



ISSN 1776-2669

ISSN en ligne 2260-6483

De la traduction chinoise des contes en vers de Charles Perrault dans les années 1980

ZHANG Wen

Université de Pékin, Chine

zhangwenpku@163.com

<https://orcid.org/0000-0002-4540-4848>

Reçu le 25-03-2019 / Évalué le 15-05-2019 / Accepté le 31-07-2019

Résumé

L'article vise à proposer une étude sur la traduction de la littérature de jeunesse française en Chine dans les années 1980. En nous appuyant sur un corpus constitué par deux traductions des contes en vers de Charles Perrault réalisées respectivement par Cao Songhao (1989) et Dong Tianqi (1991), nous montrons que les traductions pour la jeunesse de l'époque tendent à être fidèles dans le traitement du langage, des spécificités culturelles et du contenu idéologique.

Mots-clés : traduction de la littérature de jeunesse, Charles Perrault, contes en vers, les années 1980

20世纪80年代夏尔·贝洛诗体童话在中国的翻译

摘要：论文旨在对上世纪80年代法国儿童文学在我国的翻译进行研究，选取的具体语料为在80年代完成的两个夏尔·贝洛诗体童话译本，即曹松豪译本（1989）和董天琦译本（1991）。通过对翻译文本的具体分析，笔者力图展示其时的儿童文学译本在语言传达、文化要素翻译和作者思想传递上都倾向于采用异化的翻译策略。

关键词：儿童文学翻译；夏尔·贝洛；诗体童话；20世纪80年代

Chinese translation of Charles Perrault's verse stories in the 1980s

Abstract

The article aims to propose a study of the translation of French children's literature in China in the 1980s. On the basis of a corpus constituted by two translations of Charles Perrault's tales in verse by Cao Songhao (1989) and Dong Tianqi (1991), we show that the translations for youth within this period tend to be faithful concerning the treatment of language, cultural specificities and ideological content.

Keywords: translation of children's literature, Charles Perrault, verse stories, 1980s

Introduction

Suite à l'application de la réforme et à l'ouverture vers l'extérieur en 1978, la littérature chinoise des années 1980 se caractérise par ladite ouverture et un foisonnement des créations, y compris les productions domestiques et les titres traduits. L'apparition massive de ceux-ci s'attribue avant tout à un assouplissement politique : le premier « Forum national sur la planification des recherches de la littérature étrangère » (*Quanguo waiguo wenxue yanjiu gongzuo guihua dahui* 全国外国文学研究工作规划大会), qui a lieu en 1978 à Guangzhou, publie un rapport indiquant que « concernant les auteurs étrangers, à condition qu'ils critiquent en quelque sorte la société capitaliste ou qu'ils aient des mérites artistiques, il faut les traduire en chinois ». Il est également précisé que « nous [les Chinois] manquons de la moindre connaissance sur la littérature étrangère moderne et contemporaine et devons absolument rattraper ce retard » (Cité in Zha et Xie, 2007 :22)¹.

Ainsi, encouragés par cette planification et la « soif de connaissance » sur la littérature étrangère moderne, de nombreux traducteurs se lancent dans l'introduction des œuvres étrangères. D'où vient « la fièvre de la traduction » (*Fanyi re* 翻译热) des années 1980, marquée par les quelques points suivants : 1) la diversification des pays de provenance. A la différence de l'époque des dix-sept ans (1949-1966) lors de laquelle un net avantage a été donné à la production littéraire des pays socialistes, les traducteurs penchent progressivement vers les littératures « capitalistes », dont évidemment la littérature française. 2) la participation des grands traducteurs à la pratique traductive. A propos de la traduction de la littérature française, nous pouvons citer entre autres Liu Mingjiu (柳鸣九), Zheng Kelu (郑克鲁), Guo Hongan (郭宏安), ainsi que Ni Weizhong (倪维中), Fu Xin (傅辛) et Shen Baoji (沈宝基) qui ont également traduit les contes de Perrault. La plupart d'entre eux sont traducteurs-chercheurs et ont souvent tendance à adopter la stratégie sourcière pour réaliser une traduction fidèle et parfois érudite. 3) la prospérité du secteur éditorial. Pour combler les lacunes dans le paysage éditorial, les éditeurs préfèrent publier des collections qui couvrent toutes les œuvres représentatives d'une certaine époque, d'un genre/courant littéraire et même d'une littérature étrangère et des œuvres complètes des écrivains étrangers.

En effet, cette « fièvre de la traduction » de la littérature générale, ainsi que ses traits caractéristiques, ont « contaminé » l'ensemble du milieu littéraire chinois de la nouvelle période, y compris la production pour la jeunesse. Prenons la traduction des titres français comme exemple : ceux-ci ont été délaissés pendant les dix-sept ans étant donné que la France fait partie du camp « capitaliste ». A l'époque, 896 livres russes pour la jeunesse ont été traduits contre seulement 27 français. Mais dans les années 1980, nous trouvons 81 traductions du français et 107 du

russe (Zhu, 2007 :123-124). Sur le plan de la sélection des titres, les éditeurs ne se focalisent plus sur les écrivains procommunistes comme Pierre Gamarra et André Stil, mais font introduire auprès du jeune lectorat chinois Michel Tournier, Antoine de Saint-Exupéry et Marcel Aymé. Par ailleurs, au niveau de la stratégie traductive, les traducteurs de l'époque recourent en majorité à l'approche sourcière afin de préserver l'altérité de l'original. Cependant, malgré le grand intérêt que pourraient présenter les recherches sur la traduction de la littérature de jeunesse française en Chine dans les années 1980, une étude exhaustive sur ce sujet serait utopique dans le cadre du présent article. Ainsi, nous nous permettons de nous appuyer sur un corpus bien précis pour donner une idée générale sur cette pratique traductive et ses principales caractéristiques, soit les traductions chinoises de contes de Perrault réalisées entre 1980-1990.

