La Comtesse de Gencé, traductrice ou auteure du roman de Collodi, Les Aventures de Pinocchio ?

Claude Puidoyeux

▶ **To cite this version:**

Claude Puidoyeux. La Comtesse de Gencé, traductrice ou auteure du roman de Collodi, Les Aventures de Pinocchio ?. Andrea Del Lungo; Brigitte Louichon. La littérature en bas-bleus, Tome III, Romancières en France de 1870 à 1917, 13, Classiques Garnier, pp.225-239, 2017, Masculin/féminin dans l'Europe moderne, 978-2-406-06310-0. halshs-02523378

HAL Id: halshs-02523378
https://shs.hal.science/halshs-02523378

Submitted on 9 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Claude Puidoyeux, INSPE d'Aquitaine, rattachée au laboratoire TELEM de Bordeaux Montaigne

La comtesse de Gencé (1872-196 ?), traductrice ou auteure du roman de Collodi, *Les Aventures de Pinocchio* ?

La comtesse de Gencé représente une sorte de haut-fond du « continent englouti »[1]de la littérature féminine des siècles passés. Cependant, si ce nom de plume émerge encore de l'oubli, ce n'est, la plupart du temps, ni grâce à la signature de quelque huit mille pages de manuels de savoir-vivre ni d'une trentaine de traductions de romans italiens pour la jeunesse, mais surtout parce qu'il est indissolublement lié à l'histoire de la traduction française de l'œuvre de Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio.* Ce roman, publié en 1883, chez Felice Paggi, à Florence, n'a été que tardivement traduit en France, par un certain Emilio[2], en 1902, mais ce n'est qu'en 1912, soit trente années après sa naissance en Italie, que Pinocchio passe vraiment la frontière et devient, grâce à la traduction signée par la comtesse de Gencé pour Albin Michel, une figure italienne de la littérature de jeunesse française.

Aujourd'hui, la postérité de cette traduction et, avec elle, celle de sa traductrice, se manifeste de trois manières : depuis 1912, Albin Michel la publie sans discontinuer – comme d'autres éditeurs[3], depuis qu'elle est libre de droits. Elle fait figure de traduction historique et de matrice hypotextuelle de beaucoup de celles qui l'ont suivie même quand elles la discutent, comme l'a montré Mariella Colin[4] et, enfin, depuis 2004, elle est présente dans la liste ministérielle des œuvres recommandées pour le cycle 3 de l'école primaire française, aux côtés d'autres traductions de l'œuvre de Collodi[5].

Issue du passé, elle possède donc une présence actuelle[6]. Mais l'on sait que si les œuvres sont immarcescibles, les traductions ont davantage à souffrir des injures du temps[7]. C'est donc au regard de la réelle mais singulière présence de cette traduction plus que centenaire, que sera interrogée la présence de sa traductrice et son éventuelle auctorialité ; autrement dit, on se demandera comment et pourquoi la traduction de la comtesse parvient à assurer une médiation durable entre le lectorat français et le chef d'œuvre de Collodi. Afin de répondre à cette question, on en posera deux autres, non directement sur les caractéristiques de la traduction elle-même[8], mais sur les entours de sa médiation : quels enjeux symboliques recèle le nom de plume de *comtesse de Gencé* ? Quelles fonctions remplit le péritexte éditorial de l'édition originale de 1912 et surtout quelles sont les visées de l'avant-propos de la traductrice, seuil d'entrée dans l'œuvre jusqu'au début des années soixante-dix[9] ?

---

[1] Brigitte Louichon, « *La Littérature en bas-bleus : une question de genre et de nombre* », in B. Louichon et A Del Lungo (dir), *La Littérature en bas-bleus, Romancières sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, (1815-1848),* coll. Masculin /Féminin dans l'Europe moderne, Paris, Classiques Garnier, 2010, p.8.

[2] *Les aventures de Pinocchio*, C. Collodi, traduction d'Emilio, Paris, Tramelan L. A. Voumard, 1902

[3] Mariella Colin, « Comment Pinocchio a parlé français », in Transalpina, n°9, *La traduction littéraire, des aspects théoriques aux analyses textuelles*, Presses Universitaires de Caen, oct. 2006, p. 149-168.

[4] *Ibid*.

[5] http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Litterature/80/9/LISTE_DE_ReFeRENCE_CYCLE_3_2013_238809.pdf

[6] Brigitte Louichon, « Le patrimoine : du passé dans le présent. », in M.-F. Bishop et A. Belhadjin (dir.), *Les Patrimoines littéraires à l'école, tensions et débats actuels.* Paris, Champion, 2013

[7] Enrico Monti, « Introduction, La retraduction un état des lieux », in E. Monti et P. Schnyder (dir), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, collection "Universités", Paris, Orizons, 2011, p. 9-25.

[8] Voir pour cela Mariella Colin, *op. cit.* ou Isabel Violante :

-« Du régional à l'universel, de la Toscane au monde, et retour », in Jean Perrot (dir.) *Pinocchio entre texte et image*, p. 163-175.

-, « Notes sur la traduction », in Les aventures de Pinocchio, Carlo Collodi, traduction Isabel Violante, édition bilingue, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 345-346.

[9] Source BNF : http://catalogue.bnf.fr/servlet/RechercheEquation?host=catalogue

Comtesse de Gencé, un pseudonyme comme profession de foi littéraire ?

Qui était cette comtesse ? Comme on le devine, *de Gencé* n'est pas le nom de son père, qui s'appelait Gaston Blondeau, ni de son mari, qui s'appelait Gaëtan Pouyollon. Elle n'est pas comtesse non plus. Née en 1872, dans la moyenne bourgeoisie provinciale d'Issoudun, Marie-Louise Blondeau épouse en 1902 un simple attaché à la préfecture de Paris, sans la moindre ascendance aristocratique. Le titre, comme le nom, sont donc imaginaires et constituent un pseudonyme avec lequel Marie-Louise Pouyollon - à l'exemple de ses consœurs, qui en possédaient parfois plusieurs[10] - signe ses ouvrages à partir de 1908.

