



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 5, Mai 2010
La littérature de jeunesse en questions
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5709>

Lire et traduire la littérature de jeunesse

Véronique Médard

Muguraş Constantinescu, *Lire et Traduire la littérature de jeunesse*,
Suceava : Editura universităţii din Suceava, 2008, 300 p.,
EAN 9789736662959.



Pour citer cet article

Véronique Médard, « Lire et traduire la littérature de jeunesse »,
Acta fabula, vol. 11, n° 5, « La littérature de jeunesse en questions
», Mai 2010, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document5709.php](https://www.fabula.org/revue/document5709.php), article mis en ligne le 26 Avril 2010, consulté
le 05 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.5709

Lire et traduire la littérature de jeunesse

Véronique Médard

Muguraș Constantinescu, chercheuse comparatiste, a obtenu le prix Perrault du meilleur article inédit en 1997. *Lire et traduire la littérature de jeunesse* rassemble différents articles écrits pour des colloques ou des revues et révisés pour cet ouvrage qui se divise en trois parties.

La première partie présente des travaux sur des œuvres de littérature de jeunesse, la deuxième évoque des problèmes de traduction d'œuvres de littérature de jeunesse et la troisième rapporte un entretien avec Jean Perrot, spécialiste en littérature de jeunesse, directeur et fondateur de l'Institut International Charles Perrault.

Lire et relire des livres d'enfants
Du jeu, de l'espièglerie, des contes de Perrault et de leurs palimpsestes

L'auteure commence par rappeler que Perrault faisait partie des pionniers qui ont donné une forme écrite, savante et signée, à des contes oraux, populaires et anonymes. À la différence de ses contemporains, il a cherché à les harmoniser dans leur construction. Son œuvre est assez réduite : trois contes en vers et huit en prose. M. Constantinescu examine des définitions de l'« espièglerie » pour en retenir humour, ironie, raillerie, enjouement et badinage. Elle utilise le discours d'accompagnement de Perrault dans ses contes pour argumenter sa position. Les contes de Perrault constituent une irrévérence envers les autorités : Perrault va à l'encontre de l'Antiquité canonisée, à l'encontre de la tradition en adaptant des contes oraux pour l'écrit, et à l'encontre de la mode des contes de fées. Perrault « joue » sur plusieurs points dans ses contes.

Au niveau narratif, Perrault invite à différentes lectures : il propose différentes morales et son recueil de contes en prose a plusieurs titres. Il cite des maximes qu'il modifie ou non, montrant ainsi une adhésion ou une distanciation. Il joue aussi sur le public visé, à la fois adulte et enfant, par différents degrés de compréhension de ses contes.

Au niveau des symboles, les personnages ne correspondent pas aux clichés traditionnels : la femme est à la fois belle et pleine de manies agaçantes, le roi n'est pas présenté comme une autorité militaire, l'ogre n'est pas forcément cannibale

(dans *Le Chat-Botté*, il est naïf), Barbe-Bleue est un personnage isolé autant bourreau que victime, les fées ont leurs défauts...

M. Constantinescu conclut en soulignant qu'il y a un réel jeu entre modernité et tradition. Le jeu avec le conte traditionnel continue après Perrault alors même qu'il est devenu le modèle à contester. Elle donne quelques exemples de réécritures du XVII^e au XXI^e siècle et souligne aussi le jeu entre tradition et innovation, ainsi que celui entre littérature générale et littérature d'enfance.

Autour de la Fillette

Trois articles traitent du personnage de la fillette dans des œuvres de littérature de jeunesse :

« Le personnage de la fillette : exploration du monde et rencontre avec le féerique » ; « L'initiation de la fillette au monde, à autrui, à la différence » ; « La fillette et son rapport à l'imagination, au livre, à la lecture et à l'écriture »

Le premier article souligne que les personnages féminins sont très présents dans les contes et la littérature de jeunesse. Mais la figure de la fillette « aventurière » se détache : les personnages féminins sont actifs dans l'enfance puis deviennent passifs à l'âge adulte. Les fillettes orphelines (comme les garçons orphelins) sont plus attirées par l'action et l'exploration du monde. Les orphelins sont souvent caractérisés par une aptitude plus grande à la révolte et à la désobéissance. L'auteur compare deux héroïnes : Lizuca (*Le Bois merveilleux*, Mihail Sodoveanu) et Dorothée (*Le Magicien d'Oz*, L. Frank Baum). Toutes les deux, orphelines, explorent un autre monde accompagnées de leur chien. Leur exploration est associée à une rencontre avec le féerique, à une quête de soi et à une quête d'un chez soi. Les deux héroïnes sont des passeuses entre deux mondes. *Le Bois merveilleux* est considéré par M. Constantinescu comme un vrai plaidoyer pour l'imagination.

