Między Oryginałem a Przekładem
2025, nº 2(68), p. 27-49
https://doi.org/10.12797/MOaP.31.2025.68.02
Licence : CC BY-NC-ND 4.0

Julie Loison-Charles
Université de Lille, Lille, France
julie.charles@univ-lille.fr

La traduction jeunesse sous contrainte : adapter le texte ou l'image ?

La littérature jeunesse est un champ littéraire particulièrement fécond pour explorer le rapport texte-image. En effet, c'est une des littératures qui emploient le plus les images puisque son public cible principal – les enfants – n'est pas forcément en âge de lire : c'est là le rôle du parent, ou plus généralement de l'adulte. L'enfant, lui, peut voir et comprendre l'image, le plaçant ainsi dans une position de lecteur, mais d'un autre système sémiotique, à savoir le visuel. Comme l'écrit José Yuste Frías,

> [...] voilà que pour l'enfant les images arrivent avant les mots : l'enfant voit et regarde avant de parler. Toute étude sur la LEJ [littérature pour l'enfance et la jeunesse] devrait partir de ce postulat indéniable : lire c'est d'abord voir. La lecture privilégie la vision sur les autres sens humains [Yuste Frías 2011 : 36-37].

On connaît bien le célèbre triptyque de Jakobson (1959) sur les trois types de traduction : intralinguistique, interlinguistique et intersémiotique. On sait que la traduction interlinguistique se concentre sur le passage d'une langue à une autre, mais elle peut se faire également intersémiotique quand l'illustration est un point d'appui à la traduction ; parfois, elle est même un secours salutaire quand le texte présente un aspect intraduisible. Dans cet article, j'aimerais donc me concentrer sur des cas d'intraduisibles tels

que les jeux de mots, la poésie et les références culturelles pour montrer que les traducteurs/traductrices peuvent choisir de prendre l'image non pas comme une contrainte de plus, mais comme une aide.

Le corpus étudié concerne principalement la littérature jeunesse britannique, malgré un bref aparté vers la littérature américaine en fin de parcours. J'aborderai aussi bien des albums pour les plus jeunes que de romans pour les lecteurs plus aguerris. J'étudierai d'abord deux types d'intraduisible pour montrer comment le texte est modifié pour respecter la contrainte et la dimension intersémiotique du texte : je commencerai par le jeu de mots, puis j'étudierai la poésie. En dernière partie, j'exposerai des cas où ce sont les illustrations qui ont été modifiées pour correspondre à des enjeux éditoriaux, et je me concentrerai sur un cas de références culturelles en particulier.

1. Le jeu de mots

Commençons par rappeler les grandes catégories de jeux de mots, en reprenant la typologie de la spécialiste française pour ce qui concerne leur traduction, à savoir Jacqueline Henry. Celle-ci souligne l'importance de l'ambiguïté et des « accidents » de langue, que l'on peut exploiter intentionnellement pour créer des jeux de mots :

> L'ambiguïté, c'est-à-dire le fait qu'à une forme verbale unique correspondent plusieurs significations possibles, est vue comme le principe de base des jeux verbaux. Or cette particularité, cet « accident » de la langue, entraîne un jugement négatif des jeux de mots alors que ce qui fait leur efficacité et les rend drôles ou frappants, c'est l'exploitation intentionnelle de cette caractéristique dans un discours ou un texte [Henry 2003 : 9-10].

On notera qu'Yves Bonnefoy donne une appellation plus positive à ces « accidents » et les nomme en anglais « felicities » [Bonnefoy 1992 : 187].

Henry distingue deux catégories principales de jeux de mots, à savoir les calembours phoniques, qui s'appuient sur la sonorité des mots, et les calembours sémiques, qui exploitent le sens multiple des mots. Ayant travaillé précédemment sur les calembours phoniques, en l'occurrence dans *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll [Loison-Charles 2019], je me concentrerai ici sur les calembours sémiques, qui sont donc des jeux de mots où un même mot a plusieurs significations, souvent en raison d'un accident de langue.

1.1. Winnie the Pooh

Le chapitre 8 de ce classique de la littérature anglaise regorge de jeux de mots, mais je ne traiterai que celui qui donne son titre au chapitre en question, « Expotition to the North Pole » car le traducteur français, Jacques Papy, exploite savamment les illustrations de Shepard pour rendre le calembour en français.

Christopher Robin propose à Winnie et ses amis de partir en expédition (*We're going to discover the North Pole* [Milne 1926 : 112]) ; tout le monde se met en route, mais quelques pages plus loin, le petit kangourou tombe à l'eau et il faut le secourir. Winnie, d'habitude pataud, va trouver la solution :

> *But Pooh was getting something. Two pools below Roo he was standing with a long pole in his paws, and Kanga came up and took one end of it, and between them they held it across the lower part of the pool; and Roo, still bubbling proudly, "Look at me swimming," drifted up against it, and climbed out.* […]
> *But Christopher Robin wasn't listening. He was looking at Pooh.*
> *"Pooh," he said, "where did you find that pole?"*
> *Pooh looked at the pole in his hand* [Milne 1926: 125].

Winnie est donc fier d'avoir effectué un acte héroïque, mais il ne se rend pas compte qu'il a fait bien plus que cela : comme le lui fait remarquer Christopher, il a trouvé le fameux *pole* que l'expédition cherchait. Le chapitre se termine d'ailleurs par une illustration montrant l'objet fièrement exposé, avec un cartel typique des musées stipulant qui en a fait la découverte.

