

---

## **Voyage au pays des merveilles pour petits et grands : analyse comparée de deux extraits de traductions récentes d'Alice s'Advent Lewis Carroll visant des publics cibles différents**

**Auteur :** Biron, Charline

**Promoteur(s) :** Herbillon, Marie

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en traduction, à finalité spécialisée

**Année académique :** 2022-2023

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/17125>

---

*Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

**Faculté de Philosophie et Lettres**

**Département de Langues Modernes : linguistique, littérature et traduction**

**Filière en traduction et interprétation**



Voyage au pays des merveilles pour petits et grands : analyse comparée  
de deux extraits de traductions récentes d'*Alice's Adventures in  
Wonderland* de Lewis Carroll visant des publics cibles  
différents

Travail de fin d'études présenté en vue de l'obtention d'un master en  
traduction à finalité spécialisée

Par Charline Biron

Année académique 2022-2023

Promotrice : Mme Marie Herbillon

Co-promotrice : Mme Justine Houyaux

Lecteur : M. Michel Delville



## **Remerciements**

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidée à mener à bien ce travail et sans lesquelles son aboutissement n'aurait pas été possible.

Je souhaite tout d'abord remercier ma promotrice, Marie Herbillon, d'avoir porté de l'intérêt à mon sujet, mais je la remercie également pour sa disponibilité, sa bienveillance, ses conseils avisés et son accompagnement tout au long de l'année.

Je remercie aussi ma co-promotrice, Justine Houyaux, pour l'aide fournie lors de l'élaboration de ce mémoire, ainsi que Michel Delville, mon lecteur, qui a accepté de lire ce travail.

Merci à Zoé, Claire, Chloé et Imane pour leur soutien apporté lors de ce parcours universitaire et à Perrine, Hugo et Muriel pour la relecture de ce travail.

Enfin, mes remerciements vont à ma famille, pour son soutien durant ces cinq dernières années et pendant l'écriture de ce mémoire, et particulièrement à ma maman, pour ses nombreuses relectures.



# Sommaire

<b>I. INTRODUCTION.....</b>	<b>9</b>
<b>II. PRESENTATION DE L'AUTEUR ET DE L'ŒUVRE.....</b>	<b>11</b>
<b>1. L'auteur, Lewis Carroll.....</b>	<b>11</b>
<b>2. Contexte d'écriture d'<i>Alice au pays des merveilles</i>.....</b>	<b>12</b>
<b>3. Présentation du roman original.....</b>	<b>14</b>
3.1. Public cible.....	15
3.2. Importance de la langue.....	16
3.3. Importance des illustrations.....	18
3.4. Présence du non-sens.....	19
3.5. Relation de pouvoir entre les adultes et les enfants.....	20
<b>4. Réception du roman en Grande-Bretagne.....</b>	<b>22</b>
<b>5. Réception du roman en France.....</b>	<b>23</b>
<b>III. TRADUCTION ET RETRADUCTION DU ROMAN.....</b>	<b>25</b>
<b>1. Approche théorique de la retraduction.....</b>	<b>25</b>
<b>2. Retraduction d'<i>Alice au pays des merveilles</i>.....</b>	<b>28</b>
<b>IV. LA LITTÉRATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE.....</b>	<b>31</b>
<b>1. Définition.....</b>	<b>31</b>
<b>2. Histoire de la littérature d'enfance et de jeunesse.....</b>	<b>32</b>
<b>3. Caractéristiques de la littérature d'enfance et de jeunesse.....</b>	<b>34</b>
3.1. Écriture d'un ouvrage de jeunesse.....	34
3.2. Édition d'un ouvrage de jeunesse.....	35
3.3. Lecture d'un ouvrage de jeunesse.....	36
3.4. Le cas particulier de l'album.....	37
<b>4. Statut de la littérature d'enfance et de jeunesse.....</b>	<b>38</b>
<b>5. Traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse.....</b>	<b>39</b>
<b>V. PRÉSENTATION DU CORPUS ANALYSÉ.....</b>	<b>43</b>
<b>VI. COMPARAISON DES DEUX TRADUCTIONS.....</b>	<b>47</b>
<b>1. Traduction des <i>realia</i>.....</b>	<b>48</b>
1.1. Traduction des noms des personnages.....	49
1.1.1. Stratégies identiques chez les deux traducteurs.....	50
1.1.1.1. Transferts directs.....	50
1.1.1.2. Traductions littérales.....	50
1.1.1.3. Adaptations culturelles et jeux de mots.....	51
1.1.2. Stratégies différentes chez les deux traducteurs.....	53
1.1.2.1. Traductions littérales/terme générique et ajouts d'un paratexte.....	53
1.1.2.2. Adaptations culturelles et ajouts de paratexte.....	54
1.1.2.3. Adaptation culturelle et traduction littérale.....	57
1.1.3. Conclusion intermédiaire.....	58
1.2. Traduction du « <i>cultural context</i> ».....	60

1.2.1.	Traduction des références culturelles .....	60
1.2.1.1.	Stratégies identiques chez les deux traducteurs.....	60
1.2.1.1.1.	Traductions littérales .....	60
1.2.1.1.2.	Adaptations culturelles .....	61
1.2.1.2.	Stratégies différentes chez les deux traducteurs .....	63
1.2.1.2.1.	Adaptations culturelles et ajouts d'un paratexte.....	63
1.2.1.2.2.	Adaptations culturelles et traductions littérales.....	65
1.2.1.2.3.	Omission et traduction littérale.....	68
1.2.1.3.	Conclusion intermédiaire.....	68
1.2.2.	Traduction des hétérolinguismes.....	70
1.2.2.1.	Stratégie différente chez les traducteurs : adaptation culturelle et traduction littérale.....	71
1.2.2.2.	Conclusion intermédiaire.....	72
1.2.3.	Traduction des poèmes .....	72
1.2.3.1.	Stratégies différentes chez les traducteurs : adaptations culturelles et ajouts d'un paratexte.....	73
1.2.3.2.	Conclusion intermédiaire.....	75
1.2.4.	Traduction des proverbes.....	76
1.2.4.1.	Stratégies identiques chez les deux traducteurs.....	77
1.2.4.1.1.	Traductions littérales .....	77
1.2.4.1.2.	Adaptations culturelles .....	78
1.2.4.2.	Stratégie différente chez les deux traducteurs : adaptation culturelle et traduction littérale.....	79
1.2.4.3.	Conclusion intermédiaire.....	79
<b>2.</b>	<b>Traduction des jeux de mots.....</b>	<b>80</b>
2.1.	Stratégie identique chez les deux traducteurs : adaptations culturelles.....	84
2.1.1.	Traduction des homonymes.....	84
2.1.2.	Traduction des homophones.....	85
2.1.3.	Traduction des paronymes.....	86
2.1.4.	Traduction des répétitions.....	87
2.1.5.	Traduction des fautes grammaticales.....	89
2.1.6.	Traduction des mots inventés sur la base de mots réels.....	89
2.2.	Stratégies différentes chez les traducteurs.....	93
2.2.1.	Traductions littérales et adaptations culturelles.....	93
2.2.1.1.	Traduction de l'allitération .....	93
2.2.1.2.	Traduction des répétitions.....	93
2.2.1.3.	Traduction de l'antithèse .....	94
2.2.2.	Ajout et traduction littérale.....	95
2.3.	Conclusion intermédiaire.....	96
<b>3.</b>	<b>Traduction du temps de la narration.....</b>	<b>99</b>
<b>4.</b>	<b>Traduction des marques d'oralité.....</b>	<b>104</b>
4.1.	Stratégies identiques chez les deux traducteurs.....	106
4.1.1.	Transfert direct.....	106
4.1.2.	Adaptations culturelles .....	106
4.1.3.	Ajouts de marques d'oralité.....	108
4.2.	Stratégies différentes chez les deux traducteurs .....	108
4.2.1.	Transfert direct et adaptation culturelle.....	108
4.2.2.	Ajouts de marques d'oralité chez Anne Herbauts .....	109
4.3.	Conclusion intermédiaire.....	112
<b>VII.</b>	<b>CONCLUSION .....</b>	<b>115</b>
<b>VIII.</b>	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>121</b>
<b>IX.</b>	<b>ANNEXES.....</b>	<b>129</b>

**1. Annexe 1 ..... 129**  
**2. Annexe 2 ..... 129**  
**3. Annexe 3 ..... 130**





## I. Introduction

Bien que d'autres supports d'expression soient de plus en plus utilisés, la littérature occupe toujours une place importante dans la société actuelle, aussi bien dans le quotidien des enfants que dans celui des adultes. À titre personnel, nous avons toujours eu un intérêt particulier pour la lecture, et ce dès la petite enfance. En effet, notre maman nous emmenait régulièrement à la bibliothèque et nous aidait à choisir des albums qui, au fur et à mesure, ont cédé la place à des livres pour la jeunesse, des bandes dessinées et enfin des romans. Notre amour pour la lecture s'en est assurément trouvé stimulé. Plus nous grandissions, plus les histoires devenaient complexes. Avec du recul, nous nous sommes donc rendu compte que les livres pour enfants étaient très différents des livres pour adultes. C'est de ce désir d'en connaître davantage sur les différences entre la littérature pour adultes et la littérature pour enfants, ainsi que sur leurs caractéristiques respectives, qu'est né ce sujet de mémoire.

Ce travail de fin d'études consiste en une analyse comparative de deux traductions du livre *Alice's Adventures in Wonderland* ayant un public cible différent, à savoir les adultes et les enfants. Cette œuvre de Lewis Carroll est l'objet d'analyse idéal, car elle est autant lue par des enfants que par des adultes, et ce dans de nombreux endroits du globe. De plus, bien que cette œuvre ait été écrite il y a plus d'un siècle, de nouvelles traductions voient toujours régulièrement le jour. L'objectif de ce travail est de confronter une traduction dont le public cible est composé d'enfants et une autre dont le public cible est constitué d'adultes, de souligner les différences entre les deux traductions, et de déterminer si ces dissemblances peuvent être expliquées par la différence de public cible. Au vu de l'ampleur que représente un tel travail, le corpus analysé a été réduit à trois chapitres, à savoir les chapitres deux, six et neuf.

De brèves recherches théoriques sur *Alice au pays des merveilles*, la retraduction ainsi que la littérature de jeunesse, ses caractéristiques et sa traduction précèdent l'analyse en elle-même. Les exemples analysés ont été triés en trois grandes catégories, à savoir respectivement la traduction des realia, la traduction des jeux de mots et la traduction des marques de l'oralité, elles-mêmes séparées en sous-catégories. Il s'agit d'une analyse quantitative, dans laquelle tous les exemples appartenant à l'une des catégories sont analysés. Ces sous-catégories sont toutes agrémentées d'une conclusion intermédiaire chiffrée précédant la conclusion finale, qui reprend les différences de traduction entre le texte destiné aux enfants et celui destiné aux adultes sous la forme de pourcentages.



## II. Présentation de l'auteur et de l'œuvre

### 1. L'auteur, Lewis Carroll

Lewis Carroll, de son vrai nom Charles Lutwidge Dodgson, naît le 27 janvier 1832 à Daresbury, dans le comté de Chester<sup>1</sup> et décède en 1898 à Guildford<sup>2</sup>. Son père, Charles Dodgson, est un pasteur diplômé de l'Université d'Oxford en lettres classiques et en mathématiques<sup>3</sup>. Il donne des cours dans ces matières avant d'être écarté à cause de son mariage avec France Jane Lutwidge<sup>4</sup>, avec qui il aura onze enfants, dont Charles<sup>5</sup>. Jusqu'à l'âge de 12 ans, Charles Dodgson est scolarisé chez lui<sup>6</sup>. Durant ces années, il démontre d'importantes capacités en mathématiques, qu'il aurait héritées de son père, tandis que son éducation littéraire et religieuse lui aurait été transmise par sa mère<sup>7</sup>. En 1843, le Révérend Dodgson accepte un nouvel emploi qui entraîne le déménagement de sa famille dans le comté du Yorkshire<sup>8</sup>. À 12 ans, Lewis Carroll quitte la maison familiale pour entrer à la Richmond School, où il écrit des histoires et des pièces de théâtre pour ses frères et sœurs<sup>9</sup>. Il va ensuite à la Rugby School, école dans laquelle il ne se plaît pas particulièrement<sup>10</sup>, avant d'entrer à Christ Church, à Oxford, en 1851<sup>11</sup>. Après avoir obtenu son diplôme en 1855<sup>12</sup>, il est engagé comme professeur de mathématiques dans cette même université<sup>13</sup>.

En 1856, il crée le pseudonyme Lewis Carroll en latinisant ses deux premiers prénoms, à savoir Charles et Ludwidge, en inversant leur ordre et en les traduisant à nouveau en anglais<sup>14</sup>. À partir de ce moment, Lewis Carroll commence à écrire les œuvres comiques alors que Charles Dodgson est l'auteur d'ouvrages de logique et de mathématiques. C'est également à cette époque que sa passion pour la photographie se développe<sup>15</sup>. Il utilise cette dernière pour élargir son cercle social. Grâce à celle-ci, il rencontre des Victoriens notables, tels que Julia Margaret

---

<sup>1</sup> COHEN, M. N., *Lewis Carroll : A Biography*, traduit par Laurent Bury, Paris, Éditions Autrement, 1998, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>4</sup> WALKER, B., *Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*, New York, Hungry Minds, 2001, pp. 1-3.

<sup>5</sup> COHEN, M. N., *op cit.*, p. 26.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 35-38.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>14</sup> COLLINGWOOD, S. D., *The Life and Letters of Lewis Carroll*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 67.

<sup>15</sup> COHEN, M. N., *op cit.*, p. 92.

Cameron et Alfred Lord Tennyson, ainsi que des membres de la famille royale. Cependant, cette passion lui permet surtout de devenir un bon ami des sœurs Liddell<sup>16</sup>, les trois filles d'Henri Liddell, doyen de Christ Church où il travaille comme professeur. C'est de l'une d'entre elles, à savoir Alice, que le personnage principal d'*Alice au pays des merveilles* est inspiré<sup>17</sup>.

Charles Dodgson est ensuite nommé diacre en 1861 par l'évêque d'Oxford, bien qu'il ne devienne jamais prêtre<sup>18</sup>. À ce moment-là, il a déjà écrit trois livres de mathématiques et publié quelques poèmes. Il publie ensuite son célèbre roman *Alice's Adventures in Wonderland* en 1865 et la suite de celui-ci, *Through the Looking-Glass : And What Alice Found There*, en 1872. En 1881, il renonce à son poste de professeur et à sa passion pour la photographie<sup>19</sup>. Comme à son habitude, Lewis Carroll se rend à Guildford en décembre 1897 afin de célébrer les fêtes en famille. Il y prend froid et décède le 14 janvier 1898, quelques jours avant son soixante-sixième anniversaire<sup>20</sup>.

## 2. Contexte d'écriture d'*Alice au pays des merveilles*

La version originale du roman *Alice au pays des merveilles* a été publiée en 1865 par Macmillan sous le titre *Alice's Adventures in Wonderland*. Cependant, Lewis Carroll n'a pas immédiatement écrit l'histoire telle que nous la connaissons aujourd'hui. Tout a commencé le 4 juillet 1862, lorsque Lewis Carroll a emmené Lorina, Alice et Edith Liddell, ainsi que son ami le Révérend Robinson Duckworth, pour une promenade en barque<sup>21</sup>. À la demande des fillettes, Lewis Carroll a improvisé l'histoire d'*Alice's Adventures Under Ground*. À la suite de l'enthousiasme d'Alice pour l'histoire, il a décidé de mettre son histoire par écrit et de lui offrir le manuscrit<sup>22</sup>. Cependant, la rédaction et les illustrations ont pris plus de temps que prévu, et le livre n'a été terminé qu'en novembre 1864<sup>23</sup>. Parallèlement à l'écriture de ce livre, l'auteur travaillait sur une version enrichie de l'histoire, publiée sous le nom d'*Alice's Adventures in Wonderland*. En effet, *Alice's Adventures Under Ground* ne comportait que quatre chapitres.

---

<sup>16</sup> KOHLT, F., « "The Stupidest Tea-Party in All My Life" : Lewis Carroll and Victorian Psychiatric Practice », dans *Journal Victorian Culture*, vol. 21, n° 2, 2016, p. 3.

<sup>17</sup> WALKER, B., *op cit.*, p. 2.

<sup>18</sup> COLLINGWOOD, S. D., *op cit.*, p. 76.

<sup>19</sup> WALKER, B., *op cit.*, pp. 1-3.

<sup>20</sup> COHEN, M. N., *op cit.*, pp. 679-680.

<sup>21</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., « Destin éditorial d'*Alice's Adventures in Wonderland*: des enfants victoriens aux surréalistes français », dans *Word & Image*, vol. 30, n° 3, 2014, pp. 287.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

Lewis Carroll a légèrement augmenté le texte des trois premiers chapitres pour que celui-ci puisse former cinq chapitres dans la deuxième version d'*Alice*<sup>24</sup>. Il a ensuite ajouté deux chapitres, basés respectivement sur le personnage de la Duchesse, son bébé, ainsi que sur des personnages tels que le Chat du Cheshire et le Loir, le Chapelier et le Lièvre de Mars. Enfin, le quatrième chapitre, qui regroupait les épisodes de la partie de croquet chez la Reine, la rencontre avec la Fausse Tortue ainsi qu'un procès, a été étoffé pour couvrir cinq chapitres. Au total, *Alice's Adventures in Wonderland* est donc composé de douze chapitres. De plus, Lewis Carroll a donné une place plus importante aux jeux de mots, ainsi qu'aux développements logiques et nonsensiques<sup>25</sup>.

Lewis Carroll a donc inventé l'histoire en 1862, c'est-à-dire au milieu de l'ère victorienne. L'ère victorienne doit son nom à la reine Victoria (1819-1901) qui régnait sur l'Angleterre durant cette époque. Elle avait des valeurs familiales strictes et était d'une rectitude morale qui caractérise cette ère<sup>26</sup>. À cette époque, les enfants étaient souvent considérés comme des versions miniatures des adultes et ne recevaient aucun privilège<sup>27</sup>, comme le dit l'expression idiomatique, « *children should be seen but not heard*<sup>28</sup> ». Les enfants devaient donc se comporter comme des adultes. Sur de nombreuses photos de l'époque, on peut d'ailleurs observer des enfants habillés comme des adultes ou ayant un comportement d'adulte. Cette rectitude se reflétait dans la littérature de l'époque. Effectivement, puisque de nombreux Victoriens pensaient que la littérature devait raconter des histoires vraies et donner des leçons de vie utiles qui apprendraient aux enfants à se comporter comme des adultes, les enfants n'étaient pas encouragés à lire des livres fantastiques et des contes de fées<sup>29</sup>. De plus, à cette époque, les élèves devaient étudier et réciter les poèmes moralisateurs de Robert Southey, Isaac Watts et Mary Howitt, des écrivains et poètes anglais<sup>30</sup>. Même si des lectures adaptées aux enfants existaient déjà avant *Alice au pays des merveilles*, cette œuvre a marqué un tournant dans l'attitude des auteurs d'ouvrages de jeunesse. En effet, au XIXe siècle, en Angleterre, la

---

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 288.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> HAUGROIK, K.M., « Queen Victoria and British politics in the Victorian era », analysé dans le cours de HERBILLON, M., *Civilisation anglaise*, Université de Liège, année académique 2022-2023.

<sup>27</sup> WALKER, B., *op cit.*, p. 4.

<sup>28</sup> « Children should be seen but not heard » sur *Cambridge Dictionary*,

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/children-should-be-seen-and-not-heard> (consulté le 26/04/2023).

<sup>29</sup> WALKER, B., *op cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> *Ibid.*

littérature de jeunesse était principalement didactique, remplie de morales et de leçons<sup>31</sup>. L'œuvre de Lewis Carroll, qui ne comportait aucun aspect moralisateur, était donc un souffle d'air frais pour la littérature de jeunesse<sup>32</sup>.

### 3. Présentation du roman original

Dans ce livre, Lewis Carroll utilise à la fois les conventions d'un livre de voyage, d'un conte moral, d'un conte de fées, des comptines, des poèmes pour enfants ainsi que des parodies de littérature morale et informative. Toutefois, son ouvrage ne contient aucun but éducatif ou moralisateur<sup>33</sup>.

Lewis Carroll raconte l'histoire d'une petite fille anglaise prénommée Alice qui décide de suivre un lapin blanc jusque dans son terrier. Là, elle tombe dans un trou et rejoint le pays des merveilles où rien ne ressemble à ce qu'Alice connaissait auparavant. Elle souhaite suivre le Lapin Blanc vers un jardin, mais elle se rend rapidement compte qu'elle est trop grande pour passer la porte. Grâce à une potion, un gâteau et ensuite un éventail, Alice parvient à changer plusieurs fois de taille. Lorsqu'elle se noie dans les larmes qu'elle a versées quand elle était géante, Alice rencontre de nombreux animaux. Elle aperçoit ensuite le Lapin Blanc qu'elle suit jusque chez lui. Cependant, étant redevenue géante, elle se retrouve coincée dans sa maison, et doit manger un morceau de biscuit pour pouvoir s'échapper. Elle s'enfuit alors dans la forêt où elle rencontre plusieurs personnages étonnants, tels qu'une chenille qui fume un narguilé, la Duchesse et son Chat qui ne cesse de sourire. Avant de finalement pénétrer dans le joli jardin, Alice prend le thé chez le Lièvre de Mars où se trouve également le Chapelier. Le jardin appartient à la Reine et au Roi de Cœur qui sont de véritables tyrans et tranchent la tête de quiconque agissant contre leur volonté. Après avoir invité Alice à jouer au croquet, la Reine l'emmène voir la Fausse Tortue et le Griffon qui lui racontent leur triste histoire. Enfin, Alice est interrompue par le début d'un procès, dans lequel le Valet de Cœur est accusé d'avoir volé les tartes de la Reine. Face à ce procès sans queue ni tête, Alice se révolte contre cette absurdité et finit par se réveiller.

---

<sup>31</sup> REN, A., « Power Struggle between the Adult and Child in *Alice's Adventures in Wonderland* », dans *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 5, n° 8, 2015, p. 1659.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> REICHERTZ, R., *The Making of the Alice Books: Lewis Carroll's Uses of Earlier Children's Literature*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2000, p. 6.

En racontant l'histoire, le narrateur adopte le point de vue qu'un enfant aurait sur le monde et s'adresse à des enfants lorsqu'il interpelle le lecteur. C'est notamment le cas lorsqu'il leur conseille de se référer à l'image s'ils ne savent pas ce qu'est un griffon. Il utilise également tous les procédés possibles pour faire rire le lecteur, à savoir des jeux de mots, des parodies de poèmes et des transgressions dans lesquelles les adultes sont vus comme des êtres irrationnels<sup>34</sup>.

### 3.1. Public cible

Initialement, Lewis Carroll destinait l'histoire d'*Alice au pays des merveilles* à des enfants, puisqu'il a raconté cette histoire aux trois petites filles Liddell. Cependant, dès la publication du roman *Alice's Adventures in Wonderland* en 1865, beaucoup de Britanniques ont suggéré que ce récit pourrait aussi plaire aux adultes<sup>35</sup>. Certaines critiques considéraient même que ce roman était plus adapté aux adultes qu'aux enfants<sup>36</sup>. Toutefois, en Grande-Bretagne, aucune édition distincte pour les adultes ou pour les enfants n'a été publiée. En France, au contraire, l'œuvre a été éditée d'une part pour les adultes et d'autre part pour les enfants. Les différences dans l'édition des textes montrent d'ailleurs l'écart entre la littérature de jeunesse et l'appropriation du livre par les adultes<sup>37</sup>. Le fait que les maisons d'édition se soient concentrées sur un public cible d'adultes ou sur un public cible composé d'enfants pourrait s'expliquer par la difficulté de reproduire le double lectorat qui serait implicitement présent dans *Alice au pays des merveilles*<sup>38</sup>.

En effet, alors que, une fois écrits, les textes obtiennent généralement un statut dans le polysystème littéraire, les classiques de la littérature de jeunesse, qui sont principalement lus par des adultes, obtiennent un double statut. Ils appartiennent au système de la littérature de jeunesse, mais sont lus par le public cible d'un autre système, celui de la littérature d'adultes<sup>39</sup>. Leur public cible est donc élargi et les textes obtiennent un statut plus important dans le système littéraire. *Alice au pays des merveilles* est un exemple parfait de ces textes ayant un double statut puisque cette œuvre est lue différemment par deux groupes de lecteurs. De plus, ces textes

---

<sup>34</sup> BURY, L., « Introduction », dans CARROLL, L., *Alice's Adventures in Wonderland*, traduit par Laurent Bury, Paris, Librairie générale française, 2009, p. 18.

<sup>35</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., *op cit.*, p. 294.

<sup>36</sup> JAUQUES, Z. & GIDDENS, E., *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: a publishing history*, London, Routledge, 2016, p. 1.

<sup>37</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., *op cit.*, p. 294.

<sup>38</sup> ALVSTAD, C., « Children's literature and translation », dans GAMBIER, Y., éd., *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2010, p. 24.

<sup>39</sup> SHAVIT, Z., « The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children's Literature », dans *Poetics Today*, vol. 1, n° 3, 1980, p. 75.



au double statut participent au changement des normes littéraires, et sont souvent publiés pendant des périodes de transition<sup>40</sup>. C'est notamment le cas d'*Alice au pays des merveilles* qui, comme expliqué ci-dessus, était une œuvre révolutionnaire de l'époque victorienne car elle n'avait pas de visée éducative ou moralisatrice. Après que son livre est devenu un classique de la littérature de jeunesse, Lewis Carroll a publié une version spécialement dédiée aux enfants jusqu'à cinq ans, *Nursery Alice*<sup>41</sup>.

Certaines caractéristiques du livre montrent le double statut du texte. L'auteur a mélangé trois modèles existants de la littérature de jeunesse, à savoir les histoires d'aventures, les histoires fantastiques et les histoires absurdes, appelées « *nonsense stories* » en anglais. L'auteur a donc apporté des éléments absurdes et picaresques dans une histoire fantastique. En outre, Lewis Carroll a parodié certains éléments de la littérature de jeunesse, en particulier des poèmes que les enfants britanniques étudiaient et récitaient par cœur<sup>42</sup>. Selon Iouri Tynianov<sup>43</sup>, la parodie représente un changement de normes dans le système littéraire. Notre auteur n'a donc pas eu uniquement recours à la parodie pour créer de l'absurdité, mais il l'a aussi utilisée pour casser les normes de la littérature de jeunesse en vigueur à l'époque<sup>44</sup>. Enfin, au vu du prix du livre, ce dernier était au départ uniquement accessible aux personnes fortunées<sup>45</sup>.

### 3.2. Importance de la langue

Le livre *Alice au pays des merveilles* est souvent considéré comme une étude sur la nature de la langue<sup>46</sup>. De nombreux écrivains tels que le philosophe austro-britannique Ludwig Wittgenstein, le philosophe britannique Bertrand Russell et le romancier Paul Auster se sont d'ailleurs librement inspirés de l'œuvre de Lewis Carroll pour explorer la nature de la langue. Cette œuvre représente, entre autres, l'incapacité des humains à différencier le logique et l'illogique et à déceler les pièges inhérents au langage. En effet, le langage est un ensemble de signes dépendant du raffinement de l'émetteur et des capacités d'écoute et d'interprétation de l'interlocuteur. Une mauvaise interprétation ou un malentendu peut être provoqué par une mauvaise « connexion » entre les deux. De plus, la langue contient des expressions idiomatiques et est soumise à l'usage vernaculaire ainsi qu'à des variétés de prononciation. Ces éléments

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>43</sup> TYNIANOV, I., « Destruction, Parodie », dans *Opoiaz*, 1921, traduit par Lily Denis, dans *Change*, n° 2, 1969.

<sup>44</sup> SHAVIT, Z., *op cit.*, p. 84.

<sup>45</sup> JAQUES, Z., *op cit.*, p. 1.

<sup>46</sup> WALKER, B., *op cit.*, p. 7.

peuvent faire dévier l'intention initiale du locuteur ou être mal interprétés par l'interlocuteur. L'utilisation de jeux de mots, d'homonymes, de malapropismes et d'antonymes contribue également à la difficulté de cette communication<sup>47</sup>. Dans le livre de Lewis Carroll, de nombreux cas montrent les difficultés de communication dues à l'emploi du langage verbal. Quelques exemples sont illustrés ci-dessous.

Tout d'abord, dans le premier chapitre, après être tombée dans un trou et avoir, selon elle, traversé le centre de la terre, Alice se demande si elle est aux antipodes, mot souvent utilisé pour désigner l'Australie et la Nouvelle-Zélande. Cependant, Alice crée le malapropisme « *antipathies*<sup>48</sup> » en mélangeant les mots *antipodes* et *antipathy*. L'héroïne utilise d'autres mots qu'elle ne comprend pas de manière inappropriée, comme « *Longitude* » et « *Latitude*<sup>49</sup> ». Le narrateur nous confirme d'ailleurs qu'elle ne connaît pas la signification de ces mots.

Ensuite, Alice fait des fautes de grammaire, en déclarant, par exemple, que la situation devient « *curiouser and curiouser*<sup>50</sup> ». Encore une fois, le narrateur nous signale que la situation fait perdre à Alice sa grammaire puisque « *curious* » est un adjectif de deux syllabes ne se terminant pas par -y, -er, -le, -ow, dont le comparatif doit, par conséquent, être formé selon la structure « *more + adjectif* »<sup>51</sup>. Alice apprend aussi que les mots sont puissants puisqu'ils peuvent effrayer les autres. C'est notamment le cas de la Souris qui est effrayée par l'histoire d'Alice dans laquelle un chat et un chien mangent des souris, alors qu'aucun de ces animaux n'est physiquement présent. La « *caucus race*<sup>52</sup> », une course organisée par la Souris dans le troisième chapitre, dont l'objectif est de permettre aux animaux de se sécher après être tombés dans les larmes d'Alice, aide cette dernière à comprendre que la communication verbale n'est pas toujours la plus efficace. En effet, le Dodo explique à l'héroïne que le meilleur moyen de comprendre en quoi consiste cette course est de la faire, et non de l'expliquer avec des mots.

Dans le cinquième chapitre, bien que la chenille et Alice parlent la même langue, elles n'arrivent pas à se comprendre. Cette incompréhension est due à leurs différences physiques. En effet, Alice se plaint de changer constamment de taille et qualifie ces changements de

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>48</sup> CARROLL, L., *Alice's Adventures in Wonderland*, New York, Puffin Books, 2014, p. 4.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>51</sup> « Comparison: adjectives » sur *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/comparison-adjectives-bigger-biggest-more-interesting> (consulté le 15/04/2022).

<sup>52</sup> CARROLL, L., *op cit.*, p. 22.

rapides, inattendus, et inconfortables. La chenille ne comprend pas ce qu'Alice veut dire puisque, pour elle, de tels changements font partie du processus naturel de l'évolution d'une chenille. Par conséquent, les deux personnages ne se comprennent pas. La nature abstraite du langage est aussi visible dans le sixième chapitre, lorsqu'Alice demande son chemin au Chat de Cheshire, sans lui préciser où elle désire se rendre. Lorsqu'elle explique qu'elle veut uniquement aller quelque part, le chat lui répond que peu importe le chemin qu'elle prend, elle finira par y arriver.

Quand elle arrive chez le Lièvre de Mars et le Chapelier, Alice comprend que les deux personnages utilisent le langage de manière malhonnête. La véracité du langage est remise en question, puisqu'ils disent à Alice qu'il n'y a pas de place pour elle à table, alors que de nombreux sièges sont vides, et lui proposent du vin avant de lui signaler qu'il n'y en a pas. Alice fait ensuite référence à l'expression *killing time* au sens figuré, alors que le Lièvre de Mars la comprend au sens propre<sup>53</sup>.

Enfin, durant toute son aventure aux pays des merveilles, l'héroïne pose des questions auxquelles elle n'obtient jamais de réponse, par exemple lorsqu'elle demande à la Souris comment sortir de la mare et que cette dernière l'ignore. La communication avec les autres habitants de ce monde est toujours ardue.

Par différents moyens, Lewis Carroll démontre donc que le langage est un moyen de communication imprécis qui peut souvent être mal interprété et également mener à des situations comiques<sup>54</sup>.

### **3.3. Importance des illustrations**

Lewis Carroll accordait une grande importance aux illustrations de son roman, et a suivi le travail de son illustrateur, John Tenniel<sup>55</sup>, de près. Le travail de celui-ci est similaire à celui d'un interprète, puisqu'il doit transformer un texte en dessins, contrairement à Lewis Carroll, qui était l'auteur-illustrateur d'*Alice's Adventures Under Ground*. Pour réaliser ses illustrations, John Tenniel s'est basé sur les illustrations originales de l'auteur, dont il a amélioré l'agencement, mais aussi sur le texte d'*Alice's Adventures in Wonderland*. John Tenniel a

---

<sup>53</sup> CARROLL, L., *op cit.*, pp. 75-77.

<sup>54</sup> WALKER, B., *op cit.*, pp. 7-11.

<sup>55</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., *op cit.*, p. 287.

également normalisé le pays des merveilles en introduisant régulièrement des décors réalistes. Il a respecté les descriptions des personnages, notamment en habillant le Lapin Blanc d'un gilet à gousset et en posant la couronne du magistrat en équilibre sur sa perruque. Cependant, il a laissé libre cours à son imagination lorsque le texte ne fournissait pas d'informations, et a, par exemple, ajouté une canne au Dodo<sup>56</sup>. De plus, l'agencement des signes iconographiques et conventionnels (ou du visible et du lisible, selon les termes d'Isabelle Nièvres-Chevrel<sup>57</sup>) a été longuement réfléchi.

Les poèmes ne débutent jamais en bas d'une page pour se terminer en haut de la suivante, ce qui rend leur mise en page particulière. En insérant des images aux endroits stratégiques, l'auteur et l'illustrateur ont réussi à rapprocher l'énonciateur et l'énoncé à deux reprises dans la version originale. Par exemple, à la page 103, on aperçoit le chapelier la bouche ouverte, dans une posture déclamatoire, qui surmonte le texte de sa chanson (Annexe 1). De plus, à la page 166 de la version originale, le Lapin Blanc surmonte également son poème (Annexe 2). Enfin, Lewis Carroll et John Tenniel exploitent la tourne des pages de manière inédite dans le domaine de la littérature de jeunesse. En effet, à la page 91, nous voyons le Chat de Cheshire sur un arbre fixant Alice et, lorsque le lecteur tourne la page, la même illustration se trouve au même endroit, mais il ne reste plus que le sourire du Chat de Cheshire (Annexe 3). Le lien entre le lisible et le visible était donc essentiel pour Lewis Carroll<sup>58</sup>.