Le deuxième article autour de la fillette compare trois contes qui racontent aussi une exploration du monde par des héroïnes mais qui ne présentent pas de rencontre avec le merveilleux comme dans les deux histoires précédentes. Il s'agit d'un conte portugais, *La Petite Fille et la Mer* de Sophia de Mello Breyner, d'un conte roumain, *La Petite Fille et la Tortue* de Doina Cernica et d'un conte brésilien, *Rêve noir d'un lapin blanc* d'Ana Maria Machado. Comme ceux de Perrault, ces contes permettent des lectures à plusieurs niveaux et visent autant un public enfant qu'adulte. Il n'y a pas de dimension spatio-temporelle définie comme dans les deux histoires précédentes. Dans *La Petite Fille et la Mer*, on assiste à la rencontre entre deux êtres de deux mondes différents. Comme dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry, les deux personnages, le petit garçon de la terre et la petite fille de la mer, s'approvoisent progressivement. Le rire et le jeu sont des constantes de ces contes et les couleurs du paysage sont symboliques des sentiments des enfants. L'auteure

énumère les notions présentes dans le conte : amitié, nostalgie, différence, autrui, chez soi, ailleurs, désir de connaissance, équilibre fragile du monde. Dans *La Petite Fille et la Tortue*, à travers douze petits récits, la fillette explore son propre monde, accompagnée de son amie la Tortue. Il n'y a pas d'exploration ou de découverte d'un autre monde. L'épigraphe de Saint-Exupéry rapproche ce conte du précédent et du *Petit Prince*. Dans le premier conte, le rire est connu, la tristesse et la souffrance sont découvertes après la rencontre avec l'autre monde ; dans le second, la fillette apprend d'abord la tristesse puis le rire. La part du jeu est très restreinte par rapport au premier conte. Dans ce conte comme dans le *Rêve noir d'un lapin blanc*, la fillette est tout de suite familiarisée avec l'inconnu et les êtres non-anthropomorphes. Dans ce dernier, des mondes s'opposent : le monde des noirs et celui des blancs, le monde humain et le monde animal, et enfin le monde des enfants et celui des adultes.

La conclusion rapproche cet article des précédents : dans ces trois contes, il n'y a pas de rencontre avec le merveilleux comme dans *Le bois merveilleux* ou dans *Le Magicien d'Oz*, mais il est remplacé par un émerveillement ; l'espièglerie des contes de Perrault est ici peu présente sauf peut-être dans le rire des fillettes ; il n'y a pas de révolte, ni de désobéissance.

Le troisième article s'intéresse aux personnages féminins dans trois récits où interviennent la lecture et la fiction. Il s'agit de *L'Histoire sans fin* de Michael Ende, de *Realitate Imposibilă* (Réalité impossible) de Brandușa Luciana Grosu et de *Cœur d'encre* de Cornelia Funke. M. Constantinescu rappelle que le deuxième récit a souvent été considéré comme une réécriture au féminin de *L'Histoire sans fin*.

