



FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES

TRABAJO DE FIN DE GRADO

CURSO 2020/ 2021

TÍTULO: *Analyse contrastive des traductions espagnoles de **Le Petit Chaperon Rouge**, de Charles Perrault.*

AUTOR/A: Cuesta Peláez, Alejandro.

Fecha: 11/06/2021.

Vº Bº del Tutor

Firma:

Firmado

Sommaire des contenus à traiter

1. Introduction	3
2. Analyse traductologique et linguistique du corpus	5
Les techniques employées pour traduire et la moralité.	5
La traduction de quelques éléments grammaticaux.....	12
Registres et recours lexicaux.	19
3. Conclusion.....	25
4. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	27
5. Annexes	28

1. Introduction

L'objectif de cette analyse contrastive est de démontrer l'influence des époques dans les traductions littéraires en tenant en compte des aspects grammaticaux, lexicaux et littéraires, à savoir, les temps verbaux, les pronoms, les expressions idiomatiques, les techniques de traduction, la rime et les moralités. Nous construirons cette étude à partir des deux traductions espagnoles du conte *Le Petit chaperon rouge*, écrit par Charles Perrault en 1697. La première traduction est celle de Teodoro Baró, écrite en 1883 ; la deuxième traduction appartient à Joëlle Eyheramonno et Emilio Pascual (1997). Le premier objectif consiste à connaître les différentes techniques à l'heure de traduire afin de les identifier dans les deux traductions choisies, ce qui nous permettra de comparer le degré de fidélité adopté par chaque traducteur. Pour continuer, nous essaierons de démontrer qu'il existe une préférence selon l'époque en ce qui concerne les temps verbaux, les pronoms, le lexique et d'autres recours. Une petite partie de l'analyse traitera sur l'importance de garder la rime et la musicalité dans une traduction littéraire, spécialement dans la moralité.

Concernant la première partie du travail, l'étude des techniques va mettre en lumière les niveaux de fidélité et de liberté des deux versions. Des recours comme la transposition, l'omission et l'équivalence peuvent modifier le texte source d'une façon significative ou bien subtile. Ensuite, les différentes versions de la moralité de Perrault vont souligner le sens du conte, la rime et les priorités des traducteurs, à savoir, le choix d'un type de technique ou d'un autre. Pour continuer avec la deuxième partie, l'analyse grammaticale des pronoms et des temps verbaux reflète l'usage et les habitudes de la langue dans les différentes époques. Le troisième pilier de l'analyse consiste à étudier les traductions des expressions idiomatiques et du lexique. La difficulté majeure dans cette partie sera d'identifier les options les plus acceptées dans les temps correspondants et de justifier la connotation archaïque de quelques termes employés. Dans la conclusion nous établirons une synthèse des contenus traités tout au long de l'analyse.

Concernant le contexte historique et littéraire, Charles Perrault (1668-1703) est l'un des auteurs les plus célèbres de contes depuis le XVIIème siècle. La manière dont il traite les expériences et les sentiments tout au long d'un récit pour les synthétiser dans la moralité est absolument subtile et ludique. Comme Mauricio Vega l'indique. : «

Charles Perrault a suivi une double carrière : littéraire et politique. Il s'est fait remarquer par des poésies galantes et par des écrits précieux. » (Vega, 2009 : 220). Perrault a écrit ses *Contes du temps passé avec des moralités* en 1697. Il est nommé Secrétaire de la Petite Académie en 1663, et il reste à la Cour (dans cette époque, à Versailles) jusqu'à l'année 1683. Après la mort de Colbert, Perrault abandonne l'Académie pour se consacrer à l'écriture. Une fois qu'il a écrit des œuvres grandioses telles que *Le Siècle de Louis le Grand* (1687) ou *La Création du Monde* (1692), il récupère une sorte d'écriture plus innocente et raffinée, en créant ses *Contes*, surtout destinés aux enfants : « Des histoires ou des contes du temps passé, avec des moralités, en prose, sont publiés en 1697. Ces contes représentent une collection très riche de la littérature pour enfants. » (Vega, 2009 : 220). De même, il trouve l'inspiration pour quelques contes dans des histoires étrangères : « Charles Perrault a été très connu par ses *Contes de ma Mère l'Oye*, composés sur la base d'histoires anciennes traditionnelles de la Chine, de l'Afrique et de l'Europe Centrale. » (Vega, 2009 : 221).

En ce qui concerne les *Contes du temps passé avec des moralités*, ils vont exprimer un style propre de la France de Louis XIV, époque dans laquelle il devient populaire : « Charles Perrault a été un personnage important à l'époque du roi Louis XIV. Il était le responsable de la construction des palais du roi. Il a fait un dictionnaire en collaboration avec d'autres écrivains de l'Académie française en 1671. » (Vega, 2009, 220). Perrault s'inspire de ce modèle de société pour mettre en lumière les valeurs transmises par cette époque.

Nombreux sont les traducteurs qui ont publié sa propre version des contes de Perrault pendant les siècles, même en ajoutant au conte original leur propre vision ou moralité. D'un côté, Teodoro Baró (1842-1916) est l'un des traducteurs de notre conte, mais aussi un écrivain prestigieux : « Catalan d'origine, Teodoro Baró a été à la fois un grand homme politique (député et gouverneur), un patron de rédaction et un écrivain » (Mertens Krumbach, 2015 : 25). Ainsi, sa version de l'œuvre *Contes du temps passé avec des moralités*, publiée en 1883, est l'une des traductions au XIXe siècle du conte de cette petite fille en espagnol. De plus, Baró nous apporte une version plus poétique et plus libre de l'histoire originale. D'un autre côté, Joëlle Eyheramonno a traduit en même temps des histoires célèbres comme *Le Petit Prince* (1943), et sa traduction des *Contes* est publiée juste 300 ans après la publication du livre de Perrault, c'est-à-dire, en 1997, avec l'aide d'Emilio Pascual. Cet autre poète et traducteur est connu aussi par ses travaux comme éditeur. Leur version de *Le Petit Chaperon rouge* compte avec un

dépouillement unique par rapport au vocabulaire et au lexique, c'est pour cela qu'elle s'adapte très bien aux besoins de la littérature actuelle. Ci-dessous nous établirons l'analyse contrastive afin d'atteindre les objectifs de l'investigation.

2. Analyse traductologique et linguistique du corpus

Les techniques employées pour traduire et la moralité.

a. Les techniques de traduction.

Tout au début de l'analyse, nous allons nous centrer sur le sujet des techniques de traduction, ce qu'on considère la base de toute étude traductologique. Comme Vinai et Darbelnet le signalent, : « Notons tout d'abord qu'il y a, grosso modo, deux directions dans lesquelles le traducteur peut s'engager : la traduction directe ou littérale, et la traduction oblique » (Vinai & Darbelnet, 1958 : 46).

Il y a des techniques multiples pour modifier un texte quand on le traduit. Dans une traduction il est nécessaire de tenir compte de tous les aspects de la langue, à savoir, la grammaire, le lexique, la morphologie, etc. Il ne faut pas oublier qu'un traducteur est aussi un créateur, une personne capable de modifier une histoire pour la rendre plus vraisemblable, plus incroyable et même plus familière. Dans la mesure où le traducteur change un seul mot ou expression, il a déjà modifié le sens de l'histoire originale. C'est pour cette raison que nous allons parler de quelques techniques observables dans nos traductions de « Le Petit chaperon rouge ». L'usage de la transposition, la modulation, l'amplification, l'omission, l'équivalence, l'adaptation, l'explicitation ou la compensation vont transformer, dans l'importe quel niveau, notre histoire d'une façon significative.

Pour commencer, la transposition traite un mot ou segment qui va continuer à avoir son contenu sémantique complet, c'est-à-dire, on respecte la signification du récit mais on change la classe grammaticale : « Nous appelons ainsi le procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message. Ce procédé peut aussi bien s'appliquer à l'intérieur d'une langue qu'au cas particulier de la traduction » (Vinai & Darbelnet, 1958 : 50). Par exemple, Perrault parle de la beauté de la petite fille au début de l'histoire : « (...) la plus jolie qu'on eût su voir » (Perrault, 1697 : 207). Baró parle aussi de sa beauté en changeant la construction de la phrase mais pas la signification : « (...) la más linda de las aldeanas » (Baró, 1883 : 208). De

cette façon, le sens original est respecté, même si la construction de la phrase est différente.