Comment traduire ce calembour sémique, tout en respectant l'image qui montre bien le bâton salvateur ? Il semble difficile de trouver le même accident de langue en français, car comme l'a écrit Yves Bonnefoy,

généralement, « the felicities of language do not coincide » [Bonnefoy 1992 : 187]. Et pourtant, le texte donne un petit coup de pouce au traducteur en le libérant d'une contrainte : le petit garçon lui-même ne sait pas ce qu'est le Pôle Nord (*"It's just a thing you discover," said Christopher Robin carelessly, not being quite sure himself* [113]). Cela n'empêche pas de saluer le talent de Jacques Papy, qui a produit la traduction suivante avec le terme polysémique « gaule » : « Tu as découvert la Gaule ! » [Milne 1947 : 134, traduit par Papy] Le texte est donc légèrement réécrit, notamment dans le passage en majuscules surmontant l'illustration : « GAULE, DECOUVERTE PAR WINNIE. WINNIE L'A TROUVEE ». Notons cependant que le panneau à l'intérieur de l'illustration, mêlant texte et image, n'a pas été modifié, mais l'on peut supposer qu'il s'agissait soit d'une difficulté technique à l'époque, soit d'une volonté délibérée de ne pas altérer les illustrations de Shepard.

1.2. Little Miss Curious

Dans la traduction française de ce court album de Roger Hargreaves, on trouve une confirmation des dires de Catherine Delesse : « le dessin, s'il peut apparaître comme une contrainte dans certains cas, peut être aussi une aide à la traduction » [Delesse 2019 : 266].

La version originale contient de nombreux jeux de mots sémiques, qui vont susciter la surprise chez l'enfant, de la même manière que la langue anglaise interpelle le personnage principal :

> *"Why do doors squeak, but are not small and furry with pink ears and long tails?" she asked her door as she went out.* […]
> *"Why do flowers live in beds but never sleep?" she asked the flowers in her garden.* […]
> *"I'm curious…" began Little Miss Curious, "… to know why it is that sandwiches are called sandwiches if they don't have any sand in them."* [Hargreaves 1990a : n. p.]

Dans la traduction française, *Madame Pourquoi,* il faut dire que la plupart des jeux de mots sont malheureusement perdus. On remarque plusieurs stratégies. Parfois, la traduction choisit de s'appuyer plutôt sur l'absurde, voire la tradition anglaise du *nonsense,* comme on le voit dans la page portant sur le « sandwich » :

- Pourquoi mangez-vous un sandwich à la purée? demanda madame Pourquoi à monsieur Bizarre.
- Parce que je n'aime pas les sandwiches à la choucroute, répondit-il. Bien entendu! [Hargreaves 1990b : n. p., traducteur inconnu]

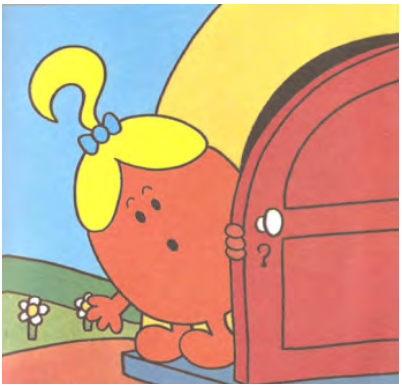
Quant au jeu de mots sur *flowerbeds*, il disparaît au profit d'une traduction qui, comme dans l'ensemble de la version française, semble mettre en avant l'excès de questions que peuvent poser les enfants[1] : « Pourquoi avez-vous des pétales blancs et un cœur jaune? » leur demanda-t-elle [Hargreaves 1990b]. On remarque cependant que la traduction attire l'attention de l'enfant sur l'illustration, et fait preuve de plus de précision que la version originale (« marguerites » pour *flowers*).

Malgré la perte des jeux de mots, on peut relever quelques ajouts salutaires qui s'appuient sur les illustrations. Ainsi, la première illustration montrant Little Miss Curious est exploitée par la version française, chose que ne faisait pas le texte anglais : « Et regarde-la. Tu te demandes pourquoi ses cheveux sont coiffés en point d'interrogation? Eh bien, parce que c'est comme ça. Un point c'est tout ». Malgré le ton regrettable employé envers l'enfant, on peut saluer l'effort de la traduction qui joue le jeu de l'intersémioticité, tout en suivant l'exemple des premières pages de l'album anglais qui faisait remarquer, dès la première image, l'étrange forme de la maison de Little Miss Curious (en point d'interrogation, à nouveau). La traduction met donc en exergue un élément visuel qui avait pu échapper au lecteur, et elle enfonce le clou grâce à un jeu de mots : « un point c'est tout ».

Un exemple similaire se trouve dans la page de texte qui fait face à une illustration de ver de terre. En effet, dans la version originale, Little Miss Curious demandait seulement pourquoi les vers de terre portaient des nœuds papillon ; en version française, Madame Pourquoi est plus précise et attire l'attention de l'enfant vers la couleur : « Pourquoi portez-vous un nœud papillon vert ? » [Hargreaves 1990b]. Cependant, on peut regretter que la traduction française n'ait pas exploité les nombreux jeux de mots dont regorge l'illustration, notamment les homophones « ver » et « vert »

[1] A cet égard, le titre français *Madame Pourquoi* est assez révélateur, tout comme des remarques agacées du narrateur à l'enfant qui n'existaient pas en anglais, par exemple : « Ne demande pas pourquoi. Elle le rencontra, voilà tout » [Hargreaves 1990b : n. p.], alors que la version originale jouait sur la complicité avec l'enfant : *Are you curious to find out what she asked him? Well go on then, turn over!* [Hargreaves 1990a : n. p.].