Dans *L'Histoire sans fin*, les héros sont deux garçons : un enfant guerrier du Pays Fantastique et Bastien qui entre au Pays Fantastique par la lecture d'un livre intitulé *L'Histoire sans fin*. La fillette y est bien représentée. La Petite Impératrice est le noyau du Pays Fantastique : être mystérieux à l'apparence d'une fillette sans âge, elle est d'une part une enfant et une amie à protéger et d'autre part un être sage, souverain et protecteur avec, par moments, un rôle maternel. Elle est aussi lectrice et baigne dans le milieu humain du livre. Xajide, elle, représente le désir de conquérir. Elle a un caractère violent et passionnel. Elle est la femme tentatrice, la fausse-disciple et la fausse servante. Son imagination est au service du mensonge et de la fausseté. Quant à Christa, fillette du monde réel, elle est à la fois enfant, copine, amie, voire sœur. Bastien lui raconte des histoires. Elle est proche de l'imagination et du livre. C'est elle qui motive le retour de Bastien dans le réel. Dans cette histoire, les personnages féminins ne partent pas en quête d'elles-mêmes comme Bastien qui, complexé dans le monde réel, s'épanouit dans le monde imaginaire. Comme *Le bois merveilleux*, le livre est considéré par M. Constantinescu comme un vrai plaidoyer pour l'imaginaire et l'imagination.

Dans *Realitate Imposibilă*, le personnage qui part dans une quête est une fillette : Crisanta qui, comme Bastien, aime la lecture. Comme Bastien, elle a pour mission de sauver un pays : celui de la Fantaisie. Ce monde est un monde peuplé d'êtres féminins où le jeu a une place importante. La Princesse Infantine se lie d'amitié avec Crisanta et joue avec elle. Comme Peter Pan, elle ne veut pas grandir et, par rapport à la Petite Impératrice, elle semble avoir peu de pouvoirs. La Fée Gentille représente le côté maternel. Après son voyage dans le pays de la Fantaisie et sa découverte du pays de l'Impossible gouverné par le roi Réaliste, où les personnages masculins sont plus représentés, Crisanta devient écrivaine célèbre. Son exploration dans un autre monde s'accompagne donc d'une quête de soi. Crisanta passe en effet de fillette lectrice à héroïne puis d'héroïne à écrivaine.

Les situations initiales et finales sont des espaces valorisant le livre et favorisant le passage entre époques et pays différents : chez Ende, il s'agit de la boutique de l'Antiquaire ; chez Grosu, de la chambre de l'écolière puis du bureau de l'écrivaine. Bastien et Crisanta sont vus comme des passeurs entre deux mondes (comme Dorothée et Lizuca).

Dans *Cœur d'encre*, la place du livre est aussi très importante. Le père de Meggie, l'héroïne, est relieur et dispose du don de faire communiquer fiction et réalité par la lecture à haute voix. Il perd sa femme dans la fiction et fait entrer des bandits dans la réalité. Suite à la disparition de sa femme, il apprend à lire à sa fille pour que lui n'ait plus à le faire à haute voix. Meggie « orpheline » compense l'absence de sa mère par la grande présence du livre. Elle se découvre le même don que son père et arrive à libérer sa mère qui revient muette de son voyage dans le monde du livre. De retour dans le monde réel, elle raconte par écrit ses aventures. Sa fille les illustre et projette d'écrire elle-même. M. Constantinescu achève son article par l'évocation d'un élément de la biographie de Cornelia Funke : comme son héroïne, elle a commencé par illustrer avant d'écrire.

Papuciada une épopée ludique pour enfants

M. Constantinescu s'intéresse alors à une œuvre qu'un écrivain roumain reconnu (romancier, poète, dramaturge) a écrit pour les enfants à la fin de sa vie. Il s'agit de *Papuciada* de Camil Petrescu.

Pour situer le contexte de cette écriture, elle rappelle d'abord que la première épopée roumaine date du début du XIX^e : *Tziganiada* de Ion Budai Deleanu. Cette épopée avait déjà un double but : ludique et didactique. L'auteure évoque ensuite quelques autres épopées roumaines (ou écrits considérés comme telles), achevées ou inachevées, puis des traductions d'épopées antiques contemporaines.

La forme de *Papuciada* est comparée à celle des épopées d'Homère. Les deux différents plans de l'épopée classique, humain et divin, sont remplacés par le plan

du narré et celui de la narration : le père raconte à ses trois enfants l'histoire du héros, Luță, avec son ami et son chien. Les deux héros sont des enfants qui partent en guerre contre le « méchant ours ». L'aspect enfantin et ludique est présent dans le contenu de l'épopée et l'auteur la construit en jouant avec la métalepse. L'œuvre a aussi une visée didactique : les enfants et les petits animaux vont vaincre l'ours par la ruse et l'intelligence et, au lieu de tuer leur ennemi, ils vont faire en sorte qu'il devienne gentil. Il n'y a pas de mort exemplaire comme dans l'épopée antique, mais apprivoisement. M. Constantinescu propose une lecture selon un triple apprivoisement : d'un genre, l'épopée ; d'un langage poétique accessible aux enfants ; d'un topos de la victoire devenant apprivoisement de l'ennemi. Elle rappelle que d'autres lectures sont possibles dans cette œuvre burlesque qui modernise le genre.