### 3.4. Présence du non-sens

Au XIXe siècle, les humoristes anglais avaient souvent recours au non-sens, et Lewis Carroll ne dérogeait pas à la règle. Au fur et à mesure de sa lecture et de la découverte des jeux de mots, du langage utilisé et des personnages excentriques, le lecteur accepte le non-sens, qui contribue en grande partie à l'humour du roman. Au pays des merveilles, il est normal que l'on grandisse et que l'on rapetisse sans arrêt, que les animaux et objets soient anthropomorphisés, que le toit de la maison du lapin soit en fourrure et que le mobilier de la maison du Chapelier soit taillé en forme de lièvre. De plus, dans ce pays, un accusé est emmené en prison avant que le verdict ne soit rendu, et un poème totalement absurde est considéré comme preuve de la culpabilité de l'accusé<sup>59</sup>. Notons que, d'après G.K. Chesterton, Lewis Carroll utilise le non-sens dans le seul

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 288-291.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>59</sup> WALKER, B., *op cit.*, pp. 6-7.

but de faire rire ses lecteurs et non à des fins satiriques<sup>60</sup>. Ce procédé permet également aux enfants comme aux adultes de distinguer l'imaginaire de la réalité<sup>61</sup>.

### 3.5. Relation de pouvoir entre les adultes et les enfants

L'un des thèmes principaux du roman *Alice au pays des merveilles* est la relation de pouvoir qui existe entre les adultes et les enfants. Puisqu'à l'époque victorienne on considérait que les enfants avaient besoin d'aide pour grandir et devenir socialement acceptables, il y avait en permanence un déséquilibre de pouvoir entre les adultes et les enfants. Beaucoup disent d'ailleurs de Lewis Carroll qu'il était malheureux dans le monde des adultes et qu'il se sentait enfin libre quand il était avec des enfants<sup>62</sup>. Dans *Alice au pays des merveilles*, Alice est envoyée dans un monde d'adultes chaotique et affolant. Tout au long de l'histoire, l'héroïne ne rencontre que des adultes stressés qui tentent de la dominer et de l'infantiliser<sup>63</sup>. Par exemple, lors d'un débat avec Alice, le Lory déclare avoir raison parce qu'il est plus vieux. Il pense donc avoir plus de pouvoir qu'Alice parce qu'il est plus mature, et considère que, puisqu'elle n'est qu'une enfant, elle n'est pas capable de dire des choses sensées<sup>64</sup>. De plus, Alice pose régulièrement des questions auxquelles les adultes ne répondent jamais. Ils se moquent d'elle et de son ignorance, notamment lorsque l'héroïne confie à la Duchesse qu'elle ne savait pas que les chats souriaient et que celle-ci lui répond « *you don't know much, and that's a fact*<sup>65</sup> ». Le Chapelier traite également Alice d'idiote quand elle remet en doute la plausibilité de l'histoire du Loir. Lorsqu'Alice finit par quitter la conversation, vexée, les trois adultes ne semblent pas y prêter attention, probablement heureux de se débarrasser d'une enfant qui pose beaucoup de questions<sup>66</sup>. Une situation similaire se produit lorsque la Fausse Tortue lui dit « *[r]eally you are very dull*<sup>67</sup> » et qu'au même moment, le griffon déclare « *[y]ou ought to be ashamed of yourself for asking such a simple question*<sup>68</sup> ». Enfin, on voit clairement que les adultes essaient de contrôler Alice quand ils exigent qu'elle récite des poèmes. Ils essaient ainsi de la réprimer et d'assurer leur supériorité. La Duchesse et la Reine de Cœur utilisent une autre technique pour exprimer leur suprématie en ayant recours à la violence pour effrayer et

---

<sup>60</sup> CHESTERTON, G.K., « Lewis Carroll », dans COLLINS, D., éd., *A Handful of Authors*, London & New York, Sheed and Wad, 1953.

<sup>61</sup> WILSON, E., « C. L. Dodgson: The Poet Logician », cité dans WALKER, B., *op cit.*, p. 6.

<sup>62</sup> REN, A., *op cit.*, p. 1659.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> WALKER, B., *op cit.*, p. 5.

<sup>65</sup> CARROLL, L., *op cit.*, p. 62.

<sup>66</sup> REN, A., *op cit.*, p. 1661.

<sup>67</sup> CARROLL, L., *op cit.*, p. 106.

<sup>68</sup> *Ibid.*

soumettre les enfants<sup>69</sup>. En effet, lorsqu’Alice recommande à la Duchesse de faire attention à son bébé qui hurle et qui risque à chaque instant d’être touché par un objet lancé par la cuisinière, elle lui répond de se mêler de ses affaires et menace de lui couper la tête<sup>70</sup>. Le but premier de ces menaces est de faire taire Alice. Le bébé qui pleure ennuie aussi la Duchesse, qui estime avoir le droit de le punir en le berçant violemment pour qu’il cesse ses pleurs<sup>71</sup>. La Reine de Cœur est probablement le personnage le plus menaçant du pays des merveilles. Dès que quelque chose ou quelqu’un ne lui plait pas, elle exige qu’on lui coupe la tête<sup>72</sup>. La relation entre les enfants et les adultes n’est jamais égale dans la vie, et c’est encore plus vrai au pays des merveilles<sup>73</sup>.

Du point de vue d’Alice, les adultes sont absurdes, cruels et irrationnels et ont tendance à punir ceux qui leur sont inférieurs, qui n’ont pas d’autres choix que de se soumettre à ceux qui leur sont supérieurs. L’héroïne ne craint pas de dire ce qu’elle pense et de se rebeller contre ces absurdités. On peut d’ailleurs remarquer que cette confiance apparaît lorsqu’Alice a bu une potion ou mangé un biscuit qui l’a fait devenir très grande. Quand elle est toute petite, elle n’est pas respectée par les adultes, alors que quand elle est très grande, elle ne les craint plus. Elle peut compter sur elle-même pour s’en protéger et se défendre contre eux. D’ailleurs, lorsqu’Alice a la possibilité de changer de taille à sa guise grâce au champignon magique, elle ne respecte plus aucune règle. Par exemple, elle rentre dans la maison de la Duchesse sans permission, s’impose chez le Chapelier malgré ses protestations, refuse d’obéir aux ordres de la Reine, et jette le crayon d’un membre du jury pendant le procès. Dans le dernier chapitre, Alice refuse de témoigner contre le Valet de Cœur qui aurait prétendument volé des tartes. Elle ne le connaît pas, ne connaît pas l’histoire et toutes les preuves amenées contre lui n’ont ni queue ni tête. Durant le procès, plus Alice retrouve sa taille normale, plus elle se rebelle. Elle montre l’absurdité du monde dans lequel elle se trouve, c’est-à-dire le monde des adultes, en démontrant que leurs lois sont invalides et que leur procès est injuste<sup>74</sup>.

Au pays des merveilles, les adultes font les règles et les modifient à leur guise. Grâce à sa rébellion, Alice essaie de se défaire du contrôle des adultes et de maintenir son indépendance.

---

<sup>69</sup> REN, A., *op cit*, p. 1661.

<sup>70</sup> CARROLL, L., *op cit*, p. 62

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 86

<sup>73</sup> REN, A., *op cit*, p. 1660.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 1662-1663.

La relation entre les adultes et les enfants est arbitraire et, dans son œuvre, Lewis Carroll renverse la structure hiérarchisée de la relation entre les enfants et les adultes. Il défend les droits des enfants et suggère l'idée que les adultes respectent les enfants, et les considèrent comme des personnes ayant de la valeur et non comme des êtres inférieurs<sup>75</sup>.

#### 4. Réception du roman en Grande-Bretagne

Lors de sa première publication en 1865, le roman *Alice au pays des merveilles* a reçu un accueil mitigé en Grande-Bretagne. Même si les illustrations de John Tenniel étaient fortement appréciées<sup>76</sup> et que le magazine britannique *The Illustrated London News* ainsi que le journal britannique *Pall Mall Gazette* ont bien reçu cette œuvre, le journal britannique *The Illustrated Times* a déclaré que le livre comportait trop d'éléments de non-sens et qu'il était trop absurde pour pouvoir être divertissant<sup>77</sup>. Cependant, le vent a vite tourné puisqu'en 1866, l'ouvrage en était déjà à sa troisième impression<sup>78</sup>. À la fin du XIXe siècle, *Alice's Adventures in Wonderland* est devenu l'un des romans de jeunesse les plus populaires en Grande-Bretagne<sup>79</sup> et en 1898, plus de 150 000 exemplaires avaient été imprimés. Puisque John Tenniel était un illustrateur reconnu en Grande-Bretagne, son nom a contribué à la popularité du roman<sup>80</sup>, tout comme l'originalité du livre et le fait qu'il ne contienne pas de morale. Par la suite, l'ouvrage a inspiré de nombreux films, dont un Disney, ainsi que de diverses pièces de théâtre et de multiples ballets<sup>81</sup>. Cependant, selon Bruce Walker, si l'œuvre de Lewis Carroll est restée populaire aux XXe et XXIe siècles, c'est parce que de nombreux thèmes et personnages ont été adoucis dans des versions cinématographiques d'*Alice*. En effet, les personnages ont perdu beaucoup de leur bizarrerie et de leur excentricité<sup>82</sup>.

Le livre *Alice au pays des merveilles* est toujours célèbre aujourd'hui et continue d'ailleurs d'être régulièrement réédité. Bien que la dernière édition recensée sur la *British Library* date

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 1663.

<sup>76</sup> PAULIUC, K., « Alice's Adventures in Wonderland 1865 » sur *Academia*, [https://www.academia.edu/4477049/Alices\\_Adventure\\_in\\_Wonderland\\_1865](https://www.academia.edu/4477049/Alices_Adventure_in_Wonderland_1865) (consulté le 27/04/2023).

<sup>77</sup> CADAVID, J., « Carroll, Lewis », sur *Kiosco*, <https://www.mediavaca.com/en/writers/carroll-lewis> (consulté le 27/04/2023).

<sup>78</sup> WALKER, B., *op cit.*, p. 3.

<sup>79</sup> LOWNE, C. & BAUER, P., « Alice's Adventures in Wonderland », sur *Encyclopedia Britannica*, 2020, <https://www.britannica.com/topic/Alices-Adventures-in-Wonderland> (consulté le 30/10/2022).

<sup>80</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., *op cit.*, p. 294.

<sup>81</sup> LOWNE, C. & BAUER, P., *op cit.*

<sup>82</sup> WALKER, B., *op cit.*, p. 5

de 2021<sup>83</sup>, des éditions anglophones plus récentes peuvent être trouvées sur des sites de vente en ligne, telles qu'une édition datant de mai 2022 publiée par un éditeur indépendant<sup>84</sup> et une édition datant d'octobre 2022 publiée par HarperCollins<sup>85</sup>.

## 5. Réception du roman en France

Au vu des nombreuses traductions d'*Alice au pays des merveilles* qui existent en France actuellement, personne n'oserait remettre en doute la popularité du roman. Pourtant, cela n'a pas toujours été le cas.

C'est Lewis Carroll lui-même qui a émis l'idée d'une traduction française en 1866. Même si la maison d'édition Macmillan n'a pas accueilli ce projet avec enthousiasme, l'auteur est parti à la recherche d'un traducteur. Il a finalement choisi Henri Bué pour remplir cette mission. Ce dernier est né en France, mais a vécu en Angleterre dès le début de son enfance. Il enseignait le français et l'allemand au collège Saint-Andrew de Bradfield. Sa traduction a été publiée en juillet 1869, avec les illustrations de John Tenniel<sup>86</sup>. Dès le mois de septembre, Macmillan a contacté la maison d'édition française Hachette pour que le roman soit diffusé en France, ce que Hachette a accepté. Cette édition fut un échec. En effet, la participation de John Tenniel n'a pas donné envie aux lecteurs français de l'acheter parce que ceux-ci ne le connaissaient pas. De plus, cette traduction ne répondait à aucune demande française puisqu'elle avait été réalisée en Angleterre à la demande de Lewis Carroll. On constate d'ailleurs que Lewis Carroll n'a commencé à devenir populaire en France qu'au XXe siècle, pour des raisons totalement étrangères à la publication de cette traduction<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> « Alice's Adventures in Wonderland », sur *British Library*, [https://explore.bl.uk/primo\\_library/libweb/action/search.do?ct=facet&fctN=facet\\_rtype&fctV=books&rftGrp=1&rftGrpCounter=1&indx=1&fn=search&dsct=0&scp.scps=scope%3A%28BLCONTENT%29&tb=t&vid=BLVU1&mode=Basic&ct=search&vl\(297891280UI0\)=any&tab=local\\_tab&srt=date&dum=true&vl\(freeText0\)=Alice%27s%20Adventures%20in%20Wonderland&dstmp=1682609916739&http://explore.bl.uk/primo\\_library/libweb/action/search.do?frbg=](https://explore.bl.uk/primo_library/libweb/action/search.do?ct=facet&fctN=facet_rtype&fctV=books&rftGrp=1&rftGrpCounter=1&indx=1&fn=search&dsct=0&scp.scps=scope%3A%28BLCONTENT%29&tb=t&vid=BLVU1&mode=Basic&ct=search&vl(297891280UI0)=any&tab=local_tab&srt=date&dum=true&vl(freeText0)=Alice%27s%20Adventures%20in%20Wonderland&dstmp=1682609916739&http://explore.bl.uk/primo_library/libweb/action/search.do?frbg=) (consulté le 29/04/2023).

<sup>84</sup> « Alice's Adventures in Wonderland: 2022 New Edition by Lewis Carroll » sur *Amazon*, <https://www.amazon.com/Alices-Adventures-Wonderland-Lewis-Carroll/dp/B0B1185J6Q> (consulté le 29/04/2023).

<sup>85</sup> « Alice's Adventures in Wonderland (HarperCollins Children's Classics) », sur *HarperCollins*, <https://www.harpercollins.com/products/alices-adventures-in-wonderland-harpercollins-childrens-classics-lewis-carroll?variant=40054053535778> (consulté le 29/04/2023).

<sup>86</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., *op cit.*, p. 292.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 294.



Trois traductions pour la jeunesse ont ensuite été publiées entre 1900 et 1912, mais toutes avaient une origine éditoriale anglaise<sup>88</sup>. Il faudra attendre 1930 pour que la maison d'édition les *Œuvres Représentatives* publie la première traduction d'initiative française et qu'*Alice au pays des merveilles* devienne un classique de l'enfance. Cinq autres traductions à l'intention des enfants sont ensuite publiées entre 1931 et 1942, à savoir celle de Michel J. Arnaud publiée en 1931 à Paris par Denoël et Steen, celle d'Henriette Rouillard publiée en 1935 à Paris par Delagrave, celle d'Élisabeth Bonville et de Jacqueline Abraham publiée en 1939 à Paris par Gründ, celle de Suzanne Minost publiée en 1940 à Tours par Mame et celle d'André Bay publiée en 1942 à Paris par Stock. Comme expliqué précédemment, en France, un clivage entre les éditions pour enfants et les éditions pour adultes était présent. Du côté des adultes, la réception du roman a principalement eu lieu dans le groupe surréaliste, qui s'est approprié l'œuvre et l'a fait entrer dans la littérature générale. Par exemple, André Breton a repris le chapitre « Le Quadrille des homards » de la traduction publiée par les *Œuvres Représentatives* pour le faire entrer dans son *Anthologie de l'humour noir*. C'est seulement en 1937 que la maison d'édition *Desclée de Brouwer* a publié la première traduction d'*Alice au pays des merveilles* à l'intention des adultes. À partir de ce moment, les traductions se sont enchaînées, mais le public français a dû attendre 1948 pour découvrir les illustrations originales de John Tenniel dans la traduction d'André Bay et dans celle de l'édition pour enfants de Fernand Hazan<sup>89</sup>.

Au vu du nombre de traductions produites chaque année, qui s'élève entre trois et quatre selon Justine Houyaux<sup>90</sup>, doctorante à l'Université de Liège effectuant des recherches sur les stratégies de transferts des intraduisibles dans les traductions francophones d'*Alice's Adventures in Wonderland* parues entre 1869 et 2009<sup>91</sup>, on peut affirmer sans crainte que le roman *Alice au pays des merveilles* est toujours populaire en France aujourd'hui.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 294-295.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> HOUYAUX, J., « Checklist », sur *À la poursuite du Lapin Blanc*, 2021, <https://lapinblanc.hypotheses.org/checklist> (consulté le 31/10/2022).

<sup>91</sup> HOUYAUX, J., « Home », sur *Justine Houyaux : Research on Alice's Adventures in Wonderland*, <https://justinehouyaux.com/> (consulté le 08/02/2022).

### III. Traduction et retraduction du roman

#### 1. Approche théorique de la retraduction

De nombreux pionniers de la traduction ont tenté de définir le concept de « retraduction », qui est d'ailleurs continuellement redéfini. Tout d'abord, il est important de noter que ce concept n'a commencé à susciter de l'intérêt que récemment puisque le terme n'apparaît pas dans le *Dictionary of Translation Studies* paru en 1997 ni dans la première édition de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* de 1998<sup>92</sup>. À l'exception de Berman (1990) et de Bensimon (1990), peu d'autres traductologues s'étaient intéressés à ce concept avant les années 2000. Pour Berman, la retraduction « ne qualifie pas seulement toute nouvelle traduction d'un texte déjà traduit<sup>93</sup> », mais il inclut également dans ce concept la traduction d'un passage non traduit auparavant d'une œuvre déjà traduite<sup>94</sup>. Gambier rejoint l'avis de Berman, puisqu'il définit la retraduction comme « une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie<sup>95</sup> ». Le *Trésor de la langue française* donne comme définition « traduire de nouveau<sup>96</sup> ». Cependant, il existe une seconde définition qui caractérise la retraduction comme étant l'action de « traduire un texte qui est lui-même une traduction<sup>97</sup> ». Selon cette définition, qui est d'ailleurs la seule donnée par le dictionnaire *Le Robert*<sup>98</sup>, la retraduction serait la dernière étape d'une traduction réalisée avec un pivot. On appelle « texte-pivot » le texte intermédiaire qui permet de traduire d'une langue A à une langue B<sup>99</sup>. Par exemple, si la traduction d'un texte croate en français nécessite le passage par une traduction anglaise, le texte anglais sera le texte-pivot. Cependant, le monde de l'édition fuit l'emploi du terme « retraduction » et lui préfère « nouvelle traduction<sup>100</sup> ». En utilisant ce mot, c'est l'aspect « nouveau » qui est souligné et non la réutilisation d'une source ancienne<sup>101</sup>. Dans ce travail, nous nous concentrerons uniquement sur la première signification du terme puisque nous nous

---

<sup>92</sup> MONTI, E., « Introduction : La retraduction, un état des lieux », dans MONTI, E & SCHYNDER, P., eds., *Autour de la Traduction : Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 10.

<sup>93</sup> BERMAN, A., « La retraduction comme espace de traduction », dans *Palimpestes*, n° 4, 1990, p. 3.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> GAMBIER, Y., « La retraduction, retour et détour », dans *Meta : Translators' Journal*, vol. 39, n° 3, 1994, p. 413.

<sup>96</sup> « Retraduire », sur *Trésor de la langue française*,

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2439959340>; (consulté le 31/10/2022).

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> « Retraduction » sur *Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/retraduction> (consulté le 31/10/2022).

<sup>99</sup> GAMBIER, Y., *op cit.*, p. 413.

<sup>100</sup> MONTI, E., *op cit.*, p. 12.

<sup>101</sup> *Ibid.*

intéresserons à de nouvelles traductions et non à des traductions réalisées à partir d'un texte-pivot.

Bien que la retraduction existe également dans des domaines philosophiques et de sciences sociales, c'est dans la littérature que le phénomène est le plus fréquent<sup>102</sup>. Selon Enrico Monti, plusieurs critères peuvent justifier une retraduction.

Le premier critère est le critère historique. En effet, on dit souvent que les traductions « vieillissent » et ne correspondent plus aux attentes du nouveau public cible. Les traductions sont uniquement une interprétation possible des textes sources et n'ont pas atteint le même statut que les originaux. Même si ces derniers vieillissent aussi, les imperfections provoquées par le temps qui passe ne sont pas vues d'un si mauvais œil que celles des traductions<sup>103</sup>. Charles Sorel a même déclaré que « [...] c'est le privilège de la traduction de pouvoir être réitérée dans tous les siècles, pour refaire les livres, selon la mode qui court<sup>104</sup> ».

Ensuite, une hypothèse souvent émise est que la première traduction n'est jamais une *grande* traduction, à savoir « une traduction qui perdure à l'égard des originaux<sup>105</sup> ». Pour Berman, la première traduction d'une œuvre est toujours marquée par la défaillance, c'est-à-dire la « non-traduction » et « la retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défaillance originelle<sup>106</sup> ». Il rejoint donc l'idée de Bensimon, qui pense que les retraductions sont meilleures que les premières traductions. En effet, pour lui, une première traduction est une introduction au texte pour le public cible, et, par conséquent, elle réduit l'altérité de l'œuvre. Il s'agit souvent d'une « naturalisation<sup>107</sup> » de l'œuvre étrangère. En revanche, lors de la retraduction, le traducteur est plus attentif au texte original et ne cherche plus à rapprocher la culture cible et la culture source, car le lecteur est capable de percevoir « l'exotisme<sup>108</sup> » de l'œuvre<sup>109</sup>. Ces deux concepts, « naturalisation » et « exotisme », ont été développés par Lawrence Venuti, qui les a empruntés au philosophe allemand Friedrich Schleiermacher. Selon Venuti, la « naturalisation » consiste à intégrer des valeurs

---

<sup>102</sup> GAMBIER, Y., *op cit.*, p. 414.

<sup>103</sup> MONTI, E., *op cit.*, p. 16.

<sup>104</sup> SOREL, C., *La Bibliothèque Française (1668)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 58.

<sup>105</sup> BERMAN, A., *op cit.*, p. 2.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>107</sup> BENSIMON, P., « Présentation », dans *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. IX.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.*

culturelles et éthiques de la culture cible dans la traduction afin de réduire son ethnocentrisme, alors que « l'exotisme » consiste à intégrer autant d'éléments propres à la langue et à la culture du texte source que possible dans la traduction<sup>110</sup>. Cependant, il faut garder en tête qu'il s'agit de théories et que la pratique ne s'y accorde pas toujours. Par exemple, le court laps de temps existant entre deux traductions ne laisse pas toujours le temps à la première de vieillir, tout comme un traducteur ne connaît pas toujours la traduction publiée avant la sienne<sup>111</sup>.

Une retraduction peut également être réalisée pour restaurer l'intégralité du texte, dans le cas où une partie aurait été censurée pour des raisons morales ou idéologico-politiques, ou pour correspondre à de nouvelles normes traductives et à de nouvelles contraintes socioculturelles<sup>112</sup>. L'apparition d'outils lexicographiques plus performants peut également justifier une retraduction. Bien que la traduction ne soit pas forcément meilleure si elle est réalisée avec de tels outils, ceux-ci permettront une analyse plus précise du texte et une meilleure compréhension de celui-ci<sup>113</sup>.

Cependant, l'insatisfaction liée à une précédente traduction n'est pas toujours le motif d'une retraduction. Le facteur commercial joue également un rôle essentiel dans la retraduction. Par exemple, toutes les maisons d'édition veulent détenir certaines œuvres, et commandent donc de nouvelles traductions<sup>114</sup>. Parfois, commander une nouvelle traduction coûte moins cher aux maisons d'édition que d'acheter les droits d'une traduction existante. De plus, une nouvelle traduction sera plus attrayante aux yeux des acheteurs qu'une ancienne traduction rééditée et sera, par conséquent, plus rentable pour la maison d'édition. Un texte peut également être retraduit si le traducteur souhaite montrer une autre perspective du texte source ou si le public cible du texte est différent, par exemple si la retraduction vise un jeune public alors qu'une ancienne traduction visait des adultes<sup>115</sup>. Il ne faut pas oublier que l'équivalence parfaite entre deux langues n'existe pas et qu'aucune traduction n'est définitive<sup>116</sup>. « La » traduction parfaite n'existe pas<sup>117</sup>, et le destin de toute traduction

---

<sup>110</sup> VENUTI, L., *The Translator's Invisibility*, London & New York, Routledge, 2008, p. 15.

<sup>111</sup> SKIBIŃSKA, E., « La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur », dans *Doletiana : revista de traducció, literatura i arts*, n° 1, 2007, p. 5.

<sup>112</sup> MONTI, E., *op cit.*, p. 14.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>114</sup> GARNIER, G., *Linguistique et traduction*, Caen, Paradigme, 1985, p. 28.

<sup>115</sup> MONTI, E., *op cit.*, pp. 17-18.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>117</sup> BERMAN, A., *op cit.*, p. 1.

est d'être mortelle, et d'être donc un jour refaite, pour un autre public, pour un autre temps, selon d'autres modes de traduction, dans une langue qui n'est plus la même et à partir d'un texte qui, lui aussi, n'est plus le même<sup>118</sup>.

Enfin, le concept de « retraduction » ne doit pas être confondu avec les concepts de « révision » et d'« adaptation ». Selon Yves Gambier, lors d'une retraduction, il faut revoir tout le texte et de nombreuses modifications sont apportées. Une révision, en revanche, n'implique que peu de modifications. Enfin, l'adaptation nécessite tant de changements « que l'original peut être ressenti comme un prétexte à une rédaction autre<sup>119</sup> ».

## 2. Retraduction d'*Alice au pays des merveilles*

*Alice au pays des merveilles* figure parmi les dix livres les plus traduits du monde, derrière *Le Petit Prince* et *Les Aventures de Pinocchio*, puisqu'il a été traduit dans près de 175 langues<sup>120</sup>. Rien qu'en français, Justine Houyaux comptabilise 187 traductions dans son corpus qui, pour rappel, regroupe les traductions francophones d'*Alice au pays des merveilles* parues entre 1869 et 2020. Notons que seules les traductions du texte intégral, réalisées à partir du texte original anglais et dont Lewis Carroll est identifié comme auteur dans le paratexte, sont prises en compte<sup>121</sup>. Ce nombre élevé de traductions peut être vu comme un paradoxe. En effet, alors qu'*Alice's Adventures in Wonderland* est souvent considéré comme un texte intraduisible à cause de son ancrage dans la culture anglaise, de ses jeux de mots, de ses parodies et du non-sens, il est en réalité abondamment traduit<sup>122</sup>.

La première traduction francophone, la seule à ne pas être une retraduction, est celle d'Henri Bué, réalisée en 1869 à la demande de Lewis Carroll. Il a toutefois fallu près d'un siècle pour que les traducteurs se rendent compte de l'importance de la langue dans le texte. Avant Jacques Papy et sa traduction de 1961, seul Henri Bué, qui habitait à Oxford dans le même monde culturel que Lewis Carroll, s'était rendu compte de toute la subtilité de la langue utilisée. Jusqu'aux années deux mille, ce sont les traductions de Jacques Papy (1961) et d'Henri Parisot (1968) qui faisaient autorité, à tel point que la traduction d'Henri Parisot se trouvait dans vingt

---

<sup>118</sup> LADMIRAL, J-Y., citation tirée de MONTI, E., *op cit.*, p. 23.

<sup>119</sup> GAMBIER, Y., *op cit.*, p. 413.

<sup>120</sup> GARCIA, F., « Quels sont les livres les plus traduits dans le monde ? », sur *your word store*, 2021, <https://www.yourwordstore.com/fr/traduction/top-10-livres-traduits> (consulté le 31/10/2022).

<sup>121</sup> HOUYAUX, J., *op cit.*

<sup>122</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., « Retraduire un classique : Dépoussiérer Alice ? », dans *Jeunesse : Young People, Texts, Cultures*, vol. 1, n° 2, 2010, p. 68.

des quarante-cinq éditions publiées entre 1868 et 2000, éditions pour enfants et pour adultes confondues. Cependant, sa traduction s'adressait uniquement aux adultes et négligeait complètement le public initial de l'œuvre, c'est-à-dire les enfants. En effet, craignant de perdre la moindre nuance de sens, Henri Parisot a été très scrupuleux, a utilisé des tournures de phrases archaïques et n'a pas respecté la simplicité du style carrollien. En analysant cette traduction, il est donc facile de comprendre pourquoi des retraductions s'imposaient. Puisque cette traduction ne s'adressait pas aux enfants, il a fallu en réaliser une autre pouvant être lue par ceux-ci et respectant le style carrollien. Au vu de la complexité de cette tâche, il n'est pas étonnant que plusieurs traducteurs aient tenté l'expérience, avec plus ou moins de brio<sup>123</sup>.

De nombreux critères mentionnés ci-dessus peuvent justifier ce nombre élevé de retraductions. Tout d'abord, beaucoup de traductions datent de plusieurs décennies et ont donc « vieilli ». Par conséquent, il était nécessaire de retraduire le texte, pour que celui-ci corresponde aux nouvelles normes traductologiques, mais aussi aux nouvelles conventions de la langue française. Le public apprécie rarement les traductions vieillottes et préfère lire des traductions contemporaines. De plus, le public cible des traductions n'était pas toujours le même. En effet, certains traducteurs visaient un public d'adultes alors que d'autres visaient un public d'enfants. Comme la traduction d'Henri Parisot le montre, un texte pour adultes ne convient pas forcément à un public enfantin, justifiant ainsi une retraduction. Enfin, étant donné qu'*Alice au pays des merveilles* a obtenu le statut de chef-d'œuvre de la littérature mondiale, de nombreuses maisons d'édition veulent posséder le livre dans leur catalogue. Si l'on additionne ces trois critères, il n'est pas étonnant que le nombre de traductions soit si élevé.

Dans son article « Retraduire un classique : dépoussiérer Alice », Isabelle Nièvres-Chevrel établit un clivage entre les éditions d'*Alice au pays des merveilles* pour l'enfance et la jeunesse et celles pour les adultes parues entre 1869 et 2008<sup>124</sup>. Le simple fait qu'il existe une telle distinction montre que la littérature de jeunesse est une littérature particulière qui mérite une réflexion.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

<sup>124</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., « Retraduire un classique : Dépoussiérer Alice ? », *op cit.*, p. 68.



## IV. La littérature d'enfance et de jeunesse

### 1. Définition

Avant même de tenter de définir la littérature d'enfance et de jeunesse, il est important de mentionner la difficulté de nommer la littérature destinée aux enfants. Faut-il parler de « littérature de jeunesse », de « littérature jeunesse » ou de « littérature pour la jeunesse » ? Dans tous les cas, ce domaine se désigne par son destinataire et son public, à savoir celui de la jeunesse. Le choix de la préposition « pour » n'est cependant pas adéquat, car cette dénomination comprend uniquement la littérature que les adultes choisissent comme étant destinée à la jeunesse. Or, les ouvrages appartenant à une autre catégorie littéraire, mais qui seraient tout de même lus par les jeunes ou par les enfants doivent également être inclus<sup>125</sup>.

La première appellation française de ce domaine, « livres d'éducation » est attestée en 1830. La création d'une appellation montre que de plus en plus de livres pour enfants existent, mais cette dénomination atteste sans aucun doute de l'objectif pédagogique qui se trouve derrière les livres destinés aux enfants. En 1843 apparaît l'idée de « livres d'enfants », mentionnant pour la première fois le destinataire dans l'appellation. En 1865, Pierre-Jules Petzel innove en utilisant l'expression « littérature enfantine<sup>126</sup> ». Marc Soriano a également publié un ouvrage intitulé *Guide de la littérature enfantine*<sup>127</sup>. Le passage de « livre » à « littérature » est important puisqu'il rétrécit le champ et le valorise. Cependant, le terme « enfantin » est connoté négativement, et n'englobe pas les adolescents à qui des livres sont désormais dédiés<sup>128</sup>. C'est finalement en 1981 que Denise Escarpit adopte pour la première fois l'appellation « littérature d'enfance et jeunesse<sup>129</sup> », qui prévaut encore aujourd'hui et est souvent abrégée en « littérature d'enfance » ou « littérature de jeunesse ». En anglais, la « *children's literature* » est une appellation générique, puisqu'elle reprend aussi bien les « *teenage fictions* » que les « *picture books* ».

---

<sup>125</sup> NIÈRES-CHEVREL, I., *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009, pp. 12-15.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> SORIANO, M., *Guide de la littérature enfantine*, Paris, Flammarion, 1959.

<sup>128</sup> NIÈRE-CHEVREL, I., *Introduction à la littérature de jeunesse*, *op cit.*, pp. 15-16.

<sup>129</sup> ESCARPIT, D., *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.



L'encyclopédie *Larousse* définit la littérature de jeunesse comme suit : « [e]nsemble des livres destinés à la jeunesse, depuis la petite enfance jusqu'à l'adolescence<sup>130</sup> ». Cette définition inclut donc tous les ouvrages écrits à destination des enfants, c'est-à-dire les abécédaires, les romans pour adolescents, les imagiers, qui sont des livres d'images accompagnés de mots associés, les contes, les albums, les livres jeux et les pop-ups, qui sont des livres avec du relief que l'on peut déplier. De plus, elle comprend tous les genres de texte, à savoir le roman, la bande dessinée, la poésie, etc., et vise un public cible allant du bambin à l'adolescent<sup>131</sup>. Tous ces éléments rendent la littérature d'enfance et de jeunesse complexe.

## 2. Histoire de la littérature d'enfance et de jeunesse

Avant le siècle des Lumières, il existait très peu de livres destinés aux enfants. En effet, c'est à cette époque que le « sentiment de l'enfance<sup>132</sup> » est apparu. Le premier livre illustré destiné aux enfants a été publié en 1658. Il a été écrit par le pédagogue tchèque Comenius et s'intitule *Orbis sensualium pictus*. Avant cela, seuls des abécédaires, des petits catéchismes et des manuels avaient été publiés pour les enfants. Il faudra ensuite attendre 1699 pour qu'une littérature de fiction adressée à ceux-ci apparaisse. Il s'agit des *Aventures de Télémaque*, écrit par Fénelon pour l'éducation du Duc de Bourgogne<sup>133</sup>. C'est une œuvre didactique puisque le héros, et par conséquent le lecteur, tire un enseignement moral et politique des différents personnages qu'il rencontre.

Les premiers écrivains et le premier éditeur pour enfants étaient anglais. C'est d'ailleurs à Londres que Madame Leprince de Beaumont a écrit *Le Magasin des Enfants* (1756), un livre destiné à l'éducation des jeunes filles. Deux autres auteurs sont considérés comme les précurseurs de la littérature de jeunesse, à savoir Mme de Genlis et Arnaud Berquin, qui ont respectivement écrit *Théâtres à l'usage des jeunes personnes* (1779) et *L'ami des enfants* (1783). S'ensuivent d'autres ouvrages, toujours relatifs à l'éducation. À cette époque, les livres de jeunesse avaient un objectif éducatif. La notion de loisir n'est apparue que plus tard. Ces écrits s'adressaient aux enfants privilégiés puisque seuls ceux-ci savaient lire<sup>134</sup>.

---

<sup>130</sup> « Littérature pour la jeunesse », dans *Encyclopédie du Larousse*, [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature\\_pour\\_la\\_jeunesse/63254#:~:text=Ensemble%20des%20livres%20destin%C3%A9s%20%C3%A0,jusqu'%C3%A0%20l'adolescence](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature_pour_la_jeunesse/63254#:~:text=Ensemble%20des%20livres%20destin%C3%A9s%20%C3%A0,jusqu'%C3%A0%20l'adolescence) (consulté le 16/10/2022).

<sup>131</sup> DELBRASSINE, D., *Littérature jeunesse*, année académique 2017-2018.

<sup>132</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., *Introduction à la littérature de jeunesse, op cit.*, p. 32.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 31.

