

Gillian Lathey, *The Translation of Children's Literature. A Reader* (2006)

Marie Musset - EF2L

La traduction de la littérature de jeunesse se démarque nettement de celle de la littérature pour adulte : ses contraintes et leurs enjeux linguistiques, littéraires, éducatifs ou géopolitiques sont autant de défis pour le traducteur.

Cet ouvrage réunit donc, à destination des étudiants et des chercheurs, des articles qui reflètent les problématiques actuelles autour de la traduction de la littérature de jeunesse, notamment en ce qui concerne l'universalité de ses « classiques ».

Gillian Lathey. The Translation of Children's Literature. A Reader. Topics in Translation, 2006.

Statut de la littérature de jeunesse et de sa traduction

La traduction de la littérature de jeunesse suscite un nombre croissant de travaux depuis ces trente dernières années. Dans toute l'Europe des chercheurs – Jean Perrot, Emer O'Sullivan, Riita Oitinen, Zohar Shavit pour ne citer qu'eux ont fait émerger des problématiques fondamentales et variées.

Les traducteurs actuels mettent l'accent sur une relation au texte originel plus respectueuse qu'elle n'a pu l'être par le passé. Les « classiques » de la littérature jeunesse, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres pour adultes proposées à la jeunesse – *Les Voyages de Gulliver* et *Robinson Crusoe* en sont les exemples les plus anciens et les plus durables- sont particulièrement visés par des réécritures, des versions abrégées parfois radicalement altérées. Le statut mineur accordé à la littérature de jeunesse explique en partie la liberté que les traducteurs ont pu prendre avec le texte. D'ailleurs le statut d'auteur de littérature jeunesse est loin d'être aussi prestigieux que celui d'auteur pour les adultes ; il en va de même pour les traducteurs. Pour Zohar Shavit, la littérature de jeunesse est encore la « Cendrillon de la littérature » à cause d'un statut flou, aussi bien en ce qui concerne son

genre que sa finalité. Les auteurs de jeunesse et leurs traducteurs sont souvent considérés comme des auteurs de second ordre. La liberté du traducteur et de l'adaptateur, effectives jusqu'au XX^e siècle, souligne aussi le statut inférieur du texte de littérature de jeunesse.

Relation asymétrique

Riita Oitinen, traductrice, auteur et illustratrice de livres pour enfant, éclaire d'une façon nouvelle par bien des aspects le travail du traducteur, désormais centré sur le lecteur.

La relation entre le jeune lecteur et l'écrivain adulte est inégale. C'est en effet l'adulte qui définit l'enfance et qui lui donne ses limites. L'enfance, dès lors qu'on a décidé de l'identifier et d'en fixer les bornes, est une période variable qui s'adapte à un contexte culturel et socioéconomique donné. Dans le marché global qui est celui du XXI^e siècle, les concepts d'enfance sont reliés à la mode, aux jeux, à l'industrie du jouet et aux stratégies de marketing qui affectent la division de l'enfance en phases, comprenant le préscolaire, le préado, le jeune adulte etc.

Différents adultes, investis de motivations spécifiques, décident aussi de ce que lisent les enfants : écrivains, éditeurs, enseignants, parents, interfèrent dans le choix de l'enfant. Pour toutes ces raisons, Emer O'Sullivan considère que la relation entre l'auteur, le traducteur et son lecteur est « asymétrique » et qu'il faut en tenir compte.

On peut aller jusqu'à identifier deux publics, celui des enfants et celui des adultes, dont les vues peuvent être sensiblement différentes. Certains écrivains peuvent choisir d'écrire plutôt pour les adultes prescripteurs de livres (parents, enseignants) que pour les enfants eux-mêmes, tandis que le degré de lecture peut aussi faire apparaître un double lectorat – une lecture ironique pourra être le fait des adultes.

Enfin lire la littérature de jeunesse de nos jours doit peut-être plutôt s'écrire « voir la littérature de jeunesse » tant elle est relayée, notamment en ce qui concerne les « classiques » par des versions cinématographiques, des feuilletons télévisés, des jeux vidéos... Ainsi Rita Oitinen préfère-t-elle au terme de « lecteur » celui plus général de « récepteur ».