Des récits fondateurs de l'imaginaire de l'enfance

M. Constantinescu s'intéresse, à présent, à l'analyse de récits fondateurs de l'imaginaire de l'enfance faite par Alain Montandon dans l'ouvrage *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance* (Imago, Paris, 2001). Les œuvres choisies datent du XIX^e et du XX^e et sont des contes d'auteur : *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry, *Pinocchio* de C. Collodi, *Le Magicien d'Oz* de F. Baum, *Peter Pan* de J.M. Barrie, *L'Histoire sans fin* de M. Ende et *ET* de St. Spielberg. M. Constantinescu remarque l'absence d'*Alice* de L. Carroll considéré comme très complexe par Alain Montandon, qui hésite à le classer comme livre d'enfants tout en y faisant souvent référence.

Le Petit Prince est considéré comme le moi enfantin de l'aviateur qui interroge l'adulte. C'est un personnage orphelin comme une partie des autres héros analysés par A. Montandon. *Le Petit Prince* est un livre philosophique dont les enfants ne comprennent pas forcément le sens mais dont ils ressentent la portée. Contrairement au Petit Prince, Pinocchio n'est pas réellement un enfant mais une marionnette animée qui n'est enfant que par ses envies et ses interrogations. Le héros recherche son identité et ne devient un petit garçon comme les autres qu'après sa deuxième naissance quand il sort du ventre du poisson. A. Montandon désapprouve l'adaptation de Walt Disney qui atténue la vision libertaire de l'enfance et sa manière de s'opposer aux contraintes du monde adulte. Selon A. Montandon, *Le Magicien d'Oz* répond au besoin d'utopie de son auteur dans une Amérique qui doit affronter la crise économique du début du XXe. Dans le monde merveilleux du *Magicien d'Oz*, l'argent n'existe pas et les habitants vivent en harmonie. A. Montandon s'intéresse aussi à la vie de son auteur pour la lecture de *Peter Pan*. Barrie a dû vivre avec une mère absente car absorbée par le souvenir de son aîné mort. Ainsi A. Montandon voit *Peter Pan* comme un conte sur la figure maternelle, dans lequel les personnages, même le Capitaine Crochet, sont à la recherche d'une mère. L'adaptation de Walt Disney est aussi désapprouvée car elle enlève toute la

gravité du conte de Barrie. A. Montandon justifie son choix d'associer un conte cinématographique à son analyse en faisant un parallèle entre *ET* et *Peter Pan*. Spielberg a souffert de l'absence de son père suite au divorce de ses parents ; son héros, Elliot, surmonte le drame du divorce de ses parents grâce à son amitié avec *ET*. L'intrusion du merveilleux permet la rencontre avec l'altérité et la découverte de soi. *L'Histoire sans fin* matérialise l'identification du lecteur au héros : Bastien, lecteur, devient le héros de la fiction. La mise en abyme symbolise aussi le lien unique entre un lecteur et sa lecture.

A. Montandon ne considère pas le conte comme une fuite du réel, mais comme une manière d'affronter les conflits actuels. Il s'intéresse aux éléments merveilleux de tous ces contes : des fées et lutin de *Peter Pan* à *ET* qui représente le merveilleux moderne, en passant par la rose du Petit Prince, qui rappelle les fées, et par le merveilleux mécanisé du *Magicien d'Oz*. Il analyse le monde merveilleux, l'ailleurs de ces œuvres, qui est en réalité un espace lié à la quête de soi des héros. Ces contes d'auteur sont riches en intertextualités affichées ou dissimulées : chez Collodi, traducteur de Perrault et de Mme d'Aulnoy, le lecteur peut reconnaître des traces de leurs œuvres ; de même dans *Peter Pan*, des personnages ou des situations rappellent certains contes de Perrault ; et dans *ET*, la mère lit *Peter Pan* à ses enfants. Pour A. Montandon, ce n'est pas un hasard puisqu'il considère *ET* comme une réécriture moderne de Peter Pan.