(par exemple, « est-ce que c'est parce que vous êtes un ver que vous portez un nœud vert ? ») ou encore le terme « nœud papillon » (par exemple, « pourquoi portez-vous un nœud papillon alors que vous n'êtes pas un papillon mais un ver ? »).



On peut faire la même remarque pour le premier jeu de mots sur « squeak » : s'il est difficile de faire un calembour associant une souris (couiner) et le grincement d'une porte, on pourrait tout à fait envisager de nombreux jeux de mots basés sur des éléments présents dans l'image, comme la marche (« pourquoi t'appelles-tu "marche" alors que tu n'as pas de pied pour marcher ? »), la porte (avec le verbe « porter ») ou encore avec la poignée, qui est un mot qui ressemble à un poignet.

L'image peut donc offrir de multiples pistes pour accompagner le texte, même si cette traduction n'a malheureusement pas réussi à s'en emparer. Passons maintenant à un autre élément intraduisible, en l'occurrence le seul intraduisible dont Jakobson reconnaissait l'existence dans son célèbre texte de 1959, à savoir la poésie.

2. La poésie

2.1. The Gruffalo

Bien qu'il soit plus récent que les deux ouvrages précédents, ce livre de Julia Donaldson n'en est pas moins considéré comme un classique de la littérature jeunesse moderne : il s'en est vendu plus de 13,5 millions d'exemplaires à travers le monde[2], et il a été traduit en plus de soixante langues. Cet album raconte l'histoire d'une souris qui rencontre successivement trois prédateurs (un renard, une chouette et un serpent), tous déterminés à la manger, mais grâce à sa ruse, elle leur échappe : elle prétend en effet qu'un monstre de son invention, le Gruffalo, va la rejoindre, et à chaque rencontre, elle décrit par petits morceaux l'horrible créature, ce qui fait fuir le prédateur… jusqu'à ce qu'elle tombe elle-même sur cette créature, dont l'apparence reprend en tous points les trois descriptions complémentaires qu'elle avait faites.

Deux contraintes se posent au traducteur. D'une part, il faut être fidèle à l'apparence du Gruffalo, que l'on n'avait vu précédemment que de manière morcelée, avec à chaque fois trois détails de son anatomie, avant que la créature entière n'apparaisse. D'autre part, au niveau du texte, l'histoire est écrite en rimes. Comme souvent en poésie, la question sera de traduire la forme ou le fond : et on le verra, les deux traductions existantes ont fait soit l'un, soit l'autre, mais elles ont toutes les deux respecté l'illustration.

La première traduction [Donaldson 1999, traducteur inconnu] fait le choix du présent et semble abandonner le format de la rime pour privilégier la fidélité au fond… et pourtant, on voit ponctuellement apparaître des rimes, qui semblent être dues à un accident de langue plus qu'à un choix délibéré. Quant à l'illustration représentant le Gruffalo, elle est scrupuleusement respectée, notamment en termes de couleurs, et elle ne présente

[2] Selon le site officiel du livre, https://www.gruffalo.com/julia-and-axel/ [consulté le 5 juin 2025].

aucune rime. Cependant, on note que le *scrambled snake* devient « serpent aux olives », rimant ainsi avec « rive » :

Donaldson 1993	Donaldson 1999 : n. p., traduit par traducteur inconnu
"His eyes are orange, his tongue is black; *He has purple prickles all over his back"* *"Where are you meeting him?"* *"Here, by this lake,* *And his favourite food is scrambled snake."*	Ses yeux sont orange, sa langue est toute noire, son dos est couvert d'affreux piquants violets! - Où avez-vous rendez-vous ? - Ici, sur la rive, et son plat préféré, c'est le serpent aux olives.

Si les illustrations sont bien respectées pour la description générale du Gruffalo, on note autre chose d'étonnant : la traduction présente des réécritures qui ne s'expliquent pas, comme « des dents plus coupantes que celles d'un requin », qui ne traduit pas fidèlement *terrible teeth in his terrible jaws* et qui n'est pas non plus lié à une illustration avec des dents de requin. La traduction souffre donc de ses incohérences dans ses choix traductifs.

Heureusement, le livre a été retraduit brillamment par Jean-François Ménard [2013], plus connu pour sa traduction de la série des *Harry Potter*. Non seulement une attention a-t-elle été portée au nombre de syllabes (par exemple, pour la première page, six vers de douze syllabes – alexandrins – puis deux vers de huit syllabes – octosyllabes), mais l'intégralité de la

traduction rime. Cela est particulièrement ardu pour les nombreux vers finissant par le « o » de Gruffalo. Or, à chaque occurrence, Ménard a su l'appairer savamment aux trois prédateurs de la souris, soit en optant pour des diminutifs comme « serpenteau » et « renardeau », soit en employant un hyperonyme, « oiseau », pour la chouette. Et si l'on s'intéresse à la description contraignante du Gruffalo, on voit que le traducteur a trouvé une technique simple, mais terriblement efficace : l'ajout d'adjectifs en fin de vers (les ajouts sont soulignés ci-dessous).

Donaldson 1993	Donaldson 2013 : n. p., traduit par traducteur inconnu
But who is this creature with terrible claws *And terrible teeth in his terrible jaws?* *He has knobbly knees and turned-out toes* *And a poisonous wart at the end of his nose.* *His eyes are orange, his tongue is black;* *He has purple prickles all over his back.*	Mais quel est donc ce monstre aux griffes effrayantes, Aux dents si redoutables, aux mâchoires terrifiantes ? Il a de la corne aux genoux, des orteils écartés, Et sur le nez une grosse verrue empoisonnée, Il a des yeux orange, une langue noire et râpeuse, Des épines violettes sur son échine rugueuse.