La modulation est aussi l'une des techniques qui provoque des changements dans la construction de la phrase : « La modulation est une variation dans le message, obtenue en changeant le point de vue, d'éclairage. Elle se justifie quand on s'aperçoit que la traduction littérale (...) aboutit à un énoncé grammaticalement correct qui se heurte au génie de LA » (Vinai & Darbelnet, 1958 : 51). Pour mettre en lumière cette explication, Perrault utilise la phrase suivante pour exprimer l'ordre de la mère : « Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade » (Charles Perrault, 1697 : 207). Du côté de Baró, il fait usage de la modulation pour modifier la phrase originale en gardant le sens : « Irás a casa de tu abuela a informarte de su salud » (Baró, 1883 : 208). Ici, le traducteur change significativement la sémantique de la phrase, mais la plupart du sens est impeccable. De plus, Perrault essaie d'exprimer dans la phrase suivante le moment où le Loup ouvre la porte : « Le Loup tira la chevillette et la porte s'ouvrit » (Perrault, 1697 : 210). De nouveau, Baró fait usage de la modulation pour remplacer le contenu sémantique de la phrase : « Así lo hizo el lobo y la puerta se abrió » (Baró, 1883 : 209). La moitié de la phrase a été modifiée, mais on garde le sens grâce au contexte de la situation. Pour terminer avec cette technique, Perrault a besoin d'exprimer la surprise du Petit chaperon rouge : « (...) elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. » (Perrault, 1697 : 210). Encore une fois, c'est la traduction de 1883 qui va exploiter la modulation, et pas celle de 1997 : « Grande fue su sorpresa al aspecto de su abuela sin vestidos. » (Baró, 1883 : 209). Le dernier exemple de modulation n'est que la première phrase du conte, interprétée librement par Teodoro Baró : « Il était une fois une petite fille de Village (...) » (Perrault, 1697 : 207). Baró interprète l'introduction la plus célèbre des contes de la façon suivante : « En tiempo del rey que rabió vivía en una aldea una niña (...) » (Baró, 1883 : 208). Il modifie la phrase en ajoutant un élément qui, apparemment, définit un peu plus le contexte historique. Par contre, il l'a remplacé par une autre formule aussi valide qui ne va pas nous placer dans une époque concrète. Voici l'effet des modulations dans un récit, où le traducteur va commettre une interprétation libre qui conserve en même temps l'esprit du contexte.

Troisièmement, l'omission est l'une des techniques les plus difficiles à utiliser, parce qu'elle va très probablement appauvrir le texte traduit à cause de la suppression d'éléments : « (...) consiste en una concentración o supresión de elementos del texto de

la LO » (Torre, 1994 : 137). Cette technique est contraire à l'explicitation, où on ajoute des informations qui ne sont pas incluses dans la version originale. L'omission est connue comme le fait de supprimer ou bien concentrer quelques mots ou expressions du texte source. Dans le premier exemple, Perrault explique la tâche avec laquelle commence l'histoire : « Un jour, sa mère, ayant cuit et fait des galettes, lui dit (...) » (Perrault, 1697 : 207). Si on la compare avec la traduction de 1883, nous observons une réduction des détails : « Un día su madre hizo tortas y le dijo (...) » (Baró, 1883 : 208). Il supprime l'une des actions de la préparation des galettes et aussi le temps verbal. Par ailleurs, nous allons observer que même une expression de surprise peut modifier le contexte de l'histoire et la personnalité des personnages : « - Oh ! oui, dit le Petit Chaperon rouge. » (Perrault, 1697 : 208). De nouveau, c'est Baró qui modifie la version du texte source en supprimant l'interjection du conte de Perrault : « - Sí, -contestóle Caperucita roja. » (Baró, 1883 : 209). L'interjection sert à souligner la surprise du Petit chaperon rouge, qui reste confiée et amicale malgré la présence du Loup.

Ensuite, nous arrivons à l'amplification, une technique capable de faciliter la cohésion du récit en ajoutant quelques mots ou expressions que le traducteur considérerait nécessaires : « Cuando la estructura de la lengua a la que se traduce así lo requiere, habrá que hacer una amplificación del texto original, que puede afectar a las preposiciones, los adverbios u otras categorías gramaticales » (Torre, 1994 : 136). Comme toujours, on part de la version de Perrault pour établir une comparaison visuelle avec celle du traducteur : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » (Perrault, 1697 : 210). Perrault fait une petite pause en utilisant une virgule, ce qui est transformé par une conjonction de coordination dans la version de 1997 : « Tira de la aldabilla y caerá la tarabilla. » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 114). Ces traducteurs font usage d'une conjonction de coordination pour définir une cohésion majeure dans la phrase.

Pour finir, l'équivalence est un autre moyen par lequel on modifie le texte. Ce recours aide à exprimer une idée d'une manière plus libre, en s'éloignant de la traduction littérale : « Consiste en sustituir un enunciado del TLO por otro enunciado del TLT que, a pesar de no tener nada en común con el primero ni semántica ni formalmente, da cuenta de una misma situación » (Torre, 1994 : 130). Ici, la responsabilité du traducteur est plus forte que dans le reste des techniques à cause de la liberté de choix. Il s'agit de remplacer un énoncé par un autre qui est très différent sémantiquement. L'adaptation est un procès très similaire à l'équivalence, où l'auteur choisit de faire un changement significatif, comme on peut constater dans l'œuvre *de*

Lungu Badea : « L'adaptation est une transformation majeure, une pratique de transfert linguistique qui trahit volontairement » (Lungu Badea, 2002 : 2). L'ambiance, l'atmosphère et l'esprit de l'œuvre sont respectés dans les deux cas, mais l'adaptation est composée par quelques implications culturelles et situationnelles, comme c'est le cas des termes *artesa* ou *aldabilla*. Dans le cas de notre analyse contrastive, l'équivalence est évidente dans la moralité de la traduction de 1883, où le poème du texte source est remplacé par un autre qui garde uniquement le sens et sa propre rime. Ci-après, nous pouvons observer les trois versions des moralités afin de vérifier la présence de l'équivalence et d'introduire l'objet suivant de l'analyse, à savoir, l'étude de la moralité et ses fonctions.

L'interprétation et l'analyse de l'usage des techniques est aussi libre, du côté qu'on fait des suppositions sur les pensées des traducteurs. Comme nous avons pu le constater, la version de 1883 est plus libre que celle de 1997. Elle compte avec beaucoup plus de changements dans le sens des techniques, c'est-à-dire, la version de Baró est très proche du concept de traduction oblique décrit par Vinay et Darbelnet : « L'oblique comprend 3 procédés de traduction : La modulation, l'équivalence, et l'adaptation » (Vinay et Darbelnet, 1958, 46). Par contre, Pascual et Eyheramonno ont décidé de respecter le texte source d'une façon plus conservatrice. C'est à ce moment-là qu'on apprécie le travail d'un traducteur, celui qui utilise ses propres techniques et ses directives pour élaborer une nouvelle version fidèle et en même temps différente selon le contexte et le public.

b. La moralité et ses traductions.

En premier lieu, nous présentons la moralité du texte source pour l'utiliser comme un cadre de référence :

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toutes sortes de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,

Suivent les jeunes demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais, hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux,
De tous les loups sont les plus dangereux
(Perrault, 1697 : 211-212).

Pour continuer, on introduit la version qui fait usage de l'équivalence, c'est-à-dire, celle de 1883 :

La niña bonita,
la que no lo sea,
que a todas alcanza
esta moraleja,
mucho miedo, mucho,
al lobo le tenga,
que a veces es joven
de buena presencia,
de palabras dulces,
de grandes promesas,
tan pronto olvidadas
como fueron hechas
(Baró, 1883 : 211).

La troisième version est celle de 1997, la plus actuelle :

Vemos aquí que los adolescentes
y más las jovencitas
elegantes, bien hechas y bonitas,
hacen mal en oír a ciertas gentes,
y que no hay que extrañarse de la broma
de que a tantas el lobo se las coma.
Digo el lobo, porque estos animales
no todos son iguales:
los hay con un carácter excelente
y humor afable, dulce y complaciente,
que sin ruido, sin hiel ni irritación
persiguen a las jóvenes Doncellas,
llegando detrás de ellas
a la casa y hasta la habitación.
¿Quién ignora que Lobos tan melosos

son los más peligrosos?

(Pascual & Eyheramonno, 1997 : 116).

Nous arrivons à la deuxième partie de notre analyse, où nous nous appuyerons sur les moralités incluses dans les trois versions et les valeurs qu'elles cachent. Comme nous venons de l'étudier, les techniques de traduction sont encore implicites dans les moralités, ce qui nous aidera à comprendre l'intention des traducteurs. L'importance de la rime, le nombre des vers et la musicalité sont quelques thèmes à traiter dans cette partie de l'analyse. Dans le chapitre suivant de cette étude contrastive on soulignera que même un changement dans le choix des temps verbaux peut modifier le sens de l'œuvre. Pour commencer avec la moralité du conte, elle va mettre en valeur la confiance et la discrétion, deux phénomènes qui ne sont pas très mesurés dans l'enfance. La moralité a pour but de donner une leçon éthique aux enfants pour qu'ils apprennent à différencier entre l'option la plus correcte et celle qui ne l'est pas. Cette fonction synthétique par rapport à chaque conte va les aider à comprendre le contenu de l'histoire. D'après Mainil, : « Dès ses origines littéraires dans la dernière décennie du Grand Siècle, le conte de fées et la morale ont entretenu des rapports très étroits. » (Mainil, 2016 : 1). Il faut remarquer aussi le rôle de la moralité : « Perrault a insisté sur l'importance de la morale qui légitime et justifie à elle seule le corpus moderne du conte. » (Mainil, 2016 : 2). La morale est le pilier autour duquel se place l'histoire. Même dans le style des moralités, Perrault est connu comme un visionnaire : « Perrault insiste sur le fait que ses propres contes proposent une morale absente du corpus classique, mais également que cette morale est claire (...). » (Mainil, 2016 : 4). Perrault ne trouve pas son inspiration chez les mythes anciens, mais dans un autre style propre. La moralité proposée par Perrault se base sur l'enseignement et la réflexion, face à celle des contes anciens, marqués par le manque de morale et son caractère impénétrable.