1. Les contes versifiés de Perrault et leur réception en Chine

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous importe d'examiner l'original de Perrault pour justifier notre choix du corpus. Si *les Contes de ma mère l'Oye* de l'auteur sont connus dans le monde entier surtout grâce à la popularité des contes en prose, tels que *Le Petit Chaperon Rouge*, *La Belle au bois dormant* et *Cendrillon*, les trois contes en vers, à savoir *Grisélidis*, *Peau d'âne* et *Les Souhairs ridicules* sont souvent relégués aux oubliettes. De fait, il convient de souligner que les « contes de Perrault », aujourd'hui devenus dans leur ensemble un classique de la littérature enfantine, n'ont pas été rédigés en même temps ni dans la même visée. Déclencheur de la Querelle des Anciens et des Modernes et défenseur farouche des Modernes, Perrault a composé de 1691 à 1694 ces trois contes en vers pour s'attaquer aux partisans des « Anciens », dont Racine et Boileau, mais aussi pour ramener le public féminin de la haute société encore hésitant et qui avait le goût pour les contes de fées, au rang des « Modernes ». Voici quelques faits qui pourraient clarifier la situation : en 1691, contre Boileau qui avait entrepris sa *Satire X* contre les femmes, Perrault a lu à l'Académie française et publié *La Marquise de Salusses ou la Patience de Grisélidis*, qui fait l'éloge des vertus féminines ; en 1693, *Les Souhairs ridicules*, qui traite un thème abordé par les Anciens à la façon moderne, paraît ; en 1694, après sa réconciliation avec Boileau, il a néanmoins publié *Peau d'âne*, qui sera réuni avec les deux premiers dans le recueil intitulé *Contes en vers* et publié en 1695. Les dédicaces de ces trois récits versifiés suffisent à démontrer le public visé par l'Académicien : *Grisédilis* est offert à « Mademoiselle** », probablement Mlle Lhéritier, pour donner à cette « jeune et sage Beauté » un « modèle de Patience » (Perrault, 1967 : 15) ; *Peau d'âne* est dédié à « Madame la marquise de L*** », qui doit être Madame de Lambert, pour « contenter » son « juste désir » d'écouter des

contes (*ibid.* : 57) ; *Les Souhairs ridicules* est écrit pour «Mademoiselle de la C*** », Mademoiselle Philis de la Charce (*ibid.* : 295).

Ce n'est que deux ans plus tard que Perrault a fait paraître *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (1697), aujourd'hui publié très souvent avec les trois contes en vers et par les éditeurs sous le titre *Contes de ma mère l'Oye* ou *Contes de Perrault*. A la différence des contes en vers, les sept contes en prose du deuxième recueil ont été attribués par Perrault à son fil Pierre et présentés dans la dédicace à Elisabeth-Charlotte d'Orléans, nièce de Louis XIV, comme « des bagatelles » dont « les moindres Familles » se servaient pour « instruire les enfants ». Ainsi se voit la différence entre les contes en vers et ceux en prose : outre la distinction radicale au niveau de l'écriture (vers vs. prose), les premiers s'adressent aux dames et demoiselles de la société mondaine et visent à confirmer la position moderne de l'auteur, tandis que les derniers passent pour des contes pédagogiques à destination des enfants.

Cette différence pourrait donc expliquer la postérité moins glorieuse de ceux en vers par rapport aux *Fées*, au *Chat botté*, et encore au *Petit Chaperon rouge* que les petits savent par cœur même avant d'aller à l'école. Chose facile à comprendre : Charles Perrault aujourd'hui pris pour un auteur pour la jeunesse, ses contes font aussi l'objet des éditions et des traductions à l'adresse des enfants. Cependant, ces trois récits ne répondent guère aux attentes du jeune public, vu les quelques raisons suivantes :

Primo, leur langage est soutenu, précieux, marqué par de nombreux procédés stylistiques, ce qui risque de déplaire aux petits lecteurs qui cherchent une lisibilité et une oralité linguistiques. Citons à titre d'exemple *Grisélidis*, classé parmi les « contes », mais qui constitue en fait une « nouvelle » comme le précise Perrault dans le sous-titre. Contrairement aux contes qui mettent toujours en place un cadre spatio-temporel imprécis (songeons à la célèbre formule « il était une fois ») et qui relatent des faits imaginaires, elle suit les règles de vraisemblance et d'historicité communes aux nouvelles du XVII^e siècle et nous apprend dès la première strophe que l'histoire se passe dans le domaine du marquis de Salusses (Perrault 1967 : 17). Pour mettre en scène le cadre spatio-temporel et les personnages, il recourt souvent à la périphrase, à la personnification et au superlatif. Par exemple, pour décrire le déroulement des années, il adopte une périphrase « Quinze fois le Soleil, [...] /Habita tour à tour dans ses douze maisons » ; afin de présenter le jeune Marquis qui évoque Louis XIV, le superlatif est mis en place : pour former le jeune et vaillant Prince, « Le Ciel, en le formant, sur lui tout à la fois/Versa ce qu'il a de plus rare, [...] ».

Secundo, l'univers référentiel des contes en vers, différent de celui des contes de fées typiques qui contiennent toujours des baguettes magiques, des fées et des métamorphoses, est teinté de la culture mondaine sous Louis XIV et des allusions à la mythologie ou à l'antiquité gréco-romaine. Si *Peau d'âne* mentionne tout de même des objets magiques comme la peau d'âne, la fée-marraine, la baguette magique qui vont à la rencontre des tendances animistes des enfants, le monde de référence de *Grisélidis* et des *Souhais ridicules* s'inscrit dans la France de la fin du XVII^e siècle et la tradition gréco-romaine. Le deuxième parle de « l'Achéron » et de « Jupiter » (*ibid.* : 82), alors que le premier fait référence aux fêtes somptueuses et extravagantes à Versailles et à leurs spectacles : « Là, sont forgés d'un art industriel/[...]/Là d'un ballet ingénieux/[...]/Et là d'un Opéra peuplé de mille Dieux, [...] ».

Tertio, les thèmes traités par ces trois contes ne sont pas habituels comme la rivalité fraternelle dans *Le Petit Poucet* ou l'ascension sociale par le mariage dans *Cendrillon*, mais regardant la patience féminine et la misogynie dans *Grisélidis*, le mépris des classes populaires dans *Les Souhais ridicules*, et l'inceste, « tabou des tabous », dans *Peau d'âne*. Ils ne seraient pas en mesure d'attirer l'attention du public enfantin ou lui sembleraient inappropriés. *Les Souhais ridicules* pourrait être exemplaire à cet égard. Différent de la plupart des contes perraultiens qui se classent dans la catégorie des « contes merveilleux », il est un conte burlesque et « facétieux ». Un couple de bûcherons, représentant des classes populaires dont Perrault, issu de la bourgeoisie parlementaire, se moque toujours de la vue courte et de la sottise, a été introduit. Après l'avoir fait faire les trois souhaits qui ne contribuent point à changer sa situation actuelle, Perrault révèle la morale du conte : « Bien est donc vrai qu'aux hommes misérables/ Aveugles, imprudents, inquiets, variables, /Pas n'appartient de faire des souhaits, /Et que peu d'entre eux sont capables/De bien user des dons que le Ciel leur a faits. » (*ibid.* : 85-86) Selon Simonsen, le « peu d'entre eux » révèle le biais aristocratique de Perrault : « la moralité, qui semble au départ s'appliquer aux « hommes » en général, à tous les mortels, s'applique surtout au peuple, à ceux à qui il n'appartient pas de « changer d'état » » (Simonsen, 1992, 38). Il va donc de soi que ce contenu idéologique ne peut pas intéresser le jeune public.