A part ce léger ajout, le texte est traduit très fidèlement. On peut donc applaudir cette retraduction qui a su jongler avec les multiples contraintes formelles et intersémiotiques.

2.2. Sir Lilypad, a tall tale of a small frog

Cet album récent d'Anna Kemp (2015a) retrace les aventures de Sir Lilypad, une petite grenouille qui rêve de devenir chevalier et se met donc en quête d'une princesse à sauver. A force d'échecs, le désespoir l'envahit, jusqu'à ce que le batracien tombe sur l'héroïne du volume précédent, *La Pire des princesses* (*The Worst Princess*), pour un dénouement heureux, quoique non conforme à la fin classique des contes de fées traditionnels. Dans sa traduction, intitulée *Le Pire des chevaliers* en écho au livre précédent, Emmanuelle Pingault fait en sorte de conserver un schéma de rimes tout au long des pages tout en prenant appui sur les illustrations de Sara Ogilvie.

Avant toute chose, notons que la grenouille devient crapaud. Comme souvent, le changement de genre des batraciens s'explique par le genre grammatical des mots qui les désignent : quand il s'agit d'un personnage masculin qu'une princesse doit embrasser pour faire apparaître un prince, le masculin du « crapaud » semble plus adapté que le genre féminin de la « grenouille », du moins dans les récits classiques hétéronormés. Or, dans la version originale, la grenouille était justement désignée par un pronom masculin. Le passage à « crapaud » permet donc de conserver un pronom masculin, mais aussi de faciliter les rimes : comme le dit la princesse à la fin de l'histoire, « Crapaud, ça rime avec héros. / On pourrait former un trio! » Ajoutons également que Sir Lilypad, dont « Lily » était peut-être trop évocateur du prénom féminin, se voit renommer « César, roi des nénuphars », évoquant ainsi le grand destin du général romain.

Observons maintenant le schéma de rimes employé par la traductrice. Emmanuelle Pingault parvient généralement à conserver les rimes plates (AA), mais à deux reprises dans l'album en français, un vers se trouve isolé et ne rime avec aucun autre (en gras ci-dessous) :

Kemp 2015b	Kemp 2015a : n. p., traduit par Pingault
But he preferred – Sir Lilypad! *Sir Lilypad the proud and free!* *A knight in slimy armour he!* *Sir Lilypad the brave and wise!* *Slayer of the dragonflies.*	Mais il préférait s'appeler… César! César, le roi des nénuphars, le noble chevalier gluant! César, le guerrier sans scrupule, l'ennemi juré des libellules!
And so he searched the bolted towers… *… the forest and the field of flowers.* *The witch's house and wizard's tree* *But everyone was princess-free!*	Patiemment, il fouilla les tours, La forêt et les alentours, le cabanon de la sorcière et le chêne de Lucifer… sans trouver la moindre princesse !

Dans le premier cas, la rime excédentaire s'explique par la fidélité au texte de départ : « chevalier » reprend parfaitement *knight* et surtout, l'adjectif « gluant » traduit bien *slimy*, même s'il n'a pas été possible de l'appairer à un autre vers. Dans le deuxième cas, on note que « cabanon de la sorcière » et « chêne de Lucifer » ont été séparés en deux vers (pour un vers unique en anglais), mais que cela a l'avantage de correspondre parfaitement à l'illustration, qui présente sur la page de gauche une sorcière et sur la page de droite un sorcier (*tree* se retrouve traduit par

l'hyponyme « chêne » et *wizard* devient plus démoniaque avec « Lucifer »). Il en résulte donc que le vers final anglais *But everyone was princess-free* voit sa traduction rester seule, sans aucun vers pour rimer avec « princesse ».

Dans l'album en français, notons également que, par trois fois, la même rime est employée sur quatre vers d'affilée, produisant donc un quatrain là où le livre d'origine opte uniquement pour des doublons. Concentrons-nous sur la page où César voit la princesse pour la première fois (avec à chaque fois le vers de la page précédente, qui participe au schéma de rimes) :

Kemp 2015b	Kemp 2015a : n. p., traduit par Pingault
But wait a sec! What's over there?	Soudain il vit à l'horizon…
A sudden glimpse of flowing hair!	Des lèvres roses, des cheveux longs,
Sparkling eyes and cherry lips –	deux yeux pétillants, un jupon…
a broadsword slung around the hips.	et une épée au ceinturon ?
Still, nevermind, a fair princess!	C'était une princesse, pourtant,
And in a dragon's grip no less!	aux griffes d'un dragon fumant !

Ici, les rimes correspondent bien soit au texte, soit à l'image. Ainsi, pour ne mentionner que les fins de vers et leurs rimes, « cheveux longs » traduit savamment *flowing hair*, tandis que « ceinturon » s'occupe de

rendre *around the hips*, grâce à un déplacement par métonymie de la partie du corps vers le vêtement correspondant ; le mot « pourtant » traduit très simplement *Still, nevermind*. Quant à l'apparition des mots « jupon » et « fumant », elle s'explique par la jupe violette que l'on voit sur la page et par le nuage de fumée qui sort des naseaux du dragon.

