



HAL
open science

L'édulcoration dans la traduction pour la jeunesse

Julie Mifsud

► **To cite this version:**

Julie Mifsud. L'édulcoration dans la traduction pour la jeunesse. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02316771

HAL Id: dumas-02316771

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02316771>

Submitted on 15 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'édulcoration dans la traduction pour la jeunesse



Mémoire présenté en vue de la validation de la deuxième année de
Master Langues et Culture Étrangères : Études Culturelles du Monde Anglophone

Spécialité Recherche
Parcours Traduction Littéraire et Traductologie

par

Julie MIFSUD

sous la direction de

S. GREAVES

LERMA

L'édulcoration dans la traduction pour la jeunesse



Mémoire présenté en vue de la validation de la deuxième année de
Master Langues et Culture Étrangères : Études Culturelles du Monde Anglophone

Spécialité Recherche
Parcours Traduction Littéraire et Traductologie

par

Julie MIFSUD

sous la direction de

S. GREAVES

LERMA

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	p.1
I. Mettre les oeuvres à la portée des enfants.....	p.5
1. 1. Adapter le format de l'oeuvre.....	p.5
1. 1. 1. Adapter les illustrations.....	p.5
1. 1. 2. Raccourcir l'oeuvre.....	p.9
1. 2. Placer l'enfant au centre de l'oeuvre.....	p.15
1. 2. 1. Les « classiques » de la littérature pour la jeunesse.....	p.15
1. 2. 2. Effacer la figure parentale.....	p.18
1. 2. 3. Réécrire les méchants.....	p.23
1. 3. Édulcorer la violence.....	p.27
1. 3. 1. La violence humaine.....	p.27
1. 3. 2. La violence animale.....	p.30
1. 3. 3. La mort infantile.....	p.33
II. L'idéologie dans la traduction pour la jeunesse.....	p.36
2. 1. Les bienfaits de l'école.....	p.36
2. 2. L'importance d'une bonne éducation.....	p.44
2. 3. Connaître la portée des mots.....	p.51
2. 3. 1. Le langage grossier des adultes	p.51
2. 3. 2. Le vocabulaire issu de la colonisation.....	p.53
2. 3. 3. Édulcorer l'abondance des gros mots.....	p.58
III. Le psychisme du traducteur.....	p.61
3. 1. Le conflit culturel du traducteur.....	p.61
3. 2. La pudeur du traducteur.....	p.69
3. 3. Le droit du traducteur.....	p.78
Conclusion.....	p.85
Annexe.....	p.86
Bibliographie.....	p.94

Remerciements

J'aimerais remercier ma directrice de recherche, Sara Greaves, pour m'avoir guidée et épaulée dans l'élaboration de ce mémoire. J'aimerais également la remercier pour l'enseignement qu'elle m'a transmis pendant mes études, sans lequel je n'aurais jamais écrit ce travail.

J'aimerais aussi remercier ma famille, mes parents et mon chat pour leur amour et leur soutien sans faille ; ma mère, ma belle-mère et ma soeur pour leur aide inestimable lors de la relecture ; mes amis, ceux que je vois tous les jours comme ceux qui habitent à l'autre bout du monde, pour leurs précieux encouragements.

Introduction

La traduction et l'adaptation sont deux disciplines semblables mais en réalité très distinctes. L'adaptation est une technique qui consiste à faire des modifications et qui peut même confiner à la transformation : « R.-M. Vassallo définit l'adaptation par rapport au concept de "texte intégral", autrement dit "il y aurait traduction dès lors que le transfert s'effectue phrase par phrase" » (Debombourg, 2011). Dans mon champ de recherche, qui est celui de la littérature et de la traduction, cette transformation s'appliquerait donc à des oeuvres littéraires auxquelles on fait subir des changements. Adapter un texte est toujours possible mais cette adaptation doit transformer l'oeuvre par rapport à certains facteurs qui sont, notamment dans le champ disciplinaire de la littérature, très divers. La définition du Dictionnaire Français Larousse (2019) rend compte de ces deux notions. Selon cette définition, l'adaptation est « l'action d'adapter une oeuvre, un texte pour un public ». Outre que cette définition explique le processus de transformation, elle désigne directement l'une de ces variables pouvant influencer une adaptation, à savoir « pour un public ». Cette remarque est particulièrement intéressante car l'adaptation d'une oeuvre pour un certain public est l'angle de ce travail de recherche. Par ailleurs, le fait que la définition prise de façon aléatoire dans l'un des nombreux dictionnaires français montre que l'adaptation faite en fonction d'un public spécifique est l'une des variables les plus répandues, car les Éditions Larousse ont jugé que cet exemple était le plus à même d'être compris par tous.

La traduction s'apparente également à l'adaptation car elle se fonde sur les mêmes principes : la traduction transforme un texte en le faisant passer d'une langue source à une langue cible. Ainsi, tout comme l'adaptation, la traduction s'effectue en fonction d'un certain public : celui de la langue cible. Cependant, la langue cible n'est pas le seul paramètre selon lequel la traduction peut s'articuler. En effet, si la traduction peut se faire entre deux langues, elle peut aussi se faire en fonction d'autres facteurs, tels que le niveau de connaissance – de manière générale ou sur un sujet spécifique – ou l'âge mais elle s'effectue toujours en fonction du public visé. La traduction des oeuvres de littérature jeunesse est un bon exemple de ce mécanisme de traduction à facteurs variables. La traduction d'une oeuvre quelconque destinée aux enfants doit prendre en compte leur âge mais aussi leur niveau de connaissance ainsi que d'autres paramètres culturels, linguistiques et sociaux. Prendre en compte tous ces éléments est important étant donné que l'enfance, en opposition à l'âge adulte, est une période cruciale pour le développement cognitif et psychologique

de l'enfant. Pendant cette période entre l'enfance et l'âge adulte, l'enfant est sensible à tout ce qui l'entoure et il peut donc apprendre beaucoup mais aussi avoir affaire à des choses qui pourraient le choquer.

Il est important de prendre également en compte la place de l'adulte au sein de la littérature pour la jeunesse, qui est prédominante. Ce sont les adultes qui décident quels livres sont traduits et quels sujets sont considérés comme choquants pour le jeune public :

« S'il est relativement aisé d'évaluer les connaissances nécessaires pour comprendre un texte, il est plus difficile d'anticiper les modes d'interprétation des jeunes lecteurs de réalités et de systèmes de valeurs qui peuvent leur être éloignés. Traducteurs (et éditeurs) ont souvent tendance à adapter le texte source pour le conformer à une vision du monde et de l'enfance qu'ils estiment plus assimilable par le lecteur visé. Ils projettent en général leurs propres conceptions pédagogiques, en un mot leur idéologie, dans la crainte de troubler ou choquer le jeune lecteur... et l'adulte qui achètera le livre ! Ils cèdent ainsi à un conformisme ambiant qui s'affirme d'autant plus qu'il est rarement analysé et exprimé. » (Friot, 2003, p.48)

Il y a donc un public cible double, composé à la fois des enfants mais aussi des adultes. Les enfants ne sont donc pas l'unique public à prendre en compte lors du processus de traduction et/ou d'adaptation d'une oeuvre pour la jeunesse.

Toutes ces nuances nous amènent à la question de la délimitation du sujet. Afin de travailler sur un sujet de recherche ni trop vaste, ni trop spécifique, j'ai dû délimiter mon sujet, notamment en ce qui concerne la tranche d'âge du lectorat et le nombre d'oeuvres à étudier. J'aurais pu axer mon mémoire autour des traductions d'oeuvres destinées aux « enfants » de 2 à 12 ans – avant la puberté – mais mon sujet aurait alors été trop restreint. De plus, je craignais que les oeuvres destinées à cette tranche d'âge ne soient pas assez riches en thèmes à étudier pour un travail aussi conséquent. J'aurais pu également concentrer mon travail sur les adolescents et donc sur le genre « Young Adult », qui plaît plus aux adolescents, à la fois du fait des personnages représentés mais aussi par les thématiques abordées. Cependant, le genre « Young Adult » ne concerne pas seulement une certaine tranche d'âge, il est aussi un genre émergent à part entière et le traiter m'aurait donc contraint à diriger mon mémoire dans des directions au-delà de la traduction. En effet, il aurait alors fallu traiter de la création, de l'évolution mais aussi de l'influence de ce nouveau genre sur la traduction, ce qui donnerait lieu à un paradoxe : celui d'un sujet à la fois trop vaste et trop spécifique.

J'ai ainsi décidé d'étudier la traduction d'oeuvres de littérature jeunesse dans un sens plutôt large ; je ne me suis contentée ni de la tranche d'âge de l'enfance, ni de celle de l'adolescence, mais

j'ai choisi de fonder mes recherches sur ces deux groupes à la fois tout en prenant en compte les différences qu'elles arborent. Délimiter les oeuvres sur lesquelles j'allais appuyer mes recherches s'est également révélé difficile ; je pouvais les choisir en fonction des thèmes qu'elles abordent, de la période historique pendant laquelle elles ont été écrites ou du pays auquel elles sont rattachées. Étant donné que je ne voulais pas cibler ni un thème particulier ni un pays particulier, j'ai décidé d'étudier des oeuvres à la fois britanniques et américaines et dont les dates de publication s'étendent sur la période du XIX^{ème} siècle au XXI^{ème} siècle.

L'oeuvre la plus ancienne est *The Adventures of Tom Sawyer*, écrite par Mark Twain et publiée en 1876 par la American Publishing Company. Cette oeuvre connue de tous narre les aventures de Tom, un garçon d'environ 12 ans, ainsi que celles de ses amis Huckleberry Finn et Joe Harper dans la ville fictive de St. Petersburg dans le Missouri. Cette oeuvre est un des piliers de la littérature jeunesse, ce qui la rend d'autant plus intéressante à étudier dans mon travail de recherche.

Afin d'avoir un aperçu plus exhaustif de la littérature jeunesse du XIX^{ème} siècle au XXI^{ème} siècle, j'ai ensuite choisi d'étudier *Peter Pan*, une oeuvre qui a vu le jour au XX^{ème} siècle et qui, contrairement aux autres oeuvres de mon corpus, se déroule en Angleterre. Écrite par J. M. Barrie, un écrivain écossais, cette oeuvre constitue une exception au sein de mon corpus de par son portrait de ce pays et de par sa notoriété. Pièce de théâtre jouée sur les planches dès 1904, l'histoire de Peter Pan a ensuite été adaptée par son auteur qui en a fait un roman intitulé *Peter and Wendy*, publié en 1911 par Hodder & Stoughton. Ce roman est la version de *Peter Pan* la plus connue du public grâce aux adaptations à la fois littéraires et cinématographiques.

Afin de donner à mon travail de recherche une perspective plus moderne, j'ai également choisi d'y traiter de deux oeuvres du XXI^{ème} siècle qui appartiennent au genre « Young Adult », la première étant *Ready or Not : An All-American Girl Novel* ; il s'agit d'un roman publié en 2005 par Macmillan Children's Books et écrit par l'auteure américaine Meg Cabot, spécialisée dans la littérature jeunesse. Cette oeuvre qui est la suite du premier roman de la série *All-American Girl* décrit la vie de Sam, une adolescente de 15 ans devenue célèbre après avoir sauvé la vie du Président des États-Unis. Le récit se concentre sur sa célébrité, ses idéaux ainsi que sa relation amoureuse avec David, le fils du dit président.

Enfin, l'autre oeuvre du XXI^{ème} siècle que j'ai retenue est un roman bien plus récent puisque publié en 2015 ; il s'agit d'*Everything, Everything*. Ce tout premier roman de l'auteure américaine Nicola Yoon décrit la vie compliquée de Madeline, une jeune fille de 17 ans qui est atteinte d'un déficit immunitaire combiné sévère, une maladie qui la rend allergique au monde qui

l'entoure et qui la contraint par conséquent à louvoyer entre les mondes de l'adolescence et de l'âge adulte d'une manière bien différente des autres jeunes de son âge.

Ainsi, ces quatre oeuvres, considérées à notre époque comme des oeuvres destinées à la jeunesse abordent des thèmes variés et bien différents. De l'enfance mouvementée de Tom Sawyer aux bouleversements de la vie d'adolescente dans notre société moderne que traversent Sam et Madeline, en passant par la découverte de l'imaginaire des enfants et des adultes dans *Peter Pan*, ces oeuvres offrent une multitude de thèmes et de concepts à découvrir.

Cependant, cette abondance de thèmes, considérée comme une richesse dans la littérature jeunesse, peut aussi être synonyme d'appauvrissement. Les sujets abordés dans les oeuvres destinées à la jeunesse sont des plus surveillés, comme nous le verrons plus bas, car ils peuvent avoir un impact direct sur leur lectorat, que ce soit positif ou négatif, ce qui s'étend jusqu'à la traduction. Ainsi, et par peur de choquer les jeunes lecteurs, certains livres qui sont jugés trop crus peuvent être édulcorés, c'est-à-dire que certains mots, certaines phrases ou même certains chapitres peuvent être altérés ou même supprimés lors du processus de traduction. Cela permet aux pays de la langue cible, la France dans notre cas, d'introduire ces oeuvres sur le marché du livre national sans les thèmes jugés inappropriés. La même méthode est appliquée lors de la création d'adaptations et ces deux pratiques tâchent de mettre le lecteur au coeur du processus de d'adaptation et traduction.

Se pose alors la question suivante : Quels facteurs ont une influence dans le processus de traduction et/ou d'adaptation ? Qu'est-ce qui incite le traducteur à avoir recours à l'édulcoration ? Nous verrons tout d'abord que pour mettre les oeuvres à la portée des enfants et donc maintenir un cadre enfantin, les traducteurs ont souvent recours à l'édulcoration, voire à l'adaptation. J'expliquerai ensuite comment les oeuvres pour la jeunesse peuvent véhiculer une certaine idéologie et que l'édulcoration peut être utilisée en fonction de l'impact idéologique que l'on souhaite inculquer au lectorat. Enfin, j'étudierai comment le psychisme du traducteur influence ses décisions de traduction et notamment d'édulcoration.

I. Mettre les oeuvres à la portée des enfants

1. 1. Adapter le format de l'oeuvre

1. 1. 1. Adapter les illustrations

Les adaptations et les traductions reposent toutes deux sur un même principe : prendre en compte le public visé par cette nouvelle version d'une oeuvre déjà existante. Prendre en compte le public est le fondement de ces deux pratiques puisque l'adaptation et la traduction impliquent d'opérer des changements par rapport à l'oeuvre originale. On peut remarquer l'importance du public lors du processus de vente ou d'écriture dans n'importe quelle librairie ou bibliothèque ; en effet, les livres sont classés par genre, des genres qui vont aider les lecteurs à choisir les oeuvres qui vont les intéresser. Ainsi, les préférences du public sont à la base même de la classification des livres et c'est pour cela que l'on peut dire que le public joue un rôle primordial dans l'élaboration d'un livre. Outre les préférences du lecteur, les genres sont également déterminés par son âge ; on différencie ainsi la littérature dite « pour adultes » de la littérature dite « pour les adolescents » (comme le genre « Young Adult ») et de la littérature dite « pour la jeunesse », qui englobe généralement les enfants et les pré-adolescents.

Ce sont donc les oeuvres issues de ces deux derniers genres qui sont le plus adaptées, à cause de l'impact que ces oeuvres peuvent avoir sur un jeune lectorat. L'adaptation d'une oeuvre pour un public particulier, comme la jeunesse, peut transformer non seulement le fond, comme l'adaptation de thèmes trop crus mais aussi la forme, comme les illustrations. En effet, les illustrations, souvent présentes sur la couverture des livres pour la jeunesse, sont souvent le premier élément du livre que l'enfant voit ; c'est parfois l'élément qui attire l'enfant au livre en premier lieu. C'est la raison pour laquelle l'adaptation peut aussi (et surtout) toucher les illustrations. Au lieu d'être enlevées ou modifiées, les illustrations peuvent être ajoutées dans une adaptation pour jeunes enfants. Les illustrations peuvent permettre à l'enfant de mieux comprendre le texte mais aussi de vivre l'histoire sous un angle nouveau, aussi important que les mots. Anne-Marie Dionne, qui s'appuie sur les travaux de Françoise Lepage, explique la portée des illustrations :

Autrefois reléguée à une fonction accessoire, voire décorative, l'illustration a longtemps eu le rôle de paraphraser le texte. Or, depuis les années 1980, on constate que le rapport hiérarchique entre le texte et l'image a changé. Les illustrations ne tiennent plus uniquement un rôle secondaire et elles constituent une forme de discours (le discours visuel) dont le lecteur doit tenir compte autant qu'il tient compte du discours linguistique. (Dionne, 2009, p.157)

Ainsi, de par l'importance des illustrations, certaines maisons d'édition choisissent, soit d'intégrer des illustrations dans leur adaptation si l'oeuvre originale n'en incluait pas, soit d'échanger les illustrations de l'oeuvre originale pour des illustrations plus enfantines, comme c'est le cas pour *Peter Pan*. Le roman *Peter Pan* de 1911 (plus connue sous le titre *Peter et Wendy*) est publié en France pour la première fois en 1952 par Hachette, sous la forme d'un recueil composé de plusieurs des histoires comprenant le personnage de Peter Pan dans cet ordre : *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), les chapitres 17 et 18 du roman *The Little White Bird, or Adventures in Kensington Gardens* (1902) et enfin l'intégralité du dernier roman de J. M. Barrie *Peter and Wendy*. Cette édition a pris le parti de ne pas seulement adapter le texte mais également les illustrations de l'oeuvre originale de J. M. Barrie et si l'on considère l'oeuvre originale dans son ensemble, on doit alors inclure les illustrations de l'oeuvre initialement publiée en 1911.

Afin de démontrer ceci, j'ai choisi de comparer une illustration de l'oeuvre originale de 1911 avec l'une des illustrations de cette première adaptation française. Ces deux illustrations¹ représentent l'arrivée de Peter Pan dans la chambre des enfants Darling. L'illustration originale est en réalité une gravure – une technique courante à l'époque pour illustrer les livres –, représentant Peter en train d'ouvrir la fenêtre de la chambre des enfants, la Fée Clochette, les trois enfants endormis dans leur lit ainsi qu'une partie de leur chambre. La gravure, en noir et blanc, est composée d'une multitude de détails minutieux et bien qu'elle aide le lecteur à visualiser la scène décrite par J. M. Barrie, elle s'apparente davantage à une oeuvre d'art qu'à une illustration de livre pour enfant, dont la fonction est de mieux faire comprendre à la fois l'histoire et les mots choisis par l'auteur tout en restant un divertissement.

La deuxième illustration, celle de l'édition Hachette, représente une scène qui se passe quelques pages plus tôt dans l'oeuvre originale : Wendy raconte à sa mère que Peter vient souvent dans leur chambre et joue de la flûte. Cette illustration, qui est donc une représentation d'un souvenir de Wendy, et la gravure originale ne correspondent pas à la même scène mais elles représentent toutes deux Wendy, Peter et la chambre d'enfant. Même si elle reste proche

¹ Les illustrations sont disponibles dans l'annexe. Voir 1. et 2.

visuellement des illustrations de l'oeuvre originale, l'illustration de la version française de 1952 présente plusieurs différences. Elle est beaucoup plus simple et comporte beaucoup moins de détails, notamment en arrière-plan. De plus, cette illustration est en couleur, ce qui la rend tout de suite plus vivante et plus attrayante pour l'enfant. Par ailleurs, les couleurs choisies par l'illustratrice sont très vives : les draps du lit de Wendy par exemple, qui sont censés être blancs sont d'un bleu clair et les rubans dans les cheveux de la petite fille sont de couleur fuchsia. Cette même couleur a également été utilisée pour dessiner le papier peint de la chambre des enfants. L'utilisation de ces couleurs et notamment de couleurs vives rend l'illustration plus enfantine et constitue donc une image divertissante pour les jeunes lecteurs. L'allègement des détails et l'ajout de couleurs vives permet de réellement attirer l'attention des enfants pour qu'ensuite l'illustration réalise son effet. Ainsi, cette simple illustration est bel et bien plus compréhensible pour les enfants que l'originale et permet de paraphraser le texte tout en étant une forme de langage à part entière, comme le soulignait Anne-Marie Dionne.

De la même façon, j'aimerais comparer une illustration de l'oeuvre originale de *Peter Pan* avec une de l'édition publiée par Belin – branche de la maison d'édition Gallimard – en 2015. Ces deux illustrations² représentent le lagon des sirènes et comme auparavant, la gravure originale est bien plus détaillée et donc complexe. Au contraire, l'illustration de l'édition Belin comporte moins de détails, les traits sont plus épais et la palette de couleurs est plus restreinte. Cette édulcoration visuelle, également utilisée pour l'édition Hachette, sert à rendre l'histoire plus assimilable pour les enfants. Cependant, les différences ne s'arrêtent pas là car cette édition est différente de l'originale dans sa représentation même de certains éléments inhérents à l'univers de *Peter Pan* ; les sirènes de la gravure originale ont les oreilles pointues par exemple. Si l'illustrateur de l'édition Belin, Erwann Surcouf, s'est inspiré des gravures originales pour son propre travail, alors c'est un élément qu'il n'a pas retenu car il a considéré ce détail anatomique comme trop étrange ou pas assez attrayant pour un enfant. Cependant, comme l'a dit Anik Blaise, responsable des prix littéraires à France Télévision : « L'esthétique des enfants diffère vraiment de la nôtre. La joliesse n'est pas un critère pour eux » (Mougin, 2003). Compte tenu du caractère insolite de *Peter Pan*, notamment par l'invention du concept de Pays Imaginaire, alors limiter cette singularité pourrait faire perdre à l'adaptation de Belin l'originalité propre à *Peter Pan*. Cette édulcoration visuelle souligne l'infantilisation qui touche les oeuvres de littérature jeunesse, c'est-à-dire que ces oeuvres se caractérisent ainsi : « qui n'a pas l'attitude d'un adulte, qui manque de maturité » (Larousse, 2019).

² Les illustrations sont disponibles dans l'annexe. Voir 3. et 4.

On s'aperçoit également du fait que les adultes projettent sur les enfants leur propre esthétique au lieu de tenter de connaître la leur.

Ainsi, cette infantilisation fait ressortir la différence entre ces deux concepts distincts : la traduction et l'adaptation. Alors que la traduction, nécessaire pour permettre à une oeuvre d'atteindre un public plus large, consiste à transposer dans une langue différente un texte, l'adaptation a une portée beaucoup plus globale car elle ne se limite pas au texte. Ici, ce ne sont pas seulement des mots qui sont transposés dans une autre langue mais également les illustrations et donc l'univers de l'oeuvre dans sa globalité. Une adaptation au-delà des mots est pertinente lorsque l'adaptation vise un public spécifique, comme la jeunesse :

L'approche est ensuite affinée, trois formes de réécriture étant répertoriées : « par imitation, transposition et adaptation » (*ibid.*) ; la réécriture par *imitation* est subdivisée en *parodie* et en *pastiche* ; la réécriture par *transposition* et *adaptation* (qui « consiste à faire passer une production d'un domaine à un autre ») peut s'effectuer par changement de *genre*, de *narrateur*, de *point de vue*, de *forme de discours*, de *registre*, de *niveau de langue* ; par ailleurs, ces transformations « obéissent à des stratégies d'écriture », en fonction des « intentions de l'émetteur », du « destinataire auquel on s'adresse », « de la situation d'énonciation », du « contexte de production de l'oeuvre » (*ibid.*). (Oustinoff, 2007)

De plus, ces différences entre l'oeuvre originale *Peter Pan* et la version de Belin montrent comment les adaptations sont parfois faites en accord avec certains projets de la maison d'édition en question. L'adaptation de Belin fait partie de leur collection « Boussole », une collection organisée par cycles qui propose des « lectures pédagogiques pour les élèves du CP au CM2 » (Belin Éducation, 2019). Les cycles sont délimités par tranche d'âge mais surtout par niveau de connaissance ; les oeuvres de cette collection sont classées entre la catégorie « Cycle 2 » et la catégorie « Cycle 3 » qui correspondent aux cycles de l'enseignement primaire français. Ainsi, le but de cette collection est de faire découvrir au jeune public des oeuvres classiques de manière pédagogique tout en restant simple. Faire découvrir aux enfants des oeuvres simples à comprendre est le principal objectif de la maison d'édition Belin et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle accorde une telle importance aux illustrations : « Le texte est accompagné d'illustrations et de notes de bas de page pour faciliter la lecture. » (Belin Éducation, 2019).

Alors, pour la maison d'édition Belin, l'adaptation dans le cadre de leur collection « Boussole » comprend également la forme de l'oeuvre et donc les illustrations, comme le montrent leur adaptation de *Peter Pan* mais aussi leur adaptation de l'oeuvre *The Adventures of Tom Sawyer* (2019). Comme pour *Peter Pan*, Belin n'a pas choisi de garder les illustrations originales lors du

processus d'adaptation. En effet, les illustrations présentes dans la version originale de *The Adventures of Tom Sawyer* (dont un échantillon se trouve dans l'annexe³) sont constituées de croquis en noir et blanc, que les enfants peuvent ne pas trouver attrayants. L'illustration de Becky de l'édition de 1876 dessinée par True Williams ne ressemble en rien à celle de l'édition de Belin publiée en 2019⁴. Belin a ainsi échangé ces croquis pour des illustrations très différentes et qui, comme pour celles figurant dans leur adaptation de *Peter Pan*, sont simples et très colorées et contribuent à une meilleure compréhension du texte. Cette adaptation maintient donc un cadre très enfantin tout en se focalisant sur l'apprentissage de mots nouveaux. On pourrait penser que les enfants devraient avoir accès à l'oeuvre originale dans sa forme la plus fidèle afin de la comprendre, ce qui est le contraire du choix des éditeurs. Adapter les oeuvres dans leur intégralité est donc un véritable parti pris pour la maison d'édition Belin qui le présente comme tel d'ailleurs. La première page de couverture de ces deux adaptations donne du crédit au traducteur, pas seulement pour sa traduction mais également pour son adaptation.

1.1.2. Raccourcir l'oeuvre

Cependant, les illustrations ne sont pas les seuls éléments à prendre en compte lorsque l'on souhaite réaliser l'adaptation d'une oeuvre. En effet, le style d'écriture de l'adaptation est crucial car il doit être en adéquation avec le niveau de connaissances du public visé. La maison d'édition Short Fiction par exemple, donne à ses écrivains des recommandations en matière de style d'écriture pour la littérature destinée aux enfants. Selon les lignes directrices de Short Fiction (Mécanismes d'Histoire, 2015), les phrases d'une oeuvre destinée à la jeunesse ne doivent être ni trop compliquées ni trop longues et ne doivent comporter qu'un maximum de quinze mots. Ainsi ces conseils d'écriture s'appliquent également à l'adaptation car pour rendre certaines oeuvres plus faciles à lire, la construction des phrases doit être remaniée. La maison d'édition Short Fiction [conseille] d'écrire des phrases de dix à quinze mots pour un public âgé de huit à douze ans, ce qui correspond au cycles 2 et 3 de la Collection Boussole de Belin qui respecte ces recommandations.

En prenant au hasard un chapitre de leur adaptation de *Peter Pan* (ici, le chapitre 2, p.21), on peut constater que le nombre de mots des trois premières phrases du chapitre correspond à cette norme, tout comme la moyenne du nombre de mots des deux premiers paragraphes qui est de 13,6

³ Voir 6.

⁴ Les illustrations sont disponibles dans l'annexe. Voir 7. et 8.

mots par phrase. Un autre élément de style à prendre en compte est le vocabulaire. Dans ses directives, la maison d'édition Short Fiction rappelle que, contrairement aux idées reçues, les enfants sont capables de comprendre des mots compliqués mais qu'il ne faut pas trop en utiliser. Ainsi, Short Fiction conseille de ne pas introduire plus de dix mots nouveaux par page, une indication encore une fois respectée par la maison d'édition Belin puisque leur adaptation de *Peter Pan* par exemple ne dépasse pas les neuf mots nouveaux par page. Cependant, bien que Short Fiction conseille de répéter le nouveau vocabulaire employé, Belin a choisi d'accumuler les mots nouveaux, sans doute dans une optique extra-pédagogique. En effet, les mots nouveaux qui sont présents dans leurs adaptations sont indiqués par des notes de bas de page accompagnées d'une explication afin de permettre aux jeunes lecteurs d'accroître leurs connaissances. Le respect de ces directives qui sont directement liées à l'âge du public visé se retrouve aussi dans leurs adaptations de *The Adventures of Tom Sawyer*, dans laquelle la construction des phrases et le style d'écriture sont également remaniés.

Outre la longueur des phrases et le style d'écriture, la longueur du livre dans son entièreté peut être remaniée lors du processus d'adaptation. Bien qu'imposer une longueur de texte est difficile car la vitesse de lecture peut varier d'un enfant à un autre, certaines maisons d'édition proposent une longueur idéale pour les livres destinés à la jeunesse. La maison d'édition Société des Écrivains par exemple, propose les directives suivantes :

Un autre élément non-négligeable est la longueur de votre texte. Contrairement à un roman d'adulte, la longueur des ouvrages jeunesse est plus ou moins la même. Pour un livre destiné aux tout-petits, le calibrage habituel est d'environ 5000 signes (environ 10 pages), alors que pour un ouvrage destiné à des lecteurs autonomes le calibrage peut atteindre 200 000 signes. Notez qu'il n'existe aucune règle et que certains romans de jeunesse comme la saga d'Harry Potter peuvent nettement dépasser le calibrage habituel. (Sociétés des Écrivains, 2017)

Même si cette maison d'édition donne une estimation de la longueur optimale d'un livre pour enfants, il est pertinent de noter qu'aucune règle n'est clairement établie et que la saga Harry Potter écrite par J. K. Rowling, qui comprend des livres de 300 à 800 pages, est souvent prise en exemple pour contredire l'idée fausse que les livres pour enfants doivent être courts. Cependant, pour ses adaptations de *Peter Pan* et *The Adventures of Tom Sawyer*, la maison d'édition Belin a choisi de créer une version de ces oeuvres plus courte. En effet, la deuxième traduction du texte intégral de *Peter Pan* publiée par Folio Junior, qui est, comme Belin, une branche du groupe Gallimard, comprend deux cent trente neuf pages alors que l'adaptation de Belin n'en comprend

que soixante-cinq. De la même façon, la version de Tom Sawyer publiée par Gallimard en 1904, sur laquelle est basée l'adaptation de la Collection Boussole de Belin comporte deux cent soixante-seize pages alors que l'adaptation n'en comporte que cent soixante-seize.

Ainsi, pour réduire le nombre total de pages pour que l'adaptation soit plus facile à lire pour un jeune lecteur, il faut raccourcir l'histoire et donc supprimer certains passages. Lors du processus d'adaptation, les passages qui subissent le plus souvent les conséquences de cette méthode sont ceux qui traitent de sentiments et d'émotions par exemple. Afin de raccourcir les adaptations de sa collection Boussole, Belin choisit fréquemment d'enlever les passages qui n'ont pas d'impact narratif et qui ne servent qu'à montrer les émotions et les sentiments des personnages. Dans le dixième chapitre de *Peter Pan* 'The Happy Home', Tootles, l'un des garçons perdus, est abattu et se sent inutile, comme le montre cette réplique :

« “As I can't be anything important,” said Tootles, “would any of you like to see me do a trick?”
“No,” they all replied. » (Barrie, 1911, p.110)

Il se pourrait que ce moment de faiblesse ne figure pas dans la version abrégée de Belin car il concerne un personnage secondaire qui, justement, ne relève pas d'autant d'importance. Néanmoins, l'édulcoration dans leur adaptation touche également les émotions des personnages principaux, comme Peter : dans l'oeuvre originale de J. M. Barrie, Peter est énervé et attristé par le départ de Wendy et ses frères et il se comporte donc de manière froide avec eux (1911, pp.123-124). Bien qu'elles semblent anodines, ces émotions ont un impact sur le fil narratif, puisque c'est parce que Peter est triste qu'il ne veut pas raccompagner les enfants chez eux et qu'ils se font donc enlever par les pirates. De la même façon, cette même adaptation supprime également la vulnérabilité de Peter, représentée par ses cauchemars (p.136) et ses crises de larmes (p.165).