Au début du XIXe siècle, le nombre d'ouvrages publiés en littérature de jeunesse doublait chaque année. Deux éditeurs de littérature de jeunesse sont apparus à Paris, Pierre Blanchard et Alexis Eymery, puis d'autres ont suivi en province. Les illustrations ont également fait leur apparition dans les livres. De plus, c'est au même moment que les genres romanesques tels que les romans d'aventure, de mœurs, de formation, etc. ont commencé à se développer<sup>135</sup>.

C'est la deuxième partie du XIXe siècle qui a réellement marqué l'essor de la littérature de jeunesse. De nouvelles maisons d'édition, telles que Hachette, Hetzel ou Flammarion, encore connues aujourd'hui, ont ouvert leurs portes<sup>136</sup>. Toujours selon Isabelle Nière-Chevrel, cette popularité montante de l'édition pour la jeunesse est due à l'instauration de l'école obligatoire ainsi qu'au développement du marché de l'imprimé<sup>137</sup>. À la même époque, les avancées techniques ont favorisé l'apparition de l'album et de la bande dessinée. Cependant, les bandes dessinées ne sont pas tout de suite sorties sous forme de livres, mais ont d'abord été publiées dans des journaux pour enfants. Influencées par les États-Unis, les premières bibliothèques dédiées aux enfants sont créées après la Seconde Guerre mondiale. De nombreux romans étrangers sont traduits ou retraduits pour combler le manque de nouveaux romans, conséquence directe de la guerre. Ces œuvres s'éloignent alors de la transmission des valeurs chrétiennes, privilégient l'autonomie infantine, créent des univers non réalistes et visent un public plus large en y incluant les classes plus populaires. Il est alors possible de distinguer deux types de production, à savoir la production restreinte, qui comprend des créations exigeantes et inventives, et la production de masse, extrêmement puissante, où le livre est un produit commercial. La traduction de séries telles que *Chair de Poule* et *Harry Potter*, des ouvrages populaires, a marqué le XXIe siècle<sup>138</sup>.

Au départ, les livres pour enfants avaient donc un objectif purement éducatif. La littérature de jeunesse comme nous la connaissons aujourd'hui n'est apparue qu'au XIXe siècle<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 49-52.

<sup>139</sup> HUNT, P., « Introduction: The World of Children Literature Studies », dans HUNT, P., éd., *Understanding Children Literature*, London, Routledge, 2005, p. 6.

### 3. Caractéristiques de la littérature d'enfance et de jeunesse

D'après Isabelle Nièvres-Chevrel, pour qu'un ouvrage relève de la littérature de jeunesse, il faut que celui-ci remplisse trois critères, à savoir être écrit pour les enfants (création), être édité pour les enfants (édition) et être lu par les enfants (réception)<sup>140</sup>.

#### 3.1. Écriture d'un ouvrage de jeunesse

La littérature de jeunesse est un genre particulier car les œuvres sont écrites pour les enfants par des adultes qui vont décider de ce qui est adapté aux enfants, mais aussi de ce qui va être supprimé et censuré. Bien que l'écriture d'un ouvrage de jeunesse semble simple, il n'en est rien. Les textes contiennent énormément de mécanismes complexes.

Tout d'abord, ils sont les héritiers de la tradition orale des contes et comportent toujours des traces d'oralité<sup>141</sup>. Puisque la littérature de jeunesse est souvent écrite pour être lue à voix haute, elle comprend énormément de jeux de mots, de jeux sonores ou rythmiques, ainsi que des rimes<sup>142</sup>. De plus, lorsqu'il écrit un livre pour enfants, l'auteur doit tenir compte du bagage cognitif moins important de son lecteur<sup>143</sup>, et doit donc utiliser des répétitions, des formulations simples et figées, ainsi qu'un style et des mots adaptés à l'âge de son public cible<sup>144</sup>. Cependant, son style ne doit pas rendre l'histoire linéaire pour autant puisque la curiosité de l'enfant doit l'encourager à lire le livre jusqu'au bout. Plus l'âge des enfants auxquels le livre s'adresse est élevé, plus l'auteur introduit des éléments inconnus<sup>145</sup>. De plus, les livres pour enfants ont souvent un lexique riche et varié, l'objectif étant de développer le vocabulaire du lecteur<sup>146</sup>, tout en restant accessibles et compréhensibles. L'auteur aborde généralement des sujets familiers aux enfants tels que l'école, la famille, les aventures, l'amour ou la peur<sup>147</sup>. Isabelle Nièvres-Chevrel met également en avant deux autres caractéristiques de la littérature de jeunesse, à savoir la présence d'animaux et celle d'enfants comme héros<sup>148</sup>. L'écrivain a

---

<sup>140</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., *Introduction à la littérature de jeunesse, op cit.*, p. 15.

<sup>141</sup> HUNT, P., *op cit.*, p. 5.

<sup>142</sup> ALVSTAD, C., *op cit.*, p. 24.

<sup>143</sup> GAILEY, C., « Newtonian and Quantum Physics for Babies: A Quirky Gimmick for Adults or Pre-science for Toddlers? », dans HUNT, P., éd., *Understanding Children Literature*, London, Routledge, 2005, p. 323.

<sup>144</sup> PEDERZOLI, R., *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 45.

<sup>145</sup> LYPP, M., *Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur*, Frankfurt am Main, Bern, Berlin, Wien, Peter Lang, 2000, citée dans PEDERZOLI, R., *op cit.*, p. 45.

<sup>146</sup> SHAVIT, Z., « Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem », dans *Poetics Today*, vol. 2, n° 4, 1981, p. 177.

<sup>147</sup> PEDERZOLI R., *op cit.*, p. 29.

<sup>148</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., *Introduction à la littérature de jeunesse, op cit.*, p. 145.

souvent recours à des animaux anthropomorphes, c'est-à-dire des animaux qui se comportent comme des humains, lorsqu'il ne veut pas faire vivre certaines situations à des humains<sup>149</sup>. Personne ne sera surpris que les héros enfants soient plus fréquents dans les livres de littérature de jeunesse que dans les livres de littérature générale. En effet, les auteurs ont vite compris que la meilleure façon de captiver l'attention d'un jeune lecteur était de parler de lui<sup>150</sup>. Ces deux traits se retrouvent d'ailleurs dans l'œuvre *Alice au pays des merveilles*, que nous allons analyser, puisque l'héroïne principale est une petite fille blonde, prénommée Alice. De plus, tout au long de l'histoire, Alice rencontre de nombreux animaux qui se comportent tous comme des adultes. Effectivement, le Lapin Blanc est toujours en retard et joue à l'assistant, le Lièvre de Mars passe son temps à boire du thé et le cochon pleure sans cesse comme un bébé. Tous ces animaux parlent et vivent dans des maisons, caractéristiques habituellement réservées aux humains.

Le public cible de la littérature de jeunesse est composé d'enfants allant de 0 à 18 ans. Pourtant, la tranche d'âge de l'enfant à laquelle l'œuvre est adressée a une énorme influence sur la façon dont l'auteur va s'exprimer. L'âge du public cible d'un ouvrage est donc très important pour l'auteur<sup>151</sup>.

La littérature enfantine a un double objectif qui est à la fois d'amuser l'enfant-lecteur, mais également de l'informer ou de l'instruire. Pour Godelène Logez, la littérature de jeunesse est « une littérature au carrefour de la littérature, de l'éducation et du divertissement<sup>152</sup> ».

### 3.2. Édition d'un ouvrage de jeunesse

Lorsqu'une maison d'édition édite un livre, elle vise soit un public d'adultes, soit un public d'enfants, soit les deux. Le meilleur moyen de connaître le public cible d'un ouvrage est de se référer à la maison d'édition. Si elle est spécialisée en littérature générale ou en littérature de jeunesse, le doute n'a plus sa place. Cependant, le lecteur privilégié par l'éditeur n'est pas forcément le lecteur exclusif. Ce n'est pas parce que la maison d'édition vise un public d'adultes que des enfants ne vont pas s'intéresser à l'œuvre. Le contraire est également vrai. Prenons le

---

<sup>149</sup> *Ibid.*,

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>151</sup> SORIANO, M., *op cit.*, p. 42.

<sup>152</sup> LOGEZ, G., « L'union des contraires... Quelques réflexions à partir de la traduction de deux romans de Joan Lingard », dans ANTOINE, F., éd, *Traduire pour un jeune public*, Lille, Université Charles-de-Gaule, 2001, p. 54.

cas du roman *Harry Potter*, qui a initialement été écrit et édité pour les enfants, mais dont les adultes s’emparent. Le même phénomène peut être constaté avec le livre *Alice au pays des merveilles*. Un livre peut donc être édité une première fois pour un public cible, avant d’être réédité pour un public cible différent. Cependant, la frontière entre les textes pour adultes et les textes pour enfants est mouvante et ne peut pas être réduite à une simple distribution opérée par les éditeurs<sup>153</sup>.

### 3.3. Lecture d’un ouvrage de jeunesse

À première vue, il semblerait que les destinataires de la littérature de jeunesse soient les enfants ou les jeunes. Pourtant, la littérature de jeunesse possède un double lectorat, à savoir le jeune lecteur et l’adulte. En effet, celle-ci est sanctionnée par les adultes puisqu’un auteur écrit un livre, un éditeur choisit de l’éditer, puis un adulte décide l’acheter. Nous pouvons également ajouter les bibliothécaires, qui sélectionnent les livres empruntables ainsi que les enseignants, qui imposent des livres à lire<sup>154</sup>. Dans le cas des albums ou des livres pour les tout-petits, le rôle de l’adulte s’élargit puisque c’est également lui qui lit le livre et le met en scène. Avant de plaire aux enfants, les ouvrages de jeunesse doivent donc d’abord attirer les adultes. Bien que ceux-ci ne soient pas a priori visés comme lecteurs, les adultes sont visés comme médiateurs<sup>155</sup>. Ce double lectorat est aussi présent dans le texte même. Au XVIIIe siècle, par exemple, on pouvait déjà constater que les contes de fées s’adressaient à deux lectorats différents, même s’ils étaient principalement écrits pour les enfants<sup>156</sup>.

Un livre de jeunesse fait donc l’objet d’une double lecture, puisqu’une même œuvre va être lue différemment par le jeune lecteur et par l’adulte. Un enfant est souvent considéré comme un lecteur moins compétent que le lecteur adulte<sup>157</sup>. Pourtant, l’enfant voit des éléments que l’adulte ne perçoit pas toujours. Nathalie Prince considère même que la littérature de jeunesse est une littérature polyphonique, les voix étant celles de l’auteur, du lecteur à voix haute et de l’auditeur-spectateur, c’est-à-dire l’enfant qui ne sait pas lire, mais qui écoute l’histoire<sup>158</sup>.

---

<sup>153</sup> DELBRASSINE, D., *op cit.*

<sup>154</sup> ZHANG, W., « La traduction de la littérature de jeunesse : contraintes des reformulations », dans *Les Langues Modernes*, n° 2, 2016, p. 90.

<sup>155</sup> PRINCE, N., « Introduction », dans PRINCE, N., éd., *La littérature de jeunesse en question*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

<sup>156</sup> ALVSTAD, C., *op cit.*, p. 24.

<sup>157</sup> PRINCE, N., *op cit.*

<sup>158</sup> *Ibid.*

### 3.4. Le cas particulier de l'album

L'album est un type particulier de livre de jeunesse dans lequel l'image est prépondérante par rapport au texte. Le terme anglais « *picture book* » est donc bien plus représentatif que le terme francophone. Cependant, l'image n'a pas seulement un rôle décoratif, mais possède une réelle dimension expressive<sup>159</sup>. D'après Isabelle Nièvre-Chevrel, les premiers albums pour enfants dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui sont apparus dans les années 1860<sup>160</sup>. L'un d'entre eux s'intitule *Der Struwwelpeter* d'Henrich Formann. Le livre, dont le titre francophone est *Pierre l'Ébouriffé*, a ensuite été traduit par Trim et édité par la maison d'édition Hachette. D'autres albums similaires ont été publiés dans les années suivantes, comme *La Journée de Mademoiselle Lili*, publié en 1862 par Hetzel<sup>161</sup>. Depuis lors, la fonction de l'image dans les livres a suscité tant d'intérêt chez les éditeurs du XXe siècle que l'album a subi de nombreuses modifications. Les albums du *Père Castor*, écrits par Paul Faucher et publiés chez Flammarion en 1931, ont complètement renouvelé l'album pour enfants en France. L'école des loisirs a ensuite été fondée en 1965, avec comme objectif de publier des albums pour enfants intéressants et éducatifs<sup>162</sup>. Cela correspond donc aux deux objectifs principaux de la littérature de jeunesse, à savoir instruire et plaire. En 1970, beaucoup de maisons d'édition ont tenté de revisiter l'album et en 1990, celui-ci a commencé à prendre l'ampleur qu'il connaît aujourd'hui<sup>163</sup>.

La caractéristique principale de l'album est donc la combinaison de deux niveaux de communication, à savoir le verbal et le visuel, qui communiquent par des signes différents, respectivement les signes iconographiques et les signes conventionnels. La lecture d'un album peut être représentée par un cercle herméneutique puisque le signe auquel on s'intéresse en premier crée des attentes pour l'autre signe. Le lecteur passe sans cesse d'un signe à l'autre<sup>164</sup>. Une autre caractéristique de l'album est que ce dernier fonctionne par doubles pages. En effet, « les ellipses temporelles, les changements de séquences narratives se produisent au changement de double page<sup>165</sup> ». Le texte n'est ainsi pas cloisonné par page, mais bien par

---

<sup>159</sup> LINDEN, S., « L'album, un support artistique ? », dans PRINCE, N., éd., *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

<sup>160</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., *Introduction à la littérature de jeunesse*, *op cit.*, p. 124.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> « L'album, emblème de l'évolution du livre pour enfants », sur *Bibliothèque nationale de France*, pp. 5-6, <http://classes.bnf.fr/pdf/albums.pdf> (consulté le 16/10/2022).

<sup>163</sup> LINDEN, S., *op cit.*

<sup>164</sup> NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C., *How picture books work*, New York, Routledge, 2006, pp. 16-17.

<sup>165</sup> LINDEN, S., *op cit.*

double page. De plus, les albums contiennent souvent une diversité de mots plus importante<sup>166</sup>, ainsi qu'une plus grande fréquence de constructions grammaticales rares<sup>167</sup>.

L'album que nous allons analyser dans ce travail semble être un cas particulier puisqu'il ne respecte pas toutes les caractéristiques de l'album. En effet, bien qu'il ait la forme d'un album, que le texte soit cloisonné par double page et qu'il existe un lien entre le niveau de communication verbale et celui de communication non verbale, la quantité de signes conventionnels est largement supérieure à la quantité de signes iconographiques. Par conséquent, un enfant capable de lire seul un album classique ne pourrait pas forcément lire cet album d'*Alice* à cause de la prépondérance du texte.

Même si son œuvre n'a pas été publiée sous forme d'album, puisque ce format n'était pas encore très populaire à l'époque, Lewis Carroll a accordé une grande importance aux illustrations d'*Alice's Adventures in Wonderland*, publiées en 1865. Après avoir essayé de les réaliser lui-même, il a finalement confié la tâche à un illustrateur professionnel, John Tenniel. Cependant, Lewis Carroll a suivi le processus de très près, et semblerait même avoir demandé à John Tenniel de s'inspirer des dessins qu'il avait lui-même réalisés<sup>168</sup>. Ils ont ensuite réfléchi ensemble à l'agencement du texte et des illustrations. À cette époque, Lewis Carroll était déjà conscient de l'importance des illustrations d'un livre, et du rôle qu'elles jouaient dans une histoire de jeunesse<sup>169</sup>.

#### **4. Statut de la littérature d'enfance et de jeunesse**

La littérature de jeunesse n'a pas toujours eu le statut dont elle jouit aujourd'hui. En effet, elle a longtemps été dévalorisée, car elle était considérée comme un outil avec une fonction purement didactique<sup>170</sup>. De plus, elle devait répondre aux attentes sociales, ce qui signifie que plusieurs éléments de certaines œuvres devaient être censurés. Le lecteur était également estimé comme incompetent et manquant de bagage cognitif, ce qui limitait les auteurs dans l'utilisation de moyens stylistiques. Pourtant, des analyses ont montré que ces critiques peuvent aussi

---

<sup>166</sup> MONTAG, J., JONES, M. & SMITH, L., « The words children hear: Picture books and the statistics for language learning », dans *Psychological Science*, vol. 26, n° 9, 2015, p. 6.

<sup>167</sup> CAMERON-FAULKNER, T. & NOBLE, C., « A comparison of book text and Child Directed Speech », dans *First Language*, vol. 33, n° 3, 2013, p. 276.

<sup>168</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., « Destin éditorial d'*Alice's Adventures in Wonderland*: des enfants victoriens aux surréalistes français », *op cit.*, p. 287.

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> DELBRASSINE, D., *op cit.*

s'appliquer à la littérature générale. En effet, les œuvres destinées aux adultes ne s'adressent pas toujours à des lecteurs très compétents, et n'ont parfois pas d'autre objectif que le simple divertissement<sup>171</sup>.

Actuellement, le statut de la littérature de jeunesse a évolué, et celle-ci n'est plus considérée comme une sous-littérature médiocre ne méritant pas d'être le sujet d'études universitaires, mais comme une littérature complexe digne d'être lue et traitée par les adultes<sup>172</sup>. Les nombreux prix qui existent désormais pour des livres de littérature de jeunesse témoignent de cette évolution. Le Prix Farniente, décerné par les jeunes lecteurs eux-mêmes, existe depuis plus de vingt ans. C'est le prix pour la littérature de jeunesse le plus célèbre en Belgique, mais il en existe d'autres, tels que le Prix Première Victor du Livre de Jeunesse, ou le Prix Libbylit. Les prix pour la littérature de jeunesse ont également fait leur apparition dans d'autres pays comme la France, l'Allemagne, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni et le Maroc<sup>173</sup>.

## 5. Traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse

La traduction occupe une place très importante dans la littérature de jeunesse puisque, en 2003, presque cinquante pour cent des œuvres de littérature de jeunesse étaient des traductions<sup>174</sup>. En 2021, la littérature de jeunesse faisait toujours partie des trois canaux éditoriaux les plus traduits, après la fiction romanesque et la bande-dessinée<sup>175</sup>. Pourtant, la traduction de livres de jeunesse n'est pas plus facile que la traduction de livres pour adultes.

Selon Zohar Shavit, la traduction de la littérature de jeunesse suit souvent deux grands principes, à savoir l'adaptation du texte de manière à le rendre utile et approprié pour un enfant et l'adaptation de l'intrigue, des descriptions et de la langue pour qu'elles soient compréhensibles pour l'enfant<sup>176</sup>. Si ces deux conditions sont respectées, le traducteur est autorisé à modifier le texte de nombreuses façons, grâce à la position que la littérature de jeunesse occupe dans le polysystème littéraire<sup>177</sup>. En effet, les traductions de littérature de

---

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> HUNT, P., *op cit.*, p. 3.

<sup>173</sup> « Prix littéraires » sur *Ricochet jeunes*, <https://www.ricochet-jeunes.org/prix-litteraires> (consulté le 16/10/2022).

<sup>174</sup> FRIOT, B., « Traduire la littérature pour la jeunesse », dans *Le français aujourd'hui*, vol. 142, n° 3, 2003, p. 47.

<sup>175</sup> SNE, *Les chiffres de l'édition 2021-2022*, Paris, Syndicat national de l'édition, 2022, p. 19.

<sup>176</sup> SHAVIT, Z., « Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem », *op cit.*, pp. 171-172.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 171.



jeunesse essaient de rattacher le texte à des modèles existant dans la langue cible. Cette technique était également utilisée dans la littérature pour adultes, mais est de plus en plus mise de côté<sup>178</sup>. Si l'on suit la dichotomie de Jean-René LADMIRAL<sup>179</sup>, dans laquelle le traductologue oppose deux concepts, à savoir « sourcier » et « cibliste », les traducteurs sourciers étant des « amateurs de “verres colorés” [...] traduis[a]nt “*ut interpr(et)es*”, c'est-à-dire en pratiquant l'“*équivalence formelle*”<sup>180</sup> » et les ciblistes des « amateurs de “verres transparents” [...] traduis[a]nt “*ut orator(es)*”, c'est-à-dire en pratiquant l'“*équivalence dynamique*”<sup>181</sup> », on pourrait considérer que les traducteurs de littérature de jeunesse, qui ont tendance à adapter le texte à leur public cible, optent pour une traduction cibliste, c'est-à-dire une traduction axée sur le destinataire. En effet, ces deux types d'équivalence mis en avant par Eugene Nida sont respectivement axés sur le texte source et l'auteur, ainsi que sur le texte cible et le lecteur<sup>182</sup>.

Bien que le lecteur source et le lecteur cible appartiennent habituellement à la même tranche d'âge, leur bagage culturel est totalement différent. En effet, ils n'ont pas les mêmes références historiques ou géographiques, et leur vie quotidienne n'est pas rythmée par les mêmes habitudes<sup>183</sup>. Les traducteurs ont donc « 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<sup>184</sup> ». Pour adapter le texte à l'enfant visé, le traducteur est autorisé à faire des changements, à ajouter ou à supprimer des éléments, à adapter l'intrigue, les personnages et la langue<sup>185</sup>, mais également les références littéraires, l'emploi des langues étrangères, les noms propres ainsi que les unités de mesure. Tous ces éléments font partie de ce que Göte Klingberg appelle « *cultural context adaptation*<sup>186</sup> », qui est un « *term for modifications that aim to adjust a text to the prospective readers' frames of reference*<sup>187</sup> ».

Cependant, l'un des objectifs pédagogiques principaux de la littérature de jeunesse traduite est d'améliorer les connaissances et la compréhension des cultures étrangères des jeunes lecteurs. Ce but n'est pas atteint si tous ces éléments culturels du texte source sont adaptés au public

<sup>178</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>179</sup> LADMIRAL, J.-R., « Sourciers et ciblistes », dans *Revue d'esthétique*, n° 12, 1986, pp. 34-35.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>182</sup> NIDA, E., *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill, 1964.

<sup>183</sup> FRIOT, B., *op cit.*, pp. 48-49.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>185</sup> SHAVIT, Z., *Poetics of Children literature*, Athènes, University of Georgia Presse, 2009, pp. 112-113.

<sup>186</sup> KLINGBERG, G., *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, Malmö, Liber/Gleerup, 1986.

<sup>187</sup> ALVSTAD, C. *op cit.*, p. 22.

cible dans le texte cible<sup>188</sup>. Il faut garder en tête que chaque traduction a une visée traductive différente, qui peut être décidée par le traducteur ou imposée par la politique éditoriale<sup>189</sup>, et qui détermine si la lisibilité est plus importante que l'atmosphère historique et étrangère<sup>190</sup>. Ce dilemme se pose aussi lorsque le traducteur rencontre des marques d'oralité, éléments récurrents dans la littérature de jeunesse<sup>191</sup>. En effet, ces éléments sont difficiles à traduire et, lorsqu'il doit rendre un jeu de mots, une rime ou un jeu avec le son, le traducteur doit souvent choisir s'il est préférable de rendre le son ou le contenu. Lors de la traduction de poèmes ou de chansons, le traducteur doit encore une fois opter pour une traduction qui sera familière ou étrangère au lecteur cible<sup>192</sup>.

Ces adaptations peuvent aussi être le résultat de changements idéologiques, appelés « *purification*<sup>193</sup> » par Göte Klingberg. Ces changements sont réalisés pour faire coïncider le texte avec l'ensemble des valeurs des adultes<sup>194</sup>. L'un des exemples les plus célèbres est la traduction du personnage de Pipi Langstrump, qui signifie littéralement « Pipi longues chaussettes », mais qui a été officiellement traduit par Fifi Brindacier. Dans ce roman, la petite fille insolente, libre et sauvage est devenue une petite fille assagie, drôle et exubérante dans la version française, et ce pour respecter les normes de la littérature de jeunesse française<sup>195</sup>.

Comme mentionné précédemment, des illustrations sont souvent présentes dans les livres de jeunesse, particulièrement dans ceux destinés aux petits enfants. Cependant, la traduction d'un texte peut modifier la relation qui existait entre le signe iconographique et le signe conventionnel<sup>196</sup>. Les illustrations ajoutent donc une difficulté à la tâche du traducteur, et peuvent même créer des confusions si le traducteur ne sait pas quelles illustrations vont accompagner sa traduction, ou si son travail est publié avec des illustrations réalisées spécialement pour une autre traduction<sup>197</sup>. C'est pourquoi les livres de jeunesse sont souvent publiés avec de nouvelles illustrations. Ainsi, le livre ne semble pas être une traduction, et la

---

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> ZHANG, W., *op cit.*, p. 97.

<sup>190</sup> OITTINEN, R., *Translating for Children*, New York, Garland, 2000, p. 91.

<sup>191</sup> ALVSTAD, C., *op cit.*, p. 24.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> KLINGBERG, G., *op cit.*, p. 12

<sup>194</sup> ALVSTAD, C., *op cit.*, p. 23.

<sup>195</sup> FRIOT, B., *op cit.*, pp. 48-49.

<sup>196</sup> O'Sullivan, E., « Translating Pictures », dans *Signal*, n° 90, 1999, p. 167.

<sup>197</sup> ALVSTAD, C., *op cit.*, p. 25.

participation d'un illustrateur connu dans la culture cible peut faire augmenter les ventes<sup>198</sup>. Enfin, changer les illustrations peut également permettre d'adapter le contenu du livre<sup>199</sup>.

D'après Isabelle Nières-Chevrel, les normes traductologiques de la littérature de jeunesse seraient légèrement moins exigeantes que celles de la littérature générale<sup>200</sup>. Par exemple, entre 1750 et 1850, de nombreux écrivains-traducteurs se sont complètement éloignés de l'œuvre originale, avec « imité de l'anglais<sup>201</sup> » pour toute mention faisant référence au texte source. L'adaptation est aussi un procédé fréquent dans l'édition pour la jeunesse. Il s'agit d'une réécriture de l'œuvre, qui n'est soumise à aucun transfert linguistique et culturel et peut, par conséquent, complètement dévier de l'œuvre originale. En général, les œuvres qui subissent une adaptation sont des œuvres déjà connues, dont la célébrité du titre fait vendre. Autrement dit, « loin que la célébrité protège les classiques de la littérature de jeunesse de la dégradation marchande, elle est précisément ce qui les rend vulnérables<sup>202</sup> ».

En conclusion, les traductions de littérature de jeunesse ont tendance à s'éloigner du texte source afin d'être aussi compréhensibles que possible pour le lecteur visé, et répondre autant que possible à ses attentes culturelles et linguistiques. Nous allons à présent nous lancer dans l'analyse comparative de deux traductions d'*Alice's Adventures in Wonderland*, dont l'une a été réalisée à l'attention des enfants, afin de déterminer si ces théories relatives à la traduction de littérature de jeunesse sont confirmées en pratique dans ce cas précis.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> NIÈRES-CHEVREL, I., « Études de réception et littérature de jeunesse : quelques aspects spécifiques », *L'Esprit Créateur*, vol. 49, n° 1, 2009, p. 87.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 89.

## V. Présentation du corpus analysé

Ce travail présente la comparaison de trois chapitres de deux traductions francophones d'*Alice au pays des merveilles* qui visent un public différent, à savoir les enfants et les adultes.

La première traduction analysée est celle d'Anne et Isabelle Herbauts, publiée en 2002 chez Casterman. Le contexte de cette traduction est très particulier. En effet, Anne Herbauts, une jeune artiste belge, a été contactée par la maison d'édition Casterman pour illustrer un classique ; elle a choisi *Alice au pays des merveilles*. Anne Herbauts ne voulait pas que ses dessins soient basés sur une traduction déjà existante, mais elle ne pouvait pas non plus se servir du texte original comme support, car elle ne parlait pas anglais. Elle s'est lancée dans la traduction de l'œuvre avec l'aide de sa sœur, Isabelle Herbauts, une physicienne établie à Londres. Cette traduction a donc vu le jour grâce au désir d'Anne Herbauts d'illustrer l'histoire d'*Alice au pays des merveilles*, et a été réalisée par deux sœurs sans aucune expérience de traduction antérieure<sup>203</sup>. C'est d'ailleurs le nom d'Anne Herbauts qui apparaît sur l'ouvrage, mais sur son site, Casterman stipule que le livre a été traduit par Isabelle Herbauts. Dans ce travail, cette traduction sera nommée la « traduction d'Anne Herbauts ».

Dans la postface de l'œuvre intitulée « Les partis pris de la traduction », l'éditeur explique que le « parti pris global a consisté à trouver, dans la langue d'arrivée, des équivalences aux jeux de langage, souvent complexes, que pratique Carroll dans la langue de départ<sup>204</sup> ». Nous comprenons donc que les deux sœurs ont privilégié la lisibilité du texte cible pour un jeune lecteur francophone à la fidélité sans faille au texte source<sup>205</sup>. Même s'il est parfois difficile de déterminer précisément si un livre s'adresse aux adultes ou aux enfants<sup>206</sup>, le public cible de cette traduction est clairement déterminé. Tout d'abord, le livre a été publié chez Casterman, une maison d'édition spécialisée dans l'édition de bandes dessinées et de livres de jeunesse<sup>207</sup>. Ensuite, bien que l'histoire originale soit publiée sous forme de roman, la traduction a été éditée sous forme d'album, un type particulier de livre de jeunesse, généralement destiné aux jeunes enfants. Casterman conseille d'ailleurs cet album aux enfants à partir de trois ans. Enfin, dans

---

<sup>203</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., « Retraduire un classique : Dépoussiérer Alice ? », *op cit.*, pp. 70-71.

<sup>204</sup> DE LA CROIX, A., « Les partis pris de la Traduction », dans CARROLL, L., *Alice's Adventures in Wonderland*, traduit par Anne Herbauts, Bruxelles et Paris, Casterman, 2022, p. 123.

<sup>205</sup> NIÈVRES-CHEVREL, I., « Retraduire un classique : Dépoussiérer Alice ? », *op cit.*, p. 72.

<sup>206</sup> DELBRASSINE, D., *op cit.*

<sup>207</sup> Information tirée de la page d'accueil du site *Casterman*, <https://www.casterman.com/> (consulté le 21/10/2022).

les bibliothèques, cette traduction est rangée dans la section jeunesse, ce qui prouve qu'elle vise les enfants comme lecteurs.

La deuxième traduction analysée est celle de Laurent Bury, éditée à la *Librairie générale française* en 2009. La traduction est précédée de deux préfaces, « Introduction » et « Note sur la traduction ». Celle qui nous intéresse est la seconde, dans laquelle Laurent Bury explique l'intérêt de retraduire *Alice*, mais surtout l'approche traductologique qu'il a suivie lors de sa traduction. Le traducteur rejoint le point de vue de Bensimon, qui, pour rappel, pense qu'une première traduction est une « naturalisation<sup>208</sup> » de l'œuvre étrangère, alors que, lors d'une retraduction, le traducteur reste plus proche du texte source et ne cherche plus à rapprocher la culture cible et la culture source<sup>209</sup>. C'est cette approche qu'il a suivie lors de sa traduction. Selon Laurent Bury, la retraduction permet également de résoudre des problèmes de traduction qui n'ont pas été résolus dans les précédentes traductions<sup>210</sup>. Le public visé par cette traduction est plus ambigu que celui de la traduction d'Anne Herbauts. En effet, la maison d'édition, qui est une filiale du groupe d'édition « Hachette Livre », ne suffit pas à classer le livre comme étant un livre de jeunesse ou non, puisqu'elle édite des livres pour les deux publics. Cependant, le livre a été édité dans la collection « Le livre de poche » qui comprend uniquement des livres pour adultes. Or, un livre pour enfants aurait été édité dans la collection « Le livre de poche jeunesse », ce qui prouve que ce sont les adultes qui sont visés par cette traduction. De plus, dans sa préface, Laurent Bury lui-même admet ne pas s'adresser exclusivement à un public d'enfants, ce qui lui a d'ailleurs permis d'utiliser des notes de bas de page pour expliquer certains éléments de l'époque victorienne, sans devoir les substituer par des éléments de l'époque actuelle en France<sup>211</sup>.

Parmi les nombreuses traductions existantes, ce travail porte uniquement sur ces deux traductions en particulier pour trois raisons. Tout d'abord, il s'agit de deux traductions récentes et publiées à la même époque puisque seulement sept ans les séparent. Si les traductions avaient été publiées à des époques distinctes, les différences de traduction auraient pu être provoquées par des éléments tels que les différentes normes de traduction en vigueur à l'époque, ce qui aurait faussé l'analyse. Ensuite, pour que l'analyse soit recevable, chacune des traductions devait avoir un public cible bien défini. L'une devait être clairement destinée aux enfants, et

---

<sup>208</sup> BENSIMON, P., *op cit.*, pp. IX.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> BURY, L., « Note sur la traduction », dans CARROLL, L., *op cit.*, p. 34.

<sup>211</sup> *Ibid.*

l'autre aux adultes. Enfin, pour assurer la présence de véritables différences entre les deux traductions, le livre de jeunesse ne devait pas s'adresser à de grands enfants ou à de jeunes adolescents, mais bien à de jeunes enfants, ce qui est le cas de l'œuvre d'Anne Herbauts.

La comparaison est limitée à l'analyse de trois chapitres, à savoir les chapitres deux, six et neuf, intitulés respectivement « *The Pool of Tears* », « *Pig and Pepper* », et « *The Mock Turtle's Story* ». Ce sont ces chapitres qui ont été sélectionnés car ils comprennent un éventail varié d'exemples relevant des différentes catégories analysées, à savoir la traduction des *realia* (en ce compris les noms des personnages, les références culturelles, les hétérolinguismes<sup>212</sup>, les poèmes, les proverbes), des jeux de mots, du temps de la narration, ainsi que des marques de l'oralité.

Une comparaison comprenant plus de traductions, plus de chapitres ou plus de catégories aurait été encore plus intéressante et représentative, mais la matière à analyser aurait été beaucoup trop importante pour ce travail. Une telle comparaison devrait être réalisée dans une étude de plus grande envergure.

---

<sup>212</sup> GRUTMAN, R., « Ingelaste talen vertalen : vier literaire scenario's », dans *Filter: tijdschrift over vertalers*, vol. 25, n° 3, 2018, p. 5.



## VI. Comparaison des deux traductions

Cette partie du travail est consacrée à la comparaison même des deux traductions mentionnées au point précédent. Cette comparaison pouvait être réalisée selon deux approches différentes. La première consistait à choisir une difficulté de traduction et à analyser la méthode employée par chacun des traducteurs pour surmonter cette difficulté tout au long du texte. Cependant, c'est la seconde option qui a été retenue, à savoir une analyse quantitative des différences de traduction présentes dans trois chapitres. Ainsi, les recherches ont pu être diversifiées grâce à l'analyse d'éléments variés, différentes réflexions ont pu être engagées et une comparaison des résultats a pu être réalisée. Pour ce faire, nous avons lu les deux traductions en parallèle, en notant toutes les différences dans un carnet de bord, avant de les regrouper en différentes catégories, à savoir la traduction des *realia* (en ce compris les noms des personnages, les références culturelles, les hétérolinguismes, les poèmes et les proverbes), des jeux de mots, du temps de la narration, ainsi que des marques de l'oralité.

