

Natalia Paprocka

Université de Wrocław, Pologne
natalia.paprocka@uwr.edu.pl

Paweł Łapiński

Université de Gdańsk, Pologne
pawel.lapinski@poczta.onet.pl

La traduction comme négociation entre traducteur et éditeur

Sur l'exemple de la trilogie dystopique *Méto* et sa traduction polonaise¹

1. La dystopie en littérature de jeunesse

Dans la littérature de jeunesse, après l'époque d'Harry Potter et des vampires de Stephenie Meyer, on assiste depuis quelques années à une éclosion de la dystopie, phénomène littéraire présent jusque-là uniquement dans la littérature adulte². Ce sous-genre de la science-fiction fait actuellement fureur auprès des adolescents et des jeunes adultes, comme en témoignent les succès des trilogies *Hunger Games* de Suzanne Collins ou *Divergent* de Veronica Roth.

¹ Étude réalisée dans le cadre d'un projet de recherche financé par Narodowe Centrum Nauki (le Centre national pour la science) no 2012/05/B/HS2/04042.

² Rappelons quelques livres classiques du genre dystopique: *Nous autres* (1920) de Ievgueni Zamiatine, *Le Meilleur des mondes* (1932) d'Aldous Huxley, *La Kallocaïne* (1940) de Karin Boye, *1984* (1949) de George Orwell, *Limbo* (1952) de Bernard Wolfe, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, *La Grève* (Atlas Shrugged, 1957) de Ayn Rand, *La Planète des singes* (1963) de Pierre Boulle, *Un bonheur insoutenable* (1970) de Ira Levin, ou encore *La Servante écarlate* (1985) de Margaret Atwood.

Ces récits d'anticipation négatifs dépeignent des sociétés imaginaires dictatoriales et manipulatrices, vivant dans un monde post-apocalyptique. Ils sont « témoins de sociétés en crise » [Clermont, 2013 : 878], parce que « le roman contemporain pour adolescents, loin de charrier un imaginaire simpliste à des fins de divertissement superficiel, constitue au contraire un terrain extrêmement fertile où se déploient des interrogations d'ordre psychologique [...], politique [...] et même anthropologique [...] » [Bazin, 2012 : 2].

Le trait caractéristique commun des romans dystopiques est l'ambiance : dure, sombre et sans espoir – des traits qu'on associe difficilement aux romans de jeunesse. Comme le constate Christine Baker, directrice de Gallimard Jeunesse, « on assiste à un assombrissement du genre avec des textes pleins d'anxiété et de violence. L'autocensure ne s'exerce plus et les frontières sont sans cesse repoussées »³. Ceci s'accompagne d'une modification de l'image du type de lecteur visé, qui n'est plus univoque : ce n'est plus un adolescent « innocent », mais un jeune, voire un jeune adulte, conscient des aspects négatifs de la vie et du monde qui l'entoure.

2. *Méto* en France et en Pologne

Les écrivains français s'inscrivent eux aussi – bien que de manière moins « médiatisée » – dans ce mouvement littéraire avec, par exemple, Yves Grevet et ses séries dystopiques. La première, intitulée *Méto*, est constituée de trois volumes : *La Maison*, *L'Île* et *Le Monde*. Elle a été publiée en France aux éditions Syros dans les années 2008-2010, simultanément à la publication aux États-Unis des *Hunger Games*.

La trilogie, pensée dans ses moindres détails, est basée sur le suspense autour d'un mystère. L'action du premier volume se passe d'abord dans une grande Maison, une sorte d'orphelinat, où 64 garçons, qui n'ont aucun souvenir de leur passé, vivent en autarcie complète. Les règles de cette Maison sont extrêmement rigides, les adolescents y mènent une vie disciplinée et austère. Tous les deux jours, les Césars qui surveillent les enfants leur font une piqûre pour qu'ils ne grandissent pas. Quand ils deviennent trop grands, ils disparaissent sans laisser de traces. *Méto*,

³ *Livre Hebdo*, n° 769, le 20 mars 2009.

habitant de la Maison depuis quatre ans, décrit en détails l'ambiance glaciale qui y règne, ainsi que les effets psychologiques dévastateurs que cet environnement carcéral exerce sur les enfants. Jour après jour, Méto organise la rébellion et, avec un groupe de compagnons, s'évade de la Maison.

Dans le deuxième volume, les jeunes héros se retrouvent chez les rebelles qui forment la tribu des Oreilles Coupées. Espérant avoir enfin trouvé la liberté, les adolescents découvrent des hommes brutaux qui les séquestrent et les asservissent. Cette micro-société s'avère aussi hiérarchisée et oppressive que la communauté de la Maison que les garçons ont fuie. Méto veut savoir qui il est, pourquoi lui et les autres enfants ont été enfermés dans la maison, et qui se trouve derrière tout cela. Mais ce n'est que dans le troisième tome que les mystères s'expliquent. Méto est de retour à la Maison, en tant que prisonnier du groupe E, dont les membres sont chargés de mener des missions secrètes sur le continent. Méto découvre alors le monde extérieur à l'île et les raisons pour lesquelles la Maison a été créée.