À notre sens, les trois points que nous avons soulignés pourraient non seulement expliquer l'impopularité de ces contes en vers auprès des enfants, mais aussi le fait qu'ils sont relativement moins traduits en Chine. Si les contes en prose ont été introduits dans le pays la première fois dans les années 1910 par Sun Yuxiu (孙毓修), connu une première traduction intégrale réalisée par Dai Wangshu (戴望舒) en 1928, s'ils ont même été traduits plusieurs fois à l'époque des dix-sept ans, il a fallu à ceux en

vers attendre jusqu'aux années 1980 pour qu'ils soient connus par le public chinois. De 1980 à 1990, nous pouvons compter deux traductions versifiées de ces contes, effectuées respectivement par Cao Songhao (曹松豪) (1989) et Dong Tianqi (董天琦) (traduction achevée en 1989 et publiée en 1991), sans mentionner celles en prose de *Peau d'âne* de Ni Weizhong (1981) et de Fu Xin (1981). C'était déjà le point culminant de la gloire des contes en vers en Chine. Après, suite à la commercialisation du secteur éditorial, on constate qu'il y a peu de traductions versifiées de ces contes, lesquels sont eux-mêmes très souvent exclus des livres intitulés « Contes de Perrault » ou « Contes de ma mère l'Oye ». Seul *Peau d'âne* se voit toujours adapté en album et publié en raison de sa compatibilité avec les autres contes.

De ces faits, se dégagent les raisons pour lesquelles nous choisissons les traductions versifiées des contes en vers perraltiens comme corpus, tout en donnant un avantage à celles de *Grisélidis* et des *Souhais ridicules*, pour aborder la traduction de la littérature de jeunesse en Chine dans les années 1980 : d'une part, ces deux traductions représentent une pratique propre à l'époque. Rejetés par la littérature traduite d'enfance d'avant 1949, la littérature instructive des années 1950 et l'économie du livre d'aujourd'hui, les contes en vers ont pourtant été accueillis, sous leur forme initiale, par le milieu littéraire des années 1980 où on assiste à un renouveau poétique et à une extrême soif de connaissances. D'autre part, ces deux traductions versifiées se définissent également par les caractéristiques communes à toutes les traductions de l'époque. Réalisées par deux traducteurs relativement « grands », elles privilégient une stratégie éthique et s'insèrent dans des collections ambitieuses des éditeurs. Nous reviendrons plus tard sur cela dans les sections consacrées aux analyses du corpus.

2. La restitution du langage poétique : musicalité, procédés stylistiques et intertextualité

Tournons notre regard vers les traductions, qui sauraient démontrer certains traits saillants de la pratique traductive pour la jeunesse des années 1980. Nos analyses textuelles commencent par la reproduction du langage perraltien, avant d'aborder la recréation de l'univers référentiel et la préservation du contenu idéologique par les deux traducteurs.

Comme nous l'avons montré plus haut, la particularité du langage des contes en vers réside notamment en la forme versifiée, la musicalité des vers et l'emploi des procédés stylistiques. Examinons tout d'abord comment le premier traducteur Cao Songhao relève le défi. Il est à noter que travaillant comme fonctionnaire dans le Département international du Parti communiste chinois (*Zhonggong zhongyang*

duiwai lianluobu 中共中央对外联络部), Cao est un traducteur assez connu. Il a traduit entre autres *Recueil sélectionné des poèmes de Senghor* (*Sanggeer shixuan* 桑格尔诗选1983) et *Charles de Gaulle* (*Daigaole zhuan* 戴高乐传 2006). C'est peut-être pour cela que l'éditeur insère sa traduction dans la collection « Les maîtres des contes enfantins du monde » (*Shijie tonghua dashi congshu* 世界童话大师丛书), qui a déjà accueilli la traduction des contes des frères Grimm, de Wilhelm Hauff et d'Anderson et dont « tous les titres sont traduits par des traducteurs de renommée ». La ligne éditoriale est ainsi présentée dans la préface de l'éditeur :

*Afin de donner une idée générale aux enfants chinois sur les maîtres des contes enfantins du monde, de leur permettre de lire de façon complète les meilleurs chefs-d'œuvre de ces maîtres, nous avons édité cette collection à leur attention. [...] Nous publierons par la suite les chefs-d'œuvre des autres maîtres*². (Cao, 1989 : préface de l'éditeur).

En effet, cette volonté de faire découvrir l'essentiel des contes du monde s'accorde avec le projet traductif de Cao, qui se laisse entrevoir dans la préface du traducteur :

Si les contes de Perrault sont riches de sens, ils ont aussi des caractéristiques artistiques remarquables. Sous sa plume grosse comme la poutre, [les contes ont] un sens profond, un langage frais, des figures vivantes, des intrigues compliquées, mais captivantes. [...] [Si nous examinons de près] l'histoire de la réception [des contes de Perrault en Chine], il y a une tache sur cette pièce d'albâtre : la traduction intégrale [des contes] de Perrault n'a pas encore vu le jour dans notre pays, ce qui constitue une lacune pour le jeune public dans sa connaissance des contes de Perrault. [...] Ainsi, [le traducteur] a tenté, de novembre 1987 à avril 1988, de traduire tous les contes de Perrault. (Cao, 1989 :4. Notre traduction³).

Si nous nous abstenons de dire que les remarques de Cao sur les récits perraultiens sont pertinentes, il est clair que le sujet traduisant a l'intention de faire découvrir au jeune public chinois les contes perraultiens dans leur intégralité. Ainsi, il adopte une stratégie plutôt fidèle, attestée par sa restitution du langage perraultien. Voici l'incipit de *Grisélidis* qui pourrait montrer son attitude envers le rythme et les rimes de l'original :

Original	Traduction de Cao	Notre retraduction littérale de la traduction de Cao
Au pied des célèbres montagnes Où le Pô s'échappant de dessous ses roseaux, Va dans le sein des prochaines campagnes Promener ses naissantes eux, [...] (Perrault, 1967 :17)	名山脚下有一条河， 一条源自芦苇丛中的河， 河水在山脚下汇成了波涛， 即将流入原野的怀抱。 (Cao, 1989 : 73)	Il y a un fleuve au pied des célèbres montagnes, Un fleuve qui naît de dessous les roseaux, Les eaux du fleuve formant des vagues au pied des montagnes, Vont affluer dans les prochaines campagnes.