Puisque l'analyse de toutes les différences de ces trois chapitres aurait représenté un travail trop important, seules les différences relevant des catégories citées ci-dessus seront analysées, les autres ayant été laissées de côté. L'objectif était de réaliser une liste exhaustive de toutes ces différences. Cependant, il faut admettre que, l'œuvre de Lewis Carroll étant très complexe, il n'est pas impossible que certaines subtilités aient échappé à notre attention. Il est essentiel de lire plusieurs fois *Alice au pays des merveilles*, car chaque nouvelle lecture permet de découvrir de nouveaux messages cachés ou de nouveaux jeux de mots. Par la suite, nous avons analysé chaque catégorie, en observant la stratégie adoptée par chacun des deux traducteurs pour chaque exemple. L'objectif était d'arriver à une conclusion chiffrée, explicitant le nombre de fois où une certaine stratégie a été adoptée par chaque traducteur. Cette étude a permis de découvrir quelle stratégie a été privilégiée par chacun des deux traducteurs pour surmonter une certaine difficulté de traduction, de déterminer si les deux traducteurs ont majoritairement opté pour des stratégies similaires ou non, et si ces choix peuvent être justifiés par la différence de public cible.



## 1. Traduction des realia

La majorité des textes, et particulièrement les romans, contiennent un nombre élevé de realia. Le terme « realia » est emprunté au latin et signifie « les choses réelles<sup>213</sup> ». Une reale est un culturème, à savoir un élément « *intimately bound up with the universe of reference of the original culture*<sup>214</sup> », qui est donc intimement lié à la culture du public du texte source et qui est absent de la culture du public du texte cible. Les realia ne font pas uniquement référence à des éléments matériels, mais elles peuvent aussi référer à des concepts religieux ou éducationnels, à des valeurs ou à des tabous présents dans la culture source<sup>215</sup>. Selon Pekka Kujamäki<sup>216</sup>, les realia peuvent être classées en six catégories, à savoir la société, les plaisirs, les noms propres, la nature, la mythologie et la vie quotidienne. Ces catégories sont ensuite divisées en sous-catégories. À celles-ci s'ajoutent les éléments liés à la culture anglaise, au fait que le roman original soit écrit en anglais et que l'histoire se déroule en Angleterre. Ces références, qui comprennent des éléments tels que les références historiques et les unités de mesure, font partie de ce que Göte Klingberg appelle le « *cultural context*<sup>217</sup> ». Les hétérolinguismes, les poèmes ainsi que les proverbes sont également englobés dans ce concept. Il s'agit donc de

*culture-specific items [...] whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the non-existence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text*<sup>218</sup>.

Les différences lexicales entre la langue source et la langue cible ainsi que les différences entre le bagage culturel des lecteurs du texte source et ceux du texte cible rendent la traduction des realia problématique<sup>219</sup>. Cependant, il serait excessif de déclarer que les realia sont « *untranslatable as a rule*<sup>220</sup> ». En effet, Ritva Leppihalme propose sept stratégies qui permettent de surmonter la difficulté que représente la traduction d'une reale :

---

<sup>213</sup> LEPPihalme, R., « Realia » dans GAMBIER, Y., éd., *Handbooks of Translation Studies*, vol. 2, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011, p. 126.

<sup>214</sup> LEFEVERE, A., « Untitled introduction to Florin », dans ZLATEVA, P., éd., *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, London, Routledge, 1993, p. 122.

<sup>215</sup> LEPPihalme, R., *op cit.*, p. 126.

<sup>216</sup> KUJAMÄKI, P., *Deutsche Stimmen der Sieben Brüder: Ideologie, Poetik und Funktionen literarischer Übersetzung*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998, cité dans GAMBIER, Y., éd., *Handbooks of Translation Studies*, *op cit.*, p. 127.

<sup>217</sup> KLINGBERG, G. *op cit.*

<sup>218</sup> AIXELA, J.F., « Culture-specific items in translation », dans ALVAREZ, R. et M. CARMEN-AFRICA VIDAL, eds., *Translation, power, subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, 1996, p. 58.

<sup>219</sup> LEPPihalme, R., *op cit.*, p. 126.

<sup>220</sup> FLORIN, S., « Realia in translation », dans ZLATEVA, P., éd., *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, London, Routledge, 1993, p. 125.

- (1) transfert direct du mot du texte source, en modifiant par exemple légèrement son écriture ;
- (2) calque ou traduction littérale du mot du texte source, produisant potentiellement un néologisme dans la langue cible ;
- (3) adaptation culturelle, où la realia originale est remplacée par un équivalent culturel de la langue cible ;
- (4) utilisation d'un terme générique ;
- (5) explicitation, où des éléments implicites dans le texte source sont explicités dans le texte cible ;
- (6) ajout d'un paratexte, tel qu'une note de bas de page ou un glossaire, dans lequel une explication est donnée ;
- (7) omission de la realia<sup>221</sup>.

Il faut également préciser qu'un traducteur n'optera pas pour la même stratégie pour toutes les realia présentes dans le texte qu'il traduit. De plus, si différents traducteurs traduisent un même texte, ils prendront probablement des décisions différentes, en fonction de leur bagage culturel personnel, mais ils s'adapteront également à la fonction du texte cible ainsi qu'à leur public.

Afin de pouvoir effectuer une comparaison finale de tous les résultats des différentes catégories analysées, les mêmes stratégies de traduction seront utilisées pour toutes les catégories.

### 1.1. Traduction des noms des personnages

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	4	4
Traduction littérale	14	11
Adaptation culturelle	6	2
Terme générique	1	0
Explicitation	0	0
Ajout d'un paratexte	0	8
Omission	0	0
Total	25	25

<sup>221</sup> LEPPihalme, R., *op cit.*, p. 129.

### 1.1.1. Stratégies identiques chez les deux traducteurs

#### 1.1.1.1. Transferts directs

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Alice (p. 11)	Alice (p. 23)	Alice (p. 58)
Ada (p. 14)	Ada (p. 21)	Ada (p. 60)
Mabel (p. 14)	Mabel (p. 23)	Mabel (p.60)
Dinah (p. 19)	Dinah (p. 26)	Dinah (p. 65)

Les deux traducteurs ont décidé de conserver les prénoms utilisés par Lewis Carroll dans ces quatre premiers exemples. Dans certains cas, le transfert direct des prénoms peut avoir des conséquences. En effet, les prénoms des personnages permettent d'identifier leur genre. De plus, si un personnage porte un prénom que le lecteur associe à une culture différente, il va immédiatement supposer que le personnage est lié à cette culture. Par exemple, si un personnage porte le prénom Miguelito, qui est associé à la culture hispanique pour un public francophone, le lecteur francophone va automatiquement supposer que le personnage est d'origine hispanique<sup>222</sup>. Cependant, dans ce cas-ci, les noms originels ne permettent pas au lecteur de douter du sexe des personnages, et ne les associent pas spécialement à une culture. Bien que « Ada » et « Mabel » soient des prénoms plus populaires en Angleterre qu'en France, avec une centaine d'Ada<sup>223</sup> et une centaine de Mabel<sup>224</sup> nées au Royaume-Uni en 2010 contre seulement six Ada<sup>225</sup> et trois Mabel<sup>226</sup> nées en France en 2010, un lecteur n'a pas de mal à imaginer que les deux filles soient francophones. « Alice » est également un prénom couramment utilisé en France puisque deux mille cent soixante-dix-huit Alice sont nées en France en 2010<sup>227</sup>. Le transfert direct est donc une solution efficace.

#### 1.1.1.2. Traductions littérales

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
The White Rabbit (p. 13)	Le Lapin Blanc (p. 22)	Le Lapin Blanc (p. 59)
The Duchess (p. 13)	La Duchesse (p. 22)	La Duchesse (p. 59)
The Mouse (p. 18)	La Souris (p. 64)	La Souris (p. 25)
The Footman (p. 59)	Le Valet (p. 96)	Le Valet (p. 56)

<sup>222</sup> NORD, C., « Proper Names in Translation for Children », dans *Meta*, vol. 48, n° 1-2, p. 185.

<sup>223</sup> « Ada » sur *Prenom.net*, [https://www.xn--prnom-csa.net/ada#Info\\_UK](https://www.xn--prnom-csa.net/ada#Info_UK) (consulté le 15/05/2023).

<sup>224</sup> « Mabel », sur *Prenom.net*, [https://www.xn--prnom-csa.net/mabel#Info\\_UK](https://www.xn--prnom-csa.net/mabel#Info_UK) (consulté le 15/05/2023).

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> « Les prénoms en 2021 » sur *Institut national de la statistique et des études économiques*, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2540004?sommaire=4767262#consulter> (consulté le 26/11/2022).

<sup>227</sup> « Statistique du prénom Alice » sur *Ça peut servir*, <https://www.capeutservir.com/prenoms/prenom.php?f=1&m=1&limit=0-100&from=1900&to=2021&q=Alice> (consulté le 08/05/2023).

The Cat (p. 66)	Le Chat (p. 102)	Le Chat (p. 61)
The Queen (p. 57)	La Reine (p. 96)	La Reine (p. 55)
The King (p. 102)	Le Roi (p. 130)	Le Roi (p. 89)
The Fish-Footman (p. 57)	Le Valet Poisson (p. 95)	Le Valet-Poisson (p. 55)
The Frog-Footman (p. 57)	Le Valet Grenouille (p. 96)	Le Valet-Grenouille (p. 55)
The Gryphon (p. 103)	Le Griffon (p. 130)	Le Griffon (p. 89)

Dans ces dix exemples, les deux traducteurs ont opté pour une traduction littérale. Lewis Carroll a nommé tous ces personnages en transformant le nom commun qui les caractérise en un nom propre, en y ajoutant une majuscule. Lorsque l'on traduit vers le français, il est facile de choisir la même stratégie et de capitaliser le nom commun pour en faire un nom propre. Le référent est donc simplement décrit par son nom et le lecteur peut ainsi facilement visualiser l'apparence du personnage. La traduction littérale est une solution simple et efficace puisqu'elle a le même effet en anglais qu'en français.

### 1.1.1.3. Adaptations culturelles et jeux de mots

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
[...] The master was an <b>old Turtle</b> —we used to call him <b>Tortoise</b> . Why did you call him Tortoise if he wasn't one? We called him Tortoise because he <b>taught</b> us. [...] (p. 105)	[...] La maitresse était une vieille <b>Tortue de mer</b> — nous avons l'habitude de l'appeler <b>Mère Tortue</b> . Pourquoi l'appeliez-vous Mère, si elle n'en était pas une ? Nous l'appelions Mère parce qu'elle nous donnait classe de <b>mer</b> . [...] (pp. 89-90)	[...] L'institutrice était une vieille <b>Pieuvre</b> , nous l'appelions la <b>Seiche</b> . Pourquoi l'appeliez-vous la Seiche si ce n'en était pas une ? Nous l'appelions la Seiche parce qu'elle nous parlait <b>sèchement</b> ! [...] (p. 132)

Dans cet exemple, les deux traducteurs ont décidé de laisser de côté la traduction littérale et d'opter pour une traduction plus libre. Pour comprendre la subtilité des choix des mots de Lewis Carroll, il faut savoir qu'une « *turtle* » est « *a large reptile which has a thick shell covering its body and which lives in the sea most of the time*<sup>228</sup> », tandis qu'une « *tortoise* » est un « *herbivorous terrestrial chelonian reptile*<sup>229</sup> ». Le terme « *turtle* » est donc utilisé pour les tortues de mer, alors que le terme « *tortoise* » désigne les tortues de terre. Anne Herbauts a utilisé la traduction littérale de « *Turtle* », mais a choisi de traduire « *Tortoise* » par « Mère

<sup>228</sup> « *Turtle* » sur *Collins Dictionary*, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/turtle> (consulté le 20/11/2022).

<sup>229</sup> « *Tortoise* » sur *Collins Dictionary*, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/tortoise> (consulté le 20/11/2022).

Tortue » et non par « Tortue de terre ». Ce choix est justifié par la présence du jeu de mots entre « *Tortoise* » et « *taught us* » dans la phrase suivante. Au lieu de jouer sur la paronymie comme l'a fait Lewis Carroll, « *Tortoise* » ([tɔ:ˈtəʊs]) et « *taught us* » ([tɔ:t əs]) ayant une prononciation presque identique, elle a décidé de jouer sur la répétition du mot « mer » et de son homophone « mère ». L'emploi de répétitions est d'ailleurs une stratégie largement utilisée chez les auteurs de littérature de jeunesse<sup>230</sup>. Dans ce cas-ci, c'est donc la traduction du jeu de mots qui a influencé la traduction du prénom du personnage.

Cependant, Laurent Bury a opté pour une approche totalement différente, puisqu'il a transformé la Tortue en Pieuvre. Ce changement de nom lui a permis d'introduire un jeu de mots entre « Pieuvre » et « Seiche ». D'une part, les deux animaux se ressemblent jusqu'à un certain point puisque ce sont deux mollusques céphalopodes<sup>231</sup>, bien que le premier ait huit tentacules et soit dépourvu d'os, alors que le second possède dix tentacules et une structure osseuse<sup>232</sup>. D'autre part, la pieuvre est un animal connu pour répandre de l'encre lorsqu'il se sent en danger. Utiliser ces deux mots l'un à la suite de l'autre permet au lecteur de faire le lien entre les deux. Le traducteur joue ensuite sur l'homophonie entre « Seiche » et « sèchement » pour remplacer la paronymie de Lewis Carroll. La traduction des jeux de mots a donc également influencé la traduction du nom de ce personnage. On peut imaginer que cette deuxième option aurait eu moins de succès dans un livre pour enfants, car, comme Casey Gailey<sup>233</sup> l'a expliqué, ceux-ci ont un bagage cognitif moins développé que les adultes, et celui-ci n'est probablement pas suffisamment développé pour savoir ce qu'est une seiche ou qu'une pieuvre produit de l'encre. La traduction d'Anne Herbauts est plus adaptée à leur âge puisque nous pouvons estimer qu'un enfant est accoutumé aux termes « mer » et « tortue », des mots simples et fréquemment utilisés.

---

<sup>230</sup> PEDERZOLI, R., *op cit.*, p. 45.

<sup>231</sup> « Pieuvre » et « Seiche » sur *Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/pieuvre>, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/seiche> (consultés le 20/11/2022).

<sup>232</sup> « Poulpe, pieuvre, calmar, sèche : quelles différences ? », sur *Instinct Animal*, 2020, <https://www.instinct-animal.fr/blog/differences-poulpe-pieuvre-calmar-seche/#:~:text=La%20pieuvre%20poss%C3%A8de%208%20bras,osseuse%20appel%C3%A9e%20%C2%AB%20la%20plume%20%C2%BB>. (consulté le 20/11/2022).

<sup>233</sup> GAILEY, C., *op cit.*, p. 323.

## 1.1.2. Stratégies différentes chez les deux traducteurs

### 1.1.2.1. Traductions littérales/terme générique et ajouts d'un paratexte

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Duck (p. 21)	Canard (p. 67)	Canard (p. 27)
Dodo (p. 21)	Dodo (p. 67)	Dodo (p. 27)
Eaglet (p. 21)	Aiglon (p. 67)	Aiglon (p. 27)
Lory (p. 21)	Perroquet (p. 67)	Lori (p. 27)

Comme expliqué au point 1.1.1.2., Lewis Carroll a décidé de nommer certains personnages selon le nom commun qui les caractérise. C'est notamment la stratégie qu'il a adoptée pour ces quatre personnages. Cependant, nous pouvons constater qu'Anne Herbauts a traduit « *Lory* », par « Perroquet », alors que Laurent Bury a opté pour « Lori », un lori étant un petit perroquet. La première a donc choisi de traduire « *Lory* » par son terme générique, alors que le second l'a traduit littéralement. Le public cible est probablement la cause de cette différence puisque des enfants sont plus susceptibles de connaître le terme « perroquet » que « lori ». Cependant, en faisant ce choix, Anne Herbauts perd un élément introduit par Lewis Carroll. En effet, ces animaux n'ont pas été choisis au hasard. Comme expliqué au début de ce travail, Lewis Carroll a inventé cette histoire lors d'une balade en barque avec Alice Liddell, ses deux sœurs Lorina et Edith, ainsi que le Révérend Duckworth. Le « *Lory* » représente donc Lorina, tandis qu'Edith est représentée par l'« *Eaglet* » et Duckworth par le « *Duck* »<sup>234</sup>. Le dodo représente Lewis Carroll lui-même, Charles Dodgson de son vrai nom<sup>235</sup>. Le terme « Perroquet » ne fait donc plus référence à Lorina. Cependant, deux éléments peuvent justifier ce choix. Tout d'abord, la référence aux trois autres personnes est perdue dans les deux traductions. On peut donc se demander quel est l'intérêt de garder une référence à la dernière personne. Ensuite, les lecteurs de la traduction d'Anne Herbauts ne connaissent pas le contexte d'écriture d'*Alice au pays des merveilles* et ne comprendraient donc pas la subtilité, si celle-ci avait été conservée par la traductrice. Laurent Bury a, quant à lui, ajouté une note de bas de page en expliquant la subtilité perdue dans sa traduction.

---

<sup>234</sup> BURY, L., « Notes de bas de page », dans CARROLL, L., *Alice's Adventures in Wonderland*, traduit par Laurent Bury, Paris, Librairie générale française, 2009, p. 67.

<sup>235</sup> *Ibid.*

### 1.1.2.2. Adaptations culturelles et ajouts d'un paratexte

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Why does your Cat grin like that? It's a <b>Cheshire cat</b> (p. 61)	Pourquoi votre Chat sourit-il ainsi ? C'est un <b>Chat Touille</b> (p. 57)	Auriez-vous l'amabilité de me dire pourquoi votre Chat sourit ? C'est un <b>Chat de Chester</b> (p. 98)
In <i>that</i> direction, [...] lives a <b>Hatter</b> : and in <i>that</i> direction [...] lives a <b>March Hare</b> . Visit either you like: they're both mad. [...] 'The March Hare will be much the most interesting, and perhaps as this is May it won't be raving mad – at least not so mad as it was in March.' (pp. 67-69)	Dans <i>cette direction</i> vit <b>Monsieur Chapeau</b> [...] et dans <i>cette direction</i> [...] vit le <b>Lièvre de Mars</b> . Visite celui que tu veux. Tous deux sont fous. [...] « Le Lièvre de Mars sera beaucoup plus intéressant et, comme on est en mai, peut-être ne sera-t-il pas fou furieux — du moins pas autant qu'il doit l'être en mars. » (pp. 61-62)	Par ici vit un <b>Chapelier</b> [...] et par là [...] vit un <b>Lièvre de Mars</b> . Tu peux aller chez l'un ou chez l'autre : ils sont tous les deux fous. [...] « Le Lièvre de Mars sera donc de loin le plus intéressant et, comme nous sommes au mois de mai, peut-être ne sera-t-il pas complètement fou, en tout cas moins qu'au mois de mars. » (pp. 102-104)

Voici encore trois exemples dans lesquels Laurent Bury a utilisé des notes en bas de page. Lewis Carroll a nommé ces personnages selon des expressions anglaises courantes de l'époque, respectivement « *to grin like a Cheshire Cat* », « *mad as a Hatter* » et « *mad as a March Hare* ». Leur caractère dépend également de ces expressions puisque le Chat sourit tout le temps et que les deux autres personnages sont fous, bien que le Chat admette également être fou. À l'époque, ces noms rappelaient ces expressions idiomatiques couramment utilisées au XIX<sup>e</sup> siècle aux lecteurs anglophones<sup>236</sup>. Il faut toutefois admettre que leur utilisation dans *Alice's Adventures in Wonderland* a participé à la popularité dont elles jouissent aujourd'hui. Laurent Bury a traduit ces trois noms littéralement, tout en ajoutant une note de bas de page expliquant pourquoi un Chat de Chester sourit et pourquoi le fait que les deux autres personnages soient tous les deux fous était drôle dans la version originale. Il faut tout de même noter que Laurent Bury a décidé d'appeler le Chat « Chat de Chester » et non « Chat de Cheshire ». Le « *Cheshire Cat* » est un hommage au comté du Cheshire dans lequel Lewis Carroll est né. Le traducteur a décidé d'appeler le chat selon l'ancien nom du comté, « comté de Chester ».

Il était impossible pour Anne Herbauts de suivre la même stratégie que Laurent Bury puisque de telles notes de bas de page n'ont pas leur place dans un album. Étant donné qu'une traduction

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 98 et p. 102.

littérale n'aurait pas eu les mêmes effets sur les enfants francophones que ceux des noms originaux sur les enfants anglophones, la traductrice a dû trouver une solution pour adapter l'aspect comique des noms de ces personnages au public francophone. Tout d'abord, le Chat de Cheshire devient un Chat Touille, et le Chat sourit désormais tout le temps à cause des chatouilles, une action bien connue de tous les enfants qui aiment jouer en chatouillant ou en se faisant chatouiller. Ensuite, littéralement, un « *hatter* » est un chapelier, c'est-à-dire « une personne qui fait ou vend des chapeaux<sup>237</sup> ». L'utilisation du nom « Monsieur Chapeau » est plus enfantine et rappelle la série de livres *Monsieur Madame* de Roger Hargreaves. Cette série de livres met en scène des personnages nommés selon une caractéristique qu'ils possèdent. Il existe par exemple monsieur Curieux, monsieur Heureux ou madame Pourquoi. Cependant, nous pourrions penser que Monsieur Chapeau est simplement un monsieur qui porte toujours un chapeau, plutôt qu'un monsieur qui fabrique des chapeaux. Une ambiguïté qui n'était pas présente dans le texte source est donc ajoutée par la traductrice.

Pour ces deux exemples, Anne Herbauts a adapté les noms des personnages à la culture francophone en supprimant les références à des expressions anglaises, probablement inconnues des francophones, mais elle les a également adaptés aux enfants, en employant un vocabulaire plus simple et faisant référence à ce qu'ils connaissent. Pourtant, la traductrice a choisi de traduire « *March Hare* » littéralement par Lièvre de Mars et de ne pas procéder à une adaptation. Puisque ce nom n'existe pas en dehors du roman *Alice au pays des merveilles*, il est inconnu du lecteur, que ce dernier soit un enfant ou un adulte. Il y a donc une perte dans les deux traductions, mais celle-ci est compensée dans la traduction de Laurent Bury par une note de bas de page expliquant l'aspect comique du nom de ce personnage. Les traducteurs étaient néanmoins forcés de garder le terme « Mars » dans le nom de ce personnage, car un jeu de mots est basé sur celui-ci quelques lignes plus loin. En effet, Alice décide finalement d'aller chez le Lièvre de Mars qui, pense-t-elle, ne sera pas fou furieux puisqu'on est en mai. Si le nom avait été adapté, ce jeu de mots n'aurait pas pu être conservé.

---

<sup>237</sup> « Chapelier », sur *Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/chapelier> (consulté le 20/11/2022).



Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Have you seen the <b>Mock Turtle</b> yet? [...] It's the thing <b>Mock Turtle Soup</b> is made from. (p. 102)	As-tu déjà vu une <b>tortue qui tire à tort la tête</b> ? [...] C'est ce avec quoi on fait la <b>soupe à la Grimace</b> .  Tortue Grimace (p. 89)	Tu n'as pas encore vu la <b>Fausse Tortue</b> [...] C'est avec ça qu'on fait le <b>Potage Fausse Tortue</b> . (p. 130)

Pour cet exemple, les deux traducteurs ont utilisé la même stratégie que pour l'exemple précédent. Pour comprendre la traduction du nom de ce personnage, il faut prendre en compte la traduction d'une autre realia, à savoir « *Mock Turtle Soup* ». La « *Mock Turtle* » est l'ingrédient principal de la « *Mock Turtle Soup* ». Du XVIIIe au XIXe siècles, la soupe à la tortue verte, appelée « *Turtle soup* » en anglais, était très populaire dans les familles aisées<sup>238</sup>. Les familles avec des moyens plus limités, quant à elles, remplaçaient la viande de tortue verte, qui était onéreuse, par de la tête de veau, une viande plus abordable<sup>239</sup>. Cette soupe était alors appelée « *Mock Turtle Soup* ». Encore une fois, Laurent Bury a traduit ces deux realia littéralement, en ajoutant une note de bas de page pour expliquer d'où viennent ce terme et ce potage, inconnus de la majorité des lecteurs francophones. Anna Herbauts a choisi de ne pas perturber ses jeunes lecteurs avec cette soupe étrange, et de l'adapter en « soupe à la Grimace ». « Soupe à la grimace » est une expression française apparue au XXe siècle, employant le terme « grimace » pour évoquer un comportement désagréable<sup>240</sup>. L'expression vient, à l'origine, du fait que lorsque les maris rentraient tard à la maison, leur épouse était fâchée et l'atmosphère durant le repas était pesante. Un mari aurait donc pu dire : « Si je rentre tard, je vais manger la soupe à la grimace ». Le sens de cette expression s'est ensuite élargi au fil du temps et elle peut désormais être utilisée dans d'autres contextes, comme dans la phrase : « On est allé chez mon frère et on a eu droit à de la soupe à la grimace ». Cela signifie qu'il n'était pas content, qu'il boudait et qu'il était fâché. En suivant cette logique, « faire la soupe à la grimace » signifierait donc avoir un comportement désagréable<sup>241</sup>. Anne Herbauts a ensuite utilisé « Tortue Grimace » pour traduire « Mock Turtle », afin de rester cohérente avec la soupe à la grimace qu'elle a intégrée dans le texte. Elle utilise notamment cette traduction dans le titre du chapitre. Cependant, dans l'extrait repris ci-dessus, elle ne nomme pas l'ingrédient principal de la soupe

<sup>238</sup> BURY, L., « Notes de bas de page », *op cit.* p. 130.

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> « Soupe à la grimace » sur *L'internaute*, <https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/20418/soupe-a-la-grimace/> (consulté le 20/11/2022).

<sup>241</sup> « Soupe à la grimace », sur *La langue française : Dictionnaire*, <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/soupe-a-la-grimace> (consulté le 20/11/2022).

à la Grimace « Tortue Grimace », mais « tortue qui tire à tort la tête ». Grâce à cette proposition, la traductrice explique aux enfants ce qu'est la soupe à la grimace, à savoir « tirer la tête ». Bien qu'il soit possible que les enfants soient accoutumés à l'expression « soupe à la grimace », une explicitation permet à la traductrice de s'assurer que son public en comprenne le sens. Anne Herbauts a opté pour une adaptation culturelle, en remplaçant un plat typiquement anglais, déjà peu connu des adultes francophones et encore moins des jeunes lecteurs francophones, par une expression française régulièrement utilisée par les enfants. De plus, sa traduction ajoute une allitération, qui peut compenser une éventuelle perte ayant eu lieu dans un autre passage. C'est la traduction de la seconde *reale* qui a eu, chez les deux traducteurs, une influence sur la traduction du nom du personnage.

### 1.1.2.3. Adaptation culturelle et traduction littérale

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Cheshire Puss (p. 66)	Chatouilli ! Chatouilla ! (p. 61)	Minou de Chester (p. 102)

Dans cet exemple, Laurent Bury a opté pour une traduction littérale, « minou » étant la traduction de « *puss* », tandis qu'Anne Herbauts a choisi d'adapter le surnom du chat. Son choix de traduction est inévitablement lié à sa décision précédente, à savoir d'avoir traduit « *Cheshire Cat* » par « Chat Touille ». « *Cheshire Puss* » est une façon affectueuse d'appeler un chat, comme l'est « minou » en français. On utilise souvent cette appellation lorsque l'on cherche l'attention de cet animal, et que l'on veut l'appâter. Alice utilise ce surnom pour essayer de gagner le respect du Chat. Bien que le lien avec le jeu de mot « Chat Touille » soit respecté, la traduction « Chatouilli ! Chatouilla ! » est quelque peu inattendue. La traductrice a tenté de garder l'esprit de Lewis Carroll et d'opter pour un terme qui se veut affectueux et enfantin, mais il est difficile d'imaginer quelqu'un s'adresser à un chat en utilisant un tel terme. Cette expression n'est d'ailleurs pas courante en français, et ne sera probablement pas comprise par un jeune lecteur. De plus, le terme « *puss* » a une connotation grivoise puisque le terme « *pussy* » peut aussi bien référer à un chat qu'au sexe féminin. Laurent Bury a conservé cette ambiguïté, le terme « minou » référant à ces deux mêmes éléments. Anne Herbauts, quant à elle, a laissé tomber cette nuance, qui aurait de toute façon été inadaptée pour un jeune lecteur. Il faut toutefois noter que rien ne démontre que Lewis Carroll ait intentionnellement intégré cette ambiguïté, ni même qu'une telle connotation grivoise existait au XIXe siècle, époque à laquelle l'œuvre a été publiée.

### 1.1.3. Conclusion intermédiaire

En conclusion, 56 % des noms des personnages de l'œuvre destinée aux enfants sont une traduction littérale, alors que seulement 44 % de ceux de l'œuvre pour adultes sont issus d'une telle traduction. Néanmoins, il faut garder à l'esprit que la présence de la catégorie « ajout d'un paratexte » peut altérer ce pourcentage. En effet, Laurent Bury a utilisé des notes de bas de page lorsqu'il a opté pour une traduction littérale afin d'expliquer les nuances que sa traduction a supprimées. Anne Herbauts ne pouvait pas recourir à cette solution puisque les albums ne contiennent pas de notes de bas de page. Laurent Bury admet d'ailleurs avoir pu utiliser des notes de bas de page parce qu'il « ne s'adress[ait] pas exclusivement à un public d'enfants<sup>242</sup> ». Cependant, l'éditeur d'Anne Herbauts a décidé d'ajouter une postface à la fin de la traduction, dans laquelle il explique l'origine du nom du « *March Hare* », du « *Hatter* », du « *Cheshire Cat* » ainsi que de la « *Mock Turtle* ». Une catégorie « paratexte » ne peut pourtant pas être créée chez Anne Herbauts, car la postface ne vise pas le jeune lecteur, mais plutôt le lecteur adulte qui se poserait des questions en lisant cette traduction à un enfant. Si l'on inclut les traductions contenant un paratexte dans la catégorie « traduction littérale » chez Laurent Bury, son pourcentage de noms de personnages issus d'une traduction littérale grimpe à 76 %.

Cette différence peut être justifiée par le public cible différent des deux traductions. Puisque la traduction de Laurent Bury a été publiée en 2009 et que le livre est très populaire, les lecteurs sont conscients de lire une traduction. Par conséquent, ils acceptent plus facilement la présence d'éléments étrangers dans le texte, que le traducteur a choisi d'explicitier grâce à des notes de bas de page. Laurent Bury a d'ailleurs utilisé un paratexte dans 32 % des cas. Selon la dichotomie de LADMIRAL, Laurent Bury aurait donc opté pour une traduction sourcière<sup>243</sup> des noms des personnages, en tentant de mettre l'accent sur le signifiant, et sur la langue source<sup>244</sup>. Au contraire, Anne Herbauts s'adresse à des enfants n'ayant pas conscience qu'ils ont affaire à une traduction. De plus, excepté dans le cadre d'une famille ou d'une éducation multiculturelle, les enfants ne connaissent probablement pas bien d'autres cultures, si ce n'est celle dans laquelle ils ont grandi. Par conséquent, la traductrice a eu tendance à supprimer les éléments étrangers à la culture cible et à les remplacer par des éléments de cette dernière. Elle a donc adapté les noms des personnages faisant référence à des éléments de la culture anglo-saxonne

---

<sup>242</sup> BURY, L., *op cit.*, p. 34.

<sup>243</sup> LADMIRAL, J-R., *op cit.*, p. 35.

<sup>244</sup> LADMIRAL, J-R., « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », dans *Palimpsestes*, n° 16, 2004, p. 18.

pour les conformer à des références supposément connues de jeunes enfants francophones. Son approche de la traduction est cibliste, c'est-à-dire axée sur le signifié et sur la langue cible<sup>245</sup>. Comme les noms propres font partie des éléments souvent adaptés par les traducteurs de littérature de jeunesse pour que le texte soit approprié à l'enfant visé<sup>246</sup>, il n'est pas surprenant qu'Anne Herbauts ait opté pour une adaptation culturelle des noms des personnages dans 24 % des cas, contre seulement 8 % pour Laurent Bury. Le pourcentage des transferts directs est égal dans les deux traductions, celui-ci correspondant aux quatre prénoms féminins, « Ada », « Mabel », « Alice » et « Dinah », qui sont également utilisés en français. Aucun cas d'explicitation ni d'omission n'a été relevé dans les deux corpus analysés.

La traductrice a veillé à utiliser des termes simples et à faire des références à des éléments qu'un jeune lecteur francophone est susceptible de connaître. Cependant, il ne faut pas oublier que les livres de jeunesse ont aussi une fonction éducative<sup>247</sup>, et doivent notamment aider les jeunes lecteurs à développer leur vocabulaire, ainsi que leur bagage culturel et cognitif. Le jeu de mots entre « mère » et « mer » peut avoir appris à l'enfant que deux mots différents peuvent se prononcer de la même façon. Celui-ci peut également avoir découvert l'expression française « soupe à la grimace » grâce à ce livre. Cependant, cet objectif éducatif aurait pu être renforcé si Anne Herbauts n'avait pas choisi de traduire « lory » par le terme générique « perroquet », mais par la traduction littérale « lori ». L'enfant aurait alors pu apprendre un nouveau mot, dont il aurait compris la signification grâce à la présence d'un dessin et, comme Zohar Shavit l'a expliqué, les livres pour enfants contiennent souvent un vocabulaire riche afin d'aider l'enfant à développer son bagage linguistique<sup>248</sup>. Laurent Bury n'a, quant à lui, jamais utilisé un terme générique. Enfin, il ne faut pas oublier que les parents sont également visés par les livres de jeunesse<sup>249</sup>, et que si une référence est considérée comme trop complexe pour un jeune enfant, en plus de lui permettre de s'instruire, elle fera probablement sourire l'adulte qui lit l'histoire.

Pour conclure, les deux traducteurs ont opté pour la même stratégie dans 68 % des cas.

---

<sup>245</sup> LADMIRAL, J.-R., « Sourciers et ciblistes », *op cit.*, p. 35.

<sup>246</sup> KLINGBERG, G., *op cit.*, p. 97.

<sup>247</sup> LOGEZ, G., *op cit.*, p. 54.

<sup>248</sup> SHAVIT, Z., « Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem », *op cit.*, p. 177.

<sup>249</sup> PRINCE, N., *op cit.*

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	16 %	16 %
Traduction littérale	56 %	44 %
Adaptation culturelle	24 %	8 %
Terme générique	4 %	0 %
Explicitation	0 %	0 %
Ajout d'un paratexte	0 %	32 %
Omission	0 %	0 %

## 1.2. Traduction du « *cultural context*<sup>250</sup> »

Comme expliqué précédemment, ce que Göte Klingberg appelle le « *cultural context*<sup>251</sup> » est composé de différents éléments, à savoir, entre autres, les références culturelles, telles que les références historiques et les unités de mesures, les hétérolinguismes, les proverbes et les poèmes, sur lesquels portera cette partie de l'analyse.