La trilogie de Grevet a été positivement accueillie en France par les jeunes lecteurs et les critiques, comme le prouvent les prix littéraires⁴ qu'elle a obtenus. En 2012, une réédition intégrale paraît chez le même éditeur, puis une troisième, dans les années 2013-2015, de nouveau en trois volumes.

En Pologne, le premier volume de la trilogie est sorti en 2014, le deuxième en octobre 2015, et le troisième est actuellement en préparation. Ils ont tous les trois été traduits par Paweł Łapiński qui, en tant que traducteur littéraire, collabore surtout avec Wydawnictwo Literackie (six traductions, dont deux livres d'Anna Gavalda). La traduction de la trilogie *Méto* était sa deuxième traduction littéraire, et la première pour la jeunesse. Elle lui a été confiée après l'acceptation de son échantillon de traduction d'un chapitre du livre. Le traducteur a commencé son travail à un moment où tous les trois volumes originaux étaient déjà parus en

⁴ Liste des prix *Méto* Tome 1 : Prix Tam Tam Je Bouquine 2008, Prix des Collégiens du Doubs 2008, Prix jeunesse de la ville d'Orly 2009, Prix Enfantaisie 2009 (Suisse), Prix Ruralivres en Pas-de-Calais 2008/2009, catégorie Dévoreurs, Le Roseau d'or, Prix Gragnotte 2009 de la ville de Narbonne, Prix Chasseurs d'Histoires 2009 de la ville de Bagnaux (d'après le site de l'éditeur: http://syros.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=83&Itemid=25).

France, il connaissait donc toute l'intrigue et son dénouement avant de démarrer la traduction.

L'éditeur responsable de la publication de la trilogie en Pologne est Dwie Siostry (littéralement : Deux Sœurs), une des maisons d'édition qui sont apparues dans le paysage éditorial polonais dans la première décennie du troisième millénaire et qui, en raison de leur taille, ont été baptisées « lilliputiennes ». Innovatrices et indépendantes, ces maisons d'édition ont déclenché une révolution dans le domaine du livre d'enfance et de jeunesse en Pologne, en y introduisant les albums étrangers, jusque-là pratiquement ignorés. Dwie Siostry, qui a remporté beaucoup de succès, publie en général des livres destinés aux enfants plus jeunes, mais depuis un certain temps, tente de diversifier son catalogue et propose en plus quelques livres pour les jeunes plus âgés, et parmi eux, les trois volumes du roman de Grevet. C'est une des propriétaires de la maison d'édition qui a choisi la trilogie *Méto* parmi ses lectures de livres de jeunesse français. L'éditeur polonais a gardé les mêmes couvertures que la première édition originale, mais il a reculé un peu les limites d'âge du public visé : alors que l'éditeur français le déclare pour adolescents à partir de 10 ans, son homologue polonais l'associe aux adolescents à partir de 12 ans.

3. La traduction en tant que processus collectif et dialogique

Dans la présente étude, en prenant la trilogie *Méto* et sa traduction polonaise comme exemple, nous nous pencherons sur la nature collective et dialogique du processus de traduction. Celle-ci a été démontrée par plusieurs études traductologiques, notamment celles qui s'inspirent de la sociologie et de l'ethnographie. En effet, si l'on considère que, dans le cas de la traduction littéraire, ce que Gideon Toury [1995: 249] appelle un événement de traduction (*translation event*)⁵ démarre au moment de la sélection du titre à traduire et se termine avec la parution du livre, il devient clair que, outre le traducteur, plusieurs autres agents y participent activement. Leurs décisions ont alors inévitablement une

⁵ Ce chercheur propose l'opposition entre *translation act* qui est de nature cognitive et individuelle et *translation event* qui est de nature sociale.

influence plus au moins directe sur la forme finale de la traduction en tant que produit fini.

Et si l'on reconnaît la dimension collective du processus de traduction, il conviendrait de mettre plus l'accent aussi sur sa dimension « dialogique » et d'étudier les relations et interactions entre les intermédiaires participant à ce processus. Hélène Buzelin, en s'appuyant sur les travaux de Bruno Latour, propose d'analyser ces interactions en termes de « confrontation » des points de vue « entre les différents intermédiaires » et, en plus, d'y voir un élément constitutif du processus de traduction [Buzelin, 2004 : 732]. Dans cette perspective, la traduction-processus apparaît comme un acte de prise de décisions, et la traduction-produit, comme l'expression d'un « conflit de subjectivités », le résultat « des négociations, tensions, mais aussi des rapports de complicité qui jalonnent le processus de traduction » [Buzelin, 2004 : 738].

Les analyses empiriques du processus de prise de décision et des interactions entre les acteurs engagés dans la traduction littéraire, bien qu'elles soient postulées, restent difficiles à réaliser. Le problème principal est que tout le processus est considéré comme se déroulant dans une « zone privée de la maison d'édition » et, en même temps, dans une zone plus ou moins privée des personnes qui y sont engagées (traducteurs, réviseurs, rédacteurs...), ce qui limite – voire empêche – l'accès aux données [Buzelin, 2007 : 144-146 ; Zajas, 2014 : 300].