Le même principe est appliqué par l'adaptation de *The Adventures of Tom Sawyer* par Belin : lors de la demande en mariage de Tom, Becky ressent de l'hésitation et surtout de la gêne, des émotions qui sont grandement diminuées dans leur adaptation. De plus, bien que ces sentiments et émotions n'aient pas toutes un impact sur l'histoire, elles ont toutes un impact sur l'idée que le lecteur se fait du personnage. En effet, Becky est une petite fille déjà en proie au dilemme des femmes qui consiste à devoir voir d'un mauvais oeil les avances amoureuses qu'elle peut recevoir même si elle n'en est pas moins heureuse. Ce phénomène sociétal est à l'origine de cette constante hésitation qui caractérise le personnage de Becky, et des tourments qui peuvent parfois la conduire

aux larmes. Ainsi, le problème lié à cette pratique de supprimer ces moments d'émotion est que cela peut effacer certains traits de personnalité des personnages en question.

Tout comme Becky, dont les réactions sont révélatrices et caractéristiques, les émotions et les réactions de Wendy en disent long sur sa personne. Bien loin d'être un personnage calme et sage comme on peut le voir dans certaines adaptations, Wendy se montre souvent sarcastique dans *Peter Pan*, que ce soit au sujet de la maternité (1911, p.108) ou de ce que les peaux-rouges pensent d'elle (1911, p.110). Cette caractéristique est pourtant supprimée lors du processus d'adaptation entrepris par Belin, ce qui la réduit à un personnage lisse et sans substance mais surtout sans l'importance que Barrie lui réserve dans son oeuvre. Dans l'oeuvre originale de Barrie, Peter demande à Wendy de venir avec lui au pays imaginaire notamment pour ses talents de conteuse d'histoires (1911, p. 34). Dans l'adaptation, de Belin, Wendy n'est plus une conteuse d'histoires, elle n'est qu'une mère et une femme de ménage et mises à part les activités ménagères, le lecteur ne voit pas ce qu'elle fait ni ce qu'elle pense. Cela change notre perception de Wendy car un lecteur fait la connaissance d'un personnage notamment par ce qu'il pense, ce qu'il dit et comment il réagit. Ainsi, adapter une oeuvre en supprimant les émotions de certains personnages, même si elles n'ont aucune valeur sur les enchaînements d'actions de l'histoire, altère la vision du lecteur des personnages et donc le personnage en lui-même, qui vit à travers les yeux du lecteur.

Bien que je ne pense pas que Belin ait sciemment voulu édulcorer la personnalité de ces personnages, c'est l'effet produit par les coupures effectuées dans ces adaptations, ce qui peut également engendrer des incohérences au niveau de l'histoire. En effet, supprimer certains passages avec trop d'émotions ou pas assez d'actions résulte en un enchaînement de phrases et de moments sans lien entre eux, comme le montre ce passage de l'adaptation de *Peter Pan* par Belin, dans lequel Peter rentre à la maison où il vit avec Wendy et les garçons perdus :

Lorsqu'il rentra à la maison, les enfants avaient fini de manger.

« Salut, bobonne ! lança-t-il à Wendy. Quel plaisir de vous retrouver, toi et les enfants !

– C'est moi qui lui ai expliqué qu'on appelle les mamans *bobonne*, chuchota Michael à l'oreille de Frisotton.

– Peter, répondit-elle avec fermeté, quels sont vraiment tes sentiments pour moi ? (2015, p.54)

Cette scène est très incompréhensible pour le lecteur car le lien entre la phrase de Peter et la réponse de Wendy est difficile à déterminer. En effet, afin de produire une adaptation moins longue que l'originale, Belin a choisi de supprimer le passage qui explicitait le lien entre ces deux phrases, aux

dépend de la compréhension du lecteur. Outre la longueur totale de l'adaptation, c'est le rythme de l'histoire dont il est question. Comme le rappelle la maison d'édition Short Fiction dans les directives qu'ils transmettent à leurs futurs écrivains : « D'une manière générale, les histoires destinées aux enfants ne doivent pas connaître de temps mort. Les actions doivent s'enchaîner rapidement. » (Mécanisme d'Histoire, 2015) Cependant, ceci n'explique pas pourquoi la littérature destinée aux plus jeunes enfants nécessite un rythme plus soutenu que les autres types de littérature jeunesse. Selon Nancy Anderson, qui explique les fondations de la littérature jeunesse dans son livre *Elementary Children's Literature: Infancy through Age 13* :

Beginning readers tire easily, and their comprehension is taxed when they have to remember the plot of a book that they are not reading straight through. Authors of many easy-to-read books take this into consideration and break their books into separate stories or short episodic chapters. (Anderson, 2012, p.12)

De plus, sa définition de ce qu'elle appelle « easy-to-read books » est ici très pertinente car bien qu'elle traite de livres pour enfants plus jeunes que ceux visés par les adaptations de Belin, elle correspond dans l'esprit aux adaptations de cette maison d'édition, notamment de par l'âge et donc de par le niveau scolaire des lecteurs :

The uniqueness of easy-to-read books makes them simple to recognize. First, because they are read independently by children, the books are smaller than regular picture books. [...] The illustrations are designed to give clues to the meanings of the words, but the pictures are smaller and less profuse, allowing the text to take up a greater proportion of each page. A liberal amount of white space is achieved by larger print, more space between lines, and lines that end with the phrase rather than running flush to the right margin. Perhaps the most significant characteristic of easy-to-read books is the restricted vocabulary. Usually fewer than 250 different words appear in a book, and these are arranged in short simple sentences, often with word patterns, repeated text, and even rhyming lines to make decoding new words easier. The difficulty of the vocabulary is also controlled [...] (Anderson, 2012, p.12)

Ainsi, les adaptations de *Peter Pan* et *The Adventures of Tom Sawyer* par Belin ressemblent à des « easy-to-read books » comme définis par Nancy Anderson, mais à un niveau plus difficile. Ces deux adaptations sont conçues par la maison d'édition pour être lues de manière autonome, comme le prouvent les notes de bas de page qui servent à expliquer à l'enfant le sens des mots compliqués à la place des parents. Les illustrations ont une place moindre que le texte, dont l'interligne est bel et bien plus espacé que celui d'un livre pour lecteurs plus âgés. Enfin, une grande

attention est également portée au vocabulaire et son usage restreint ainsi qu'au nombre de mots par phrase.

Ces adaptations sont donc intrinsèquement différentes de l'oeuvre originale mais ce contraste est excusé par la grande liberté inhérente à la traduction d'oeuvres de littérature jeunesse, comme le souligne Tiina Puurtinen : « Owing to the peripheral position of children's literature in the literary system, the translator of children's books is relatively free to manipulate the texts, i.e. the requirement of faithfulness to the original is outweighed by other constraints. » (2006) Etant donné que la littérature jeunesse est traduite en fonction d'un certain public, alors la règle de fidélité n'est pas primordiale car il faut faire face à d'autres contraintes, comme produire un texte plus court et succinct pour garder les enfants intéressés et comme remanier le texte en fonction de leur niveau de connaissances, surtout pour les plus jeunes enfants. Ainsi, ces deux adaptations de Belin montrent que, bien que certaines oeuvres soient déjà destinées à la jeunesse, il est parfois nécessaire de les adapter de manière plus spécifique pour les rendre plus enfantines, à l'aide d'illustrations plus attrayantes et d'un texte plus court.

1. 2. Placer l'enfant au centre de l'oeuvre

1. 2. 1. Les « classiques » de la littérature pour la jeunesse

Afin d'adapter au mieux une oeuvre, surtout en fonction d'un public spécifique, il ne faut pas seulement s'attaquer à la forme mais également au fond. La forme a une importance particulière car elle attire le public visé par son adéquation mais le fond doit être traité en concordance. Par ailleurs, bien qu'une oeuvre soit déjà destinée à un public spécifique, cela ne signifie pas qu'elle ne doive pas être adaptée davantage. Ici, bien qu'une oeuvre soit déjà destinée aux enfants, elle peut être tout de même être réécrite de manière plus enfantine afin de convenir davantage à ce public. Par exemple, bien que *Peter Pan* et *The Adventures of Tom Sawyer* soient déjà des oeuvres destinées à la jeunesse, il est important de tout de même les réécrire par l'adaptation, notamment pour les rendre plus attrayantes pour les plus jeunes enfants selon l'idéologie des adultes. Il faut replacer l'enfant au centre de l'oeuvre.

Il existe une différence entre une oeuvre lue par les enfants et une oeuvre écrite pour les enfants. Parfois, les oeuvres qui ont le plus de succès auprès du jeune public sont celles qu'il s'est approprié et non pas celles écrites pour lui. Ces oeuvres sont par la suite classées comme des oeuvres de littérature jeunesse. C'est justement le passage du temps qui permet de classer certaines oeuvres dans le genre de la littérature jeunesse : les oeuvres que les enfants se sont appropriées, bien qu'elles n'aient pas été écrites pour eux, sont généralement des classiques, c'est à dire des oeuvres beaucoup plus anciennes, dont on peut étudier l'évolution sociologique à travers le temps. De nos jours, il est plus rare de voir une telle appropriation mais c'est parce que la littérature n'est plus aujourd'hui ce qu'elle était avant ; maintenant, différents genres de littérature ont émergé, notamment parce que différents publics bien spécifiques ont émergé. La littérature était auparavant réservée aux plus riches et notamment aux femmes :

The distribution of leisure in the period supports and amplifies the picture already given of the composition of the reading public; and it also supplies the best evidence available to explain the increasing part in it played by women readers. For, while many of the nobility and gentry continued their cultural to Arnold's 'Barbarians', there was a parallel tendency for literature to become a primarily feminine pursuit. (Watt, 1957, pp.43)

Elle est désormais plus diverse, avec l'apparition de nouveaux genres bien spécifiques en fonction de l'âge ou de l'intérêt du lecteur. C'est à cause de cette émergence de nouveaux publics que la littérature actuelle s'articule davantage autour d'un marketing qui s'adresse à des lectorats ciblés ; cela montre que c'est donc le lectorat et ses envies qui font la littérature, puisque c'est le public cible qui influence cette discipline.

Il arrive donc que certaines oeuvres classiques soient classées dans le genre de la littérature pour enfants, même si l'auteur ne destinait pas cette oeuvre aux enfants lorsqu'il l'a écrite. Nancy Anderson a dressé une liste des "Children's Classics of the Nineteenth Century" qui, de par la morale présente dans le livre – une caractéristique de la littérature jeunesse à l'époque – et parce qu'ils mettent en scène des enfants, étaient et sont toujours aujourd'hui considérés comme des classiques de la littérature jeunesse (pp.5-6). Elle décrit cette liste comme : « a partial list of the books considered children's classics—not because they were all written for children, but because the children of the nineteenth century read and treasured them. These books are classics because they are still in print, and readers still enjoy them more than a century after their first publication. » (p.5)

The Adventures of Tom Sawyer, qui figure sur cette liste, est un exemple de ces oeuvres qui n'ont pas été écrites pour les enfants mais qui sont considérées de nos jours comme un classique de la littérature jeunesse. Cette oeuvre est d'autant plus pertinente car son processus d'écriture et surtout de publication met en lumière l'antinomie entre le public que l'auteur imagine quand il écrit, et le public qui lit l'oeuvre. En effet, la correspondance entre Mark Twain et son éditeur démontre à quel point le processus d'écriture – c'est à dire les envies et les intentions de l'auteur – et le processus de publication de l'oeuvre – les visées financières – de l'éditeur sont différents. Lorsque Mark Twain a envoyé à son éditeur le manuscrit de *The Adventures of Tom Sawyer*, il y joint la note suivante : « It is not a boy's book, at all. It will only be read by adults. It is only written for adults. » (Peck, 2003, p.xxiii) Ainsi, il n'y a aucun doute quant au public qu'il visait : Mark Twain a écrit ce premier manuscrit pensant qu'il s'inscrirait dans la littérature pour adultes. En effet, les publications écrites par Mark Twain avant 1876, date de parution de *The Adventures of Tom Sawyer*, n'étaient destinées qu'à des adultes. C'est cette oeuvre qui l'a poussé à se diriger vers les enfants, pour qui il n'écrit d'ailleurs que deux livres : *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) et *Adventures of Huckleberry Finn* (1884). De plus, comme Tom Sawyer et Huckleberry Finn sont ses oeuvres les plus connues, et parce qu'elles sont la plupart du temps adaptées comme oeuvres pour enfants, Mark Twain est bien souvent considéré uniquement comme un auteur pour enfants :

Aux États-Unis, sa popularité n'a jamais faibli, et les éditions de ses livres sont innombrables. En France, cependant, on a longtemps eu du mal à trouver ses deux romans les plus célèbres, *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*, autrement que dans des collections pour enfants (et les adaptations à la télévision française dans les années soixante étaient clairement des feuilletons pour la jeunesse). (Mercier, 2011)

C'est la raison pour laquelle Mark Twain est ainsi considéré en France comme un auteur de littérature jeunesse, bien que ce ne soit pas du tout son genre de prédilection. C'est son éditeur qui lui a proposé d'axer son livre sur les enfants, en lui conseillant la chose suivante : « I think you should treat it explicitly as a boy's story » (Clemens et al., 1960, p. 110-111). Ceci montre l'impact qu'un éditeur peut avoir sur le processus de création des auteurs mais aussi comme les maisons d'édition ont une grande influence sur les oeuvres qu'elles publient. Finalement, Mark Twain a dû faire un compromis entre les deux, comme il le fait comprendre dans la préface de la toute première édition de *The Adventures of Tom Sawyer* : « Although my book is intended mainly for the entertainment of boys and girls, part of my plan has been to pleasantly remind adults of what they once were themselves, and what they felt and thought. » (Twain, 1876, p.6) Ainsi, Mark Twain a préféré adapter son livre pour les enfants tout en abordant de manière subtile des thèmes et problématiques uniquement reconnaissables par les adultes, ce qui lui a permis d'atteindre le but qu'il s'était fixé : toucher son public cible.

Ainsi, comme les classiques jeunesse du XIXème siècle tels que *The Adventures of Tom Sawyer* n'étaient pas écrits pour les enfants, on peut les juger inappropriés et nécessitant une adaptation. En effet, l'auteur qui pense écrire pour un public plus âgé a pu y inclure des problématiques qui ne sont pas adaptées pour les enfants : Mark Twain, par exemple, utilise le personnage de Tom dans son oeuvre pour critiquer la société qu'il décrit, comme le rappelle Daniel Peck :

If Twain was, even at this late stage, imagining Tom Sawyer as a book for adults, then what kind of book did he have in mind? The answer is in the novel itself –in those scenes, especially, where the credulity, ignorance, hypocrisy, and class consciousness of the people of St. Petersburg are exposed. These scenes, were they to be excerpted and isolated from the narrative, would read as our satire or social critique. In other words, they would have much in common with Twain's earlier works such as *The Innocents Abroad* and *The Gilded Age*. (Peck, 2003, p.19)

Alors, ces oeuvres classiques qui ne sont pas écrites pour les enfants mais qui étaient traditionnellement lues par ce public ont besoin d'être adaptées. C'est d'autant plus vrai pour *The Adventures of Tom Sawyer*, parce que même si cette oeuvre a été écrite pour les enfants, elle a été

très peu modifiée par rapport à la première version destinée aux adultes. C'est pourquoi elle a donc besoin d'être adaptée : « Yet, while Twain made some changes toward greater propriety in the language of certain passages, he does not appear to have extensively revised the novel beyond this point. » (Peck, 2003, p.22) Le choix de Mark Twain de ne pas modifier son oeuvre a été motivé par son esthétique artistique – propre à chaque auteur – ce qu'un public adulte peut comprendre mais pas un public d'enfants. En effet, certains enfants ne s'intéressent pas à aux motivations de l'auteur d'une oeuvre et c'est pour cette raison que ces classiques jeunesse du XIXème siècle ont besoin d'être adaptés, afin de recentrer cette oeuvre autour des besoins de l'enfant.

1. 2. 2. Effacer la figure parentale

Le besoin d'adapter est d'autant plus grand que les oeuvres jeunesse ont bien souvent un très grand impact sur les enfants qui, devenus adultes, se souviennent souvent, encore de nombreuses années après, des livres qu'ils lisaient dans leur jeunesse. De plus, la littérature jeunesse est primordiale dans le développement psychique des enfants : l'enfance est l'âge où l'on commence à développer sa personnalité et à prendre conscience du monde qui nous entoure. Par conséquent, la littérature jeunesse n'est pas simplement une littérature qui vise à divertir mais également à instruire ; elle est ainsi un moyen astucieux pour aborder des thèmes difficiles avec les enfants. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'aspect pédagogique entre en compte en traduction, comme le souligne Virginie Douglas, qui rappelle dans son livre *État des lieux de la traduction pour la jeunesse* que l'étude de la traduction jeunesse peut se faire selon deux perspectives différentes : « du point de vue de la littérature ou de celui de la réception et de la pédagogie » (2015, p.8). La pédagogie qui est intrinsèquement présente dans les oeuvres de littérature jeunesse est ce qui aide les jeunes lecteurs à développer leur personnalité, leur esprit critique et à se former en tant qu'individu, tout en les ouvrant au monde qui les entoure. Par conséquent, la représentation de l'enfant dans ces livres est fondamentale et il est ainsi crucial que l'Enfant soit au coeur des oeuvres que lisent les jeunes lecteurs.

Cependant, la place prédominante de l'enfant au sein des oeuvres de littérature jeunesse n'est pas seulement due à des fins pédagogiques. En effet, l'enfance est une période charnière composée de plusieurs phases de développement psychologiques qui doivent être prises en compte dans la création d'une oeuvre de littérature jeunesse. Les jeunes enfants par exemple, sont très égocentriques car leurs fonctions cognitives sont encore en cours de développement et il faut donc veiller à ce que les oeuvres destinées aux enfants les plus jeunes soient essentiellement centrées sur

l'Enfant. En effet, selon le psychologue suisse Jean Piaget, l'enfance se divise en plusieurs périodes, dont la période de l'intelligence préopératoire, qui concerne les enfants âgés entre 2 et 6 ans. Cette période se compose elle-même de deux stades : le stade de la pensée symbolique (ou préconceptuelle) et le stade de la pensée intuitive. C'est pendant le stade de la pensée symbolique que l'enfant va être le plus égocentrique car il n'aura pas encore les ressources nécessaires pour assimiler le monde qui l'entoure (Russell, 2009, pp.29-30) et puisque la littérature jeunesse aide l'Enfant à se former en tant qu'individu, alors il est crucial que toute oeuvre destinée aux jeunes enfants ne se concentre que sur ce public cible. Il est fondamental par exemple que l'Enfant soit au coeur de l'histoire par l'intermédiaire du personnage principal qui doit lui-même être un enfant. Il est également important que l'univers de l'oeuvre s'intéresse et tourne autour du monde de l'Enfant, notamment au moyen de personnages, thèmes et problématiques que de très jeunes enfants peuvent comprendre. De plus, comme ils n'ont pas encore conscience du monde qui les entoure, ils ont besoin de pouvoir s'identifier à ces thèmes, d'où l'infantilisation. En effet, adapter les oeuvres de manière enfantine permet aux enfants de s'identifier plus simplement. Par ailleurs, bien que la période de l'intelligence préopératoire décrite par Piaget ne concerne que les enfants âgés de 2 à 6 ans, il semble tout de même correct de dire que les enfants restent des êtres quelque peu égocentriques jusqu'à l'adolescence. Ainsi, il est toujours important que l'enfant soit au coeur de l'histoire, même pour les oeuvres destinées aux enfants au-delà de 6 ans, mais dans une moindre mesure. On peut le voir dans les adaptations de *Peter Pan* et *The Adventures de Tom Sawyer* publiées par Belin. Bien que ces deux adaptations soient destinées à des enfants du CP au CM2, donc âgés entre 6 et 10 ans, elles ont bien souvent édulcoré tout ce qui ne touche pas au monde de l'Enfant.

En effet, il figure dans *Peter Pan* et *The Adventures of Tom Sawyer* beaucoup d'éléments appartenant au monde des adultes. Même si l'oeuvre est considérée comme une histoire pour enfants, *The Adventures of Tom Sawyer* a été écrite à l'origine pour les adultes, d'autant plus que Mark Twain n'a effectué que peu de changements avant que l'oeuvre ne soit publiée comme une oeuvre pour la jeunesse. De la même façon, bien que *Peter Pan* soit indubitablement considérée comme une oeuvre destinées aux enfants, il n'en est pas moins que le coeur du sujet de l'oeuvre est de devenir adulte et de nombreux personnages sont des adultes. Il peut effectivement y avoir deux lectures très différentes de cette oeuvre : du point de vue de l'enfant et du point de vue de l'adulte. D'une part, les enfants s'intéressent davantage aux aventures et à l'imaginaire dépeints par l'oeuvre ; ils retiennent en outre la façon peu flatteuse dont sont représentés les adultes, que ce soit les parents Darling ou les pirates. Ils comprennent également que grandir n'est pas agréable mais

que c'est un passage inéluctable et *Peter Pan* les aide à faire le deuil de leurs envies de rester enfant toute la vie, comme le montre le tout premier paragraphe (Barrie, 1911, p.1)

Mais cette perspective de l'oeuvre n'est finalement pas triste pour les enfants, contrairement aux adultes. Pour les adultes, lire ou relire *Peter Pan* signifie replonger en enfance, une période révolue qu'ils ne pourront jamais revivre, mais cela signifie surtout s'identifier non pas aux enfants mais aux adultes et dans cette oeuvre, les adultes sont dépeints comme des personnages à part entière avec des motivations et des sentiments. Les lecteurs adultes comprennent ces personnages mais les lecteurs enfants ne les voient que comme des « méchants » : les pirates assoiffés de sang, la mère hostile envers Peter et le père qui est peu agréable. Un adulte va comprendre toutes les émotions des personnages adultes de l'oeuvre, contrairement aux enfants qui vont plutôt les ignorer. Pour un enfant, *Peter Pan* représente le deuil de l'enfance mais pour l'adulte, cela représente la mélancolie de ne jamais revivre cette période. Cette oeuvre se révèle donc très paradoxale car bien qu'écrite pour la jeunesse, elle a plus d'impact sur les adultes que sur les enfants. C'est sûrement la raison pour laquelle Belin a choisi d'édulcorer beaucoup de thèmes qui relèvent du monde des adultes, comme tout ce qui concerne la vie sentimentale des parents Darling par exemple. Bien que l'amour soit un thème qui figure dans *Peter Pan*, l'adaptation de Belin passe sous silence les détails de la relation amoureuse entre Mr et Mrs Darling. Il y a pourtant un certain attrait à savoir comment nos parents se sont rencontrés et sont tombés amoureux mais dans cette adaptation, la manière dont Mr Darling a gagné le coeur de Mrs Darling est passée sous silence, peut-être à cause de son manque de finesse et de romantisme, que les enfants ne pourraient pas comprendre :

The way Mr. Darling won her was this: the many gentlemen who had been boys when she was a girl discovered simultaneously that they loved her, and they all ran to her house to propose to her except Mr. Darling, who took a cab and nipped in first, and so he got her. (Barrie, 1911, p.2)

Puisque leur histoire d'amour n'en est pas vraiment une, il semblait plus approprié de laisser les enfants imaginer eux-mêmes un commencement romantique au mariage des Darling. Le reste de leurs interactions a également été édulcoré car elles en disent beaucoup sur leur relation amoureuse, comme par exemple :

Mr. Darling used to boast to Wendy that her mother not only loved him but respected him. He was one of those deep ones who know about stocks and shares. Of course no one really knows, but he quite seemed to know, and he often said stocks were up and shares were down in a way that would have made any woman respect him. (Barrie, 1911, p.2)

Comme cette phrase semble plutôt destinée aux adultes, qui peuvent comprendre le sens caché de cette phrase, Belin a jugé préférable de l'enlever, tout simplement.

Dans le même esprit, c'est sûrement pour garder le romantisme de la relation parentale que Belin a choisi d'enlever les quelques remarques désobligeantes que Mr Darling lance parfois à Mrs Darling. En outre, comme les enfants s'intéressent plus à eux-mêmes qu'aux autres, ils ne se soucient guère des soucis d'adultes qui leur sont étrangers. C'est peut-être la raison pour laquelle les passages faisant état des soucis financiers des Darling n'ont pas été conservés : les enfants ne comprendraient probablement pas les problèmes des adultes et encore moins les problèmes financiers. C'est pour toutes ces raisons que cette adaptation de *Peter Pan* a édulcoré certains aspects de la relation amoureuse de Mr et Mrs Darling afin de les représenter uniquement en tant que parents, comme une entité facilement reconnaissable par les jeunes enfants.

L'adaptation de *Peter Pan* par Belin s'efforce également de façonner les adultes selon un modèle particulier. En effet, ils ne sont pas représentés comme des personnages à part entière mais comme des pions littéraires qui servent de repères pour les enfants. Tout comme les parents sont transformés en un concept facile à reconnaître, tous les adultes de cette adaptation sont édulcorés pour les transformer en des repères faciles à comprendre pour les enfants. Pour se faire, Belin s'est employé à édulcorer les sentiments des personnages adultes présents dans *Peter Pan*, pour les rendre le plus stériles possible afin de devenir des repères plus assimilables par les enfants. La frayeur des parents lorsqu'ils voient par la fenêtre de la chambre d'enfant non pas trois mais quatre ombres a été supprimé dans l'adaptation de Belin par exemple. De la même façon, il ne figure pas dans cette adaptation le sentiment de culpabilité des parents lorsqu'ils se rendent compte que les enfants ont disparu quelques minutes plus tard. En effet, les enfants peuvent ne pas comprendre cette culpabilité, et effacer ce genre d'émotion rend les parents beaucoup moins humains et donc ne dérive pas l'attention de l'enfant de l'histoire principale car pour un jeune lecteur, c'est le voyage des enfants pour le Pays Imaginaire qui est intéressant et non le chagrin des parents.

Cependant, Belin n'est pas la seule édition à édulcorer et ce phénomène n'est pas récent. En effet, on retrouve cette stratégie littéraire dans la toute première traduction et adaptation de *Peter Pan* qui voit le jour en France en 1952 par Hachette. Ainsi, cette édition n'a pas seulement traduit *Peter and Wendy* en français mais l'a également adapté d'une façon similaire à l'adaptation de Belin publiée en 2015. En effet, cette adaptation efface aussi les sentiments des adultes, comme par exemple la peur que ressent Mrs Darling : « All were looking so safe and cosy that she smiled at her fears now and sat down tranquilly by the fire to sew. » Cette phrase fait partie d'une multitude d'autres exemples que l'on peut trouver tout au long de l'adaptation de 1952 par Hachette.

Cette adaptation a très régulièrement choisi d'effacer les sentiments des personnages adultes de *Peter Pan* et c'est la raison pour laquelle il est très surprenant que des sentiments qui n'étaient pas présents dans l'oeuvre originale aient été ajoutés, quelques lignes plus tôt. En effet, dans l'oeuvre originale, quand Wendy explique à Mrs Darling que Peter est venu dans la chambre et qu'il est celui qui a laissé les feuilles mortes sur le sol, la maman est dubitative car elle sait qu'il est impossible qu'une personne ait pu grimper trois étages mais la certitude de Wendy la fait douter. En revanche, dans l'adaptation de Hachette, tout de suite après l'explication de Wendy, on peut lire la phrase suivante : « Mme Darling éprouva un sentiment de malaise. » (1952, p.94) On peut imaginer que cette ligne a été rajoutée afin d'inculquer une leçon aux enfants, celle de se méfier des intrus. En effet, si une adulte, une maman telle que Mrs Darling ressent de la peur et de la gêne à l'idée que Peter Pan se soit introduit dans la chambre d'enfants, alors les enfants le devraient aussi. Le fait que la seule fois où des sentiments d'adultes sont rajoutés et que ceux-ci soient en réalité destinés aux enfants, nous laissent penser que ces adaptations ne prennent en considération que les enfants et c'est pourquoi la plupart des autres sentiments qu'affichent les personnages adultes de *Peter Pan* ne leur apportent rien en matière de pédagogie ou de développement de soi, deux des enjeux fondamentaux de la littérature jeunesse.

Parfois, une phrase décrivant les émotions que ressent l'un des adultes de l'oeuvre peut être effacée car c'est une émotion que les enfants ne comprendront pas, tout simplement parce qu'ils n'ont pas le recul qu'un adulte a de par son expérience. Les adaptations de Hachette et Belin ont toutes deux éliminé les lamentations de Mr Darling lorsqu'il joue un mauvais tour à leur chien Nana, et que les enfants se précipitent vers Nana pour s'assurer qu'elle va bien :

"It was only a joke," he roared, while she comforted her boys, and Wendy hugged Nana.

"Much good," he said bitterly, "my wearing myself to the bone trying to be funny in this house."

And still Wendy hugged Nana. "That's right," he shouted. "Coddle her! Nobody coddles me. Oh dear no! I am only the breadwinner, why should I be coddled--why, why, why! »

(1911, p.20)

Cette interaction est tout à fait naturelle pour les enfants, pas seulement pour les enfants Darling mais également pour les lecteurs de par leur penchant pour les animaux, caractéristique de cette tranche d'âge ; Nana est la véritable victime dans cette scène. De plus, les enfants Darling ne peuvent sûrement pas comprendre le problème de Mr Darling dans cette conversation car ils ne savent pas ce que c'est que travailler et gérer les finances d'une famille, ce qui peut être également le cas pour certains jeunes lecteurs. De plus, ils ne se rendent pas compte que Mr Darling trouve son

rôle de chef de famille difficile, bien qu'il s'en vante régulièrement. Le fait que les enfants ne connaissent pas encore le principe d'être reconnaissant ne les aide pas à comprendre davantage le souci de Mr Darling, qui manque cruellement de reconnaissance et d'attention mais également de câlin, comme il le fait savoir dans cette scène.

En effet, pour un enfant, comme pour celui lisant ces adaptations, ce concept est étranger étant donné que les enfants réclament des câlins et non l'inverse et qu'avant de devenir un adulte eux-aussi, les jeunes lecteurs ne comprennent pas le besoin d'attention qu'exprime ici Mr Darling, qui ne peut plus réclamer des câlins comme quand il était petit. De plus, les lecteurs adultes peuvent comprendre cette scène d'une manière très différente des enfants : outre le besoin d'attention que ressentent mais n'admettent pas les adultes, Mr Darling représente l'adulte qui est mis face au fait que son enfance est bel et bien une période révolue qu'il ne pourra jamais revivre, raison pour laquelle Mr Darling est dépeint comme une personne aussi amère et parfois cruelle. Cette scène est l'une des traces laissées par J. M. Barrie pour montrer que les adultes sont toujours des enfants et qu'ils aimeraient également ne pas grandir. Quand on prend en compte uniquement les enfants comme lecteurs cible, alors on peut estimer que cette scène pourrait les ennuyer car une mauvaise farce blessant un chien et les lamentations d'un adulte ne les intéresseraient pas. C'est pourquoi elle ne figure pas dans les adaptations de Hachette et Belin, qui s'adaptent afin d'être écrites comme sur mesure pour les jeunes lecteurs.