Dans l'extrait, Perrault présente le cadre spatial du conte, dans lequel se déroulera l'histoire du Prince et de Grisélidis, jeune bergère qui deviendra son épouse. Comme il s'agit d'une nouvelle en vers, l'auteur adopte les rimes croisées (ABAB) et fait alterner les vers courts avec les vers plus longs (les quatre vers comptent respectivement 9, 12, 11 et 8 syllabes). A notre sens, le traducteur a bien saisi l'effet musical des vers : il recourt aux rimes plates (les quatre vers se terminent respectivement par « hé 河 », « hé 河 », « tāo 涛 » et « bào 抱 » et forment donc un schéma des rimes AABB) et aux phrases qui comptent approximativement le même nombre de syllabes (ses quatre vers traduits contiennent respectivement 7, 10, 11 et 9 caractères donc autant de syllabes). Ainsi, bien qu'il n'ait pas reproduit fidèlement le toponyme (« le Pô »), Cao arrive quand même à restituer de façon globale la musicalité de l'original et donc à plonger dès l'incipit ses lecteurs dans l'univers poétique.

Outre l'aspect musical, le langage de Perrault se montre également allégorique : l'emploi massif des périphrases et des allégories lui permet d'éviter de nommer directement les choses et d'évoquer la réalité de façon métaphorique. A cet égard, Cao s'efforce également de préserver les images évoquées par Perrault et leurs connotations :

Original	Traduction de Cao	Notre retraduction littérale de la traduction de Cao
Il[l'Orateur] lui [le prince] dit même en finissant Qu'il voyait un Astre naissant Issu de son chaste hyménée Qui faisait pâlir le Croissant (Perrault, 1967 :19)	他发言结束时甚至讲，他看见了一颗新星的光芒，它来自王子纯洁的婚配，并使月亮失去了光辉。 (Cao, 1989 : 73)	Il dit même en finissant son discours, Qu'il voyait l'éclat d'un Astre naissant. Issu de la chaste hyménée du prince, Il éclipsait la Lune.

Original	Traduction de Cao	Notre retraduction littérale de la traduction de Cao
Il [le Prince] prend plaisir à la fâcher, [...] Tel que le Forgeron qui pressant son labour, Répand un peu d'eau sur la braise De sa languissante fournaise, Pour en redoubler la chaleur. (Perrault, 1967 : 37)	[王子]惹她生气, 拿她开心, [...] 仿佛铁匠打铁叮当, 把水洒在木炭上, 要让无力的炉火, 烧得更旺。(Cao, 1989 : 104-105)	[Le Prince] s'amuse à la fâcher, Tel que le Forgeron battant le fer, Répand de l'eau sur la braise, Pour redoubler la chaleur de la fournaise languissante.

Le héros du récit est un prince misogyne : avant de rencontrer l'héroïne, il refuse de se marier en raison de sa méfiance excessive envers « le beau sexe » (Perrault 1967 : 36). Ainsi, dans le premier exemple cité plus haut, ses sujets font venir un orateur pour « faire leurs derniers efforts » afin que le prince se marie et donne un héritier au royaume. Puis, le Prince tombe amoureux de l'héroïne, mais peu de temps après leur mariage et surtout suite à la naissance de leur fille, sa haine des femmes se ravive. Il veut mettre la patience de sa femme à l'épreuve, donc il la tourmente, lui retire sa fille et lui fait croire à la mort de celle-ci. De plus, souvent il « prend plaisir à la fâcher », comme le montre le deuxième exemple. Le langage de Perrault s'avère allégorique dans tous les deux exemples. Dans le premier, il compare le futur enfant du Prince à un « Astre naissant » et évoque les « ennemis du royaume » par le terme « le Croissant », qui renvoie aux Turcs ; dans le deuxième, afin d'expliquer les motifs des actes du Prince, il avance ces histoires de forgeron comme support comparatif. Nous pouvons constater que son langage est hautement symbolique et chercher à décrire les thèmes d'une manière figurée. Heureusement, Cao a restitué de façon quasiment fidèle toutes ces images.

En plus de ces aspects musicaux et allégoriques, les contes en vers se distinguent aussi par l'abondance des références littéraires, qui permettent d'établir un lien d'intertextualité avec les œuvres contemporaines. Par exemple, comme *Grisélidis* est une arme conçue contre Boileau et sa *Satire X* qui critique les femmes, Perrault fait souvent l'éloge du « beau sexe » dans la nouvelle. Il a aussi fait allusion à *L'École des femmes* de Molière quand il décrit la femme idéale du Prince.

Mais pour parler du traitement de l'intertextualité perraultienne, nous ne faisons plus appel à la traduction de Cao, bien que celle-ci soit aussi fidèle en cette matière, mais à celle de Dong Tianqi, car celle-ci permet mieux de montrer que la fidélité au langage initial est bel et bien une visée partagée par ces deux traductions. Quelques remarques préliminaires sur Dong et sa visée traductive : Dong est enseignant-chercheur à l'École normale de l'Est de la Chine (*Huadong shifan daxue* 华东师范大学) et spécialiste des contes folkloriques et de la littérature de jeunesse, qui a publié

entre autres des articles comme « Comment je recueille les contes folkloriques au Congo » (*Wo zai gangguo souji minjian gushi* 我在刚果搜集民间故事 2002) et « La biographie année par année de de La Fontaine » (*Lafengdan nianpu* 拉封丹年谱 2001). Nous pouvons donc deviner qu’il examine et traduit les contes de Perrault du point de vue d’un chercheur. Comme celle de Cao, sa traduction s’insère dans une collection, nommée par l’éditeur « Les contes enfantins étrangers » (*Waiguo tonghua xilie* 外国童话系列). Dans la postface du recueil *Les contes enfantins français* (*Faguo tonghua* 法国童话) traduit par Dong et où nous trouvons la traduction versifiée de *Grisélidis*, il annonce vouloir présenter fidèlement l’original aux lecteurs chinois :

[Je] tâche de faire connaître, dans la mesure du possible, les formes des contes enfantins français et leurs procédés narratifs au public chinois. Afin de donner plus de références au lectorat, nous tâchons de préserver le vrai visage des contes, par exemple, certains contes de Perrault ont été écrits en vers, [...] nous gardons leur forme versifiée. A ce propos, dans le but de faciliter la lecture du public chinois et de transmettre des connaissances culturelles, nous ajoutons beaucoup de notes⁴. (Dong, 1991 : 628).