Comme nous pouvons le constater, Teodoro Baró change complètement la structure originale de la moralité en gardant le sens du message et en créant sa propre rime. Ce choix est vraiment risqué à cause de la difficulté de garder l'esprit du récit après avoir tout changé : le nombre de vers, le lexique, les temps verbaux, etc. Pour mettre en lumière les priorités de chaque traducteur, la version de 1883 fait usage de plusieurs recours et techniques propres de la traduction oblique qui modifient la version du texte source. Toutefois, la version de 1997 va décider de faire une version plus littérale afin de garder la plupart des éléments présents dans le conte de Perrault.

Concernant la moralité de 1883, l'objectif de Baró était, très probablement, celui de simplifier l'extrait afin de le rendre plus accessible aux enfants. La moralité n'est qu'une synthèse qui nous aide à vérifier le sens caché derrière le développement de l'histoire. La traduction est une méthode subjective avec laquelle nous pouvons souligner l'aspect le plus important de notre point de vue.

De ce côté, Baró a réduit le volume de cet extrait le plus possible pour ne pas enlever de l'importance à la partie la plus remarquable du récit, à savoir, l'histoire du Petit chaperon rouge. La moralité de Perrault compte avec quinze vers, tandis que celle de Baró est composée par douze vers ; du côté de Pascual et Eyheramonno, leur moralité a seize vers. À première vue il semble compliqué de reconnaître cette partie du conte à cause du changement dans la structure et la longueur, mais comme nous venons d'indiquer, le traducteur a gardé le sens et il a créé une autre rime. Le message sur le faux caractère doux du Loup, l'appel aux petites filles (apparemment les garçons sont exclus) et la peur qu'elles doivent sentir pour lui sont les piliers de la réflexion de Baró. Ceux-ci diffèrent au niveau du contenu avec le conte de Perrault, surtout dans la verbalisation du mot peur (*miedo* en espagnol) et l'appel exclusif aux petites filles.

En outre, la proposition de 1997 décide de respecter minutieusement tous les aspects techniques concernant la moralité créée par Perrault. Cette alternative à l'heure de traduire nous semble très sage du fait que si on garde la pensée de l'écrivain, on garde aussi l'esprit de l'œuvre. En plus, le schéma de la rime présente dans la moralité est presque identique à la version originale, ce qui nous donne des indices sur la méticulosité de la traduction quant au besoin de conserver les aspects du texte source. Étant donné que Pascual et Eyheramonno ont décidé de traduire la moralité presque littéralement, sa vision de l'art de traduire commence à être très conservatrice, face à la vision de Baró et la présence de la traduction oblique dans le conte de 1883. À cause du concept de traduction de Pascual et Eyheramonno, le lecteur peut profiter du récit en langue espagnole d'une façon très similaire au lecteur de la version française. Les expressions, le choix des termes, la rédaction de la moralité...tout cela sert à reconstruire l'intention de Perrault quand il écrivait son conte. Néanmoins, il y a quelques aspects qui varient avec la moralité de Perrault : « (...) hacen mal en oír a ciertas gentes » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 116). Dans l'extrait de Perrault, l'expression *toutes sortes de* ne fait aucune exclusion ; par contre, Pascual et Eyheramonno déterminent un groupe concret de gens en disant *a ciertas gentes*, ce qui fait allusion aux mauvaises compagnies ou bien aux personnes inconnues. Pour

continuer, Perrault utilise l'expression *chase étrange* pour définir un fait inhabituel, ce qui est traduit par l'expression suivante : « y que no hay que extrañarse de la broma » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 116). Cette adaptation compte avec quelques modifications, ou bien additions, qui provoquent une sorte d'enrichissement. En plus, la version de 1997 compte aussi avec quelques omissions qui diminuent un peu les sentiments et les valeurs posées par Perrault : « ¿Quién ignora que Lobos tan melosos son los más peligrosos? » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 116). Dans ces vers, les traducteurs ont omis l'expression figée par Perrault qui exprime la peine et la tristesse : « Mais, hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux, de tous les loups sont les plus dangereux » (Perrault, 1697 : 212). Voici l'importance des techniques à l'heure de traduire et les effets causés dans le niveau de fidélité, un sujet dont on parlera dans les parties suivantes. En définitive, la moralité sert à synthétiser et réfléchir sur la réalité de la situation dont le conte parle, spécialement pour les enfants. Ainsi, l'auteur met en lumière l'apprentissage de ce type d'expériences aux personnes qui n'ont pas eu le temps ou l'opportunité de les vivre.

La traduction de quelques éléments grammaticaux.

a. Les pronoms.

Dans cette nouvelle partie, l'analyse se basera sur quelques aspects grammaticaux comme la place des pronoms et les temps verbaux. Premièrement, la place des pronoms en français et en espagnol pose quelques difficultés à l'heure de traduire un texte dû aux deux possibilités qui existent en espagnol. De son côté, la place du pronom en français accepte une seule option : « Avec un mode autre que l'impératif, les formes atones compléments d'objet *me, te, se, le, la, lui, nous, vous, les, leur* se placent avant le verbe (avant l'auxiliaire dans les temps composés) » (Lits, 1995 : 125). D'une autre façon, l'emploi du pronom en espagnol accepte deux options : « Al carecer de acento, los pronombres átonos se apoyan fonéticamente en el verbo contiguo, por lo que se llaman también pronombres clíticos. Son enclíticos los que siguen al verbo (*leerlo, dándosela*), y proclíticos los que lo preceden (*lo leí; se la dieron*) » (ASALE, 2010 : 311). Grâce à cette explication, dans ce chapitre l'analyse contrastive traitera les choix des traducteurs et les causes de ce choix. L'écrit de Octavio de Toledo et Pons Rodríguez, *¿Mezclando dos hablas?: La imitación de la lengua medieval castellana en la novela histórica del XIX*, servira à connaître les détails sur les usages de l'enclise pronominale en espagnol : « La enclisis respecto del verbo en primera posición de la

oración, muy frecuente en nuestras obras junto a la configuración contraria, es común en toda clase de escritos y se extiende hasta el primer tercio del siglo XX » (Octavio de Toledo & Pons Rodríguez, 2009 : 165). Nous observons que l'enclise pronominale était très commune dans l'époque de la traduction de Baró ; c'est pour cette raison que l'enclise ne peut pas être considérée comme un élément archaisant dans la version de 1883. Dans l'actualité, le pronom enclitique est présent dans quelques formes de l'impératif et en même temps dans quelques régions de la péninsule et de l'Amérique du Sud. Ci-dessous, les exemples vont mettre en lumière l'explication théorique et les préférences des deux époques.

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
1A. (...) qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit Chaperon rouge.	1B. (...) y tan bien le estaba que por caperucita roja conocíanla todos.	1C. (...) que le sentaba tan bien, que por todas partes la llamaban Caperucita Roja.

Dans le cas des traductions de ces types de pronoms, Baró opte pour utiliser le pronom enclitique, qui fonctionne comme un suffixe au lieu de se placer devant le mot, comme on l'utilise dans l'actualité. C'est le cas de la phrase suivante : « por caperucita roja conocíanla todos » (Baró, 1883 : 208). Pourtant, Pascual et Eyheramonno traduisent le pronom dans sa forme proclitique, comme on fait habituellement en 1997 : « por todas partes la llamaban Caperucita Roja » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 113). Ce changement de la place du pronom nous aide à connaître et à comparer les règles grammaticales du XIXe et de la fin du XXe siècle.

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
2A. Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit (...)	2B. Preguntola a dónde iba, y la pobre niña, que no sabía fuese peligroso detenerse para dar oídos al lobo, le dijo (...)	2C. Le preguntó a dónde iba; la pobre niña, que no sabía que es peligroso pararse a escuchar a un lobo, le dijo (...)