Cependant, les chercheurs réalisent parfois ce genre d'« intrusion » dans les zones privées et récoltent des informations diverses concernant les rôles et les interactions entre plusieurs intermédiaires dans le processus de traduction. Ceci se fait principalement avec des méthodes relevant de l'ethnographie, telles l'interview, l'observation participante, le questionnaire, l'analyse des documents [Goldsmith, 2006 ; Buzelin, 2004 ; Zajas, 2014 ; Paloposki, 2009 ; Taivalkoski-Shilov, 2014 ; Biernacka-Licznar, Paprocka, 2016]. Parfois ces chercheurs qui sont en même temps traducteurs profitent de leur propre expérience pour analyser les nuances du travail collectif et dialogique sur la traduction [voir par exemple Tabakowska, 1999].

Les interactions entre les intermédiaires se font à toutes les étapes du processus de traduction et concernent tous ses aspects. Dans la présente étude, nous voudrions nous pencher sur la coopération du traducteur et des représentants du monde éditorial à l'étape de la production du

texte même de la traduction. En effet, comme le remarque Buzelin, « les traductions [pendant leur création], puisqu'elles sont perçues comme dérivées et secondaires, sont – plus que d'autres types de textes – sujettes à des manipulations, ajustements et révisions par des tierces personnes »⁶ [Buzelin, 2007 : 142]. Hanne Jansen et Anna Wegener [2013] proposent même de parler d'« autorité traductive multiple » (*multiple translatorship*)⁷ responsable de la rédaction du texte. Cependant, cette coopération ne laisse (presque) aucune trace dans le produit fini. Comme le résume Daniel Simeoni à propos du travail des traducteurs :

[...] Leur travail, plus que celui des auteurs, a souvent été falsifié – comme quoi de nombreux textes laissés à notre appréciation sont en fait frelatés et il est peu d'espoir que les chercheurs puissent distinguer dans le texte de traduction des mains, esprits et cœurs divers responsables du produit fini⁸ [Simeoni, 1998 : 32].

4. Objectif et méthode d'analyse

L'objectif de cette étude n'est pas d'analyser les nuances de l'original et du texte traduit, mais – pour ainsi dire – celles de la coopération entre les différents agents de la traduction et leur impact sur sa version finale. Nous voudrions jeter plus de lumière sur les modalités de participation des agents autres que le traducteur dans l'élaboration du texte traduit, pour apporter quelques éléments de réponse aux questions suivantes : qui coopère avec le traducteur ? et comment se déroule cette coopération ? Soulignons que notre intention n'est pas de juger laquelle des deux parties de cette négociation a « raison » et laquelle est dans « l'erreur »,

⁶ « [...] translations (in the process of becoming), by their perceived derivative and secondary nature, are – more than any other types of texts – subject to manipulation, fine-tuning and revision ».

⁷ Le terme est conçu à l'instar de celui de *multiple autorship* de Stillinger. Comme le disent les auteurs, « accordingly, we draw on Stillinger's insight to coin the concept "multiple translatorship" to signal the reality that, for better or worse, translation is frequently collaborative in nature » [Jansen, Wegener, 2013 : 5].

⁸ « [...] their [of translators] work, more than that of authors, has commonly been tampered with – to the effect that many texts left to our appreciation are in fact adulterated, with little hope for the analyst to disentangle the various hands, minds and hearts responsible for the final product by third parties ».

mais de montrer comment les deux participent à créer la forme finale du texte.

La traduction de *Méto* a été particulièrement intéressante pour analyser la coopération entre le traducteur et l'éditeur à cause du nombre élevé de « dangers potentiels » que comportait l'entreprise. Tout d'abord, la maison d'édition, publiant jusque-là pour les enfants, désirait, avec la traduction de *Méto*, s'aventurer sur le nouveau domaine des lecteurs plus âgés, et en plus avec un roman qui ne s'inscrivait pas vraiment dans ses habitudes éditoriales. Ensuite, le traducteur, qui en est seulement au début de sa carrière, a reçu comme partenaire un réviseur expérimenté qui aurait pu s'imposer dans leur coopération. Enfin, le texte des trois romans était loin de la simplicité présumée des textes destinés à la jeunesse, réclamant du traducteur une approche conceptuelle approfondie pour pouvoir reproduire dans la langue cible la réalité minutieusement construite par l'auteur. À cela s'ajoute que les choix traductifs qu'il a effectués dans le premier volume étaient appelés, dans de nombreux cas, à se répercuter dans les deux autres. Ainsi, avec un risque d'échec supérieur à la moyenne, le nombre des questions à traiter pour les agents du processus de traduction a été particulièrement élevé, ce qui nous a offert beaucoup de matière pour une étude approfondie.

Notre méthode pour distinguer dans le texte de la traduction ces « mains, esprits et cœurs divers » dont parle Simeoni et pour restituer l'échange interpersonnel qui a sous-tendu le travail d'écriture du texte traduit a été double. Nous avons commencé par un entretien avec le traducteur, pendant lequel il a identifié les principaux points de négociation avec les autres intermédiaires du processus de traduction. Ensuite, il nous a montré des échanges de correspondances entre lui et les autres agents, dans lesquels deux, et parfois trois intermédiaires négociaient point par point certains aspects de la traduction en fonction de leurs visions parfois divergentes. Ces échanges se sont faits par écrit, dans les marges des versions intermédiaires de la traduction, à l'aide du suivi des modifications du logiciel Word. Grâce à cela, il nous a été possible d'analyser ultérieurement les négociations qui ont eu lieu pendant le processus de traduction, en saisissant ce dernier « *in the making* », bien qu'en différé.