Dans cet esprit, Dong tâche de garder les spécificités des contes perraultiens, y compris l’intertextualité du langage. Examinons l’exemple suivant qui contient la référence à Molière. Avant de rencontrer *Grisélidis*, le Prince se montre réticent au mariage, car il croit que les femmes idéales n’existent pas. Il demande donc à ses sujets :

Original	Traduction de Dong	Notre retraduction littérale de la traduction de Dong
<p>Si donc vous souhaitez qu’à l’hymen je m’engage, Cherchez une jeune Beauté Sans orgueil et sans vanité, D’une obéissance achevée, D’une patience éprouvée, Et qui n’ait point de volonté, Je la prendrai quand vous l’aurez. (Perrault, 1967 : 37)</p>	<p>因此，如果你们希望我尽早结婚， 就请你们去找一位年轻的 美人， 她既不骄傲，又不虚荣， 性情极其温顺， 办事富有耐心， 当你们找到她时， 我就娶她为妻！¹</p> <p>1. 君王的这些话，同莫里哀的《女子学校》中阿尔诺弗说的类似，可能是作者的仿用。 (Dong, 1991 : 615)</p>	<p>Donc si vous souhaitez que je me marie, Allez chercher une jeune beauté, Elle n’est ni orgueilleuse, ni vaniteuse, D’une obéissance extrême, D’une patience éprouvée, Quand vous l’aurez trouvée, Je l’épouserai !¹</p> <p>1. Les propos du Prince rappellent ce que dit Arnolphe dans <i>L’École des femmes</i> de Molière. Il s’agit peut-être d’une parodie de l’auteur.</p>

Là le Prince décrit sa femme idéale et ses vertus indispensables : beauté, jeunesse, soumission, patience et pudeur, qui reflètent le modèle féminin du XVII^e siècle. De fait, dans *L'École des femmes*, Arnolphe exprime aussi des idées semblables et exige les mêmes mérites chez les femmes : « Et de qui la soumise, et pleine dépendance/M'ait à me reprocher aucun bien, ni naissance/ Un air doux, et posé, parmi d'autres enfans/M'inspira de l'amour pour elle, [...] » (Molière, 1888 : 122). Pour nous, le lien d'intertextualité entre ces deux poèmes n'est pas sûr et certain, car les formulations s'avèrent assez différentes. Mais il se peut aussi que Perrault fasse allusion à la pièce de théâtre de Molière qui a eu de grands retentissements dans le milieu aristocratique. En tous cas, en tant que chercheur travaillant sur la littérature française, Dong fait ressortir le possible jeu d'intertextualité et suggère, aux lecteurs attentifs, une piste de réflexion et de recherche.

À la suite de toutes ces analyses, nous espérons avoir montré clairement la fidélité des deux traducteurs dans leur traitement du langage. Bien que tous les deux prétendent traduire pour le jeune public, le langage restitué par eux ne pourrait guère plaire aux enfants, et qu'il est plutôt destiné à un lectorat plus savant et intéressé par la littérature étrangère.

3. Le transfert culturel : les spécificités, les pratiques culturelles et les allusions à la mythologie

Si Cao et Dong se montrent assez fidèles sur le plan linguistique, ils ne le sont pas moins au niveau du transfert culturel. Comme nous l'avons indiqué dans la première section, l'univers référentiel des contes en vers, notamment de *Grisélidis* et des *Souhais ridicules*, ne contient pas de fées ou de baguettes magiques comme celui des contes en prose, mais beaucoup de références à la société mondaine sous Louis XIV ou à la mythologie gréco-romaine. Dans le cadre de la traduction pour la jeunesse, ce genre de références, qui dépassent largement le bagage cognitif des jeunes lecteurs, sont souvent difficiles à comprendre. Pourtant, Cao et Dong recourent à un procédé rarement employé dans la traduction pour les petits : les notes du traducteur, qui risqueraient de détourner l'attention du lectorat. Ainsi, l'ajout massif des notes du traducteur permet à ces deux traductions de se différencier de la majorité écrasante des traductions chinoises de Perrault, ainsi que de la plupart des traductions chinoises pour la jeunesse.

Dans la postface du traducteur, Dong explique déjà qu'il ajoute beaucoup de notes pour « faciliter la lecture du public » et « transmettre des connaissances culturelles ». Selon nous, ses ajouts du traducteur pourraient aussi être dus au fait que le texte de départ qu'il a choisi est l'édition annotée (1981) de Jean-Pierre

Collinet, professeur à l'Université de Dijon. Certes, Dong n'a pas repris toutes les notes de la version source : il a supprimé, modifié beaucoup d'entre elles et en a ajouté un certain nombre pour restituer le vrai visage du monde perraultien, sans craindre que ses notes érudites gênent la compréhension du jeune public/sans le moindre souci pour la réceptivité du jeune public. Citons un court passage de Grisélidis qui fait allusion à la mode féminine vers la fin du XVII^e siècle pour montrer l'abondance des notes dans son traitement de la culturalité :

Original	Traduction de Dong avec une note	Notre retraduction littérale de la traduction chinoise avec une note
<p>Elles radoucirent leur voix, [...] De demi-pied les coiffures baissèrent, La gorge se couvrit, les manches s'allongèrent, [...] (Perrault, 1967 : 26)</p>	<p>语气音调婉转柔美， [...]头巾低垂¹， 胸脯遮严，袖管加长， [...]。</p> <p>1. 此种头饰在当时盛行一时，1691年5月15日，德·赛维涅夫人称这种头饰样为“丰唐热式女帽的失败”。因为，当时路易十四时代正流行“丰唐热式女帽”，即耸立在头上的藻纱头巾。丰唐热式女帽只是近1713年左右才最后销声匿迹的。 (Dong, 1991 : 615)</p>	<p>Leurs voix et tons deviennent mélodieux et doux, Leur coiffure s'abaisse¹, La gorge se couvrit, les manches s'allongèrent, [...].</p> <p>1. Ce genre de coiffure [abaissée] était très en vogue à l'époque. Le 15 mai 1691, Mme de Sévigné croit que cette nouvelle coiffure signifie « la défaite de la fontange », parce que sous le règne de Louis XIV, la fontange a été à la mode [pendant un certain temps]. Il s'agit d'un édifice à plusieurs étages qui se dresse sur la tête. Mais il faut attendre vers 1713 pour que la fontange disparaisse définitivement.</p>

Ici, « elles » désignent les demoiselles qui cherchent à attirer attention du Prince avant le mariage de celui-ci. Pour ce faire, elles abaissent leur coiffure, couvrent leur gorge et allongent leurs manches. De fait, ces quelques modifications qu'elles apportent à leur tenue reflètent les tendances de la mode féminine vers la fin du règne de Louis XIV : sous l'influence de Madame de Maintenon qui apporte une mode austère et simple, le col des robes féminines monte et les manches des chemises, qui sortent des manches courtes des robes, descendent jusqu'au poignet. Mais le changement le plus remarquable est celui de la coiffure : Mme de Sévigné, dans la lettre du 15 mai 1691, constate que « c'est la défaite des fontanges à plate couture, plus de coiffures élevées jusqu'aux nues [...] ». Les princesses ont paru de

trois quartiers moins hautes qu'à l'ordinaire. » (Cité in Perrault, 1967 : 292). Dong explicite tout cela dans une note du traducteur, et montre ainsi les tendances de la mode féminine à la cour du Roi Soleil.