Encore une fois, dans le deuxième exemple, les deux types de pronoms s'imposent dans les versions de 1883 et de 1997 : « Preguntola a dónde iba » (Baró, 1883 : 208) et « Le preguntó a dónde iba » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 113). Dans les deux exemples, le pronom enclitique apparaît comme la seule solution possible à l'époque de Baró ; de cette manière, il existait une priorité claire concernant le choix du type de pronom, spécialement à l'écrit. La version de 1997 conserve le pronom proclitique avec la même intention que Baró : celle de mettre à disposition les conditions pronominales de chaque époque. Afin d'ajouter un autre élément grammatical, on peut constater que la traduction de Baró compte avec quelques cas du *laísmo*, un phénomène prestigieux à l'époque, comme on peut le constater dans l'œuvre de Serena et Octavio de Toledo. Ce phénomène prestigieux est aujourd'hui l'une des erreurs grammaticales les plus difficiles à reconnaître pour les hispanophones. Le prestige du *laísmo* est changé et son usage était déconseillé : « El *laísmo* alcanzó cierta difusión en los siglos XVII y XVIII, incluso entre escritores notables (...) Se recomienda evitar en todos los contextos tanto el *laísmo* de persona como el de cosa » (ASALE, 2010 : 318).

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
3A. - Oh ! oui, dit le Petit Chaperon rouge.	3B.-Sí,- contestole Caperucita roja.	3C. -¡Oh sí! dijo Caperucita Roja.

Pour mettre en lumière le troisième exemple, le verbe *dire* a besoin d'un contexte pour qu'on puisse le traduire par *contestar*. Cependant, Baró établit une transposition pour l'adapter au contexte du dialogue (*dire* < *contestar*). En outre, la traduction de 1997 respecte le sens du verbe *dire* sans établir une technique comme la transposition, au contraire de Baró. Concernant l'usage des pronoms, Baró continue à utiliser l'enclise, un usage systématique chez ce traducteur comme on peut le constater, mais la traduction de 1997 respecte la construction de 1697, en excluant l'addition du pronom : « -¡Oh sí! dijo Caperucita Roja. » (Pascual & Eyheramonno, 1997 : 113).

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramunno (1997)
4A. Ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea.	4B. El malvado lobo arrojose sobre Caperucita roja y se la comió.	4C. El malvado del Lobo se arrojó sobre Caperucita roja y se la comió.

Au quatrième exemple, les deux versions partagent la même traduction quant au verbe (*se jeter* < *arrojarse*) ; cependant, l'enclise va altérer la construction des pronoms en changeant les versions, comme dans les autres exemples. Cette insistance sur l'utilisation des pronoms enclitiques (Baró) et proclitiques (Pascual & Eyheramunno) renforce le fait que, dans les époques de 1883 et 1997, l'apparition de chaque option était très normale et acceptée dans la littérature. En somme, le temps change les préférences liées aux grammaticaux, même dans les traductions d'un texte du XVIIe siècle. D'un côté, dans la version de Baró le discours est plus poétique ou encore classique. D'un autre côté, celui de 1997 opte pour une version plus proche de la langue actuelle. Cette façon d'écrire pourrait faire que les enfants se sentent identifiés avec l'histoire et les conséquences racontées dans la moralité.

b. Les temps verbaux.

Deuxièmement, en ce qui concerne les temps verbaux, nous pouvons ajouter qu'ils peuvent exprimer la durée et la situation dans le temps, entre autres choses. Comme nous pouvons le constater dans les manuels de grammaire (le *Précis*, la *Nueva Gramática*, *l'Usage de l'espagnol*, etc.), les temps verbaux du récit et leurs valeurs ne se correspondent pas toujours en français et en espagnol, par exemple : « L'infinif français est traduit par un subjonctif s'il est complément d'un verbe qui exprime un ordre, une volonté, une préférence, etc. » (Gerboin & Leroy, 2014 : 233). De plus, quelques temps, comme les temps passés du subjonctif, sont plus utilisés à l'époque de Perrault que dans l'actualité ; cependant, l'emploi en espagnol est très courant et sa traduction ne va pas toujours conserver le même temps ni le même mode. En même temps, cette caractéristique dans la langue du XVIIe siècle va éviter une difficulté potentielle que nous pourrions trouver dans un texte actuel. Nous verrons quelles sont les préférences des traducteurs à l'heure de traduire un temps verbal ou un autre, et même la littéralité et les tendances du choix selon l'époque.

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
5A. Un jour, sa mère, ayant cuit et fait des galettes, lui dit : Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade.	5B. Un día su madre hizo tortas y le dijo: - Irás a casa de la abuela a informarte de su salud, pues me han dicho que está enferma.	5C. Un día su madre, habiendo cocido y hecho tortas, le dijo: - Ve a ver cómo anda la abuela, pues me han dicho que está mala.

Pour commencer avec l'analyse des temps verbaux, Perrault fait usage du participe présent dans l'expression *ayant cuit et fait*, ce qui va se transformer dans deux versions très différentes dans les traductions. Baró se sert du passé simple pour exprimer l'action de la mère, en ignorant la progression portée par le participe présent dans le texte de Perrault. Il est vrai que ces temps partagent quelques connotations par rapport au développement de l'action dont ils parlent, mais il ne va pas donner une traduction très fidèle : « le passé simple exprime une action dont la réalisation effective, certaine, achevée, ne peut être mise en doute. » (Gerboin, Leroy, 2014 : 200). De sorte que la traduction de Baró peut être considérée oblique, tandis que celle de 1997 est plus littérale. Pourtant, la version de 1997 s'approche de celle de 1697 grâce au gérondif, un temps très proche du participe présent : « Le gérondif espagnol peut apparaître sous deux formes : le gérondif présent et le gérondif passé qui comme pour tous les temps composés de la voix active est formé de l'auxiliaire *haber* suivi du participe passé » (Gerboin & Leroy, 2014 : 239).

Ensuite, dans le même exemple nous pouvons observer comment Perrault introduit l'impératif pour exprimer un ordre, l'une des connotations de ce temps : « L'impératif, qui présente l'action sous la forme d'un ordre, d'une exhortation, d'une prière » (Lits, 1995 : 147). Dans la citation suivante nous pouvons constater que les deux traductions ont pris des options acceptées et correctes du point de vue de la grammaire et du contexte : « Le présent et le futur de l'indicatif, comme en français, peuvent remplacer l'impératif, en particulier quand l'exécution de l'ordre ne fait, pour celui qui le donne, aucun doute » (Gerboin & Leroy, 2014 : 209).

Dans l'autre partie, on remplace « comme se porte ta mère-grand » (Perrault, 1697 : 208), par « a informarte de su salud » (Baró, 1883 : 208). Malgré la différence

lexicale, les deux options sont similaires en signification. De plus, Pascual et Eyheramonno nous donnent une option plus familière pour les deux formes verbales : « Ve a ver cómo anda la abuela, pues me han dicho que está mala » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 113). Dans une situation littérale, *andar* a le sens de *marcher*. Par contre, le verbe *andar* peut en effet exprimer un état, mais toujours dans un contexte familier. Dans ce contexte, le verbe a cette signification : « Estar o encontrarse en determinado estado o situación » (ASALE, 2010).

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
6A. (...) sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge.	6B. (...) tanto que loca de gozo estaba su madre y más aún su abuela, quien le había hecho una caperuza roja.	6C. (...) su madre estaba loca con ella, y su abuela más loca todavía. La buena mujer encargó una caperucita roja para ella.

Nous arrivons à l'exemple 6A, dont les traductions sont vraiment différentes. Perrault fait commander ce petit chaperon, mais dans le cas de Baró, il n'a pas respecté la véracité du discours : « loca de gozo estaba su madre y más aún su abuela, quien le había hecho una caperuza roja » (Baró, 1883 : 208). Dans la version de Perrault, la mère-grand a commandé le petit chaperon, c'est-à-dire, elle ne l'a pas fait. Encore une fois, la traduction de 1997 semble plus littérale que celle de 1883, en respectant le conte de 1697 : « La buena mujer encargó una caperucita roja para ella » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 113). Au niveau du raisonnement de l'histoire, les faits de commander et de faire un chaperon sont très différents pour créer une image du personnage de la mère-grand.

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
7A. Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix.	7B. El lobo gritó procurando endulzar la voz.	7C. El Lobo le gritó, suavizando un poco la voz.

Concernant le troisième exemple, Perrault fait usage du gérondif pour exprimer la simultanéité des actions : « Le gérondif correspond, à quelques exceptions près, au participe présent précédé de *en* ou de *tout en* ; il a une fonction d'adverbe » (Gerboin &

Leroy, 2014 : 238). Ici, le loup adoucit sa voix pendant qu’il parle au Petit chaperon rouge. Cet aspect souligne la sagesse et l’art de la tromperie qui font partie du caractère du Loup. Pascual et Eyheramonno calquent le terme et le temps verbal avec l’intention de respecter la pensée de Perrault et la personnalité du personnage qui fait l’action : « El Lobo le gritó, suavizando un poco la voz » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 115). Du côté de Baró, nous pouvons dire qu’il modifie un peu la personnalité du loup, en le faisant un peu plus prévoyant, ce qui renforce l’intelligence ou encore la méchanceté de l’animal : « El lobo gritó procurando endulzar la voz » (Baró, 1883 : 209). Le verbe *procurar* dénote une intention, dans cette situation pour obtenir un bénéfice particulier. L’emploi de la forme *suavizando* semble plus proche à la langue actuelle que l’emploi de *procurando endulzar* ; encore une fois, cela nous aide à établir les styles de chaque traducteur concernant la fidélité, le registre poétique (implicite dans la traduction de Baró) et les préférences de chaque époque.