Pour M. Constantinescu, l'ouvrage de A. Montandon montre que le conte d'auteur est un texte littéraire qui offre de multiples lectures et qui a sa place dans la littérature générale.

Alice, Peter Pan et Blanche Neige à Paris ou sur l'image qui concurrence le texte dans le livre d'enfance

M. Constantinescu s'intéresse, également, au rôle de l'image à travers deux expositions de la fin de l'année 2006 : l'exposition d'illustrations de *Peter Pan* et d'*Alice aux pays des merveilles* au Salon du livre et de la presse de jeunesse de Montreuil et l'exposition « Il était une fois Walt Disney » au Grand Palais à Paris.

L'auteure analyse la place que prend de plus en plus l'image dans les livres : de plus en plus d'albums paraissent, soit créés dès l'origine comme albums, soit créés à partir d'un texte écrit pour un autre type de livre (même de Vian ou de Proust), ou même créés à partir de dessins animés (comme Kirikou ou tous ceux de Disney). Il existe également les albums sans texte. L'image dominante dans ce genre de livres permet aussi des lectures à plusieurs niveaux.

L'exposition de Montreuil rassemblait des œuvres de jeunes illustrateurs du monde entier. Des prix récompensaient les dessins qui correspondaient le mieux aux attentes du jury : il était notamment demandé que les illustrations s'adressent à la

fois à un public enfant et à un public adulte et que les artistes aient une lecture propre du texte. M. Constantinescu remarque la prédominance des œuvres autour d'Alice, mentionne la diversité des techniques et des styles et en analyse quelques-unes.

Au sujet de l'exposition sur Walt Disney, M. Constantinescu rappelle que Walt Disney s'est procuré un grand nombre de livres illustrés européens pour constituer une bibliothèque mise à la disposition des dessinateurs de ses films d'animation. Elle s'intéresse plus particulièrement aux sources d'inspiration du dessin animé Blanche-Neige (Gustave Doré, Arthur Rackham, William Blake,...).

Elle conclut en constatant l'importance de l'image publiée, remarque réaliste qui va à l'encontre d'un mouvement pessimiste qui ne voit plus d'avenir au livre.

L'édition roumaine pour la jeunesse au carrefour des tendances

Avant 1989, une seule maison d'édition publiait des livres de littérature de jeunesse. Ils étaient rares et fortement idéologisés. Après la chute du rideau de fer, de nouvelles maisons d'édition se sont fondées et un grand nombre de livres désidéologisés sont parus. L'auteure regrette toutefois la « disneyisation » de l'illustration et la rareté d'auteurs roumains contemporains. Elle mentionne quelques ouvrages qui attestent de l'intérêt pour la littérature de jeunesse au niveau de la formation des enseignants et de la recherche universitaire en Roumanie.

Elle évoque cinq œuvres de littérature de jeunesse roumaines datant de 2002 à 2004. Il s'agit d'une parodie d'encyclopédie (*Enciclopedia zmeilor* de Mircea Cărtărescu), de deux œuvres de « fantasy » (*Realitate Imposibilă* de Brandușa Luciana Grosu, analysé précédemment, et *Fairia* de Radu Pavel Gheo), d'un conte philosophique (*La Fillette et la Tortue* de Doina Cernica, traduit en français par M. Roman et V. Maillard) et d'un ouvrage illustré sur l'ours (*Romulus* de Nicolae Daramus).

La présentation des œuvres est de longueur variable : l'auteure s'attarde surtout sur les trois premiers ouvrages dont le deuxième est déjà bien connu du lecteur. De plus, les deux œuvres de « fantasy » sont en rapport étroit avec l'œuvre de M. Ende, *L'Histoire sans fin*.

Traduire et retraduire la littérature de jeunesse

Cette partie regroupe des réflexions portant sur des problèmes généraux de traduction ou spécifiques à la littérature de jeunesse ou à la langue roumaine.