Le choix d'un pseudonyme aristocratique, au-delà de la simple convention éditoriale ou des fantasmes nobiliaires de l'époque, témoigne de la pression constante des préjugés, quelquefois d'autant plus rudes que l'on est femme, sur un terrain plutôt masculin, celui de l'écriture, celle-ci fût-elle modeste et dénuée d'ambition créatrice. Le narrateur de *La Recherche* n'envisage-t-il pas comme l'une des raisons du déclassement d'une Madame de Villeparisis, issue pourtant de la meilleure et plus authentique aristocratie, le seul fait que cette femme du monde, en vrai bas bleu, ose parler philosophie ou politique et se piquer d'écrire ses Mémoires[11] ? Que dire alors de ce que pouvait craindre, à tort ou à raison, une Marie-Louise Blondeau-Pouyollon ?

Il est vrai qu'en se cantonnant, de 1905 environ à 1929, à la rédaction d'ouvrages de savoir-vivre, puis de 1912 jusqu'en 1950, à la traduction pour la jeunesse, secteurs de l'édition alors en pleine expansion mais moins exposés que la littérature[12], M.-L. Pouyollon s'est tenue, durant toute sa carrière, à l'écart des zones de turbulences. Le terrain pratique, plus volontiers dévolu à la gent féminine[13], comme « littérature de compensation »[14], lui permettait de circonscrire son lectorat aux femmes et aux enfants, et de rester ainsi dans le champ conventionnel de l'éducation et de la morale[15]. Le titre de son premier ouvrage, *Pour faire soi-même ses chapeaux* (1904 ?), n'annonce d'ailleurs pas une plume bien subversive…

Ainsi, lorsqu'elle effectue, en 1912, sa première traduction, celle du roman *Le avventure di Pinocchio*[16], l'expérience d'écriture de la comtesse de Gencé se limite-t-elle à la simple rédaction de manuels de savoir-vivre et d'art épistolaire, dans la lignée florissante des traités du XVIII ème et XIX ème siècles où elle semble avoir puisé non seulement l'essentiel de son inspiration mais aussi une éthique et une esthétique situées, comme on peut l'imaginer, aux antipodes de celles de Collodi, carbonaro et franc-maçon, ami de la sulfureuse George Sand[17].

En ce qui concerne l'éthique et les bonnes manières, il suffit de citer quelques titres de ses manuels de savoir-vivre, antérieurs à 1912, *Savoir-vivre et usages mondains* (1907), *Code mondain de la jeune fille* (1909), Le *cabinet de toilette d'une honnête femme*(1909), *Madame est servie ou l'art de recevoir à table* (1911), par exemple, pour deviner que ses inspiratrices, sont des références du genre, comme la baronne Staffe ou la comtesse de Genlis[18], dont l'œuvre, foisonnante et diverse, a pour « fil conducteur, selon Benedatta Craveri[19], la volonté

[10] Roger Bellet, *Femmes de lettres au XIXème siècle, Autour de Louise Collet*, Lyon, P. U. de Lyon, 1982, p. 328.

[11] Marcel Proust, *Du côté de Guermantes*, collection La Pléiade, édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, 1954, p. 183-189.

[12] Alain Montandon, (dir.) *Pour une histoire des traités de savoir-vivre*, Paris, Librairie européenne des idées, 1994.

[13] Roger Bellet, *op. cit.*, p. 277.

[14] Marie-Claire Grassi, « L'art épistolaire français », in A. Montandon (dir.), *op. cit.* p. 324.

[15] Roger Bellet, *op.cit*., p.277.

[16] Elle a probablement effectué la traduction d'une pièce de boulevard de Giannino Antona-Traversi intitulée *Par vanité !* parue dans *la Nouvelle Revue* en date du 1er septembre 1904 sous le nom de son mari.

[17] Jean Perrot, *Le secret de Pinocchio, George Sand et Carlo Collodi*, coll. Lecture d'enfance, Paris, In Press, 2003.

[18] Notamment avec le *Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la Cour ou L'esprit des étiquettes et des usages anciens* Paris, E. Mongie, 1818. Ce dictionnaire constitue selon B. Craveri « un document unique sur le style de vie de l'Ancien Régime » (p.117), Benedetta Craveri, « Madame de Genlis et la transmission d'un savoir-vivre », in François Bessire et Martine Reid (dir.), *Madame de Genlis, Littérature et éducation*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p. 117-129.

[19] *Ibid*. p. 117.