Passons à une autre illustration qui manifeste un déplacement intéressant, à savoir un chevauchement entre texte et image. Voici la version originale et la version française de la page où la princesse explique à César qu'elle n'a pas besoin d'être sauvée.

En anglais, l'exclamation du batracien faisait partie du texte puisque *wail* rimait avec *pale* ; en revanche, en français, « ouin » bascule dans l'illustration et sort du texte, tandis que « anéanti » est ajouté pour rimer avec « pâlit ».

Un autre glissement opère au niveau du texte : les deux lignes centrales en anglais sont déplacées en français pour former un nouveau paquet de texte tout à droite de la page. Au premier regard, il en résulte six vers, dont trois rimes en « é », mais celles-ci sont suivies de trois vers qui, eux, ne riment pas, du moins en apparence. En effet, on peut se demander si ce n'est pas un problème de mise en page qui a causé la perte de la rime car « Modèle-réduit » aurait pu rimer avec « Riquiqui » si celui-ci avait été placé en fin de ligne, juste au-dessus. Même remarque pour « devenir » et « nénuphar » : il aurait suffi de mettre en fin de vers « César » pour le faire rimer avec « nénuphar ». Notons cependant que le placement trop

à droite du bloc de texte n'est pas nécessairement la seule explication : en effet, la traduction des trois derniers vers ne rime pas, certes, mais elle est écrite en octosyllabes, comme pour les vers précédents. Dès lors, on peut penser que le nombre de syllabes a ici primé sur le schéma de rimes.

Dans les deux albums étudiés, le visuel a donc été pris en compte, au même titre que la prosodie, et il a même parfois pris le dessus. En effet, la littérature jeunesse ne saurait faire Abstraction du visuel, surtout pour le public cible visé qui, souvent, ne sait pas lire, mais il faut souligner que la traduction poétique est un défi que les traducteurs et traductrices ont souvent relevé avec brio.

Observons maintenant comment le visuel est parfois altéré en traduction française, notamment dans le cas des grands classiques que sont les œuvres de Enid Blyton. Cet aspect nous permettra d'étudier la contrainte que représentent les enjeux éditoriaux, notamment dans un contexte de mise au goût du jour de textes comme *Le Club des Cinq* ou *Oui-Oui*, dont on étudiera les premiers volumes de chaque série.

3. La modification des illustrations

En littérature jeunesse, il est extrêmement rare que l'illustration soit changée, et quand c'est le cas, cela est généralement limité à des éléments de texte insérés dans l'image. Tout d'abord, ces mots isolés peuvent être retirés, comme dans la version française des albums de Franklin la tortue, par Paulette Bourgeois. Deuxièmement, ils peuvent être traduits : ainsi, les onomatopées sont traduites dans *Make Way for Ducklings* ; ainsi, celles produites par les canards passent de *quack* à « coin » dans *Laissez passer les canards*, version française du classique de Robert McCloskey. La troisième stratégie est la glocalisation, processus qui est ainsi décrit par Frédérique Brisset, spécialiste de traduction audiovisuelle :

> Le processus consiste en l'adaptation au contexte et à la culture locaux d'un produit initialement conçu comme global, au sens anglais du terme ; [cela] peut aller jusqu'au remplacement d'éléments verbaux inscrits dans le visuel, technique relativement ancienne, mais aussi de plans complets où son et image sont supplantés par des équivalents [Brisset 2019 : 27].

On observe cette stratégie sur la page de garde de *The Mysterious Tadpole* de Steven Kellogg, où le dessin présente, au milieu de la campagne écossaise, un petit bâtiment où est écrit « A POST OFFICE IN

SCOTLAND ». Dans la version française cependant, il est indiqué « BUREAU DES PTT EN ECOSSE ».

Dans chacun des cas évoqués, les dessins d'origine ont bien été conservés. Notons cependant que les grands classiques comme *Alice's Adventures in Wonderland* ou *The Wizard of Oz* connaissent de nombreuses rééditions, souvent avec de nouvelles images. C'est le cas également pour les classiques britanniques d'Enid Blyton, que ce soit dans leur traduction française ou dans leur réédition, où l'on observe une mise au goût du jour aussi bien du texte que de l'image.

3.1. Five on a Treasure Island

Le premier tome de la série du *Club des Cinq* (*The Famous Five* en anglais) s'intitule *Five on a Treasure Island* et paraît au Royaume-Uni en 1942. Vingt ans plus tard, c'est la version française qui est publiée. Ici, le sens de « version française » est à prendre dans les deux sens : non seulement s'agit-il de la traduction en langue française (dont l'auteur/autrice est inconnu/inconnue) du texte anglais, mais il s'agit également d'une forte adaptation au public cible français, comme on le voit dès les toutes premières lignes du chapitre 1 avec les références géographiques :

Blyton [1942] 2016 : 1	Blyton 1962a : 6, traduit par traducteur inconnu
'Mother, have you heard about our summer holidays yet?" said Julian at the breakfast-table. 'Can we go to Polseath as usual?' *'I'm afraid not,' said his mother. 'They are quite full up this year.'* *The three children at the breakfast table looked at one another in great disappointment. They did so love the house at Polseath. The beach was so lovely there, too, and the bathing was fine.*	« Maman », demanda François ce matin-là alors que toute la famille se trouvait réunie autour de la table du petit déjeuner, « maman, as-tu décidé où nous passerions nos grandes vacances cette année ? Retournerons-nous à Grenoble comme l'été dernier ? - Non, répondit Mme Gauthier. Je crains que ce ne soit pas possible. Les hôtels sont déjà complets et les touristes ne cessent d'affluer de partout. » François, Mick et Annie firent la grimace. Tous trois échangèrent par-dessus leurs bols des regards consternés. Grenoble était une ville si agréable ! c'était un centre d'excursions charmantes et on y respirait l'air pur de la montagne.