Ces notes du traducteur, reprises ou modifiées de la version originale, existent aussi dans la restitution des pratiques culturelles. Examinons un autre passage de *Grisélidis* concernant les fêtes à Versailles. Lors du jour des noces princières,

Original	Traduction de Dong avec une note	Notre retraduction littérale de la traduction chinoise avec une note
<p>Là pour voir aisément et sans aucun obstacle Toute la pompe du spectacle On dresse de longs échafauds, Ici de grands Arcs triomphaux [...], Là d'un ballet ingénieux [...] Et Là d'un Opéra peuplé de mille Dieux, [...] (Perrault, 1967 : 37)</p>	<p>看那儿：为了便于观看婚礼的盛大场面， [...]搭起了一座长长的木板台， 几座凯旋门耸入云霄， [...] 另有一台富有才气的芭蕾舞表演¹， [...] 一台备受百姓推崇的歌剧开演了， [...]。 1. 指路易十四时代的宫廷芭蕾舞。大约从1672年后，开始让位于歌剧。 (Dong, 1991 : 615)</p>	<p>Là : pour voir commodément la scène grandiose des noces, [...]Est dressé une longue plate-forme en bois. De grands Arcs de triomphe montent jusqu'au ciel, [...] Là un ballet ingénieux¹, [...] Là un opéra bien apprécié par la population, [...]. 1: Il se réfère au ballet de la Cour qui cédera, à partir de 1672, sa place à l'opéra.</p>

Bien que Perrault situe le contexte de *Grisélidis* en Italie, les descriptions de ce passage se réfèrent clairement aux festivités de la cour du Roi Soleil. Le début du règne de Louis XIV a été marqué par des fêtes somptueuses. En 1664 a eu lieu la première grande fête organisée à Versailles. Intitulée « Les Plaisirs de l'Isle enchantée », elle dura sept jours, et reste une référence par la variété des spectacles qui y furent proposés : des concerts, des ballets, des banquets, des tournois équestres, des parades d'animaux exotiques, des acrobaties, des opéras, etc. Malgré le fait qu'à la fin du siècle, quand *Grisélidis* est lue à l'Académie française, « on a renoncé à ces divertissements féériques pour des raisons financières et politiques, mais le souvenir de leur faste reste vif. » (Tronc 2006 :177). Perrault évoque quelques spécialités propres à ce temps enchanté du début du règne et à ses fêtes : l'échafaud, « ouvrage de charpenterie élevé en forme d'amphithéâtre pour y placer des spectateurs, afin de voir commodément quelque grande cérémonie » (Rouger in Perrault, 1967 : 316) que Dong rend par la précision « une longue plate-forme en bois » (*changchang de mubantai* 长长的木板台) ; les « Arcs triomphaux », qui désignent plus précisément l'arc de triomphe de la porte Saint-Antoine, élevée à la gloire de Louis XIV en 1670 et traduit comme « les Arcs de triomphe » (*Kaixuanmen* 凯旋门) ; le ballet et l'opéra sur lesquels le traducteur

ajoute une note pour expliquer que le premier cède sa place au dernier à cause de sa disgrâce auprès du roi et des efforts de Lully (Christout, 2005: 133-135). Ainsi, en recourant au procédé d'explicitation et à la note du traducteur, Dong garde fidèlement toutes ces allusions.

Si la présence des notes chez Dong peut être attribuée au projet traductif et au choix du texte de départ, l'ajout des notes par Cao ne pourrait s'expliquer que par la fidélité voulue du traducteur à l'original. Nous choisissons ici un extrait des *Souhais ridicules* qui démontre les allusions à la mythologie romaine dans les contes de Perrault ainsi que la stratégie choisie par Cao dans le transfert culturel :

Original	Traduction de Cao	Notre retraduction littérale de la traduction de Cao
<p>Il était une fois un pauvre Bûcheron Qui las de sa pénible vie, Avait, disait-il, grande envie De s'aller reposer aux bords de l'Achéron : [...] Un jour que, dans le Bois, il se mit à se plaindre, A lui, la foudre en main, Jupiter s'apparut. (Perrault, 1967 :82)</p>	<p>从前有个可怜的樵夫，艰难的日子使他对生活感到厌恶。 樵夫说，长眠在阿刻戎^①河畔，是他强烈的心愿。[...] 有一天，樵夫独自在林中抱怨， 丘比特^②手持雷电，来到他的身边。</p> <p>阿刻戎（Achéron）：希腊南厄皮罗斯的一条河流，传说是通向阴界的冥河之一。</p> <p>丘比特（Jupiter）：罗马神话中的主神。他威力无边，能随意降祸赐福，并掌管雷电云雨，是诸神和人类的主宰。 （Cao, 1989 : 120-121）</p>	<p>Il était une fois un pauvre Bûcheron, Les pénibles jours le rendirent las de la vie. Le Bûcheron disait, [que] le sommeil éternel aux bords de l'<i>Akerong</i>, Etait son plus grand souhait. [...] Un jour, il se plaignait seul dans le bois, <i>Qiubite</i>[Jupiter], la foudre en main, apparut devant lui. <i>Akerong</i> (Achéron) : Fleuve dans le sud d'Epire, en Grèce. Selon la mythologie, c'est un des fleuves qui conduisent aux enfers. <i>Qiubite</i> (Jupiter) : Maître des dieux selon la mythologie romaine. Ayant des pouvoirs illimités, il peut distribuer les bonheurs et malheurs selon sa volonté, maîtriser les tonnerres, les foudres, les nuages et les pluies, il est maître des dieux et des humains.</p>

Les Souhais ridicules aborde un thème de longue tradition dans la création des contes, folkloriques ou littéraires, celui « du mortel obtenant d'un être surnaturel la faculté de voir réaliser trois souhaits et qui les utilise à mauvais escient » (Simonsen, 1992 : 33). Perrault choisit comme être mortel un Bûcheron, représentant des classes populaires qui menaient une « pénible vie » et qui ne sauraient pas changer d'état en profitant des trois souhaits accordés par les êtres surnaturels. Le passage en question mentionne deux références à la mythologie gréco-romaine (l'Achéron et Jupiter), que Cao préserve et explicite dans les notes de bas de page. Mais un détail curieux existe quand même dans sa traduction : il rend Jupiter par « *Qjubite* 丘比特 », nom que les Chinois accordent le plus souvent au dieu de l'Amour Cupidon. S'agit-il d'une erreur ? Mais à notre avis, malgré ce détail regrettable, Cao fait quand même des efforts pour reproduire l'aspect mythologique des contes de Perrault.