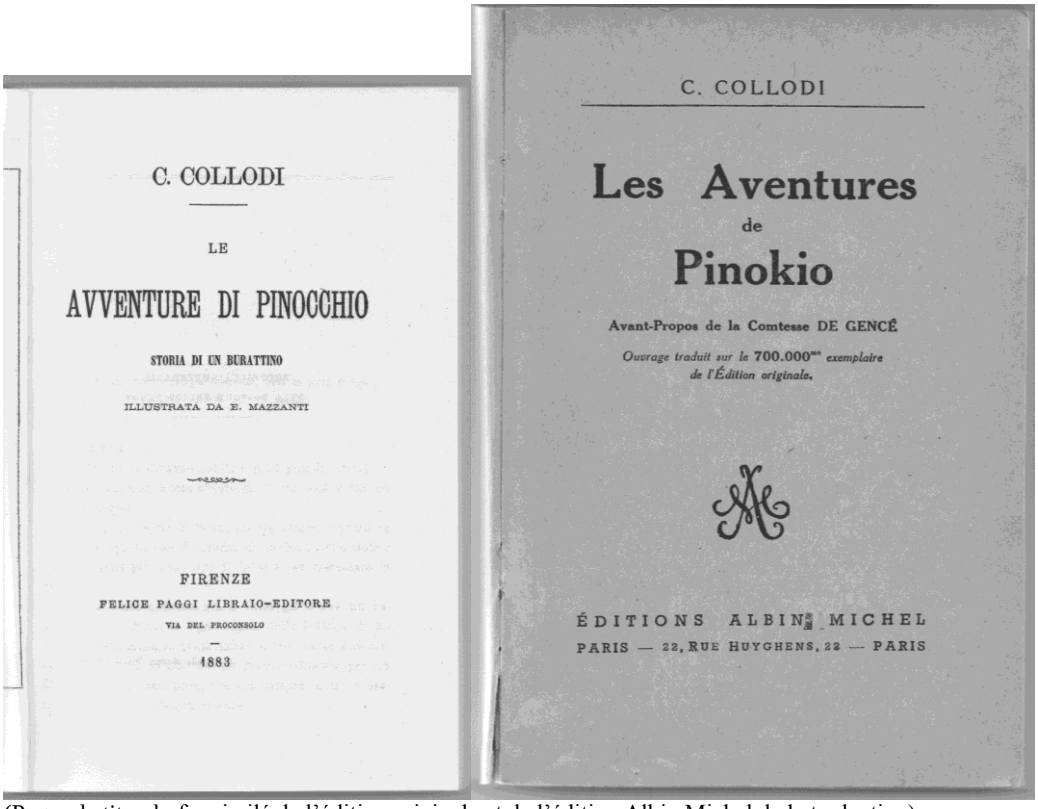
[de son auteur] de s'ériger en témoin impartial des us et coutumes de la société mondaine française » de l'Ancien Régime[20]. La comtesse présuppose la supériorité du modèle aristocratique, de ses valeurs et de ses codes, sans la connaissance intime desquels toute aisance ou même toute légitimité sociale[21] sont présentées comme hors d'atteinte et pour cela elle développe « un projet éthique et esthétique, celui de l'honnêteté »[22]en faisant de la sociabilité « un art en soi »[23].
Pour l'art épistolaire, la comtesse trouve un modèle tout aussi convenu, celui de Mme de Sévigné, qu'elle encense dès l'introduction à *La correspondance des gens du monde* (1908) :
Mme de Sévigné, étincelante d'esprit lorsqu'elle traitait des questions domestiques, atteignait au sublime lorsqu'elle faisait part à sa fille ou à ses intimes de la peine que lui causait le malheur d'amis chers (p.11)

A cette époque là, note Marie-Claire Grassi[24], l'art épistolaire devient signe du savoir-vivre et *Les lettres* de Madame de Sévigné modèle de style et de pensée, idéal esthétique à atteindre, comme en témoignent d'ailleurs les multiples références au génie de la marquise jusque dans *La recherche du temps perdu.* Certes, au fil du chapitre V, intitulé *Les Grands épistoliers,* la comtesse propose la lecture de quelques « maîtres » de l'écriture, parmi lesquels on trouve des lettres d'authentiques bas bleus comme Mme de Staël, George Sand ou Marceline Desbordes-Valmore, mais c'est bien à Mme de Sévigné, « mythe vivace (…), éternelle (…) référence » [25], que la comtesse revient toujours pour lui accorder la place de « grand modèle », *classique.*
De la sorte, *La correspondance des gens du monde* érige le code classique de l'écriture en code mondain, code dont l'ensemble des ouvrages pratiques de la comtesse de Gencé effectue la défense et illustration non seulement sur le plan esthétique, avec cet art épistolaire, mais également sur le plan éthique avec les manuels de savoir-vivre. Tout se passe donc comme si le pseudonyme de comtesse de *Gencé* synthétisait une manière de profession de foi, dans un acronyme à portée symbolique, formé des premières syllabes de *Gen*lis et *Sé*vigné.
Il faudrait sans doute aussi ajouter à ces considérations relatives aux préjugés éthiques et esthétiques de cette époque, la prégnance d'un autre préjugé, celui d'une France alors imbue de son propre prestige en matière de culture, de langue et de littérature. Ainsi, peut-on lire sous la plume de la comtesse de Gencé que la société française est « la plus polie du monde et la plus élégante »[26]; elle vante « la délicatesse de notre langue, sa clarté souple et sa richesse », « notre génie français »[27], toutes conceptions risquant de ne pas être sans conséquences sur ses propres choix de traductrice d'une langue italienne en quête de légitimité, dans le contexte du Risorgimento, et surtout parsemée d'expression archaïques ou vernaculaires, comme c'est le cas pour le texte de Collodi.
Se pose donc la question de savoir comment la rédactrice de *Madame est servie ou l'art de recevoir à table* (1911) a pu devenir la traductrice de *Le Avventure di Pinocchio,* en 1912, et s'il est même possible que la première expérience d'écriture n'ait pas orienté la seconde. L'examen de l'édition parue chez Albin Michel en 1912 et de l'avant-propos qui l'accompagne peut-il apporter des éléments de réponse ?