Polseath, réécriture de Polzeath en Cornouailles (en Angleterre), est donc remplacé par Grenoble, et l'on passe de la plage à la montagne. Par

ailleurs, les personnages deviennent français : ils habitent à Lyon et endossent de nouveaux prénoms, avec des changements tels que « François » pour « Julian ». Comme l'écrit Marie Perrier,

> Il ne s'agit pas de francisation au sens strict (Julian ne devient pas Julien) mais de domestication : on fait notamment appel aux rois de France avec *François* (qui par son prénom se voit très littéralement naturalisé français) et *Dagobert* [Perrier, à paraître].

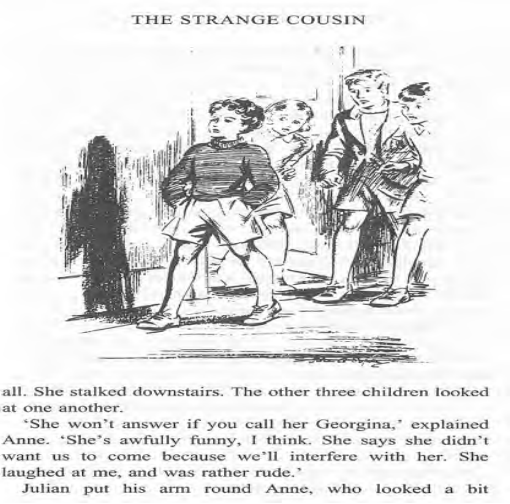
Notons également un certain nombre d'ajouts qui résultent en un texte plus long, ajouts qui vont bien au-delà du foisonnement. Ainsi, si l'on étudie uniquement le premier paragraphe de l'original, on constate l'ajout de contexte (« ce matin-là, alors que toute la famille se trouvait réunie »), mais aussi des réécritures sur les vacances passées (*as usual* devient « comme l'été dernier ») ou sur le rôle de la mère : c'est maintenant elle qui est décisionnaire quant au lieu de vacances.

La nouvelle version française, publiée en 2019, ne marque pas un retour à l'original anglais, comme on l'observe souvent en retraduction, mais plutôt une mise au goût du jour de la première version française, qui est raccourcie et réécrite. Ci-dessous, les omissions sont indiquées dans la première version française (barrée) :

Blyton 1962a : 6, traduit par traducteur inconnu	Blyton 2019 : 5, traduction revue par Estèves
« Maman », demanda François ce matin-là alors que toute la famille se trouvait réunie autour de la table du petit déjeuner, « maman, as-tu décidé où nous passerions nos grandes vacances cette année ? Retournerons-nous à Grenoble comme l'été dernier ? - Non, répondit Mme Gauthier. Je crains que ce ne soit pas possible. ~~Les hôtels~~ sont déjà complets ~~et les touristes ne cessent d'affluer de partout.~~ » François, Mick et Annie ~~firent la grimace. Tous trois~~ échangèrent par-dessus leurs bols des regards consternés. ~~Grenoble était une ville si agréable ! c'était un centre d'excursions charmantes et on y respirait l'air pur de la montagne.~~	- Maman, demande François un matin alors que toute la famille est réunie autour de la table du petit déjeuner, tu as décidé ce que nous allons faire pour les grandes vacances, cette année ? Nous retournons dans les Alpes comme l'été dernier ? - Non, répond Mme Gauthier. Je pense que cela ne sera pas possible. Tout est déjà complet. François, Mick et Annie échangent par-dessus leurs bols des regards consternés.

Les réécritures sont également nombreuses : « Grenoble » disparaît au profit d'une référence géographique moins franco-française, et on remarque surtout une simplification des temps. D'une part, le récit n'est plus au passé simple mais au présent ; le subjonctif disparaît au profit de l'indicatif (« Je crains que ce ne soit pas possible » ; « Je pense que cela ne sera pas possible ») ; et les temps du futur sont rapprochés du cadre présent : soit le futur est remplacé par du présent (« Retournerons-nous » ; « Nous retournons »), soit la concordance des temps est lissée pour avoir un futur proche (« as-tu décidé où nous passerions » ; « tu as décidé ce que nous allons faire »). La simplification passe également par l'inversion sujet-verbe de la question qui disparaît dans la version de 2019.

L'adaptation est également de mise pour les illustrations. Tout d'abord, celles d'origine, par Eileen A. Soper, ne sont conservées dans aucune des traductions.



THE STRANGE COUSIN

all. She stalked downstairs. The other three children looked at one another.

'She won't answer if you call her Georgina,' explained Anne. 'She's awfully funny, I think. She says she didn't want us to come because we'll interfere with her. She laughed at me, and was rather rude.'

Julian put his arm round Anne, who looked a bit

Cependant, leur esthétique semble avoir inspiré l'illustratrice de 1962 : on retrouve des dessins en noir et blanc qui souvent jouxtent le texte sur la même page, mais il y a aussi des illustrations en couleur, cette fois dans des pages pleines où une phrase du texte est reprise.

CHAPITRE PREMIER

En route pour Kernach

« Maman », demanda François ce matin-là alors que toute la famille se trouvait réunie autour de la table du petit déjeuner, « maman, as-tu décidé où nous passerions nos grandes vacances cette année? Retournerons-nous à Grenoble comme l'été dernier?