1. 2. 3. Réécrire les méchants

Bien que tous ces exemples montrent pourquoi certaines phrases peuvent être supprimées des adaptations, c'est l'édulcoration du personnage du Capitaine Crochet qui illustre le mieux la subtilité de cette technique. L'édulcoration du personnage du Capitaine Crochet est semblable à celle de Mr Darling car pour certains lecteurs, ces deux personnages représentent la même chose : l'adulte frustré de ne plus être un enfant ; c'est pour cette raison que les deux personnages sont souvent joués par le même acteur, au théâtre ou au cinéma. En effet, de par sa haine et sa rancœur pour Peter Pan, on peut penser que le Capitaine Crochet représente un enfant adulte, qui en veut à Peter Pan de ne jamais grandir tout en étant jaloux de lui. Comme pour Mr Darling, la personnalité du Capitaine Crochet pourrait faire partie de ces allusions laissées par J. M. Barrie tout au long du roman sur le rapport amer qu'ont les adultes avec leur enfance. Tout ceci est renforcé par le comportement du Capitaine Crochet tout au long de l'oeuvre : il semble envieux, il est vindicatif, il boude et il a des accès de colère. Le Capitaine Crochet se comporte comme un enfant, ce qui en fait

un personnage complexe. De plus, le Capitaine Crochet de l'oeuvre originale présente souvent une forme de tristesse qui n'est guère associée aux méchants dans les livres pour enfants. En effet, il ne faut pas sous-estimer le rôle des méchants dans les livres pour la jeunesse, comme le rappelle Virginie Meyer :

Georges Chaulet (1931-2012), créateur de Fantômette, aurait affirmé une règle essentielle du roman pour la jeunesse : « d'abord et avant tout, il faut qu'il y ait des bons et des méchants ». La littérature pour la jeunesse regorge de personnages incarnant le Mal, personnages infâmes, dangereux, effrayants et infréquentables venant des plus anciens récits et des plus anciennes peurs. Au-delà de leur dimension « pédagogique » (mettre en garde contre le Mal), ces figures sont également une garantie de frisson, de suspense, de dramaturgie : l'opposition entre le héros et le méchant, son alter ego monstrueux, crée une véritable dynamique narrative. (2016)

Dans Peter Pan, le Capitaine Crochet est un personnage fondamentalement méchant mais qui ressent beaucoup de sentiments, comme la tristesse ou la défaite ; c'est un personnage complexe. Faut-il donc conserver dans les adaptations destinées aux jeunes lecteurs la vulnérabilité du Capitaine Crochet qui est très présente dans l'oeuvre originale ou l'édulcorer afin de créer de nouveaux personnages avec des rôles simplifiés que les enfants auront plus de facilité à comprendre ? Ici, l'adaptation de Hachette et celle de Belin divergent. Elles ont toutes deux supprimé les passages montrant la vulnérabilité du Capitaine Crochet, lorsque sa voix craque (1911, p.61 ; p.93) ou lorsque J. M. Barrie décrit son sentiment de défaite (1911, p.163-164), car ces exemples montrent la complexité du personnage du Capitaine Crochet, qui est un méchant, en réalité vulnérable, qui cherche à blesser Peter Pan mais qui se comporte souvent comme un enfant. Mais alors, comment adapter cette dichotomie si l'on place l'enfant au centre de l'adaptation ?

D'une part, cet aspect enfantin du personnage du Capitaine Crochet ainsi que sa vulnérabilité semblent plus s'adresser aux adultes qu'aux enfants, car seul les adultes ont les capacités émotionnelles pour comprendre la complexité du personnage. D'autre part, les enfants pourraient s'identifier au comportement du Capitaine Crochet car il ressemble au leur. En effet, de par leur comportement d'enfant, le Capitaine Crochet et les jeunes lecteurs se ressemblent et une connexion peut donc se créer entre le personnage et les lecteurs. Certes, certains enfants peuvent comprendre les émotions qui font du Capitaine Crochet un personnage méchant complexe, mais on peut penser que J. M. Barrie destinait cette subtilité à ses lecteurs adultes, comme les parents qui liraient cette histoire à leurs enfants. Cette édulcoration dépouille les personnages adultes des émotions qui font leur humanité et surtout de l'équilibre que leur avait donné l'auteur.

Il est alors pertinent de comparer les techniques d'adaptation appliquées à *Peter Pan* et celles appliquées à *The Adventures of Tom Sawyer*. En effet, Hachette et Belin ont privilégié l'enfant en tant que lecteur lors de l'adaptation de *Peter Pan*, ce qui passait notamment par l'effacement des sentiments et émotions des personnages adultes mais ceci n'est pas le cas pour toutes les adaptations. Si Belin a beaucoup édulcoré les sentiments présents dans *Peter Pan*, ce n'est pas le cas pour *Tom Sawyer*. Outre un raccourcissement de l'histoire, l'édulcoration est très peu employée dans les adaptations de *The Adventures of Tom Sawyer* par Belin et les éléments destinés aux adultes ne sont pas enlevés, comme les sentiments des adultes par exemple. Il existe cependant un exemple de cette édulcoration : après avoir donné une correction à Tom, sa tante Polly est en proie au doute et se demande si son neveu méritait bel et bien une telle punition. Ce court moment de vulnérabilité a été supprimé par Belin lors du processus d'adaptation, bien qu'il figure dans toutes les autres traductions et adaptations de l'oeuvre. D'où peut venir cette différence dans le processus d'adaptation dans ces deux oeuvres destinées à la jeunesse ? Est-ce parce que *The Adventures of Tom Sawyer* a été écrit selon le point de vue d'un enfant, ce qui permet aux adultes de lire entre les lignes les éléments de l'oeuvre qui ne sont destinés qu'à eux ? Est-ce parce que la voix du narrateur adulte – peut-être celle de J. M. Barrie – est intrinsèquement très présente dans *Peter Pan*, ce qui occasionne de nombreuses références qui ne peuvent uniquement être comprises que par les adultes ?

Quoi qu'il en soit, adapter une oeuvre pour un public de jeunes lecteurs correspond souvent à un effacement de tous les éléments destinés aux adultes et de tous ceux que les adaptateurs estiment être incompréhensibles pour les enfants. Cela correspond également à une simplification des personnages, parfois jusqu'à en faire des concepts facilement reconnaissables par les jeunes lecteurs. Etant donné que la maison d'édition Belin, qui a eu le plus recours à l'édulcoration, est loin d'être la seule maison d'édition à choisir l'adaptation plutôt que la traduction. On peut alors penser que c'est une tendance globale en littérature pour la jeunesse et non un simple choix éditorial. L'adaptation cible alors les enfants et efface tous les éléments que les jeunes lecteurs pourraient ne pas comprendre, ne pas ressentir ou ne pas trouver intéressants. Adapter pour les enfants peut donc se faire d'une perspective narrative, à l'aide d'un récit passionnant mais également d'une perspective pédagogique, comme mettre l'accent sur le bien et le mal ou mettre en garde contre les intrus par exemple. Mais alors, doit-on non seulement adapter pour les enfants mais également pour les parents qui lisent le livre avec eux ? En effet, sachant que la plupart des parents ont pris l'habitude de lire des histoires à leurs enfants, alors faut-il uniquement se focaliser sur ces jeunes lecteurs ou bien inclure les parents ? Faut-il se résoudre à faire une double adaptation :

une première adaptation sur la forme et le fond pour attirer l'attention des enfants et une deuxième adaptation qui toucherait les subtilités destinées aux adultes. La question primordiale ici est de déterminer qui est le principal lecteur, c'est-à-dire celui pour lequel l'oeuvre doit être adaptée ?

1. 3. Édulcorer la violence

1. 3. 1. La violence humaine

Bien que la question d'adapter ou non en partie pour les adultes qui liraient aussi le livre se pose, il reste que le public visé par ces adaptations est les enfants. À cause de leur âge et de la période charnière dans laquelle ils se trouvent, il est important de contrôler ce à quoi ils ont accès. Que ce soit parce que l'oeuvre n'est pas seulement destinée aux enfants, tel que *The Adventures of Tom Sawyer*, ou simplement pour leur créer une meilleure expérience de lecture, certaines adaptations édulcorent également les thèmes majeurs de l'oeuvre originale. Ce phénomène est différent de ceux décrits précédemment car cette forme d'adaptation ne touche ni la forme de l'oeuvre ni les personnages mais les thèmes abordés par l'auteur. En raison de leur jeune âge, tout ce que lisent les enfants peut avoir un impact sur eux et ils sont ainsi plus enclins à être effrayés que les adultes.

C'est la raison pour laquelle certaines adaptations rendent l'oeuvre originale plus enfantine en supprimant les thèmes qu'ils estiment être inappropriés pour les enfants, comme les sujets choquants. La violence, par exemple, est un thème qui peut être considéré comme inapproprié et donc être édulcoré. L'édulcoration de la violence dans les différentes adaptations de *Peter Pan* est très intéressante, surtout lorsque l'on compare l'adaptation de Hachette en 1952 et celle de Belin en 2015, car ces deux adaptations ne traitent pas la violence de la même façon. Il y a certains éléments présents dans l'oeuvre originale de J. M. Barrie que les deux adaptations ont choisi d'effacer, comme par exemple certains détails de la longue description des pirates du Jolly Roger : « the handsome Italian Cecco, who cut his name in letters of blood on the back of the governor of the prison at Gao » (1911, pp.55-56). Ce détail, qui peut aisément être supprimé sans entacher l'oeuvre, a été jugé inapproprié, sûrement car il est très explicite et pourrait choquer les enfants.

Cette décision a peut-être été motivée par l'hypothèse qu'aux yeux des enfants, il existe plusieurs genres de violence. Par exemple, une blessure sérieuse reçue lors d'une bataille d'épées, un coup de pistolet, un combat avec un monstre sont des exemples de violence que l'on trouve dans de nombreux livres depuis le début de la littérature. Les enfants sont habitués à ce genre de violence car il apparaît dans des histoires que les adultes leur font découvrir depuis leur plus jeune âge et est donc banalisé au fur et à mesure, jusqu'à ce qu'il ne choque plus vraiment la jeunesse. Cependant,

un deuxième genre de violence est parfois évoqué dans certaines oeuvres : une violence bien trop détaillée, bien trop crue, à laquelle les enfants n'ont jamais ou très rarement été confrontés et cela peut alors les choquer.

Ce détail sur le pirate italien Cecco fait partie de la deuxième catégorie car il fait allusion à des concepts qui vont au-delà de ce que les enfants peuvent appréhender. Les enfants comprennent la violence dans des contextes parfois violents mentalement comme la revanche, la légitime défense ou la cruauté mais qui sont simples à comprendre. Ce que Cecco a fait au directeur de la prison de Gao est sûrement un acte de revanche, certes, mais il implique de la torture et surtout des jeux de pouvoir. Les enfants ne peuvent pas comprendre ces thèmes car ils sont inhérents à la condition d'adulte et il faut avoir une certaine expérience de vie pour réellement comprendre ces thèmes. Ainsi, les enfants ne comprendraient pas l'acte de Cecco car il fait partie des violences trop vicieuses et explicites pour être véritablement comprises par les enfants. Muriel Tiberghien, membre du Centre de recherche et d'information sur la littérature pour la jeunesse, fait également ce parallèle entre la violence pédagogique à laquelle les enfants sont confrontés depuis leur plus jeune âge et la violence vraiment forte : « La violence héritée des contes existe depuis toujours, mais elle a une vocation pédagogique. Par contre, depuis cinq à six ans, elle affiche une présence croissante sous les formes les plus diverses, et une recrudescence actuelle de l'escalade des détails forts. » (2012).

C'est la conclusion que semblent avoir tiré Hachette et Belin lors du processus d'adaptation de *Peter Pan*, en gardant certains passages violents, comme le combat final entre le Capitaine Crochet et Peter Pan, le mal contre le bien, car c'est une violence banalisée et pédagogique qui ne choquera pas les enfants. Alors que ce raisonnement peut paraître tout à fait logique, ce qui est le plus étrange est le traitement de la violence dans l'adaptation de Belin qui, malgré l'effacement de certains passages, accentue l'aspect violent et dangereux de l'oeuvre originale. Cela passe par de petits détails qui ne sont pas omis, comme par exemple le ponton d'exécution dans la description du repère des pirates (1911, p.55), qui a été supprimé dans l'adaptation de Hachette. Et encore une fois, contrairement à l'adaptation de Hachette, celle de Belin a laissé la remarque de Peter déclarant qu'il tue beaucoup de pirates (1911, p.48 ; 2015, p.22). Bien que cette remarque puisse être considérée comme violente car elle implique Peter commettant un meurtre, le fait qu'elle parle des pirates change tout car dans ce cas-là, pour les enfants, ce n'est plus de la violence mais de l'aventure impliquant le bien et le mal.

C'est sur ce concept que l'adaptation de Belin de 2015 s'appuie, allant même jusqu'à ajouter des éléments de violence qui ne sont pas présents dans l'oeuvre originale de J. M. Barrie. Dans

Peter Pan, lors de l'attaque des pirates contre le camp des enfants et des Peaux-Rouges, le narrateur fait comprendre aux lecteurs que cette attaque est sanglante et meurtrière sans pour autant donner plus de détails. L'adaptation de Belin, au contraire, ajoute des détails explicites comme dans la phrase suivante : « Sur les cadavres qui jonchaient le sol régnait un silence de mort. » (2015, p.56), qui ne figure pas dans l'oeuvre originale. Ajouter de la violence permet d'accentuer l'aspect aventureux de l'oeuvre car l'emphase sur le massacre attire l'attention du lecteur sur le fait que les enfants sont eux encore vivants et qu'ils ont échappé à la mort. Ainsi, non seulement l'adaptation de Belin laisse des connotations violentes là où l'adaptation de 1952 de Hachette les édulcore, mais surtout rajoute des éléments violents afin de focaliser l'attention du lecteur sur les aventures que vivent les personnages.

En effet, une adaptation pour jeunes enfants se doit de suivre un rythme narratif soutenu et surtout de d'attirer l'attention des lecteurs et c'est la raison pour laquelle Belin met l'accent sur les aventures figurant dans *Peter Pan*, car cela permet de constituer une histoire composée d'une succession d'action courtes et palpitantes. Cette hypothèse semble confirmée par le dossier de lecture que l'enfant est invité à lire juste après avoir fini *Peter Pan*. Des quatre thèmes mis en relief par le dossier de lecture (pp.84-87), trois d'entre eux parlent d'aventures, ce qui montre que cette perspective est vraiment celle sur laquelle Belin veut mettre l'accent. Si jusqu'à présent j'utilisais le terme « Belin » de manière très générale – faute de savoir si c'est vraiment Belin qui prend toutes ces décisions –, on sait ici que l'orientation de ce dossier de lecture est une vraie prise de position de la part de Belin, puisque c'est bien la maison d'édition qui est responsable du paratexte, tel que ce dossier. On peut comprendre l'envie de Belin de laisser quelques éléments de violence car, après tout, la violence fait partie de la vie des enfants :

Pourtant il faut se garder de faire de l'angélisme : la violence est présente dans l'évolution psychologique de l'enfant (cf. les cours de récré). Celui-ci apprend très vite désormais qu'il vit dans un monde où il faut se battre pour s'en sortir. Face aux violences physiques et aux agressions morales inhérentes à ce monde, il est inévitable que la littérature de jeunesse, si elle veut être réaliste, soit l'écho de ces tendances et aide à réfléchir, à intégrer certaines données liées à la violence. (Tiberghien, 2012)

On peut ainsi comprendre la volonté de conserver la violence au sein d'une adaptation pour jeunes enfants car ils y sont inévitablement confrontés dans la vie de tous les jours, mais ajouter de nouveaux éléments violents et explicites semble paradoxal pour Belin, étant donné les autres passages violents que la maison d'édition a enlevés.

1. 3. 2. La violence animale

Les humains ne sont cependant pas les seules victimes de la violence présente dans la littérature jeunesse, elle peut aussi toucher les animaux, qui sont devenus l'un des piliers de la littérature jeunesse, en obtenant leur propre statut de personnage à part entière. Comme le rappelle France Culture:

Les animaux sont omniprésents dans la littérature jeunesse, en particulier si l'on fouille au rayon des albums illustrés. Dès l'apparition des contes, l'animal a occupé une place centrale dans notre imaginaire de fiction. Mais c'est au XVIIIe, et plus encore au XIXe siècle qu'émerge un véritable bestiaire dans le domaine de la littérature jeunesse, ou ce qui en tenait lieu. [...] On a aussi longtemps fait le pari que passer par un personnage animal plutôt que par un petit enfant d'un âge proche du lecteur permettait de capter davantage l'attention de l'enfant. Les chercheurs ont appelé cela le "phénomène de distanciation" : de longue date, des travaux tendent à montrer qu'un enfant s'identifie plus spontanément à un animal anthropomorphe héros d'une histoire qu'à un de ses pairs dont on ferait le personnage principal de la même histoire. (2017)

L'article de France Culture traite principalement des albums, et donc des très jeunes enfants, qui représentent un public différent de celui visé par les adaptations étudiées ici. Cependant, il ne faut pas méjuger l'impact des histoires que nous découvrons enfants, car leur impact est gravé dans nos mémoires ; ce qui est par ailleurs la preuve que ce que les enfants lisent est important pour la construction de leur identité. C'est la raison pour laquelle nous sommes généralement très sensibles au sort des animaux dans les livres que nous lisons plus âgés, car il reste en nous l'impact de ces livres que nous avons lus pendant notre enfance, centrés autour d'un personnage animal anthropomorphique.

En gardant ceci à l'esprit, il devient plus que jamais pertinent d'étudier comment sont adaptés et traduits les passages de violence animale en France. Si *Peter Pan* en est dépourvu – si ce n'est Mr Darling qui joue une mauvaise farce à Nana et ensuite l'envoie à sa niche –, *The Adventures of Tom Sawyer* au contraire regorge d'éléments pouvant être considérés comme violents et ceux-ci ne sont étonnement pas édulcorés. Des rituels macabres qui nécessitent le cadavre d'un animal au chat que l'on suspend au plafond pour faire une farce, en passant par les anti-douleurs que Tom donne au chat de la Tante Polly pour lui brûler l'estomac, les exemples de maltraitance animale sont nombreux dans l'œuvre de Mark Twain. Cependant, ces multiples exemples de maltraitance animale ne sont pas édulcorés. Les rituels lugubres dans lesquels les enfants utilisent

des animaux, la mention du chat mort – ainsi que de son squelette quelques chapitres plus loin – et l’empoisonnement du chat aux anti-douleurs sont présents dans les cinq adaptations et traductions de *The Adventures of Tom Sawyer* de mon corpus. Si le passage du chat suspendu au plafond par une ficelle est parfois édulcoré, ce n’est pas par peur de choquer la sensibilité des enfants : la séquence semble trop longue pour l’adaptation de Belin, qui se focalise sur un enchaînement successif d’actions et ne correspond pas à l’idéologie véhiculée par la toute première traduction française du roman, pour des raisons que nous verrons par la suite.

Au contraire, le seul passage qui pourrait être considéré comme une forme de violence animale et qui a été édulcoré est la référence à la vessie d’origine animale que Huckleberry a volée à l’abattoir (« a bladder that I got at the slaughter-house » (1876, p.64)), une référence qui est soit supprimée, soit édulcorée dans trois des cinq adaptations et traductions de mon corpus. Cependant, au vu de la violence généralisée à l’égard des animaux que l’on trouve dans l’oeuvre originale de Mark Twain, il semble probable que cette référence n’ait pas été édulcorée pour protéger la sensibilité des enfants mais plutôt pour éviter au lecteur d’avoir en tête cette image repoussante d’un organe animal que l’on a récupéré dans un abattoir. Cette maltraitance non édulcorée dénote avec la tendance générale à l’édulcoration de la violence dans les oeuvres destinées à la littérature jeunesse que nous avons étudiées jusqu’ici.

Cela dénote aussi avec le traitement de la violence à l’égard des animaux dans la traduction et/ou adaptation d’oeuvres plus récentes, comme le troisième volet de la saga *Harry Potter* par exemple. Dans *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, le professeur de soins aux créatures magiques fait un feu pour montrer aux élèves de Poudlard comment vivent les salamandres du monde magique :

Hagrid had provided a bonfire full of salamanders for their enjoyment, and they spent an unusually good lesson collecting dry wood and leaves to keep the fire blazing while the flame-loving lizards scampered up and down the crumbling, white-hot logs.
(Rowling, 1999, p.255)

Ce passage, qui ne semble pourtant pas poser problème, a été supprimé dans la traduction française de Jean-François Ménard. Cependant, ce n’est pas la seule modification que le traducteur a apportée à l’oeuvre lorsque cela concerne les animaux puisqu’il a préféré traduire « bird entrails » (Rowling, 1999, p.62) par « marc de café » dans la version française (p.49). En s’appuyant sur cette deuxième modification, qui paraît injustifiée, alors on peut supposer que le traducteur a appliqué le même raisonnement pour la scène du feu plein de salamandres. Ce raisonnement est néanmoins erroné car il est précisé dans l’oeuvre originale que les salamandres

apprécient le feu. Jean-François Ménard a peut-être jugé plus approprié de supprimer ce passage à cause de cette relation spéciale qu'ont les enfants avec les animaux, de par leur caractère mignon mais aussi de par ce foisonnement des animaux anthropomorphes dans la littérature pour la jeunesse, ce qui les humanise et incite les enfants à s'identifier à eux. C'est cette humanisation qui change le rapport qu'ont les enfants aux animaux. On peut également considérer cette édulcoration comme un approche cibliste ; pour lire l'avenir, le marc de café pourrait être une image plus familière en France.

En effet, *The Adventures of Tom Sawyer*, ainsi que ses adaptations et traductions, contiennent un certain nombre d'occurrences de souffrance animale, tandis que d'autres oeuvres plus récentes, telles que la saga Harry Potter et sa traduction, en sont dépourvues. Ceci peut s'expliquer par le fait que « cette tendance à humaniser l'animal s'installe à partir de la fin du XIXe siècle » (France Culture, 2017), quand *The Adventures of Tom Sawyer* est publié en Angleterre et on peut donc penser que ce phénomène d'humanisation des animaux n'a pas encore eu le temps d'avoir un impact sur les oeuvres de la fin du XIXème siècle, comme celle de Mark Twain. Par conséquent, il est possible que Jean-François Ménard, comme d'autres traducteurs ou adaptateurs, ait préféré supprimer tout passage faisant allusion aux violences envers les animaux afin de ne pas choquer les enfants qui y sont plus sensibles à cause de ce lien spécial forgé par plus d'un siècle de littérature pour la jeunesse élevant l'animal au statut de personnage à part entière.

Cependant, on ne peut être sûr des raisons qui poussent à édulcorer une adaptation ou une traduction ou au contraire à garder certains passages ; ainsi, nous ne pouvons que faire un état des lieux des adaptations et traductions françaises d'oeuvres destinées à la jeunesse et le confronter au contexte littéraire pour ensuite en tirer des conclusions. *The Adventures of Tom Sawyer*, oeuvre du XIXème siècle, comporte beaucoup de violence envers les animaux car Mark Twain s'est inspiré des souvenirs de sa propre enfance, ce qui fait de cette violence enfantine une caractéristique de cette oeuvre. Ces souvenirs, tels que le chat mort ou les superstitions, caractérisent les personnages de ce roman puisqu'il offre une critique de la société du point de vue d'un enfant qui prend du plaisir dans ce genre de choses car, comme le rappelle le Centre de Recherche et d'Information sur la Littérature pour la Jeunesse, la violence fait partie de l'enfance. Au contraire, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, une oeuvre publiée en 1999, paraissait au contraire beaucoup trop cruelle pour le public français dans le contexte de la littérature pour la jeunesse moderne. Bien que cette époque soit celle de la standardisation de la culturelle, notamment entre les États-Unis, le Royaume-Uni et la France, on aperçoit encore des différences entre les nations occidentales. Malgré cela, on peut tout de même envisager qu'une corrélation existe entre les différentes époques de publication et

l'assentiment à la violence animale, ce qui pourrait correspondre à l'évolution des moeurs de notre société.

1. 3. 3. La mort infantile

La violence, que ce soit à l'égard des humains ou des animaux, n'est pas le seul thème susceptible de choquer la sensibilité des enfants, car la mort est régulièrement édulcorée dans les adaptations de *Peter Pan* et de *The Adventures of Tom Sawyer*. Cependant, il semble que ce ne soit pas la mort en elle-même qui puisse choquer le public car ces deux oeuvres y font beaucoup référence, mais plutôt l'idée qu'un enfant puisse mourir. De manière générale, les passages qui suggèrent la mort d'un enfant, comme la simple phrase « I could have shot him dead » (1911, p.60) dans *Peter Pan*, sont édulcorés. De plus, quand supprimer la mort d'un enfant n'est pas possible au risque de rendre l'histoire incompréhensible, alors les réactions face à cette mort peuvent être édulcorées, comme pour ne pas davantage souligner cette tragédie. Bien que Tom, dans *The Adventures of Tom Sawyer*, ne soit pas réellement mort, c'est pourtant ce que toute la ville pense et ici, la réaction de la Tante Polly est supprimée (1876, pp.142-144). Si cette scène est supprimée dans la première traduction française de l'oeuvre par Little Hughes, elle est édulcorée dans la deuxième et supprimée une nouvelle fois dans la toute dernière adaptation publiée cette année par Belin, qui est basée sur la deuxième traduction. Alors pourquoi supprimer la réaction de la Tante Polly et pas plutôt la mort de Tom ? Sûrement parce que la fugue de Tom, qui conduit la ville à croire à sa mort, ne peut être supprimée sans changer le cours de l'histoire d'un point de vue narratif.

De plus, on peut supposer que la réaction et les regrets exprimés par une personne proche de la victime, ici la tante de Tom, un élément qui est par nature triste, fait comprendre aux lecteurs combien Tom est aimé et renforce la tragédie de sa mort et donc la tristesse de la scène. De plus, un adulte qui pleure pour la mort d'un enfant, surtout la Tante Polly qui élève Tom, peut inciter les enfants à associer la situation à leurs propres parents. Ils peuvent donc s'identifier à cette tragédie, ce qui serait jugé trop triste pour un public pas assez mature émotionnellement. Cette scène pourrait en outre les angoisser car même si les livres de littérature pour la jeunesse sont un moyen d'expliquer la mort aux enfants, ce passage leur ferait comprendre qu'ils peuvent mourir eux aussi.

C'est peut-être la raison pour laquelle la première traduction française de *The Adventure of Tom Sawyer* a modifié la scène suivante :

« It seemed to him that life was but a trouble, at best, and he more than half envied Jimmy Hodges, so lately released; it must be very peaceful, he thought, to lie and slumber and dream forever and ever, with the wind whispering through the trees and caressing the grass and the flowers over the grave, and nothing to bother and grieve about, ever any more. If he only had a clean Sunday-school record he could be willing to go, and be done with it all. » (1876, p.83)

William-Little Hughes a complètement effacé la référence au suicide présente dans l'original et dans sa traduction, Tom décide de remédier à son chagrin non pas en imaginant mourir mais en imaginant une vie de Robinson dans la plus grande solitude. Cette scène, pourtant écrite par Mark Twain de manière plutôt humoristique, touche à un thème très grave : le suicide chez les enfants. Si le thème du suicide est largement répandu au sein de la littérature pour la jeunesse, il concerne généralement les adolescents et non les enfants, comme Tom ici. Selon le *Journal de Neuropsychiatrie de l'Enfance et de l'Adolescence*, les tentatives de suicide chez les enfants âgés de moins de 13 ans sont très rares et par conséquent, elles font l'objet de peu de recherches (Blanche, Delaware, Martin, 2007, p.41). Ce sujet, délaissé par la recherche et qui relève de la tragédie semble presque tabou pour Hughes, d'autant plus que Mark Twain, lui, l'évoque avec humour dans son oeuvre. Ainsi, Hughes a peut-être jugé ce passage inapproprié déjà de par sa gravité, mais aussi malvenu de par son côté humoristique.

En effet, ces choix d'édulcoration qui ont pour vocation de ménager la sensibilité des enfants sont imposés par des adultes. Ainsi, ces édulcorations ne portent pas réellement sur ce qui choque les enfants mais sur ce que les adultes considèrent comme choquant pour les enfants. La littérature pour la jeunesse vise donc les enfants mais est en réalité influencée par les adultes, ce qui la transforme en un genre littéraire qui vise un public très spécifique mais qui est régulé par un autre type de public. On pourrait se demander s'il est justifié de considérer les adultes qui régulent la littérature pour la jeunesse comme un deuxième public car bien qu'ils aient accès à cette littérature, elle n'est pas écrite et traduite pour eux mais pour les enfants, afin de satisfaire leurs besoins de lecteur. Du concept de « imagined readership » et de son influence sur le travail du traducteur découlent des approches « fonctionnalistes » de la théorie de la traduction, qui est expliqué par Christiane Nord :

According to functional theories of translation, translating is regarded as a "purposeful activity" (cf. Nord, 1997). This means that a translation process does not "happen" by itself. It is a communicative action carried out by an expert in intercultural communication (the translator), playing the role of text producer and aiming at some communicative purpose. Communicative purposes are directed at other people who are

playing the role of receivers. Communication takes place through a médium and in situations that are limited in time and place. Each specific situation determines what and how people communicate, and it is changed by people communicating. Situations are not universal but are embedded in a cultural habitat, which in turn conditions the situation. (Nord, 2001, p.151)

Ceci souligne l'importance du public à qui la traduction est destinée. En effet, les théories de traductologie traitent généralement du texte, des langues, du sens et beaucoup d'entre elles s'opposent quant aux approches sourcistes et ciblistes. Mais au-delà des considérations sur les mots tels quels, il faut se souvenir de l'impact du public sur le processus de traduction. Le public influence la traduction, car sa réaction est cruciale et ceci est valable aussi bien pour les enfants que pour les adultes. L'adaptation ou la traduction se doit à la fois de plaire aux enfants tout en étant approuvée par les parents et les éditeurs. Comme le souligne Mahmood Yenkimaleki : « In other words, the audience makes meanings actively as much as the original text's author and the translator does. » (2016, p.147).

Cette perspective de la traduction va à l'encontre d'une des théories de Walter Benjamin, un grand philosophe allemand. Selon Walter Benjamin, « No poem is intended for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the audience. » (1996, p.253) Bien qu'à l'encontre de la théorie de Benjamin sur le rôle du lecteur dans le processus de création, cette perspective est pertinente à notre époque, peut-être davantage qu'auparavant. Nous vivons dans une société de consommation qui cherche toujours plus à répondre à chaque besoin, même le plus spécifique. Ceci s'applique à la littérature et donc à la littérature pour la jeunesse. Puisqu'elle participe au développement personnel et intellectuel de l'enfant, elle permet d'aborder des sujets difficiles, ce qui satisfait leurs besoins. L'adaptation et la traduction vont cependant au-delà car elles permettent de satisfaire les besoins des enfants selon la perspective des adultes : s'ils pensent que les lecteurs ont besoin de plus d'illustrations pour comprendre l'histoire, ils créent une adaptation qui se focalise sur les images et s'ils pensent qu'une oeuvre comporte des passages trop choquants, le traducteur les enlève. Toutes les considérations qui sont généralement, et de manière légitime, au coeur du processus de traduction, comme l'édulcoration, la censure, ou l'opposition entre « foreignization » et « domestication », sont primordiales dans le monde de la traduction de littérature pour la jeunesse. La littérature, mais également l'adaptation et la traduction, servent à créer un texte optimal pour le jeune public, comme écrit sur mesure. C'est pourquoi il est parfois nécessaire de rendre plus enfantins des textes déjà destinés pour la jeunesse, ce qui pousse donc à l'édulcoration.

II . L'idéologie dans la traduction pour la jeunesse

2. 1. Les bienfaits de l'école

Maintenir un cadre enfantin n'est pas la seule raison qui peut pousser une maison d'édition ou un traducteur à adapter et édulcorer une oeuvre déjà destinée à la jeunesse. Il se peut qu'une de ces deux entités souhaite véhiculer une idéologie bien particulière et des changements doivent donc être opérés en concordance. Consciemment ou pas, il est naturel que chaque auteur distille dans son oeuvre une certaine idéologie, c'est à dire un « système d'idées, philosophie du monde et de la vie » (CNRTL, 2012). C'est d'autant plus vrai pour les oeuvres de littérature pour la jeunesse car, comme nous l'avons vu, l'une de ses deux vocations est d'instruire le jeune public. Ce phénomène n'est pas récent et a d'ailleurs commencé il y a bien longtemps puisque les contes de fées, par exemple, remontent au XVIe siècle. En effet, les contes de fées illustrent parfaitement la vocation éducative des oeuvres de littérature jeunesse car, bien qu'ils soient divertissants, ils véhiculent aussi une morale et servent à inculquer un nouveau savoir aux enfants. *Le Petit Chaperon Rouge* est encore utilisé aujourd'hui pour apprendre aux enfants à se méfier des inconnus. L'idéologie représente donc un aspect fondamental des oeuvres destinées à la jeunesse et il semble impossible pour un auteur de ne pas transmettre dans son travail une certaine forme de morale.