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
8A. (...) la plus jolie qu’on eût su voir.	8B. (...) la más linda de las aldeanas.	8C. (...) la más bonita que se pudo ver jamás.

Dans notre dernier exemple des temps verbaux, Perrault utilise le plus-que-parfait du subjonctif afin d’exprimer un fait passé en particulier : « Le plus-que-parfait exprime, comme le passé antérieur, un fait passé qui a eu lieu avant un autre fait passé, mais il ne montre pas le début de la situation dont il s’agit (tandis que le passé antérieur le montre) » (Lits, 1995 : 193). Du côté de Pascual et Eyheramonno, il suffit de choisir un temps passé qui garde le sens du texte source, et ils vont utiliser le *pretérito perfecto simple* en espagnol : « El pretérito perfecto simple localiza una situación en un punto de la línea temporal que es anterior al momento del habla » (Española R.A, 2009 : 441). Dans cet exemple, la version de 1997 ne garde pas le choix du temps verbal d’une manière littérale, mais en faisant son propre choix, ce qu’on peut nommer comme une transposition. Néanmoins, Baró opte pour se priver du verbe, une option très proche de l’omission. Nous pouvons apprécier qu’il y a des exemples où les traducteurs ont fait un choix libre, mais qui suit les règles grammaticales de chaque époque en respectant en même temps le sens du conte de Perrault.

Nous venons de voir l'importance des temps verbaux dans les trois versions. Perrault a tenu en compte les particularités cachées derrière chaque temps pour construire chaque personnage à l'image idéale. On dit que le fait de traduire va provoquer une perte au niveau de l'esprit de l'auteur et au niveau des particularités de chaque langue. Malgré les choix des traducteurs dans les deux versions et ses efforts pour respecter le conte de Perrault, les textes traduits vont être un autre conte légèrement modifié.

Registres et recours lexicaux.

a. Les expressions idiomatiques.

Dans cette partie de l'analyse, nous allons traiter quelques expressions utilisées par Perrault tout au long du conte et, en traitant les traductions, nous serons plus proches de connaître aussi le registre de langue propre de chaque version. Il s'agit des expressions idiomatiques, c'est-à-dire, les expressions qui ont une signification figée qui ne se construit pas à partir de la propre signification de leurs composantes ou de la combinaison d'eux (Sevilla Muñoz et González Rodríguez, 1994 : 172). La structure particulière de ce type de construction fait très difficile sa traduction d'une façon fidèle. L'usage des expressions est aussi standardisé que tout le monde va savoir à quoi le locuteur fait référence ou quel est le contexte dont on parle. Par exemple, en utilisant l'expression *Il était une fois* le public sait qu'il s'agit d'un contexte littéraire, et plus concrètement d'un conte :

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
9A. Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir.	9B. En tiempo del rey que rabió, vivía en una aldea una niña, la más linda de las aldeanas.	9C. Érase una vez una niña de pueblo, la más bonita que se pudo ver jamás.

Par rapport à la première, « Il était une fois » (Perrault, 1697 : 207), elle est la formule introductive par excellence des contes, et elle trouve aussi une traduction par excellence en langue espagnole : « Érase una vez » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 113). Cette introduction fait référence à une période passée, mais qui n'est pas spécifiée dans l'histoire. Comme Sevilla et Rodríguez le signalent, il est important de marquer le registre de chaque expression afin de la placer dans le genre et le contexte adéquats.

Dans la plupart des contes (de fées ou pas) il existe cette phrase qui a pour objectif de produire le placement de l’histoire dans une période passée mais indéfinie. L’une des intentions pourrait être l’isolement des événements historiques avec lesquels pouvoir établir des similitudes avec les propres contes. Par contre, dans la traduction de Baró, il existe une spécification, même si elle n’est pas trop précise ou concrète, car l’expression « En tiempo del rey que rabió » (Baró, 1883 : 208) nous place dans le temps d’une manière plus précise que dans la version de l’année 1997. Cependant, cette spécification n’est qu’une transposition de l’expression *Il était une fois*, c’est-à-dire, elle va nous placer dans le temps de la même manière. D’une manière ou d’une autre, les deux traductions utilisent une formule d’introduction indéfinie pour faire référence à la phrase « Il était une fois » (Perrault, 1697 : 207). En sachant que les deux propositions respectent le cadre temporel et le sens de la phrase, ces options sont équivalentes à la version originale, indépendamment de l’option la plus standardisée aujourd’hui.

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
10A. Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court (...).	10B. El lobo echó a correr tanto como pudo, tomando el camino más corto (...).	10C. El Lobo echó a correr con todas sus fuerzas por el camino más corto (...).

Dans la deuxième expression, Perrault exprime l’effort du Loup pour arriver chez la Mère-grand avant que le Petit chaperon rouge arrive ; par conséquent, il est nécessaire de conserver l’essence de cet effort, pour souligner la férocité et l’ambition du personnage. Ce loup doit être représenté d’une manière menaçante pour causer de la peur aux enfants ; après tout, cette idée est l’essence de la moralité : grâce à la peur, les enfants vont s’éloigner de tout ce qui représente une menace. Dans la première traduction, Baró choisit le pouvoir, la capacité de courir, avant que la force pour bien souligner la volonté du Loup d’arriver rapidement à la maison. En effet, *tanto como pudo* est aussi une expression qui exprime un effort équivalent à celui de la phrase *con todas sus fuerzas*. De ce côté-là, Pascual et Eyheramonno ont choisi l’expression « con todas sus fuerzas » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 113) avec l’intention de respecter le texte original et de donner une vision plus similaire au conte du XVIIème siècle afin de le rendre plus accessible aux enfants. Quoi qu’il en soit, elles sont deux propositions parfaitement valables pour s’accorder avec le sens du conte et l’esprit du personnage

dans la situation racontée ; Baró continue à choisir une traduction plus libre, tandis que la version de 1997 est plus littérale.

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
11A. Il se jeta sur la bonne femme, et la dévora en moins de rien (...).	11B. Arrojóse encima de la vieja y la devoró en un abrir y cerrar de ojos (...).	11C. Se arrojó sobre la buena mujer y la devoró en un santiamén (...).

Dans la troisième expression nous trouvons encore une fois une référence au temps et à la vitesse. Cependant, cette fois elle exprime la voracité du Loup, ce qui renforce son image agressive et impitoyable. D'un côté, Baró établit une mesure efficace pour souligner la vitesse du personnage : « en un abrir y cerrar de ojos » (Baró, 1883). Encore une fois, ce traducteur du XIX^{ème} siècle introduit une expression plus poétique que la version de 1997. De l'autre côté, Pascual et Eyheramonno optent pour une traduction aussi libre que celle de 1883 : « Se arrojó sobre la buena mujer y la devoró en un santiamén » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 114). Ainsi, il sera plus facile de suivre la lecture en même temps que le lecteur va connaître un mot moins commun dans l'actualité que l'expression de Baró, comme c'est le cas de *santiamén*. On peut voir comment les deux traductions de cet exemple reflètent en même temps le caractère du Loup et respectent le sens de l'expression *en moins de rien*. Tout au long du texte, les expressions ont servi à établir une familiarité entre le lecteur et sa propre langue. De plus, ces phrases incrémentent l'image fictive du Loup qui aura un grand impact chez les enfants.

b. D'autres recours lexicaux.

Pour mettre en lumière la traduction de quelques termes spécifiques, nous nous appuyons sur des dictionnaires comme le *TLFi* et le *Larousse*. Ces œuvres vont établir des définitions à partir desquelles il faudra réaliser l'analyse. Concernant les termes en espagnol, le *DLE* sert à connaître à quel niveau les traductions vont être fidèles. Le conte est probablement le genre littéraire le plus flexible quant aux choix des traductions, c'est-à-dire, il accepte une grande variété de possibilités concernant la traduction d'un terme. Grâce au manque de spécificité du contexte historique, le langage peut être soutenu, classique, familier, actuel, etc. Cette capacité nous permet d'adapter le conte au public de n'importe quel âge. Nous passons aux exemples choisis avec

l'intention de connaître un peu plus les préférences des époques où les traductions ont eu lieu.

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
12A. Porte-lui une galette et ce petit pot de beurre .	12B. Llévale una torta y este tarrito lleno de manteca .	12C. Llévale una torta y este tarrito de mantequilla .