— Non, répondit Mme Gauthier. Je crains que ce ne soit pas possible. Les hôtels sont déjà complets et les touristes ne cessent d'affluer de partout. »

Dis-moi, François, que signifie ce petit rond... là?

Dans la version de 2019, on remarque une nette modernisation des illustrations, avec une esthétique plus proche du dessin animé que des visuels en noir et blanc des années 1970. C'est le cas pour la couverture ou les images dans le livre, qui conservent des pages pleines en couleur face au texte.

On voit donc que le monde éditorial français s'est approprié la collection de la Britannique Enid Blyton et continue encore de l'adapter aujourd'hui pour correspondre à une certaine image du lecteur français, vu comme adepte de dessins animés et peu enclin à lire…

3.2. Noddy goes to Toyland

Autre grand classique d'Enid Blyton, *Oui-Oui,* ou plutôt *Noddy,* est un exemple flagrant de francisation du texte et de l'illustration, notamment par le biais d'un changement de référence culturelle. En effet, quand on sait que le livre est anglais, on ne peut qu'être surpris en découvrant qu'un des arrêts du train traversant le pays des jouets est Guignolville ; la marionnette lyonnaise côtoie donc Oui-Oui et Potiron dans l'illustration présentée par « Ma première bibliothèque rose ». Mais le nom de l'illustratrice, Jeanne Bazin (ou Jeanne Hives), laisse finalement comprendre que l'édition française a produit de nouvelles illustrations.

Une recherche de l'original pour trouver l'illustration correspondante dans la version anglaise est ardue : en effet, la version de 1949 est quasiment impossible à localiser, pour une raison qui apparaît vite quand on trouve finalement en ligne un exemplaire. En effet, dans l'illustration d'origine, par Beek, le jouet représenté initialement était ce que l'on appelle une *golliwog*, poupée noire pourvue d'attributs stéréotypés qui en font un

modèle de racisme complètement intégré dans l'inconscient collectif de l'époque, mais hautement problématique de nos jours [Sengupta 2022], notamment aux Etats-Unis, d'où la difficulté d'en trouver une version originale… car il existe désormais plusieurs versions en anglais de *Noddy goes to Toyland*. En effet, dans les années 1990 et 2000, la collection a été reprise et les *golliwogs* ont disparu. Dans le livre en anglais, Golliwog Town était le premier arrêt du train, qui fait donc escale dans des villes dédiées à des jouets, notamment des jouets basés sur des animaux, comme Clockwork-Mouse Town ou Toy-Cat Town. Le livre a été révisé, et on peut saluer le retrait de la *golliwog* hautement problématique. Cependant, on s'interrogera sur le choix de l'animal employé pour la remplacer car l'animal en question, le singe, est fortement connoté en termes de racisme, même si bien sûr ce n'est que la confrontation de la première version anglaise et de la deuxième qui fait apparaître ce racisme.

Conclusion

Si l'on revient aux deux traductologues cités en introduction, il paraît crucial de reprendre les mots de José Yuste Frias qui encourage à ne pas séparer texte et image quand on traduit :

> Le verbal et le visuel entretiennent toujours des relations étroites, souvent complémentaires, voire « métisses », dont il faut savoir bien lire et interpréter l'interaction intersémiotique pour mieux la traduire. Deux instances assumant chacune leur part de narrativité, le lisible et le visible, participent à

> la création du sens : le texte guide l'interprétation de l'image et l'image oriente la lecture du texte [Yuste Frías 2011 : 45].

L'expérience de la littérature jeunesse ne doit donc pas être vue comme d'abord lire un texte, puis voir des images. Tout comme en traduction, où l'on entend souvent qu'il est réducteur de voir l'original comme premier et la traduction comme nécessairement seconde et inférieure, il en est de même pour le rapport texte-image en littérature. Et donc dans un deuxième temps, il faut revenir à cette primauté du texte sur l'image dans la définition même de la traduction « intersémiotique » de Jakobson (*Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of nonverbal sign systems*), en invitant à légèrement la réécrire pour présenter la traduction intersémiotique comme allant dans un sens ou dans l'autre. Voici donc une nouvelle définition possible : la traduction intersémiotique, ou transmutation, est une interprétation de signes verbaux par des signes non verbaux, ou une interprétation de signes non verbaux par des signes verbaux.

Bibliographie

Blyton, E. (1942), *The Famous Five. Five on a Treasure Island* (illustrations par Eileen A. Soper), Hodder Children's Books, Londres.

Blyton, E. (1949), *Noddy goes to Toyland* (illustrations par Beek), Harper Collins Children's Books, Londres.

Blyton, E. (1962a), *Le Club des Cinq et le trésor de l'île* (traducteur inconnu, illustrations par Jeanne Hives), Hachette, Paris.

Blyton, E. (1962b), *Oui-Oui au Pays des jouets* (traducteur inconnu, illustrations par Jeanne Bazin), Hachette, Paris.

Blyton, E. (2019), *Le Club des Cinq et le trésor de l'île* (traduction revue par Anne-Laure Estèves, illustrations par Auren), Hachette, Paris.

Bonnefoy, Y. (1992), « Translating Poetry » (traduit par John Alexander et Clive Wilmer), *In*: Biguenet, J. et Schulte, R. (dir.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago.

Bourgeois, P. (1997), *Franklin's New Friend* (illustrations par Brenda Clark), Kids Can Press, Toronto.

Bourgeois, P. (2017), *Le Nouvel ami de Franklin* (adapté par Cécile Beaucourt), Deux Coqs d'or, Hachette, Paris.