4. Le contenu idéologique : la misogynie, la patience féminine et le mépris des classes populaires

A l'exception du langage et du culturel qui vont à l'encontre des attentes enfantines, nous avons aussi précisé que les thèmes des contes en vers sont inhabituels. *Les Souhais ridicules* se présente comme un conte facétieux, ironique envers les classes populaires. La caractérisation des deux personnages est déjà informative : ils sont mari et femme, « personnages traditionnels d'un grand nombre de contes facétieux » ; même leurs noms, Blaise et Fanchon, sont choisis intentionnellement par Perrault, car ce sont deux noms « typiques, quasiment emblématiques de la paysannerie française » (Simonsen, 1992 : 35). Sous sa plume, le mari, de nature imprudente et grossière, se conduit comme un sot, la femme est vaniteuse et irritable. Tout porte à croire que l'idéologie de l'Académicien méprise le peuple.

Selon nous, ces idées « contre le peuple » pourraient faire partie des raisons pour lesquelles *Les Souhais ridicules* n'a pas été traduit à l'époque des dix-sept ans, où le contrôle idéologique sur la littérature était relativement strict. Et ce resserrement idéologique n'est pas sans influence sur le milieu littéraire des années 1980. Comme le soulignent Zha Mingjian (查明建) et Xie Tianzhen (谢天振) (2007 : 4), les traducteurs de l'époque, influencés par les contraintes idéologiques et pour se prémunir contre d'éventuelles critiques, ont l'habitude de critiquer « l'idéologie capitaliste » de l'original et de s'aligner sur « l'idéologie socialiste » dans les paratextes traductifs, tels que la préface ou la postface. Il en est de même pour Cao, qui fait les commentaires suivants dans la préface :

En général, ces contes visent à louer la lumière et à critiquer les ténèbres, à louer l'honnêteté et à critiquer l'hypocrisie, à louer la bonté et à critiquer la méchanceté, à louer la beauté et à dénoncer la laideur. [...] Avec son intrigue saisissante, Le Petit Poucet fait l'éloge de l'intelligence et du courage du Petit Poucet, enfant d'une famille pauvre et misérable. Les Souhais Ridicules démontre, d'un ton emphatique et ironique, que l'avidité pourrait conduire à une désillusion complète. [...] Certes, en raison des limites de son époque, existent dans les contes de Perrault des idées nocives qui préconisent la réconciliation entre les pauvres et les riches, les bons et les méchants, [donc] il faut y faire attention en lisant les contes, mais ces idées ne portent pas atteinte à l'auréole des contes de Perrault⁵. (Cao, 1989 : 3).

L'interprétation que Cao fait des contes perraultiens est évidemment fautive : *Les Souhais ridicules* ne critique pas l'avidité, mais la courte vue ; de plus, Perrault n'a jamais fait l'éloge du peuple ni pensé à « la réconciliation entre les pauvres et les riches ». Pourtant, en dépit de cette mécompréhension, le traducteur a rendu de manière globalement fidèle la leçon morale du conte :

Original	Traduction de Cao	Notre retraduction littérale de la traduction de Cao
Bien est donc vrai qu'aux hommes misérables, Aveugles, imprudents, inquiets, variables, Pas n'appartient de faire des souhaits, Et que peu d'entre eux sont capables De bien user des dons que le Ciel leur a faits. (Perrault, 1967 :85-86)	因此，真正的善，是不该让那些盲目、多变、轻率、焦急、不幸的人提出心愿。他们中间，只有极少数，才能利用丘比特赠送的礼物（Cao, 1989 : 120-127）	Ainsi, le vrai bien, Est de ne pas laisser les aveugles, variables, Imprudents, inquiets et misérables gens de faire des souhaits. Il n'y a que très peu d'entre eux, Qui savent profiter des dons de <i>Qiubite</i> [Jupiter].

Dans le récit perraultien, le premier souhait fait par le bûcheron est de manger « une aune de Boudin » pour le dîner. Sa femme l'injurie, donc il dit qu'il veut que l'aune de Boudin « pende au nez » de son épouse. Ainsi doit-il gaspiller le troisième souhait pour débarrasser sa femme de l'aune de boudin. Etant donné cette intrigue, la signification idéologique de la morale est claire : « les gens du peuple par leur bêtise sont incapables de sortir de leur condition, qu'ils méritent bien » (Ruffel, 2006 : 10). Bien que Cao se prononce en faveur du peuple travailleur dans la préface et propose une autre interprétation des *Souhais ridicules*, il garde, au niveau des solutions concrètes, ce contenu idéologique.

La même stratégie sourcière s’applique également à *Grisélidis* traduit par Dong. Nous avons précisé dans la première section que la nouvelle en question est volontairement polémique. Face à Boileau qui accuse dans sa *Satire X* les dames de frivolité, de coquetterie et d’infidélité, Perrault vient défendre les femmes en évoquant leurs vertus, dont notamment la patience. Celle-ci devient donc le thème central du conte en vers, mis en avant très souvent par les discours intérieurs de l’héroïne. Citons un exemple qui explique la soumission de Grisélidis, après qu’elle a été répudiée par le Prince :

Original	Traduction de Dong	Notre retraduction littérale de la traduction de Dong
<p>« Pour m’éprouver mon Epoux me tourmente, Dit-elle[Grisélidis], et je vois bien qu’il ne me fait souffrir Qu’afin de réveiller ma vertu languissante, Qu’un doux et long repos pourrait faire périr. [...] »(Perrault, 1967 :33)</p>	<p>“丈夫这样折磨我不一 定不对， 他让我忍受这些， 可能是因我的美德日渐枯 萎。[...]" (Dong, 1989 : 99)</p>	<p>« Ce n’est pas sans raison que mon Epoux me tourmente, Il me fait subir tout cela, Peut-être parce que ma vertu est languissante. [...] »</p>

Perrault veut ériger Grisélidis en un modèle de vertu féminin, donc dans ce monologue, il justifie les mauvais traitements du Prince par la voix de l’héroïne. Si Grésilidis s’y soumet toujours, c’est qu’elle croit que son époux veut éprouver sa patience, « réveiller sa vertu languissante » et qu’il agit dans son propre bien. Ce contenu idéologique ne s’adapte pas aux enfants ni à l’idéologie chinoise, mais Dong l’a gardé intact, malgré les coupes, à la manière dont Cao traite du mépris des classes populaires dans *Les Souhais ridicules*. Ainsi, que ce soit la misogynie, la patience et la soumission féminines ou l’attitude hostile envers « le peuple travailleur », les thèmes perraultiens sont restitués tels quels.