### 1.2.1. Traduction des références culturelles

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	0	0
Traduction littérale	1	6
Adaptation culturelle	10	4
Terme générique	0	0
Explicitation	0	0
Ajout d'un paratexte	0	2
Omission	1	0
Total	12	12

#### 1.2.1.1. Stratégies identiques chez les deux traducteurs

##### 1.2.1.1.1. Traductions littérales

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
'Only mustard isn't a <b>bird</b> ,' Alice remarked. 'Right, as usual,' said the Duchess: 'what a clear way you have of putting things!' 'It's a <b>mineral</b> , I think,' said Alice. 'Of course it is,' said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice	« Seulement, la moutarde n'est pas un <b>oiseau</b> , fait remarquer Alice. « Très juste, comme toujours, dit la Duchesse. Comme vous présentez clairement les choses ! » « C'est un <b>minéral</b> , je crois », dit Alice. "Bien sûr [...]"	-Sauf que la moutarde n'est pas un <b>oiseau</b> , remarqua Alice. -C'est vrai, comme d'habitude. Tu formules toujours les choses si clairement ! -C'est un <b>minéral</b> , je pense. -Bien entendu [...] -Oh, je sais ! s'exclama Alice, qui n'avait pas écouté ce dernier commentaire. C'est un <b>légume</b> !

<sup>250</sup> KLINGBERG, G., *op cit.*

<sup>251</sup> *Ibid.*

said: 'there's a large mustard-mine near here. And the moral of that is--'The more there is of mine, the less there is of yours.' 'Oh, I know!' exclaimed Alice, who had not attended to this last remark. 'It's a <b>vegetable!</b> It doesn't look like one, but it is.' (p. 99-100)	« Oh, je sais ! s'exclame Alice, qui n'a pas prêté attention à cette dernière remarque : C'est un <b>végétal</b> . Cela n'y ressemble pas, mais ça l'est. » (p. 86)	Ça n'en a pas l'air, mais c'en est un ! (p. 127)
--	---	--

Dans cet exemple, Alice essaie de deviner ce qu'est la moutarde. Ses suppositions passent d'un non-animal, à un minéral puis à un végétal. Cette scène fait référence à un jeu populaire de l'époque victorienne, dans lequel les joueurs doivent tenter de deviner à quoi pense un autre joueur. Les premières questions posées étaient généralement : « Est-ce d'origine animale ? Est-ce d'origine végétale ? Est-ce d'origine minérale ? ». Les questions ne pouvaient avoir comme réponse que oui ou non, et l'objet devait être trouvé en vingt questions maximum<sup>252</sup>. Les deux traducteurs ont choisi d'opter pour une traduction littérale, bien qu'Anne Herbauts ait traduit le terme « *vegetable* » par « végétal » alors que Laurent Bury a utilisé « légume », deux traductions littérales de « *vegetable* ». Ce jeu existant également en français, la référence est conservée. De plus, puisque les premières questions posées lors de ce jeu semblent varier d'un joueur à l'autre, les deux traductions proposées conservent la référence à ce jeu.

#### 1.2.1.1.2. Adaptations culturelles

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
[...] she was now more than <b>nine feet high</b> . (p. 12)	[...] elle mesure à présent <b>plus de trois mètres</b> de haut. (p. 22)	[...] elle mesurait maintenant un peu plus de <b>deux mètres soixante-dix</b> . (p. 59)
[...] until there was a large pool all around her, about <b>four inches</b> deep [...] (p. 12)	Une large flaque d'une <b>dizaine de centimètres</b> [...] (p. 22)	Une grande mare [...] profonde d'une <b>dizaine de centimètres</b> [...] (p. 59)
She was now about <b>two feet</b> high [...] (p. 16)	Elle doit mesurer à présent <b>soixante centimètres</b> de haut [...] (p. 24)	Elle était maintenant haute d'environ <b>soixante centimètres</b> [...] (p. 63)

En Angleterre, les unités de mesure sont différentes de celles utilisées en France. En effet, alors que les Français du XXI<sup>e</sup> siècle utilisent exclusivement le système métrique, à savoir notamment les mètres et les centimètres, les Britanniques jonglent entre le système métrique et

<sup>252</sup> GARDNER, M., *The annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the looking-glass*, New York, Norton, 2000, p. 249.

le système impérial<sup>253</sup> qui a, par exemple, recours au *feet* ou au *inches*. Ce dernier, établi en 1824, a été remplacé par le système métrique en 1965<sup>254</sup>, c'est-à-dire après la parution d'*Alice's Adventures in Wonderland*. Cependant, les Britanniques utilisent toujours le système impérial pour mesurer, entre autres, la quantité de bière, les distances sur la route, leur poids ainsi que leur taille<sup>255</sup>.

Anne Herbauts a naturellement choisi de convertir les unités de mesure de la version originale en unités de mesure utilisées en France puisque son jeune public n'est pas conscient de lire une traduction et n'a probablement aucune idée de ce que sont des *feet* et des *inches*, alors qu'il est accoutumé aux notions de centimètres et de mètres. Laurent Bury a également opté pour une adaptation des unités de mesure au système métrique. Même si les adultes savent que les Britanniques utilisent partiellement un système de mesure différent, il est peu probable qu'ils puissent facilement faire la conversion entre les deux systèmes mentalement, et donc se rendre compte de l'importance des changements de taille que subit Alice. Par conséquent, le choix de conversion est compréhensible chez les deux traducteurs. Cependant, le « *nine feet high* » n'a pas été converti de la même manière chez les deux traducteurs puisque Anne Herbauts obtient « un peu plus de trois mètres », alors que Laurent Bury arrive à « un peu plus de deux mètres soixante-dix ». Puisqu'un pied équivaut à 0,304 8 mètre<sup>256</sup>, c'est Laurent Bury qui propose la conversion la plus proche de la réalité. Nous pouvons supposer qu'Anne Herbauts a arrondi le nombre obtenu vers le haut, car, dans la tête d'un enfant, trois mètres représentent une hauteur beaucoup plus importante que deux mètres soixante-dix. Ainsi, le lecteur peut mieux réaliser à quel point Alice est grande.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
(She was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good <b>English</b> ) (p. 11)	(Elle est si surprise que, sur le moment, elle en oublie son <b>français</b> ) (p. 21)	(Elle était si surprise qu'elle en oubliait presque sa <b>grammaire</b> ) (p. 58)

<sup>253</sup> RYAN, M., « Units of Measure used in the UK », sur *UK ENTRY*, 2021, <https://www.ukentry.com/units-of-measure-used-in-the-uk.html> (consulté le 20/05/2023).

<sup>254</sup> « Imperial Units », sur *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Imperial-unit> (consulté le 20/05/2023).

<sup>255</sup> RYAN, M., *op cit.*

<sup>256</sup> « Pieds en mètres » sur *Metric Conversions*, <https://www.metric-conversions.org/fr/longueur/pieds-en-metres.htm> (consulté le 26/02/2023).

Dans cet exemple, le problème réside dans la langue parlée par Alice. En effet, dans l’histoire originale, Alice est anglaise et parle anglais. Dans cet épisode, elle est si surprise qu’elle n’est plus capable de parler anglais correctement, elle en oublie son anglais. Une traduction littérale aurait peu de sens puisque, dans la traduction, Alice s’exprime en français. Si elle fait des fautes de français, c’est qu’elle oublie son français et non son anglais. Ce choix est d’autant plus pertinent chez Anne Herbauts que son public n’est pas conscient de lire une traduction et suppose donc que l’histoire se déroule en France et qu’Alice est francophone. Laurent Bury a également évité la traduction littérale, mais n’est pas non plus parti du principe qu’Alice était francophone. Ce choix est également compréhensible puisque son public est au courant qu’il lit une traduction. Il sait donc que l’histoire ne se passe pas en France et que l’héroïne n’est pas française. Par conséquent, le traducteur a contourné la difficulté de traduction en disant qu’Alice « oublie sa grammaire », sans préciser la grammaire de quelle langue.

### 1.2.1.2. Stratégies différentes chez les deux traducteurs

#### 1.2.1.2.1. Adaptations culturelles et ajouts d’un paratexte

Œuvre originale	Traduction d’Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
‘Perhaps it doesn’t understand <b>English</b> ’ [...] ‘I daresay it’s a <b>French mouse</b> , come over with <b>William the Conqueror</b> ’. (p. 18)	« Peut-être qu’elle ne comprend pas le <b>français</b> [...]. Ce doit être une <b>souris anglaise</b> , venue d’outre-Manche avec <b>Henri V</b> . » (p. 25).	« Peut-être ne comprend-elle pas l’ <b>anglais</b> [...]. J’imagine que c’est une <b>souris française</b> , venue avec <b>Guillaume le Conquérant</b> . » (p. 64)

Dans cette phrase, Lewis Carroll fait référence à *William the Conqueror*, un ancien duc de Normandie devenu roi d’Angleterre de 1066 à 1087. Lorsque Guillaume le Conquérant apprend que Harold, l’aristocrate le plus important du royaume anglo-saxon du roi Édouard, a usurpé le trône que ce dernier lui avait promis à sa mort, faute d’autre héritier, il décide de quitter la Normandie et de partir à la conquête de ce royaume britannique. Harold doit faire face à deux débarquements simultanés, celui des Norvégiens et celui des Normands. Après avoir vaincu les Norvégiens, les Anglo-Saxons affrontent les Français lors de la bataille décisive d’Hastings, durant laquelle Harold perd la vie. Le duc de Normandie sort ainsi victorieux de cette guerre et peut se faire couronner roi quelques mois plus tard, en décembre 1066<sup>257</sup>.

<sup>257</sup> RIDEL, L., « La conquête de l’Angleterre par le duc Guillaume de Normandie », sur *Histoire Normandie*,



Laurent Bury a choisi de conserver la référence à ce personnage historique, Guillaume le Conquérant étant le prénom français de *William the Conqueror*. Il a cependant décidé d'ajouter une note de bas de page, dans laquelle il précise en quelques lignes qui était Guillaume le Conquérant. Anne Herbauts ne pouvant pas utiliser de notes de bas de page, car celles-ci sont inappropriées à son public cible, a décidé d'adapter cette référence en parlant d'Henri V, roi d'Angleterre entre 1413 et 1422, qui a également été reconnu comme régent et héritier du trône de France en 1420<sup>258</sup>. Alors que Lewis Carroll fait référence à un personnage français venu en Angleterre que la souris aurait accompagné, Anne Herbauts a inversé la situation en mentionnant un roi anglais venu en France, supposément également avec la souris. Ce retournement de situation n'est pas surprenant puisque le public d'Anne Herbauts n'est pas conscient de lire une traduction et suppose donc que l'histoire se déroule en France et non en Angleterre. Par conséquent, il est plus logique que le roi, tout comme la souris, se soient déplacés de l'Angleterre vers la France plutôt que l'inverse. En suivant cette logique, la souris française de Lewis Carroll, ne comprend pas l'anglais, alors que la souris anglaise d'Anne Herbauts ne comprend pas le français.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
She remembered having seen in her brother's Latin Grammar, 'A mouse— of a mouse— to a mouse— a mouse— O mouse' (p. 18)	Elle se rappelle avoir vu dans la grammaire latine de son frère « <b>une souris, la souris, d'une souris, à une souris, chez une souris, ô souris</b> » (p. 25)	Elle se rappelait avoir vu, dans la grammaire latine de son frère « <b>une souris — d'une souris — à une souris — une souris — ô souris</b> » (p. 64)

Dans cet exemple, Alice récite la déclinaison du terme « *mouse* », selon l'ordre en vigueur dans les pays anglo-saxons, à savoir nominatif, génitif, datif, accusatif, vocatif. L'ablatif vient normalement s'ajouter entre les deux derniers cas, mais Lewis Carroll a décidé de l'omettre. Laurent Bury a choisi de conserver cet ordre et de ne pas ajouter l'ablatif, tout en expliquant dans une note de bas de page pourquoi cet ordre ne correspond pas à l'ordre appris par un lecteur adulte francophone à l'école. Anne Herbauts a, une nouvelle fois, décidé d'adapter ce phénomène et de décliner le terme « souris » selon l'ordre en vigueur en France, à savoir nominatif, accusatif, génitif, datif, ablatif. Elle a donc ajouté l'ablatif pour que les six cas soient représentés. La traductrice a tout de même pris une décision déconcertante en conservant le

<https://www.histoire-normandie.fr/la-conquete-de-langleterre#:~:text=En%20septembre%201066%2C%20une%20impressionnante,d'Angleterre%20au%20roi%20Harold> (consulté le 15/04/2023).

<sup>258</sup> « Henri V », sur *Encyclopédie du Larousse*, [https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Henri\\_V/123612](https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Henri_V/123612) (consulté le 12/02/2023).

vocatif en dernière position car, selon les pratiques françaises habituelles, le vocatif devrait être cité en deuxième, après le nominatif et avant l'accusatif. Nous pouvons toutefois noter que, puisque le jeune lecteur n'a probablement pas encore de notion de latin au moment où il lit le livre, il n'aurait pas remarqué que la déclinaison présente dans le texte ne correspond pas à celle apprise sur les bancs des écoles françaises, si Anne Herbauts avait décidé de ne pas adapter ce passage.

#### 1.2.1.2.2. Adaptations culturelles et traductions littérales

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
[...] it's worth a <b>hundred pounds!</b> (p. 20)	Il appartient à un fermier qui le dit si utile qu'il vaut <b>dix mille lingots !</b> (p. 27)	Il vaut bien <b>cent livres sterling !</b> (p. 66)

Similairement aux unités de mesure, les Britanniques et les Français utilisent également une monnaie différente. Actuellement, les Français ont recours aux euros, alors que l'unité monétaire des Britanniques est le *pound*, qui se traduit par « livre sterling » en français. Laurent Bury a opté pour une traduction littérale, un choix qui contraste avec sa décision précédente de convertir les unités de mesure. Ce manque de cohérence pourrait être justifié par le fait qu'il considère que les adultes sont plus accoutumés à l'unité monétaire anglaise qu'aux unités de mesure impériales utilisées en Angleterre, car ils y sont plus souvent confrontés. En suivant la logique dont elle a fait preuve précédemment, Anne Herbauts a également choisi de convertir les *pounds*, qu'elle a convertis en « lingots » et non en euros. Un tel choix aurait été anachronique puisque l'histoire se déroule au XIXe siècle, alors que l'euro n'est pas apparu avant les années 2000. Même si les francs existaient déjà à l'époque où *Alice au pays des merveilles* a été publié, l'utilisation du terme « lingot » accentue le côté ancien et est adaptée au contexte. Alice reprend effectivement l'expression d'un fermier, qu'on imagine vivre dans la campagne, quelque peu exclu de la société urbaine. On peut encore une fois constater qu'Anne Herbauts a gonflé le nombre mentionné, passant de « *a hundred* » à « dix mille ». Elle pourrait avoir pris cette décision pour accentuer l'idée que le chien dont il est question dans cette phrase vaut une grosse somme d'argent. À l'époque, « *a hundred pounds* » représentait une somme d'argent mirobolante, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Cependant, en lisant « dix mille lingots », l'enfant-lecteur va immédiatement comprendre qu'il s'agit d'une valeur très importante, alors que cette notion est perdue dans la traduction de Laurent Bury.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
<b>London is the capital of Paris</b> <b>Paris is the capital of Rome</b> (p. 15)	<b>Paris est la capitale de Londres</b> <b>Londres est la capitale de Rome</b> (p. 23)	<b>Londres est la capitale de Paris</b> <b>Paris est la capitale de Rome</b> (p. 60)

Dans ce passage, Alice tente de réciter les capitales qu'elle connaît pour se prouver qu'elle n'a pas perdu toutes ses connaissances. Laurent Bury a une fois de plus décidé de proposer une traduction littérale, alors qu'Anne Herbauts a inversé les villes. Ce choix est également dû au fait que le lecteur de cette dernière pense que l'histoire se déroule en France et non en Angleterre et que l'héroïne est française. Par conséquent, la première capitale qu'elle essaie de situer est celle du pays dans lequel elle vit, à savoir Paris, tout comme, dans l'œuvre originale, Alice, qui est anglaise, essaie d'abord de replacer Londres. Pour la deuxième tentative, dans les trois versions, Alice repart de la dernière ville citée, Paris ou Londres, qui, selon elle, serait la capitale de Rome, une autre capitale connue par de nombreux enfants, que ceux-ci soient anglais ou français, ce qui explique qu'Anne Herbauts l'ait conservée.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
'Now at ours they had at the end of the bill, " <b>French</b> , music, and <b>washing</b> – extra".' (p. 106)	Parce que, chez nous, il y avait, à la fin de la note : « <b>anglais</b> , musique, et <b>soupe</b> en supplément » (p. 90)	Alors qu'à la nôtre, en bas de la facture, il était écrit : « <b>Français</b> , musique et <b>blanchissage</b> , en extra. » (p. 133)

En Angleterre, cette phrase apparaissait souvent sur les factures des internats pour signaler que les cours de français et de musique étaient en supplément, et qu'il fallait également payer pour que la lessive soit faite par l'école<sup>259</sup>. Anne Herbauts a encore une fois adapté le « français » en « anglais », pour que les cours supplémentaires soient ceux d'anglais, c'est-à-dire ceux de langue étrangère, comme c'est le cas dans l'œuvre originale, et non ceux de français qui, dans la traduction, est la langue maternelle d'Alice et des autres personnages. Ainsi, l'idée du texte original est conservée, mais adaptée au public francophone. De plus, à l'époque, les internats étaient très populaires en Angleterre, ce qui n'est pas le cas en France. Par conséquent, cela semble illogique que l'école propose de laver le linge d'un élève français puisque ce dernier rentre tous les jours chez lui. Anne Herbauts a donc transformé ce service de blanchissage en soupe, qui est régulièrement proposée en supplément dans les cantines des écoles françaises. Laurent Bury a, quant à lui, opté pour une traduction littérale qui pourrait provoquer une

<sup>259</sup> GARDNER, M., *op cit.*, p. 251.

incompréhension chez un lecteur francophone. Notons toutefois que cette dernière sera moins importante que chez le lecteur d'Anne Herbauts, puisqu'un adulte est conscient de lire une traduction et connaît davantage les coutumes des écoles anglaises. Il est tout de même important de souligner que ce choix de Laurent Bury contraste avec une de ses décisions précédentes qui consistait à contourner le problème en ne mentionnant aucune des langues lorsqu'Alice faisait des fautes, de français ou d'anglais selon les versions (voir point 1.2.1.1.2. pp. 62-63).

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Four times five is <b>twelve</b> and four times six is <b>thirteen</b> and four times seven is [...] I shall never get to twenty at that rate! (pp. 14-15)	Quatre fois cinq fait <b>quatorze</b> et quatre fois six fait <b>quinze</b> et quatre fois sept fait [...] À ce train-là, je n'arriverai jamais à vingt ! (p. 23)	Quatre fois cinq font <b>douze</b> et quatre fois six font <b>treize</b> et quatre fois sept font [...] Je n'arriverai jamais à vingt à ce rythme-là ! (p. 60)

En anglais, traditionnellement, les tables de multiplication se font jusque  $12^{260}$ . Par exemple, pour réciter la table de deux, un enfant dira « 2 fois 1 font 2, 2 fois 2 font 4, 2 fois 3 font 6, etc. » jusqu'à ce qu'il atteigne « 2 fois 12 font 24 ». Si l'on suit la logique d'Alice, elle n'arrivera jamais à 20, car 4 fois 7 font 14, 4 fois 8 font 15, etc., jusqu'à ce qu'elle arrive à 4 fois 12, c'est-à-dire le multiplicateur le plus grand qu'elle peut utiliser, qui font 19, à savoir un tout petit peu moins de  $20^{261}$ . Cependant, en français, le plus grand multiplicateur utilisé à l'école est 10 et non 12. Un enfant récitera donc « 2 fois 1 font 2, 2 fois 2 font 4, 2 fois 3 font 6, etc. » jusqu'à ce qu'il atteigne « 2 fois 10 font 20 ». Par conséquent, pour que le dernier calcul, à savoir 4 fois 10, ait comme résultat 19, il faut que la réponse du premier calcul soit deux chiffres au-dessus de la réponse originale, puisqu'il y aura deux calculs de moins. Si l'on suit la logique d'Anne Herbauts, 4 fois 7 font 16, 4 fois 8 font 17, etc., jusque à ce qu'on atteigne 4 fois 10, c'est-à-dire le plus grand multiplicateur qui peut être utilisé, font 19. Si l'on reprend en français les résultats proposés par Lewis Carroll, comme Laurent Bury l'a fait, 4 fois 10 font 17 et non 19. Cependant, même si la différence entre le nombre obtenu par Alice et le nombre vingt est plus élevée, la suite de la phrase fonctionne toujours puisque le nombre dix-sept est inférieur à vingt.

<sup>260</sup> GARDNER, M, *op cit.*, pp. 212-213.

<sup>261</sup> *Ibid.*

### 1.2.1.2.3. Omission et traduction littérale

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Alice had been to the seaside once in her life and had come to the general conclusion that, wherever you go on the <b>English coast</b> [...] (p. 17)	Alice était déjà allée une fois à la mer et en était arrivée à la conclusion générale que, où que l'on aille sur la <b>côte</b> [...] (p. 25)	Alice était allée au bord de la mer une seule fois dans sa vie et elle était parvenue à la conclusion générale que, où qu'on aille sur les <b>côtes anglaises</b> [...] (p. 63)

Lewis Carroll fait ici référence aux côtes anglaises puisque l'histoire se passe en Angleterre et que l'unique expérience qu'Alice ait eue sur la côte est inévitablement sur une côte anglaise, les voyages internationaux étant bien moins fréquents à cette époque qu'actuellement. Laurent Bury est resté cohérent avec ses décisions précédentes en optant pour une traduction littérale, et en laissant l'adjectif « anglaises », puisque le lecteur est conscient de lire une traduction et sait donc que l'histoire se déroule en Angleterre. Anne Herbauts, quant à elle, a choisi d'omettre cet adjectif. Conserver ce dernier aurait été à l'encontre de sa stratégie, qui était de faire d'Alice une petite fille francophone. Elle aurait toutefois pu ajouter l'adjectif « française » pour confirmer davantage cette stratégie adoptée précédemment.

### 1.2.1.3. Conclusion intermédiaire

Alors que, dans la traduction pour enfants, 83,33 % des références culturelles et des références liées au contexte géographique de l'histoire originale qui se passe en Angleterre, ont été adaptées à la culture du public cible, c'est-à-dire à la culture française, seules 33,33 % des références ont été adaptées dans le livre pour adultes. Laurent Bury a opté pour une traduction littérale dans 50 % des cas et a ajouté un paratexte à sa traduction dans 16,67 % des cas, ce qu'Anne Herbauts n'a jamais fait puisque, pour rappel, ce genre de pratique n'est pas adaptée à son public cible. Chaque traducteur a donc opté pour une approche globale différente, à savoir l'adaptation culturelle pour Anne Herbauts et la traduction littérale pour Laurent Bury. En effet, en comptant la catégorie « ajout de paratexte », qui correspond à une traduction littérale agrémentée d'une note de bas de page, Laurent Bury a proposé une traduction littérale dans 66,67 % des cas.

Comme pour le point précédent, cette différence peut s'expliquer par le public cible. En effet, puisque les adultes savent qu'ils sont en train de lire une traduction, Laurent Bury n'a pas été obligé d'adapter toutes les références et tous les concepts liés à l'Angleterre. Cependant, le public cible d'Anne Herbauts pense suivre l'histoire d'une héroïne française puisque la réalité

des jeunes enfants se trouve en France et qu'ils sont moins conscients de l'existence d'autres réalités<sup>262</sup>. Par conséquent, Anne Herbauts a dû adapter toutes les unités de mesure, les unités monétaires et les autres références liées au fait que l'histoire originale se déroule en Angleterre, dans le but que l'histoire semble se dérouler en France. En effet, comme Bernard Friot l'a expliqué, les traducteurs pour enfants ont tendance à adapter les références culturelles, telles que les références historiques et géographiques, à la culture cible pour que les jeunes lecteurs soient confrontés à des éléments qu'ils connaissent et auxquels ils sont accoutumés<sup>263</sup>. Cette stratégie assure l'accessibilité du texte au jeune lecteur, dont les connaissances du monde sont limitées<sup>264</sup>. Cependant, un des objectifs de la littérature de jeunesse traduite est de permettre aux jeunes lecteurs de développer leurs connaissances et leur compréhension des cultures étrangères<sup>265</sup>, à savoir, dans ce cas-ci, de la culture anglaise. Or, en adaptant toutes les références, et en supprimant tous les éléments qui sembleraient étranges à un enfant francophone, Anne Herbauts le prive de cet apprentissage, le confinant davantage dans une atmosphère qui lui est déjà familière.

Anne Herbauts a eu recours à l'omission une fois, lorsqu'elle a simplement mentionné la « côte », sans préciser si elle parlait de la « côte anglaise » ou de la « côte française ». Aucune occurrence de transfert direct, d'emploi d'un terme générique ou d'explicitation n'a été relevée pour cette catégorie.

Les deux traducteurs ont opté pour la même stratégie dans 41,66 % des cas.

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	0 %	0 %
Traduction littérale	8,33 %	50 %
Adaptation culturelle	83,33 %	33,33 %
Terme générique	0 %	0 %
Explicitation	0 %	0 %
Ajout d'un paratexte	0	16,67 %
Omission	8,33 %	0

<sup>262</sup> PEDERZOLI, R., *op cit.*, p. 107.

<sup>263</sup> FRIOT, B., *op cit.*, pp. 48-49.

<sup>264</sup> PEDERZOLI, R., *op cit.*, p. 107.

<sup>265</sup> ALVSTAD, C., *op cit.*, p. 22.

### 1.2.2. Traduction des hétérolinguismes

Le terme « hétérolinguisme » est tiré de l'article « Ingelaste talen vertalen : vier literaire scenario's » écrit par Rainier Grutman et publié en 2018. Pour indiquer la présence d'un idiome étranger dans le texte, ce dernier a choisi d'utiliser le terme « hétérolinguisme » à la place du terme « multilinguisme » afin de ne pas englober uniquement les langues standards, mais également les termes provenant de variantes régionales, sociales, chronologiques, ainsi que des langues inventées. Un hétérolinguisme peut consister en un seul terme ou en un paragraphe entier écrit dans une autre langue<sup>266</sup>. Les hétérolinguismes ont une fonction spécifique dans un texte, généralement en lien avec la langue principale du texte ou avec d'autres hétérolinguismes. La traduction des hétérolinguismes est donc ardue, car le lien entre l'hétérolinguisme et la langue du texte cible pourrait être différent de celui qui existait entre l'hétérolinguisme et la langue du texte source. En effet, toutes les langues n'ont pas la même relation entre elles<sup>267</sup>. Rainier Grutman propose quatre solutions pour traduire les hétérolinguismes<sup>268</sup> :

- conserver les hétérolinguismes : ne pas les traduire et les conserver tels quels dans le texte cible ;
- éliminer les hétérolinguismes : les traduire dans la langue cible, comme le reste du texte ;
- encadrer les hétérolinguismes : ne pas les traduire et les conserver tels quels dans le texte, tout en ajoutant un paratexte pour aider le lecteur à les comprendre ;
- déplacer les hétérolinguismes : les adapter à la langue cible et les traduire selon une équivalence fonctionnelle qui est, selon Nida,

*[the q]uality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the response of the receptor is essentially like that of the original receptors<sup>269</sup>.*

Comme expliqué au préalable, il était indispensable que les stratégies de traduction utilisées dans chaque catégorie soient identiques afin de pouvoir réaliser une comparaison finale entre toutes les catégories. Les stratégies proposées par Rainier Grutman ont donc été liées à celles utilisées précédemment.

---

<sup>266</sup> GRUTMAN, R., *op cit.*, pp. 5-6.

<sup>267</sup> *Ibid.* p. 6.

<sup>268</sup> *Ibid.* pp. 6-7.

<sup>269</sup> NIDA, E., & TABER, C., *The Theory and Practice of Translation, With Special Reference to Bible Translating*, Leiden, Brill, 1969, p. 200.

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct (Conservation)	0	0
Traduction littérale (Élimination)	0	1
Adaptation culturelle (Déplacement)	1	0
Explicitation (Encadrement)	0	0
Ajout d'un paratexte (Encadrement)	0	0
Omission	0	0
Total	1	1

Puisque la stratégie « terme générique » n'était pas pertinente pour cette catégorie, nous ne l'avons pas reprise dans les tableaux. De plus, la stratégie « explicitation » correspondrait à un encadrement, consistant à ne pas traduire l'hétérolinguisme et à ajouter une explicitation dans le texte à la place d'un paratexte pour aider le lecteur à comprendre.

### 1.2.2.1. Stratégie différente chez les traducteurs : adaptation culturelle et traduction littérale

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
'Perhaps it doesn't understand English' [...]. So she began again: 'Où est ma chatte?', which was the first sentence in her French lesson-book. (p. 18)	« Peut-être qu'elle ne comprend pas le français » [...] Elle reprend : "where is my cat", ce qui s'avère être la première phrase de son livre d'anglais (pp. 25-26)	« Peut-être ne comprend-elle pas l'anglais » [...] <b>Où est ma chatte ?</b> C'était la première phrase de son livre de français à l'école. (p. 64)

Cet exemple inclut le seul hétérolinguisme présent dans le corpus analysé. Anne Herbauts a décidé de déplacer l'hétérolinguisme en introduisant dans le texte français une phrase en anglais, alors que Laurent Bury a supprimé l'hétérolinguisme en traduisant tout le texte en français. Le choix de chaque traducteur est cohérent avec ses décisions de traduction des références culturelles, analysées précédemment. En effet, Anne Herbauts a fait d'Alice une petite fille française et a adapté toutes les références à l'anglais et au français de l'œuvre originale. De plus, la phrase anglaise supprime la connotation grivoise présente dans la phrase française « où est ma chatte ? », qui est inadaptée à un jeune public. Laurent Bury n'a pas fait ces adaptations, en considérant que son public plus âgé était conscient de lire une traduction et de suivre l'histoire d'une petite fille anglaise. Le public ne sera donc pas dérangé par cette



scène, qui pourrait néanmoins sembler étrange à quelqu'un qui penserait lire un livre originellement écrit en français.

### **1.2.2.2. Conclusion intermédiaire**

Puisque cette catégorie ne comporte qu'un seul exemple, il n'est pas possible de tirer une réelle conclusion. Dans le corpus analysé, Anne Herbauts a déplacé l'hétérolinguisme alors que Laurent Bury l'a éliminé. Les traducteurs n'ont donc pas opté pour la même stratégie. Cela ne signifie toutefois pas que les deux traducteurs auraient fait le même choix pour chaque hétérolinguisme. Si davantage d'exemples étaient présents dans le corpus analysé, les résultats pourraient être totalement différents. Pour le savoir, il faudrait réaliser une étude à grande échelle, ce qui n'est pas possible dans le cadre de ce travail. Pour éviter que des conclusions hâtives ne soient tirées, aucun tableau comparatif final n'a été réalisé. Bien que ces résultats soient incomplets, les choix des traducteurs sont tout de même cohérents avec leurs décisions précédentes et la réception du texte par leur public cible, qui est perçu comme un texte original par celui d'Anne Herbauts et comme une traduction par celui de Laurent Bury.

### **1.2.3. Traduction des poèmes**

Comme expliqué précédemment, à l'époque victorienne, les poèmes jouaient un rôle important dans l'éducation des enfants qui était stricte et moralisatrice<sup>270</sup>. En Angleterre, l'apprentissage par répétition a été la méthode didactique la plus employée pendant de nombreuses années et les poèmes étaient particulièrement bien adaptés à cette méthode<sup>271</sup>. Les enfants avaient donc l'habitude de se lever devant toute la classe, de croiser leurs mains et de réciter des poèmes. En parodiant les poèmes qui avaient à l'origine une finalité didactique et moralisatrice, Lewis Carroll supprime cet aspect moralisateur et le ridiculise. Il propose une œuvre de littérature de jeunesse qui, contrairement à la majorité des œuvres destinées à la jeunesse de l'époque, est uniquement divertissante et ne contient pas de morale<sup>272</sup>.

La traduction de tels éléments est très complexe puisque Lewis Carroll utilise des poèmes connus des enfants anglais de l'époque victorienne et les parodie. Ni les enfants français de la

---

<sup>270</sup> WALKER, B., *op cit.*, p. 4.

<sup>271</sup> ROBSON, C., *Heart beats: everyday life and the memorized poem*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 40.

<sup>272</sup> REN, A., *op cit.*, p. 1659.

même époque ni les enfants français ou anglais d'aujourd'hui ne reconnaîtraient les poèmes parodiés dans l'œuvre originale.

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	0	0
Traduction littérale	0	0
Adaptation culturelle	2	0
Ajout d'un paratexte	0	2
Omission	0	0
Total	2	2

Les stratégies « terme générique » et « explicitation » ne sont pas pertinentes pour cette catégorie, un poème ne pouvant pas être remplacé par un terme générique ou explicité à l'aide d'une courte clarification ne rentrant pas dans le cadre d'un paratexte. Elles ne sont donc pas reprises dans les tableaux.

### 1.2.3.1. Stratégies différentes chez les traducteurs : adaptations culturelles et ajouts d'un paratexte

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
'How doth the little crocodile Improve his shining tail, And pour the waters of the Nile On every golden scale! 'How cheerfully he seems to grin, How neatly spreads his claws, And welcomes little fishes in, With gently smiling jaws!' (p. 15)	La Mygale ayant mangé tout l'été Se trouva la panse distendue Quand le destin fut venu : Plus place pour un seul morceau De girafe ou de croco. Elle alla pleurer de son crime Chez la souris sa voisine, Lui priant de lui retirer Quelques grammes pour danser À la fête de Noël. Je vous en supplie, lui dit-elle Et la souris sourit : Oui ? J'ai mangé mon promis ! Je dois trouver mari ! Un mari ? J'en suis fort aise ; Eh bien ! filez maintenant. (p. 23)	Voyez comment par ses efforts Se fait briller le crocodile, Comment sur ses écailles d'or Il déverse les eaux du Nil !  Voyez comment il sourit soudain Et comment, la gueule béante Il reçoit le menu fretin Dans ses mâchoires souriantes ! (p. 62)
"Speak roughly to your little boy, And beat him when he sneezes: He only does it to annoy, Because he knows it teases."	Hurle, hurle, l'enfant rot L'enfant pleurera bien vite Hurle, Hurle, l'enfant rot Une fessée bien vite, bientôt  Pan ! Poivre ! Gros méchant !	Parlez-lui dur à votre petit gars, Frappez-le donc quand il éternuera ; Il ne le fait que pour vous agacer,

<p>"I speak severely to my boy, I beat him when he sneezes; For he can thoroughly enjoy The pepper when he pleases!" (p. 63-64)</p>	<p>L'enfant éternue bien vite Pan ! Poivre ! Gros méchant ! Un pinçon et pas d'biberon. (p. 59)</p>	<p>Car il est sûr ainsi de vous énerver</p> <p>Je parlerai dur à mon petit gars, Le frapperai quand il éternuera, Car je sais qu'il peut fort bien apprécier Le goût du poivre quand cela lui sied (pp. 99-100)</p>
---	---	---

Bien que le corpus analysé ne contienne que deux poèmes, la traduction de ceux-ci suffit à montrer quelle stratégie chaque traducteur a adoptée. Les deux poèmes mentionnés ci-dessus sont respectivement des parodies du poème « *Against Idleness and Mischief* » (Contre l'oisiveté et la méchanceté) écrit par le théologien Isaac Watts « qui donne en exemple aux enfants les efforts de l'abeille laborieuse butinant les fleurs pour produire le miel<sup>273</sup> » dans lequel Lewis Carroll a remplacé l'abeille rapide et travailleuse par un crocodile, créature lente par nature, et « *Speak gently* » (Parlez avec douceur) de l'américain David Bates.