[20] « Mes ouvrages sont le seul monument littéraire qui puisse donner une idée juste et parfaitement vraie de la société, du ton et des mœurs du XVIIIème siècle et des vingt premières années de celui-ci. J'ai vécu à la cour et dans le grand monde, j'ai su observer et j'ai peint sans humeur, sans exagération et avec une parfaite vérité. » C. de Genlis, *Mémoires*, t. VI p. 334, cité par B. Craveri, *op. cit.* , p. 117.
[21]Dominique Picard, Politesse, savoir-vivre et relations sociales, Paris, PUF, 2010, p.12.
[22] Benedetta Craveri, *op. cit*., p.124
[23] *Ibid.* p.120.
[24] Marie-Claire. Grassi, « Naissance d'un nouveau modèle : l'apparition de Madame de Sévigné dans les traités d'art épistolaire », RHLF n°3, Paris, Colin, 1996, p. 378-393.
[25] Marie-Claire Grassi, *op.cit*., 1994, p. 327.
[26] Comtesse de Gencé, *Savoir-vivre et usages mondains*, Paris, Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1907, avant-propos, p. IV
[27] *Ibid.* p. 104

Le péritexte éditorial et le paratexte de la traductrice, quels seuils d'entrée dans l'œuvre ?

Le péritexte éditorial de cette première édition française ne reproduit pas celui de l'édition italienne mais l'adapte, dès le titre. *Les aventures de Pinokio, par C. Collodi*, indique la première de couverture d'Albin Michel. Le nom du héros subit une altération orthographique : constitué originairement de *pino-le pin* et de *occhio, l'œil,* ce qui fait du personnage une possible conscience allégorique, ce nom devient *Pinokio,* avec un « k », remodelage décérébrant, même si le « k » assure une prononciation correcte en français. La pleine auctorialité de Collodi se trouve comme mise en doute par la présence inusitée de la préposition « par », probable synonyme de « d'après », entre le titre et le nom. Quant au sous-titre de l'édition florentine de Felice Paggi, S*toria di un burattino/ Histoire d'un pantin*, il est escamoté, en dépit de sa légitimité historique, puisqu'il s'agit du titre initial de l'œuvre parue en feuilleton, dans *Il Giornale per i bambini* du 7 juillet 1881 au 25 janvier1883.


C. COLLODI

LE

AVVENTURE DI PINOCCHIO

STORIA DI UN BURATTINO

ILLUSTRATA DA E. MAZZANTI

FIRENZE
FELICE PAGGI LIBRAIO-EDITORE
VIA DEL PROCONSOLO
1883

C. COLLODI

Les Aventures
de
Pinokio

Avant-Propos de la Comtesse DE GENCÉ

Ouvrage traduit sur le 700.000me exemplaire de l'Édition originale.

ÉDITIONS ALBIN MICHEL
PARIS — 22, RUE HUYGHENS, 22 — PARIS

(Pages de titre du fac similé de l'édition originale et de l'édition Albin Michel de la traduction)

Ensuite, la page de titre, en lieu et place du sous-titre à nouveau évincé, porte, en son centre, l'indication « Avant-propos de la comtesse DE GENCE », comme s'il s'agissait d'accorder à la traductrice et préfacière, un rôle central de médiatrice entre les jeunes lecteurs français et l'œuvre italienne. Parallèlement, certains éléments clefs du péritexte original, le nom à la fois toscan et surmotivé du personnage principal, l'allusion intergénérique suggérée par le sous-titre, se trouvent supprimés. De ces divers choix péritextuels résulte un face à face insolite, entre la signature aristocratique d'une préfacière connue pour ses nombreuses publications mondaines et le pseudonyme obscur et plébéien de Collodi[28]. Sans doute, s'agit-il, pour Albin Michel, de proposer un premier « palier d'acclimatation aux jeunes lecteurs français »[29], stratégie éditoriale dont l'avant-propos de la traductrice, traité comme un véritable paratexte auctorial par l'éditeur, constitue le second palier et la pièce maîtresse.

[28] Nom du village toscan de la mère de Carlo Lorenzini, humble servante.
[29] Mariella Colin, *op. cit.* , p. 152, d'après un terme emprunté à G. Genette.

Cet A*vant-propos*, d'une longueur égale à celle d'un chapitre du roman, est sous-titré *Comment j'ai connu Pinokio*. Non daté, signé « Comtesse de Gencé, Turin, villa Dalmazzi », ce texte, en énonciation impliquée, centré sur la personne de la comtesse - le « je » du titre - ne comporte curieusement - en dehors de la référence au personnage de Pinocchio - nulle mention explicite à l'œuvre originale mais surtout nulle mention, même allusive, à son auteur italien. En effet, cette préface de traducteur ne se présente en rien comme un métatexte analytique ou explicatif, mais possède toutes les caractéristiques d'une autofiction allégorique dont la comtesse de Gencé se fait à la fois auteure, narratrice et personnage principal. Elle y narre les circonstances de sa rencontre, présentée comme effective, dans une gare frontalière, avec un personnage déjà célèbre en Italie, l'amusant pantin Pinocchio, puis explique les raisons qui l'ont conduite à l'adoption de cet orphelin. Bien entendu, le « lecteur sagace » doit renoncer à prendre « le paratexte au mot et à la lettre, toute incrédulité, voire toute aptitude herméneutique suspendue »[30], mais au contraire l'envisager « comme une *fiction* officielle », une forgerie à interpréter.

Or, cet avant-propos autofictionnel intrigue d'emblée par la tension interne qui l'habite entre une sorte d'allégeance apparente au récit collodien, dont il hasarde le pastiche, et un mouvement d'émancipation relevant d'une tout autre inspiration hypertextuelle. Au premier abord, c'est donc plutôt l'évidence du pastiche collodien et d'une certaine fidélité à la source qui apparaît, à grand renfort de signes manifestes, dans un texte qui se modèle par le genre et la longueur, sur le premier chapitre du roman et auquel le titre *Comment j'ai connu Pinocchio* fait écho à celui du chapitre I : *Comment il arriva que le père la Cerise, le menuisier, trouva un morceau de bois qui pleurait et riait comme un enfant*. L'esprit de l'énonciation collodienne s'y reconnaît à la manière dont la narratrice intradiégétique s'adresse à « [ses] « petits lecteurs », leur donne des conseils, fait valoir son point de vue, autant de procédés énonciatifs que la comtesse de Gencé encourage d'ailleurs, dans son art épistolaire, en soulignant combien le dialogisme est le fondement même de toute écriture véritablement policée[31]. Tout paraît donc se passer comme si ce paratexte, seuil allographe[32], - pastiche par anticipation du roman à suivre – essayait de jouer sur sa propre invisibilité et sur la possibilité de passer pour une préface autographe, destinée à ménager une entrée progressive dans la narration[33], voire -tant le principe du fondu enchaîné semble à l'œuvre- sur la possibilité de passer pour une « préface intégrée », procédé assez répandu dans les écrits romanesques[34], et décliné de diverses façons.