Musicalités roumaines des contes de Perrault

L'auteure commence par s'interroger sur le sens de « sonner bien ». Elle s'intéresse aux sens de « son » et de « rythme » en citant notamment Valery Larbaud et

Meschonnic. Ensuite elle souligne l'importance de la musicalité chez Perrault, en particulier dans les formulettes.

L'historique des traductions de Perrault en roumain qui suit révèle que les plus anciennes datent de la fin du XIXe et la plus récente (au moment de l'écriture de l'article) de 2005. Ces traductions vont de la quasi-réécriture à la traduction qui respecte le conte de l'auteur. M. Constantinescu les catégorise en donnant des exemples de son corpus. L'adaptation-localisation transpose les contes de Perrault dans un milieu roumain. L'adaptation-abréviation supprime des dialogues, des personnages ou une partie des morales quand il y en a plusieurs. L'adaptation-télescopage mélange les contes de Perrault avec des contes d'autres auteurs comme Grimm ou Mme d'Aulnoy. L'adaptation-amplification ajoute des éléments. L'adaptation-libre comporte des ajouts, des modifications, des suppressions, des interventions du narrateur... M. Constantinescu conclut par le constat que la traduction d'un conte, même s'il est d'auteur, reste ressentie comme l'écriture d'une histoire qui était anonyme et transmise oralement et que l'on peut transformer à sa guise.

L'auteure présente les choix des traducteurs pour les traductions des titres et des noms propres. Les exemples sont révélateurs des possibilités qui s'offrent aux traducteurs : garder les noms d'origine, les transposer, traduire chaque élément des titres ou des noms signifiants... Elle s'intéresse ensuite à quelques formulettes bien connues et analyse les solutions proposées par les traducteurs. En général le jeu de sonorité prime sur le sens, les formulettes étant vouées à être retenues grâce aux répétitions de sons et au jeu avec la langue.

La traduction de Collodi en Roumain

Les premières adaptations de *Pinocchio* en roumain sont antérieures à ses premières traductions. Elles datent de la première moitié du XX^e siècle. Il existe aussi une version italienne abrégée accompagnée de notes destinée aux étrangers apprenant l'italien. Après 1989, le nombre de traductions et adaptations de Collodi en roumain a augmenté avec des références éditoriales plus ou moins précises. Mais l'auteure remarque que lui-même, Collodi, a commencé par être traducteur avant d'être auteur et qu'il a raconté à sa manière notamment des contes de Perrault et de Madame d'Aulnoy.

M. Constantinescu rappelle que, contrairement aux idées reçues, traduire pour la jeunesse n'est pas plus facile que traduire pour les adultes et que cela comporte des difficultés particulières. La simplification ou l'autochtonisation peut mener à une aseptisation du texte.

Le style de Collodi est difficile à rendre en roumain. Il s'inspire notamment de contes français et fait preuve d'espièglerie, qui peut être aplanie si le traducteur ne

s'intéresse qu'à la dimension moralisatrice. Pour souligner ce problème, l'auteure prend des exemples de traduction de *Pinocchio* en français. Des répétitions ou des longueurs dans les dialogues, qui font partie du style de l'auteur, ont été « corrigées » dans certaines traductions. Ces difficultés se retrouvent aussi en roumain.

Les premières traductions/adaptations en roumain ne donnent pas le nom de Pinocchio au personnage. Ce n'est qu'à partir de la version de Disney des années 1940 que le nom Pinocchio est utilisé. La version Disney est fortement critiquée par l'auteure qui s'appuie sur les écrits de Montandon et Bruckner. Elle dénonce l'édulcoration, le manichéisme caricatural et l'absence de remise en question du monde adulte présente dans l'original.

Tout en faisant référence à quelques traductions françaises, elle commente et compare différentes traductions en roumain (datant de 1911 à 2001). Elle analyse plus particulièrement les titres, les noms propres et le rendu du style de Collodi (vivacité, tonalité archaïque, oralité des dialogues). La proximité linguistique du roumain et de l'italien, langues latines toutes les deux, facilitent le rendu de certaines tonalités. Mais les régionalismes peuvent être difficilement rendus sans déplacer l'action dans une région roumaine.