Anne Herbauts a choisi de remplacer ces poèmes, connus des enfants anglais dans les années 1860, par des textes connus des enfants français à l'époque actuelle, qu'elle a également parodiés. Son objectif est donc que la lecture de ces textes ait un effet similaire sur les enfants actuels que celui que les poèmes originaux ont eu sur les enfants de l'époque victorienne. Cependant, l'effet sera inévitablement différent puisque cette idée de littérature de jeunesse et de poèmes moralisateurs est bien moins présente actuellement qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Le premier texte proposé par Anne Herbauts est une parodie de la fable « La cigale et la fourmi » de Jean de la Fontaine et le second est une parodie de la berceuse « Dodo l'enfant do », écrite par Timothy Knapman. Le fait que le second exemple soit la parodie d'une comptine et non d'un poème montre que ces derniers ont perdu en popularité et sont de moins en moins récités dans les écoles contrairement aux fables, en particulier celles de Jean de la Fontaine.

Laurent Bury n'a pas pris cette liberté et a préféré proposer une traduction littérale des poèmes, tout en respectant les rimes et en variant la métrique, afin que les poèmes ne soient ni lourds ni monotones. Il justifie ce choix par le fait que, outre une référence à des poèmes anglais de l'époque, les parodies de Lewis Carroll abordent des thèmes tels que la violence, le corps et la nourriture, thèmes essentiels du livre *Alice au pays des merveilles*. Il ne voulait donc pas perdre

---

<sup>273</sup> BURY, L. *op cit.*, p. 62.

ces références. Le traducteur a également eu recours aux notes de bas de page pour expliquer « la saveur de la parodie<sup>274</sup> », c'est-à-dire pour expliquer toute la subtilité présente dans les poèmes originaux. Notons tout de même que, dans sa parodie, Anne Herbauts aborde également le thème de la nourriture.

### 1.2.3.2. Conclusion intermédiaire

Même si le corpus analysé ne comprend que deux textes, nous pouvons supposer que les traducteurs ont opté pour la même stratégie tout au long du texte. En effet, le livre *Alice au pays des merveilles* est connu pour contenir des parodies de poèmes, et ce n'est un secret pour aucun traducteur que ces dernières représentent un défi de traduction important. Il semblerait donc évident que les traducteurs aient choisi une stratégie de traduction au début de l'œuvre et qu'ils soient restés cohérents avec celle-ci tout au long de l'histoire. De plus, si Anne Herbauts optait une fois pour une adaptation des poèmes et la fois suivante pour une traduction littérale, un jeune lecteur serait perdu, reconnaissant une fois le poème original, une autre fois non. Cependant, pour en être sûr, il faudrait réaliser une analyse de tous les poèmes du livre.

Pour cette catégorie-ci, les traducteurs ont donc toujours adopté une stratégie de traduction différente, Anne Herbauts ayant transposé les deux célèbres poèmes anglais en de célèbres fables et comptines françaises, et Laurent Bury ayant chaque fois opté pour une traduction littérale accompagnée d'un paratexte expliquant l'origine de la parodie. Ainsi, ils ont à nouveau été cohérents avec leurs décisions précédentes, à savoir d'adapter les éléments étrangers à des éléments connus dans la culture cible pour Anne Herbauts et de conserver les éléments étrangers, tout en les expliquant avec une note de bas de page, pour Laurent Bury. Bien que garder des éléments étrangers dans un livre pour enfants traduit ait théoriquement un objectif pédagogique, une traduction littérale des poèmes n'aurait pas eu ici l'effet escompté. En effet, sans paratexte explicatif, même un adulte n'aurait pas compris la référence aux poèmes parodiés. Aucun traducteur n'a opté pour un transfert direct en conservant les poèmes originaux, pour une traduction littérale sans paratexte ou pour une omission pure et simple des poèmes.

---

<sup>274</sup> BURY, L., *op cit.*, p. 42.

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	0	0
Traduction littérale	0	0
Adaptation culturelle	100 %	0
Ajout d'un paratexte	0	100 %
Omission	0	0

#### 1.2.4. Traduction des proverbes

Le neuvième chapitre d'*Alice au pays des merveilles* contient de nombreux proverbes, qui ont également été parodiés par Lewis Carroll. La plupart d'entre eux sont prononcés par la Reine de Cœur qui a tendance à faire des généralisations qu'elle qualifie de morales. Ce personnage est une parodie des personnages adultes présents dans les livres pour enfants de l'époque. En effet, dans les livres classiques de l'époque, les enfants vivaient des aventures qui leur permettaient de tirer des leçons de vie grâce aux adultes<sup>275</sup>. Lewis Carroll a ici créé un personnage adulte qui tire des leçons de morale à tout va, ridiculisant ainsi cette tradition victorienne. En écrivant *Alice aux pays des merveilles*, il a cassé les codes en proposant une histoire qui ne contient pas de morale<sup>276</sup> et qui se moque des adultes qui, à cette époque, considéraient que les enfants leur étaient inférieurs<sup>277</sup>. Les parodies de ces leçons de morale en sont un bon exemple.

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	0	0
Traduction littérale	2	3
Adaptation culturelle	3	2
Ajout d'un paratexte	0	0
Omission	0	0
Total	5	5

Tout comme pour la traduction des poèmes, les stratégies « terme générique » et « explicitation » n'ont pas été reprises dans les tableaux de cette catégorie, car elles ne sont pas pertinentes.

<sup>275</sup> WALKER, B., *op cit.*, p. 119.

<sup>276</sup> REICHERTZ, R., *op cit.*, p. 6.

<sup>277</sup> WALKER, B., *op cit.*, p. 4.

### 1.2.4.1. Stratégies identiques chez les deux traducteurs

#### 1.2.4.1.1. Traductions littérales

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Oh, 'tis love, 'tis love makes the world go round (p. 99)	C'est l'amour qui fait tourner le monde (p. 86)	C'est l'amour qui fait tourner le monde (p. 126)

En lisant le proverbe original, on se demande si Lewis Carroll fait référence au proverbe « *money makes the world go round* », qui signifie que « *[m]oney is of critical importance to the ordinary operation of one's life or the world at large*<sup>278</sup> », à une chanson française populaire de l'époque dont les paroles sont « c'est l'amour, l'amour/ Qui fait le monde à la ronde », ou, selon la théorie de Roger Lancelyn Green, aux paroles d'une chanson anglaise de la même époque, *The Dawn of Love*<sup>279</sup>. Malheureusement, malgré de nombreuses recherches, nous n'avons pas retrouvé la chanson anglaise à laquelle le biographe et écrivain britannique pour enfants, Roger Green, fait référence. Aucune des traductions ne permet d'ailleurs de valider une de ces hypothèses. En effet, les traducteurs pourraient avoir proposé une traduction littérale du proverbe original, mais ils pourraient également avoir parodié les paroles de la chanson française, tout en gardant une référence à celle-ci. Quoi qu'il en soit, ni les lecteurs adultes ni les lecteurs enfants n'auront la référence à cette ancienne chanson. D'ailleurs, si les traducteurs n'ont pas effectué de recherches approfondies, il est possible qu'ils soient passés à côté de cette référence, et qu'ils aient simplement traduit littéralement la phrase originale. Les traducteurs n'ont pas non plus choisi de faire référence à une autre chanson ou à un autre proverbe célèbre en français. C'est pourquoi nous allons considérer que les deux traducteurs ont opté pour une traduction littérale.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Be what you would seem to be (p. 100)	Soyez ce que vous sembleriez être (p. 86)	Soyez ce que vous voudriez sembler être (p. 127)

Ici, Lewis Carroll a parodié le proverbe « *be what you want to be* » en remplaçant le verbe « *want* » par « *would seem* ». La notion de volonté est donc conservée grâce à l'auxiliaire « *would* ». La traduction littérale du proverbe original donne « *soyez ce que vous voulez être* », une expression couramment utilisée en français. Pour la parodier, Anne Herbauts a simplement remplacé le verbe « *vouloir* » par « *sembler* », qu'elle a conjugué au conditionnel afin de rendre

<sup>278</sup> « Money makes the world go around » sur *TheFreeDictionary (Idioms)*, <https://idioms.thefreedictionary.com/money+makes+the+world+go+around> (consulté le 26/02/2023).

<sup>279</sup> GARDNER, M., *op cit.*, p. 248.

la notion de « *would* ». Laurent Bury a également utilisé le verbe « être », tout en introduisant le verbe « vouloir », pour conserver la notion de volonté présente dans le proverbe original et dans le proverbe proposé par Lewis Carroll. Puisque l'expression existe également en français, il n'y avait pas lieu de l'adapter outre mesure.

#### 1.1.4.1.2. Adaptations culturelles

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Birds of a feather flock together (p. 99)	Qui se ressemble s'assemble (p. 86)	Qui se ressemble s'assemble (p. 127)

Contrairement aux proverbes précédents, Lewis Carroll n'a pas parodié ce proverbe, qui signifie que « *[p]eople who have similar interests, ideas, or characteristics tend to seek out or associate with one another*<sup>280</sup> ». Une traduction littérale, « les oiseaux de même plume volent ensemble », n'aurait aucun sens en français. Les deux traducteurs ont donc opté pour le proverbe français avec la même signification, à savoir « qui se ressemble s'assemble ». Ils ont donc tous deux adapté ce proverbe à la langue française.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves (p. 99)	Il ne faut pas vouloir le son et le sens du son (p. 86)	Un son c'est un son, le sens n'a pas d'odeur (p. 126)

L'expression parodiée par Lewis Carroll ici est « *take care of the pence, and the pounds will take care of themselves* », qui signifie que « *[y]ou will always have money if you are attentive to your finances, especially the smallest amounts or transactions*<sup>281</sup> ». Lewis Carroll joue ici sur les paronymes « *pence* » et « *sense* », ainsi que « *sounds* » et « *pounds* » qui ont une prononciation très similaire. La traduction d'Anne Herbauts est basée sur le proverbe « on ne peut pas avoir le beurre et l'argent du beurre », qui signifie qu'on ne peut pas tout avoir sans contrepartie. Le sens de ce proverbe est donc proche du proverbe anglais. Pour garder l'idée de sens et celle de son présentes dans la parodie de Lewis Carroll, Anne Herbauts a remplacé le terme « beurre » par « son » et « argent » par « sens ». Laurent Bury a choisi de parodier une autre expression, également basée sur l'argent, à savoir « l'argent n'a pas d'odeur », qui signifie

<sup>280</sup> « Birds of a feather flock together » sur *TheFreeDictionary (Idioms)*, <https://idioms.thefreedictionary.com/Birds+of+a+feather+flock+together> (consulté le 26/02/2023).

<sup>281</sup> « Take care of the pence, and the pounds will take care of themselves » sur *TheFreeDictionary (Idioms)*, <https://idioms.thefreedictionary.com/take+care+of+the+pence+and+the+pounds+will+take+care+of+themselves>, (consulté le 26/02/2023).

que « tout argent est bon à prendre, quelle que soit sa provenance ou les moyens employés pour l'obtenir<sup>282</sup> ». Bien que l'idée soit similaire à celle du proverbe original, la finalité de cette dernière est différente puisque l'expression originale recommande de faire attention à ses dépenses alors que la seconde clame que tout argent est bon à prendre, peu importe sa provenance. Quoi qu'il en soit, les deux traducteurs ont adapté le proverbe anglais en un proverbe français traitant d'un sujet semblable, en le parodiant similairement à Lewis Carroll. Les deux traducteurs ont ainsi abandonné la paronymie, qu'ils ont remplacée par une allitération entre les termes « sens » et « son ».

#### 1.1.4.2. Stratégie différente chez les deux traducteurs : adaptation culturelle et traduction littérale

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
As much rights as pigs have to fly; and the m- (p. 101)	Autant que les poules d'avoir des dents... et la mo... (p. 87)	Autant que les cochons ont le droit de voler et la mo. (p. 129).

Cette phrase est inspirée du proverbe « *pigs may fly* », qui signifie « *[a]t a point in time that will never come to pass*<sup>283</sup> ». Anne Herbauts a, une nouvelle fois, choisi de la traduire par un proverbe français qui a la même signification, à savoir « quand les poules auront des dents ». Cependant, contrairement aux exemples précédents, Laurent Bury a ici décidé de proposer une traduction littérale. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un proverbe, l'expression « autant que les cochons ont le droit de voler » permet tout de même à un lecteur francophone de comprendre que ce dont il est question ne se produira pas.

#### 1.1.4.3. Conclusion intermédiaire

Les deux seules stratégies adoptées dans cette catégorie sont la traduction littérale ainsi que l'adaptation culturelle. Il faut cependant prendre en compte que, dans cette catégorie, la traduction littérale a eu différents statuts. En effet, elle était parfois la meilleure solution possible, car le proverbe français correspondait à la traduction littérale, mais il est également arrivé que le traducteur choisisse de traduire le proverbe littéralement plutôt que de l'adapter. C'est notamment ce qu'a fait Laurent Bury avec le proverbe « *pigs may fly* ». Le traducteur n'a,

<sup>282</sup>« L'argent n'a pas d'odeur » sur *Wiktionary*, [https://fr.wiktionary.org/wiki/l%E2%80%99argent\\_n%E2%80%99a\\_pas\\_d%E2%80%99odeur#:~:text=Locutio n%2Dphrase,-l'argent%20n&text=\(Par%20extension\)%20Pour%20une%20personne,moyens%20employ%C3%A9s%20pour%20l'obtenir.](https://fr.wiktionary.org/wiki/l%E2%80%99argent_n%E2%80%99a_pas_d%E2%80%99odeur#:~:text=Locutio n%2Dphrase,-l'argent%20n&text=(Par%20extension)%20Pour%20une%20personne,moyens%20employ%C3%A9s%20pour%20l'obtenir.) (consulté le 26/02/2023).

<sup>283</sup> « *Pigs may fly* », sur *TheFreeDictionary (Idioms)*, <https://idioms.thefreedictionary.com/pigs+may+fly> (consulté le 26/02/2023).



pour cette catégorie, pas été cohérent dans ses stratégies de traduction, proposant une fois une traduction littérale, comme pour le proverbe « *pigs may fly* », et la fois suivante une adaptation, par exemple pour le proverbe « *take care of the pences and the pounds will take care of themselfe* ». Bien que Laurent Bury ait réalisé plus de traductions littérales que d'adaptations culturelles, son pourcentage en adaptation culturelle est tout de même élevé, ce qui n'était pas le cas dans les catégories précédentes. Cette différence peut s'expliquer par le fait que de nombreux proverbes ont un équivalent en français et peuvent donc être facilement utilisés, contrairement aux noms des personnages et aux références culturelles, dont la traduction peut induire la perte de certaines nuances, ainsi qu'aux jeux de mots, qui constitueront la prochaine catégorie analysée. Anne Herbauts a, selon la tendance qui se dégage ici de son texte, adapté la plupart des proverbes, les traductions littérales correspondant au proverbe dont la traduction littérale équivaut au proverbe français. De plus, utiliser de tels proverbes, même parodiés, peut améliorer le vocabulaire d'un jeune lecteur, ce qui est l'un des objectifs de la littérature de jeunesse<sup>284</sup>.

Les deux traducteurs ont donc opté pour la même stratégie dans 80 % des cas.

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	0 %	0 %
Traduction littérale	40 %	60 %
Adaptation culturelle	60 %	40 %
Ajout d'un paratexte	0 %	0 %
Omission	0 %	0 %

## 2. Traduction des jeux de mots

Comme expliqué précédemment, en écrivant *Alice au pays des merveilles*, Lewis Carroll a prouvé que le langage verbal n'était pas le meilleur moyen de communication puisque certains personnages l'utilisent de manière malhonnête et que d'autres n'arrivent pas à se comprendre parce qu'ils sont confrontés à des réalités différentes. De plus, même si Lewis Carroll n'était pas linguiste, il est parvenu à jouer brillamment avec la langue anglaise, glissant énormément de jeux de mots tout au long de l'histoire. Bien que ces derniers ne soient pas intraduisibles, ils créent des problèmes linguistiques de traduction, provoqués par les différentes distributions forme-signification des langues<sup>285</sup>.

<sup>284</sup> SHAVIT, S., « Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem », *op cit.*, p. 177

<sup>285</sup> DELABASTITA, D., « Wordplay as a translation problem: a linguistic perspective », dans KITTEL, H. *et al.*, éd., *Übersetzung, translation, traduction*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2004, p. 601.

Avant tout, il est important de distinguer les deux termes anglais qui sont souvent utilisés de manière interchangeable pour référer au jeu de mots, à savoir *wordplay* et *pun*. Selon l'*Oxford Dictionary*, un *wordplay* « *involves making jokes by using the meanings of words in an amusing or clever way*<sup>286</sup> », alors qu'un *pun* est « *a clever and amusing use of a word or phrase with two meanings, or of words with the same sound but different meanings*<sup>287</sup> ». Nous pouvons donc conclure qu'un *pun* est une sous-catégorie d'un *wordplay*, et correspond à un calembour en français, que le dictionnaire *Le Robert* définit comme un « [j]eu de mots fondé sur des ressemblances de sons et des différences de sens<sup>288</sup> ». Cette idée est confirmée par la définition de Dirk Delabastita, pour qui un

*[w]ordplay is the general name for the various textual phenomena in which structural features of the language(s) are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings*<sup>289</sup>,

le terme clé de cette définition étant « *general name* ».

Les calembours peuvent être divisés en plusieurs catégories, à savoir les homonymes (termes qui ont la même prononciation et la même orthographe), les homophones (termes qui ont la même prononciation), les homographes (termes qui ont la même orthographe), les paronymes (termes qui sont presque des homonymes). Pour Dirk Delabastita<sup>290</sup>, il existe huit grands procédés de traduction pour traduire les calembours :

- PUN → PUN : le calembour du texte source est traduit par un calembour dans la langue cible, qui peut fortement différer de l'original en termes de base linguistique, de construction, de structure sémantique ou d'effet textuel ;
- PUN → NON-PUN : le calembour du texte source est rendu par une formulation ne contenant pas de calembour qui peut rendre les deux sens du jeu de mots, ou rendre uniquement un sens et laisser tomber le second ;

---

<sup>286</sup> « Wordplay », sur *Oxford Learner's Dictionaries*,

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/wordplay?q=wordplay> (consulté le 26/02/2023).

<sup>287</sup> « Pun », sur *Oxford Learner's Dictionaries*,

[https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pun\\_1?q=pun](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pun_1?q=pun) (consulté le 26/02/2023).

<sup>288</sup> « Calembour » sur *Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/calembour> (consulté le 26/02/2023).

<sup>289</sup> DELABASTITA, D. « Introduction », dans DELABASTITA, D, éd., *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*, special issue of *The Translator* 2 (2), 1996, p. 128.

<sup>290</sup> DELABASTITA, D., *op cit.*, p. 604.

- PUN → RELATED RHETORICAL DEVICE : le calembour du texte source est remplacé par un jeu de mots lié à un dispositif rhétorique (répétition, allitération, rime, etc.) dont l'objectif est de rendre l'effet du calembour du texte source ;
- PUN → ZERO : la partie du texte source contenant le calembour est omise dans le texte cible ;
- PUN TS = PUN TC : le traducteur reproduit le calembour du texte source, sans réellement le traduire ;
- NON-PUN = PUN : le traducteur introduit un calembour dans le texte cible, à un endroit où le texte source ne contient pas de calembour pour compenser une perte qui a eu lieu à un autre endroit du texte ;
- ZERO → PUN : un ajout pur et simple dans le texte cible, qui contient un calembour ;
- EDITORIAL TECHNIQUES : ajout de paratextes tels que des notes de bas de page pour expliquer les nuances perdues dans le texte cible.

Ces techniques peuvent évidemment être combinées. Par exemple, un calembour peut être rendu par une formulation qui ne contient pas de calembour (PUN → NON-PUN), tout en étant agrémentée d'un paratexte qui explique ce qui a été perdu et pourquoi (EDITORIAL TECHNIQUES). La perte du calembour peut être compensée par l'ajout d'un autre à un endroit différent (NON-PUN → PUN).

Dans le texte, Lewis Carroll a eu recours à d'autres moyens pour jouer avec les mots, par exemple en utilisant des allitérations, qui sont une « [r]épétition des consonnes dans une suite de mots rapprochés<sup>291</sup> », des répétitions, des antithèses, c'est-à-dire l'« [o]pposition de deux pensées, de deux expressions que l'on rapproche dans le discours pour en faire mieux ressortir le contraste<sup>292</sup> », des mots inventés sur la base de mots réels et des fautes grammaticales. La comparaison présentée dans cette partie du travail sera donc basée sur les calembours ainsi que sur les autres procédés mentionnés ci-dessus.

---

<sup>291</sup> « Allitération », sur *Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/alliteration> (consulté le 1/03/2023).

<sup>292</sup> « Antithèse », sur *Le Petit Robert*, <https://pakket67.vandale.nl/?dictionaryId=lpr&article=%7B%22search%22%3A%22antith%C3%A8se%22,%22index%22%3A0,%22type%22%3A%22EXACT%22,%22dictionaryId%22%3A%22lpr%22%7D&query=antith%C3%A8se> (consulté le 1/03/2023).

Puisque, dans les chapitres analysés, le nombre d'exemples rentrant dans chaque catégorie de jeux de mots est limité, seul un tableau comparatif final, qui comprend tous les types de jeux de mots, a été réalisé. Les catégories sont créées selon le type de jeux de mots présents dans le texte original, et non selon la stratégie de traduction de l'un ou l'autre traducteur. Pour qu'une comparaison finale entre tous les points puisse être réalisée, nous avons conservé les stratégies de traduction précédemment utilisées, en les faisant correspondre aux stratégies expliquées par Delabastita et citées ci-dessus. Il faut également noter que, dans ce point, il est davantage question d'adaptation linguistique que d'adaptation culturelle. Cependant, comme ces deux adaptations sont basées sur le même principe, à savoir adapter le texte cible au lecteur cible, nous allons les considérer comme étant une seule et même stratégie. De plus, nous entendons par « stratégie identique » la situation où les deux traducteurs ont opté pour la même stratégie de traduction, par exemple adapter le jeu de mots pour qu'il fonctionne également en français. Nous ne différencions pas les catégories de jeux de mots utilisés pour rendre un jeu de mots. Par exemple, si un traducteur a rendu une homonymie par une allitération alors que l'autre a utilisé une paronymie, nous considérons qu'ils ont tous deux adapté le jeu de mots et donc qu'ils ont adopté une stratégie de traduction identique, même si la catégorie de jeu de mots est différente. Par conséquent, nous ne différencierons pas la stratégie PUN → PUN de la stratégie PUN → RELATED RHETORICAL DEVICE.

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct (PUN TS = PUN TC)	0	0
Traduction littérale (PUN → NON-PUN)	3	0
Adaptation culturelle (PUN → PUN)	24	27
Ajout d'un paratexte (EDITORIAL TECHNIQUES)	0	0
Ajout (NON-PUN = PUN)	4	1
Omission (PUN → ZERO)	0	0
Total	31	28*

\*La différence entre les résultats totaux des deux tableaux est due au nombre différent d'ajouts chez chacun des traducteurs.

Nous n'avons pas pris en considération les stratégies « terme générique » et « explicitation », celles-ci n'étant pas adaptées à cette catégorie.

## 2.1. Stratégie identique chez les deux traducteurs : adaptations culturelles

### 2.1.1. Traduction des homonymes

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
'Of course it is', said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said; 'there's a large mustard- <b>mine</b> near here. And the moral of that is – "the more there is of <b>mine</b> , the less there is of yours".' (p. 100)	« Bien sûr ! répond la Duchesse, qui semble prête à approuver tout ce que dit Alice. Il y a une grande <b>mine</b> de moutarde près d'ici. Et la morale de ceci est : <b>Mine</b> de rien, il y en a toujours. » (p. 86)	« Bien entendu, dit la Duchesse qui semblait prête à approuver tout ce que disait Alice. Il y a une grande <b>mine</b> de moutarde pas loin d'ici. Et la morale en est : « Il ne faut pas juger les gens à la <b>mine</b> . » (p. 127)

L'homonymie de ce calembour réside dans le terme « *mine* ». « *Mine* » peut avoir plusieurs significations, mais les deux dont il est question dans cet exemple sont « *a deep hole or holes under the ground where minerals such as coal, gold, etc. are dug*<sup>293</sup> » et « *of or belonging to the person writing or speaking*<sup>294</sup> ». La morale donnée par la Duchesse, « *the more there is of mine, the less there is of yours* », n'a aucun sens dans la conversation et est un exemple du non-sens auquel Lewis Carroll a eu recours dans son œuvre. La seule raison de la présence de cette morale est le calembour qu'elle crée avec le nom « *mine* ». Les deux traducteurs ont opté pour la même stratégie et ont tous deux rendu le calembour par un calembour jouant aussi sur l'homonymie entre les termes « *mine* ». La première signification du terme source « *mine* » a été conservée par les deux traducteurs, mais la deuxième a été remplacée par un terme avec une signification différente chez chaque traducteur qui fait tout de même partie d'un proverbe ou d'une expression francophone. Anne Herbauts a choisi l'expression « *mine de rien* », qui signifie « *comme si de rien n'était* », alors que Laurent Bury a opté pour « *il ne faut pas juger les gens à la mine* », où « *mine* » signifie l'« *[a]spect extérieur, [l']apparence*<sup>295</sup> ». Nous pouvons tout de même conclure que les deux traducteurs ont opté pour la même stratégie, à savoir traduire le calembour original par un calembour dans la langue cible, bien que les deux traductions diffèrent de l'original en ce qui concerne la structure sémantique. De plus, les deux traducteurs sont parvenus à rendre également une homonymie en français.

<sup>293</sup> « *Mine* », sur *Oxford Learner's Dictionaries*, [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/mine\\_2](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/mine_2) (consulté le 1/03/2023).

<sup>294</sup> « *Mine* », sur *Oxford Learner's Dictionaries*, [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/mine\\_1](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/mine_1) (consulté le 1/03/2023).

<sup>295</sup> « *Mine* », sur *Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/mine> (consulté le 1/03/2023).

### 2.1.2. Traduction des homophones

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
You see the earth takes twenty-four hours to turn around its <b>axis</b> - 'Talking of <b>axes</b> ,' said the Duchess, 'chop off her head!' (p. 62)	Car, voyez-vous, la terre met vingt-quatre heures pour traverser la <b>tranche</b> de jour et la <b>tranche</b> de nuit. » « En parlant de <b>tranches</b> ... coupe la Duchesse, qu'on lui <b>tranche</b> la tête ! » (pp. 58-59)	La rotation de la terre, voyez-vous, se <b>découpe</b> en vingt-quatre heures et ... – À propos de <b>découpe</b> , dit la Duchesse, <b>décapitez-la</b> ! (p. 99)

Le calembour original est basé sur la prononciation identique des termes « *axis* » et « *axes* ». Les deux traducteurs ont choisi de rendre ce calembour par un calembour en français, mais qui est basé sur un jeu de mots d'une autre catégorie. Anne Herbauts a joué sur la répétition du terme « tranche ». Les trois premiers réfèrent à un « [m]orceau [...] coupé assez mince, sur toute la largeur<sup>296</sup> », et le dernier, qui est le verbe trancher conjugué au subjonctif présent, signifie « diviser, séparer d'une manière nette, au moyen d'un instrument dur et fin (instrument tranchant)<sup>297</sup> ». Puisque les termes « tranche » et « trancher » appartiennent à la même famille, il est évident que leur signification et leur prononciation sont identiques, ou presque. Il serait donc inadéquat de parler d'homonymie ou d'homophonie. De plus, Anne Herbauts a introduit un jeu de mots, puisqu'elle a traduit le verbe « *chop off* » par « tranche », ajoutant une répétition là où aucun jeu de mots n'était utilisé par Lewis Carroll. Laurent Bury a, quant à lui, eu recours à l'allitération et à la répétition. « Se découpe » et « découpe » provenant également de la même famille, ils ne peuvent pas être considérés comme des homophones ou des homonymes. Le jeu de mots est alors basé sur la répétition de ces termes. Cependant, Laurent Bury a également été plus loin que Lewis Carroll, en traduisant « *chop off* » par « **décapitez** », ce qui introduit une allitération avec le terme « **découpe** ». Ainsi, Laurent Bury compense l'homophonie originale qui avait uniquement été remplacée par une répétition, une catégorie de jeux de mots moins percutante que l'homophonie. Les deux traducteurs ont donc, d'une part, traduit le calembour original par un jeu de mots dans la langue cible, en utilisant une stratégie différente du procédé employé par Lewis Carroll, et, d'autre part, introduit un jeu de mots là où il n'y en avait pas au départ. Par conséquent, cet exemple sera classé à la fois dans la stratégie « adaptation culturelle » et dans la stratégie « ajout d'un jeu de mots ».

<sup>296</sup> « Tranche », sur *Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tranche> (consulté le 1/03/2023).

<sup>297</sup> « Trancher », sur *Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/trancher> (consulté le 1/03/2023).

### 2.1.3. Traduction des paronymes

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
– Did you say <b>pig</b> or <b>fig</b> ? [...] (p. 69)	– As-tu dit <b>cochon</b> ou <b>torchon</b> ? [...] (p. 62)	– As-tu dit « <b>cochon</b> » ou « <b>bouchon</b> » ? [...] (p. 104)

La paronymie de cet exemple se trouve dans les termes « *pig* » et « *fig* », dont la prononciation et l'orthographe sont très similaires. Les deux traducteurs ont rendu ce calembour par un calembour en français, basé sur le terme « cochon », qui devait être obligatoirement conservé pour la cohérence de l'histoire, et sur le terme « torchon » pour Anne Herbauts et « bouchon » pour Laurent Bury. Le deuxième mot étant présent uniquement pour créer un calembour, sa signification n'a pas d'importance. Le choix de chaque traducteur est donc pertinent, l'important étant de créer une paronymie en français. Les deux traducteurs ont donc à nouveau adapté le calembour original à la langue française.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
[...] The master was an old Turtle – we used to call him <b>Tortoise</b> . Why did you call him Tortoise if he wasn't one?  We called him Tortoise because he <b>taught</b> us. [...] (pp. 105-106)	[...] La maitresse était une vieille Tortue de mer — nous avons l'habitude de l'appeler <b>Mère Tortue</b> . Pourquoi l'appeliez-vous Mère, si elle n'en était pas une ? Nous l'appelions Mère parce qu'elle nous donnait classe de <b>mer</b> . [...] (pp. 89-90)	[...] L'institutrice était une vieille Pieuvre, nous l'appelions la <b>Seiche</b> . Pourquoi l'appeliez-vous la Seiche si ce n'en était pas une ? Nous l'appelions la Seiche parce qu'elle nous parlait <b>sèchement</b> ! [...] (p. 132).

Bien que cet exemple ait déjà été traité auparavant, nous allons ici nous intéresser à un autre aspect de celui-ci, à savoir la paronymie entre les termes « *Tortoise* » et « *taught us* ». Même si leur orthographe est totalement différente, ces deux termes ont une prononciation très proche, « *Tortoise* » se prononçant [tɔ:ˈtəʊs] et « *taught us* » [tɔ:t əs]. Anne Herbauts a choisi de rendre ce jeu de mots en utilisant un calembour basé sur l'homophonie entre « mer » ([mɛʀ]) et « mère » ([mɛʀ]), alors que Laurent Bury joue sur l'homophonie entre « seiche » ([sɛʃ]) et « sèche » ([sɛʃ]). Les deux traducteurs ont donc traduit la paronymie originale par une homophonie. Par conséquent, cet exemple rentre dans la stratégie « adaptation culturelle » pour les deux traducteurs.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
That's the reason they're called <b>lessons</b> ," the Gryphon remarked: "because they <b>lessen</b> from day to day." (p. 108)	« C'est la raison pour laquelle ça s'appelle des <b>cours</b> , remarque le Griffon, parce qu'ils <b>deviennent de plus en plus courts</b> de jour en jour. » (p. 91)	– C'est pour ça qu'on les appelle des <b>cours</b> , fit observer le griffon. Parce qu'ils <b>sont de plus en plus courts</b> . (p. 134)

« *Lessons* » et « *lessen* » sont des paronymes puisque, d'un point de vue orthographique, seules les lettres « o » et « e » diffèrent et, d'un point de vue phonétique, seul le son [s], marquant le pluriel de « *lesson* », distingue les deux termes, tous deux se prononçant [les<sup>n</sup>]. Anne Herbauts et Laurent Bury ont eu la même idée, et ont tous les deux traduit « *lesson* » par « cours », qui est donc une traduction littérale, et « *lessen* » par « devenir plus court ». Ainsi, ils ont traduit la paronymie par une homonymie, « cours » et « courts » se prononçant de la même façon. Ils ont donc traduit le calembour original du texte source par un calembour dans la langue cible, même si ce dernier appartient à une autre catégorie.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Take care of the <b>sense</b> , and the <b>sounds</b> will take care of themselves (p. 99)	Il ne faut pas vouloir le son et le sens du son (p. 86)	Un son c'est un son, le sens n'a pas d'odeur (p. 126)

La paronymie de cet exemple est différente de celles des exemples précédents, car seul un des paronymes est présent. Comme expliqué précédemment dans ce travail, cette phrase est en fait une parodie du célèbre proverbe « *take care of the pences and the pounds will take care of themselves* ». « *Pence* » ([p<sup>ens</sup>]) et « *sense* » ([sens]) ainsi que « *sounds* » ([saundz]) et « *pounds* » ([paundz]) sont des paronymes puisque seule une lettre de leur prononciation change. Cependant, ni Anne Herbauts ni Laurent Bury n'ont rendu cette paronymie. Ils ont préféré traduire ce proverbe par un autre proverbe existant en français, et rendre le jeu de mots par une allitération basée sur la répétition du son [s] présent au début des termes « sens » et « son », le dernier apparaissant à deux reprises.

#### 2.1.4. Traduction des répétitions

Bien que l'aspect comique des répétitions semble être quelque peu plus limité que celui des autres jeux de mots, celles-ci ne sont pas présentes par hasard, et sont donc tout de même intéressantes à analyser. En effet, les auteurs de littérature de jeunesse ont souvent recours aux répétitions qui permettent aux jeunes enfants de développer leur compétence lexicale, en



retenant un certain mot de vocabulaire ou une certaine construction grammaticale<sup>298</sup>. De plus, les répétitions jouent un rôle important dans la musicalité et le rythme du texte qui sont essentiels dans un livre pour enfants, ce dernier étant destiné à être lu à voix haute.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
"I make you a <b>present</b> of everything I've said as yet." "A cheap sort of <b>present!</b> " thought Alice. (p. 100)	« Je vous fais <b>présent</b> de tout ce que j'ai dit jusqu'à <b>présent.</b> » « Comme cadeau, c'est du <b>présent</b> qui ne vaut pas grand-chose ! (p. 87)	– Je te fais <b>cadeau</b> de tout ce que je t'ai dit jusqu'ici. – Un <b>cadeau</b> qui ne lui coûte pas cher, pensa Alice. (p. 127).

