène avec la mère.

Selon Sophie van der Linden, il y a trois types de relation qui s'établissent entre le texte et l'image, plus exactement: rapport de redondance où il s'agit d'une superposition totale ou partielle des contenus, de collaboration où les deux messages différents interagissent pour réaliser un sens commun et de

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)

disjonction où le texte et l'image suivent des voies narratives parallèles. Dans ce cas, il s'agit donc d'une relation de disjonction entre le texte et l'illustration.

Nous mentionnons aussi la traduction de 1952, avec les desseins de B. Dehterer, sans nom du traducteur où il y a treize illustrations en noir et blanc. La lecture des images attire la compréhension du texte par une sorte de film du conte. Il s'agit d'images séquentielles qui tracent l'histoire seulement à travers les illustrations. Une discordance culturelle qui est mise en image est la figure du loup « Colţ-ascuţit » (Croc Pointu) qui renvoie à la nouvelle de Jack London, *Croc Blanc*. Le référent gastronomique « nişte plăcintă şi o ulcică de unt » n'est rendue dans aucune de ces treize illustrations.

En conclusion, les traductions, qui ont fait l'objet de notre analyse, montrent un effet édulcorant des images, toute trace de violence ou de sexualité étant d'habitude effacée.

L'image n'a pas un rôle prédominant narratif, mais un rôle didactique dans les illustrations roumaines, comme c'est le cas des conseils de la mère pour sa fille de l'illustration d'Ina Seltea parue chez la Maison d'Édition Flamingo GD. L'enfant peut être attiré par les images ou celles-ci peuvent fixer le fil de l'histoire.

Le public visé par Perrault est un public ambivalent: adulte et enfant, ambivalence gardée en illustration du manuscrit et dans les illustrations de Dorée. Les illustrations roumaines essaient de transmettre cette ambivalence, mais ne le réussissent pas toujours.

Nous soulignons également le rapport entre la création linguistique et la création d'image en traduction. Si la traduction cherche à s'approcher du texte original, l'illustration paraît parfois rompre avec son texte. Les images ne sont pas traduites dans le texte qui les accompagne. Nous suivons l'affirmation de José Yuste Frías qui dit que la paratraduction est la traduction des images. Dans notre cas, les images ont comme finalité l'aspect didactique et le divertissement et ne semblent pas s'intéresser à l'ambivalence originelle des contes de Perrault.

Bibliographie

Alvstad, Cecilia (2008): "Ambiguity Translated for Children". *Target* 20: 2. 222-248

Alvstad, Cecilia (2003): "Publishing Strategies of Translated Children's Literature in Argentina: A Combined Approach". *Meta*, Traduction pour les enfants / Translation for children. 48:1–2, p. 1–327. Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal. 266–275.

Ballard, Michel (1992): *De Cicéron à Benjamin*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

Barchilon, Jacques (1967) : "L'humour et l'ironie dans les contes de Perrault". *Studi Francesi*, 32.

Beckett, Sandra L. (2003): "When Modern Little Red Riding Hoods Cross Borders… or Don't…" *Méta*, Traduction pour les enfants / Translation for children, 48:1–2, Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal. 15-30.

Berman, Antoine (1990): "La retraduction comme espace de traduction", in *Palimpsestes,* 4, *Retraduire*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. 1-8.

Berman, Antoine (2002): *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)

Campus, Eugen (1939): *Literatura pentru copii cu un catalog comentat al scrierilor pentru copii,* Bucureşti, Editura librăriei Principele Mircea.

Constantinescu, Muguraş, « O secvenţă din istoria traducerii literaturii franceze în limba română: traducerea poveştilor lui Perrault », in Larisa Schippel/Magda Jeanrenaud/Julia Richter(Hg) „Traducerile au de cuget să îmblînzească obiceiurile …". Rumänische Übersetzungsgeschichte – Prozesse. Produkte. Akteure, Frank & Timme, Berlin 2014, ISBN 978-3-7329-0087-9, pp. 119-133.

Marin, L. (1987) : « Les enjeux d'un frontispice », *L'Esprit créateur*, Université de Louisiane, vol. 27, no 3, p. 49-58.

Perrault, Charles (1989) : *Contes*. Edition M. Soriano. Paris: Flammarion

Perrault, Charles (2011) : *Poveşti*. Bucureşti: Editura MondoRo. Trad. Smaranda Cosmin

Perrot, Jean (2004) : *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang Perrault, Charles (1697) : *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, Paris: Claude Barbin.

BDD-A26278 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.25 (2026-11-07 16:08:29 UTC)