Conclusion

De toutes ces analyses, il se dégage que ces deux traductions, choisies pour représenter de la traduction de la littérature de jeunesse française en Chine dans les années 1980, s’avèrent globalement fidèles à l’original aux niveaux linguistique, culturel et idéologique. Nous nous permettons de terminer l’article par les remarques suivantes :

Réalisées par des sujets traducteurs assez connus, insérées dans de grandes collections éditoriales et adoptant une stratégie éthique qui rompt avec l’ethnocentrisme

dominant dans la traduction littéraire des dix-sept ans, ces deux traductions sont typiques de la pratique traductive des années 1980. Celle-ci, motivée par une soif de connaissance, a tendance à privilégier un décentrement.

A travers ces deux traductions, nous découvrons ainsi des caractéristiques de la traduction de la littérature de jeunesse des années 1980. Les deux traducteurs indiquent tous dans les paratextes qu'ils traduisent pour la jeunesse, tandis que leurs solutions traductives s'adaptent mieux aux besoins d'un public adulte et érudit. En effet, cette fidélité peu soucieuse du public se voit non seulement dans ces deux traductions, mais aussi dans celles des contes en prose de Perrault réalisées par Fu Xin (1981) et Ni Weizhong (1981).

Dans le domaine de la traduction pour l'enfance, ce genre de traductions éthiques est presque propre aux années 1980. Il n'y a que cette époque assistant à un renouveau du genre poétique dans la littérature générale et à une diversification générique des lectures enfantines qui a pu favoriser la publication des traductions versifiées des contes de Perrault.

Les analyses que nous avons faites dans le présent travail se conforment à l'hypothèse d'Even-Zohar : lorsque la littérature nationale est en crise ou connaît des vides, les traductions ont tendance à être sourcières et occupent une position prédominante dans le système littéraire d'arrivée (Cité in Zha et Xie, 2007 : 3) Tel est le cas des années 1980, où la littérature chinoise tente de se moderniser à l'aide de l'Autre.

Bibliographie

- Christout, M.-F. 2005. *Le ballet de cour de Louis XIV*. Paris : A&J. Picard.
- Dong, T., Chen, D. 1991. 法国童话 (Contes enfantins français). Editions Shanghai wenyi.
- Molière. 1888. *L'École des femmes*. Paris : Editions Chasles.
- Perrault, C. 1967. *Contes de Perrault Édition de G. Rouger*. Paris : Garnier.
- Perrault, C. 1981. *Contes Édition critique de Jean-Pierre Collinet*. Paris : Gallimard.
- Perrault, C. 2006. *Contes de ma mère l'Oye avec le dossier par Hélène Tronc*. Paris : Gallimard.
- Perrault, C. 1989. 贝洛童话 (Contes enfantins de Perrault) traduit par S. Cao. Changsha : Editions Hunan shaonian ertong.
- Ruffel, D. 2006. *Les contes de Perrault*. Paris : Hatier.
- Simonsen, M. 1992. *Perrault Contes*. Paris : PUF.
- Zha, M., Xie, T. 2007. 中国二十世纪文学翻译史 (Histoire de la traduction littéraire en Chine au XX^e siècle). Tome II. Wuhan : Editions Hubei jiaoyu.
- Zhang, W. A paraître. « La représentation de l'Autre dans la traduction pour la jeunesse : Le monde de Cendrillon restitué par les traducteurs chinois après l'instauration de la Chine populaire (1949) ». *Eclats*.

Zhu, H. 2007. « 1949-2006年中国大陆引进版少儿文学类图书出版研究 » (Étude sur les livres d'enfance traduits en Chine (1949-2006)). Mémoire de Master. Soutenu à l'Université de Beijing sous la direction de Li C.

Notes

1. Traduit en français par l'auteur. L'original : “对于外国作家, 只要他在一定程度上批判了资本主义社会, 艺术上有可取的, [...] 就应介绍。” “我们对现当代外国文学特别缺乏了解, 必须迅速补课。”

2. Traduit en français par l'auteur. L'original : “为了使今天的中国儿童能对世界童话巨匠们有个轮廓的了解, 并使他们能比较系统地读到这些大师最杰出、最优秀的代表作, 我们特编辑出版了这套丛书奉献给他们。”

3. Traduit en français par l'auteur. L'original : “如果说贝洛的童话作品具有较高的思想性, 那么, 它们在艺术性方面也具有鲜明的特点。在他的如椽大笔下, 意境深邃, 语言清新, 形象栩栩如生, 情节曲折生动。[...]但综观历史, 令人感到美中不足的是至今尚未看到贝洛的全译本在我国问世, 这对于我国少年儿童读者认识贝洛童话的全貌来说, 无疑是一个缺陷。[...]因此, 译者[...]于1987年11月至1988年4月期间进行了翻译全本的尝试。”

4. Traduit en français par l'auteur. L'original : “尽量让中国读者多接触到一些法国童话的形式及表现手法。为了使这本书具有更高的参考价值, 我们尽量保持故事的原貌, 比如佩罗的童话, 原文有几篇是以诗体形式写成的, [...]我们这次仍以诗体形式译出。另外, 为了使中国读者阅读方便, 同时掌握更多的有关知识, 我们做了不少的注释。”

5. Traduit en français par l'auteur. L'original : “总的来说, 这些童话作品的主题是歌颂光明, 揭露黑暗; 歌颂真诚, 抨击虚伪; 歌颂善良, 鞭笞凶恶; 歌颂美丽, 暴露丑恶。[...]《小拇指》通过惊险的情节, 赞扬了穷苦的孩子小拇指斗败妖怪的大智大勇。《可笑的愿望》以夸张而讽刺的笔调, 揭示了贪心不足最后导致奢望破灭的道理。[...]诚然, 由于时代的局限性, 贝洛的童话中存在着宣扬穷苦人用富人、善良人同恶人的调和与妥协等消极因素, 在阅读时必须加以识别, 但这毕竟无损于贝洛童话思想性的熠熠光辉。”