Le concept d'idéologie ne touche pas seulement les oeuvres destinées à la jeunesse mais également leurs traductions, comme le montre la première traduction de *The Adventures of Tom Sawyer* par William-Little Hughes. En effet, cette traduction met l'accent sur le sens moral et principalement sur l'école et ses bienfaits. Même si l'école est le point central de cette traduction, Hughes a également édulcoré et modifié certains éléments de l'oeuvre originale afin de souligner et valoriser cette institution. Étant l'un des piliers de l'enfance, l'école est un thème primordial et qui est très souvent abordé dans les oeuvres de littérature jeunesse. C'est non seulement un lieu d'apprentissage obligatoire jusqu'à 16 ans mais également un lieu qui cristallise de nombreuses angoisses, surtout chez les plus jeunes enfants. C'est la raison pour laquelle l'école est généralement représentée comme un passage obligatoire et utile au développement de l'enfant lors duquel il se fait des amis et s'amuse. Néanmoins, comme la littérature jeunesse est un moyen de soulager les

angoisses des enfants, l'école n'est pas toujours décrite de façon positive ; elle peut être dépeinte comme effrayante mais surtout ennuyeuse, pour qu'ils comprennent que les adultes entendent leurs craintes. Mais comme cette littérature se doit d'être éducative, alors l'accentuation du caractère utile et même divertissant de l'école sert à montrer aux enfants qu'il ne faut pas avoir peur, même si ce n'est pas forcément un endroit où l'on s'amuse tout le temps.

William-Little Hughes a choisi une approche tout à fait différente puisque sa traduction donne une très bonne image de l'école, contrairement à *The Adventures of Tom Sawyer*. Puisque cette oeuvre est écrite du point de vue d'un enfant, l'école y est décrite comme un lieu d'ennui et de punition et Tom ne s'intéresse ni au savoir que lui dispense le maître, ni au travail qu'il doit faire en classe. De plus, comme cette oeuvre fut un moyen pour Mark Twain de critiquer la société dans laquelle il vivait, il a glissé dans son roman des allusions quant à ce qu'il pense de l'école. Il n'y fait aucune critique explicite mais les descriptions de l'école, du maître et du système scolaire en disent long pour un lecteur adulte. Au contraire, William-Little Hughes a voulu donner une image valorisante de l'école et a donc supprimé toutes les critiques implicites de Mark Twain. Sa stratégie était de supprimer tout passage donnant une mauvaise image de l'école pour faire en sorte de ne pas donner aux jeunes lecteurs de raisons de critiquer l'école. La scène de l'examen de fin d'année (Chapitre 21), par exemple, est une scène qui ne contribue pas au déroulement de l'histoire mais qui prend une grande place dans l'oeuvre originale de par sa longueur. Même si cette scène serait trop longue selon les critères français cités précédemment et donc ne parviendrait pas à garder l'attention du jeune public jusqu'à la fin, elle est surtout criblée de critiques implicites, comme le manque d'originalité des dissertations lues par les écolières ou la religion à l'école.

De la même façon, même les plaisanteries sur l'école glissées par Mark Twain dans son oeuvre ont été supprimées par William-Little Hughes, comme celle sur le garçon de descendance allemande qui aurait trop mémorisé et récité de versets de la Bible : « but the strain upon his mental faculties was too great, and he was little better than an idiot from that day forth » (1876, p.42). Je pense que cette plaisanterie aurait fait rire les jeunes lecteurs sans grandement entacher l'image qu'ils ont de l'école, car la plupart des enfants trouvent déjà l'école ennuyeuse. Mais comme ce passage allait à l'encontre de l'approche de William-Little Hughes, il a décidé de le supprimer afin de donner une image valorisante de l'école. Il aurait peut-être pu garder cette partie de la phrase mais effacer la fin, qui est la réelle critique que Mark Twain fait de l'école : « a grievous misfortune for the school, for on great occasions, before company, the superintendent (as Tom expressed it) had always made this boy come out and "spread himself". » (1876, p.42) Cette phrase illustre la double lecture que l'on peut faire d'une oeuvre, selon que l'on soit un adulte ou un enfant. Un enfant

rigolera face au vocabulaire employé par Tom tandis qu'un adulte saura lire entre les lignes et bien qu'il se cache derrière la voix de Tom, un adulte saura reconnaître ce que Mark Twain veut dire. Mais même si la solution était si simple, il est très probable que William-Little Hughes ait une autre raison pour supprimer ce passage, ce que nous verrons par la suite.

Dans sa perspective de véhiculer au lecteur une idéologie qui valorise l'école, William-Little Hughes a fait en sorte de souligner que l'école ne nous enseigne pas seulement des savoirs fondamentaux : elle sert également à transmettre des valeurs. Pour ce faire, il utilise son statut de traducteur pour montrer l'importance de l'école et de la morale que cette institution permet d'apprendre aux enfants. Dans la traduction de William-Little Hughes, l'une des valeurs qui semblent être inculquées par l'école est le goût d'apprendre. Au début du Chapitre 4 de *The Adventures of Tom Sawyer* de Mark Twain, Tom peine à réciter le verset qu'il est censé connaître (p. 37) ; il a par ailleurs choisi d'apprendre ce verset-là car il n'en a pas trouvé de plus court. On peut donc dire que Tom est peu intéressé par l'apprentissage de ses versets et la seule chose qui le pousse à travailler davantage est l'offre de sa cousine Mary, qui lui promet un cadeau s'il redouble d'efforts pour apprendre son verset. Mark Twain le souligne un peu plus loin : c'est la curiosité et l'appât du gain qui pousse Tom à travailler. Ceci n'est pas une des valeurs liées à l'école que William-Little Hughes voulait présenter dans sa traduction et c'est l'une des raisons pour lesquelles cette scène a été supprimée dans cette traduction.

Mais au-delà des édulcorations que nous venons de voir, William-Little Hughes a également fait un autre genre de changements lors de son processus de traduction : des ajouts. William-Little Hughes se sert de ces ajouts, minimes mais importants, pour mettre l'accent sur des oeuvres considérées comme instructives, notamment en matière de morale. En effet, il a ajouté dans sa traduction de *The Adventures of Tom Sawyer* – mais aussi dans sa traduction de *Adventures of Huckleberry Finn*, la première traduction française de cette oeuvre – plusieurs références au roman de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719). Outre son aspect religieux, cette oeuvre initie le lecteur à des sujets de morale tels que le bien et le mal ou la persévérance mais également à des sujets beaucoup plus pratiques comme les bienfaits du commerce par exemple. L'écrivain français Jean-Jacques Rousseau l'a d'ailleurs qualifiée ainsi : « the one book that teaches all that books can teach » (Watt, 1957, p.153). Le caractère instructif de ce livre est d'autant plus évident quand on sait qu'une bonne éducation était très importante pour Daniel Defoe, étant lui-même plus éduqué que la plupart des personnes de la classe moyenne dans laquelle il a été élevé (Eagleton, 2005, p.23). Ainsi, il trouvait l'éducation des enfants particulièrement importante : « What will all the natural capacities of a child amount to without teaching? » (Eagleton, 2005, p.23) Sachant donc la haute

estime que Daniel Defoe portait à l'éducation, la référence à *Robinson Crusoe* est d'autant plus pertinente dans le cadre de l'approche de William-Little Hughes : valoriser l'école. Il semble donc important pour ce dernier de mettre l'accent sur cette oeuvre pour donner envie aux jeunes lecteurs de la lire, de par son caractère instructif mais aussi divertissant.

Robinson Crusoe n'est pas la seule oeuvre dite « instructive » à être mentionnée dans la traduction de William-Little Hughes. On y trouve également deux références à l'oeuvre de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (1788), dont celle-ci : « Et c'est ainsi qu'elle le verrait, le lendemain, lorsqu'elle ouvrirait sa croisée. Verserait-elle une larme sur son corps inanimé ? Paul avait déploré la fin prématurée de Virginie ; mais Virginie se serait peut-être consolée bien vite de la mort de Paul. » (1884, p.25) Cette oeuvre est instructive car elle véhicule aux lecteurs une morale et des valeurs, comme l'altruisme, la loyauté ou la pudeur, même si cela cause la mort de Virginie. Bien que les valeurs présentes dans ces deux oeuvres nous semblent peut-être un peu trop strictes à notre époque, ce sont des valeurs fondamentales à la fin du XIX^{ème} siècle, l'époque où cette traduction est publiée. Le parallèle que fait William-Little Hughes entre *Paul et Virginie* et *Tom Sawyer* est un moyen de donner aux jeunes lecteurs l'envie de lire cette oeuvre. Cette comparaison entre la tristesse de Paul quant à la mort de Virginie et la tristesse de Becky quant à la mort de Tom donne aux enfants l'impression que ces deux livres sont d'un genre similaire et que s'ils ont aimé *The Adventures of Tom Sawyer*, alors ils aimeront sûrement *Paul et Virginie*, bien que les deux oeuvres ne soient pas les mêmes. Cette référence à *Paul et Virginie* est différente de la référence à *Robinson Crusoe* car cette dernière était le résultat opportuniste d'une édulcoration et non un ajout. La référence à *Paul et Virginie* ne remplace rien et a été ajoutée dans la traduction par William-Little Hughes afin de renforcer l'idéologie qu'il distille dans son travail de traduction, qui est de valoriser l'école et l'éducation.

Afin de donner une bonne image de cette institution, William-Little Hughes a également supprimé toutes les scènes de violence à l'école, qui sont nombreuses dans l'oeuvre de Mark Twain. On peut y lire plusieurs références aux châtiments corporels que le maître inflige à ses élèves. La première partie du chapitre 21 montre l'étendue de ces violences puisqu'il est dit que les plus jeunes enfants de l'école, à qui le maître s'attaque davantage, vivent dans la souffrance et l'esprit de revanche. Outre la violence physique dont il fait preuve, le maître est caractérisé par sa cruauté. En effet, Mark Twain le décrit comme un tyran : « As the great day approached, all the tyranny that was in him came to the surface; he seemed to take a vindictive pleasure in punishing the least shortcomings. » (1876, p.189) Au-delà des punitions corporelles qui étaient courantes à l'époque, le maître fait plus que punir ses élèves car il prend du plaisir à les violenter. En prenant compte de la

stratégie de traduction de William-Little Hughes, il paraît alors évident qu'il ait supprimé tous ces passages.

Cependant, la violence et la cruauté du maître ne sont pas les seuls aspects de l'oeuvre de Mark Twain qui entachent la réputation de l'école : son ébriété fait également fausse note. Lors de l'examen final, il est tellement saoul qu'il peine à dessiner la carte des États-Unis. Comme les châtements corporels, cette scène est bien évidemment supprimée de la traduction de William-Little Hughes. Pour donner une image valorisante de l'école, il faut donner une image valorisante de ses professeurs. Ce choix de traduction dénote avec l'image de l'école que l'on peut voir dans des oeuvres de littérature jeunesse plus récentes, tel que *Harry Potter*. En effet, dans *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, quand Harry, Ron et Hermione vont rendre visite à Hagrid un soir, ils s'aperçoivent vite que leur professeur de soins aux créatures magiques est saoul : « One look told them that Hagrid had been drinking a lot; there was a pewter tankard almost as big as a bucket in front of him, and he seemed to be having difficulty in getting them into focus. » (Rowling, 1999, p. 132) Même si cette situation n'est évidemment pas appropriée pour des élèves, J.K. Rowling l'utilise pour montrer aux jeunes lecteurs que boire autant d'alcool n'est pas convenable à travers le personnage de Hermione : « 'I think you've had enough to drink, Hagrid,' said Hermione firmly. » (p.133).

Ce n'est pas le seul parallèle que l'on peut faire entre *Tom Sawyer* et la sage *Harry Potter*, car on retrouve également dans cette série de livres un professeur faisant preuve d'une grande cruauté : Severus Snape. Tout comme le maître d'école dans l'oeuvre de Mark Twain, le professeur de potions de la saga se montre très cruel et n'hésite pas à se moquer de ses élèves, Neville et Hermione en particulier. La différence entre ces deux oeuvres est leur traduction : Jean-François Ménard a gardé cette cruauté dans sa traduction tandis que William-Little Hughes a choisi de la supprimer. Même si le siècle qui sépare ces deux traductions peut influencer les traducteurs, il semble évident que c'est son envie de valoriser le système scolaire qui a incité William-Little Hughes à prendre cette décision. Le but de sa traduction n'est pas seulement de traduire l'oeuvre de Mark Twain en français mais également de donner aux enfants l'envie d'aller à l'école.

Cependant, on peut se demander pourquoi William-Little Hughes a choisi une telle approche de traduction. Il s'avère que le contexte historique de la France de cette époque a joué un rôle important dans sa stratégie de traduction. En effet, au moment où il travaille sur cette traduction, la France s'efforce de mettre l'accent sur l'école ainsi que ses bienfaits, notamment par le biais d'une série de lois appelées les lois Jules Ferry, qui rend l'école gratuite, obligatoire et laïque. Ainsi, les lois Jules Ferry sont instaurées en 1881 et 1882, tandis que la traduction de William-Little Hughes

paraît aux éditions Henuyer en 1884. La corrélation entre les lois Jules Ferry et l'approche de cette traduction est évidente, surtout lorsque l'on prend en compte le but des lois Jules Ferry comme le décrit le Sénat : « Dans l'esprit des républicains des années 1880, la consolidation du régime politique né en 1875 passe par l'instruction publique. En laïcisant l'école, ils veulent affranchir les consciences de l'emprise de l'Église et fortifier la patrie en formant les citoyens, toutes classes confondues, sur les mêmes bancs. » (Sénat, 2019)

C'est pourquoi la traduction de William-Little Hughes a effacé toutes les références à la religion, comme par exemple Tom qui ne parvient pas à retenir sa prière (1876, p.37). Est également supprimée l'inquiétude des enfants quant à leur sort après la mort, qui est mentionnée plusieurs fois dans l'oeuvre de Mark Twain : « he believed his soul would be instantly destroyed if he did such a thing while the prayer was going on » (1876, p.54), ou bien « Oh, Tom, I reckon we're goners. I reckon there ain't no mistake 'bout where I'LL go to. I been so wicked » (1876, p.104). La traduction de William-Little Hughes a également effacé le moment de prière que les enfants s'accordent pendant leur fugue (1876, p.130) ainsi que les références à l'école du dimanche (1876, pp.39-40). En étudiant toutes les traductions de *The Adventures of Tom Sawyer*, on peut se rendre compte que les édulcorations des références à la religion sont spécifiques à la traduction de William-Little Hughes.

A vrai dire, il n'y a qu'une seule seule référence religieuse qui a été édulcorée par d'autres traductions : « [He] loaf[s] around considerable; but lord, we all do that—leastways most of us—preachers and such like. » (1876, p.205) Tout comme William-Little Hughes, François de Gaïl et Pierre François Caillé ont supprimé cette phrase dans leur traduction de *The Adventures of Tom Sawyer*, respectivement publiées en 1904 et 1938. La raison pour laquelle ces deux traducteurs ont choisi d'édulcorer ce passage est différente de l'approche laïque de William-Little Hughes ; ils ne voulaient probablement pas laisser dans leur traduction un passage aussi désobligeant à l'égard des pasteurs, ou des prêtres, plus communs en France. Ces altérations dans des traductions ultérieures dénotent puisque les édulcorations touchant à la religion sont spécifiques à la traduction de William-Little Hughes pour les raisons que nous étudions ici.

Sachant que sa stratégie était de rendre sa traduction la plus laïque possible, on comprend pourquoi il a choisi d'édulcorer certains passages que j'ai évoqués plus tôt, comme celui où Tom ne parvient pas à retenir sa prière et la plaisanterie sur le garçon qui a mémorisé et récité de trop nombreux versets de la Bible. On se rend alors compte que donner une image valorisante de l'école n'était pas la seule raison qui a poussé William-Little Hughes à faire ce choix de traduction. De la même façon, on comprend davantage ses références à *Paul et Virginie* et *Robinson Crusoe*, des

oeuvres qui mettent l'accent sur les bienfaits de la religion. Elles sont notoires pour l'instruction morale qu'elles dispensent mais également pour l'instruction religieuse, surtout *Robinson Crusoe*, dans laquelle la Providence, c'est-à-dire l'intervention divine, joue un rôle primordial.

Il paraît clair que William-Little Hughes a opté pour une traduction sans référence religieuse afin de promouvoir les idées des lois Jules Ferry, mais pourquoi a-t-il voulu apporter son aide à l'État Français ? Ronald Jenn, Professeur de traduction littéraire, explique la stratégie de William-Little Hughes dans son article sur les premières traductions de *The Adventures of Tom Sawyer* et *Adventures of Huckleberry Finn* :

Cooperation between Hennuyer and the French state, which is evident with respect to the "Bibliothèque nouvelle de la jeunesse," made this pioneering move possible. For example, the cover of one of the books in the collection bears the motto of the French Republic: "Liberté, Egalité, Fraternité." Another sign of cooperation with the state is in the fact that the translator, William-Little Hughes, a man of Irish descent, worked for the "Ministère de l'Intérieur." The context of mass schooling is reflected in the translations, which are clearly tailored to fit a set of values transmitted within the school system. Indeed, these versions were resolutely religion-free and conveyed an ideal of equality between social classes. (Jenn, 2006, p.239)

Que William-Little Hughes travaille au Ministère de l'Intérieur explique pourquoi sa stratégie de traduction promeut les nouvelles valeurs que l'État Français voulait mettre en place. Cela montre que même une instance telle que l'État Français peut jouer un rôle important dans le processus de traduction. Ainsi, cette traduction ne montre pas seulement que l'État et la religion sont deux instances bien distinctes, elle devient également un moyen d'encourager les enfants à aller à l'école. C'est pourquoi William-Little Hughes ne donne pas seulement une image valorisante de l'école, il a aussi voulu souligner son caractère indispensable en rajoutant cette phrase qui ne figure pas dans l'oeuvre originale de Mark Twain : « Quand on est riche, il faut bien savoir lire et écrire, autrement tout le monde te volerait. » (1884, p.234). Même si William-Little Hughes s'appuie sur des valeurs matérialistes et l'appât du gain, sa traduction incite tout de même les enfants à aller à l'école. Cet ajout cristallise l'essence de la traduction de William-Little Hughes : donne aux enfants une bonne raison, quelle qu'elle soit, d'aller à l'école.

Maintenant que nous avons exposé les raisons qui ont poussé William-Little Hughes à choisir cette approche de traduction, il est pertinent de déterminer les raisons pour lesquelles il s'est servi de cette traduction pour diffuser son idéologie. Tout d'abord, comme nous l'avons vu précédemment, les oeuvres de littérature jeunesse sont un moyen idéal pour faire comprendre une idéologie particulière aux enfants, comme le rappelle Angela et Mak Gooden : « Children's books

have been around since the early 1500s. The traditional values of the times were reflected in these early books. Children's books also served as a socializing tool to transmit these values to the next generation. » (Gooden & Gooden, 2001, p.89) En prenant en compte l'impact des oeuvres de littérature jeunesse sur les enfants et les futures générations, alors pourquoi William-Little Hughes n'a-t-il pas simplement choisi d'écrire un nouveau livre qui mettrait en valeur l'école ? Valoriser cette institution par le biais de la toute première traduction française de *The Adventures of Tom Sawyer* revêtait un avantage considérable : une large diffusion. En effet, étant donné le succès de l'oeuvre de Mark Twain aux États-Unis, aussi bien chez les enfants que chez les adultes, William-Little Hughes estimait sûrement que la traduction aurait le même succès et il ne s'est pas trompé : « *Tom Sawyer* carried on its successful course yet reigning solely over children's literature. » (Jenn, 2006, p.246) Se servir ainsi du succès de *Tom Sawyer* est ce qui lui a permis de diffuser au plus grand nombre cette image de l'école bienveillante, bénéfique et indispensable. L'évolution de la traduction est un autre des facteurs qui ont permis à William-Little Hughes d'édulcorer à ce point sa traduction de *The Adventures of Tom Sawyer* pour servir l'idéologie qu'il voulait diffuser. En effet, les normes de traduction de l'époque ont joué en la faveur de William-Little Hughes :

No subsequent translation would go as far as the first ones in the manipulation of the text. This is due to an overall evolution in the perception of translation, which demanded more faithfulness to the original and less visible intervention from the translator. Hughes's first translations were in the tradition of "les belles infidèles" (beautiful but unfaithful)—that is to say, well-written texts that naturalized foreign books for the sake of their new domestic readership. (Jenn, 2006, p.245)

Les belles infidèles ont effectivement joué un grand rôle dans la publication de traductions très édulcorées et altérées, jusqu'à ce que celles-ci s'apparentent plus à l'adaptation qu'à la traduction. Le contexte traductologique mais aussi le contexte historique, ainsi que son rôle au sein de l'État Français, ont influencé l'approche de William-Little Hughes afin que sa traduction non seulement corresponde mais également promeuve une certaine image de l'école. C'est ainsi que William-Little Hughes a pu s'appuyer sur ce contexte afin de publier la première traduction d'une oeuvre très prisée pour véhiculer une idéologie au moyen d'édulcorations.

2. 2. L'importance d'une bonne éducation

L'idéologie que le traducteur veut transmettre par sa traduction et qui le pousse aux édulcorations peut aborder divers sujets. Nous venons de voir comment William-Little Hughes a dû altérer considérablement *The Adventures of Tom Sawyer* afin que sa traduction soit conforme à l'image valorisante de l'école qu'il souhaitait véhiculer. Ainsi, certaines œuvres de littérature jeunesse peuvent voir leurs traductions altérées afin de faire passer certains messages aux enfants. Comme les œuvres destinées à la jeunesse sont bien souvent à visée éducative, elles sont un moyen ludique de transmettre aux enfants une certaine idéologie, comme le sens de la morale par exemple. Par conséquent, certaines œuvres sont parfois édulcorées afin de leur apprendre à respecter certaines valeurs, comme les bonnes manières. Pour véhiculer cette idéologie, il faut accentuer l'importance d'être bien élevé.

L'importance d'une bonne éducation est un thème récurrent dans la traduction de *Peter Pan* publiée en 1952 par Hachette. Cette traduction de l'œuvre de J. M. Barrie – la toute première en France – est un mélange entre traduction et adaptation puisque l'on retrouve de nombreuses altérations, en particulier plusieurs références à l'éducation. Dans l'œuvre originale, les enfants Darling, Wendy en particulier, sont souvent comparés à des adultes, par le narrateur mais aussi par eux-mêmes : c'est en se comparant à des adultes qu'ils créent leur fausse famille au Pays Imaginaire. Ces références sont importantes car elles montrent que ces enfants se rapprochent de plus en plus du monde des adultes, un point crucial dans l'œuvre de J. M. Barrie. Ces références à l'âge adulte sont cependant inexistantes dans la traduction de 1952, dans laquelle on retrouve une approche beaucoup plus infantilisante, notamment en se focalisant sur l'éducation.

Dans le chapitre 3 de *Peter Pan*, Wendy est comparée deux fois à une adulte : une fois en tant qu'hôtesse de maison et une deuxième fois en tant que femme. Ces deux passages sont modifiés dans la traduction de 1952, où l'on présente Wendy comme une enfant, une enfant bien élevée. Tandis que, dans l'œuvre originale, Wendy tempère ses réactions car elle doit se comporter comme une bonne hôtesse de maison, la traduction de 1952 la présente comme une fillette qui connaît les bonnes manières : « elle se retint car elle était une petite fille bien élevée. » (p.106). Quand le narrateur qualifie Wendy d'adulte en devenir, la traduction de 1952 préfère enlever cette accentuation sur la future condition de femme de Wendy et la réécrire comme une enfant gentille et

bien élevée : « Now Wendy was every inch a woman, though there were not very many inches, and she peeped out of the bed-clothes. » (1911, p.28) se transforme en « C'était une bonne petite fille, toute prête à pardonner » (1952, p.106).

Ainsi, chaque passage qui présente Wendy comme une adulte en devenir dans l'oeuvre originale est réécrit dans la traduction de 1952 de façon à l'infantiliser et à replacer dans son rôle d'enfant, tout en soulignant l'importance d'une bonne éducation. Cette stratégie permet aux petites filles qui lisent le livre de se reconnaître et de s'identifier au personnage de Wendy, ce qui permet de à la maison d'édition de transmettre l'idéologie souhaitée. Ces deux exemples sont caractéristiques de la façon dont le personnage de Wendy est traité dans la traduction publiée par Hachette en 1952. Il est intéressant de noter que cette réécriture focalisée sur l'infantilisation et l'éducation touche davantage Wendy que les autres personnages masculins de l'oeuvre de J. M. Barrie. Dans cette toute première traduction de *Peter Pan*, il semblerait que les petits garçons ne soient pas soumis aux mêmes exigences que les petites filles.

Cette inégalité en matière d'éducation entre les filles et les garçons, et de façon générale cette accentuation sur l'éducation, se retrouvent également dans la traduction de *The Adventures of Tom Sawyer* écrite par William-Little Hughes. Becky, le seul personnage féminin parmi les enfants, se retrouve cloîtrée dans une certaine éducation. Comme je l'ai mentionné précédemment, Becky est comparée par deux fois à Virginie, personnage de l'oeuvre *Paul et Virginie*, dont l'éducation prude causera sa perte. Mise à part cette comparaison peu heureuse, William-Little Hughes n'a pas présenté Becky comme elle est dans l'oeuvre originale. En effet, lors d'une conversation entre Tom et Becky à la sortie de l'école, le lecteur apprend que l'un des points communs entre les deux enfants est leur penchant partagé pour le chewing-gum (1876, p.77). Cependant, dans la traduction de William-Little Hughes, il n'est pas question de chewing-gum mais d'écureuils. Il est possible que le traducteur n'ait pas voulu mettre l'accent sur cette friandise parfois considérée comme impolie, car cela irait à l'encontre d'une bonne éducation, en particulier pour une petite fille comme Becky. Tout comme il l'avait fait avec l'école, ici William-Little Hughes ne voulait peut-être pas donner aux enfants une raison de mal se comporter aux yeux de la société.

Certains penseront que cette édulcoration est plutôt liée au contexte historique autour du chewing-gum. En effet, bien que le chewing-gum soit déjà commercialisé aux États-Unis quand Mark Twain écrit *The Adventures of Tom Sawyer* (ThoughtCo., 2017), ce n'est pas le cas pour la France. Même si le chewing-gum commence à se faire connaître en France après la Première Guerre Mondiale, c'est lors de la Seconde Guerre Mondiale qu'il est bel et bien popularisé dans tout le pays. Comme d'autres produits de la culture américaine, les cigarettes ou les barres chocolatées,

le chewing-gum s'est répandu en France en 1944 lors du débarquement des troupes américaines en Normandie qui ont offert aux Français ces produits apportés d'Amérique (France Info, 2014). Ainsi, on peut émettre une seconde hypothèse, à savoir que cette édulcoration ne sert pas à promouvoir une bonne éducation et des bonnes manières mais plutôt à pallier au contexte historique de la France. Comment garder dans une traduction le nom d'une friandise que le pays cible ne connaît pas encore ? Cependant, cette hypothèse ne semble pas forcément crédible car la seconde traduction de *The Adventures of Tom Sawyer* signée François de Gaël et publiée en 1904 comporte le mot chewing-gum et ce, bien avant que celui-ci ne soit connu en France.

De plus, il est important de souligner que la première hypothèse, à savoir que William-Little Hughes souhaitait mettre en avant l'importance d'une bonne éducation, s'accorde avec ses choix de traduction dans la suite de la conversation entre Tom et Becky. Encore une fois, plutôt que de reproduire l'oeuvre originale, le traducteur a préféré modifier ce qu'aime Becky : le cirque et les clowns. En effet, on apprend dans l'oeuvre de Mark Twain que Becky est déjà allée au cirque, qu'elle aime s'y rendre et que son père va l'emmener de nouveau si elle se comporte bien. Il est important de noter que dans l'oeuvre originale, c'est le père de Becky qui encourage cet amour pour le cirque puisqu'il utilise ce spectacle comme récompense en échange d'un bon comportement. Ici, la traduction de William-Little Hughes va à l'encontre de l'oeuvre originale de Mark Twain puisqu'il a choisi de traduire ainsi : « Pas souvent ; papa n'aime pas à sortir le soir. » (1884, p.55). L'opposition entre la phrase originale et la traduction de William-Little Hughes est flagrante. Il est possible que William-Little Hughes ait préféré ne pas donner aux enfants l'envie d'aller au cirque car il ne considèrerait pas ce spectacle comme une activité appropriée. Cela serait donc un moyen pour lui de promouvoir une certaine éducation et donc de transmettre aux enfants l'idéologie souhaitée.

Il en va de même pour la suite de la conversation, quand Tom et Becky discutent des clowns et que la petite fille parle avec enthousiasme de ce genre d'artistes : « Oh, are you! That will be nice. They're so lovely, all spotted up. » (1876, p.77) Comme pour les deux exemples précédents, la traduction de William-Little Hughes diverge beaucoup de l'oeuvre originale de Mark Twain :

« — Est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux être juge ? demanda Becky.

— Peuh ! les juges s'habillent comme tout le monde.

— C'est vrai, et ils ne se mettent pas toutes sortes de couleurs sur la figure. » (1876, p.55)

Outre la grande différence entre l'original et la traduction, le choix d'écriture de William-Little Hughes reflète une nouvelle fois sa stratégie de traduction, promouvoir une bonne scolarité. En

effet, cette phrase est tout d'abord un moyen de déprécier les clowns et de rappeler que ce n'est pas une profession renommée. Il a également choisi d'ajouter la phrase sur le métier de juge afin de mettre l'accent sur cette profession, bien différente de celle de clown. Au contraire, William-Little Hughes fait comprendre aux lecteurs, par cette traduction, que juge est une profession honorable. Il fait ainsi coup double ; il montre aux enfants qu'être juge est prestigieux et fait ainsi du Juge Thatcher un modèle à suivre. Le fait de promouvoir une profession de renom telle que le métier de juge montre que William-Little Hughes souhaite mettre en avant les bienfaits d'une bonne scolarité car dans cette traduction, l'un ne va pas sans l'autre. En effet, cette traduction présente le père de Becky comme un juge illustre qui n'aime ni sortir le soir ni aller au cirque et qui ne ressemble en rien aux clowns de ce genre de spectacle. Dans sa traduction, William-Little Hughes promeut l'importance d'une bonne scolarité simplement en mettant l'accent sur la profession de juge, notamment par cette formulation « Est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux être juge ? », qui sous-entend le prestige de cette profession. Il emploie également une stratégie plus subtile qui est de montrer le juge Thatcher sous une lumière flatteuse. Cela établit une corrélation entre réussite professionnelle et bonne éducation, ce qui passe par le mépris de certaines activités telles que mâcher du chewing-gum ou aller au cirque. Toutes ces modifications servent donc à promouvoir les bienfaits d'une bonne scolarité et le respect des bonnes manières, ce qui est l'idéologie véhiculée par les édulcorations de la traduction de William-Little Hughes.

La transmission de cette idéologie ne passe pas seulement par la dépréciation des activités jugées inappropriées comme le chewing-gum ou le cirque mais aussi par les bonnes manières, comme par exemple le respect des parents. Dans *Peter Pan*, les parents Darling ne sont pas toujours présentés sous leur meilleur jour, en particulier Mr Darling, qui passe pour un homme autoritaire, maître de sa maison, aussi bien avec ses enfants qu'avec sa femme. La traduction de 1952 publiée par Hachette se charge de redorer le blason des parents Darling, afin de ne pas donner aux jeunes lecteurs une mauvaise image de ces parents et des relations parentales de façon plus générale. Dans l'oeuvre originale, Mr Darling revendique fièrement son statut d'homme de la maison et le crie haut et fort. Ce n'est pas le cas dans cette traduction de *Peter Pan*, dans laquelle il n'est pas aussi vantard. Il est également moins cruel dans cette traduction, car le passage où il met le chien Nana à la niche (Barrie, 1911, p.21) est beaucoup moins violent, aussi bien physiquement que psychologiquement, dans cette version de 1952.