Lewis Carroll répète dans cet exemple le terme « *present* ». Les deux traducteurs ont conservé cette répétition, Anne Herbauts optant pour le terme « présent » et Laurent Bury pour le terme « cadeau ». Le choix d'Anne Herbauts lui permet d'aller plus loin que Lewis Carroll en répétant le terme « présent » trois fois au lieu de deux. Par conséquent, alors que cet exemple sera uniquement comptabilisé dans la stratégie « adaptation culturelle » pour Laurent Bury, il sera comptabilisé dans la stratégie « adaptation culturelle » et dans la stratégie « ajout d'un jeu de mots » chez Anne Herbauts. Il faut toutefois noter qu'aucune adaptation linguistique n'a réellement été nécessaire ici puisqu'une traduction littérale rendait également la répétition. Cependant, nous avons établi précédemment que la stratégie de traduction « traduction littérale » équivalait à la perte du jeu de mots, ce qui n'est pas le cas ici.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
"Pray don't <b>trouble</b> yourself to say it any longer than that," said Alice. "Oh, don't talk about <b>trouble!</b> " (p. 100)	« Je vous en prie, ne vous donnez pas la <b>peine</b> de le dire encore plus longuement » [...] « Oh, ne parlez pas de <b>peine</b> ![...] (p. 87)	– Je vous en prie, ne vous donnez pas la <b>peine</b> d'en dire plus, [...] – Oh, il n'est pas question de <b>peine</b> ! (p. 127)

Pour ce deuxième exemple de jeu de mots basé sur les répétitions, Lewis Carroll a eu recours au terme « *trouble* ». Comme dans l'exemple précédent, les deux traducteurs ont opté pour une traduction littérale, « se donner la peine » et « peine », qui rend également la répétition. Par conséquent, ils ont tous deux rendu le jeu de mots original par un jeu de mots en français.

<sup>298</sup> PEDERZOLI, R., *op it.*, p. 45.

### 2.1.5. Traduction des fautes grammaticales

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Curiouser and curiouser [...] (p. 11)	De plus en plus tellement curieux [...] (p. 21)	De plus en plus pas normal [...] (p. 58)

Dans cet exemple, Alice fait une faute grammaticale en accordant l'adjectif de manière incorrecte. Comme expliqué précédemment, en anglais, le comparatif d'un adjectif peut être créé de deux manières différentes, à savoir : en ajoutant le suffixe -er pour les adjectifs d'une syllabe et pour les adjectifs de deux syllabes se terminant par -er, -y, -le, -ow ou en utilisant la construction « more + adjectif » pour les adjectifs d'au moins deux syllabes avec une terminaison différente de celles énoncées ci-dessus et pour les adjectifs de plus de trois syllabes<sup>299</sup>. « *Curious* » étant un adjectif de deux syllabes ne se terminant pas par -er, -y, -le ou -ow, sa forme comparative doit être « *more curious* » et non « *curiouser* ». Les deux traducteurs ont conservé cet aspect comique en introduisant une erreur de comparatif dans leur traduction. Anne Herbauts propose comme traduction « de plus en plus tellement curieux », la forme correcte étant « de plus en plus curieux » et Laurent Bury a choisi « de plus en plus pas normal », la forme correcte étant « de moins en moins normal » ou « de plus en plus anormal ». Ils ont donc tous les deux reproduit le jeu de mots dans la traduction, en l'adaptant aux règles du comparatif de l'adjectif en vigueur en français.

### 2.1.6. Traduction des mots inventés sur la base de mots réels

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Reeling (reading)	Mâture (lecture)	Rire (lire)
Writhing (writing)	Ortho-brasse (orthographe)	Aigrir (écrire)
Ambition (addition)	Ambition (addition)	Addiction (addition)
Distraction (substraction)	Distraction (soustraction)	Distraction (soustraction)
Uglification (multiplication)	Complexication (multiplication)	Mochification (multiplication)
Derision (division) (p. 107)	Dérision (division) (p. 90)	Dérision (division) (p. 133)

Lewis Carroll a inventé ces six termes, introduits par la *Mock Turtle*, tous inspirés de matières enseignées à l'école, telles que la lecture, l'écriture et les opérations mathématiques. Pour les deux premiers termes, Laurent Bury s'est inspiré des verbes et non des substantifs comme l'ont fait Lewis Carroll et Anne Herbauts, mais les jeux de mots sont tout de même conservés. En ce qui concerne le troisième exemple, Anne Herbauts a repris le terme proposé par Lewis Carroll, ce qui est compréhensible puisque le substantif dont il est inspiré, à savoir « *addition* » est

<sup>299</sup> « Comparison: adjectives », *op cit.*

identique en anglais et en français. Cependant, Laurent Bury est allé plus loin en utilisant le terme « addiction », qui est encore plus proche du terme « addition » que le terme « ambition », choisi par Lewis Carroll et Anne Herbauts. Le quatrième et le sixième termes sont également identiques dans les trois versions. Laurent Bury a choisi de traduire le cinquième terme littéralement, « *ugly* » signifiant « laid ». Le jeu de mots est tout de même conservé puisque « *uglification* » fait autant référence à « multiplication », utilisé en anglais et en français, que « *mochification* ». Anne Herbauts a eu une approche différente puisqu'elle a opté pour « *complexication* ». La référence au terme « multiplication » est donc toujours présente. En résumé, les deux traducteurs ont conservé tous les jeux de mots, en les adaptant en français lorsque c'était nécessaire ou en conservant le terme de Lewis Carroll lorsque celui-ci fonctionnait en français. Puisque tous les jeux de mots sont traduits par des jeux de mots, ces six éléments rentrent dans la catégorie « adaptation culturelle ».

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
"I never heard of 'Uglification,'" " Alice ventured to say. "What is it?" The Gryphon lifted up both its paws in surprise. "Never heard of uglifying!" it exclaimed. "You know what to <b>beautify</b> is, I suppose?" "Yes," said Alice doubtfully: "it means—to—make— anything— prettier." (p. 107)	« Je n'ai jamais entendu parler de complexication, se risque Alice. Qu'est-ce que c'est ? » Le Griffon lève ses deux pattes au ciel. « Quoi ! Jamais entendu parler de complexication s'exclame-t-il. Vous savez ce qu'est <b>simplifier</b> je suppose ? » « Oui, dit Alice, plus très sûre d'elle, cela signifie : rendre — quelque chose — plus simple. » (p. 90)	– Je n'ai jamais entendu parler de la « Mochification » risqua Alice. Qu'est-ce que c'est ? De surprise, le Griffon leva les pattes au ciel. – Jamais entendu parler de mochifier ! s'exclama-t-il. Tu sais ce que c'est « <b>enjoliver</b> », je suppose ? – Oui, dit Alice en hésitant. Cela signifie...rendre...quelque chose... plus joli. (p. 133)

Dans cet exemple est introduit le terme « *beautify* », qui est opposé au verbe « *uglify* », que nous avons analysé dans l'exemple précédent. Chaque traducteur l'a donc traduit en fonction de la traduction choisie pour « *uglify* ». Puisqu'Anne Herbauts a traduit « *uglifying* » par « *complexication* », « *beautify* » devient inévitablement « *simplifier* », *simplifier* étant l'opposé de « *complexifier* ». En suivant la même logique, Laurent Bury qui avait traduit « *uglifying* » par « *mochifier* », a traduit « *beautify* » par « *enjoliver* ». Ce dernier est d'ailleurs repris dans le dictionnaire *Le Petit Robert*<sup>300</sup>, contrairement au terme « *mochifier* » qui n'existe pas. Même

<sup>300</sup> « Enjoliver », sur *Le Petit Robert*, <https://pakket67.vandale.nl/?dictionaryId=lpr&article=%7B%22search%22%3A%22enjoliver%22,%22index%22%3A0,%22type%22%3A%22EXACT%22,%22dictionaryId%22%3A%22lpr%22%7D&query=enjoliver> (consulté le 15/04/2023).

si la traduction de Laurent Bury est plus proche de la version originale, tous deux ont conservé le jeu de mots initialement proposé par Lewis Carroll.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Mystery (ancient and modern) (history)	Mémoire (ancienne et moderne) (histoire)	Estuaire, à partir des sources les plus anciennes (histoire)
Seagraphy (geography)	Hydrographie (géographie)	Hagiographie (géographie)
Drawling (drawing)	Destin (dessin)	Dessert (dessin)
Stretching (sketching)	Croquet (croquis)	Friture à l'eau (peinture à l'eau)
Fainting in coils (painting in oil) (p. 107)	Faire du Pain Dur à l'Huile (peinture à l'huile) (p. 91)	Friture à l'huile (peinture à l'huile) (p. 133)

Avec ces mots inventés, Lewis Carroll fait ici à nouveau référence à des matières scolaires. Les traducteurs n'ont jamais opté pour une traduction littérale, mais ont toujours inventé un mot faisant également penser à la matière en question, en français. Les deux traducteurs ont eu des idées différentes. Par exemple, pour le premier terme, Anne Herbauts a choisi le terme « mémoire », dont la terminaison est identique à celle d' « histoire », tout comme « *mystery* » a la même terminaison que « *history* », alors que Laurent Bury a opté pour « estuaire » qui, visuellement, ne ressemble pas à « histoire », mais dont la prononciation est similaire, à savoir [istwar] et [estʁɛr]. De plus, Laurent Bury ne traite pas d'histoire ancienne ou moderne, mais de l'ancienneté des sources. Il rapproche ainsi les termes « source » et « estuaire » qui représentent les deux extrémités d'un fleuve.

Le deuxième terme rappelle la géographie, mais puisque la tortue racontant l'histoire vit dans la mer, Lewis Carroll a remplacé le « *geo* », qui vient du terme grec « *gê* » qui signifie la terre<sup>301</sup>, par « *sea* ». Anne Herbauts a suivi la même logique en remplaçant « *géo* » par « *hydro* », qui signifie « eau », alors que Laurent Bury a opté pour le terme « hagiographie », un mot existant et signifiant la « [r]édaction des vies des saints ». Toutefois, ce terme est peu connu et passera probablement inaperçu chez la plupart des lecteurs, qui verront uniquement la ressemblance avec le terme « géographie ». En ce qui concerne le troisième exemple, Anne Herbauts a trouvé un mot plus semblable à « dessin » que Laurent Bury, puisqu'elle a traduit « *drawling* » par « destin » alors que ce dernier a opté pour « dessert ». Laurent Bury a fait l'impasse sur le sens donné au quatrième terme par Lewis Carroll, en parlant de « friture à

<sup>301</sup> « *Géo-* », sur *Le petit Robert*, <https://pakket67.vandale.nl/?dictionaryId=lpr&article=%7B%22search%22%3A%22geo%22,%22index%22%3A1,%22type%22%3A%22EXACT%22,%22dictionaryId%22%3A%22lpr%22%7D&query=geo> (consulté le 1/03/2023).

l'eau » et de « friture à l'huile », au lieu de « peinture à l'eau » et de « peinture à l'huile », alors que Lewis Carroll parle de « *sketching* » et de « *fainting in coils* ». Anne Herbauts a conservé ces deux idées, en transformant le « croquis » en « croquet » et la « peinture à l'huile » en « pain dur à l'huile ». Notons que, pour le « *sketching* », Lewis Carroll a utilisé un mot existant, à savoir « *stretching* », et qu'Anne Herbauts a fait de même, le croquet étant un sport auquel on fait justement référence dans *Alice au pays des merveilles*.

Cette impasse de Laurent Bury sur le croquis peut sembler insignifiante, mais il n'en est rien. En effet, plus tard, la *Mock Turtle* parle du « *drawling master* » qui était un « *old conger-eel* ». Lewis Carroll fait en réalité référence à John Ruskin, un poète, écrivain, critique d'art et peintre britannique qui a eu une influence non négligeable sur la Grande-Bretagne victorienne<sup>302</sup> et qui donnait quotidiennement des cours de dessin, de croquis et de peinture à l'huile aux sœurs Liddell<sup>303</sup>. En utilisant la peinture à l'huile au lieu du croquis, Laurent Bury perd donc une subtilité glissée dans l'histoire par Lewis Carroll.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
I went to the <b>Classical master</b> , though. He was an old crab, he was." [...] "He taught <b>Laughing</b> and <b>Grief</b> " [...] (p. 108)	J'ai été chez le <b>Maître d'Humidité</b> , par contre. C'était un vieux crabe, oh ! Pour ça oui, il l'était ! »[...] Il enseignait <b>comment serrer la pince avec grief grec</b> ou <b>chagrin latin</b> [...] (p. 91)	– Moi, par contre, je suivais le cours du <b>prof de Lettres classiques</b> . Et celui-là, c'était vraiment un vieux crabe. [...] On disait qu'il enseignait le <b>Gratin</b> et le <b>Bec</b> [...] (p. 134)

Lewis Carroll fait encore une fois référence à des matières scolaires, à savoir le latin et le grec, ainsi qu'au professeur qui dispensait ces cours. Puisque le grec et le latin font partie de la filière appelée « *Classics* », il n'est pas étonnant que Lewis Carroll ait nommé le professeur selon le nom de la filière, « *classical master* ». Laurent Bury a suivi cette méthode en désignant simplement le professeur comme un « prof de Lettres classiques ». Il a transformé le latin et le grec en « gratin » et « bec », deux mots qui existent réellement, tout comme « *laughing* » et « *grief* ». « Gratin » a une orthographe et une prononciation similaires à celles du terme « latin », alors que la ressemblance entre les termes « bec » et « grec » est plutôt auditive. Anne Herbauts a opté pour une stratégie totalement différente, en faisant du « *Classical master* » un « Maître d'Humidité ». Cette appellation fait encore une fois référence au fait que

<sup>302</sup> « John Ruskin », sur *Babelio*, <https://www.babelio.com/auteur/John-Ruskin/60393> (consulté le 15/04/2022).

<sup>303</sup> GARDENER, M., *op cit.*, pp. 251-252.

la Fausse Tortue et le Homard, avec qui Alice discute, vivent dans la mer. Nous pourrions également y voir une ressemblance avec le terme « humanité » qui, employé au pluriel, signifie l'« [é]tude de la langue et de la littérature grecques et latines<sup>304</sup> », ce qui correspond donc aux matières enseignées par ce maître. Anne Herbauts a ainsi introduit un jeu de mots sur le nom du maître et adapté le jeu de mots sur les noms des cours puisque ceux-ci s'intitulent « comment serrer la pince avec grief grec ou chagrin latin », le terme « pince » faisant référence au professeur qui est décrit comme un vieux crabe. Par conséquent, les deux traducteurs ont adapté les jeux de mots originaux pour qu'ils fonctionnent dans la langue cible.

## 2.2. Stratégies différentes chez les traducteurs

### 2.2.1. Traductions littérales et adaptations culturelles

#### 2.2.1.1. Traduction de l'allitération

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Pig and Pepper (p. 57)	Poivre et cochon (p. 55)	Porc et poivre (p. 95)

Le titre du sixième chapitre, « *Pig and Pepper* », contient une allitération puisque les deux noms communs commencent par la lettre « p », et que deux occurrences de la lettre « p » sont encore présentes au milieu du terme « *pepper* ». Anne Herbauts a donc complètement laissé tomber ce jeu de mots, alors que Laurent Bury l'a rendu en français par une allitération entre les termes « porc » et « poivre » qui commencent tous deux par la lettre « p ». Malheureusement, cette allitération est moins accentuée que dans l'œuvre originale, puisqu'aucun des termes « porc » ou « poivre » ne contient de « p », en dehors de la première lettre. Chez Anne Herbauts, le jeu de mots est donc rendu par une formulation qui ne contient pas de jeu de mots, alors que, chez Laurent Bury, l'allitération est rendue par une allitération.

#### 2.2.1.2. Traduction des répétitions

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
That will be a <b>queer</b> thing, to be sure! However, everything is <b>queer</b> to-day." (p. 18)	Ça sera <b>singulier</b> , pour sûr ! Mais tout est si <b>bizarre</b> aujourd'hui. (p. 25)	Voilà à coup sûr quelque chose de bien <b>étrange</b> . Enfin, tout est <b>étrange</b> aujourd'hui (p. 63).

<sup>304</sup> « Humanité », sur *Le Petit Robert*, <https://pakket67.vandale.nl/?dictionaryId=lpr&article=%7B%22search%22%3A%22humanit%C3%A9s%22,%22index%22%3A0,%22type%22%3A%22EXACT%22,%22dictionaryId%22%3A%22lpr%22%7D&query=humanit%C3%A9s> (consulté le 22/05/2023).

Cet exemple est basé sur la répétition du terme « *queer* », qui signifie « étrange ». Anne Herbauts n'a pas conservé cette répétition, et a traduit le terme « *queer* » une première fois par l'adjectif « singulier », et une seconde fois par l'adjectif « bizarre ». Laurent Bury a, quant à lui, conservé la répétition en répétant l'adjectif « étrange ». Il faut également noter qu'un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle pourrait interpréter la deuxième phrase de cet exemple différemment, en comprenant le terme « *queer* » selon sa deuxième signification, à savoir « *an offensive way of describing a gay person, especially a man*<sup>305</sup> ». Aucun des traducteurs n'aurait alors rendu l'homonymie entre les deux mots. Cependant, le terme « *queer* » n'était très probablement pas utilisé dans ce sens à l'époque où Lewis Carroll a écrit *Alice's Adventures in Wonderland* puisque, à cette époque, l'homosexualité n'était pas normalisée. Anne Herbauts a donc opté pour une traduction littérale, alors que Laurent Bury a adapté le jeu de mots en français.

### 2.2.1.3. Traduction de l'antithèse

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
"Once," said the <b>Mock Turtle</b> at last, with a deep sigh, "I was a <b>real Turtle</b> ." (p. 104)	« Il y a très longtemps, dit finalement la <b>Tortue Grimace</b> avec un profond soupir, j'étais une <b>vraie Tortue</b> » (p. 89)	– Autrefois, finit par dire la <b>Fausse Tortue</b> avec un profond soupir, j'étais une <b>vraie Tortue</b> . (p. 131)

Ici, l'antithèse est basée sur le fait que la tortue, nommée « *Mock Turtle* » par Lewis Carroll, signifiant littéralement « Fausse Tortue », explique qu'elle était auparavant une vraie tortue, « vrai » étant l'opposé de « faux ». Ce jeu de mots a complètement disparu de la traduction d'Anne Herbauts, mais celle de Laurent Bury contient également une antithèse. La conservation du jeu de mots ou non dépend de la traduction du nom « *Mock Turtle* » que les traducteurs ont choisie et que nous avons déjà abordée précédemment. En effet, en traduisant « *Mock Turtle* » par « Tortue Grimace », Anne Herbauts permet à ses jeunes lecteurs de ne pas être confrontés à un élément qu'ils ne connaissent pas, mais perd inévitablement l'aspect contradictoire et donc comique des adjectifs « faux » et « vrai ». En résumé, Anne Herbauts a sacrifié ce jeu de mots pour la compréhension de ses lecteurs, alors que Laurent Bury l'a conservé.

<sup>305</sup> « Queer », sur *Oxford Learner's Dictionaries*, [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/queer\\_1](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/queer_1) (consulté le 1/03/2023).



## 2.2.2. Ajout et traduction littérale

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
<p>'I've been to a day-school, too,' said Alice. 'You needn't be so proud as all that.'</p> <p>'With extras?' asked the Mock Turtle, a little anxiously.</p> <p>'Yes,' said Alice, 'we learned French and music.'</p> <p>'And <b>washing</b>?' said the Mock Turtle.</p> <p>'Certainly not!' said Alice indignantly.</p> <p>'Ah! Then yours wasn't a really good school,' said the Mock Turtle in a tone of great relief.</p> <p>'Now at ours they had at the end of the bill, "French, music, and <b>washing</b> – extra".'</p> <p>'You couldn't have wanted it much,' said Alice; 'living at the bottom of the sea.' (pp. 106-107)</p>	<p>« Moi aussi j'ai été à l'école, dit Alice, vous ne devez pas en être aussi fière. »</p> <p>« Avec des suppléments ? » demande la Tortue Grimace, un peu inquiète.</p> <p>« Oui, répond Alice. Nous apprenions l'anglais et la musique. »</p> <p>« Et la <b>soupe</b> ? » dit la Tortue Grimace</p> <p>« Bien sûr que non ! » s'indigne Alice.</p> <p>« Ah ! Alors la vôtre n'était pas vraiment une si bonne école, dit la Tortue Grimace avec soulagement. Parce que, chez nous, il y avait, à la fin de la note : « anglais, musique, et <b>soupe</b> en supplément » (p. 90)</p> <p>« Mais vous étiez déjà trempé comme une <b>soupe</b>, au fond de la mer ! » s'exclame Alice.</p>	<p>-Moi aussi j'allais à l'école, dit Alice. Pas la peine de s'en vanter !</p> <p>-Avec des extras ? demanda la Fausse Tortue, un peu inquiète.</p> <p>-Oui. Nous apprenions le français et la musique.</p> <p>-Et le <b>blanchissage</b> ?</p> <p>-Certainement pas ! protesta Alice indignée.</p> <p>-Ah ! Alors ce n'était pas vraiment une bonne école, dit la Fausse Tortue l'air très soulagé.</p> <p>Alors qu'à la nôtre, en bas de la facture, il était écrit : « Français, musique et <b>blanchissage</b>, en extra. »</p> <p>-Ca ne devait pas vous servir à grand-chose, au fond de la mer. (pp. 132-133)</p>

Ici, Anne Herbauts a ajouté une répétition, là où il n'y en avait pas initialement. En effet, elle a répété le terme « soupe » en l'utilisant dans l'expression « être trempé comme une soupe » qui signifie « être complètement trempé (par la pluie)<sup>306</sup> ». Il est probable que la traductrice ait choisi d'ajouter un jeu de mots à cet endroit qui s'y prêtait bien afin de compenser la perte d'un autre jeu de mots ailleurs dans le texte, que ce soit dans le corpus analysé ou non. Laurent Bury n'aurait pas pu faire un tel jeu de mots, car, comme expliqué précédemment, il est resté plus proche du texte original et a traduit « *washing* » par « blanchissage », alors que Anne Herbauts l'a adapté en « soupe », service plus couramment offert par les écoles françaises. La traduction de Laurent Bury n'ouvre pas la porte à l'ajout d'un jeu de mots supplémentaire à cet endroit.

<sup>306</sup> « Soupe », sur *Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/soupe> (consulté le 1/03/2023).



### 2.3. Conclusion intermédiaire

Dans la grande majorité des cas, les deux traducteurs ont opté pour une « adaptation culturelle », c'est-à-dire qu'ils ont traduit le jeu de mots présent dans le texte source par un jeu de mots dans le texte cible, qu'il appartienne à la même catégorie de jeu de mots ou non. Nous avons admis dans l'introduction de ce point que cette appellation n'était pas idéale puisqu'il ne s'agit pas d'une adaptation culturelle, mais bien d'une adaptation linguistique. De plus, durant cette comparaison, nous avons pu nous rendre compte que l'association des stratégies de traduction utilisées dans ce travail et de celles de Dirk Debalastita n'étaient pas toujours adéquate. En effet, plusieurs exemples ont montré qu'une traduction littérale pouvait rendre un jeu de mots anglais correctement, sans qu'aucune adaptation ne soit nécessaire. C'est notamment le cas de la traduction du terme inventé « *beautify* », de l'antithèse « vraie » et « fausse », ainsi que de la répétition des mots « *queer* », « *present* » et « *trouble* ». Cependant, nous avons considéré que si la traduction littérale ne rendait pas le jeu de mots, le traducteur aurait adapté ce dernier pour qu'il fonctionne en français. Par conséquent, nous avons tout de même rangé ces exemples dans la stratégie « adaptation culturelle », la stratégie « traduction littérale » étant réservée aux cas où ce choix a provoqué la perte du jeu de mots.

Les résultats concernant cette catégorie ne sont pas étonnants. En effet, Lewis Carroll est connu pour manier la langue anglaise de main de maître, et ce n'est un secret pour personne que le livre *Alice's Adventures in Wonderland* est truffé de jeux de mots. Par conséquent, tout traducteur se lançant dans la traduction de cette œuvre sait qu'il va se retrouver face à de nombreux jeux de mots, et qu'il devra redoubler d'efforts pour les rendre dans sa langue cible. Il y prête donc une attention particulière. Laurent Bury explique d'ailleurs s'être « efforcé de substituer systématiquement un jeu de mots français à celui qui figurait dans le texte de Lewis Carroll<sup>307</sup> ». Notre analyse qui démontre que Laurent Bury a toujours rendu un jeu de mots par un jeu de mots, allant parfois jusqu'à en ajouter un là où il n'y en avait pas dans le texte source, confirme donc ces paroles. Il a également écrit que

[p]our les jeux de mots, on admet volontiers que les notes de bas de page signalant “un jeu de mots intraduisible (*N.d.T.*)” sont assez agaçantes pour le lecteur. J'ai donc systématiquement cherché à les rendre en français<sup>308</sup>.

---

<sup>307</sup> BURY, L., *op cit.*, p. 35.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 42.

Cela explique aussi pourquoi Laurent Bury, qui avait régulièrement recours aux notes de bas de page pour expliquer une nuance perdue lors de la traduction littérale dans les points précédents, n'a pas utilisé cette stratégie pour la traduction des jeux de mots. Anne Herbauts n'a pas non plus utilisé de notes de bas de page, celles-ci n'étant pas adaptées aux enfants qui composent son public cible<sup>309</sup>.

Bien qu'Anne Herbauts ait adapté les jeux de mots en français dans 77,41 % des cas, elle n'a pas rendu le jeu de mots du texte source par un jeu de mots adapté, mais par une formulation qui n'en contient pas dans 9,86 % des cas. Le jeu de mots a notamment été perdu dans l'antithèse puisqu'elle parle de « Tortue Grimace » et de « vraie tortue », qui n'ont rien d'opposé, dans l'allitération, car « poivre » et « cochon » ne commencent pas par la même lettre, et dans la répétition de l'adjectif « *queer* » qu'elle a traduit une fois par « singulier » et une fois par « bizarre ». À l'exception du premier exemple, pour lequel la décision d'Anne Herbauts de supprimer l'antithèse est liée à la manière dont elle a choisi de traduire la « *Mock Turtle* », elle-même causée par son public cible, il ne semble y avoir aucune raison qui justifie cette absence de jeu de mots. *Alice au pays des merveilles* étant une œuvre tout aussi complexe que subtile et Anne Herbauts n'ayant pas de formation de traductrice, il n'est pas impossible que cette dernière soit passée à côté de certains jeux de mots. Même s'il ne faut pas non plus mettre de côté l'hypothèse qu'elle les ait abandonnés volontairement, il faut garder en tête que les répétitions lexicales font partie intégrante du style choisi par l'auteur de littérature de jeunesse. Par conséquent, le traducteur devrait conserver ce style, et donc les répétitions.

Notre analyse révèle également qu'Anne Herbauts a parfois introduit des jeux de mots là où il n'y en avait pas dans le texte source, notamment dans la répétition des termes « tranche », « présent » et « soupe », ainsi que dans l'appellation du professeur de latin et de grec « Maître d'Humidité ». Les raisons de ces ajouts peuvent être diverses. En effet, il est possible qu'Anne Herbauts ait voulu compenser les jeux de mots qu'elle n'a pas pu rendre en français et qu'elle a traduits par une formulation sans jeux de mots, que ces pertes aient eu lieu dans les chapitres analysés ou non, tout comme il est possible qu'elle ait simplement vu une belle opportunité d'ajouter un jeu de mots et qu'elle n'ait pas hésité à la saisir. Laurent Bury a également ajouté un jeu de mots, à savoir l'allitération entre les termes « découpe » et « décapiter », ce qui ne signifie pas qu'il n'en a pas inséré d'autres dans les chapitres ne faisant

---

<sup>309</sup> *Ibid.* p. 34.

pas partie de notre sélection. Afin qu'une comparaison des stratégies utilisées par chaque traducteur puisse avoir lieu, un tableau ne reprenant pas les ajouts a été inséré ci-dessous. En effet, à cause de ces derniers, le nombre total d'exemples est différent chez les deux traducteurs, ce qui empêche un calcul mathématiquement correct du pourcentage de stratégies de traduction identiques employées par Anne Herbauts et Laurent Bury tel que réalisé dans les catégories précédentes.

Nous n'avons constaté aucun cas de transfert direct, c'est-à-dire des cas où le traducteur a utilisé le jeu de mots du texte source dans le texte cible sans réellement le traduire, ni d'ajout de paratexte ou d'omission. Ce résultat n'a rien d'anormal puisque Laurent Bury a expliqué s'être efforcé de traduire tous les jeux de mots, et que ces stratégies ne conviendraient pas non plus au public cible d'Anne Herbauts qui ne parle pas anglais et n'est pas conscient de lire une traduction. Le lecteur se demanderait par exemple pourquoi ce segment en anglais apparaît à cet endroit.

En conclusion, sans compter les ajouts, les deux traducteurs ont opté pour la même stratégie dans 89,89 % des cas. Il serait également intéressant d'analyser si, en plus d'avoir choisi de rendre le jeu de mots en français, les traducteurs ont utilisé, d'une part la même catégorie de jeux de mots que l'auteur et, d'autre part, la même catégorie de jeux de mots l'un que l'autre. Cependant, ce travail n'est pas d'assez grande envergure pour inclure une telle comparaison. De plus, les résultats seraient davantage intéressants si tous les jeux de mots du livre étaient analysés, et pas uniquement ceux d'un échantillon limité.

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct (PUN TS = PUN TC)	0 %	0 %
Traduction littérale (PUN → NON-PUN)	9,68 %	0 %
Adaptation culturelle (PUN → PUN)	77,41 %	96,43 %
Ajout d'un paratexte (EDITORIAL TECHNIQUES)	0 %	0 %
NON-PUN = PUN	12,91 %	3,57 %
Omission	0 %	0 %

Tableau sans les ajouts :

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct (PUN TS = PUN TC)	0 %	0 %
Traduction littérale (PUN → NON-PUN)	11,1 %	0 %
Adaptation culturelle (PUN → PUN)	88,89 %	100 %
Ajout d'un paratexte (EDITORIAL TECHNIQUES)	0 %	0 %
NON-PUN = PUN	0 %	0 %
Omission	0 %	0 %

### 3. Traduction du temps de la narration

Lorsqu'un traducteur traduit un texte, et particulièrement un récit, il doit porter une attention particulière à la traduction des temps. En effet, le français et l'anglais ne disposent pas des mêmes temps. De plus, un certain temps en anglais ne peut pas toujours être traduit par le temps correspondant en français. La traduction doit se faire au cas par cas. Nous n'allons pas ici nous attarder sur le temps choisi par Laurent Bury et Anne Herbauts pour la traduction de chaque verbe, mais nous allons nous concentrer sur le temps de la narration pour lequel ils ont chacun opté. Le temps de la narration est le temps principal d'un récit. Il s'agit du temps que le narrateur utilise pour raconter le récit. Les temps de narration couramment utilisés diffèrent pour la langue française et pour la langue anglaise.

En effet, dans la grammaire de référence *Le Bon Usage*, Maurice Grevisse explique que, en français, le temps de la narration varie entre le présent historique, le passé simple et le passé composé<sup>310</sup>. Le présent historique, également appelé présent narratif, est un emploi particulier de l'indicatif présent qui donne l'impression que le fait se produit au moment où l'on parle, même s'il s'agit, en réalité, d'un fait passé<sup>311</sup>. Bien que le passé simple ait presque totalement disparu de la langue parlée, il reste de plein usage dans la langue écrite, notamment dans la littérature et dans les récits. Le passé composé, couramment utilisé à l'oral et à l'écrit, a, dans la langue écrite, la même valeur que celle du passé simple<sup>312</sup>. En français, le présent historique

<sup>310</sup> GREVISSE, M., *Le Bon Usage : grammaire française*, Paris, Louvain-la-Neuve, Duculot, 12<sup>e</sup> éd., 1986, pp. 1289-1295.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 1289.

<sup>312</sup> *Ibid.*, pp. 1293-1295.

est le temps de narration le plus utilisé dans les histoires pour enfants<sup>313</sup>. Cette tendance stylistique, consistant à utiliser le présent historique, s'applique d'ailleurs également aux romans modernes, qui n'ont donc pas uniquement les enfants comme public cible<sup>314</sup>.

Cependant, il ressort de *l'Oxford Learners Grammar* que, en anglais, les récits sont généralement racontés au passé, le temps de la narration étant le *past simple*<sup>315</sup>. D'après Anthéa Bell, traductrice britannique spécialisée dans la littérature de jeunesse, le présent historique est un temps de la narration peu utilisé en anglais. Selon elle, en anglais, l'utilisation du présent historique serait davantage réservée à un styliste, c'est-à-dire un écrivain remarquable par son style<sup>316</sup>, et n'est donc pas adaptée à la littérature de jeunesse<sup>317</sup>. Néanmoins, d'après l'analyse quantitative réalisée par David McMullin, un écrivain et illustrateur de livres pour enfants qui a décidé en 2016 de lire 1000 albums et de les analyser, il existe presque autant d'albums écrits au présent qu'au passé puisque, parmi tous les albums qu'il a lus, 442 étaient écrits au passé et 430 au présent<sup>318</sup>. Il faut tout de même souligner qu'il s'agit ici d'albums et non de romans, chacun ayant une utilisation différente. En effet, l'objectif principal d'un album pour enfants est d'être lu à haute voix. Par conséquent, le livre déclenche une sorte de jeu de rôle qui comprend des gestes, un contact physique et un dialogue, qui sont tous inspirés de l'interprétation des images, indissolublement liées au texte, ainsi que de la lecture à voix haute. L'utilisation du présent permet donc de « *set in motion a repeated action in the imagination*<sup>319</sup> ». De plus, « la forme narrative de l'album procure un signifié particulier au présent de l'indicatif<sup>320</sup> ». L'utilisation du présent ou du passé a, par conséquent, une influence sur l'effet du livre sur le lecteur<sup>321</sup>.

---

<sup>313</sup> LATHEY G., « Time, Narrative Intimacy and the Child: Implications of the Transition from the Present to the Past Tense in the Translation into English of Children's Texts », dans *Meta*, n° 1-2, 2003, p. 233.

<sup>314</sup> MOLINO, J., & LAFHAIL-MOLINO, R., *Homo Fabulator : Théorie et analyse du récit*, Montréal, Léméac, 2003, pp. 256-258.

<sup>315</sup> EASTWOOD, J., *Oxford learner's grammar: grammar finder*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 64.

<sup>316</sup> « Styliste », sur *Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/styliste> (consulté le 10/03/2023).

<sup>317</sup> BELL, A., « Translator's Notebook: Delicate Matters », dans *Signal*, n° 49, 1986, p. 17.

<sup>318</sup> MCMULLIN, D., « 1000 Picture Books – Part 4: Point of View », sur *Davidmcmullinbooks*, <https://www.davidmcmullinbooks.com/1000-picture-books-part-4-point-of-view/> (consulté le 30/03/2023).

<sup>319</sup> LATHEY, G., *op cit.*, p. 236

<sup>320</sup> ABIKER, S., « Le présent des albums. Approche stylistique de la temporalité », dans *Streane*, n° 10, 2016, p. 1.