En revanche, en matière de « style », la comtesse rompt avec les paragraphes enchevêtrés de Collodi où s'entremêlent quelquefois une profusion de phrases à la ponctuation approximative. Point d'expression vernaculaire ou archaïque non plus. L'écriture de la comtesse trouve son inspiration dans d'autres modèles, plus classiques et convenus, ceux qui constituent des références pour la rédactrice de *La correspondance des gens du Monde*. En effet, si son jeune lectorat la contraint à respecter une relative simplicité[35], n'est pas exclue, pour autant, une certaine distinction de ton, « correspondant, écrit-elle encore dans son art épistolaire, au sentiment que l'on a de sa propre dignité»[36], celle que présuppose, vraisemblablement, une signature aristocratique. Si bien que l'on pourrait se demander si cette première composition personnelle ne s'appliquerait pas à proposer au jeune lectorat, à travers

[30] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, p. 184.

[31] *Correspondance des gens du monde*, Albin Michel, préface, p. 2-11 : « Celui qui écrit a l'obligation de tenir compte des impressions de celui qui lit, il faut montrer des égards pour la pensée d'autrui (…) La correspondance est une conversation mise par écrit(…) L'erreur de ton épistolaire est aussi grave que le manquement aux règles de la politesse »

[32] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 182.

[33] Gérard Genette, *op. cit.* , p. 164-176.

[34] Gérard Genette attribue ce rôle aux premiers vers de l'*Iliade* et de l'Odyssée, ou encore à ceux de l'*Enéide* (ibid. p. 167).

[35] I. Nières-Chevrel et *alii*, « Littérature d'enfance et de jeunesse » in *Histoire des traductions en langue française*, (Chevrel, d'Hulst, Lombez, dir.) Lagrasse, Verdier, 2012, p 718.

[36] Comtesse de Gencé, *La correspondance*, *op. cit.*, p. 9.

un modèle de style, un modèle éthique, dans un mouvement, où, selon l'analyse de Henri Meschonnic, l'esthétique rejoint le politique[37]. En effet, il semble que cet avant-propos dévoile progressivement ses objectifs pragmatiques, dans une dette à des modèles de préfaces à visée clairement didactique, familiers à ses jeunes lecteurs.

Pour ce faire, la construction de l'avant-propos obéit à un double mouvement métaleptique[38] en chiasme qui contribue à donner une force singulière au point de vue de la comtesse. Ainsi, l'énonciatrice entre dans l'univers de la fiction, au début de l'avant-propos, comme narratrice omnisciente, puis s'y insinue comme personnage témoin, enfin comme actrice d'une nouvelle aventure de Pinocchio, alors que, dans un mouvement inverse, Pinocchio, tout d'abord présenté comme personnage de fiction dans le récit imaginé par la comtesse, sort brusquement de la diégèse, au moment stratégique de la conclusion argumentative, et se retrouve alors accueilli dans l'espace métadiégétique et interprétatif de la traductrice, au milieu des « petits lecteurs », comme un semblable, « un garçon » pas « si méchant », « un camarade », dont l'exemple est instrumentalisé pour servir de leçon de vie, selon une mise en scène, quelque peu mondaine, conçue par la comtesse : « Je suis ravie de vous présenter cet amusant petit camarade. Il vous apprendra certainement beaucoup de choses et entre autre (…) ». Suit la leçon, que les jeunes lecteurs sont invités à rapporter à leur propre expérience de la vie. Autrement dit, l'ubiquité narrative du « je » protéiforme de l'énonciatrice lui permet de s'immerger dans la fiction pour en ressortir accompagnée de Pinocchio, vivante preuve de la morale énoncée. Ce procédé réduit l'écart entre lecteurs, fiction et leçon. Il rappelle un procédé presque systématiquement mis en œuvre par la comtesse de Ségur dans les exergues dédicatoires de ses romans, à ses petits-enfants. L'exergue des *Malheurs de Sophie*[39], par exemple, souligne combien les enjeux moraux de la fable se trouvent renforcés par leur relation à l'expérience vécue, celle de l'auteure elle-même :

Chère enfant, tu me dis souvent : Oh ! Grand'mère, (…) vous êtes si bonne ! Grand'mère n'a pas toujours été bonne, et il y a bien des enfants qui ont été méchants comme elle et qui se sont corrigés comme elle. Voici des histoires vraies d'une petite fille que grand'mère a beaucoup connue dans son enfance : (…) elle était méchante, elle est devenue bonne. Grand'mère a tâché de faire de même. Faites comme elle, mes chers petits enfants (…).

L'avant-propos de la comtesse de Gencé, se révèle alors pastiche d'une forme, l'exergue dédicatoire à la manière de la comtesse de Ségur, dont il épouse également le style (correspondant au canon de l'époque), l'énonciation impliquée - point commun avec Collodi - et les enjeux didactiques, alors même que les gages consentis au pastiche collodien, notamment par le titre, donnent à cet avant-propos la possibilité de passer pour une préface intégrée, avec tous les effets induits : le lecteur peut croire que l'instance narratrice du chapitre I est encore la comtesse, cette bonne dame « ravie » de présenter le personnage de Pinocchio et de raconter son histoire, de son point de vue… *A minima*, l'ensemble constitué du péritexte éditorial et d'un tel paratexte contribue à renforcer la posture auctoriale d'une traductrice au nom aristocratique, à laquelle paraît accordée une visibilité d'autant plus significative qu'à cette époque-là le traducteur de littérature de jeunesse était quelquefois condamné à une quasi invisibilité sinon à l'anonymat[40].