5. Qui coopère avec le traducteur à l'étape de la rédaction du texte traduit ?

Nous avons analysé les négociations des acteurs de la traduction des deux premiers volumes de la trilogie d'Yves Grevet, le troisième n'étant pas encore terminé. Dans le cas de la traduction du premier volume, c'est un des employés de la maison d'édition qui a joué le rôle de réviseur, et c'est avec lui que le traducteur a discuté ses choix. Cet agent, lui-même traducteur littéraire connaissant bien le français, a procédé au polissage de la version polonaise (révision unilingue) et à la comparaison de la traduction avec l'original (révision comparative).

Pendant le travail sur le deuxième volume, la situation a changé et le traducteur a coopéré avec deux agents du monde éditorial. Le premier était un réviseur, autre que celui du premier volume et cette fois-ci « extérieur » à la maison d'édition. Il a procédé à la révision unilingue de la traduction et a proposé ses modifications au traducteur. Et le réviseur du premier volume a endossé le rôle de rédacteur-coordonateur (appelé *redakcja* ou *redaktor prowadzący*) et a veillé à la cohérence des trois volumes. Mais cet intermédiaire, outre la coordination, a aussi relu le tout, en procédant au polissage de la langue polonaise et à l'ultime comparaison de la traduction avec l'original. Il a donc participé, lui aussi, aux négociations concernant la forme finale de la traduction, et les marges du deuxième volume contiennent ainsi des échanges de commentaires entre trois participants.

À la fin du travail sur un volume, le traducteur et le rédacteur-coordonateur se sont assurés que les choix traductifs, surtout ceux qui concernaient les noms propres, ne compliqueraient pas la traduction du volume suivant.

Il y a lieu de signaler que la position du traducteur sur le marché polonais du livre a évolué au cours des dernières années, surtout grâce aux actions menées par l'Association des traducteurs littéraires polonais, fondée en 2010. L'un des plus grands succès de l'association a été d'obtenir une redistribution de la redevance de prêt des livres versée par les abonnés des bibliothèques, initialement conçue seulement pour les auteurs, afin que les traducteurs littéraires en profitent également. Ainsi, depuis 2016, les traducteurs ont droit à une rémunération supplémentaire calculée sur la base du nombre de prêts des livres traduits. Le traducteur devient donc pour l'éditeur, beaucoup plus qu'avant, un

partenaire en affaires. Désormais, il veille à la qualité du produit final motivé non seulement par sa conscience professionnelle, mais aussi par son propre intérêt économique.

6. Comment se déroule la coopération entre le traducteur et les représentants du monde éditorial ?

Dans ce qui suit, nous allons analyser quelques exemples de la coopération du traducteur et des agents du monde éditorial et observer leurs négociations sur la forme finale de la traduction. Nous nous concentrerons sur leurs discussions autour des prénoms des héros, mais, pour compléter l'image, nous mentionnerons aussi celles qui ont porté sur le style.

6.1. Le traducteur convainc le réviseur : exemple des prénoms des personnages

Les prénoms des personnages sont un élément qui a été particulièrement discuté. Dans l'original, trois groupes d'anthroponymes correspondant à trois réalités fantastiques différentes apparaissent successivement : les prénoms latins des habitants de la Maison, les prénoms des membres de la tribu des Oreilles Coupées, et les prénoms des personnages du monde post-apocalyptique extérieur à l'île. Le traducteur a décidé d'utiliser trois procédés de traduction différents pour les rendre en polonais. En nous rapportant à la typologie des moyens de traduire les anthroponymes proposée par Anna Fornalczyk [2012], nous pouvons dire que les prénoms du premier groupe ont été remplacés par leurs homologues habituels polonais, ceux du deuxième groupe ont été traduits par des équivalents inventés par le traducteur, et ceux du troisième groupe ont été repris tels quels. Cette triple décision du traducteur a donné lieu à de longues négociations avec le réviseur. Elles ont porté non seulement sur la forme des prénoms au nominatif, mais aussi sur leur forme au vocatif, leur fréquence d'emploi et le recours éventuel aux diminutifs. Analysons de plus près quelles ont été les propositions des deux côtés et les arguments pris en considération dans la discussion.

6.1.1. Prénoms latins

Dans le premier volume, tous les enfants qui arrivent à la Maison obtiennent des prénoms latins en -us ou en -o : Servius, Quintus, Claudius, Crassus, Kaeso... Les héros s'en servent régulièrement en tant que formes nominales d'adresse⁹ quand ils s'interpellent l'un l'autre.