Enfance et « esprit d'enfance »

Si la définition de la littérature de jeunesse est étroitement liée à celle de l'enfance, l'auteur de textes pour la jeunesse a aussi un statut spécifique, dû à la relation qu'il entretient avec l'enfance : l'expression *childness of children's text*, que nous proposons de traduire par « esprit d'enfance de la littérature de jeunesse », rappelle (car elle est ancrée dans la littérature de jeunesse du XVII^e siècle) que celui qui écrit pour la jeunesse n'oublie pas qu'il est un ancien enfant, et qu'il y voit une réponse salutaire à ses questions d'adulte. Peter Hollindale a souligné combien auteur et traducteur devaient pouvoir évoquer leur propre enfance et faire preuve d'empathie avec la jeunesse du lecteur. La simplicité apparente des meilleurs textes pour la jeunesse participe de cet esprit d'enfance déjà débattu au XVII^e siècle dans l'entourage de Fénelon et de Madame Guyon.

Mode de transmission des classiques de la littérature de jeunesse :

Le premier mode est « idéal » : traduction littéraire d'une oeuvre littéraire, sans déformation majeure, il concerne peu d'oeuvres, essentiellement des textes initialement écrits pour la jeunesse. Le deuxième s'inspire de la distinction de Jakobson entre folklore et littérature (la transmission orale se distingue de la transmission écrite) et associe la littérature de jeunesse au mode de transmission du folklore. C'est dans cette lignée qu'Alida Assman propose le terme de « folklore écrit » (*written folklore*). Plusieurs traits caractérisent donc la transmission de ce patrimoine : le matériau est ouvert et disparate (contes, récits, sagas...) autant qu'instable et à géométrie variable

(ajouts, changements) ; son statut littéraire n'est pas toujours revendiqué ni reconnu (comptines), et il en est de même en ce qui concerne l'auteur.

Localisation ou domestication

Emer O'Sullivan précise que l'« invisibilité du traducteur », terme de Lawrence Venuti, désigne à la fois le travail d'illusionniste du traducteur et toutes les libertés prises avec le texte pour qu'il cadre avec l'attente des lecteurs anglo-américains, les plus nombreux. Lawrence Venuti distingue aussi dans le travail du traducteur la possibilité soit de laisser au texte son caractère authentique, « indigène », soit de travailler à sa « domestication » (*foreignised/ domesticated texts*). Les chercheurs proposent plusieurs exemples éclairants.

Publié pour la première fois à la fin du XIX^{ème} siècle, *Pinocchio* a connu plus de 220 éditions et a été traduit dans au moins 87 langues, sans parler des multiples adaptations. La version allemande de Julius Bierbaum conserve la force ironique et critique du récit tout en « germanisant » les personnages et les situations pour mieux parodier l'empereur William et son époque. Mais la réalité de la vie italienne s'effaça du même coup : la nourriture est typiquement allemande, le criquet devient une *may beetle* et Gepetto, alias *Meister Gottlieb*, un personnage de contes nordiques.

La première traduction américaine par Walter S. Cramp en 1904 avait pour mission d'acclimater *Pinocchio* à la société de l'époque, marquée par l'industrialisation et la valorisation de l'autodiscipline, du travail et de l'autorité : toutes les situations dans lesquelles les adultes se trouvent critiqués ou ridiculisés disparaissent. Cette première traduction américaine, particulièrement morne, fait partie des versions conformes « à la morale industrielle » qui s'effacèrent dans les années 30 devant un Pinocchio mignon et innocent, repris par Walt Disney : il ne s'agit désormais plus de devenir adulte, mais d'être un gentil garçon célébrant les vertus de la famille. Dans le contexte de la Grande Dépression, la famille représente une valeur refuge. Pinocchio a été incessamment réinterprété et instrumentalisé. Le risque est que le héros se réduise finalement au plus petit dénominateur commun, c'est-à-dire une marionnette de bois au long nez. La littérature de jeunesse est caractérisée par une communication asymétrique, et la traduction est un filtre supplémentaire. La tentation est grande de « domestiquer » tous les signes de contexte culturel : noms bien sûr, mais aussi caractérisations, lieux, paysages, poids et mesure, faune et flore... tout ce qui fait que le lecteur identifie le texte comme étranger. Les ouvrages qui résistent à la domestication font rarement une carrière internationale. Les exceptions sont connues : *Heidi* de Johanna Spyri et *Le merveilleux voyage de Niels Holgersson* de Selma Lagerlöf.