Il est vrai que le titre de comtesse, le nom de Gencé, (nouvel acronyme de *Gen*lis et *Sé*gur ?), assortis de cet avant-propos, sont vraisemblablement pour l'éditeur, qui tente la publication d'un ouvrage étranger d'un auteur inconnu, une manière de satisfaire l'« attente sociale » d'un public adulte pour lequel la littérature de jeunesse se doit, tout à la fois, « de plaire, d'instruire et de former »[41]le jeune lecteur. La signature de l'avant-propos « Turin, villa Dalmazzi »

[37] Henri Meschonnic, *Ethique et Politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

38 Gérard Genette, *Discours du récit, Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

[39] La comtesse de Ségur, *Les malheurs de Sophie*, in La comtesse de Ségur, *Œuvres complètes*, collection Bouquins, t. I, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 272.

[40] Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit*., p 684, p. 694.

[41] *Ibid*. p. 665.

semble participer encore de cette stratégie puisqu'elle peut se lire comme une probable allusion intertextuelle à *Cœurs* d'Edmondo de Amicis, alors best-seller de la littérature de jeunesse, roman dont l'action se situe à Turin et qui raconte les bonnes actions d'un groupe de jeunes écoliers débordants de vertu. Ce roman turinois, traduit en français vingt ans avant *Les Aventures de Pinocchio*, était considéré comme une sorte de catéchisme laïque, même en France où il servait de support de lecture aux écoliers de la Troisième république, sous la mention « lecture pour toutes les écoles »[42].

Quelles incidences une telle médiation peut-elle avoir sur la réception de l'œuvre de Collodi ?

On peut évidemment se demander si une médiation aussi manifestement orientée ne risque pas de prévenir toute aventure de lecture des *Aventures de Pinocchio* en enfermant *a priori* une œuvre si éminemment ouverte et mystérieuse[43], dans une interprétation univoque.

D'un point de vue idéologique, la comtesse de Gencé invite à lire *Les Aventures de Pinocchio* comme une fable morale dont la dimension première - l'âme en quelque sorte - serait exclusivement instructive et moralisatrice, alors que le récit, assujetti à cette visée supérieure, n'en serait qu'une illustration. Quelle est cette vérité première et dernière des *Aventures de Pinocchio*, selon la comtesse?

On n'est pas toujours récompensé ni puni chaque fois ni autant qu'on le mérite, mais (…) on finit toujours par trouver du bonheur et de l'affection lorsqu'on est compatissant et bon ».

Cette formule conclusive de l'avant-propos, toutefois expurgée de références religieuses, semble emprunter directement aux conseils que la comtesse de Ségur adresse à son petit fils, dans sa dédicace à *La Fortune de Gaspard*[44] :

Cher petit, quand tu seras plus grand tu verras (…), ce que Gaspard n'a appris que bien tard, combien il est nécessaire d'être *bon, charitable* et pieux, pour profiter de tous les avantages du travail et devenir réellement *heureux*.

Et c'est encore d'un topos de la littérature de jeunesse, très présent dans les œuvres de la comtesse de Ségur[45], celui de l'adoption, dont la comtesse de Gencé s'inspire pour valider cette interprétation d'autorité auprès de ses jeunes lecteurs, lorsqu'elle se présente, dans le récit apocryphe, comme plus habilitée à juger du cœur de Pinocchio que les adultes négatifs qui le vilipendent[46], elle qui, en dame charitable, a fait le choix d'adopter l'enfant malheureux, victime d'ostracisme. Comme narratrice interprétante et personnage actant de la diégèse, elle peut alors engager légitimement ses lecteurs à reconsidérer le cas de son malheureux protégé, avec une mansuétude toute ségurienne. Un peu comme les petites filles modèles, choyées et bien éduquées, Camille et Madeleine, sont invitées par Madame de Fleurville, à se montrer compréhensives et tolérantes à l'égard de Sophie, méchante non par nature mais à cause des maltraitances infligées par sa marâtre, les petits lecteurs de la comtesse de Gencé sont avertis que Pinocchio « n'était pas, dans le fond, un si méchant garçon. Seulement, il n'a jamais eu de chance ». Même si le parallèle avec l'hypotexte n'est pas explicitement établi, les similitudes abondent : Pinocchio, comme Sophie, souffre surtout de « ne pas avoir de maman » mais au fond, comme Sophie, il a « bon cœur ». S'il n'est pas certain que les jeunes lecteurs perçoivent l'allusion à la traduction dans l'allégorie de l'adoption, il est probable qu'ils retiennent la vision plutôt rousseauiste d'un Pinocchio

[42] Edmondo De Amicis, *Cœurs*, traduction Adrienne Piazzi, Livre de lecture pour toutes les écoles, Paris, Delagrave, 1892.

[43] Voir entre autres : Giorgio Manganelli, *Pinocchio, un livre parallèle*, éd. Christian Bourgeois, 1997 ou Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.

[44] La comtesse de Ségur, *La fortune de Gaspard*, in La comtesse de Ségur, *Œuvres complètes*, collection Bouquins, t.3, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 198.