L'auteur termine son article en citant Italo Calvino puis Montandon : Pinocchio fait partie des récits qui arrivent à « survivre aux changements de goûts, des modes, du langage, des mœurs » et il permet de nombreuses « réactivations ». Elle ajoute que la traduction est l'une de ces réactivations même si elle est souvent davantage adaptation que traduction. Elle rappelle que Collodi traducteur a adapté Perrault et que les adaptations de Pinocchio sont une sorte de revanche du destin.

Traduire pour les enfants des contes moose et inuits

L'auteure revient alors sur l'acte de traduire pour les enfants lorsqu'il s'agit de textes provenant de cultures éloignées. Elle s'intéresse à deux contes : l'un du Burkina Faso, l'autre du Groenland. Tous les deux sont écrits en français mais comportent des passages ou du vocabulaire en langue moose ou inuit. Ils disposent en outre d'un paratexte explicatif. Le premier n'est pas paru dans un ouvrage destiné à la jeunesse, le second si.

En reprenant des exemples de traductions de Perrault en roumain, elle rappelle qu'en littérature de jeunesse la traduction peut s'éloigner beaucoup de l'original et mérite souvent davantage le nom d'adaptation ou de version remaniée. Ce problème est lié à la nécessité de s'adapter aux possibilités de compréhension de l'enfant. Ainsi la traduction des deux contes choisis vers le roumain pose des problèmes de compréhension car la culture y est différente.

Le conte burkinabé s'intitule « L'orpheline » et présente un couple orpheline-marâtre comme dans certains contes de Perrault. La marâtre est dans ce conte une coépouse du père polygame. Cet aspect culturel, la polygamie, pose un problème de traduction en roumain qui ne dispose pas de terme équivalent à « coépouse ». Les chants en moore et les légumes inconnus des enfants roumains donnent sa couleur locale au conte. La traductrice a choisi de les conserver sans note dans sa publication dans la revue *Atelier de traduction*, mais préconise d'ajouter un lexique en annexe, avec des images, pour la publication dans un volume.

Le conte inuit comporte des termes inuits marqués par un astérisque renvoyant à un glossaire. Ainsi, sans être simplifié, l'ouvrage est accessible aux enfants et permet d'être compris dans son contexte culturel.

L'auteure rappelle, en conclusion, que le conte est un moyen de s'ouvrir à autrui et à d'autres cultures. Il est donc important de ne pas aseptiser le contenu culturel en traduisant.

Traduction de la littérature de jeunesse en tant que dialogue culturel à Hanoi

L'auteure rapporte les grandes idées qui sont ressorties des journées scientifiques tenues à Hanoi et portant sur la spécificité de la traduction de la littérature pour la jeunesse.

Elena Parualo, de Salerne, a fait une étude de la traduction en italien par Dacia Maraini de *The Secret Sharer* de Joseph Conrad. L'auteure a proposé des principes à appliquer pour la traduction d'un texte de littérature de jeunesse : éviter la simplification, garder la dimension culturelle, respecter le style, respecter l'enfant. Marie Caillat, de Phnom Penh, s'est intéressée à trois traductions françaises d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. L'équipe vietnamienne organisatrice a, elle, évoqué le problème de la collecte de comptines vietnamienne avant de présenter les problèmes de traduction en français : difficultés lexicales (formes dialectales, faune et flore spécifiques à certaines régions du Vietnam) et difficultés syntaxiques (jeu de rythmes et de rimes). Johanne Prud'homme, du Québec, s'est intéressée à deux « traductions » de *Harry Potter and The Philosopher's Stone*. La version américaine par sa couverture et son titre en fait un ouvrage pour jeune, mais atténue la magie. Tandis que la version française le destine plus aux enfants avec un Harry Potter enfant sur la couverture et un titre plus enfantin : *Harry Potter à l'école des sorciers*. Vu Van Dai, de Hanoi, s'est intéressé à l'acte de traduire un texte littéraire qui est un texte avec une certaine forme, un contenu linguistique et un contenu culturel. Il faut tenir compte de ces trois dimensions pour éviter les erreurs de traduction. Et il a conclu que pour traduire il fallait surtout travailler sa propre langue en s'appuyant sur la langue de l'auteur. M. Constantinescu évoque ensuite d'autres communications sur lesquelles elle ne s'attarde pas et notamment une

communication concernant une expérience de transposition théâtrale de *En famille* d'Hector Malot dans un lycée.