Les traductions françaises du *Club des Cinq*, étudiées par Marisa F. Lopez, ont systématiquement adapté l'environnement narratif aux caractéristiques nationales, alors que les traductions espagnoles ont gardé les caractéristiques anglo-saxonnes, tant en ce qui concerne la toponymie que les traits de comportement. La traduction française, plus internationale, est aussi moins savoureuse. Tous les titres français, par exemple, font disparaître les repères toponymiques anglais (*Five on Kirrin Island Again* est traduit *Los Cinco otra vez en la isla Kerrin* en espagnol, et *Le club des cinq joue et gagne* en français). Le caractère celtique qui apparaît dans le texte anglais reste corrélé à l'Angleterre dans le texte espagnol, alors même que l'Espagne pouvait proposer des lieux équivalents en Galicie ; il est « domestiqué » dans le texte français par la référence à « Kernach », de connotation bretonne.

Dans *Robinson*, souligne Birgit Stolt, tout a pu varier : le choix des passages bien sûr, mais aussi les références topographiques (le héros vient tantôt de Grande-Bretagne, tantôt de Hambourg), les lamas sont parfois des chèvres, et Vendredi se nomme parfois Jeudi ou Dimanche. Les changements se font sous la pression de trois facteurs :

- Les intentions éducatives : avec les meilleures intentions du monde, l'auteur est souvent à la merci de son traducteur. L'éditeur a aussi son mot à dire et il peut lui aussi intervenir pour modifier le texte. Si *Heidi* et *Nils Holgersson* sont de brillants contre-exemples, beaucoup d'ouvrages voient les noms propres prendre des couleurs locales, au risque d'affadir l'ensemble du récit. La traductrice plaide pour un plus grand respect des marques d'authenticité du texte (*foreignness*), car l'enfant captivé n'est pas arrêté par des sonorités ni par des réalités inhabituelles. Allant plus loin, Birgit Stolt évoque la position d'Helen W.Painter : le texte doit respecter le plus possible la culture d'origine, tandis qu'un appareil critique permet de mesurer et d'expliquer les écarts : prononciation, toponymie, voire biographie de l'auteur.
- La conception préalable que les adultes se font de ce que les enfants veulent et peuvent lire.
- Une préférence infantile (*childish*) pour les textes sentimentaux conduit à une « sentimentalisation » dommageable pour les textes originaux. L'exemple de la traduction française de l'ouvrage célèbre d'Edith Unnerstad, *Journey to Grandmother* est emblématique. Le titre français, *Patte de tigre sur le sentier de la guerre*, semble réduire l'intrigue aux tribulations d'un chaton, et édulcore le récit, qui met en scène un jeune garçon éprouvé par l'hospitalisation brutale de sa mère et devant rejoindre sa grand-mère. L'excipit de la version anglaise (*The Spettekake Holiday*) connote les contes de fées (« et s'il n'ont pas fini à l'heure qu'il est, ils sont encore en train de manger du gâteau ») tandis que la version française est d'un sentimentalisme larmoyant : « et c'est ainsi que finit, dans la joie, un été qui avait si mal commencé pour le petit Erik » [tr.G.Hoppe].

Valeurs

La naissance de la littérature de jeunesse est allée de pair avec l'exigence éducative et morale. En outre, la lecture de jeunesse doit aussi participer à l'accroissement de la littératie du lecteur.