[45] Patrick Pipet, *Comtesse de Ségur, les mystères de Sophie, Les contenus insoupçonnés d'une œuvre incomprise*, l'Harmattan, 2007. p. 119 ; comme c'est le cas par exemple dans *La Fortune de Gaspard*, le cycle des *Petites filles modèles*, *Un bon petit diable etc.*

[46] Pinocchio serait *un mauvais garnement, un méchant garçon* aux *vilains yeux*, un *petit malfaiteur, un vulgaire contrebandier.* Avant-propos de la traduction, p. 8-10.

naturellement bon, capable de s'amender grâce à son bon naturel. Or, une telle approche du personnage de Pinocchio constitue une nouvelle version édulcorée de l'œuvre puisque, selon Mariella Colin[47], Collodi présente avec Pinocchio, « l'âme enfantine amorale et asociale » comme le prouvent à la fois son premier geste, le coup de pied à Geppetto (chapitre III), et son programme d'existence : « manger, boire, dormir, m'amuser et mener du matin au soir la vie de vagabond »[48] (chapitre IV). D'ailleurs, pour défendre un si beau projet, il n'hésite pas tuer net le Grillon moralisateur, en le clouant au plafond d'un coup de marteau.

Cependant, le récit apocryphe de l'avant-propos se porte au secours de la moralité tirée par la comtesse, en se présentant comme une prolepse narrative, prédictive du sens univoque à donner aux aventures de Pinocchio. En effet, ce récit possède non seulement une fonction codifiante puisqu'il fait entrer dans le roman, mais aussi une fonction informative entièrement au service de la démonstration conduite par la comtesse. Un certain nombre d'indices et d'allusions présents dans l'avant-propos, attestent, ainsi, que la rencontre fictive entre la narratrice et Pinocchio se situerait à la suite des aventures italiennes du pantin. De fait, lorsque Pinocchio passe, en fraude, la frontière française et surgit dans la petite gare de Modane, il est immédiatement identifié par une petite italienne ainsi que par tous les adultes présents comme cet être au « très long nez » et au très lourd passé. Par conséquent, au regard du temps T0[49] où la comtesse s'adresse à ses lecteurs, le premier récit enchâssé et analeptique, celui de sa rencontre avec Pinocchio, se situe en un temps T-1, qui réfère par allusions, comme on vient de le voir, à un temps T-2 antérieur, lui-même analeptique, celui des aventures italiennes de Pinocchio. Or, quand cette suite apocryphe du roman, constituée de T -1 et de T -2, est intégrée à l'avant-propos introductif au roman de Collodi, il est logique que les allusions aux aventures italiennes (T -2) ainsi que la caractérisation du héros qui s'effectue à travers elles, deviennent proleptiques, donc programmatiques du sens à donner au récit collodien, présenté alors comme une totalité achevée à l'interprétation close : le récit devient, de cette manière, une illustration allégorique de la moralité qui le précède et l'annonce.

L'avant-propos est donc construit comme une démonstration tautologique : la moralité est déduite de la fable qui illustre la moralité. Le texte de Collodi semble, par conséquent, toujours déjà *lu* et interprété avant même d'être *à lire* ainsi d'ailleurs que le souligne explicitement la traductrice lorsqu'elle présente péremptoirement Pinocchio comme un personnage sans mystère dont l'histoire est elle-même achevée et déjà interprétée, une fois pour toute : « Ce qui *sauva* Pinocchio, c'est qu'il avait bon cœur. » Les lecteurs n'ont plus qu'à re-connaître le personnage selon le portrait qu'en fait la comtesse qui, toujours déjà, *l'a connu* avant eux, comme l'indique le titre. Ils n'ont plus qu'à se conformer également à l'interprétation de l'histoire telle qu'elle la leur propose : *« vous allez, à votre tour, constater que* … ». L'absence de datation passée ou présente du récit rétrospectif comme de l'avant-propos apparaît alors fondamentale puisqu'elle donne une valeur absolue et pérenne au pacte de lecture défini par le récit proleptique introducteur d'un récit analeptique miroir, à la trame comme au sens définitivement achevés, et dont la clôture interprétative se trouve assurée d'autorité par une narratrice omnisciente. Pris à la lettre, cet avant-propos semble donc fonctionner comme un incipit conclusif, mais apocryphe – Carlo Collodi n'y ayant aucune part.

Conclusion

« On n'a jamais pu savoir (…) ce qui était arrivé sous le tunnel du Mont-Cenis, écrit étonnamment la comtesse, car Pinokio qui, de frayeur, faillit perdre complètement l'esprit dans cette aventure, y perdit du moins la mémoire ». La comtesse ne savait trop bien dire,

[47]Mariella Colin, « La naissance de la littérature romanesque pour la jeunesse au XIXème siècle en Italie, entre l'Europe et la nation. », *Revue de Littérature comparée*, n° 304, 4/2002, p. 514.

[48] C'est moi qui traduis.

[49] T0= temps zéro, T-1= Temps moins un, etc.

puisqu'un tel avant-propos, traversée allégorique du tunnel du Mont-Cenis pour l'œuvre de Collodi, ne semble pouvoir être suivi que d'une traduction à l'esthétique cibliste qui assimile l'étranger pour le naturaliser et prive l'œuvre traduite d'une part de son humour et de sa densité[50]. Comment expliquer alors la longévité d'une telle traduction ?

Il se trouve curieusement qu'un personnage des aventures italiennes de Pinocchio, la Fée bleue, si souvent moralisatrice elle aussi, s'exprime en italien dans ce même beau langage distingué, équivalent éthique et esthétique de la langue élégante de la comtesse lorsqu'elle présente et traduit les aventures du pantin. Or, une assimilation entre les deux figures féminines s'effectue, presque clairement, dès l'avant-propos avec le récit d'adoption du personnage de Pinocchio par la comtesse, comme métaphore de son travail de traduction de l'œuvre de Collodi. N'y raconte-t-elle pas à ses « petits lecteurs » comment elle adopte Pinocchio et, devient sa maman, dès l'incipit apocryphe, bien avant que la Fée bleue ne le devienne elle-même au chapitre XXV du roman ? Tout se passe – pourquoi pas ?- un peu comme si l'avant-propos proposait une lecture proleptique de cette adoption du Pinokio français par une Fée Bleue devenue la traductrice-narratrice elle-même.