Pour commencer avec l'analyse des termes, nous verrons les deux traductions choisies pour le mot *beurre*, qui compte avec la définition suivante dans le *TLFi* : « Matière grasse alimentaire obtenue à partir du lait ». Dans la version de 1883, Baró choisit l'une des options possibles à l'heure de représenter ce mot : « Llévale una torta y este tarrito lleno de manteca » (Baró, 1883 : 208). Malgré le fait qu'elle soit une bonne traduction, le terme *manteca* est très générique, parce qu'il peut faire référence à six termes, selon le *Diccionario de la lengua española*, créé par l'ASALE. Malgré cette petite ambiguïté, le mot *manteca* est l'une des traductions acceptées. En outre, la proposition de Pascual et Eyheramonno est aussi valide que celle de Baró, mais ils ont utilisé le terme plus utilisé dans chaque époque pour exprimer le mot *beurre* : « Llévale una torta y este tarrito de mantequilla » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 113). Il faut insister sur le fait que Baró avait choisi une traduction populaire au XIXe siècle, face au choix de 1997, aussi répandu aujourd'hui. Il faut signaler que les deux traductions sont des synonymes, ce qui peut nous confirmer la ressemblance dans la signification des mots *manteca* et *mantequilla*.

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
13A. Il se jeta sur la bonne femme .	13B. Arrojóse encima de la vieja .	13C. Se arrojó sobre la buena mujer .

Le cas suivant est composé par deux mots en français, *bonne femme*, dont la traduction peut être formée par un seul mot en espagnol ou pas. Les traductions sont variées parce que ce groupe de mots compte avec quelques connotations. Cette figure peut aussi être trouvée dans un contexte familier. Encore une fois, selon de dictionnaire *Larousse*, le terme peut signifier *épouse* mais aussi une *femme ou fille considérée avec*

plus ou moins d'affection, d'admiration ou de mépris. De son côté, le *Trésor* signale l'usage familier du terme dans quelques contextes : *Femme simple (souvent d'un certain âge)*. De plus, ce dictionnaire remarque la possible connotation sur la *dépréciation concernant le physique, la présentation et l'allure de la femme*. À partir des définitions, nous allons traiter les équivalents proposés par les traducteurs. D'un côté, le conte de 1883 propose une alternative qui signale l'âge approximatif de la grand-mère : « Arrojóse encima de la vieja » (Baró, 1883 : 209). Ici, Baró respecte la signification du récit et du terme ; cependant, il s'éloigne du sens de *bonne femme* en ajoutant une connotation péjorative ou trop vulgaire pour le lecteur actuel (ce sens n'existait pas au XIXe siècle très probablement). De son côté, l'une des traductions les plus proches à l'idée actuelle serait le mot *señora*, parce qu'il veut dire qu'il s'agit d'une femme âgée en respectant la connotation originale de Perrault. D'un autre côté, Pascual et Eyheramonno optent pour une traduction littérale : « Se arrojó sobre la buena mujer » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 114). Afin de justifier le bon usage du terme, la *ASALE* propose la définition suivante pour le terme *bonne femme* en espagnol : « para llamar o dirigirse a una desconocida ». De nouveau, nous avons pu constater le bon usage des termes proposés par les traducteurs qui s'adaptent aussi aux besoins de la société de chaque époque.

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
14A. Tire la chevillette , la bobinette cherra.	14B. Tira del cordel y se abrirá el cancel .	14C. Tira de la aldabilla y caerá la tarabilla .

Concernant le terme suivant, le mot *chevillette* désigne une sorte de clé de bois qui servait aux anciennes fermetures, une petite cheville : « Sorte de clou rond servant à fixer le coussinet (du rail) sur la traverse en bois » (ATILF, 2004). Elle est un objet duquel on tire, celle-ci est la raison pour laquelle les traducteurs ont sélectionné un terme équivalent mais pas exact. En premier lieu, Baró fait usage d'un mot qui n'est pas reconnu par les dictionnaires comme le *Larousse* ou le *DLE* : « Tira del cordel (...) » (Baró, 1883 : 209). Par contre, cette option est valable pour avoir gardé le contexte et la crédibilité de la phrase, grâce à la concordance du mot *cordel* avec le verbe *tirar*. En deuxième lieu, celle de 1997 se trouve dans la même situation que la traduction de Baró : « Tira de la aldabilla » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 115). Non seulement le mot

s'accorde avec le verbe *tirar* (*tirar de algo*), mais aussi il respecte le contexte historique du conte. Dans cette ambiance, l'option de 1997 s'adapte aussi bien à l'époque passée où se développe l'histoire du Petit chaperon rouge que celle de 1883.

Par rapport au mot *bobinette*, il compte avec les mêmes particularités que le terme *chevillette*, à savoir, c'est un mot qui n'est pas très utilisé à l'oral, de sorte qu'ils aident à construire cette ambiance littéraire et fictive. Dans le cas de Baró, il va respecter le fait de choisir une traduction conforme au style de Perrault : « (...) y se abrirá el cancel » (Baró, 1883 : 209). En plus, les mots *cordel* et *cancel* partagent la même terminaison, comme nous pouvons le constater avec *chevillette* et *bobinette*. Le détail d'avoir respecté cette rime est très important pour garder la musicalité de la lecture. Ce mot élu par Baró n'apparaît pas dans les dictionnaires comme traduction, mais le terme fonctionne avec le sens et l'intention de l'auteur dans la version originale. En revanche, celle de 1997 continue à garder sa propre musicalité : « (...) y caerá la tarabilla » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 115). De la même façon que la version de 1883, celle de 1997 choisit une autre terminaison pour respecter la phrase de Perrault en tant que rime et contexte historique : *aldabilla* et *tarabilla*. Même si les traducteurs font usage de termes qui ne sont pas explicites comme traduction dans les dictionnaires monolingues, ils gardent la fonctionnalité du terme original (*bobinette*).

Charles Perrault (1697)	Teodoro Baró (1883)	E. Pascual et J. Eyheramonno (1997)
15A. Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche .	15B. Deja la torta y el tarrito de manteca encima de la artesa .	15C. Deja la torta y el tarrito de mantequilla encima del arca .

Nous arrivons au dernier terme, celui qui fait référence au coffre à pain où le Petit chaperon rouge doit garder les galettes. *Huche* veut dire *arca* quand on parle d'une huche à provisions, par exemple. De cette manière, le terme ne peut pas être isolé lorsqu'il veut faire référence au mot élu par Perrault. Pour qu'il soit valide il faudrait le justifier avec une note de bas de page, par exemple. Baró a pris comme traduction du terme *huche* la version comprise dans le *DEL* (édition de l'année 2010), où nous trouvons la définition suivante du terme *artesa* : « cajón cuadrilongo, por lo común de madera, que por sus cuatro lados va angostando hacia el fondo y sirve para amasar el pan y para otros usos ». De cette manière, Baró l'introduit de la même façon que

Perrault, à la fin de la phrase : « Deja la torta y el tarrito de manteca encima de la artesa » (Baró, 1883 : 209). Le terme *artesa* marche bien avec cette atmosphère créée par Perrault parce qu'il garde la fonctionnalité du mot proposé par Perrault et quelque connotation archaïque et poétique. Au contraire, Pascual et Eyheramonno ont choisi une alternative qui ne respecte pas au cent pour cent le mot proposé par Perrault : « Deja la torta y el tarrito de mantequilla encima del arca » (Pascual, Eyheramonno, 1997 : 115). En tant que traduction du mot *huche*, *arca* est très ambigu et n'exprime pas à la perfection la fonctionnalité du terme. Pour l'exemplifier, la définition du *DLE* est la suivante : « caja, comúnmente de madera sin forrar y con tapa llana que aseguran varios goznes o bisagras por uno de los lados, y uno más candados o cerraduras por el opuesto ». De cette façon, les deux traducteurs ont choisi une traduction acceptable et valide, mais Baró a introduit l'option (*artesa*) qui compte avec une connotation alimentaire, comme nous avons vu dans la définition du mot.

Puisque l'analyse du corpus a fini, nous procédons à faire une synthèse sur les objectifs établis tout au début du travail. Cette synthèse nous aidera à confirmer le succès de l'analyse contrastive.

3. Conclusion

Une fois analysés tous les aspects concernant le corpus du travail, c'est le moment d'établir une récapitulation des parties et des objectifs posés au début de l'étude. D'abord, nous devons connaître le contexte social et historique de la langue avant de traduire un texte de l'époque, même si nous allons faire une version plus contemporaine. Avec l'aide des manuels, des dictionnaires, des articles et des œuvres mentionnées tout au long du travail nous avons pu constater qu'il existe une relation directe entre l'époque et le choix des traducteurs lorsqu'ils doivent traduire un texte littéraire.