De la même manière, le personnage de Mrs Darling est enjolivé afin de la présenter comme une mère formidable. Madeleine Chabrier, l'auteur de la traduction et adaptation de 1952, a ajouté de sa propre plume plusieurs phrases afin de renforcer les qualités de ce personnage. On trouve dans

sa traduction un passage qui n'apparaît pas dans l'oeuvre originale ; à savoir Michael courant dans les bras de Mrs Darling ruisselant de l'eau du bain que Nana vient de lui donner. Pour donner aux lecteurs une bonne image de Mrs Darling, Madeleine Chabrier a alors ajouté la phrase suivante : « Bien des mamans n'auraient pas aimé être serrées ainsi par un enfant tout mouillé, mais Mme Darling était toujours très gentille. » (p.99) De la même façon, la traductrice a ajouté la phrase : « Après tout, elle ne pouvait pas s'attendre à trouver quelqu'un qui s'y connaisse aussi bien en baisers que Mme Darling, d'autant que Peter n'avait pas de maman, comme Wendy l'apprit bientôt. » (p.107). En rajoutant cette phrase à sa traduction, Madeleine Chabrier espère peut-être donner aux lecteurs une très bonne image de Mrs Darling, afin de donner envie aux enfants d'avoir une maman comme elle. Les enfants pourraient ainsi se rendre compte de la gentillesse de leur propre mère, le cas échéant. C'est pour suivre cette stratégie que Madeleine Chabrier a supprimé cette phrase « Mrs. Darling was now dead and forgotten. » (p.184). Cette phrase résume pourtant parfaitement l'esprit et la morale du dernier chapitre de *Peter Pan*, qui insiste sur le fait que tout est éphémère et que chaque enfant finit par grandir et donner naissance à de nouveaux enfants. Mais pour les jeunes lecteurs de la traduction de Madeleine Chabrier, une telle phrase serait bien trop triste. Cela pourrait les faire penser à la mort de leur propre mère, ce qui n'est pas la philosophie de cette traduction et adaptation. De plus, il est fort probable que les enfants lisent cette oeuvre en compagnie de leurs parents, ce qui est l'une des raisons pour lesquelles il est important de donner une bonne image des parents et d'encourager les enfants à les respecter.

Outre un enjolivement du personnage de Mrs Darling, Madeleine Chabrier s'est également efforcée de donner une bonne image de toutes les mamans, notamment en rappelant subtilement aux jeunes lecteurs qu'elles sont nécessaires à leur bien-être d'une part, mais aussi à leur éducation et leur avenir. Dans l'oeuvre de J. M. Barrie, les mères sont perçues comme superflues par Peter : « “Don't have a mother,” he said. Not only had he no mother, but he had not the slightest desire to have one. He thought them very overrated persons » (pp.26-27) Cette phrase, et donc cette idée dans son ensemble, a été édulcorée dans la traduction de Madeleine Chabrier :

« Pas de maman ! s'exclama-t-elle stupéfaite.

— Non, dit Peter ; je n'en ai pas besoin. A quoi cela me servirait-il, une maman ? » (p.107)

De par cette édulcoration, elle remplace l'antipathie que Peter ressent à l'égard des mamans par une incompréhension. Les lecteurs de cette traduction ont l'impression que Peter ne reconnaît pas l'ampleur des bienfaits d'avoir une maman tout simplement car il n'en a pas. Madeleine Chabrier fait donc un portrait glorieux des mamans en général afin de faire comprendre aux jeunes lecteurs à

quel point leur propre mère est importante. Son éloge de Mrs Darling contribue également à cette approche car ce personnage est un moyen pour J. M. Barrie, et donc pour Madeleine Chabrier dans sa traduction, de représenter l'ensemble des mamans et de toucher chaque enfant. Cela permet de transmettre l'idée que les parents, ici en particulier les mamans, sont responsables et nécessaires à une bonne éducation, ce que ces traductions essayent d'encourager. De plus, il ne faut pas oublier que ce sont bien souvent les parents qui lisent ces histoires à leurs enfants au moment du coucher ; ainsi la vocation de ces traductions est donc de créer une nouvelle oeuvre plus flatteuse pour les parents, ce qui les inciterait peut-être à lire davantage à leurs enfants.

Cette stratégie d'enlever tout ce qui pourrait donner une mauvaise image des mamans n'est pas seulement utilisée dans cette traduction de *Peter Pan*. Par exemple, elle est également utilisée dans la traduction de 1923 du roman de Robert Louis Stevenson *Treasure Island*. Comme la première traduction de *Peter Pan*, cette traduction fut publiée par la maison d'édition Hachette dans leur collection « Bibliothèque Verte : Nouvelle Bibliothèque d'Éducation et de Récréation », ce qui souligne une nouvelle fois les deux vocations de la littérature destinée à la jeunesse. Dans *Treasure Island*, Jim, le personnage principal, et sa mère sont poursuivis par des pirates car cette dernière a récupéré dans le coffre du Capitaine Billy Bones l'argent qu'il lui devait. Jim réproue alors l'avidité de sa mère pour l'argent. Comme l'explique Claire Verdier dans *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, cette phrase de réprimande n'a pas été gardée dans l'édition Bibliothèque Verte : « Cette partie du texte n'est pas reprise dans la traduction d'André Laurie, sans doute car le respect des parents était primordial à une époque où l'on ne remettait pas en question l'autorité parentale. » (Verdier, 2015, p.51). Ce choix de traduction prouve l'impact idéologique de ce que les enfants lisent, notamment en ce qui concerne la relation avec leurs parents.

L'hypothèse de Claire Verdier, à savoir que le respect des parents était primordial et que l'autorité parentale n'était pas remise en question, pourrait expliquer beaucoup d'autres choix de traduction, notamment dans la traduction de *The Adventures of Tom Sawyer* de William-Little Hughes. C'est la raison pour laquelle les disputes entre Tom et sa tante Polly sont moins violentes dans la traduction de 1884. Quand Tom accuse Tante Polly de lui brûler l'estomac, il utilise des mots très forts : « Heaps. Because if he'd had one she'd a burnt him out herself! She'd a roasted his bowels out of him 'thout any more feeling than if he was a human! » (1876, p.120). La traduction de William-Little Hughes est beaucoup moins agressive : « — Ce n'est pas une plaisanterie. J'ai eu pitié de lui, parce qu'il n'a personne pour lui brûler l'estomac avec un tas de drogues. » (1884, p.90) Dans la version originale de Mark Twain, les mots de Tom sont tellement acerbes que sa Tante Polly qu'elle s'en veut et regrette ses actes. La Tante Polly éprouve également des remords lors de l'éloge

funèbre de Tom, en se remémorant les derniers instants passés avec lui : « And God forgive me, I cracked Tom's head with my thimble, poor boy, poor dead boy. But he's out of all his troubles now. And the last words I ever heard him say was to reproach— » (1876, p.144). Ce passage est très écourté dans la traduction de William-Little Hughes : « Dieu me pardonne, j'ai... » (1884, p.109). Non seulement cette traduction passe sous silence le regret que la tante Polly ressent mais également la référence aux châtiments corporels qu'elle lui a infligés. Dans le même passage, William-Little Hughes utilise à nouveau cette stratégie pour édulcorer le regret de la mère de Joe et la violence de la punition qu'elle a donné à son enfant.

Cette traduction s'accorde avec l'hypothèse de Claire Verdier car on peut considérer qu'un parent qui éprouve de la culpabilité et qui reconnaît que sa méthode d'éducation n'est pas la bonne reviendrait à remettre en question l'autorité parentale. De plus, comme pour l'école, cela donnerait des raisons aux enfants de rejeter l'éducation que leurs parents veulent leur inculquer. On peut donc voir ici que le but de ces édulcorations est de donner une bonne image des parents aux enfants afin de les encourager à respecter l'autorité parentale pour recevoir l'éducation qui leur est destinée. C'est pour véhiculer cette idéologie prônant une bonne éducation et le respect des autres que Madeleine Chabrier et William-Little Hughes ont choisi d'édulcorer certains passages des œuvres originales.

2. 3. Connaître la portée des mots

2. 3. 1. Le langage grossier des adultes

Les idéologies véhiculées par les traductions se rejoignent bien souvent sur le même thème : être bien éduqué. C'est la raison pour laquelle les bénéfices de l'école ainsi que d'une bonne éducation sont mis en valeur dans les traductions de *Tom Sawyer* et *Peter Pan*. Cependant, être bien éduqué exige également de respecter les bonnes manières. Cela inclut de connaître la portée des mots que l'on utilise et donc ne pas dire de mots grossiers. Ainsi, certains mots présents dans la version originale d'une oeuvre destinée à la jeunesse sont parfois supprimés afin que les lecteurs n'apprennent pas ce genre de langage, qui est contraire à une bonne éducation. Certaines traductions visent d'abord à supprimer tout vocabulaire inapproprié prononcé par des enfants.

Un langage grossier est une des caractéristiques de *Tom Sawyer*, comme on peut s'en apercevoir dès le début du roman, pendant une altercation entre Tom et un autre enfant : « If you give me much more of your sass I'll take and bounce a rock off'n your head » (1876, p.14). Cette phrase est édulcorée dans la traduction de William-Little Hughes⁵ et dans celle de Pierre François Caillé⁶ et par conséquent, ces deux traductions sonnent moins violemment à l'oreille du lecteur. Cependant, les édulcorations de langage ne concernent pas seulement ce que les enfants se disent entre eux mais également ce qu'ils disent des adultes. Dans le chapitre 9, Huckleberry Finn qualifie Muff Potter de « blamed old rip » (1876, p.94). Cette injure est quelque peu édulcorée dans la traduction de François de Gail⁷ ainsi que dans celle de Pierre François Caillé⁸ et elle est complètement supprimée dans la traduction de William-Little Hughes. Il a également supprimé le passage où Huckleberry Finn raconte que son père était ivre : « Well, that very night he rolled off'n a shed wher' he was a layin drunk, and broke his arm. » (1876, p.66). Il ne serait pas approprié pour de jeunes lecteurs de lire une histoire dans laquelle des enfants aussi jeunes qu'eux utilisent ce genre de langage.

⁵ (« — Si tu dis un mot, tu auras affaire à moi. », 1884, p.7)

⁶ (« — Dis donc, tu vas te taire, sans ça je t'assomme. », 1938, (p.19)

⁷ (« Cette vieille fripouille! », 1904, p.94)

⁸ (« Ah ! l'animal ! », 1938, p.122)

De la même manière, les trois premières traductions françaises ont toutes pareillement retravaillé la façon dont les enfants appellent Injun Joe ; le terme « half-breed » a été traduit par « métis » tout au long du roman. Cependant, il existe une très grande différence entre ses deux mots. En effet, le mot half-breed est une appellation très offensante à l'égard des personnes d'origine « Native American » : « a person whose parents are of different races, especially the offspring of a White person and a Native American » (Collins, 2019). Il existe donc une réelle opposition avec le terme « métis » qui ne présente pas de sens péjoratif (Larousse, 2019). Cette différence de connotation entre l'oeuvre originale et ces traductions est d'autant plus mise en relief par la récente traduction de Bernard Hoepffner (2008), qu'il recrée une réelle distinction quant au mot « half-breed ». Afin de montrer la cruauté de cette expression, il a choisi de se démarquer des traductions précédentes et de la traduire par « sang-mêlé », un terme beaucoup moins utilisé et plus explicite qui se distingue du mot neutre « métis » et démontre son caractère raciste et barbare.

Il y a donc une édulcoration quant à la façon dont les enfants se parlent entre eux dans *The Adventures of Tom Sawyer* mais, bien que le vocabulaire grossier soit une caractéristique du personnage éponyme, il s'avère que cette histoire montre également des adultes user d'un langage inchâtié. Dans le premier chapitre, la mère d'un enfant avec lequel il vient de se battre s'en prend verbalement à Tom : « At last the enemy's mother appeared, and called Tom a bad, vicious, vulgar child » (1876, p.17). Dans la traduction de William-Little Hughes, ce passage est quelque peu édulcoré à l'aide d'euphémismes : « Enfin, la mère de l'ennemi se montra et accabla Tom de tant d'épithètes malsonnantes qu'il se décida à lever le siège, quelque envie qu'il eût de se venger. » (1884, p.9). Il en est de même pour le chapitre 2, quelques pages plus loin :

Shortly Tom came upon the juvenile pariah of the village, Huckleberry Finn, son of the town drunkard. Huckleberry was cordially hated and dreaded by all the mothers of the town, because he was idle and lawless and vulgar and bad—and because all their children admired him so, and delighted in his forbidden society, and wished they dared to be like him. (1876, p.62)

La description de Huckleberry Finn, plutôt virulente dans l'oeuvre originale de Mark Twain car elle représente ce que les parents pensent de ce jeune enfant, est très édulcorée dans la traduction de William-Little Hughes : « Chemin faisant, il rencontra le jeune paria de la ville, Huckleberry Finn, enfant abandonné dont il enviait la position indépendante. Comme on avait défendu aux écoliers de fréquenter Huckleberry, Tom s'empressait de jouer avec lui dès que l'occasion se présentait. » (1884, p.44). Cette description est en effet bien moins violente et donc plus appropriée pour les jeunes lecteurs dont la sensibilité doit être prise en compte.

Ici, les exemples sont tirés de la traduction de William-Little Hughes car le langage utilisé par ces adultes est particulièrement édulcoré dans sa traduction et en effet, ces édulcorations correspondent à l'idéologie que ce traducteur souhaite véhiculer. Il souhaite transmettre aux enfants l'importance de l'école et d'une bonne éducation ; ainsi une traduction comprenant un tel langage ne serait pas profitable au message qu'il tente de véhiculer. Cela pourrait effectivement donner de mauvaises idées aux jeunes lecteurs, comme celle de copier les adultes et de répéter ce vocabulaire grossier. William-Little Hughes a d'autant plus édulcoré ces passages que ce vocabulaire est utilisé par des adultes qui représentent une forme d'autorité pour les enfants. Il ne serait alors pas convenable pour eux d'utiliser ce genre de vocabulaire devant des enfants. Outre l'hypocrisie de cette situation, les adultes doivent donner le bon exemple aux enfants et sont censés, par leurs actes, encourager les enfants à bien agir.

Tout comme Madeleine Chabrier dans sa traduction de Peter Pan, ici William-Little Hughes s'efforce de donner une meilleure image des adultes mais surtout des parents, non pas en supprimant mais en édulcorant le vocabulaire grossier qu'ils utilisent parfois. En leur donnant une meilleure image aux yeux des enfants, il crée entre les jeunes lecteurs et ces personnages une forme de confiance qui encourage les enfants à considérer leurs parents comme un modèle à suivre. Dans le deuxième exemple, au-delà d'un vocabulaire grossier, c'est la violence des propos des mères de la ville, tels qu'ils sont rapportés par le narrateur de l'histoire, qu'il s'agit d'édulcorer. En effet, un parent qui utilise un vocabulaire violent n'est ni convenable ni un bon exemple pour les jeunes lecteurs, surtout quand cet adulte est une maman, censée être une figure rassurante pour les enfants. De manière générale, les édulcorations de mots grossiers utilisés par les adultes, comme celles de William-Little Hughes, permettent de consolider les idéologies qu'il souhaite transmettre dans sa traduction, à savoir parler poliment et considérer ses parents comme un bon exemple à suivre.

2. 3. 2. Le vocabulaire issu de la colonisation

La question du vocabulaire dans la traduction d'oeuvres destinées à la jeunesse peut parfois poser de sérieux problèmes, notamment quand le vocabulaire en question est étroitement lié au contexte historique du pays source mais également du pays cible. La traduction de ce genre de mots est donc d'autant plus importante en matière d'idéologie car les connotations de ces mots sont délicates. Comment traduire un mot qui est désormais considéré comme une insulte ? Il ne serait approprié de mettre les enfants en contact avec ce genre de langage. On retrouve ce problème dans la traduction de *The Adventures of Tom Sawyer*, oeuvre publiée en 1876 mais qui se déroule dans les

années 1840. À cette époque, l'Amérique est divisée par l'esclavage : cette pratique colonialiste est abolie dans les états du Nord mais toujours en vigueur dans les états du Sud. Il semble donc juste d'un point de vue historique que figure dans les deux romans de Mark Twain *The Adventures of Tom Sawyer* and *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) le mot « nigger ». D'un point de vue actuel en revanche, il est très difficile de se positionner sur l'acceptabilité linguistique et sociologique de ce mot aujourd'hui. Selon le African American Registry,

The word, nigger, carries with it much of the hatred and disgust directed toward Black Africans and African Americans. Historically, nigger defined, limited, made fun of, and ridiculed all Blacks. It was a term of exclusion, a verbal reason for discrimination. Whether used as a noun, verb, or adjective, it strengthened the stereotype of the lazy, stupid, dirty, worthless nobody. No other American surname carries as much purposeful cruelty. (2019)

Depuis quelques années, une controverse a émergé quant à l'utilisation de ce mot, considéré comme « the most offensive and inflammatory racial slur in English » (Merriam-Webster Dictionary, 2019). Ce mot est tellement tabou que nombre de gens le remplace par l'expression « the n-word ».

Cependant, il n'est pas question ici de déterminer si Mark Twain a eu raison d'utiliser ce mot tout au long de ses romans ni ce qu'il pensait de l'esclavage, bien que pour certains, Mark Twain affichait clairement sa position sur le sujet à travers ses livres. La question ici est d'étudier toutes les stratégies possibles quant à la traduction de ce mot.

Il est tout d'abord important de souligner la singularité de ce cas. En effet, ce mot engendre tellement de doutes et de débats sur son acceptabilité et son utilisation que *The Adventures Of Tom Sawyer* a été réédité sans le « n-word », par Alan Gribben, un professeur à l'université d'Auburn, en Alabama. Comme le rapporte le New York Times, ce professeur s'inquiétait quant à la visibilité de l'oeuvre de Mark Twain : « Mr. Gribben has said he worried that the N-word had resulted in the novel falling off reading lists, and that he thought his edition would be welcomed by schoolteachers and university instructors who wanted to spare “the reader from a racial slur that never seems to lose its vitriol.” » (Kakutani, 2011).

Une telle altération, qui s'apparente à une traduction intralinguale, est également une épreuve à traduire dans une autre langue, en particulier en français, la langue d'un ancien pays colonialiste. Toutes les traductions françaises de *The Adventures of Tom Sawyer* ont utilisé le mot « nègre », bien que William-Little Hughes, l'auteur de la toute première traduction, n'ait choisi que de traduire un tiers des occurrences du n-word présentes dans l'œuvre originale ; il a simplement supprimé les autres passages où figurait ce mot.

Au vu du consensus entre toutes les traductions françaises de l'oeuvre de Mark Twain, il semble que le mot « nègre » ait de tout temps été la solution la plus évidente, aussi bien en 1884 pour la première traduction qu'en 2008 pour la traduction de Bernard Hoepffner. En effet, ce mot n'engendre pas les mêmes problèmes que le n-word en anglais car il n'a pas la même connotation, notamment car l'usage de ce mot est bien souvent excusé par les Français, comme le montre cette réponse du linguiste Alain Rey après que le terme « nègre » ait été utilisé par un membre du gouvernement en 2016 :

C'est effectivement "une maladresse", pour le linguiste Alain Rey, qui rappelle l'origine espagnole du terme. "Ce mot vient de 'negro' qui veut dire noir. Il n'était pas péjoratif au départ, il l'est devenu. On le retrouve dans des expressions héritées du colonialisme comme 'parler petit nègre' ou les gâteaux 'têtes de nègre'. Pourtant, l'employer n'est pas gravissime car il a été revendiqué par les intéressés eux-mêmes", estime-t-il, ajoutant à titre personnel ne jamais l'utiliser. (Koda, 2016)

Bien que le mot « nigger » soit utilisé différemment à l'époque où *The Adventures of Tom Sawyer* a été écrit, on ne peut ignorer à l'heure actuelle les connotations de ce mot, quelle que soit la langue, même si les Français trouvent toujours des excuses lorsqu'ils utilisent la version française « nègre »; le linguiste Alain Rey en donne un grand nombre dans son explication. De plus, ce mot n'a pas la même connotation qu'aux États-Unis car l'esclavage a été aboli plus tôt en France (une première fois en 1794 et définitivement en 1848). Par ailleurs, la France n'a connu que l'esclavage en Outre-Mer alors que les États-Unis ont vécu à la fois l'esclavage et la ségrégation.

Aussi difficile soit-il, il n'est pas question pour moi de déterminer si le mot « nigger » et sa traduction française « nègre » peuvent être encore utilisés à l'heure actuelle mais plutôt si le mot « nègre » a sa place dans une traduction. Dans *L'Épreuve de l'Étranger* (1984), Antoine Berman étudie la place de la culture étrangère dans la traduction, qui est bien souvent en contradiction avec la langue cible et donc sa culture. Le cas du mot « nigger » est semblable à l'épreuve de la culture étrangère dans une traduction. Seulement ici le problème n'est pas la dichotomie entre la culture source et la culture cible mais celle entre l'époque à laquelle le roman a été écrit et l'époque à laquelle le livre est publié, particulièrement quelques décennies plus tard, comme pour la traduction de Bernard Hoepffner (2008). L'épreuve de « l'Étranger » devient l'épreuve de l'évolution des moeurs. Une telle altération de l'oeuvre de Mark Twain se justifie par l'idéologie associée à l'usage du n-word. Que ce soit dans la version originale avec le mot « nigger » ou en français avec le mot « nègre », certains éditeurs et professeurs, comme M. Gribben, et certains traducteurs français,

comme William-Little Hughes ont préféré ne pas utiliser ce mot, sûrement par peur de choquer la sensibilité des jeunes enfants.

En effet, l'utilisation d'un tel mot nécessite d'expliquer aux enfants la signification mais également les connotations de ce mot. C'est la raison pour laquelle plusieurs traductions françaises (Gallimard et Belin) ont ajouté une note de bas de page afin de ne pas seulement donner la définition du mot mais aussi expliquer les implications du mot en question. Gallimard a ajouté les notes suivantes : « 1. Négrillon: jeune enfant noir. Ce terme, aujourd'hui injurieux, ne l'était pas dans le contexte de l'époque. » (François de Gaïl, 1904, p.14) et « 4. Nègre: homme noir. Ce terme n'est pas volontairement insultant dans le contexte esclavagiste du récit (aux alentours de 1840) » (François de Gaïl, 1904, p.16). L'adaptation comporte également une note de bas de page : « 2. Négrillon: terme désignant un enfant noir. À l'époque où Mark Twain écrit son roman, le terme n'a pas la connotation raciste qu'il a aujourd'hui » (François de Gaïl (traduction), Tiphaine Pelé (adaptation), 2019, p.13)

Contrairement à ce que pense M. Gribben, c'est en étudiant cette oeuvre à l'école, encadrés par des professeurs, que les enfants peuvent se rendre compte de l'impact d'un tel mot et des raisons pour lesquelles il ne faut pas l'utiliser, comme le rappelle Michiko Kakutani :

Haven't we learned by now that removing books from the curriculum just deprives children of exposure to classic works of literature? Worse, it relieves teachers of the fundamental responsibility of putting such books in context — of helping students understand that “Huckleberry Finn” actually stands as a powerful indictment of slavery (with Nigger Jim its most noble character), of using its contested language as an opportunity to explore the painful complexities of race relations in this country. To censor or redact books on school reading lists is a form of denial: shutting the door on harsh historical realities — whitewashing them or pretending they do not exist. (2011)

Ici, ce n'est pas en conservant ce mot qu'une idéologie néfaste – ici le racisme – serait véhiculée mais au contraire en le supprimant. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que la littérature jeunesse est censée être instructive, en plus d'être un moyen pour les adultes d'aborder des thèmes délicats avec les enfants.

À l'aide des explications nécessaires, un enfant peut comprendre les enjeux de l'utilisation de ce mot, comme le montre l'article de Suzanne Tobias (2011), dans lequel elle narre les réactions de son fils de 10 ans lors de sa lecture de Tom Sawyer. Ce petit garçon a une opinion bien arrêtée quant à la nouvelle réédition des oeuvres de Mark Twain : « "It's almost like they said, 'He's dead. He won't care!' " Jack added. "You should leave things the way people write them. " ». Là est le

coeur du problème car Mark Twain a écrit *The Adventures of Tom Sawyer* avec ce vocabulaire pour des raisons précises et l'une d'entre elles est que ce langage reflète la société et le contexte historique de l'Amérique du XIXème siècle. Puisque Tom Sawyer n'était destiné aux enfants et est en réalité une critique de la société de l'époque, alors on comprend d'autant plus pourquoi ce vocabulaire est fondamental au sein de l'oeuvre et pourquoi il est crucial de le garder aussi bien dans les rééditions de l'oeuvre originale que dans les traductions françaises, sans que les passages dans lesquels figure ce mot soient supprimés. Comme le dit Bernard Hoepffner, dont la traduction de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* est toujours présentée comme « la traduction complète » sur la couverture :

Cette décision est inadmissible. Cela reflète une notion de la lecture qui est complètement fautive : la lecture, c'est découvrir l'Autre, et refuser le mot nigger tel que Mark Twain l'utilisait, cela veut dire que l'on n'est pas capable de se mettre à la place de quelqu'un qui écrivait en 1860. Ce sont les professeurs qui enseignent Mark Twain aujourd'hui qui sont gênés par l'utilisation de ce mot, pas les lecteurs. (Wecksteen-Quinio et Hoepffner, 2014, p.86)

Cette décision de conserver l'oeuvre originale telle que Mark Twain l'a écrite est approuvée par Jean-Hubert Gaillot, éditeur chez Tristram :

L'éditeur a donc fait le choix, pour la nouvelle traduction des deux ouvrages, de conserver le mot "nègre". "Evidemment, on peut imaginer une traduction expurgée. Mais l'étape suivante, c'est quoi ? Supprimer une scène du livre ? Dans ce cas, on réécrit toute la littérature, et c'est sans fin", s'agace-t-il, considérant qu'il est "plus important de privilégier la fidélité absolue, rigoureuse et intelligente aux œuvres, quitte à fournir toutes les explications nécessaires pour qu'il n'y ait pas de malentendus sur les intentions des uns et des autres." (Europe 1, 2018)

On voit ici comment l'éditeur et le traducteur ont tous deux voulu véhiculer une idéologie, à savoir mettre en garde les enfants quant au caractère raciste de ce mot, et pour ce faire n'ont pas supprimé le mot en question mais l'ont juste conservé, tout en l'expliquant. Cette stratégie, bien qu'elle soit en complète opposition avec les stratégies traditionnelles de littérature pour la jeunesse, parvient à transmettre le message adéquat aux jeunes lecteurs, sans avoir recours à une édulcoration. Ceci prouve que supprimer ou édulcorer le vocabulaire délicat ne protège pas les enfants car au contraire, ils sont privés des explications nécessaires à la compréhension de ce genre de mot.

2. 3. 3. Édulcorer l'abondance des gros mots

Un autre des facteurs importants quant à la traduction de mots inappropriés est l'évolution de l'utilisation de ces mots. Dans son article « Accommodating inappropriate language: how students react to the translation of inappropriate language in the classroom » (2018), Tracey Simpson commence par dresser un constat : ce qui choquait il y a quelques décennies ne choque plus maintenant. Ainsi, ce qui était considéré comme inapproprié il y a des années est aujourd'hui considéré comme banal et il en va de même pour les mots grossiers. C'est cette banalisation des mots qui nous permet de toujours plus repousser les limites de ce qui est approprié ou pas : « Indeed, it would seem that the limits of what may be considered appropriate and inappropriate language are currently being pushed back in many aspects of social interaction. » (Simpson, 2018, Section 2).

La traduction de l'insulte « blamed old rip » (1876, p.94) dans le chapitre 9 de *The Adventures of Tom Sawyer* en est un parfait exemple. Les traductions françaises de l'oeuvre publiées au XXème siècle ont traduit cette expression par une insulte édulcorée comme « fripouille » (1904, p.94) ou « animal » (1938, p.122). Dans la traduction de Bernard Hoepffner publiée il y a 11 ans, « blamed old rip » est traduit par une expression plus injurieuse : « c'est qu'un vieux pourri ! » (2008, p.92) C'est le passage du temps et donc l'évolution de ce qui est considéré comme vraiment inapproprié qui a permis à Bernard Hoepffner de traduire de la sorte et de créer un contraste tranchant avec la toute première traduction William-Little Hughes (1884), dans laquelle cette insulte avait été censurée.

Cependant, le constat dressé par Tracey Simpson n'est pas toujours vrai car il arrive que des oeuvres écrites et traduites très récemment n'obéissent pas à cette règle de banalisation du langage grossier, comme l'oeuvre de littérature jeunesse *Carry On*. Cette oeuvre écrite par Rainbow Rowell a été publiée en 2015 et traduite en français en 2017. Dans la version originale de cette oeuvre figurent de nombreuses occurrences de vocabulaire vulgaire, tel que « shit » (20 fois), « damn » (16 fois) ou « fuck » (50 fois). Cependant, on ne compte pas autant de gros mots dans la traduction française ; le mot « putain » n'est utilisé que neuf fois et le mot « merde » 16 fois. L'édulcoration de ces gros mots est évidente de par le nombre d'occurrences, qui est bien moindre dans la traduction française mais aussi par le registre des gros mots traduits. Le terme « merde » est plus souvent traduit que le terme « putain » car le premier est considéré comme moins vulgaire que le second. Ainsi, bien que ce livre et sa traduction soient très récents et donc publiés à une époque où les enfants et adolescents sont habitués à entendre – parfois lire – ce genre de langage, ces mots

grossiers ont tout de même été édulcorés et parfois supprimés, ce qui crée un décalage entre les mœurs de l'époque plutôt libérales et la stratégie employée par le traducteur de l'oeuvre.

On peut dresser le même parallèle avec les traductions de *Peter Pan*. Dans l'oeuvre de J. M. Barrie, le personnage de la Fée Clochette n'est pas seulement drôle de par son caractère mais également de par son langage très coloré. Lorsque Peter lui explique qu'elle ne peut pas être sa fée, "rien qu'à lui", Clochette lui répond ainsi : « You silly ass » (p.31). Les deux traductions les plus récentes de mon corpus – la traduction de 1988 pour Librio et l'adaptation de 2015 pour Belin Éducation – sont celles qui édulcorent le plus cette injure. Henri Robillot, auteur de la traduction de 1988, a rendu cette insulte par « Grand benêt » (p.46), une expression beaucoup plus douce que l'insulte de Clochette, tandis que l'adaptation de Belin n'a pas gardé ce passage. Les traductions les plus récentes sont plus douces contrairement aux traductions antérieures qui ont utilisé un vocabulaire plus injurieux, tel que la traduction de 1982, signée Yvette Métral, qui a traduit par « Espèce d'imbécile » (p.28). Il y a donc un contraste entre les traductions plus anciennes et celles plus récentes ; il semblerait que même si les mœurs évoluent et que les gros mots sont de plus en plus banalisés chez la jeunesse, les traductions plus récentes soient plus timides quant à une traduction fidèle du vocabulaire grossier présent dans les oeuvres originales.