Les connaissances du jeune lecteur servent de bornes naturelles à l'univers du traducteur. L'adaptation au contexte culturel a pu servir d'alibi à toutes sortes de manipulations des textes, des omissions à la réécriture, sous prétexte de rendre le texte lisible pour le lecteur étranger.

La traduction des niveaux de langue dépend aussi du choix du traducteur. Un ouvrage à destination de la jeunesse « bien élevée » (ou qui veut avoir un contenu éducatif fort en terme de transmissions de codes et de valeurs) aura tendance à édulcorer le vocabulaire et à respecter les tabous de la société dans laquelle le livre traduit va trouver place. Il y a une centaine d'années, une traductrice soulignait que la description de la misère des enfants des rues (dans *Homeless* de Johanne Spyri) pourrait permettre au jeune lecteur victorien de... mieux apprécier le confort domestique dont il profite sans beaucoup de gratitude.

Littérature de colportage

Les *Contes* de Perrault ont été traduits en anglais par Robert Samber en 1729 et édités en *chapbooks* tout au long du XVIII^e siècle. Ces éditions populaires, bon marché, illustrées de bois, ont beaucoup fait pour la diffusion des contes en général, tandis que les éducateurs anglo-saxons continuaient à se méfier de ces textes à l'esprit si français et quelque peu frivole. L'ironie mondaine de la *Belle au bois dormant* ne correspond pas aux intentions didactiques des anglo-saxons, qui affleurent très vite dans les choix de rédaction et de traduction.

Étudiés par Zohar Shavit, *Gulliver* (1726) et *Robinson* (1719) ont connu des destins similaires : la publication des ouvrages fut très rapidement suivie de leurs adaptations à la littérature de colportage (*chapbook*) ou de leurs versions abrégées. Publié en avril 1719, *Robinson* fut suivi dans l'année d'une version abrégée non autorisée et connut pas moins d'une douzaine d'éditions pour la littérature de colportage pendant le XVIII^e siècle. « Chaque génération réécrit son Robinson » : il n'y a aucune sanctification de l'original, pas plus en terme de contenu que de style.

Gulliver connaît une histoire semblable dès 1727 et certains *chapbooks* se réduisent au passage de Lilliput. Ouvrage pour adulte lu par les enfants, *Gulliver* a été sans cesse remanié pour correspondre au mieux au public enfantin des différentes époques. Si les deux premiers chapitres ne font généralement pas débat et se retrouvent dans la grande majorité des éditions pour enfants, il n'en va pas de même de bien des passages jugés peu conformes aux bonnes mœurs ou aux préceptes éducatifs dominants. D'ailleurs aucune édition pour enfant ne comporte l'intégralité des quatre livres. Les deux premiers livres se prêtent mieux au choix éditorial de *Gulliver*, qui devient soit un roman d'anticipation (*a fantasy*), soit un roman d'aventure, deux formes très populaires de la littérature de colportage. L'aspect satirique de l'œuvre ne trouvait pas sa place dans la littérature de jeunesse et fut évincée du texte de *Gulliver* pour mieux asseoir le climat fantastique du récit. Ainsi le peuple des Houyhnhnms est facilement représenté sous la forme de nains, bien connus des contes pour enfants. De même, alors que le texte original insiste sur les similitudes entre les gens de Lilliput et les contemporains des lecteurs, donnant au texte toute sa portée satirique, la version pour les enfants fait des lilliputiens un peuple de nains bien étranges – étrangers. La portée de la description de l'empereur disparaît aussi au profit des « canons » de la figure du roi dans les contes.

Les préceptes éducatifs ou moraux, le respect de certains tabous peuvent aussi amener l'éditeur et le traducteur à largement amender le texte original. De façon distrayante, le traducteur a éludé les conditions de sauvetage de la ville de Lilliput par Gulliver (ce dernier éteint l'incendie du palais en urinant), évinçant du même coup la critique politique sous-jacente : c'est en versant de l'eau ou en soufflant que Gulliver éteindra l'incendie pour de gentils et jeunes lecteurs... quant aux remarques sarcastiques de Tom Sawyer au sujet du monde des adultes, aux errements de Pinocchio, ils sont tout bonnement évincées de la traduction, au prétexte souvent de l'affermissement de la ligne narrative.