En premier lieu, les techniques de traduction supposent un outil quand il s'agit de modifier la version originale. C'est avec l'aide de ces techniques que le traducteur va pouvoir adapter la version originale aux contextes et aux époques nécessaires. Concernant la moralité du conte de Perrault, elle réfléchit sur l'excès de confiance chez les personnes inconnues, et sur leur capacité pour obtenir ce qu'elles désirent. Ici, Charles Perrault nous montre l'un des enseignements typiques de l'enfance : *ne parle pas à des inconnus*. De sorte que la moralité va être toujours un moyen de faire savoir aux enfants quels sont les dangers de l'innocence propre de l'enfance. Du côté de la

traduction de Baró, il a décidé de respecter le sentiment, la rime et le conseil qui se cache derrière la moralité originale, c'est-à-dire, il n'a pas fait une traduction littérale mais subjective et propre à partir de l'extrait de Perrault. Ce phénomène est un produit de l'équivalence, l'une des techniques dont on parlait dans la première partie de l'étude. Comme nous l'avons déjà commenté, le traducteur a un compromis avec la version originale, celui de respecter le sens caché derrière les vers et les phrases de l'histoire. D'autre part, la moralité de 1997 reproduit parfaitement les vers de Perrault en faisant une version très fidèle et presque littérale. L'esprit poétique reste intouchable en même temps que ses termes et la musicalité des vers.

Par rapport au reste de parties de l'analyse, la première conclusion qu'on peut obtenir c'est que toutes les traductions sont valables si on respecte le sens du texte. Les temps verbaux, les expressions, le vocabulaire, le registre de langue, les pronoms, ce sont des pièces du casse-tête que le traducteur doit déchiffrer avec l'aide de ses connaissances sur la langue et la culture françaises et espagnoles. L'enclise, le lexique et le bon usage des expressions peuvent nous transporter dans une époque passée où la langue comptait avec plusieurs variations du côté de la grammaire, la syntaxe, le lexique, etc.

Du côté des objectifs proposés pour l'analyse contrastive, c'est grâce aux sources choisies et au développement de l'étude que nous avons pu constater la relation entre les préférences, les techniques utilisées et l'époque dans laquelle on traduit. Les facteurs comme le choix des temps verbaux, du lexique et des expressions idiomatiques nous ont servi à mettre en lumière une étude sur l'évolution de la traduction littéraire et les aspects les plus pertinents de la grammaire et du lexique dans les deux versions du conte de Perrault. Également, des phénomènes comme la rime, la possible présence des archaïsmes et les limites de la fidélité à l'heure de traduire ont enrichi l'analyse contrastive d'une façon considérable.

Pour terminer, nous allons nommer quelques dissymétries dans les deux versions, comme l'usage de l'enclise dans le conte de Baró et la proclise dans la version de 1997. De plus, la littéralité de Pascual et Eyheramonno affecte la plupart des parties de l'analyse, à savoir, les temps verbaux, la moralité, la rime et les expressions idiomatiques. De son côté, la traduction de Baró reste plus libre d'une façon générale, en mettant en lumière que toutes les traductions sont acceptées, soit du côté de la traduction oblique ou bien littérale.

4. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Sources primaires :

BARÓ, Teodoro (1883) : *Caperucita roja*. Barcelona, Libreria de Juan y Antonio Bastinos.

EYHERAMONNO, Jöelle et PASCUAL, Emilio (1997) : *Cuentos de antaño*. Madrid, Anaya.

PERRAULT, Charles (1697) : *Histoires ou Contes du temps passé*. Paris, Le livre de poche (éd. 2006).

Sources secondaires :

ASALE (2010) : *Diccionario de la lengua española (Vol. 22)*. Madrid: Real academia española. [Consultation en ligne : <https://www.rae.es/>]

ASALE (2010) : *Manual de la nueva gramática de la lengua española*. Madrid. Asociación de Academias de la Lengua Española.

ATILF (2004). *Le TLFi ou Trésor de la langue française informatisé* [en ligne]. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> [2004].

BARÓ, Teodoro et V. L. MARTENS, Hannah : « Los "Cuentos de hadas" de Charles Perrault en la traducción de Teodoro Baró (1883) ». Cervantes Virtual, [Consultation en ligne : <http://data.cervantesvirtual.com/expression/745503>].

CHOLLET, I., & ROBERT, J. M. (2009) : *Précis de grammaire*. Paris, CLE international.

GERBOIN, Pierre et LEROY, Christine (2014) : *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*. Paris, Hachette éducation.

LAROUSSE, P. (1971) : *Grand Larousse de la langue française*. Librairie Larousse.

LUNGU-BADEA, G. (2002) : « L'adaptation. Stratégie de traduction : entre norme et création ». *Buletinul Stiintific al Universitatii Politehnica din Timisoara, Seria Limbi Moderne*, (01), 54-59.

MAINIL, Jean (2016) : « Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité ». *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, No 13, p. 11-25.

MERTENS KRUMBACH, A. (2015) : « Étude comparative du conte de Charles Perrault, « Le petit Chaperon rouge », en français et de deux traductions en espagnol. Problèmes de traduction et tendances constatées ». Universidad de Alicante. Departamento de Filologías Integradas. [Consultation en ligne : <http://hdl.handle.net/10045/48848>].

- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Á. S. et LÓPEZ SERENA, A. (2015) : « ¿ Ut grammatica poesis?: Salvá y la lengua de su novela Irene y Clara ». *Études romanes de Brno*, 36, 149-178.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro Sebastián et PONS RODRIGUEZ, Lola (2009) : « ¿Mezclando dos hablas? La imitación de la lengua medieval castellana en la novela histórica del XIX ». *La Corónica*, 37 (2), 157-183.
- PINEDA, Luis et MEZA, Iván (2003) : « Un modelo para la perífrasis española y el sistema de pronombres clíticos en HPSG1 ». *Estudios de Lingüística Aplicada*, (38), 45-67.
- SERENA, A. L. et OCTAVIO DE TOLEDO, A. (2017) : « En las lindes del primer español moderno. Joaquín Lorenzo Villanueva y la lengua de La Bruja (1830) editada por Salvá: ensayo de filiación morfosintáctica a tres bandas ». *Herencia e innovación en el español del siglo XIX*, 187-230. Disponible sur : <https://hdl.handle.net/11441/96231> [2017].
- SEVILLA MUÑOZ, J., et GONZALEZ RODRIGUEZ, A. (1994) : « La traducción y la didáctica de las expresiones idiomáticas (francés-español) ». *Equivalences*, 24(2), 171-182.
- TORRE, Estéban (1994) : *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Síntesis.
- VEGA, M. M. M. (2009) : « Louis XIV, Charles Perrault et la naissance de la littérature pour enfants ». *Revista de Lenguas Modernas*, 11, 217-226.
- VINAY, J. P., et DARBELNET, J. (1958) : *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais : Méthode de Traduction*. Paris, Didier.

5. Annexes

Dans cette partie du travail, nous allons ajouter les textes originaux des sources primaires afin d'aider au lecteur à se placer dans le contexte de l'analyse.

Charles Perrault, 1697 :

LE PETIT CHAPERON ROUGE

Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir ; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit Chaperon rouge.

Un jour, sa mère, ayant cuit et fait des galettes, lui dit : Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade. Porte-lui une galette et ce petit pot de beurre. Le Petit Chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre Village. En passant dans un bois elle rencontra compère le Loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques Bûcherons qui étaient dans la Forêt. Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit :

« - Je vais voir ma Mère-grand, et lui porter une galette, avec un petit pot de beurre, que ma Mère lui envoie.

- Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup.

- Oh ! oui, dit le Petit Chaperon rouge, c'est par-delà le moulin que vous voyez tout là-bas, à la première maison du Village.

- Eh bien, dit le Loup, je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par ce chemin-ci, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera. »

Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait.

Le loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la Mère-grand ; il heurte : Toc, toc. « Qui est là ? C'est votre fille le Petit Chaperon rouge (dit le Loup, en contrefaisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie. »

La bonne Mère-grand, qui était dans son lit à cause qu'elle se trouvait un peu mal, lui cria : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » Le Loup tira la chevillette et la porte s'ouvrit. Il se jeta sur la bonne femme, et la dévora en moins de rien ; car il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé.

Ensuite il ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la Mère-grand, en attendant le Petit Chaperon rouge, qui quelque temps après vint heurter à la porte. Toc, toc. « Qui est là ? » Le Petit Chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit : « C'est votre fille le Petit Chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie ». Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : « Tire la chevillette, la bobinette cherra ».

Le Petit Chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Le Loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : « Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi. » Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit :

« -Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ?

- C'est pour mieux t'embrasser, ma fille.

- Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ?

- C'est pour mieux courir, mon enfant.

- Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ?

- C'est pour mieux écouter, mon enfant.

- Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ?

- C'est pour mieux voir, mon enfant.

- Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents.

- C'est pour te manger. »

Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea.