Cette timidité quant à la traduction des gros mots est peut-être due à la forte proportion de gros mots dans les livres destinés à la jeunesse, un phénomène étudié par la chercheuse Sarah Coyn :

Son équipe de chercheurs de la Brigham Young University a dénombré 1522 cas de blasphèmes, sur la totalité du corpus, soit donc 38 jurons en moyenne, et 88 % des livres qui contiennent au moins une grosse vulgarité. Des termes les plus classiques, comme Hell ou Damn, représentent la moitié de ce qui a été recensé. Cependant, 20 % relèvent de termes bien plus crus, comme Fuck ou Slut –lesquels sont systématiquement censurés dans les émissions télévisuelles américaines. (Solym, 2012)

Cette étude montre la propension des livres pour adolescents anglophones – en particulier américains – à contenir des grossièretés. Il est alors important de souligner que presque cinquante pour cent des oeuvres destinées à la jeunesse sont des traductions (Friot, 2003, p.47) et que l'anglais est la principale langue source en traduction, tous genres confondus (Bellos, 2011, p.210 & p.216). Les oeuvres anglophones sont notamment privilégiées dans la traduction d'oeuvres destinées à la jeunesse :

Certes, les jeunes lecteurs ont des connaissances sur d'autres cultures que la leur. C'est surtout vrai pour la culture anglo-américaine, dont les aspects les plus courants et les

plus contemporains sont transmis par les films et les séries télévisées. C'est une des raisons pour lesquelles les éditeurs privilégient les traductions de titres anglais et américains, alors qu'ils sont bien plus frileux envers d'autres littératures, même proches géographiquement. (Friot, 2003, p.48)

Alors, étant donné que la plupart des titres destinés à la jeunesse en France sont des traductions, bien souvent anglophones, et que celles-ci incluent de nombreux gros mots, il est possible que les traducteurs édulcorent ces grossièretés afin de ne pas dissuader le public français. De plus, comme la vulgarité employée dans ces livres n'est pas spécifiée (Solym, 2012), il est difficile pour les jeunes lecteurs mais surtout pour leurs parents, qui achètent les livres, de savoir quelles oeuvres sont appropriées ou non. Ainsi, cette propension des traducteurs français à édulcorer le vocabulaire grossier peut être un moyen de palier à ce manque d'indication dans la littérature pour la jeunesse et plus généralement à l'augmentation du nombre de grossièretés par livre dans ce genre littéraire.

Ainsi, il semblerait que le monde de la traduction française ne souhaite pas mettre en avant un vocabulaire inapproprié afin de ne pas véhiculer une idéologie qui pourrait promouvoir ce genre de langage. Cependant, il vaut parfois mieux expliquer pourquoi certains mots ou idées sont inappropriés au lieu de les supprimer. Ce phénomène, tout comme l'accentuation sur l'école et sur une bonne éducation vue précédemment, montre à quel point l'idéologie que le traducteur veut véhiculer influence le résultat final de la traduction, des fois plus que d'autres facteurs :

« It is a matter of amazement to see so many versions of the same text with sometimes only slight differences that have, as a rule, little to do with language and much with ideology. » (Jenn, 2006, p. 246). Ainsi, l'idéologie véhiculée par la traduction est l'une des principales raisons qui poussent un traducteur à l'édulcoration, puisque la traduction est un moyen, au même titre qu'un livre, de véhiculer une idéologie ou bien de corriger celle véhiculée par une oeuvre originale si celle-ci est en contradiction avec le message que le traducteur veut faire passer.

III . Le psychisme du traducteur

3. 1. Le conflit culturel du traducteur

L'aspect final d'une traduction est entièrement dû à son auteur, c'est-à-dire au traducteur. Bien que différents facteurs puissent le conduire à modifier le texte original au moyen de suppressions ou d'édulcorations, il est le seul auteur de cette traduction. Ce sont ainsi ses choix de traduction qui forgent le texte dans la langue cible et le traducteur a donc une influence certaine sur l'aspect final de la traduction. Le passé du traducteur, aussi bien personnel qu'académique, mais aussi ses opinions et sa stratégie de traduction ont un impact sur la traduction en elle-même. En effet, le traducteur est influencé dans ses décisions par son psychisme, c'est-à-dire : « l'ensemble des caractères psychiques d'un individu, qui fondent sa personnalité. » (Larousse, 2019) C'est donc par les expériences, la vie personnelle et l'idéologie du traducteur que se forme la traduction d'une oeuvre ; ce psychisme se reflète dans les décisions prises par le traducteur lors du processus de traduction. Le psychisme met aussi en relief l'éthique du traducteur, qui est définie ainsi par Antoine Berman :

L'éthique de la traduction consiste sur le plan théorique à dégager, à affirmer et à défendre la pure visée de la traduction en tant que telle. Elle consiste à définir ce qu'est la « fidélité ». La traduction ne peut être définie uniquement en termes de communication, de transmission de messages ou de *rewording* élargi. Elle n'est pas non plus une activité purement littéraire/esthétique, même si elle est intimement liée à la pratique littéraire d'un espace culturel donné. Traduire, c'est bien sûr écrire, et transmettre. Mais cette écriture et cette transmission ne prennent leur vrai sens qu'à partir de la visée éthique qui les régit. (1984, p.17)

Fondamentalement, ce sont les choix du traducteur qui façonnent la traduction finale. Ces choix sont eux-mêmes influencés par la compréhension du texte d'origine par le traducteur car la clé du langage est la compréhension. Selon George Steiner dans sa célèbre oeuvre *After Babel : Aspects of Language and Translation* (1975), toute communication et donc toute compréhension sont une forme de traduction en soi (p.45). Ainsi, la compréhension du texte source est primordiale dans l'art de la traduction car ce premier contact entre le texte et le traducteur est la première étape

du processus de traduction. Cette théorie est mise en évidence par le travail de Friedrich Schleiermacher, qui s'appuie sur la théorie herméneutique, une théorie qui traite de la lecture, de l'explication et de l'interprétation des textes. Selon Friedrich Schleiermacher :

S'il est vrai que « tout discours repose sur une pensée antérieure » , il ne fait aucun doute que la tâche première du comprendre est de reconduire l'expression à la volonté de sens qui l'anime : « On cherche en pensée la même chose que l'auteur a voulu exprimer » (Grondin, 2017, pp.15-16)

Cette théorie est particulièrement applicable à la traduction car la compréhension du texte d'origine a toujours été le premier pilier du processus de traduction. Selon cette philosophie, le lecteur a un rôle actif dans la réception d'un livre car au final, une oeuvre n'est que ce que le lecteur en comprend ; si un lecteur ne parvient pas à comprendre le sens des mots de l'auteur, alors à quoi sert l'oeuvre ? L'accueil d'un livre passe donc par ce que le lecteur comprend de cette oeuvre, faisant ainsi du traducteur le tout premier lecteur. C'est donc sur la compréhension du traducteur que se fonde la traduction d'un texte. Ainsi, selon la théorie herméneutique, le traducteur doit s'immerger dans le texte d'origine afin de comprendre ce qu'a voulu dire l'auteur en écrivant ses mots ; c'est donc un processus actif de compréhension de texte.

Selon l'herméneutique, il existe deux types d'interprétation, l'interprétation grammaticale et l'interprétation psychologique, comme l'explique le philosophe québécois Jean Grondin :

[...] l'interprétation psychologique (parfois appelée « technique ») qui voit plutôt dans le discours l'expression d'une âme individuelle. Si l'interprète doit toujours partir du cadre global de la langue, il n'en est pas moins clair que les hommes ne pensent pas toujours la même chose sous les mêmes mots [...]. Sinon, « tout relèverait de la grammaire », soupire Schleiermacher. (2017, p.16)

Le sens d'un mot peut effectivement changer d'une personne à une autre et on peut lier ce phénomène à la théorie de Ferdinand de Saussure sur le signifiant et le signifié. Bien que le signifiant soit établi comme universel au sein d'une langue, malgré certaines variations phonétiques, le signifié, lui, peut être compris différemment par chaque individu parlant cette même langue. C'est ainsi que plusieurs personnes peuvent utiliser le même mot sans que leur pensée antérieure soit la même, car il n'y a pas de consensus sur la dénotation et les connotations du signifié.

Le même principe s'applique à la compréhension d'un texte et donc à la traduction. Lorsqu'il traduit, la manière dont un traducteur va comprendre le texte source est influencée par tout ce qui constitue sa personne, c'est-à-dire tout un éventail d'éléments socio-culturels : ses origines, son expérience, son idéologie, son bagage culturel, etc. Ainsi, chaque traducteur est

influencé par ses propres expériences et par conséquent le psychisme du traducteur fait partie inhérente de la façon dont il conçoit sa traduction. C'est la raison pour laquelle les mots du traducteur peuvent contrarier la pensée de l'auteur. Comme pour les signifiés, le traducteur, qui s'efforce de retrouver la pensée antérieure de l'auteur, peut ne pas comprendre les mots du texte source de la façon dont ils ont été utilisés par l'auteur.

Étant donné l'impact et la vocation à la fois éducative et divertissante de la littérature pour la jeunesse, ainsi que le jeune âge du public visé, la traduction pour la jeunesse est donc une pratique délicate qui pousse le traducteur à peser chaque décision qu'il prend. De nombreuses contraintes régissent la littérature pour la jeunesse et donc sa traduction, telles que les « lecteurs potentiels, leurs intérêts, leur niveau d'expérience, de connaissances, leurs capacités de lecture, etc. » (Friot, 2003, p.47). Ces contraintes, qui relèguent la règle de fidélité au second plan, incitent le traducteur à effectuer des changements dans sa traduction par rapport à l'oeuvre originale, comme nous l'avons vu précédemment. Ainsi, comme il est le premier lecteur du texte original et qu'il doit se plier à plusieurs contraintes, le traducteur obtient une forme d'autorité, transmise de l'auteur au traducteur, qui lui permet à celui-ci d'acquérir une légitimité qui l'encourage dans ses choix de traductions. Il peut ainsi s'appuyer sur son idéologie et son expérience afin de traduire les mots de l'oeuvre originale, une pratique courante dans la littérature pour la jeunesse :

[...] our concepts of childhood are mirrored in every adult act, in all creations for children. When we write, illustrate, or translate for children, we always do it on the basis of our images of childhood, on the basis of the whole society's image of childhood. When we create for children, we have a certain kind of childhood and children in mind. When we censor, what and how we do so is based on our child concept. (Oittinen, 2000, p.53)

En effet, tout traducteur traduit pour un lectorat fictif, un lectorat qu'il imagine, et adapte ses choix de traduction en fonction des contraintes afférentes à ce lectorat. Puisque le lectorat des oeuvres pour la jeunesse est très contraignant, la réaction du public est au coeur du processus d'écriture et de traduction ; de nombreux éléments sont donc à prendre en compte – certains que nous avons déjà vus – afin de vraiment attirer les lecteurs :

La littérature de jeunesse est une littérature de commande, fabriquée pour répondre aux besoins d'un public qui manque par définition de culture littéraire. Sous peine de voir ses lecteurs s'éloigner, elle ne peut que produire des stéréotypes. De cette hypothèse polémique, nous ne retiendrons qu'un élément : les auteurs s'adressent à un public spécifique qu'ils doivent prendre en compte sous peine de le voir s'échapper ! (Loock, 1993, p.33)

Christian Loock soulève ainsi l'un des grands questionnements de la littérature pour la jeunesse : doit-on édulcorer les oeuvres afin qu'elles soient compréhensibles pour les lecteurs ou doit-on effectuer une traduction proche de l'original quitte à ne pas plaire au public cible ? A quel point doit-on satisfaire les besoins des jeunes lecteurs ?

L'opposition culturelle entre l'oeuvre originale et le public illustre parfaitement le conflit interne du traducteur, car il doit affronter son propre conflit à l'égard des cultures étrangères mais également à l'égard de sa propre culture. Ce débat est un des dilemmes centraux de la traduction pour la jeunesse. En effet, chaque pays a sa culture propre et il est parfois difficile pour un jeune lecteur de comprendre la culture d'un pays autre que le sien, bien que ce problème soit moindre pour certaines cultures qui sont plus répandues, comme la culture anglophone par exemple. Cependant, même si cette dernière s'est popularisée grâce aux films et séries télévisées, les plus jeunes enfants manquent tout de même du bagage culturel nécessaire pour comprendre et s'identifier au texte :

Mais le lecteur du texte traduit a rarement le même bagage culturel que le lecteur du texte source. Les références historiques, géographiques, tout comme les faits de la vie quotidienne peuvent interférer dans la lecture pour constituer une sorte de "brouillage" accentuant la distance entre texte et lecteur. (Friot, 2003, p.48)

La traduction de la culture étrangère représente donc un gros dilemme pour le traducteur : vaut-il mieux traduire proche du texte source pour laisser transparaître dans la traduction les éléments propres à la culture source ou alors écrire une traduction au plus près de notre culture ? Cette problématique n'est pas nouvelle car elle remonte à l'un des plus grands débats de la traduction : "foreignization" ou « domestication ». Ce différend montre à quel point le psychisme du traducteur influence la traduction car le traducteur a autorité et donc choisit donc son camp entre foreignization et domestication, en suivant sa propre idéologie et la conception de son public et de son niveau de compréhension. Ce conflit est au coeur de l'oeuvre *L'Épreuve de l'Étranger* (1984) écrite par Antoine Berman, qui le résume ainsi :

Choisit-il pour maître exclusif l'auteur, l'oeuvre et la langue étrangère, ambitionne-t-il de les imposer dans leur pure étrangeté à son propre espace culturel il risque d'apparaître comme un étranger, un traître aux yeux des siens. [...] Le traducteur se contente-t-il par contre d'adapter conventionnellement l'oeuvre étrangère – Schleiermacher disait « amener l'auteur au lecteur » – il aura certes satisfait la partie la moins exigeante du public, mais il aura irrémédiablement trahi l'oeuvre étrangère et, bien sûr, l'essence même du traduire. (p.15)

Le traducteur doit donc faire le choix entre s'effacer pour laisser briller l'étrangeté de l'oeuvre originale et s'affirmer pour estomper cette culture Autre.

La théorie d'Antoine Berman ne peut, cependant, s'appliquer que partiellement à la traduction des oeuvres de jeunesse, compte tenu des exigences particulières du genre. Alors que les considérations de Berman sur ce sujet sont très générales, la traduction pour la jeunesse comprend de nombreuses contraintes en plus de l'étrangeté, ce qui rend cette discipline plus délicate. C'est donc l'idéologie du traducteur, légitimée dans sa nouvelle autorité, qui prime quant à la traduction de cette étrangeté. Le traducteur fait ainsi ses propres choix et bien qu'il puisse trouver plus simple de domestiquer l'oeuvre originale, il peut aussi choisir de mettre le jeune lecteur à « l'épreuve de l'étranger » :

D'un autre côté, l'« étrangeté » des textes peut constituer en soi un intérêt pour le lecteur et une raison supplémentaire de les traduire. Comme le rappelle Göte Klingberga, « l'un des buts de la traduction des livres d'enfant est d'élargir l'horizon des jeunes lecteurs et de promouvoir la compréhension internationale. Si l'on veut atteindre ce but, il semble qu'une connaissance et une expérience émotionnelle du contexte culturel étranger soient nécessaires. » (Friot, 2003, p.48)

L'étrangeté dans la littérature jeunesse est un moyen plus ludique et moins ennuyeux d'apprendre aux enfants à quoi ressemblent les cultures des autres pays du monde. De plus, pour passer outre l'éternel débat entre fidélité et trahison, le traducteur peut avoir recours à une stratégie de compensation afin de palier aux pertes d'éléments culturels, faisant ainsi un compromis entre les deux cultures qui s'opposent. Bien que certains pays, notamment anglophones, aient une culture semblable à celle de la France, comme l'Angleterre, on voit pourtant dans *Peter Pan* des choses différentes culturellement. J. M. Barrie y mentionne Kensington Gardens (p.4), un célèbre parc londonien. Un traducteur préférant domestiquer et naturaliser l'oeuvre originale chercherait un équivalent dans la culture française. Cet équivalent doit avoir la même valeur que la référence d'origine ; ici, on pourrait opter pour un parc de la capitale française aussi célèbre que Kensington Gardens. Une des traductions possibles pourrait être le Jardin des Tuileries ou le Jardin des Plantes par exemple.

Au contraire, un traducteur plus enclin à souligner l'étrangeté de la culture de l'oeuvre originale pourrait simplement traduire « Kensington Gardens », comme la traduction de Henri Robillot (1988, p.12). Le problème majeur d'une traduction comme celle-ci, qui privilégie la culture source, est l'incompréhension du jeune lecteur qui ne connaît pas cette culture Autre. Alors le traducteur peut aussi établir un compromis entre les deux cultures, comme l'a fait Yvette Métral en

traduisant « le parc de Kensington » (1982, p.7). Dans une certaine mesure, on peut considérer cette traduction comme une forme d'édulcoration car elle édulcore la valeur culturelle de l'expression « Kensington Gardens », qui représente la culture anglaise de par sa référence à la capitale de l'Angleterre ainsi qu'à la fameuse culture des jardins anglais.

La monnaie anglaise est une autre différence culturelle que l'on trouve dans *Peter Pan*, très subtile mais significative en même temps. Lorsque Mr et Mrs Darling font leurs comptes afin de déterminer s'ils peuvent se permettre d'avoir un enfant, J. M. Barrie utilise les termes « pound », « shilling » et « pence ». La traduction d'Yvette Métral montre qu'il n'existe pas qu'une seule forme de compromis en traduction et que l'idéologie du traducteur supplante toute décision de traduction. Au lieu de garder les termes anglais comme « pounds », ou franciser le texte à l'aide de références à la monnaie française comme « francs » et « centimes », Yvette Métral a traduit les termes anglais en français tout en ajoutant une note de bas de page expliquant le mode de fonctionnement de cette monnaie étrangère. Cette note de bas de page permet de traduire en français sans perdre trop de cette « étrangeté » dont parle Berman. Quoi qu'il en soit, c'est l'idéologie du traducteur qui prend le dessus quant à la meilleure façon de traduire et c'est cette même idéologie qui peut parfois l'inciter à édulcorer.

En effet, il est parfois plus simple pour le traducteur d'édulcorer et de supprimer complètement l'étrangeté de l'oeuvre originale. Dans *The Adventures of Tom Sawyer*, le personnage de Jim est caractérisé par la manière dont il parle, à savoir l'accent vernaculaire des esclaves noirs du sud des États-Unis. Le parler de Jim est un aspect fondamental de son personnage car il permet d'humaniser Jim et de critiquer la société à travers la façon dont il est traité. Mais ce parler contribue aussi à faire de l'oeuvre de Mark Twain une oeuvre à la fois écrite et orale, une spécificité de l'auteur. De plus, l'exactitude du parler noir transposé par Mark Twain représente un énorme gain culturel car il permet au lecteur de s'immerger totalement dans la société décrite dans *Tom Sawyer*. Alors comment traduire cette étrangeté lorsque la traduction est destinée pour les enfants ? Selon Pierre Assouline, grand écrivain français, le parler de Jim n'est pas traduisible en français car il a une grande valeur culturelle que l'on ne peut transposer dans notre langue :

Dans quelle langue traduire cette musique venue des profondeurs de l'enfance missourienne de Sam Clemens et reconstituée par l'art savant de Mark Twain? Rien, dans la mémoire du français, nul exemple solide dans notre littérature classique ne s'offre pour aider le traducteur à donner une idée même approximative de l'idiome de Jim, rudimentaire dans sa grammaire (puisque son apprentissage s'est fait par l'oreille exclusivement), et si riche pourtant des couleurs sonores et des rythmes de ces chants sacrés que sont les *negro spirituals*. (Assouline, 2015)

Faute de compensation, il semblerait plus simple, à la fois pour le traducteur et pour le public de tout bonnement effacer ce parler oral qui ne concerne qu'un personnage secondaire. Cette solution fut choisie par presque toutes les traductions de mon corpus, dans lesquelles ne figure pas le parler « Black English » de Jim. Ces traductions ont effacé ce parler en ne laissant qu'une transposition en français du terme « Mars »⁹ – terme utilisé par les esclaves pour parler de leur maître – tout en parsemant quelques fautes de français ici et là. Comme le dit Pierre Assouline : « Il faut bien s'y résoudre: on ne peut transposer mécaniquement l'expression vernaculaire du roman de Twain dans notre langue. » (2015).

Cependant, bien que le parler de Jim ne soit pas simple à traduire dans notre langue, cela n'est pas non plus impossible. Comme nous l'avons vu précédemment, la traduction de Bernard Hoepffner est la seule qui a tenté de traduire de façon constante la manière de parler de Jim :

J'ai eu droit à des éloges quand est sortie la traduction, mais ce n'était pas très difficile vu les traductions précédentes. [...] La grande différence avec les traductions précédentes, c'est que cette représentation artificielle de la langue de Jim est visible tout au long du roman et pas seulement lors de la première phrase. (Wecksteen-Quinio et Hoepffner, 2014, p.89)

En effet, c'est l'exactitude de la traduction de Bernard Hoepffner qui la rend si exceptionnelle. On peut néanmoins s'apercevoir dans cet entretien avec Bernard Hoepffner qu'il ne souhaite pas uniquement traduire pour les enfants, puisqu'il veut justement sortir l'oeuvre de Mark Twain du carcan « littérature jeunesse » (Wecksteen-Quinio et Hoepffner, 2014, p.87). Cela montre comment le traducteur devient bel et bien maître de la façon dont la culture étrangère est traduite car il contrôle son esthétique de traduction :

Plus qu'un passeur de frontières, linguistiques, culturelles, etc., le traducteur est un funambule. Et la corde (la traduction), sur laquelle il danse, est tendue au-dessus d'un abîme qui sépare plutôt le dicible de l'auteur et celui du traducteur que la beauté (qui n'est pas toujours fausseté) et la laideur (n'étant pas non plus une garantie de fidélité) du texte traduit ; une corde qui (dés-)unit simultanément les deux maîtres du traducteur : l'auteur et le lecteur cible. (Lungu-Badea, 2010, p.26)

Il est vrai que la culture étrangère peut parfois ternir la traduction d'une oeuvre car celle-ci se destine à la jeunesse et le manque de culture du public cible nécessite parfois d'explicitier. Ces explications, que ce soit par un ajout de contexte dans le texte cible ou des notes de bas de pages,

⁹ « Massa » dans la traduction de William-Little Hughes (1884) et celle de François de Gail (1904)
« Missié » dans la traduction de Pierre-François Caillé (1938)

peuvent parfois ruiner l'esthétique de la traduction aux yeux du traducteur. Cela peut donc l'inciter à édulcorer et donc à ne pas respecter en tous points l'œuvre originale car il n'est pas obligé de respecter la règle de fidélité au vu des autres contraintes liées à la littérature jeunesse. Par exemple, si un élément culturel de l'oeuvre originale nécessite des explications ou une note de bas de page, alors cela détourne de l'objectif, qui est de garder l'attention fluctuante des jeunes lecteurs.

Ainsi, soit le traducteur privilégie les enfants et choisit donc d'édulcorer comme pour les premières traductions de *Tom Sawyer*, soit le traducteur choisit de s'effacer pour rendre fidèlement les mots de l'auteur, comme l'a fait Bernard Hoepffner. Quoi qu'il en soit, c'est grâce à l'autorité que sa mission lui incombe que le traducteur peut se permettre de « trahir » l'œuvre afin de respecter sa propre esthétique. C'est aussi pourquoi le conflit culturel au coeur de l'art de la traduction peut inciter le traducteur à édulcorer certaines oeuvres pour la jeunesse. De plus, ces édulcorations qui favorisent à la fois le jeune public et l'esthétique du traducteur sont légitimes car, comme le rappelle David Bellos : « Translation cannot but be, in some measure, an appropriation of the source. » (2011, p.328)

3. 2. La pudeur du traducteur

L'idéologie du traducteur peut le pousser à faire des édulcorations s'il tient à garder un équilibre entre esthétique et éthique mais son psychisme influence également la manière dont il appréhende certains sentiments lors du processus de traduction. L'idéologie du traducteur se retrouve dans la façon dont il traduit certains thèmes car il s'inspire de sa propre expérience :

Quand on traduit pour la jeunesse, on réinvestit tant de choses à sa propre enfance, de sa propre personnalité ! On réinvestit également des rapports imaginaires enfant/adulte, on réinvestit son rapport à la famille [...], on réinvestit évidemment son rapport aux mots, à la langue, aux langues. (Kiefé, 2008, p.35)

Ainsi, puisque le traducteur apporte de sa propre personne dans sa traduction, il peut aussi parfois apporter ses propres sentiments. C'est la raison pour laquelle certains thèmes les plus délicats sont traduits de manière différente selon les traducteurs. C'est alors que les sentiments du traducteur apparaissent, tels que la pudeur. Cette pudeur, qui peut aussi être considérée comme une hésitation, une timidité à aborder certains sujets, pousse le traducteur à effectuer certains changements car il se sent trop timoré pour traduire certains thèmes. Il s'autorise une telle transgression car la traduction est destinée à des enfants et est donc soumise à des contraintes qui l'emportent sur la fidélité. Cette pudeur ressentie par le traducteur peut le pousser à édulcorer des passages qui pourraient paraître anodins pour un autre traducteur.

Dans le chapitre 15 de *The Adventures of Tom Sawyer*, Tom, Huck et Joe décident de fuguer pour mener une vie de pirates. Mais après une journée et une nuit loin de chez lui, Tom commence à réfléchir et est pris de nostalgie. Il s'esquive alors en pleine nuit et laisse ses deux amis endormis près du feu. Il retourne chez lui et aperçoit sa tante Polly, Sid, Mary et la mère de Joe se lamentant sur le sort des enfants, qu'ils pensent décédés. Après que tout le monde soit parti et que la tante Polly se soit endormie, Tom, envahi de chagrin et de remords, embrasse la vieille dame :

His heart was full of pity for her. He took out his sycamore scroll and placed it by the candle. But something occurred to him, and he lingered considering. His face lighted with a happy solution of his thought; he put the bark hastily in his pocket. Then he bent over and kissed the faded lips, and straightway made his stealthy exit, latching the door behind him. (1876, p.145)

L'oeuvre de Mark Twain parle d'un baiser sur les lèvres de la Tante Polly et cette phrase ne donne pas le droit à l'erreur au vu de sa simplicité. Elle n'est cependant pas traduite fidèlement dans plusieurs traductions de *Tom Sawyer*. On peut lire dans la traduction de William-Little Hughes datant de 1884 :

Enfin il se glissa hors de sa cachette, prit la chandelle sur la table, parut hésiter un moment, puis s'approcha du chevet qu'il abrita avec sa main contre la lumière, posa les lèvres sur le front de la dormeuse et s'éloigna sur la pointe des pieds. (p.111)

La traduction de François de Gaïl affiche la même timidité :

Il se ravisa, remit en hâte le morceau d'écorce dans sa poche, déposa un baiser sur le visage fatiguée de sa tante et sortit de la pièce sans bruit, en refermant la porte. (p.155)

Mark Twain fait référence à ce moment quelques chapitres plus loin :

[...] and then you looked so good, laying there asleep, that I thought I went and leaned over and kissed you on the lips. (1876, p.170).

Encore une fois, les premières traductions de *Tom Sawyer* sont plutôt hésitantes puisque William-Little Hughes a traduit « Je t'ai regardée, et tu avais l'air si désolée, que je t'ai embrassée pour te consoler. » (p.131) et François de Gaïl « Je crois que je me suis penché sur vous, que je vous ai embrassée. » (p.178), taisant tous les deux l'endroit du baiser. Une seule édulcoration aurait pu relever du hasard, de la faute d'inattention ou de rapidité mais que les deux passages faisant référence à Tom embrassant sa tante Polly sur la bouche soient édulcorés n'est pas un hasard. Ces édulcorations deviennent alors une stratégie assumée par ces deux traducteurs qui, pour une raison ou une autre, ne voulaient pas que leur traduction inclue ce type d'affection entre une adulte et un enfant. Le fait d'embrasser un enfant sur la bouche est un sujet très souvent débattu entre les parents et les psychologues ; William-Little Hughes et François de Gaïl n'ont peut-être pas voulu garder ce passage par peur que cela soit vu comme une marque d'approbation.

De la même manière, un certain baiser figurant dans *Peter Pan* s'est vu effacé. Mrs Darling est un personnage symbolique dans l'oeuvre de J. M. Barrie, tout autant que son « baiser » qu'elle garde au coin de sa bouche tout au long de l'oeuvre :

She was a lovely lady, with a romantic mind and such a sweet mocking mouth. [...] and her sweet mocking mouth had one kiss on it that Wendy could never get, though there is was, perfectly conspicuous in the right-hand corner. (1911, p.1)

Ce « baiser », qui est un aspect fondamental du personnage de Mrs Darling, n'a pu être cueilli par personne, ni Mr Darling, ni Wendy, ni ses frères. Cependant, quand Peter repart au Pays Imaginaire à la fin du roman, il reçoit le baiser de Mrs Darling :

Of course Peter promised; and then he flew away. He took Mrs. Darling's kiss with him. The kiss that had been for no one else, Peter took quite easily. Funny. But she seemed satisfied. (1911, p.181)

Cette dernière phrase a été effacée dans la première traduction de *Peter Pan*, signée Madeleine Chabrier. Bien que le baiser de Tom à sa tante et celui de Mrs Darling à Peter aient tous les deux été édulcorés, ce dernier est bien différent car il n'est pas réel. De par son aspect symbolique tout au long de l'oeuvre, on peut supposer que le baiser de Mrs Darling est une métaphore et non pas un véritable baiser. Il est donc étonnant qu'il ait tout de même été supprimé dans la traduction de Madeleine Chabrier.

Cette décision est d'autant plus surprenante que ce « baiser » est un moyen pour J. M. Barrie de représenter la jeunesse et l'innocence que chaque adulte garde au fond de lui. Cependant, les enfants pourraient ne pas comprendre l'aspect symbolique de ce baiser et interpréter cette métaphore comme un véritable baiser. Ainsi, le fait que ni son mari ni ses enfants n'aient pu obtenir le baiser de Mrs Darling et qu'il soit en réalité destiné à Peter depuis le début pourrait être perturbant pour les jeunes enfants. Puisque les traducteurs doivent toujours traduire en prenant en compte le public cible, il peut arriver qu'ils choisissent d'édulcorer certains passages qu'ils estiment trop compliqués à comprendre. Ici, Madeleine Chabrier a peut-être jugé que la manière dont les enfants comprendraient cette métaphore du baiser serait aux antipodes du but même de cette figure de style. Cependant, puisque la littérature pour la jeunesse est – paradoxalement – contrôlée par les adultes, l'une de leurs principales erreurs est de sous-estimer les capacités de compréhension des jeunes lecteurs, qui peuvent appréhender bien plus de sujets qu'on ne le pense (Mécanismes d'Histoire, 2015).

Outre une mauvaise estimation des capacités de compréhension des enfants, le traducteur est également influencé par sa propre idéologie. Comme l'explique Laurence Kiefé, un traducteur va inévitablement puiser dans ses propres ressources pour traduire, c'est-à-dire qu'il va injecter dans sa traduction son propre rapport enfant/adulte et son propre rapport à la famille (2008, p.35) et c'est cette idéologie qui va forger la traduction d'une oeuvre pour la jeunesse. L'omniprésence de l'idéologie du traducteur en dit plus sur ce dernier que sur le passage à édulcorer car il révèle bien souvent ce que le traducteur pense vraiment. Ici, on peut voir la pudeur de William-Little Hughes,

François de Gaïl et Madeleine Chabrier à la façon dont ils ont choisi de traduire ces passages. Comme ceux-ci ne sont ni violents, ni durs, ni inappropriés, il est difficile de justifier ces édulcorations si ce n'est par pudeur.

Ces exemples d'édulcoration datent néanmoins des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles et force est de constater que ces édulcorations ont été corrigées dans les traductions les plus récentes de *The Adventures of Tom Sawyer* et *Peter Pan*. On peut donc imaginer que la traduction pour la jeunesse a changé depuis :

Les dernières traductions, en corrigeant pour une grande partie les cas d'omission constatés, font apparaître une évolution des pratiques de traduction, en ce qui concerne les omissions d'ordre stylistique, et davantage une évolution sociale, pour les omissions d'ordre moral, dans le contexte de la perte du poids de la religion et de la considération nouvelle de l'enfant. La censure littéraire prétendument protectrice a laissé la place à la liberté pour l'enfant de ressentir et d'apprendre à travers la lecture. (Verdier, 2015, p.55)

En effet, les enfants et adolescents de nos jours ont accès bien plus tôt au monde dit « des adultes », notamment grâce à internet. Ils sont donc confrontés à des sujets délicats qui les poussent dans le monde adulte et forcent la relation parents/enfants à être beaucoup plus honnête qu'elle ne l'était. On peut donc supposer que cette nouvelle variété de sujets et surtout cette honnêteté se retrouvent dans la traduction des oeuvres destinées à la jeunesse. Cependant, comme nous l'avons vu à travers la traduction du roman *Carry On*, les traducteurs français ne suivent pas forcément cette nouvelle norme qui s'installe peu à peu. Il existe d'ailleurs un sujet que les traducteurs français semblent trop pudiques pour aborder : celui de la sexualité.