Brisset, F. (2019), « Le doublage audiovisuel, à l'épreuve du cosmopolitisme et de l'interculturalité », *In*: Del Mar Ogea Pozo, M. et Rodríguez Rodríguez,

F. (dir.), *Insights into audiovisual and comic translation. Changing perspectives on films, comics and videogames*, Universidad de Córdoba Press, Córdoba.

Delesse, C. (2019), « Traduire le jeu de mots dans son rapport avec l'image dans Astérix », F. Brisset, A. Coussy, J. Loison-Charles et R. Jenn (dir.), *Du jeu dans la langue. Traduire le jeu de mots*, Presses du Septentrion, Lille.

Donaldson, J. (1993), *The Gruffalo* (Illustrations par Axel Scheffler), Macmillan Children's books, Basingstoke.

Donaldson, J. (1999), *Gruffalo* (Traduit par traducteur inconnu), Folio Benjamin, Paris.

Donaldson, J. (2013), *Gruffalo* (Traduit par Jean-François Ménard), Gallimard Jeunesse, Paris.

Hargreaves, R. (1990a), *Little Miss Curious* (illustrations par l'auteur), Penguin Random House, Londres.

Hargreaves, J. (1990b), *Madame Pourquoi* (traducteur inconnu), Hachette Jeunesse, Paris.

Henry, J. (2003), *La Traduction des jeux de mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.

Jakobson, R. (1959), « On linguistic aspects of translation », *In*: L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres et New York.

Kellogg, S. (1977), *The Mysterious Tadpole* (illustrations par l'auteur), The Dial Press, New York.

Kellogg, S. (1982), *Le Tétard mystérieux* (traduit par Bernard Prouvost), L'Ecole des Loisirs, Paris.

Kemp, A. (2015a), *Le Pire des chevaliers* (traduit par Emmanuelle Pingault), Milan, Toulouse.

Kemp, A. (2015b), *Sir Lilypad, a tall tale of a small frog* (illustrations par Sara Ogilvie), Simon and Chuster, Londres.

Loison-Charles, J. (2019), « Traduire en russe les calembours phoniques d'*Alice's Adventures in Wonderland* : quand la violence du langage de Lewis Carroll rencontre celle de Vladimir Nabokov », *Palimpsestes*, 32 : 29-40.

McCloskey, R. (1941), *Make Way for Ducklings* (illustrations par l'auteur), Viking's Children Press, New York.

McCloskey, R. (1993), *Laissez passer les canards* (traduit par Julie Guinard), Circonflexe, Paris.

Milne, A. A. (1926), *Winnie the Pooh* (illustrations par Ernest H. Shepard), Dutton Children's Books, New York.

Milne, A. A. (1947), *Winnie L'ourson* (traduit par Jacques Papy), Bibliothèque Gallimard Jeunesse, Paris.

Perrier, M. (à paraître), « Traduction et révision en littérature jeunesse : les héros de notre enfance, remis au goût du jour », *In*: Mariaule, M. et Trainor, S. (dir.), *Traduire le culinaire*.

Sengupta, S. (2022), « The Bad Golly and the Wicked Goblins : Was Enid Blyton's'Noddy Series' Truly Racist and Xenophobic? », *Journal of Research in Humanities and Social Science*, 10(10) : 293-296.

Yuste Frías, J. (2011), « Traduire le couple texte_image dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse », *In* :Kunešová K. (dir.), *De l'image à l'imaginaire. Littérature de jeunesse*, Université Hradec Králové, Hradec Králové.

Résumé

La littérature jeunesse est un champ littéraire particulièrement fécond pour explorer le rapport texte-image. En effet, c'est une des littératures qui emploient le plus les images puisque leur public cible principal, les enfants, n'est pas forcément en âge de lire (c'est là le rôle du parent), alors que l'enfant peut voir et comprendre l'image, le plaçant ainsi dans une position de lecteur, mais d'un autre système sémiotique : le visuel. La traduction interlinguistique se concentre sur le passage d'une langue à une autre, mais elle peut se faire intersémiotique quand l'illustration est un point d'appui à la traduction ; parfois, elle est même un secours salutaire quand le texte présente un intraduisible. Cet article étudie deux types d'intraduisible dans la littérature jeunesse britannique (jeux de mots et poésie) pour voir comment le visuel a été utilisé au service de la traduction du texte, puis il analyse le cas d'ouvrages d'Enid Blyton où ce sont les illustrations qui ont été modifiées pour correspondre à des enjeux éditoriaux ou pour faire face à des références culturelles difficilement transposables.

Mots-Clés : littérature jeunesse, illustrations, intraduisible, jeux de mots, poésie

Abstract

Translating Children's Literature: Adapting the Text or Adapting the Image?

Children's literature is particularly fruitful when it comes to exploring the relationship between text and images. Indeed, it is a type of literature that uses images a lot because their target audience – children – is usually not

able to read yet (this is the parent's role). However, the child can see and understand an image, making them a reader, though in a different semiotic system: the visual one. Translation is interlingual when it allows to go from one language to another. It can be intersemiotic too when the illustration becomes an ally in the case of an untranslatable element in the text. This article studies two types of untranslatability in British children's literature (namely, puns and poetry) in order to show how the visual elements have been used to serve the translation of the text. Then, it makes an analysis of some books by Enid Blyton where the illustrations have been modified, be it to correspond to some constraints in the publishing industry, or to deal with cultural references that are hardly translatable.

Keywords: children's literature, illustrations, untranslatable, puns, poetry