Le traducteur a pris quatre décisions pour ce groupe de prénoms. (a) Tout d'abord, il a décidé de remplacer les prénoms latins utilisés dans l'original par leurs homologues polonais : Serwiusz, Kwintus, Klaudiusz, Krassus, Kasjusz... (b) Ceci faisant, il a soigneusement évité tout recours aux diminutifs. (c) Ensuite, il a décidé de garder toutes les occurrences d'utilisation des prénoms en tant que formes nominales d'adresse, même si leur fréquence assez élevée a attiré son attention. (d) Il a mis aussi – et c'est sa quatrième décision – tous les prénoms au vocatif, en renonçant aux formes au nominatif qui sont aussi possibles en polonais. Voici quelques exemples de traduction des prénoms utilisés en tant que formes nominales d'adresse :

C'était trop fort, Tibérius ? [Grevet, 2012 : 42] à Nie za mocno, Tyberiuszu? [Grevet, 2014 : 27]

Bonne nuit, Crassus. [Grevet, 2012 : 43] à Dobranoc, Krassusie. [Grevet, 2014 : 28]

Hé, Rémus, on a fait 4.8 ! [Grevet, 2012 : 50] à Hej, Remusie, wykręciliśmy 4.8. [Grevet, 2014 : 36]

Comme l'a expliqué le traducteur, ses quatre choix ont été dictés par la volonté de souligner la réalité rigide et austère de la Maison, de recréer l'ambiance d'isolement, de mystère et d'abstraction imaginée par l'auteur.

Comme le montre l'analyse des échanges de commentaires, l'acceptation de ses décisions par le réviseur n'a pas été automatique. Celui-ci s'est opposé de prime abord à l'emploi systématique des prénoms au vocatif comme formes nominales d'adresse, en proposant de les remplacer par les mêmes formes au nominatif, qui sont, comme l'explique Eugeniusz Tomiczek [1983 : 29-30], fonctionnellement équivalentes,

⁹ La forme nominale d'adresse est définie comme « n'importe quel syntagme nominal susceptible de désigner un être auquel on est susceptible de s'adresser » [Kerbrat-Orecchioni, 2010 : 10].

à ceci près que ces dernières sont perçues par les Polonais comme plus familières. C'est d'ailleurs l'argument du réviseur : les prénoms au vocatif, en tant que formes d'adresse, sonnent – à son avis – « hypercorrectes » et « artificielles » dans la bouche des jeunes garçons, tandis que les formes au nominatif seraient plus familières, plus naturelles dans les dialogues, grâce à quoi le texte gagnerait en crédibilité.

Mais le traducteur réplique que si l'effet obtenu est une ambiance rigide et artificielle, c'est justement son intention. Il rappelle que la situation que vivent les personnages n'a rien de « naturel » et que leurs dialogues devraient refléter la tension et la peur qu'ils subissent continuellement. Les formules d'adresse « artificielles » servent donc à souligner la distance entre les garçons, qui, ne sachant pas de quoi dépend leur survie et leur disparition inévitable, ne se considèrent pas comme des amis ni des copains, d'où le degré élevé de formalité de leurs conversations. Le traducteur renvoie enfin à l'original pour expliquer que les garçons n'y utilisent ni diminutifs, ni sobriquets, ce qui prouve – à son avis – que l'auteur lui-même est loin de considérer la situation qu'il a créée comme « normale ».

Suite à ces explications, le réviseur accepte les choix du traducteur. Il s'inquiète encore et se demande si l'accumulation de ces formes peu naturelles ne paraîtra pas risible au lecteur, mais finalement il annule ses corrections.

6.1.2. Prénoms des Oreilles Coupées

La stratégie globale du traducteur par rapport aux prénoms se prolonge dans le deuxième volume, où Méto et ses amis – Claudius, Marcus, Octavius – quittent la Maison et se retrouvent parmi les rebelles formant la tribu des Oreilles Coupées. La tribu se subdivise en clans tels que les Sangliers, les Renards, les Faucons, les Chouettes ou les Lézards. Leurs membres rejettent tout ce qui est lié à la Maison et à ses règles rigides, y compris les prénoms reçus des Césars. À leur place, chaque garçon se choisit un nouveau prénom formé avec les mêmes lettres que celui de son clan. Par exemple, les membres du clan des Sangliers se prénomment : Reniglas, Ligarnes, Nairgels, Ganeslir, Slirgena.

Le traducteur, face à cette nouvelle réalité fantastique, a parfois été amené à modifier les noms des clans pour pouvoir en construire les

prénoms de leurs membres. Ainsi, les Renards sont devenus en polonais *Lisice* (« renardes ») au lieu de *Lisy* (« renards »), et les Sangliers se sont transformé en *Odyńce* (« sangliers mâles ») au lieu de *Dziki* (« sangliers »), les deux équivalents les plus proches étant trop courts pour en tirer plusieurs prénoms.

Ces deux modifications du traducteur ont été contestées par le rédacteur-coordonateur. À son avis, le changement de sexe des renards pouvait être insolite pour les jeunes lecteurs, puisque le clan ne se compose que de garçons. Quant au mot *odyniec*, le réviseur a rappelé que ce mot ne s'emploie pas seulement en polonais pour désigner le « sanglier mâle », mais aussi l'« aurochs mâle ». Pour résoudre le problème de construction des prénoms avec les lettres du nom du clan, il a proposé de choisir d'autres animaux dont les noms polonais sont plus longs, par exemple *szakale* (« chacals ») et *tygrysy* (« tigres »).