Or, cette substitution génésique d'une autrice-narratrice féminine (elle-même inspirée par des modèles féminins d'écriture) à un auteur-narrateur masculin n'est pas sans poser la question de l'influence inconsciente de ce changement sexué de point de vue sur la réception française de *Pinocchio* puisque l'original, écrit par un homme, adressé plutôt à des garçons et mettant en scène un pantin, dans un univers exclusivement masculin à l'exception de la Fée bleue et de sa servante, semble à l'inverse très empreint d'un regard masculin sur le monde. Cette relecture féminine de l'œuvre de Collodi, ferait donc de la traduction de la comtesse de Gencé une *autre* histoire qui s'originerait dans un point de vue *autre* sur l'histoire, impliquant une autre manière de la mettre en langue. Non seulement française, et historiquement datée, mais surtout féminine et même maternelle. Or, il est possible que les effets de ce changement de gender soient encore bien plus profonds que toutes les autres modifications apportées à l'original par la traductrice. En ce sens, la comtesse de Gencé serait bien pleinement mère et auteure d'un nouveau Pinocchio, sinon comme Fée bleue au moins comme Bas Bleu, ce qui expliquerait peut-être pourquoi, cette traduction, par l'investissement inconscient de son énonciatrice, continue à interpeler le lecteur, au-delà de tout ce qu'il peut en dire par ailleurs !

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Bellet, Roger, *Femmes de lettres au XIXème siècle, Autour de Louise Collet*, Lyon, P. U. de Lyon, 1982, p. 249-281.

Berman, Antoine, *L'Age de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin*, in Broda, Martine (dir.), *La Traduction-poésie*, PU de Strasbourg, 1999, pp. 11-37.

Colin, Mariella, « Comment Pinocchio a parlé français », in *Transalpina*, n°9, *La traduction littéraire, des aspects théoriques aux analyses textuelles*, Presses Universitaires de Caen, oct. 2006, p. 149-168.

Colin, Mariella, « La naissance de la littérature romanesque pour la jeunesse au XIXème siècle en Italie, entre l'Europe et la nation. », *Revue de Littérature comparée*, n° 304, 4/202, p. 507- 518.

Collodi, Carlo, *Le Avventure di Pinocchio*, Firenze, Felice Paggi, 1883 (*fac-simile* 2002 Firenze, Giunti editore).

Collodi, Carlo, *Les Aventures de Pinokio*, traduction et avant-propos de la comtesse de Gencé, Paris, Albin Michel, 1912, réédition 1948.

[50] Mariella Colin, *op. cit.* , 2002 et 2006.

Craveri, Benedetta, « Madame de Genlis et la transmission d'un savoir-vivre », in François Bessire et Martine Reid (dir.), *Madame de Genlis, Littérature et éducation*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p. 117-129.
Del Lungo, Andrea, *L'incipit romanesque,* Paris, Seuil, 2003
Del Lungo, Andrea, Louichon Brigitte (dir.), *La littérature en bas-bleus, Romancières sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, (1815-1848),* coll. Masculin /Féminin dans l'Europe moderne, Paris, Classiques Garnier, 2010.
Gencé, Comtesse de, *La correspondance des gens du Monde*, Paris, Albin Michel, 1908.
Gencé, Comtesse de, *Savoir- vivre et usages mondains*, Paris, Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1907.
Genette, Gérard, *Seuils*, collection Points-Essais, Paris, Seuil, 2002 [1987].
Genette, Gérard, *Discours du récit*, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
Grassi, Marie-Claire, « Les règles de communication dans les manuels épistolaires français, XVIIIème et XIXème », in Montandon Alain (dir.), *Savoir vivre*, I, Lyon, Césura, 1991, pp.85-98
Grassi, Marie-Claire « Naissance d'un nouveau modèle : l'apparition de Madame de Sévigné dans les traités d'art épistolaire », Revue d'histoire littéraire de la France, n°3, Paris, Colin, 1996, p. 378-393.
Louichon, Brigitte, « Le patrimoine : du passé dans le présent. », *in* M.-F. Bishop et A. Belhadjin (dir.), *Les Patrimoines littéraires à l'école, tensions et débats actuels.* Paris, Champion, 2013
Manganelli, Giorgio. *Pinocchio, un livre parallèle,* éd. Christian Bourgeois, 1997.
Meschonnic, Henri, *Ethique et Politique du traduire,* Lagrasse, Verdier, 2007.
Montandon, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001
Monti, Enrico, « Introduction, La retraduction un état des lieux », *in Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, Enrico Monti et Peter Schnyder (dir), Paris : Orizons, coll. "Universités", 2011, p. 9-25.
Nières-Chevrel, I.et *alii*, « Littérature d'enfance et de jeunesse » *in Histoire des traductions en langue française*, (Chevrel, d'Hulst, Lombez, dir.) Lagrasse, Verdier, 2012, pp. 665-724
Perrot, Jean, *Le secret de Pinocchio, George Sand et Carlo Collodi*, coll. Lecture d'enfance, Paris, In Press, 2003.
Picard, Dominique, *Politesse, savoir-vivre et relations sociales*, Paris, PUF, 2010.
Pipet, Patrick, *Comtesse de Ségur, les mystères de Sophie, Les contenus insoupçonnés d'une œuvre incomprise*, l'Harmattan, 2007.
Ségur, comtesse de, *Œuvres complètes*, t. 1. - 3., collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 1990.