La sexualité est un sujet clé des livres pour la jeunesse, particulièrement ceux destinés aux adolescents, puisque c'est une de leurs préoccupations principales, tant par impatience qu'anxiété. C'est ce sentiment que le lecteur retrouve dans la scène d'amour du roman de Nicola Yoon, *Everything, Everything*, publié en 2015. Dans cette scène (pp.233-225), Maddy et son petit ami Olly s'apprêtent à faire l'amour pour la première fois et les deux adolescents sont à la fois excités et un peu inquiets. Cette scène, qui est longue et descriptive mais pas vraiment explicite a été énormément édulcorée dans la traduction française d'Éric Chevreau (2016). Bien que la scène originale et sa traduction française soient similaires en essence – le lecteur comprend que les deux adolescents sont en train de faire l'amour –, les édulcorations sont nombreuses et privent le lecteur français de nombreux détails.

Peut-être par pudeur, Éric Chevreau a tout d'abord enlevé la description de tous les gestes sensuels des deux adolescents tels que « My lips follow the same path, tasting, caressing. He lies

back and keeps himself still, letting me explore, and I kiss my way across the landscape of him down to his toes and back up again. » (p.224). Nicola Yoon a certainement écrit cette scène de manière très sensuelle, en jouant sur l'exploration physique et l'impatience des deux adolescents, un aspect que Éric Chevreau a choisi d'effacer. Cependant, dans son empressement à rendre cette scène sexuelle beaucoup moins explicite, il a également enlevé des éléments importants et pourtant sans connotation sexuelle, tels que leur complicité, la façon dont ils se complimentent et rient en même temps, leur impatience, leur plaisir. Ces éléments sont importants car ils contribuent à montrer aux jeunes lecteurs que le sexe ne se limite pas à la passion – on peut aussi rire et être complices – et il est essentiel de montrer aux adolescents une représentation décomplexée de l'acte sexuel. Pourtant, la stratégie de traduction d'Éric Chevreau laisse penser qu'il était trop pudique en tant que traducteur pour garder une scène aussi sensuelle dans une traduction destinée à la jeunesse.

Les relations sexuelles sont effectivement un sujet délicat, presque tabou que les adolescents n'osent pas aborder et dont les parents ont du mal à discuter avec leurs enfants. Les adolescents ont néanmoins besoin d'être éduqués sur le sujet et c'est le rôle de la littérature jeunesse. C'est du moins ce que pense Meg Cabot, auteur de la série *All-American Girl*, dans laquelle elle distille de nombreuses informations sur la sexualité. Le deuxième roman de la série, *Ready or Not : An All-American Girl Novel* (2005) s'articule principalement autour de Sam, qui s'inquiète de faire l'amour pour la première fois avec son petit ami David, le fils du Président des États-Unis. Afin de se rassurer et de trouver les informations nécessaires pour que tout se passe bien, Sam s'adresse à Lucy, sa grande soeur, qui lui explique comment fonctionne la contraception (p.43). Cette scène est un moyen ingénieux de donner aux adolescents, surtout les adolescentes, qui lisent ce livre toutes les informations nécessaires sur la contraception : il est préférable d'avoir deux moyens de contraception distincts, dont le préservatif ; le préservatif n'est pas le seul moyen de contraception à disposition des jeunes filles, il existe également la pilule et les spermicides ; le Planning Familial est une aide précieuse.

Cependant, la traduction française du roman, écrite par Josette Chicheportiche (2006), ne comporte pas tous ces éléments. Au contraire, sa traduction donne une image quelque peu dangereuse de la contraception car elle ne souligne pas l'importance d'une double protection et montre la pilule comme la première protection à considérer (ce qui n'est pas vrai). De plus, Josette Chicheportiche a choisi d'effacer toutes les références aux spermicides, qui sont pourtant un moyen de contraception que l'on peut se procurer dans n'importe quelle pharmacie de France. Comme le problème ne semble pas être d'ordre culturel, puisque l'on peut obtenir des spermicides de la même façon aux États-Unis et en France, on peut penser qu'il relève de la pudeur. Peut-être que Josette

Chicheportiche se sentait mal à l'aise et n'a pas osé inclure dans sa traduction de références à ce moyen de contraception moins popularisé. Cette même pudeur se retrouve dans la traduction de *Everything, Everything* d'Éric Chevreau : la discussion de Maddy et Olly à propos des préservatifs avant de faire l'amour est bien plus courte dans sa traduction que dans l'oeuvre originale.

Ainsi, ces deux oeuvres regorgent d'informations sur la sexualité qui n'ont pourtant pas toutes été traduites, bien que ce soit dans l'intérêt des adolescents d'avoir accès à ces ressources. C'est la raison pour laquelle Meg Cabot utilise sa plateforme d'écrivaine pour instruire le jeune public sur des thèmes peu abordés, telle que la masturbation féminine. Selon Lucy, la grande soeur de Samantha, la clé pour une relation sexuelle qui procure du plaisir est de savoir s'en donner soi-même :

'What if, like... I don't like it?'

'Well, have you been practising?' Lucy asked.

I stared down at her. 'Practising? Practising WHAT?'

'Making love,' Lucy said. 'Look, it's easy. Get in the bathtub. Turn the water on. Scoot down to the end of the tub, until your you-know-what is under the running water. Then pretend the water is the guy, and let it —'

'OH MY GOD.'

[...] 'What?' Lucy asked, again. 'There's nothing wrong with it.'

[...] 'Well, that, too,' Lucy said. '[Romance novels] totally help, you know. Some of them are really descriptive. Although thinking about Orlando Bloom is supposed to help, too. While you're letting the water do its work. Orlando doesn't do it for me. (pp. 109-110)

La masturbation est un sujet très peu abordé en littérature jeunesse et cette scène fait découvrir de manière instructive une pratique que l'on ne devrait pas cacher aux adolescents. Dans les phrases suivantes, Meg Cabot souligne qu'il n'y a rien de mal à se masturber, un message crucial pour le jeune public, en particulier les jeunes filles. Elle souligne aussi que chaque personne est différente en ce qui concerne le plaisir et que tout le monde n'est pas excité par les mêmes choses, ce qui est également un message rarement véhiculé dans la littérature pour la jeunesse. Cette scène n'est cependant pas traduite telle quelle dans la version française du roman. En effet, dans la traduction de Josette Chicheportiche, cette scène est édulcorée :

— Si... si je n'aime pas ça ?

— Tu n'as jamais essayé ? m'a-t-elle demandé.

J'ai ouvert de grands yeux.

— Essayer ? ai-je répété. QUOI ?

— De te donner du plaisir, a répondu Lucy. C'est facile, pourtant.

— PARDON ! [...]

— Il n'y a pas de mal à ça, tu sais, a fait Lucy. C'est naturel, même. Tout est expliqué dans les livres.

— Dans les livres ?

— Dans certains livres, en tout cas. J'en ai quelques-uns qui sont très descriptifs. Cela dit, c'est pas mal de le faire aussi en pensant à Orlando Bloom, par exemple. Ça aide. (2006, p.122)

Même si le message global – que la masturbation est naturelle et bénéfique – a été conservé dans la version française, la traduction française de cette scène est beaucoup plus timide et les détails les plus osés ont été effacés. Ces détails techniques sont pourtant importants ; ils permettent d'expliquer clairement aux jeunes filles comment se masturber – ou du moins commencer à leur expliquer. Il est possible que Josette Chicheportiche ait été trop pudique pour traduire en français de tels mots.

Elle, tout comme Éric Chevreau, a peut-être pensé que les jeunes lecteurs seraient trop timides et pudiques pour parler de sexualité et que cela gênerait leur lecture. Cependant, on peut considérer la traduction d'une oeuvre comme une discussion, un échange entre le traducteur, qui est donc un adulte, et le jeune lecteur, ici un adolescent. Les sujets difficiles ne doivent donc pas être édulcorés mais au contraire explicités. C'est néanmoins le psychisme du traducteur qui prend le dessus, d'autant plus qu'il insuffle inévitablement son idéologie dans sa traduction :

Inevitably, we feed our own beliefs, knowledge, attitudes and so on into our processing of texts, so that any translation will to some extent, reflect the translator's own mental and cultural outlook, despite the best of impartial intentions. (Haiti, Mason, 1990, p.11)

On peut peut-être apercevoir ici l'idéologie de Josette Chicheportiche et Éric Chevreau : ils ont probablement tous deux voulu protéger les jeunes lecteurs du caractère sexuel des oeuvres originales. Pour ces traducteurs, édulcorer les passages sur l'acte sexuel, la contraception ou la masturbation, est la seule solution pour protéger les adolescents qui liraient cette histoire. Cependant, ont-ils vraiment besoin d'être protégés ? La sexualité est une des inquiétudes principales des adolescents. Il est donc crucial de parler de ces préoccupations, notamment la contraception et la masturbation féminine, sujets généralement peu abordés. La discussion entre Samantha et sa soeur est donc un moyen de parler de thèmes tabous de manière bienveillante. De plus, la conversation a déjà un côté protecteur grâce au personnage de Lucy, qui met l'accent sur l'aspect naturel et sain de la contraception et la masturbation.

Ainsi, la traduction de littérature jeunesse française est très paradoxale car la censure littéraire est « prétendument protectrice » (Verdier, 2015, p.55) mais elle efface les informations essentielles au bien-être physique et psychologique des adolescents que les auteurs distillent dans leurs oeuvres. Par conséquent, est-ce vraiment les adolescents et leur pudeur qui sont protégés par cette stratégie de traduction ? Ne serait-ce pas la pudeur des adultes que ces édulcorations préservent ? Comme le rappelle Perry Nodelman, l'adulte occupe paradoxalement une place très importante dans la littérature jeunesse :

The actual purchasers of children's books are and always have been, overwhelmingly, not children but parents, teachers, librarians: adults. That this is the case seems part of the same cultural phenomenon that leads adults to write and publish the books to begin with—the conviction that children need things done for them by adults. In terms of success in production, what children actually want to read or do end up reading is of less significance than what adult teachers, librarians, and parents will be willing to purchase for them to read. [...] Its producers must make judgments about what to produce based not on what they believe will appeal to children but rather on what they believe adult consumers believe they know will appeal to children (or perhaps, what should appeal to them, or what they need to be taught). (2008, p.5)

Il ne faut effectivement pas sous-estimer l'impact de l'adulte dans la littérature jeunesse, puisque ce sont les adultes qui prennent toutes les décisions, avec leur conscience d'adulte. Ainsi, il semble que ce soit leur propre pudeur que les traducteurs cherchent à protéger lorsqu'ils choisissent d'édulcorer. En ce qui concerne sa stratégie de traduction, Josette Chicheportiche a déclaré dans une interview : « Personnellement, je ne fais pas la différence entre un traducteur de romans jeunesse et un traducteur de romans pour adultes. Le traducteur se met au service de l'auteur qu'il traduit. » (La Mare au Mots, 2012). Cette déclaration est pour le moins étrange car elle est en désaccord avec la stratégie de traduction qu'elle a utilisée pour *Ready or Not : An All-American Girl Novel*. En effet, elle ne s'est pas mise au service de l'auteur qu'elle traduit puisque Meg Cabot a écrit ce roman de telle façon qu'il lui permettait de donner à ses jeunes lecteurs des conseils sur la sexualité, des conseils que Josette Chicheportiche n'a pas traduits en français. De plus, elle a clairement fait une différence entre un public adulte et un public jeune lors du processus de traduction car elle a décidé, de son propre chef, d'enlever toutes les références à la sexualité. Dans la même interview, Josette Chicheportiche a souligné que, bien que ce soit possible, les éditeurs ne lui ont jamais demandé de modifier ses traductions, ce qui signifie que ses choix de traduction découlent de sa propre idéologie.

En effet, les édulcorations ne viennent pas forcément du traducteur mais peuvent être exigées par les éditeurs :

Cette attitude [édulcoratrice] n'a pas disparu aujourd'hui. Elle se manifeste d'abord par le refus des éditeurs de traduire certains titres qu'ils jugent trop difficiles, trop violents ou trop osés pour le jeune public français. Et si cet obstacle est franchi, il arrive fréquemment que le traducteur soit invité à opérer certaines coupures ou modifications, notamment en ce qui concerne des évocations trop explicites de la sexualité. Cela signifie tout simplement que les normes éducatives sont encore différentes selon les pays, et que, contrairement à ce qu'affirment bien des discours sur une littérature de jeunesse qui ne connaîtrait plus de tabous, ces normes continuent à peser sur les stratégies éditoriales. “ (Friot, 2003, p.49)

Lorsque les maisons d'édition exigent de leurs traducteurs certaines édulcorations, c'est bien souvent qu'elles ne veulent pas véhiculer une certaine idéologie. Prenons comme exemple la maison d'édition catholique Mégard et sa « Bibliothèque morale de la jeunesse », dans laquelle a été publié en 1860 le roman *The Scalp Hunters*, écrit par Thomas Mayne Reid. Dans cette oeuvre destinée à la jeunesse, un homme d'une vingtaine d'années tombe amoureux d'une jeune fille pour laquelle il ressent du désir. Naturellement, cet aspect de l'oeuvre a été édulcoré dans la traduction française écrite pour Mégard par Élisabeth Delaunay du Dezen et cet amour passionné a été réécrit comme un amour fraternel. Il est cependant pertinent de noter que la pudeur n'est pas la même chez les éditeurs que chez les traducteurs. Lorsque leur pudeur pousse les éditeurs à édulcorer, cela ne correspond qu'à une décision : ne pas traduire l'oeuvre en question ou demander au traducteur d'effacer tous les passages inappropriés. Pour un traducteur, la pudeur est bien plus pernicieuse et plus franche car un traducteur doit s'imprégner du texte et essayer de rendre ce que l'auteur a voulu dire au public cible. Il est alors plus difficile de ne pas être pudique ou gêné car l'idéologie du traducteur se devine toujours dans une traduction, ce qui rend cette tâche beaucoup plus sincère. C'est pour cette raison que la pudeur d'un traducteur est naturelle et légitime, bien qu'il faille passer outre afin de ne pas édulcorer au détriment du public.

3. 3. Le droit du traducteur

Le façonnage d'une traduction, y compris les édulcorations, fait naître une question éthique : le traducteur a-t-il le droit d'édulcorer l'oeuvre qu'il traduit ? La définition même de la traduction est de transposer un texte d'une langue source à une langue cible, sans altération aucune, puisque le but est de rendre au mieux les mots de l'auteur. Être fidèle à l'auteur et à ses mots est d'ailleurs la première des dix règles de la traduction établies par Lemaistre au XVIIème siècle :

La première chose à quoi il faut prendre garde dans la traduction françoise : c'est d'être extrêmement fidèle et littéral, c'est-à-dire, d'exprimer en notre langue, tout ce qui est dans le latin, et *de le rendre si bien que si, par exemple, Cicéron avoit parlé notre langue, il eût parlé de même que nous le faisons parler dans notre traduction.* (Oseki-Dépré, 1999, p.33)

La fidélité est un problème également évoqué par John Dryden à la même époque. Selon lui, il existe trois types de traduction, le troisième étant : « (3) *imitation*, where the translator can abandon the text of the original as he sees fit. » (Bassnett, 1980, p.69).

C'est ce type de traduction qu'a utilisé William-Little Hughes pour traduire *The Adventures of Tom Sawyer*, puisqu'il a certes traduit le texte original de Mark Twain, mais il a également supprimé tous les passages qui ne correspondaient pas à l'idéologie qu'il souhaitait véhiculer, tout en ajoutant des éléments contribuant à transmettre cette même idéologie. Il est donc naturel de se demander si William-Little Hughes avait le droit de modifier autant le texte original, surtout à des fins idéologiques.

From a textual point of view, *Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn* were considerably manipulated and adapted, the latter undergoing dramatic changes and being transformed almost beyond recognition, so that the fact that it was "traduit avec l'autorisation de l'auteur" (translated with permission of the author) is a source of amazement. These changes invariably aimed at concentrating the plot around school matters, as well as at enhancing the image of teachers and teaching. (2006, p.239)

Ronald Jenn soulève ici un point important : l'autorisation de l'auteur. Même si un auteur donne l'autorisation pour que son oeuvre soit traduite, il ne donne pas forcément l'autorisation pour que son oeuvre soit modifiée et surtout pas pour véhiculer une idéologie. C'est la raison pour laquelle,

de nos jours, l'infidélité en traduction est encore très mal considérée, comme le montre Michiko Kakutani dans son article pour le New York Times :

Authors' original texts should be sacrosanct intellectual property, whether a book is a classic or not. Tampering with a writer's words underscores both editors' extraordinary hubris and a cavalier attitude embraced by more and more people in this day of mash-ups, sampling and digital books — the attitude that all texts are fungible, that readers are entitled to alter as they please, that the very idea of authorship is old-fashioned. (2011)

L'évocation des règles de traduction permet de dévoiler la passion qui anime ces citations d'oeuvres que quatre siècles séparent. Cette passion, qui montre un amour certain pour l'art de la traduction, dénote avec le vocabulaire plus scientifique et distant que l'on a l'habitude de rencontrer dans les cercles académiques. Cette passion qui anime les traducteurs et leurs critiques a été soulignée par David Bellos dans son oeuvre *Is that a Fish in your Ear ?* :

It's a curious fact that much translation commentary in Western languages contains unmistakable signs of anger and hurt. [...] Translators, whose working lives are not sexy in the least, use the language of love to talk about their work. How strange! (2011, pp. 328-329)

Pourquoi la traduction déchaîne-t-elle autant de passion ? Peut-être parce que les premiers textes qui ont été traduits, tels que la Bible, avaient une grande signification pour les traducteurs et c'est cet amour pour le texte original qui a entraîné une telle passion pour l'art de la traduction. Cette passion a ensuite été transmise, au même titre que les autres enseignements, comme la règle de fidélité ou le dilemme du « mot pour mot ». Il peut cependant paraître étrange qu'un consensus sur la question n'ait toujours pas été trouvé, même après des siècles de recherche qui ont conduit à l'émergence de la traductologie. La réponse est peut-être que la traduction repose sur des opinions plutôt que sur des règles. Malgré toutes les conventions de traduction jamais établies, certaines remontant au temps de Jérôme de Stridon (IV^{ème} siècle), la traduction est finalement une discipline solitaire et subjective que l'on ne peut contrôler car c'est le traducteur qui décide, seul, de ce qu'il traduit et de quelle façon.

Afin de rendre dans une autre langue les mots de l'auteur, le traducteur se doit de s'immerger dans le texte original afin d'en déceler tous les sens et double-sens, pour que sa compréhension du texte soit optimale. En se plongeant en totale immersion dans le travail de l'auteur, le traducteur finit par remplacer l'auteur car il doit se mettre à sa place afin de comprendre le texte exactement comme l'auteur l'a écrit. C'est ce processus de remplacement de l'auteur qui

confère au traducteur son autorité en matière de traduction. C'est cette autorité qui lui permet de travailler le texte à sa guise et d'effectuer les modifications qu'il juge nécessaires. Par ailleurs, l'origine étymologique du mot français « autorité » (Larousse, 2019) ainsi que du mot anglais « authority » (Oxford, 2019) est le mot latin « auctoritas ». Le terme « Auctoritas » vient lui-même du mot latin « auctor », qui signifie « auteur » (Gaffiot, 1934, p.185). Il existe donc un lien étymologique mais aussi sémantique et symbolique entre l'autorité et l'auteur. En effet, c'est l'auteur qui a autorité sur son oeuvre ; il en est le créateur et il la possède. Ainsi, dans le cadre d'une traduction, le traducteur se met à la place de l'auteur afin de comprendre le sens de ses mots et par conséquent, le traducteur remplace l'auteur et s'approprie l'autorité sur le texte car la barrière de la langue fait que lui seul peut traduire la pensée antérieure aux mots de l'auteur. Le traducteur devient le créateur.

Cette nouvelle autorité confère au traducteur une certaine légitimité qui lui permet de prendre toutes les décisions qu'il souhaite en matière de traduction, comme le rappelle George Steiner : « The translator invades, extracts, and brings home. » (1975, p.298). Bien que George Steiner parle ici de la traduction dans un sens large, ceci s'applique également à la traduction d'oeuvres destinées à la jeunesse. Le traducteur, l'adulte, lit et s'imprègne du texte, n'extrait que ce qu'il assume approprié pour le public cible, que ce soit en ce qui concerne la violence, la sexualité ou la culture, pour rendre dans la traduction française une version de l'oeuvre épurée selon sa propre idéologie. Ainsi, ce qui était auparavant l'oeuvre étrangère d'un auteur est devenue l'oeuvre traduite du traducteur. Le traducteur remplace l'auteur mais la traduction remplace également l'oeuvre. Pour la traduction d'oeuvres destinées à la jeunesse, l'oeuvre passe donc dans les mains des adultes mais surtout sous le regard des adultes, comme celui du traducteur, qui s'efforce de d'édulcorer tout ce qui n'est pas convenable.

Le traducteur n'est cependant pas le seul adulte à influencer la traduction d'une oeuvre pour la jeunesse. Il n'est tout d'abord pas le premier adulte à avoir accès au texte original. Lors du processus de publication, le manuscrit passe en premier lieu par les éditeurs qui décident s'ils souhaitent le publier. Dans l'affirmative, ils confient alors ce manuscrit à un traducteur. L'influence des maisons d'édition ne s'arrête pas là puisque les éditeurs peuvent demander au traducteur de retravailler sa traduction pour édulcorer davantage, si certains passages de l'oeuvre originale ne sont pas en accord avec l'idéologie de la maison d'édition en question. Le traducteur n'est donc pas la seule personne ayant autorité pour modifier l'oeuvre originale afin de façonner une nouvelle oeuvre qui conviendrait mieux au public cible, comme le rappelle Ronald Jenn :

However, one must not overlook the fact that editors, publishers, and correctors also have a say in the making of translations. They are liable to rewrite or alter parts of the translated text, or they may require the translator to carry out a number of modifications. (2006, p. 240)

Il est intéressant de voir l'évolution de l'influence de la maison d'édition dans la traduction. Ici, Ronald Jenn fait référence à la traduction de *The Adventures of Tom Sawyer* and *Adventures of Huckleberry Finn*, au XIX^{ème} siècle mais l'impact des éditeurs est toujours présent de nos jours. Il est effectivement difficile pour les lecteurs de savoir quelle décision a été prise par le traducteur et quelle décision a été prise par la maison d'édition. Les édulcorations dans la traduction française de *Ready or Not : An All-American Girl Novel* en sont un bon exemple. D'une part, Josette Chicheportiche dit qu'elle ne fait pas de différence entre un public adulte et un jeune public et d'autre part que les maisons d'édition n'ont jamais exigé qu'elle modifie ses traductions. Cette distinction entre traducteur et maison d'édition est importante car si l'édulcoration est une exigence des éditeurs, alors la question du droit du traducteur ne se pose pas : le traducteur n'a pas le droit d'édulcorer le texte, il est obligé de le faire.

Le principe même de la traduction est de créer un texte différent de l'oeuvre originale, mais le traducteur est aussi incité à modifier son texte à cause du public cible qui doit être pris en compte. Bien entendu, il est possible pour le traducteur de ne traduire qu'en ayant pour but de rendre les mots de l'auteur mais traduire de cette manière signifie sous-estimer l'aspect commercial de la traduction. Traduire une oeuvre dans une autre langue permet de toucher un plus grand nombre de lecteurs. La Bible par exemple, considérée comme le texte le plus traduit au monde, a été traduite dans d'autres langues ou même en langue vernaculaire afin d'être lue par une plus grande partie de la population. L'objectif n'était peut-être pas commercial à l'époque mais le but de la traduction de nos jours est de vendre le plus grand nombre de livres. Il faut par conséquent penser à la réception du livre, au public qui le lira et ainsi, le « imagined readership » entre en jeu (Bellos, 2011, p.314).

De manière générale, traduire un texte dont la cible est le public français peut nécessiter plusieurs stratégies de traduction, tels que la rationalisation, l'effacement du vernaculaire, la clarification ou l'ennoblissement (Charron, 2001). Traduire pour un jeune public, cela implique parfois d'ajouter des explications, d'effacer tout élément qui n'est pas approprié ou de domestiquer le texte d'origine car les enfants n'ont pas forcément le bagage culturel nécessaire, etc. Cela donne alors au traducteur une certaine responsabilité, celle de créer une traduction appropriée pour le jeune public. Alors, se demander si le traducteur a le droit d'effectuer des changements au texte qu'il traduit, c'est avoir une perspective limitée du problème car il est crucial de prendre en compte

le contexte. C'est ce contexte qui donne au traducteur le droit de modifier le texte source au profit du public cible.

Ne pas rester fidèle à l'oeuvre originale est une technique de traduction largement décriée, notamment pour son impact, qui est considérée comme néfaste. Selon certains, le traducteur n'a pas le droit de faire fi de la règle de fidélité car cela serait au détriment de l'oeuvre originale mais est-ce vraiment le cas ? Dans un article sur les différents procédés de traduction dans la littérature jeunesse, Héloïse Debombourg souligne le fait qu'adapter et donner un cadre plus enfantin aux oeuvres pour un jeune public permet d'inciter plus d'enfants à lire, ce qui contribue à la diffusion de l'oeuvre :

Genin note également que de nombreux professionnels du secteur de jeunesse avancent l'opinion que si tous les enfants lisent, beaucoup ne liront plus étant adultes (2001,19). L'adaptation s'inscrit alors dans une démarche de partage et d'ouverture, rendant accessible les grands textes de la culture et permettant alors leur survie. (Debombourg, 2011)

Si les enfants ne lisent plus – ou moins – à l'âge adulte, des oeuvres plus enfantines permettent alors de les mettre en contact avec ces oeuvres au moins lorsqu'ils sont enfants et donc de contribuer à la survie de l'oeuvre par sa plus large diffusion. De la même manière, une adaptation peut être lue même par les plus jeunes lecteurs, tout comme la traduction remaniée d'une oeuvre destinée à la littérature jeunesse a plus de chance d'être publiée par une maison d'édition. Ainsi, bien qu'elle ne reste pas fidèle à l'oeuvre originale, les retouches apportées par une traduction permettent à cette même oeuvre de toucher un plus grand nombre de lecteurs.

Se pose alors la question de la valeur de l'oeuvre. Quelle est l'essence de l'oeuvre originale ? Être lue par le plus grand nombre de lecteurs ou être diffusée dans sa forme la plus fidèle et donc assurer la survie de l'oeuvre telle qu'elle fut écrite ? On peut alors attribuer à l'oeuvre une valeur à la fois créative – dans sa forme pure – ou commerciale – c'est-à-dire son potentiel de vente. La maison d'édition va alors décider quelle valeur lui importe plus car cet aspect va avoir un impact considérable sur la stratégie de traduction utilisée par le traducteur. Dans le deuxième cas, comme pour la traduction pour la jeunesse, le traducteur prendra en compte le public, ce qui lui confèrera une responsabilité supplémentaire, l'autorisant à effectuer tous les changements qu'il juge nécessaire.

Ne pas respecter la règle de fidélité est une pratique également critiquée car elle ne respecte pas forcément la volonté de l'auteur, ce qui soulève la question suivante : le traducteur a-t-il le droit de modifier le texte d'origine. Au sens littéral, « La traduction, le traducteur, l'héritier en somme,

sont condamnés à la responsabilité de « rendre justice [...] à restituer, à faire droit » (Basalamah, 1967, p.363). Cependant, l'oeuvre originale de l'auteur traduit est-elle vraiment protégée par la loi ? Selon le Code des usages pour la traduction d'une oeuvre de littérature générale (CNL, 2012), la seule requête quant au respect de l'oeuvre originale est définie ainsi : « Le traducteur remet un texte de qualité littéraire consciencieuse et soignée, conforme aux règles de l'art et aux exigences de la profession, ainsi qu'aux dispositions particulières du contrat ». Cette ordonnance est vague car il n'est pas dit clairement quelle est la responsabilité du traducteur quant au respect de l'oeuvre originale, si ce n'est la formulation suivante : « conforme aux règles de l'art et aux exigences de la profession » (CNL, 2012, Section 3). On peut alors imaginer que cela englobe le devoir de traduire fidèlement le texte source. Au contraire, le Code des usages pour la traduction d'une oeuvre de littérature générale inscrit clairement la possibilité que le texte ait besoin d'être modifié selon un public spécifique :

Lorsque la traduction doit respecter des critères particuliers, ces critères sont spécifiés au contrat. Ces critères peuvent être, à titre indicatif :

- l'adaptation du style à un certain public (public jeune, public spécialisé, juriste, financier, etc.) ;
- l'adaptation à un format, une collection (ce qui peut entraîner des coupures) ;
- l'adaptation de l'ouvrage à un contexte français. (CNL, 2012)

On voit ici deux poids, deux mesures puisque les indications concernant les modifications qu'un traducteur peut apporter à un texte sont clairement stipulées, contrairement aux consignes quant à la traduction fidèle d'une oeuvre. Ainsi, bien qu'il soit conféré au traducteur une certaine autorité à traduire comme il le souhaite, la question de la fidélité est toujours très délicate car l'auteur de l'oeuvre originale ne consentira peut-être pas à ces modifications, entraînant l'éditeur à « être le juge d'un éventuel conflit entre le traducteur et l'auteur. » (CNL, 2012)

Lorsque nous essayons d'établir si le traducteur a le droit de modifier une oeuvre originale lors du processus de traduction, nous oublions parfois une vérité importante, bien que difficile à admettre : une traduction ne sera jamais l'oeuvre originale. Qu'elle soit mieux ou moins bien écrite, qu'elle soit sourciste ou naturalisante, qu'elle soit transformée en adaptation ou non, une traduction sera toujours fondamentalement différente de l'oeuvre originale :

No translation is the same as its source, and no translation can be expected to be like its source in more than a few selected ways. Which dimensions are selected depends on the conventions of the receiving culture, the nature of the field involved or even the whim of the commissioner of the translation. (Bellos, 2011, p.335)

Il ne faut alors pas chercher à comparer sans cesse l'oeuvre originale et sa traduction mais les considérer comme deux oeuvres bien distinctes ; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle un traducteur est également considéré comme un auteur et jouit donc de droits d'auteur pour sa traduction. Le traducteur et écrivain allemand Thomas Bernhard disait sur le sujet : « Une traduction est un autre livre. Et celui-ci n'a plus rien à voir avec l'original. C'est un livre de celui qui l'a traduit. » (Mannoni, 2017). Thomas Bernhard n'est pas le seul traducteur à partager cette opinion sur l'opposition entre l'oeuvre originale et la traduction :

L'auteur et écrivain français Pierre Assouline a écrit voici quelques années, à l'occasion de son rapport sur l'état de la traduction en France, ces mots très simples : "Dans tout livre traduit, il n'y a pas un seul mot de l'auteur qui signe le livre. Tous les mots sont du traducteur." Assouline ne voulait cependant pas dire ainsi que la traduction est un art de la trahison, mais que le traducteur est un auteur (ce qui ne veut pas nécessairement dire : un écrivain), avec tous les droits et tous les devoirs que cela implique. (Mannoni, 2017)

Ainsi, une adaptation plus enfantine n'est plus une oeuvre célèbre connue de tous mais l'oeuvre du traducteur qui a adapté les mots de « l'auteur-fondateur » (Basalamah, 1967, p.3). De la même manière, un roman pour la jeunesse dont les thèmes inappropriés ont été édulcorés n'est plus l'oeuvre de l'auteur ; c'est une nouvelle oeuvre qui reflète l'idéologie du traducteur français. Par conséquent, il n'est pas question de savoir si le traducteur a le droit ou non de modifier l'oeuvre originale, car dans le processus de traduction il devient lui-même l'auteur d'une nouvelle oeuvre.