Adaptation idéologique

L'on peut donc bien parler d'« adaptation idéologique » : La célèbre traduction du *Robinson* par le pédagogue Joachim Campe en 1779 et l'histoire de ses avatars est emblématique du XIX^e siècle. Fort du succès de son *Robinson des Jeunes* en allemand, Campe traduisit cette version en français et en ...anglais. Le texte a ensuite été traduit dans un grand nombre de langues européennes au cours des années 1800 : néerlandais, italien, danois, croate, tchèque, latin, hébreu, yiddish... Joachim Campe désirait adapter le texte aux préceptes pédagogiques de son école à Dessau. Inspiré par Rousseau, qui ne laisse que ce livre à son élève, le traducteur entreprit une version plus rousseauistes, mettant à distance les positions bourgeoises et colonialistes de Defoe. Si le *Robinson* de Defoe arrive sur son île avec tous les symboles de sa culture (armes, nourriture, Bible), celui de Campe débarque dans le plus simple appareil. La culture qu'il va mettre en place, bien loin de singer celle qu'il a quittée, est une alternative à la culture européenne.

Karen Seago s'est attachée à la réception des 161 contes de Grimm (réunis dans le *KHM*, *Kinder- und Hausmärchen* de 1812) : les textes circulent rapidement (la traduction anglaise s'est d'abord faite sur la traduction française !) et s'accliment au public anglais avec les éditions d'Edgar Taylor, illustrées par les célèbres gravures de George Cruickshank, republiées sans cesse depuis 1823. Il existe donc un « classique Taylor » des contes de Grimm. Edgar Taylor, traducteur, a fait des choix dans le *KHM* de 1819 et s'en est expliqué dans ses notes : certains contes ont été

rassemblés en un seul, d'autres ne viennent pas de l'œuvre des frères Grimm ; les références religieuses sont supprimées, et le diable transformé en géant. Tout ce qui est jugé susceptible de terroriser les jeunes lecteurs est réécrit pour éliminer violences ou cannibalisme. Le XIX^e siècle impose aussi sa prudence aux textes, et toute allusion sexuelle est bien sûr soigneusement éludée. Rapunzel en est l'exemple le plus distrayant : dans la version originale, Rapunzel repousse le crapaud qui entend se glisser sous sa couette. Celui-ci se transforme alors en prince charmant : conquise, la demoiselle change d'avis sur le champ ! Dans la version de Taylor (on peut ne plus parler de traduction), Rapunzel passe trois nuits avec le crapaud sur son oreiller, pour au matin découvrir un prince charmant qui la contemple tendrement... La « traduction-version » de Taylor mène son existence propre au côté des Contes de Grimm.

Chaque époque a fait valoir ses valeurs en expurgant les textes de ce qui pouvait y contrevenir. Les demandes du marché peuvent aussi infléchir les textes de littérature de jeunesse de façon parfois radicale. Les critères de la censure évoluent donc sans vraiment disparaître. La familiarité n'est plus un problème, tandis que l'expression du racisme l'est. L'exemple le plus criant peut être donné par *Charlie et la Chocolaterie* de Roald Dahl. Les Oompa Loompas sont tout à tour blanc dans une édition anglaise, noir dans une édition espagnole comme dans le texte original. Certaines des insultes dans les textes d'Enid Blyton (*Five go off to Camp, Le Club des Cinq va camper*, 1948) par exemple le « terme « cochon », injurieux en espagnol, est remplacé par « glouton » plus conventionnel. Le choix de la traduction dépend aussi du contexte politique. Ainsi, le contexte de l'Espagne de Franco permet de soulever des points intéressants. Dans les années 70, sous l'impulsion de travaux de chercheurs, les rééditions européennes des *Club des Cinq* furent soulagées de nombreux lieux communs, racistes et sexistes notamment. En Espagne, Les *Club des cinq* suivirent longtemps le texte de 1950 : la description outrée des romanichels malodorants et effrayants n'a pas semblé devoir être modifiée. Marisa Fernandez Lopez fait elle aussi remarquer les modifications américaines apportées aux Oompa Loompas de *Charlie et la Chocolaterie* à la fin du chapitre 15 : toute évocation du teint « chocolat » a été éliminée et, au début du chapitre 16, « Afrique » a été remplacée par « Loompaland » ; rien de tel en espagnol où la « peau rosée, les cheveux mordorés » restent « une peau presque noire et des cheveux crépus ». La fin de la dictature de Franco vit naître une abondante activité créatrice pour éliminer toutes ces représentations.