Le traducteur s'est opposé à cette idée, en avançant plusieurs arguments. Tout d'abord, a-t-il expliqué, les noms des animaux proposés ne respectent pas les principes qui régissent la diégèse de toute la trilogie. En effet, Méto et ses amis, qui sont tous des enfants arrivant de la Maison, découvrent le monde progressivement, avec pour seul point de repère la réalité de l'île. Dès lors, les noms d'animaux utilisés comme noms de clans devraient se rapporter à la faune de l'île, ce qui exclut automatiquement les chacals et les tigres. Le traducteur a aussi rappelé que le mot « chacal » connote en polonais quelqu'un qui profite du malheur de l'autre, alors que dans l'original, il est question d'un clan dont les membres sont rusés et habiles. Quant à la forme féminine « renardes », le traducteur a attiré l'attention du réviseur sur le fait que dans la version originale, il y a aussi des clans « féminins », comme les Chouettes ou les Vipères. Enfin, quant à la seconde signification du mot *odyniec*, le traducteur a jugé peu probable que les adolescents polonais la connaissent, car le mot lui-même est aujourd'hui rarement employé. Suite à cette longue explication du traducteur, le rédacteur-coordonateur a finalement renoncé aux changements proposés.

Le traducteur a aussi prolongé sa décision du premier volume concernant la forme des prénoms quand ceux-ci sont employés en tant que formes nominales d'adresse. En effet, alors que les prénoms latins donnés par les Césars ont toujours été mis au vocatif en polonais (*Klaudiuszu*, *Tytusie*, *Krassusie*), les nouveaux prénoms sont utilisés en

tant que formes d'adresse toujours au nominatif (*Dobry wieczór*, *Strasz*, *Dobranoc*, *Strasz*). Seuls Méto et ses camarades continuent d'utiliser les prénoms au vocatif, ce qui est censé symboliser – comme l'explique le traducteur – leur exclusion de la communauté des Oreilles Coupées.

6.1.3. Prénoms des personnages extérieurs à l'île

Aux deux groupes de prénoms liés à la réalité fantastique du roman, s'ajoutent dans le deuxième volume les prénoms français conventionnels des personnages extérieurs à l'île, vivant en France après l'apocalypse : Eve, Sophia, Ella, Olivier, Gilles, Charles, Alain, Richard, Jacques, etc. Par rapport à ce groupe de prénoms, le traducteur a décidé de recourir à la stratégie de l'exotisation et les a empruntés tels quels.

Le réviseur a en général accepté cette décision du traducteur, sauf dans un cas où il l'a discutée. Le prénom français « Olivier » apparaît dans le texte sous la forme du diminutif « Olive », employé en plus en tant que forme nominale d'adresse :

Olive! Olive, viens me voir! [Grevet, 2012 : 333] à Olive! Olive, chodź do mnie! [Grevet, 2015 : 68]

Le réviseur a proposé de poloniser cette forme, argumentant qu'elle pourrait être perçue comme féminine par les Polonais. Mais finalement, c'est la version du traducteur qui apparaît dans le volume imprimé.

Les trois exemples analysés montrent que la coopération entre le traducteur et le réviseur a été bilatérale et s'est déroulée en plusieurs étapes. Chacun a présenté ses arguments, et bien que le dernier mot appartienne au réviseur, celui-ci s'est laissé convaincre par le traducteur et a accepté ses propositions d'utiliser avec cohérence les trois procédés de traduction différents pour rendre les trois types de prénoms. Le réviseur a aussi accepté la décision du traducteur d'utiliser le vocatif, qui est un moyen linguistique inexistant dans l'original (il n'y a pas de déclinaisons en français), pour opposer la réalité austère de la Maison et la réalité oppressive des révoltés contre la Maison.

6.2. Le réviseur convainc le traducteur : exemple du style

Le style a donné lieu à plusieurs autres négociations entre le traducteur et les représentants du monde éditorial. L'argument avancé par ces derniers est que le style, dans plusieurs passages des versions préliminaires du traducteur, n'était pas adapté au public de jeunes lecteurs. Ils l'ont jugé trop formel, insuffisamment concis, et donc peu naturel dans la bouche des jeunes héros. Cette remarque générale se rapporte aussi bien aux dialogues, qu'à la narration, puisque le narrateur Méto est un jeune adolescent.

Plusieurs propositions de modifications formulées par les réviseurs ont eu pour objectif – comme l'explique l'un d'eux – d'« accélérer » le texte, de lui donner un rythme plus soutenu pour le rendre plus « digeste » pour les lecteurs adolescents. Pour ce faire, ils ont en général proposé de raccourcir les phrases, voire de choisir des mots plus courts (par exemple la conjonction *jeśli* au lieu de *jeżeli*, ce qui donne une syllabe de moins).

C'est aussi en pensant aux lecteurs adolescents que les réviseurs se sont souvent opposés à l'emploi de mots appartenant, selon eux, à un registre trop élevé. Ils ont proposé des synonymes plus courants. Par exemple, en commentant l'extrait ci-dessous, le réviseur a jugé que l'adverbe *fonetycznie* (« phonétiquement ») était peut-être « un peu difficile dans un livre pour jeunes adolescents ». Le rédacteur-coordonateur a visiblement partagé son point de vue, puisque dans la version finale, ce mot est remplacé par une expression quasi-synonymique : *ze słuchu*.