De plus, si l'on considère la création et la production d'oeuvres comme une réponse à un besoin, alors à quel besoin une oeuvre répond-elle ? Au besoin fondamental de créer (celui des auteurs) ou au besoin de consommation d'un public spécifique ? Où se place l'adaptation d'oeuvres comme celle de *Peter Pan* et de *The Adventures of Tom Sawyer* ? Sont-elles une extension du besoin de l'auteur et donc une manière de perpétuer l'oeuvre ou sont-elles un nouveau produit conçu spécialement pour un public, indépendamment des intentions de l'auteur lorsqu'il a écrit cette oeuvre ?

Ainsi, toutes ces problématiques – le conflit culturel, la pudeur, le droit de traduire – font ressortir le psychisme du traducteur, sa manière de penser. C'est cette idéologie qui le pousse dans ses choix et ses stratégies de traduction. C'est la raison pour laquelle chaque traducteur traduit de manière différente ; son idéologie influence inévitablement le raisonnement qui l'incitera dans ses décisions de traduction. Quand un traducteur préfère coller au texte source, un autre pourra lui – de manière inconsciente ou non – choisir d'edulcorer car cela le mettra plus à l'aise. Ainsi, le psychisme du traducteur a un lien direct avec l'aspect final d'une traduction pour la jeunesse.

Conclusion

Ce mémoire a pour ambition de mettre en lumière les facteurs qui influencent le processus de traduction et/ou d'adaptation d'une oeuvre destinée à la jeunesse et qui peuvent inciter le traducteur à avoir recours à l'édulcoration. Ce public très délicat engendre de nombreux éléments qu'il faut prendre en compte lorsque l'on traduit un texte destiné à être lu par des enfants et des adolescents. En prenant en compte ces variables lors du processus de traduction, le traducteur crée alors une version de l'oeuvre originale la plus optimale possible pour le jeune public.

Pour les plus jeunes lecteurs, une oeuvre est plus simple à lire si elle est réécrite de façon plus enfantine. Cela implique de modifier l'esthétique de l'oeuvre originale pour la rendre plus attrayante et de réécrire l'ensemble de l'oeuvre en se concentrant sur l'enfant en tant que lecteur. Cela pousse le traducteur à édulcorer des passages trop durs pour un jeune lecteur, tels que la violence. Mettre les oeuvres à la portée des enfants en les rendant plus enfantines incite donc le traducteur à effectuer des changements drastiques par rapport à l'oeuvre originale mais il en est de même si le traducteur se sert de sa traduction pour faire passer une certaine idéologie. En effet, cette traduction peut être une opportunité pour promouvoir certaines valeurs, telles que l'école, le mérite d'une bonne éducation ou la portée des mots que l'on utilise. Bien que le jeune public affecte grandement le processus de traduction d'une oeuvre, il ne faut cependant pas sous-estimer l'influence du traducteur. C'est son psychisme, c'est-à-dire son idéologie, qui le guide dans les décisions qu'il doit prendre, comme par exemple, à propos du conflit culturel qui régit chaque traduction. Sa pudeur peut elle aussi le pousser à avoir recours à l'édulcoration lorsqu'il ne se sent pas à l'aise à l'idée de traduire certains thèmes présents dans l'oeuvre originale. Savoir qu'il a le droit d'effectuer des changements conforte le traducteur dans son usage de l'édulcoration, bien que ne pas traduire fidèlement l'oeuvre originale soit souvent décrié.

Ce travail de recherche est un survol des différents facteurs qui poussent à l'édulcoration, facteurs principalement littéraires et socio-culturels. Cependant, l'évolution des moeurs à travers les siècles est également un élément à prendre en compte. Ainsi, une étude plus approfondie serait pertinente afin d'étudier dans quelle mesure l'évolution des moeurs influence l'usage de l'édulcoration comme stratégie de traduction.

Annexe

1. Illustration de la chambre des enfants dans *Peter Pan* (1911) par Francis Donkin Bedford
Barrie, J. M., 1911. *Peter Pan*. Reprint 2014. New York City: Barnes and Noble. p.23



2. Illustration de la chambre des enfants dans la traduction publiée par Hachette (1952) par Marianne Clouzot

Barrie, J. M., 1911. Peter Pan. Traduit de l'anglais par Madeleine Chabrier., 1952. Paris : Hachette. p.95



3. Illustration du lagon des sirènes dans *Peter Pan* (1911) par Francis Donkin Bedford
Barrie, J. M., 1911. *Peter Pan*. Reprint 2014. New York City: Barnes and Noble. p.89

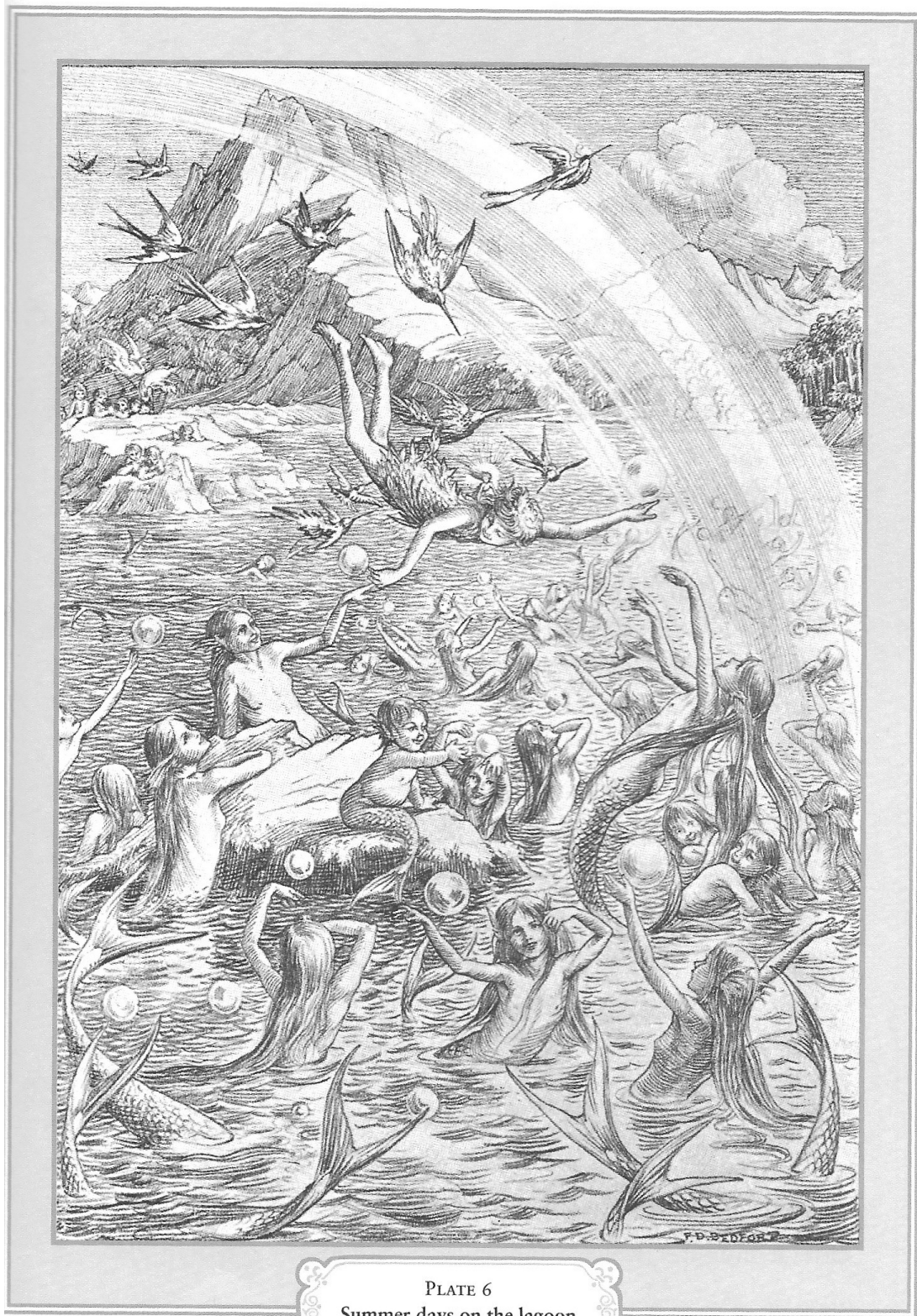


PLATE 6
Summer days on the lagoon

4. Illustration du lagon des sirènes dans la traduction publiée par Belin (2015) par Erwann Surcouf
Barrie, J. M., 1911. Peter Pan. Traduit de l'anglais par Maxime Rovere, 2015. Paris : Belin.
p.42



5. Échantillon des illustrations de Peter Pan (1911) par Francis Donkin Bedford

Barrie, J. M., 1911. *Peter Pan*. Reprint 2014. New York City: Barnes and Noble.

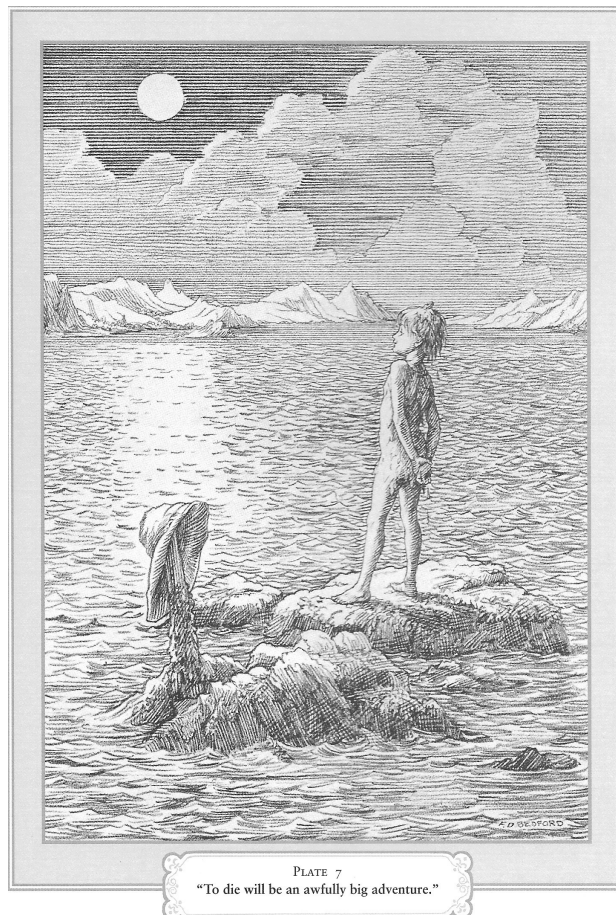
p.ii (b) ; p.39 (a) ; p.101 (c)



a.



b.



c.

PLATE 7
"To die will be an awfully big adventure."

6. Échantillon des illustrations dans *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) par True Williams
Twain, M., 1876. *The Adventures of Tom Sawyer*. Hartford : American Publishing Company,
p.18 (a) ; p.23 (a) ; p.30 (b)



a.



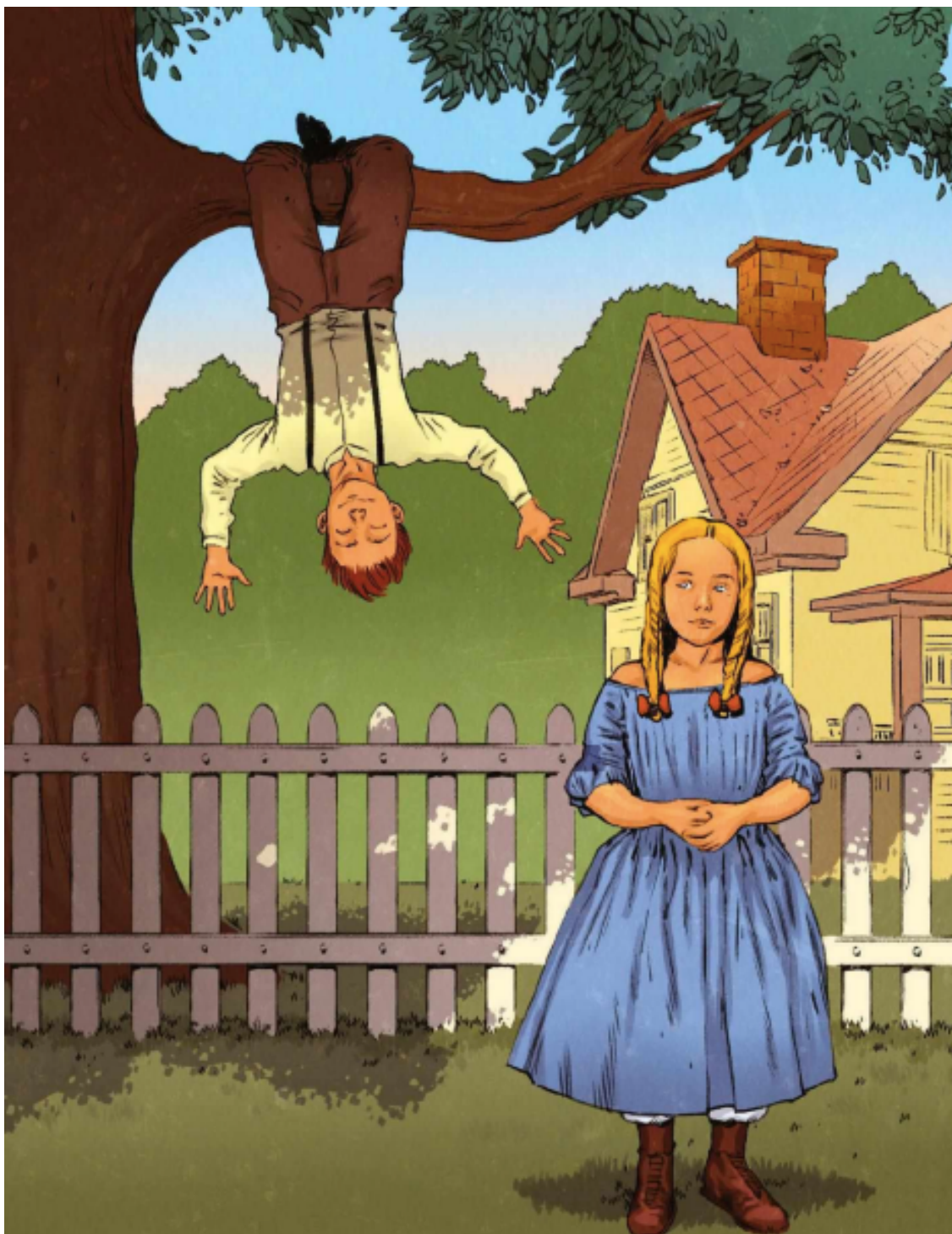
c.



7. Illustration de Becky Thatcher dans *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) par True Williams
Twain, M., 1876. *The Adventures of Tom Sawyer*. Hartford : American Publishing Company,
p.33



8. Illustration de Becky Thatcher dans la traduction publiée par Belin (2019) par Christophe Swal
Twain, M., 1876. *Les aventures de Tom Sawyer*. Traduit de l'anglais par François de Gail et
adapté par Tiphaine Pelé, 2019. Paris : Belin. p.24



Bibliographie

Sources Primaires :

- Barrie, J. M., 1911. *Peter Pan*. Réédition de 2014. New York City : Barnes and Noble.
- , Traduit de l'anglais par Madeleine Chabrier, 1952. Paris : Hachette.
 - , Traduit de l'anglais par Yvette Métral, 1982. Réédition de 2013. Paris : J'ai Lu.
 - , Traduit de l'anglais par Henri Robillot, 1988. Réédition de 2018. Paris : Gallimard.
 - , Traduit de l'anglais et adapté par Maxime Rovere, 2015. Paris : Belin.
- Cabot, M., 2005. *Ready or Not : An All-American Girl Novel*. London : Macmillan Children's Books.
- , Traduit de l'anglais par Josette Chicheportiche, 2006. Réédition de 2012. [Version iBook] Paris : Hachette.
- Mayne Reid, T., 1860. *The Scalp Hunters (A Romance of Northern Mexico)*. London and Glasgow : Collins' Clear Type Press.
- , Traduit de l'anglais par Élisabeth Delaunay du Dezen, 1883. Paris : Mégard.
- Rowell, R., 2015. *Carry On*. London : Macmillan Children's Books.
- , Traduit de l'anglais par Catherine Nabokov, 2017. Paris : Pocket Jeunesse.
- Rowling, J. K., 1999. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Réédition de 2004. London : Bloomsbury.
- , Traduit de l'anglais par Jean-François Ménard, 1999. Paris : Gallimard.

- Twain, M., 1876. *The Adventures of Tom Sawyer*. [Version iBook] 2011. Salem : Bookbyte Digital
- , Traduit de l'anglais par William-Little Hughes, 1884. Paris : Hennuyer.
- , Traduit de l'anglais par François de Gaïl, 1904. Réédition de 2018. Paris : Gallimard.
- , Traduit de l'anglais par Pierre-François Caillé, 1938. Réédition de 2015. Paris : Hachette.
- , Traduit de l'anglais par Bernard Hoepffner, 2008. Auch : Tristam
- , Traduit de l'anglais par François de Gaïl et adapté par Tiphaine Pelé, 2019. Paris : Belin
- Yoon, N., 2015. *Everything, Everything*. London : Penguin Random House
- , Traduit de l'anglais par Éric Chevreau, 2016. Paris : Bayard

Sources Secondaires :

• Dictionnaires

CNRTL, 2012. Définition de 'idéologie' - Trésor de la Langue Française. [en ligne]

Disponible à : < <https://www.cnrtl.fr/definition/id%C3%A9ologie> >

[consulté le 8 septembre 2019].

COLLINS, 2019. *Definition of 'half-breed' - Collins English Dictionary* . [en ligne]

Disponible à : < <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/half-breed> >

[consulté le 29 juillet 2019].

GAFFIOT, F., 1934. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris : Hachette.

LAROUSSE, 2019. *Définitions : adaptation - Dictionnaire de français Larousse*. [en ligne]

Disponible à : < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/adaptation/1003> >

[consulté le 16 avril 2019].

LAROUSSE, 2019. *Définitions : autorité - Dictionnaire de français Larousse*. [en ligne]
Disponible à : < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autorit%C3%A9/6838> >
[consulté le 6 juin 2019].

LAROUSSE, 2019. *Définitions : infantile - Dictionnaire de français Larousse*. [en ligne]
Disponible à : < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/infantile/42880> >
[consulté le 8 septembre 2019].

LAROUSSE, 2019. *Définitions : psychisme - Dictionnaire de français Larousse*. [en ligne]
Disponible à : < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/psychisme/64820> >
[consulté le 8 juin 2019].

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY, 2019. *Définition of nigger*. [en ligne]
Disponible à : < <https://www.merriam-webster.com/dictionary/nigger> >
[consulté le 5 juillet 2019]

OXFORD, 2019. *Definition of authority - Oxford Learner's Dictionary*. [en ligne]
Disponible à : < <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/authority> >
[consulté le 3 août 2019]

• *Ouvrages*

ANDERSON, N., A., 2013. *Elementary Children's Literature: Infancy through Age 13*.
4ème édition. Londres : Pearson.

BASALAMAH, S., 1967. *Le droit de traduire : une politique culturelle pour la mondialisation*.
Réédition 2008. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

BASSETT, S., 1980. *Translation Studies*. Fourth Edition. London : Routledge.

- BELLOS, D. 2011. *Is That a Fish in your Ear? Translation and the Meaning of Everything*.
London : Penguin Books.
- BERMAN, A., 1984. *L'Épreuve de l'Étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*.
Paris : Gallimard.
- CLEMENS, S. L., HOWELLS, W. D., NASH SMITH, H. éd. et William M. Gibson éd., 1960.
*Twain-Howells Letters : The Correspondence of Samuel L. Clemens and William D. Howells
1872-1910*. Volume II. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- DOUGLAS, V. éd., 2015. *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*. Mont-Saint-Aignan :
Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- EAGLETON, T., 2005. *The English Novel: An Introduction*. Malden : Blackwell Publishing
- GRONDIN, J., 2017. *L'herméneutique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- HAHN, D., 2015. *Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford : Oxford University Press.
- HAITI, B. et MASON, I., 1990. *Discourse and the Translator*. Reprint 2013. London : Routledge.
- NODELMAN, P., 2008. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore :
Johns Hopkins University Press.
- OITTINEN, R., 2000. *Translating for Children*. New York and London : Garland Publishing.
- OSEKI-DÉPRÉ, I., 1999. *Théories et pratiques de la traduction*. Paris : Armand Colin.
- PECK, D. (introduction et notes), 2003. Réédition de *The Adventures of Tom Sawyer* par
Mark Twain, 1876. Introduction de Daniel Peck. New York : Barnes and Noble Classics.
- RUSSELL, D.L., 2009. *Literature for children: A short introduction*. Boston, MA : Pearson / Allyn
Bacon.

STEINER, G., 1975. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford : Oxford University Press.

WATT, I., 1957. *The Rise of the Novel*. [Version iBook] 2015. London : Vintage House.

• *Chapitres d'ouvrages*

BENJAMIN, W., 1923. "The Task of the Translator." dans : Bullock M. & Jennings M. W. éd., 1996. *Selected Writings Volume 1 1913-1926*. The Belknap Press of Harvard University Press.

KIEFÉ, L., 2008. "Le traducteur est un auteur", dans Diament, N., Gibello, C. & Kiefé, L. dir., 2008. *Traduire les livres pour la jeunesse*. Paris : Hachette.

LUNGU-BADEA, G., 2010. "Le rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception : sauvetage de l'étrangeté et / ou consentement à la perte." dans : Lungu-Badea, G., Pelea, A. et Pop, M. éd., 2010. *(En)Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles*. Timisoara : Editura Universitatii de Vest.

PUURTINEN, T., 1994. "Translating Children's Literature: Theoretical Approaches and Empirical Studies." dans : Lathey, G. éd., 2006. *The Translation of Children's Literature: A reader*. Clevedon : Multilingual Matters.

VERDIER, C., 2015. "L'omission dans la traduction de trois livres pour la jeunesse en langue anglaise du XIXe siècle : The Scalp Hunters, Alice's Adventures in Wonderland et Treasure Island" dans Douglas, V. éd., 2015. *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre.

• *Articles de revue ou périodique*

- BLANCHE, Y.-C., DELAWARE, C. et MARTIN, C., Avril 2007. “Tentatives de suicide chez l’enfant de moins de 13 ans”, *Neuropsychiatrie de l’Enfance et de l’Adolescence*, Volume 55, Numéro 1, pp.41-51. [en ligne] DOI : <https://doi.org/10.1016/j.neurenf.2007.01.006>
- BUTLEN, M. et DUBOIS-MARCOIN, D., 2005. “Débat sur les évolutions de la littérature de jeunesse, entre création, édition et enseignement”, *Le français aujourd’hui*, Volume 149, Numéro 2, pp. 7-19 [en ligne] DOI : <https://doi.org/10.3917/lfa.149.0007>
- CHARRON, M., 2001. “Berman, étranger à lui-même?”, *TTR*, Volume 14, Numéro 2, pp.97-121 [en ligne] DOI : <https://doi.org/10.7202/000571ar> >
- DIONNE, A., 2009. “Représentation des personnages masculins et féminins en littérature jeunesse : analyse des illustrations des livres primés par les Prix du Gouverneur général du Canada”, *Revue des sciences de l’éducation*, Volume 35, Numéro 2, pp.155-175 [en ligne] DOI : <https://doi.org/10.7202/038733ar>
- FRIOT, B., 2003. “Traduire la littérature pour la jeunesse”, *Le Français aujourd’hui*, 3ème trimestre, Numéro 142, pp.47-54 [en ligne] DOI : <https://doi.org/10.3917/lfa.142.0047>
- GOODEN, A. M. et GOODEN M. A., 2001. “Gender Representation in Notable Children’s Picture Books: 1995-1999”, *Sex Roles*, Volume 45, Issue 1, pp.89-101 [en ligne] DOI : <https://doi.org/10.1023/A:1013064418674>
- JENN, R., 2006. “From American Frontier to European Borders: Publishing French Translations of Mark Twain's Novels Tom Sawyer and Huckleberry Finn (1884-1963)”, *Book History*, Volume 9, pp. 235-260 [en ligne] DOI : <https://doi.org/10.1353/bh.2006.0007>
- LOOCK, C., 1993. “Entre fuite et combat. Parcours en littérature de jeunesse”, *Spirale - Revue de recherche en éducation*, Numéro 9, pp. 33-59 [en ligne] DOI : <https://doi.org/10.3406/spira.1993.1765>

NORD, C., 2001. “Dealing with purpose in intercultural communication: Some methodological considerations”, *Revisit Alicantina de Studios Ingleses*, Volume 14, p.151-166 [en ligne]
DOI : <https://doi.org/10.14198/raei.2001.14.10>

SIMPSON, T., 2018. “Accommodating inappropriate language: how students react to the translation of inappropriate language in the classroom”, *Anglophonia*, Numéro 25 [en ligne]
DOI : <https://doi.org/10.4000/anglophonia.1449>

WECKSTEEN-QUINIO, C. et HËPFFNER, B., 2014. “Retraduire Mark Twain aujourd’hui : entretien avec Bernard Hœpffner”, *Traduire*, Numéro 231, pp.86-91 [en ligne]
DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.671>

YENKIMALEKI, M., 2016. “Stepping into others’ shoes: the readership taste in translation”, *Journal of Linguistic and Intercultural Education*, Volume 9, Issue 1, pp.139-149 [en ligne]
DOI : <https://doi.org/10.29302/jolie.2016.9.1.10>

• **Publications provenant d’un site web**

AFRICAN AMERICAN REGISTRY, 2019. *Nigger (the word), a brief history* [en ligne]
Disponible à : < <https://aaregistry.org/story/nigger-the-word-a-brief-history/> > [consulté le 5 juillet 2019]

ASSOULINE, P., 2015. Mark Twain écrivait en langue américaine, *La République des Livres*
[en ligne] Disponible à : < <http://larepubliquedeslivres.com/mark-twain-ecrivait-en-langue-americaine-10-avril/> >. [consulté le 4 août 2019]

BELIN ÉDUCATION, 2019. *Collection Boussole* [en ligne] Disponible à :
< <https://www.belin-education.com/collection-boussole> > [consulté le 4 mai 2019]

- BERNHARD, T., 2011. *Der Wahrheit auf der Spur*. Wolfram Bayer, Raimund Fellingner et Martin Huber édts. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp. Cité dans : Mannoni, O., 2017. La traduction est un autre livre. *délibéré*. [en ligne] Disponible à : < http://delibere.fr/la-traduction-est-un-autre-livre/#_ftn1 > [consulté le 16 mai 2019]
- CNL, 2012. *Codes des Usages pour la traduction d'une oeuvre de littérature générale* [en ligne] Disponible à : < https://www.centrenationaldulivre.fr/fr/ressources/guides-professionnels/code_des_usages_pour_la_traduction_d_une_oeliv_uvre_de_litterature_generale/ > [consulté le 29 mai 2019]
- DEBOMBOURG, H., 2011. Les différents procédés de traduction dans la littérature de jeunesse, *La Clé des Langues (ENS de Lyon)* [en ligne] Disponible à : < <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/traduction/les-differents-procedes-de-traduction-dans-la-litterature-de-jeunesse> > [consulté le 8 mai 2019]
- EUROPE 1, 2018. *C'était une nécessité de retraduire Tom Sawyer et Huckleberry Finn* [en ligne] Disponible à : < <https://www.europe1.fr/culture/cetait-une-necessite-de-retraduire-tom-sawyer-et-huckleberry-finn-3638279> > [consulté le 5 juillet 2019]
- FRANCE CULTURE, 2017. *Quand les enfants découvriront-ils qu'un écureuil ne va pas à l'école ?* [en ligne] Disponible à : < <https://www.franceculture.fr/litterature/anthropomorphisme> > [consulté le 4 juin 2019]
- FRANCE INFO, 2014. *Chewing-gum, Coca-Cola, cigarettes... Ce que les GI ont apporté en débarquant* [en ligne] Disponible à : < https://www.francetvinfo.fr/france/debarquement-du-6-juin-1944/video-chewing-gum-coca-cola-cigarettes-ce-que-les-gi-ont-apporte-en-debarquant_615673.html > [consulté le 16 juillet 2019]
- KAKUTANI, M., 2011. Light Out, Huck, They Still Want to Sivilize You, *The New York Times* [en ligne] Disponible à : < <https://www.nytimes.com/2011/01/07/books/07huck.html> > [consulté le 2 août 2019]

- KODA, M., 2016. L'emploi du mot "nègre" peut-il être considéré comme une simple "faute de langage?, *France Info*. [en ligne] Disponible à : < <https://la1ere.francetvinfo.fr/l-emploi-du-mot-negre-peut-il-etre-considered-comme-une-simple-faute-de-langage-345547.html> > [consulté le 10 août 2019]
- LA MARE AUX MOTS, 2012. *Dis... c'est quoi ton métier ? Les traducteurs de livres jeunesse, avec Rose-Marie Vassallo et Josette Chicheportiche* [en ligne] Disponible à : < <https://lamareauxmots.com/blog/dis-cest-quoi-ton-metier-les-traducteurs-de-livres-jeunesse-avec-rose-marie-vassallo-et-josette-chicheportiche/> > [consulté le 22 avril 2019]
- MÉCANISMES D'HISTOIRE, 2015. *Écrire de la littérature jeunesse*. [en ligne] 5 mai 2015. Disponible à : < <https://www.mecanismes-dhistoires.fr/ecrire-de-la-litterature-jeunesse/> > [consulté le 6 mai 2019]
- MERCIER, C., 2011. Mark Twain, auteur pour la jeunesse ?, *Les Lettres Françaises* [en ligne] Disponible à : < <http://www.les-lettres-francaises.fr/2011/10/mark-twain-auteur-pour-la-jeunesse/> > [consulté le 23 mai 2019]
- MEYER, V., 2016. Héros de la littérature pour la jeunesse, épisode 2 : méchants ou niguedouilles ? *BNF Gallica* [en ligne] Disponible à : < <https://gallica.bnf.fr/blog/26072016/heros-de-la-litterature-pour-la-jeunesse-episode-2-mechants-ou-niguedouilles> > [consulté le 13 juin 2019].
- MOUGIN, V., 2003. La nouvelle garde de l'illustration, *L'Express* [en ligne] Disponible à : < https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-nouvelle-garde-de-l-illustration_819196.html > [consulté le 18 mai 2019]
- OUSTINOFF, M., 2007. Pour une approche moderne de la traduction, *La Clé des Langues (ENS de Lyon)* [en ligne] Disponible à : < <http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/traduction/pour-une-approche-moderne-de-la-traduction> > [consulté le 7 août 2019]
- SITE OFFICIEL DU SÉNAT, 2019. *Dossier d'histoire : Les lois scolaires de Jules Ferry* [en ligne] Disponible à : < <http://www.senat.fr/evenement/archives/D42/> > [consulté le 1 août 2019]

SOCIÉTÉ DES ÉCRIVAINS, 2017. *Astuce pro - Écrire un livre pour enfants* [en ligne] 3 février 2017. Disponible à : < <https://www.societedesecrivains.com/astuce-pro-ecrire-livre-enfants/> > [consulté le 6 mai 2019]

SOLYM, C., 2012. PUTAIN et MERDE, ou cette littérature pour ados qui jure, *ActuaLitté* [en ligne] Disponible à : < <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/putain-et-merde-ou-cette-litterature-pour-ados-qui-jure/33804> > [consulté le 4 juin 2019]

THOUGHTCO., 2017. *How we have bubble gum today* [en ligne] Disponible à : < <https://www.thoughtco.com/history-of-bubble-and-chewing-gum-1991856> > [consulté le 16 juillet 2019]

TIBERGHIEU, M., 2012. La violence dans les livres pour enfants, *CRILJ* [en ligne] Disponible à : < <http://www.crilj.org/2012/12/02/la-violence-dans-les-livres-pour-enfants> > [consulté le 4 juin 2019]

TOBIAS, S., 2011. The power of language, 'bad words and all, *The Wichita Eagle* [en ligne] Disponible à : < <https://www-1.kansas.com/living/family/suzanne-tobias/article1052270.html> > [consulté le 2 août]