Moralité

On voit ici que de jeunes enfants,

Surtout de jeunes filles

Belles, bien faites, et gentilles,

Font très mal d'écouter toutes sortes de gens,

Et que ce n'est pas chose étrange,

S'il en est tant que le loup mange.

Je dis le loup, car tous les loups

Ne sont pas de la même sorte;

Il en est d'une humeur accorte,

Sans bruit, sans fiel et sans courroux,

Qui privés, complaisants et doux,

Suivent les jeunes demoiselles

Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;

Mais, hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux,

De tous les loups sont les plus dangereux.

Teodoro Baró, 1883 :

CAPERUCITA ROJA

En tiempo del rey que rabió, vivía en una aldea una niña, la más linda de las aldeanas, tanto que loca de gozo estaba su madre y más aún su abuela, quien le había hecho una caperuca roja; y tan bien le estaba que por caperuca roja conocíanla todos. Un día su madre hizo tortas y le dijo:

-Irás a casa de la abuela a informarte de su salud, pues me han dicho que está enferma. Llévale una torta y este tarrito lleno de manteca.

Caperuca roja salió enseguida en dirección a la casa de su abuela, que vivía en otra aldea. Al pasar por un bosque encontró al compadre lobo que tuvo ganas de comérsela, pero a ello no se atrevió porque había algunos leñadores. Preguntola a dónde iba, y la pobre niña, que no sabía fuese peligroso detenerse para dar oídos al lobo, le dijo:

-Voy a ver a mi abuela y a llevarle esta torta con un tarrito de manteca que le envía mi madre.

-¿Vive muy lejos? -Preguntole el lobo.

- Sí, -contestole Caperuca roja- a la otra parte del molino que veis ahí; en la primera casa de la aldea.

-Pues entonces, añadió el lobo, yo también quiero visitarla. Iré a su casa por este camino y tú por aquel, a ver cuál de los dos llega antes.

El lobo echó a correr tanto como pudo, tomando el camino más corto, y la niña fuese por el más largo entreteniéndose en coger avellanas, en correr detrás de las mariposas y en hacer ramilletes con las florecillas que hallaba a su paso.

Poco tardó el lobo en llegar a la casa de la abuela. Llamó: ¡pam! ¡pam!

-¿Quién va?

-Soy vuestra nieta, Caperuca roja -dijo el lobo imitando la voz de la niña. Os traigo una torta y un tarrito de manteca que mi madre os envía.

La buena de la abuela, que estaba en cama porque se sentía indispueta, contestó gritando:

-Tira del cordel y se abrirá el cancel.

Así lo hizo el lobo y la puerta se abrió. Arroja encima de la vieja y la devoró en un abrir y cerrar de ojos, pues hacía más de tres días que no había comido. Luego cerró la puerta y fue a acostarse en la cama de la abuela, esperando a Caperuca roja, la que algún tiempo después llamó a la puerta: ¡pam! ¡pam!

-¿Quién va?

Caperuca roja, que oyó la ronca voz del lobo, tuvo miedo al principio, pero creyendo que su abuela estaba constipada, contestó:

-Soy yo, vuestra nieta, Caperuca roja, que os trae una torta y un tarrito de manteca que os envía mi madre.

El lobo gritó procurando endulzar la voz:

-Tira del cordel y se abrirá el cancel.

Caperuca roja tiró del cordel y la puerta se abrió. Al verla entrar, el lobo le dijo, ocultándose debajo de la manta:

-Deja la torta y el tarrito de manteca encima de la artesa y vente a acostar conmigo.

Caperucita roja lo hizo, se desnudó y se metió en la cama. Grande fue su sorpresa al aspecto de su abuela sin vestidos, y le dijo:

-Abuelita, tenéis los brazos muy largos.

-Así te abrazaré mejor, hija mía.

-Abuelita, tenéis las piernas muy largas.

-Así correré más, hija mía.

-Abuelita, tenéis las orejas muy grandes.

-Así te oiré mejor, hija mía.

-Abuelita, tenéis los ojos muy grandes.

-Así te veré mejor, hija mía.

Abuelita, tenéis los dientes muy grandes.

-Así comeré mejor, hija mía.

Y al decir estas palabras, el malvado lobo arrojose sobre Caperucita roja y se la comió.

Moraleja

La niña bonita,
la que no lo sea,
que a todas alcanza
esta moraleja,
mucho miedo, mucho,
al lobo le tenga,
que a veces es joven
de buena presencia,
de palabras dulces,
de grandes promesas,
tan pronto olvidadas
como fueron hechas.

Pascual et Eyheramunno, 1997 :

CAPERUCITA ROJA

Érase una vez una niña de pueblo, la más bonita que se pudo ver jamás; su madre estaba loca con ella, y su abuela más loca todavía. La buena mujer encargó una caperucita roja para ella, que le sentaba tan bien, que por todas partes la llamaban Caperucita Roja.

Un día su madre, habiendo cocido y hecho tortas, le dijo:

-Ve a ver cómo anda la abuela, pues me han dicho que está mala; llévale una torta y este tarrito de mantequilla.

Caperucita Roja salió en seguida para ir a casa de su abuela, que vivía en otro pueblo. Al pasar por un bosque, se encontró con el compadre lobo, que tuvo muchas ganas de comérsela, pero no se atrevió, porque andaban por el monte algunos leñadores. Le preguntó a dónde iba; la pobre niña, que no sabía que es peligroso pararse a escuchar a un lobo, le dijo:

-Voy a ver a mi abuela, y a llevarle una torta con un tarrito de mantequilla que le envía mi madre.

-¿Vive muy lejos? le dijo el lobo.

-¡Oh si! dijo Caperucita Roja ¿Ves aquel molino lejos, lejos? Pues nada más pasarlo, en la primera casa del pueblo.

- Pues mira -dijo el Lobo-, yo también quiero ir a verla; yo voy a ir por este camino y tú por aquél, a ver quién llega antes.

El Lobo echó a correr con todas sus fuerzas por el camino más corto, y la niña se fue por el camino más largo, entreteniéndose en coger avellanas, correr tras las mariposas y hacer ramilletes con las florecillas que encontraba.

No tardó mucho el Lobo en llegar a la casa de la Abuela;

llamó: «Toc, toc.»

-¿Quién es?

-Soy su nieta, Caperucita roja -dijo el Lobo, desfigurando la voz—, y le traigo una torta y un tarrito de mantequilla que le envía mi Madre.

La buena de la Abuela, que estaba en la cama porque se encontraba un poco mal, le gritó:

-Tira de la aldabilla y caerá la tarabilla.

El Lobo tiró de la aldabilla y se abrió la puerta. Se arrojó sobre la buena mujer y la devoró en un santiamén, pues hacía más de tres días que no había comido.

Después cerró la puerta y fue a acostarse en la cama de la Abuela, aguardando a Caperucita roja, que llegó un poco más tarde y llamó a la puerta: «Toc, toc.»

-¿Quién es?

Caperucita roja, al oír el vozarrón del Lobo, tuvo miedo al principio, pero, creyendo que su Abuela estaba acatarrada, contestó:

-Soy su nieta, Caperucita roja, y le traigo una torta y un
tarrito de mantequilla que le envía mi Madre.

El Lobo le grito, suavizando un poco la voz:

-Tira de la aldabilla y caerá la tarabilla.

Caperucita roja tiró de la aldabilla y se abrió la puerta. El
Lobo, al verla entrar, le dijo mientras se ocultaba en la cama bajo
la manta:

-Deja la torta y el tarrito de mantequilla encima del arca y
ven a acostarte conmigo.

Caperucita roja se desnudó y fue a meterse en la cama, donde
se quedó muy sorprendida al ver cómo era su Abuela en camisón.

Le dijo:

-¡Abuelita, qué brazos más grandes tiene!

-Son para abrazarte mejor, hija mía.

-¡Abuelita, qué piernas más grandes tiene!

-Son para correr mejor, niña mía.

-¡Abuelita, qué orejas más grandes tiene!

-Son para oír mejor, niña mía.

-¡Abuelita, qué ojos más grandes tiene!

-Son para ver mejor, niña mía.

-¡Abuelita, qué dientes más grandes tiene!

-¡Son para comerte!

Y diciendo estas palabras, el malvado del Lobo se arrojó sobre Caperucita roja y
se la comió.

MORALEJA

Vemos aquí que los adolescentes
y más las jovencitas
elegantes, bien hechas y bonitas,
hacen mal en oír a ciertas gentes,
y que no hay que extrañarse de la broma
de que a tantas el lobo se las coma.
Digo el lobo, porque estos animales
no todos son iguales:

los hay con un carácter excelente
y humor afable, dulce y complaciente,
que sin ruido, sin hiel ni irritación
persiguen a las jóvenes Doncellas,
llegando detrás de ellas
a la casa y hasta la habitación.
¿Quién ignora que Lobos tan melosos
son los más peligrosos?