Original	Proposition du traducteur	Proposition du réviseur et version finale
Il a bredouillé, devant quelques brutes en larmes, des paroles dans une langue inconnue que j'ai mémorisées <u>phonétiquement</u> . [Grevet, 2012 : 467-477]	Wybełkotał przed kilkoma zapłakanymi brutalami jakieś słowa w nieznanym języku, których nauczyłam się na pamięć <u>fonetycznie</u> .	Wybełkotał przed kilkoma zapłakanymi brutalami jakieś słowa w nieznanym języku, których nauczyłam się na pamięć <u>ze słuchu</u> . [Grevet, 2015 : 201]

Voici d'autres exemples de contre-propositions du réviseur qui ont été par la suite retenues dans la version imprimée :

Original	Proposition du traducteur	Proposition du réviseur	Version finale
des résignés [Grevet, 2012 : 321]	defetyści	pesymiści; ci, którzy stracili nadzieję	ci, którzy stracili nadzieję [Grevet, 2015 : 56]
mon ravitailleur [Grevet, 2012 : 269]	mój aprowizator	mój karmiciel	mój karmiciel [Grevet, 2015 : 9]
ce petit monde [Grevet, 2012 : 289]	mikroświat	mały świat; miniaturowy świat	mały świat [Grevet, 2015 : 26]
la question fatale [Grevet, 2012 : 315]	feralne pytanie	nieszczęsne, zgubne pytanie	nieszczęsne pytanie [Grevet, 2015 : 50]
ses sbires [Grevet, 2012 : 319]	jego siepacze	jego zbirzy	jego zbirzy [Grevet, 2015 : 54]

Des cas inverses se sont également produits, mais plus rarement. Ainsi, la proposition du traducteur d'employer, comme équivalent du mot français « infirmerie », le mot « ambulatorium » a été contestée par le réviseur du deuxième volume, qui a argumenté que ce mot appartenait à un registre « très élevé ». Mais le rédacteur-coordonateur lui a rappelé qu'il avait déjà été utilisé dans le premier volume où ce mot avait été choisi, tout comme « dormitorium », pour ses connotations latines qui correspondaient avec les prénoms latins des garçons. Pour garder la cohésion de toute la trilogie, il a donc été retenu aussi dans le deuxième volume.

Outre la correction stylistique, les négociations autour du style semblent partiellement dues aux divergences de vues concernant l'image du public visé chez le traducteur et chez les représentants du monde éditorial. Ces derniers le perçoivent probablement comme plus jeune et, dès lors, souhaitent que le texte traduit soit plus simple.

7. En guise de conclusion

Cette courte étude montre que, dans la traduction littéraire, la version finale du texte est le résultat d'une coopération entre plusieurs agents du processus de traduction. Le traducteur y joue sans doute un rôle important, mais il n'y est pas seul. Dans le cas analysé, on a pu observer une collaboration véritable entre les agents, éloignée de la situation où le travail du traducteur est remanié sans son accord. La nature dialogique de la traduction a donc pris une dimension réelle. Comme d'autres agents qui ont coopéré avec le traducteur connaissaient comme lui le français, la vision fantastique de l'auteur a véritablement été interprétée par plusieurs personnes. La version finale est tantôt celle qui a été proposée par le traducteur, tantôt celle que préféreraient les représentants du monde éditorial.

Pour traduire les prénoms des personnages, le traducteur a procédé selon une stratégie globale cohérente dont les principes ont été discutés et finalement acceptés par les agents du monde éditorial. Ceci a contribué à reproduire dans la traduction l'ambiance hostile caractéristique du genre dystopique. Par contre, les réviseurs ont eu le plus souvent le dernier mot quant aux modifications se rapportant au style du texte. Les interactions à ce propos entre les intermédiaires participant à la création de la forme finale de la traduction laissent supposer que chacun d'eux avait sa propre vision du public visé. Dans le cas étudié, les représentants du monde éditorial voyaient les lecteurs plus jeunes, ce qui s'est traduit par une volonté de rendre le texte plus accessible, par exemple par les choix lexicaux. Cela vient peut-être du profil de la maison d'édition Dwie Siostry qui est principalement spécialisée dans les livres pour enfants : ses fondateurs et employés ont donc probablement l'habitude de ce genre de lecteur. En revanche, le traducteur, conscient de l'âge des lecteurs, s'est plutôt adressé à eux comme à des adultes, s'inscrivant ainsi dans la tendance générale selon laquelle les romans dystopiques sont destinés à un public de jeunes adultes.

La version finale de la traduction apparaît donc comme une sorte de compromis entre des visions parfois divergentes, comme le résultat de négociations plus ou moins longues et difficiles entre le traducteur et les représentants du monde éditorial.