Sur la traduction d'un texte ludique pour les enfants

Dans le prolongement, l'auteure présente son expérience de traduction de quelques poésies ludiques du recueil *Jaffabules* de Pierre Coran.

La traduction du mot valise qui constitue le titre pose un premier problème. Et les poésies elles-mêmes en posent d'autres : les vers comportent beaucoup de jeux de mot et de jeux de sonorité. La traductrice est donc obligée de modifier légèrement le sens de certains vers (ainsi, en roumain les écrevisses bronzent au lieu d'avoir la jaunisse) pour conserver des jeux de sonorité. Elle doit aussi compenser certaines pertes par des effets de même ordre en d'autres endroits du texte. Et de conclure que « la traduction pour enfants [...] est loin d'être un jeu d'enfants. »

Des divers degrés d'adaptation de *Sans famille* en roumain

Le roman *Sans famille* d'Hector Malot a beaucoup de succès en Roumanie où il est fréquemment traduit et adapté. L'auteure compare cinq de ses traductions. Elle analyse dans un premier temps la présence ou non de la dédicace d'H. Malot à sa fille qui signifie l'intentionnalité de l'ouvrage. Elle s'intéresse ensuite au titre traduit par le premier traducteur en roumain « *Seul au monde* » et repris par la suite. Cette traduction enlève l'effet de symétrie avec le dernier chapitre du roman dont le titre « En famille » sera aussi celui d'un roman écrit plus tard. Elle relève ensuite les acclimatations dans les traductions : transformation de certains noms, suppression de toponymes, transposition de références gastronomiques. Puis elle s'intéresse aux simplifications : le nombre de chapitres est variable suivant les traductions dans lesquelles des passages entiers peuvent être éliminés.

Réflexions sur la traduction de la littérature de jeunesse (*Nous voulons lire!, Translittérature, Atelier de traduction, Méta*)

L'auteure propose quelques axes de réflexion pour la traduction de la littérature de jeunesse à partir de dossiers parus dans différentes revues. Les traducteurs cités ont fait part de leurs expériences et de leurs difficultés dans ces revues : difficulté de traduire un texte simple, danger de la simplification, question de l'adaptation pour une autre culture...

Entretien avec Jean Perrot

Cette interview de Jean Perrot, directeur et fondateur de l'Institut International Charles Perrault, commence par le rappel du rôle de cet institut : étudier et présenter les enjeux de la littérature de jeunesse. Les questions posées permettent à Jean Perrot d'expliquer le parcours qui l'a mené à la recherche en littérature de jeunesse et de « raconter » l'histoire de ce domaine en France. Il revient sur les chercheurs qui ont ouvert la brèche : Paul Hazard, Marc Soriano, Denise Escarpit,

Isabelle Nières-Chevrel, Francis et Danièle Marcoin ; il mentionne aussi Nadine Decourt et Bernadette Bricout, spécialistes du conte. Il évoque les formations universitaires existantes au moment de l'entretien et le rôle des multimédias dans la littérature de jeunesse actuelle.

Cet ouvrage qui peut paraître assez disparate constitue malgré tout une certaine unité. Mais, s'agissant d'une collection d'articles, les répétitions sont fréquentes. Le contenu de certaines œuvres est rappelé plusieurs fois et certains éléments d'analyse peuvent paraître redondants. L'ouvrage est à considérer pour ce qu'il est : une succession d'articles qui sont reliés entre eux et qui peuvent se répéter.

Les œuvres étudiées sont à la fois des classiques de la littérature de jeunesse et des œuvres d'auteurs contemporains. Il est, à mon avis, tout aussi intéressant pour les lecteurs qui ne connaissent pas trop le domaine que pour ceux qui s'intéressent déjà à la littérature de jeunesse. Les analyses sont toujours faites à plusieurs niveaux et les œuvres considérées ont très souvent un double destinataire : adulte et enfant. Les problèmes de traduction soulevés sont pour partie spécifiques à la littérature de jeunesse et pour partie relèvent de la traductologie en général.

PLAN

AUTEUR

Véronique Médard

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : vemedard@hotmail.com