Lire est un processus carnivalesque

Riita Oittinen, auteur et traductrice finlandaise, développe de façon pionnière une approche dialogique de la traduction. Elle s'appuie sur la théorie du dialogisme de Bakhtine et sur les travaux de Louise Rosenblatt concernant la lecture transactionnelle, efférente et esthétique. Le traducteur n'est plus « invisible », il est le médium entre deux cultures.

Les analyses de Bakhtine sur le carnaval menées dans *Rabelais* s'appliquent très bien à la traduction : le carnaval, qui fonctionne sur une vision inversée du monde, remet en cause l'ordre établi, rit de ce qui, en temps normal, impose le respect. Toutes ces attitudes sont aussi celles de l'enfant et de sa littérature – ce d'autant plus que les chercheurs sont nombreux à remarquer le statut inférieur, non-officiel presque, de la littérature de jeunesse. Deuxième point important : pendant le carnaval, les échanges sont de type dialogiques ; tout système hiérarchique est invalidé. Le carnaval permet ainsi d'exorciser les grandes peurs : la mort, le manque, la perte. Cet esprit de carnaval est à l'œuvre dans bien des contes et des œuvres de la littérature de jeunesse, dès lors que les ogres, les sorcières et les monstres sont ridiculisés. Riita Oitinen fait allusion aux liens que Bakhtine fait avec l'œuvre de Platon, s'agissant d'encourager l'expression de la folie et de la

démésure. Nous pensons qu'elle fait référence au prologue de *Gargantua* mettant en scène Socrate « toujours buvant, toujours dissimulant son divin savoir », ou encore, dans le même prologue, l'évocation des silènes, ces boîtes volontiers grotesques et qui renferment pourtant le divin savoir : les œuvres de la littérature jeunesse peuvent en effet se définir ainsi.

Si, comme l'explique Bakhtine, le mot ne peut naître que du dialogue, le traducteur commence par être un lecteur, et un lecteur qui va tenir compte à la fois des lecteurs enfants et adultes (à commencer par lui-même, adulte qui doit avoir gardé l'esprit d'enfance). Les métaphores des traducteurs pour désigner leur travail reprennent souvent la structure dialogique de Bakhtine : « loopings » (Christiane Nord), ou « spirales » (Nicole Brossard)...

Autre apport décisif à la traduction de littérature pour la jeunesse : celui de Louise Rosenblatt. En effet, la démarche transactionnelle fait de chaque lecture un moment unique, nourri d'allers-retours incessants entre le texte et le lecteur. Toute lecture peut en outre se faire de façon « efférente » (c'est-à-dire, selon la définition de Louise Rosenblatt, à la recherche d'informations, telle la lecture d'un mode d'emploi) ou esthétique, mettant l'accent sur ce qui se passe entre le lecteur et son texte.

Les travaux de Riita Oitinen sont aussi connus pour l'importance accordée à l'aspect sonore du texte : l'entrée en littérature des tous jeunes enfants se fait par la lecture à haute voix, et la traduction doit soigneusement prendre en compte les aspects sonores et rythmiques de la langue d'arrivée.

L'importance du travail du traducteur rend donc incompréhensible son effacement de la page de titre.