Références :

- Grevet, Y. (2012), *Méto. L'intégrale*, Syros, Paris.
- Grevet, Y. (2014), *Dom*, trad. P. Łapiński, Dwie Siostry, Warszawa, *Meto*, t. 1.
- Grevet, Y. (2015), *Wyspa*, trad. P. Łapiński, Dwie Siostry, Warszawa, *Meto*, t. 2.
- Bazin, L. (2012), « Mondes possibles, lendemains qui chantent ? Projections utopiques dans la littérature de jeunesse contemporaine », *Trans : revue de littérature générale et comparée* 14, p. 1-10, <https://trans.revues.org/567?lang=fr>.
- Biernacka-Licznar, K., Paprocka, N. (2016), « Children's Book in Translation : An Ethnographic Case-Study of Polish Lilliputan Publishers' Strategies », *International Research in Children Literature* 9 (2), p. 179-196.
- Buzelin, H. (2004), « La traduction, l'ethnographie et la production des connaissances », *Meta* 49(4), p. 729-746.
- Buzelin, H. (2007), « Translation "in the making" », in: Wolf, M., Fukari, A. (dir.), *Constructing a sociology of translation*, John Benjamins, Amsterdam, p. 135-169.
- Clermont, Ph. (2013), « Science-Fiction », in: Nières-Chevrel, I., Perrot, J. (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Electre-Éditions du Cercle de la Librairie.
- Fornalczyk, A. (2012), *Translating anthroponyms as exemplified by selected works of English children's literature in their Polish versions*, Peter Lang, Frankfurt am Main *et al.*
- Goldsmith, A.Y. (2006), « Found in Translation: How US Publishers Select Children's Books in Foreign Languages », in: Pinsent, P. (dir.), *No Child is an Island: The Case for Children's Literature in Translation*, IBBY/NCRCCL Conference Papers, Pied Piper Publishing, Shenstone, p. 88-101.
- Jansen, H., Wegener, A. (2013), « Multiple Translatorship », in : Jansen, H., Wegener, A. (dir.), *Authorial and Editorial Voices in Translation 1 : Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*, Éditions québécoises de l'œuvre, Montréal, p. 1-38, <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/26642/YS%20AEV1%20Jansen%20and%20Wegener.pdf?sequence=1>.
- Kerbrat-Orecchioni, K. (2010), « Introduction », in: Kerbrat-Orecchioni, K. (dir.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Éditions de l'Université de Savoie, Chambéry.

- Paloposki, O. (2009), « Limits of freedom. Agency, choice and constraints in the work of the translator », in: Milton, J., Bandia, P. (dir.), *Agents of Translation*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia, p. 189-208.
- Simeoni, D. (1998), « The Pivotal Status of the Translator's Habitus », *Target* 10 (1), p. 1-39.
- Tabakowska, E. (1999), *O przekładzie na przykładzie: rozprawa tłumacza z Europą Normana Daviesa*, Znak, Kraków.
- Taivalkoski-Shilov, K. (2014), « Tracing the Editor's Voice : on Editors' Autobiographies », in: Jansen, H., Wegener, A. (dir.), *Authorial and Editorial Voices in Translation 2 : Editorial and Publishing Practices*, vol. 3, Les Éditions québécoises de l'œuvre, Québec, p. 65-86.
- Tomiczek, E. (1983), *System adresatywny współczesnego języka polskiego i niemieckiego. Socjolingwistyczne studium konfrontatywne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Toury, G. (1995), *Descriptive Translation Studies and beyond*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Zajás, P. (2014), « Etnografia produkcji przekładu. (Semi)peryferyjne literatury na niemieckim rynku książki », *Teksty Drugie* 4, p. 295-318.

RÉSUMÉ

Dans la présente étude, en prenant comme exemple la trilogie dystopique pour la jeunesse *Méto* d'Yves Grevet et sa traduction polonaise, nous explorons la nature collective et dialogique du processus de traduction et analysons la coopération du traducteur et des représentants du monde éditorial à l'étape de la production du texte traduit. En utilisant les méthodes ethnographiques (entretien, analyse des documents), nous cherchons la réponse aux questions suivantes : qui coopère avec le traducteur à cette étape ? et comment se déroule cette coopération ? Nous présentons d'abord les intermédiaires participant dans la rédaction du texte traduit, pour passer ensuite à l'observation des négociations qui ont eu lieu entre ces agents et le traducteur au sujet de la traduction des prénoms des personnages et du style. Le projet de traduction dont nous avons analysé le déroulement comportait beaucoup de risques potentiels, ce qui semble avoir entraîné un travail réellement collectif.

Mots-clés : dystopie, littérature de jeunesse, traduction pour la jeunesse, traducteur, éditeur

SUMMARY

Translation as a negotiation between translator and publisher: example of the dystopian trilogy *Méto* and its Polish translation

In the present study, taking the example Yves Grevet's dystopian trilogy for youth *Méto* and its Polish translation, we explore the collective and dialogical nature of the translation process and analyse the cooperation between the translator and representatives of the publishing world at the stage of production of the translation. Using ethnographic methods (interviewing, document analysis), we try to answer to the following questions: Who cooperates with the translator at this stage? And how does this cooperation take place? We first present the intermediaries involved in the drafting of the translated text and then go on to observe the negotiations which took place between these agents and the translator about the translation of the names of the characters and the style. The analysed translation project presented a large number of potential risks, which seems to have led to a true cooperation between the agents involved in the process.

Key words: dystopia, children's literature, translation for children, translator, publisher