<sup>321</sup> LATHEY, G., *op cit.*, pp. 233-238.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
<p>'Curiouser and curiouser!' <b>cried</b> Alice (she <b>was</b> so much surprised, that for the moment she quite <b>forgot</b> how to speak good English). 'Now I'm opening out like the largest telescope that ever was! Good-bye, feet!' (for when she <b>looked down</b> at her feet, they <b>seemed</b> to be almost out of sight, they were getting so far off). 'Oh, my poor little feet, I wonder who will put on your shoes and stockings for you now, dears? I'm sure I sha'n't be able! I shall be a great deal too far off to trouble myself about you: you must manage the best way you can—but I must be kind to them,' <b>thought</b> Alice, 'or perhaps they won't walk the way I want to go! Let me see. I'll give them a new pair of boots every Christmas.'</p> <p>And she <b>went on</b> planning to herself how she would manage it. [...] (pp. 1-12)</p>	<p>«De plus en plus tellement curieux ! » s'<b>écrite</b> Alice. (Elle <b>est</b> si surprise que, sur le moment, elle en <b>oublie</b> son français.) « Voilà que je m'allonge comme le plus grand télescope jamais vu ! Au revoir, mes pieds ! » (Elle <b>regarde</b> tout en bas ses pieds. Ils <b>sont</b> presque hors de vue, si loin d'elle.) « Oh ! mes pauvres petits pieds, je me demande qui va bien pouvoir à présent enfiler vos chaussures et chaussettes, très chers petons ! Moi, je suis certaine d'en être incapable ! Je serai bien trop loin pour m'occuper de vous : vous devrez vous débrouiller comme vous pourrez... Il va falloir que je sois gentille avec eux, <b>pense</b> Alice, ou ils n'iront pas là où je veux aller ! Voyons, je leur offrirai une nouvelle paire de bottines chaque Noël. »</p> <p>Et elle <b>imagine</b> comment elle pourrait s'y prendre pour ce faire. [...] (p. 21)</p>	<p>–De plus en plus pas normal ! s'<b>écrit</b> Alice. (Elle <b>était</b> si surprise qu'elle en <b>oubliait</b> presque sa grammaire.) Voilà que je m'ouvre comme le plus grand télescope qui n'ait jamais existé ! Au revoir, pieds ! (Car en baissant les yeux, elle <b>eut</b> l'impression de perdre de vue ses pieds, tant ils s'<b>éloignaient</b>.) Oh, mes pauvres petits pieds ! je me demande qui vous mettra maintenant vos chaussures et vos chaussettes, mes chéris ! Je suis bien certaine que moi, je n'en serai plus capable ! je serai beaucoup trop loin pour m'occuper de vous, vous devrez vous débrouiller de votre mieux.</p> <p>« Mais il faut que je sois gentille avec eux, <b>songea</b> Alice, sinon ils risquent de ne plus me porter où je veux aller ! Réfléchissons. Je leur offrirai une nouvelle paire de bottines à chaque Noël. »</p> <p>Et elle <b>continua</b> à imaginer comment elle s'y prendrait. [...] (p. 58)</p>
<p>For a minute or two she <b>stood looking</b> at the house, and wondering what to do next, when suddenly a footman in livery <b>came</b> running out of the wood—(she <b>considered</b> him to be a footman because he <b>was</b> in livery: otherwise, judging by his face only, she <b>would have called</b> him a fish) – and <b>rapped</b> loudly at the door with his knuckles. It <b>was opened</b> by another footman in livery, with a round face, and large eyes like a frog; and both footmen, Alice <b>noticed, had powdered</b> hair</p>	<p>Elle <b>reste</b> plantée là, à <b>regarder</b> la maison, se demandant ce qu'elle va faire. Soudain, un valet de pied en livrée <b>sort</b> de la forêt en courant (elle le <b>considère</b> comme un valet de pied parce qu'il <b>porte</b> la livrée ; si elle en jugeait seulement par son visage, elle <b>dirait</b> que c'est un poisson). Il <b>frappe</b> un coup sec sur la porte. Elle <b>est ouverte</b> par un autre valet de pied en livrée, le visage rond, des yeux gros comme ceux d'une grenouille. Tous deux, note Alice, <b>ont</b> les cheveux poudrés,</p>	<p>Pendant une minute ou deux, elle <b>observa</b> la maison, se demandant ce qu'elle allait faire ensuite, quand tout à coup un valet en livrée <b>sortit</b> du bois en courant (elle <b>décida</b> que c'était un valet en livrée parce qu'il <b>était</b> en livrée ; pour le reste, à en juger uniquement d'après son visage, elle <b>aurait dit que c'était</b> un poisson) et <b>frappa</b> bruyamment à la porte. Celle-ci <b>fut ouverte</b> par un autre valet en livrée, au visage rond et aux gros yeux de grenouille. Alice <b>remarqua</b> que les deux valets</p>

<p>that <b>curled</b> all over their heads. She <b>felt</b> very curious to know what it <b>was</b> all about, and <b>crept</b> a little way out of the wood to listen. [...] (p. 57)</p>	<p><b>montés</b> en abondantes boucles sur leur tête. Alice <b>est</b> fort curieuse de savoir ce qui <b>se passe</b> et, à petits pas, <b>se faufile</b> hors du bois pour écouter. (p. 55)</p>	<p><b>avaient</b> des cheveux poudrés qui frisaient sur leur tête. Comme elle <b>était</b> curieuse d'apprendre de quoi il <b>retournait</b>, elle <b>se glissa</b> un peu hors du bois pour écouter. (p. 95)</p>
<p>'You can't think how glad I am to see you again, you dear old thing!' <b>said</b> the Duchess, as she <b>tucked</b> her arm affectionately into Alice's, and they <b>walked off</b> together. Alice <b>was</b> very glad to find her in such a pleasant temper, and <b>thought</b> to herself that perhaps it <b>was</b> only the pepper that had made her so savage when they <b>met</b> in the kitchen. 'When I'm a Duchess,' she <b>said</b> to herself (not in a very hopeful tone, though), 'I won't have any pepper in my kitchen at all. Soup does very well without – Maybe it's always pepper that makes people hot-tempered,' she <b>went on</b>, very much pleased at having found out a new kind of rule, [...] (p. 97)</p>	<p>« Vous ne pouvez pas imaginer combien je suis heureuse de vous revoir, ma vieille ! » <b>dit</b> la Duchesse, <b>passant</b> affectueusement son bras sous celui d'Alice. Et elles <b>s'en vont</b>, bras dessus bras dessous. Alice <b>est</b> bien contente de la trouver de si plaisante humeur : peut-être n'<b>est</b>-ce que le poivre qui l'avait rendue à ce point sauvage quand elles <b>s'étaient rencontrées</b> dans la cuisine... « Quand moi, je serai Duchesse, se <b>dit</b>-elle (sans grande illusion, il est vrai), je n'aurai pas le moindre grain de poivre dans ma cuisine. La soupe se porte très bien sans poivre. D'ailleurs, c'est peut-être le poivre qui rend les gens irritables... » et elle <b>continue</b>, fort satisfaite d'avoir trouvé une nouvelle sorte de loi [...] (p. 85)</p>	<p>–Tu n'imagines pas à quel point je suis contente de te revoir, chère vieille amie, <b>dit</b> la Duchesse en <b>glissant</b> son bras affectueusement sous celui d'Alice. Elles <b>partirent</b> ensemble. Alice <b>était</b> ravie de la trouver de si bonne humeur et <b>songea</b> que c'<b>était</b> peut-être uniquement le poivre qui l'avait rendue si agressive lorsqu'elles <b>s'étaient rencontrées</b> dans la cuisine. « Quand je serai Duchesse, se <b>dit</b>-elle (mais sans grand espoir), je refuserai qu'il y ait le moindre grain de poivre dans ma cuisine. La soupe peut très bien s'en passer. C'est peut-être toujours le poivre qui chauffe le tempérament, <b>poursuivit</b>-elle, très satisfaite d'avoir découvert cette nouvelle règle. (p. 125)</p>

Puisque les deux traducteurs ont gardé la même ligne de conduite tout au long du texte, il serait redondant de reprendre et d'analyser tous les exemples dans lesquels Laurent Bury a utilisé le passé simple alors qu'Anne Herbauts a utilisé le présent. Seul le début de chaque chapitre analysé est donc repris.

Bien que le livre contienne de nombreuses illustrations, *Alice's Adventures in Wonderland* n'est pas édité sous la forme d'un album, mais bien d'un roman, ce qui peut expliquer que le temps de la narration principal utilisé par Lewis Carroll soit le *past simple* et non le présent historique. Laurent Bury a décidé d'employer le passé simple, un temps régulièrement utilisé dans les récits. Anne Herbauts a, quant à elle, choisi de narrer le récit au présent de l'indicatif. Il faut tout de même préciser que, même si ces temps choisis sont les temps principaux du discours

narratif, certains verbes doivent être conjugués à un autre temps pour respecter la concordance des temps. Cette décision d'Anne Herbauts correspond à ses choix précédents d'adapter autant que possible l'histoire à la culture cible. En effet, le temps de narration est lié aux conventions littéraires de la langue, et l'adapter aux conventions de la langue cible fait partie du processus d'assimilation du texte cible dans la culture cible. Les changements de temps font donc partie du processus de traduction<sup>322</sup>. Cependant, le passé simple est également un temps de la narration fréquemment utilisé en français, même dans les livres pour enfants. Certains encouragent d'ailleurs la présence du passé simple dans les livres pour enfants, car, de cette manière, ces derniers s'adaptent dès leur plus jeune âge à ce temps de plus en plus délaissé et, qui plus est, complexe à utiliser, mais qu'ils devront apprendre à l'école. Plus tôt ils y seront confrontés, plus l'apprentissage sera facile. L'objectif didactique des livres pour enfants aurait donc pu ici être renforcé par Anne Herbauts si elle avait décidé d'employer le passé simple. Son choix est toutefois compréhensible puisque la traduction qu'elle propose est éditée sous forme d'un album et non d'un roman et que, comme Gillian Lathey<sup>323</sup> et Sévrine Abiker<sup>324</sup> l'ont expliqué, les albums sont généralement écrits au présent. Anne Herbauts a donc adapté le temps de la narration utilisé à son public cible et au type de livre.

Tirer des conclusions du choix de Laurent Bury est par contre plus délicat. En effet, le *past simple* est habituellement traduit par le passé composé ou l'imparfait, en fonction du statut de l'action, c'est-à-dire s'il s'agit d'une action ponctuelle ou d'une habitude. Cependant, *Le Bon Usage* explique que le passé simple est un temps équivalant au passé composé, généralement utilisé dans la littérature et dans les récits<sup>325</sup>. Par conséquent, nous pouvons considérer que, dans le cas d'un récit, le passé simple est aussi une traduction habituelle du *past simple*. Laurent Bury a donc également fait correspondre sa traduction aux normes narratologiques de la langue française en vigueur. Bien que le présent historique apparaisse de plus en plus dans les livres destinés aux adultes, le temps de la narration reste majoritairement au passé<sup>326</sup>. Laurent Bury s'est donc, d'une certaine manière, adapté à son public cible en utilisant le passé simple comme temps de la narration, même si ce choix correspond également à une traduction littérale du *past simple* employé par Lewis Carroll.

---

<sup>322</sup> BELL, A., citée dans LATHEY, G., *op cit.*, p. 234.

<sup>323</sup> LATHEY, G., *op cit.*, p. 236.

<sup>324</sup> ABIKER, S., *op cit.*, p. 1.

<sup>325</sup> GREVISSE, M., *op cit.*, pp. 1293-1295.

<sup>326</sup> MOLINO & LAFHAIL-MOLINO, *op cit.*, p. 256-258.



En conclusion, les deux traducteurs ont opté pour des temps de la narration différents et adaptés à leur public cible respectif, à savoir le présent historique pour Anne Herbauts et le passé simple pour Laurent Bury.

#### 4. Traduction des marques d'oralité

L'oralité est un élément central de la littérature de jeunesse. D'une part, le premier contact d'un enfant avec la littérature passe souvent par le canal oral via une lecture à haute voix de ses parents. En effet, en Belgique, un enfant apprend à lire en moyenne à l'âge de six ans, c'est-à-dire lorsqu'il rentre à l'école primaire. D'autre part, la culture de la tradition orale est omniprésente dans la littérature de jeunesse. En effet, les comptines et formulettes sont empreintes de marques d'oralité puisqu'elles contiennent des jeux de langage et se chantent ou se récitent.

Avant d'analyser ce point, il est important de rappeler que Lewis Carroll a initialement raconté l'histoire d'*Alice's Adventures in Wonderland* oralement, avant de la mettre par écrit. Le passage d'un canal à l'autre est quelque peu critique puisque la communication orale a davantage recours à un parler familier que la communication écrite qui a souvent recours à un langage plus soutenu<sup>327</sup>. Des traces d'oralité se trouvent donc dans l'œuvre de Lewis Carroll, exemplifiées notamment par la présence de dialogues, de poèmes, de proverbes et d'homophones. En maintenant ces éléments, qui ont été analysés précédemment, les deux traducteurs ont conservé certaines traces d'oralité.

Nous allons toutefois établir une liste d'éléments considérés comme étant des caractéristiques du discours oral et qui ne font pas partie des exemples cités ci-dessus. Nous quantifierons ensuite la présence de chacun de ces éléments dans les deux traductions analysées. Du point de vue de la syntaxe, l'usage du déictique « ce »<sup>328</sup>, l'absence de discordantiel dans la négation, la non-inversion du sujet dans un discours rapporté avec verbe de citation, l'emploi non standard d'adverbes<sup>329</sup> et l'usage répétitif de la coordination<sup>330</sup> sont vus comme des marques d'oralité.

---

<sup>327</sup> DERIVE, J., « Le conte, de l'oral à l'écrit », dans CEVIN, E., éd., *Conte en bibliothèque*, Éditions du cercle de la librairie, Paris, 2005.

<sup>328</sup> Corblin, F., cité dans DOQUET, C., « "J'en ai plein des gâteaux préférés" Représentations de l'oralité infantine dans la littérature de jeunesse : l'exemple du récit en je. », dans *Représentations du sens en linguistique*, Actes du IV<sup>e</sup> colloque., Université d'Helsinki, p. 139.

<sup>329</sup> DOQUET, C., *Ibid.*, p. 139.

<sup>330</sup> LUZZATI, F. & LUZZATI, D., « Oral et familier : Le style oralisé », dans *L'Information Grammaticale*, n° 34, 1987, p. 15.

Les dislocations à gauche ou à droite ainsi que les extractions<sup>331</sup> et les constructions clivées<sup>332</sup> sont également des structures typiques du discours oral. Du point de vue lexical, l'emploi d'un vocabulaire familier, voire argotique<sup>333</sup>, et l'utilisation de collocations propres au langage enfantin<sup>334</sup> sont des pratiques orales. Notons tout de même que l'absence du « ne » dans la négation est un phénomène qui n'existe pas en anglais, la négation étant simplement composée de « *not* ».

Bien que ces marques d'oralité soient en partie dues à l'origine orale de l'histoire, elles sont également une caractéristique récurrente des livres pour enfants<sup>335</sup>. De plus, il existe une différence entre le langage des dialogues et celui de la narration, celui des dialogues contenant plus de traces d'oralité et celui de la narration étant considéré comme un langage littéraire<sup>336</sup>. Dans cette analyse, nous nous concentrerons uniquement sur les marques d'oralité présentes dans le langage de la narration puisque celui des dialogues contient déjà, par définition, des éléments typiques de la langue orale.

Dans un objectif de cohérence, nous allons à nouveau utiliser les critères identiques à ceux employés précédemment dans ce travail, en laissant encore les stratégies « terme générique » et « explicitation » de côté. Cependant, il est ici difficile de distinguer la traduction littérale de l'adaptation culturelle puisqu'une traduction littérale d'un texte répondant aux normes du discours oral amènerait probablement à un texte empreint d'oralité dans le texte cible et, par conséquent, le texte aurait lui aussi été adapté. Nous allons donc, comme pour la catégorie des jeux de mots, considérer que l'adaptation, qui est ici à nouveau plutôt lexicale que culturelle, équivaut au transfert du niveau d'oralité dans la langue cible, alors que la traduction littérale équivaut à la perte de cette caractéristique. De plus, une catégorie, dans laquelle un texte qui ne contient pas de marques d'oralité a été traduit par un texte empreint d'oralité, a été ajoutée.

La méthode d'analyse utilisée dans cette catégorie diffère légèrement de celle employée précédemment. Auparavant, nous prenions les exemples du livre de Lewis Carroll, et nous comparions les deux traductions. Pour cette catégorie, après avoir réalisé cette étape, nous

---

<sup>331</sup> DOQUET, C., *op cit.*, pp. 140-141.

<sup>332</sup> LUZZATI, F. & LUZZATI, D., *op cit.*, p. 15.

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> DOQUET, C., *op cit.*, p. 139.

<sup>335</sup> HUNT, P., *op cit.*, p. 5.

<sup>336</sup> ROUAYRENC, C., « Figures et oralité », dans *Pratiques*, n° 165-166, 2015, p. 1.

avons observé si les phrases contenant des marques d’oralité dans la traduction d’Anne Herbauts en contenaient également dans le livre original et dans la traduction de Laurent Bury. Nous avons choisi d’ajouter cette deuxième étape, car il nous semblait inévitable que l’album dispose davantage de marques du discours oral que les deux autres, cette traduction étant destinée à être lue à haute voix. Afin de catégoriser correctement les différentes phrases anglaises comme étant du discours oral ou non, nous avons demandé à un locuteur natif de se prononcer sur le statut des différentes phrases lorsqu’aucun élément grammatical ne permettait d’avoir un avis tranché.

Stratégies de traduction	Traduction d’Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	2	1
Traduction littérale (ORAL → NON-ORAL)	0	0
Adaptation culturelle (ORAL → ORAL)	3	4
Ajout d’un paratexte	0	0
Ajout (NON-ORAL → ORAL)	10	1
Omission	0	0
Total	15	6

#### 4.1. Stratégies identiques chez les deux traducteurs

##### 4.1.1. Transfert direct

Œuvre originale	Traduction d’Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Hjckrrh ! (p. 104)	Hjckrrh ! (p. 89)	Hjckrrh ! (p. 132)

Cette combinaison de lettres correspond aux exclamations émises par la *Mock Turtle* et semble être empreinte de tristesse et de douleur. Puisqu’elle ne correspond pas à une interjection ou à une onomatopée officielle, comme celles reprises dans le dictionnaire, il n’en existe pas de traduction. Les deux traducteurs ont donc choisi de garder une combinaison de lettres identiques en français, celle-ci ayant le même effet sur un lecteur francophone que sur un lecteur anglophone.

##### 4.1.2. Adaptations culturelles

Œuvre originale	Traduction d’Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Alas! (p. 16)	Hélas ! (p. 24)	Hélas ! (p. 63)

Dans cet exemple, Lewis Carroll a eu recours à une interjection, caractérisée comme « *an expression of sadness or disappointment*<sup>337</sup> ». Les interjections, tout comme les onomatopées, font partie intégrante du langage oral<sup>338</sup>, mais sont rarement utilisées dans le langage écrit. Les deux traducteurs l'ont adaptée afin d'obtenir l'interjection française correspondante, « hélas, étant une « [i]nterjection de plainte, exprimant la douleur<sup>339</sup> ».

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
<b>It</b> was only a mouse <b>that</b> had slipped in, like herself. (p. 18)	<b>Ce</b> n'est qu'une souris <b>qui</b> , elle aussi, est tombée à l'eau. (p. 25)	<b>C'</b> était simplement une souris <b>qui</b> , comme elle, avait glissé dans la mare. (p. 64)

L'auteur de l'œuvre originale a ici employé une *it-cleft sentence*, fréquente à l'oral, pour lier ce qui est nouveau à ce qui est déjà connu, et ainsi permettre au locuteur de se concentrer sur l'information nouvelle. Deux propositions de cette sorte sont habituellement liées par le pronom relatif « *that* », mais ce dernier est souvent omis dans les situations informelles, lorsqu'il occupe la fonction de complément direct du verbe<sup>340</sup>. Bien qu'il s'agisse d'une traduction littérale, les deux traducteurs ont également proposé une phrase clivée, représentant une marque de l'oralité<sup>341</sup>.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
The <b>poor little thing</b> sobbed again (or grunted, it was impossible to say which) (p. 65)	La <b>pauvre petite chose</b> recommence à sangloter (ou grogner, il est impossible de savoir) (p. 60)	Le <b>pauvre petit être</b> sanglota encore (ou grogna, c'était impossible à déterminer) (p. 101)

La collocation « *poor little thing* » est une expression familière, rarement employée à l'écrit, le langage familier étant une caractéristique du discours oral<sup>342</sup>. Un orateur utilise souvent cette collocation pour exprimer la peine qu'il ressent envers quelqu'un. Anne Herbauts a opté pour une traduction littérale, ayant le même effet que dans l'original, même si cette collocation est

<sup>337</sup> « Alas », sur *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/alas?q=Alas> (consulté le 13/05/2023).

<sup>338</sup> ROSIER, L., « Interjection, subjectivité, expressivité et discours rapporté à l'écrit : petits effets d'un petit discours », dans *Cahiers de praxématique*, n°34, 2000, p. 24.

<sup>339</sup> « Hélas », dans *Le Petit Robert*,

<https://pakket67.vandale.nl/?dictionaryId=lpr&article=%7B%22search%22%3A%22helas%22,%22index%22%3A0,%22type%22%3A%22EXACT%22,%22dictionaryId%22%3A%22lpr%22%7D&query=helas> (consulté le 26/03/2023).

<sup>340</sup> « Cleft sentence », sur *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/cleft-sentences-it-was-in-june-we-got-married> (consulté le 26/03/2023).

<sup>341</sup> LUZZATI, F. et LUZZATI, D., *op cit.*, p. 15.

<sup>342</sup> *Ibid.*

moins courante en français. Laurent Bury a, quant à lui, traduit « *thing* » en « être », « *thing* » représentant de toute façon un être vivant. La proposition est suivie d'une parenthèse, dans laquelle le narrateur donne son avis, ce qui ajoute un caractère oral à la phrase.

#### 4.1.3. Ajouts de marques d'oralité

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
It was the White Rabbit returning, splendidly dressed, [...] (p. 13)	C'est le Lapin Blanc <b>qui</b> revient, superbement habillé [...] (p. 22)	C'était le Lapin Blanc <b>qui</b> revenait, superbement vêtu [...] (p. 59)

À première vue, on pourrait penser que Lewis Carroll a, à nouveau, utilisé une *it-cleft sentence*. Cependant, dans cet exemple, aucun pronom relatif « *that* » n'est présent. Si cela avait été le cas, par exemple dans la phrase « *It was the White Rabbit that was returning* », le pronom aurait eu une fonction de sujet et non de complément direct du verbe, ce qui n'aurait donc pas justifié son absence. Par conséquent, la phrase originale n'est pas une *it-cleft*. Les deux traducteurs ont néanmoins rendu cette proposition par une phrase clivée, caractéristique du langage parlé<sup>343</sup>. Ils ont donc tous les deux introduit une marque d'oralité dans leur traduction.

## 4.2. Stratégies différentes chez les deux traducteurs

### 4.2.1. Transfert direct et adaptation culturelle

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Splash (p. 17)	Splash (p. 24)	Plouf (p. 63)

Dans cet exemple se trouve une onomatopée, c'est-à-dire un « mot suggérant ou prétendant suggérer par imitation phonétique la chose dénommée ; le mot imitatif lui-même<sup>344</sup> ». L'onomatopée « *splash* » est une onomatopée anglaise imitant le bruit de quelque chose qui entre en contact avec un liquide ou tombe dans ce dernier<sup>345</sup>. « Plouf » est l'onomatopée française correspondante, « évoquant le bruit d'une chute dans l'eau<sup>346</sup> ». Le fait que « plouf » soit repris dans *Le Petit Robert*, contrairement à « *splash* », montre que « *splash* » ne devrait

<sup>343</sup> LUZZATI, F. et LUZZATI, D., *op cit.*, p. 15.

<sup>344</sup> « Interjection », sur *Le Petit Robert*,

[https://pakket67.vandale.nl/?dictionaryId=lpr&article=%7B%22search%22%3A%22\\_lprP1O0490\\_lpronomatop%C3%A9%22,%22type%22%3A%22POSITION\\_ID%22,%22dictionaryId%22%3A%22lpr%22%7D&query=interjection](https://pakket67.vandale.nl/?dictionaryId=lpr&article=%7B%22search%22%3A%22_lprP1O0490_lpronomatop%C3%A9%22,%22type%22%3A%22POSITION_ID%22,%22dictionaryId%22%3A%22lpr%22%7D&query=interjection) (consulté le 26/03/2023).

<sup>345</sup> « Splash » sur *Onomatopoeialist*, <http://onomatopoeialist.com/splash/> (consulté le 26/03/2023).

<sup>346</sup> « Plouf », sur *Le Petit Robert*,

<https://pakket67.vandale.nl/?dictionaryId=lpr&article=%7B%22search%22%3A%22plouf%22,%22index%22%3A0,%22type%22%3A%22EXACT%22,%22dictionaryId%22%3A%22lpr%22%7D&query=plouf> (consulté le 26/03/2023).

normalement pas être utilisé en français. En effet, les onomatopées font partie intégrante du texte et doivent donc également être traduites, ce que Laurent Bury a fait, contrairement à Anne Herbauts. Le choix de cette dernière n'est pas en accord avec la ligne de conduite qu'elle a suivie tout au long de sa traduction puisqu'elle a toujours essayé d'adapter autant que possible le texte cible à la culture du public cible. Cette erreur, si l'on peut la qualifier ainsi, peut être due à son absence de formation de traductrice. Il est possible qu'Anne Herbauts ne se soit pas rendu compte qu'elle devait également traduire cette onomatopée. Notons tout de même que l'onomatopée « *splash* » est de plus en plus utilisée en français, notamment dans les bandes-dessinées<sup>347</sup>. Le choix de la traductrice était donc peut-être bien réfléchi. Dans tous les cas, Anne Herbauts n'a pas traduit cette trace d'oralité, alors que Laurent Bury l'a adaptée à la langue cible.

#### 4.2.2. Ajouts de marques d'oralité chez Anne Herbauts

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
[...] said Alice, a little timidly, <b>for she was not quite sure</b> whether it was good manners for her to speak first [...] (pp. 60-61).	[...] ose Alice, un peu timidement, <b>car elle n'est pas très sûre</b> qu'il soit bienséant de parler la première, [...] (p. 57)	<b>Ne sachant trop</b> s'il était poli de parler la première, Alice demanda un peu timidement [...] (p. 98)

Dans la phrase originale, aucune marque d'oralité n'apparaît, l'adjectif « *quite* » étant autant utilisé dans le langage écrit que dans le langage oral. De plus, « *for* » est utilisé pour remplacer « *because* » dans des contextes très formels, et souvent littéraires<sup>348</sup>, qui sont opposés au langage oral. La traduction d'Anne Herbauts semble contenir davantage de marques d'oralité que celle de Laurent Bury puisque « ne pas être très sûre » est une structure de phrase plutôt familière et donc orale<sup>349</sup>. En revanche, la conjonction de coordination « *car* » est également assez formelle en français. Quoi qu'il en soit, Anne Herbauts a introduit un élément du langage parlé, alors que Laurent Bury est resté fidèle au texte source.

<sup>347</sup> SIERRE SORIANO, A., « L'interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction », dans *Meta : Translators' Journal*, vol. 44, n° 4, 2002, pp. 595-596.

<sup>348</sup> « For », sur *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/for> (consulté le 26/03/2023).

<sup>349</sup> LUZZATI, F. et LUZZATI, D., *op cit.*, p. 15.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
She might well say this. (p. 12)	<b>Ça</b> , elle peut bien <b>le</b> dire. (p. 22)	C'était le cas de le dire. (p. 59)

Dans cet exemple, Anne Herbauts a eu recours à une dislocation à gauche d'un complément direct avec reprise pronominale. Elle a donc introduit une marque de langage parlé<sup>350</sup> dans sa traduction, qui n'était pas présente dans l'original et que Laurent Bury n'a pas ajoutée.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
For a minute or two she <b>stood looking</b> at the house, and wondering what to do next (p. 57)	Elle <b>reste plantée là</b> , à <b>regarder</b> la maison, se demandant ce qu'elle va faire. (p. 55)	Pendant une minute ou deux, elle <b>observa</b> la maison, se demandant ce qu'elle allait faire ensuite (p. 95)
[...] said Alice sharply, for she was beginning to <b>feel a little bit worried</b> . (p. 101)	[...] rétorque Alice, car elle commence à <b>en avoir assez</b> (p. 87).	[...] répliqua Alice, que tout cela finissait par <b>agacer un peu</b> . (p. 129)
And they <b>walked off together</b> . (p. 97)	Et elles <b>s'en vont, bras dessus bras dessous</b> . (p. 85)	Elles <b>partirent ensemble</b> . (p. 125)
Alice did not quite like the look of the creature, but <b>on the whole</b> , she thought <b>it would be quite as safe</b> to stay with it as to go [...] (p. 103)	Alice n'aime pas trop l'aspect de cette créature, mais, <b>tout compte fait</b> , elle pense <b>qu'il semble aussi sûr</b> de rester en sa compagnie que de [...] (p. 89)	Alice n'aimait guère l'allure de cet animal, mais, <b>somme toute</b> , elle se dit <b>qu'elle ne pourrait pas un plus grand danger</b> auprès de lui que [...] (p. 130)

Anne Herbauts a choisi de rendre ces formulations neutres de Lewis Carroll par des expressions familières, « rester planté là », « en avoir assez », « bras dessus bras dessous », « tout compte fait », « être sûr » dans le sens de « ne pas être dangereux » et « être sûr » dans le sens d'« être certain ». Elle a donc, à chaque fois, introduit une marque d'oralité<sup>351</sup>. Dans le premier exemple, Laurent Bury n'a pas rendu cette idée d'immobilité par un verbe à part comme l'ont fait Lewis Carroll et Anne Herbauts avec les verbes « *stood* » et « reste plantée ». Il l'a toutefois sous-entendue dans le verbe « observa », car l'action d'observer implique une absence de mouvement. Dans les quatre autres exemples, le traducteur a opté pour des expressions plus littéraires, en accord avec les choix de Lewis Carroll. Il a donc suivi la ligne de conduite de l'auteur original et n'a pas eu recours au langage familier, élément typique du discours oral<sup>352</sup>.

<sup>350</sup> DOQUET, C., *op cit.*, pp. 140-141.

<sup>351</sup> LUZZATI, F. et LUZZATI, D., *op cit.*, p. 15.

<sup>352</sup> *Ibid.*

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
She felt <b>very</b> curious to know what it was all about [...] (p. 57)	Alice est <b>fort</b> curieuse de savoir [...] (p. 55)	Comme elle était <b>très</b> curieuse d'apprendre de quoi [...] (p. 95)
She went on, <b>very</b> much pleased that [...] (p. 97)	Elle continue, <b>fort</b> satisfaite d'avoir trouvé [...] (p. 85)	<b>Très</b> satisfaite d'avoir découvert [...] (p. 124)

Il n'a pas été facile de statuer sur ce choix de traduction d'Anne Herbauts. En effet, l'emploi de « fort » avec une valeur d'adverbe de quantité devant un adjectif est, soit réservé au langage littéraire, soit une expression régionale. Dans le premier cas, Anne Herbauts n'aurait donc pas introduit de traces du discours parlé, puisqu'elle aurait eu recours à une expression du langage littéraire. Cependant, puisque la traductrice est d'origine belge et que cette construction est utilisée en Belgique, nous avons supposé qu'il s'agissait ici d'un emploi régional et non d'un emploi littéraire. Cette construction n'est donc pas typique du langage littéraire, et est même principalement employée dans le langage parlé. Par conséquent, Anne Herbauts a introduit une trace d'oralité. Laurent Bury a, quant à lui, choisi de rendre « *very* » par l'adverbe « très », un synonyme de « fort » qui est cependant fréquemment utilisé dans la langue écrite.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
[...] as she did not at all know whether it would like <b>the name</b> . (p. 66)	[...] car elle ne sait pas du tout s'il apprécie <b>ces petits noms</b> . (p. 61)	[...] ne sachant pas si <b>ce nom</b> lui plairait. (p. 102)

Anne Herbauts a, dans cet exemple, ajouté l'adjectif « petit », qui n'a pas d'autre fonction que d'exprimer la familiarité<sup>353</sup> et a donc ainsi introduit une marque d'oralité, alors que Laurent Bury a conservé le style de Lewis Carroll.

Œuvre originale	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Even then she walked towards it <b>rather timidly</b> [...] (p. 70)	<b>C'est prudemment</b> encore qu'elle s'avance [...] (p. 62)	Malgré tout, elle s'avance d'un pas <b>un peu craintif</b> [...] (p. 104)

Anne Herbauts a ici à nouveau traduit une phrase non clivée par une phrase clivée, construction couramment utilisée dans le langage oral<sup>354</sup>, alors que Laurent Bury a opté pour une traduction plus littérale et plus littéraire.

<sup>353</sup>« Petit » dans *Le Petit Robert*, <https://pakket67.vandale.nl/?dictionaryId=lpr&article=%7B%22search%22%3A%22petit%22,%22index%22%3A0,%22type%22%3A%22EXACT%22,%22dictionaryId%22%3A%22lpr%22%7D&query=petit> (consulté le 29/03/2023).

<sup>354</sup> LUZZATI, F. et LUZZATI, D., *op cit.*, p. 15.



### 4.3. Conclusion intermédiaire

En conclusion, 66,66 % des marques d'oralité présentes dans la traduction d'Anne Herbauts sont absentes de l'œuvre originale, alors que Laurent Bury n'en a ajouté que 16,67 % dans sa version. Dans 83,33 % (66,66 % + 16,67 %) des cas, Laurent Bury a été fidèle au texte source, c'est-à-dire qu'il a conservé les marques du discours oral si elles étaient présentes. Cette différence peut être expliquée par la différence de public cible et de format d'édition de leur traduction, à savoir l'album pour Anne Herbauts et le roman pour adultes pour Laurent Bury, puisqu'il a été établi que les livres pour enfants contiennent davantage de marques du langage parlé que les livres pour adultes<sup>355</sup>.

Cependant, la traduction d'Anne Herbauts ne comprend pas autant de marques d'oralité que l'on aurait pu l'imaginer. Ce nombre étonnamment faible pourrait s'expliquer par le fait que l'album d'Anne Herbauts n'est pas un album pour enfants dit « classique », c'est-à-dire un album possédant peu de signes lexicaux. En effet, idéalement, les albums pour les tout-petits ne dépassent pas 5 000 signes et ceux pour les enfants âgés entre 7 et 8 ans en contiennent entre 10 000 et 15 000<sup>356</sup>. Les enfants plus âgés sont des lecteurs confirmés, et de telles normes ne sont donc plus applicables<sup>357</sup>. Puisque, d'après le site de l'éditeur Casterman, cet album vise les enfants à partir de 3 ans<sup>358</sup>, il ne devrait pas être composé d'un nombre trop élevé de signes sur chaque page ; l'album accordant une grande importance aux illustrations et au processus de lecture à haute voix. Ce n'est toutefois pas ce qui est observable dans ce livre, chaque page comportant presque autant de signes qu'une page de roman. Un jeune enfant, qui pourrait lire un album contenant un nombre de signes correspondant à la moyenne, aurait probablement des difficultés à lire cette traduction à cause de la prépondérance du texte. Cependant, puisque l'album est publié sous un grand format, les illustrations jouent également un rôle majeur et le cloisonnement par double page est respecté.

Anne Herbauts a respecté le choix de Lewis Carroll dans 33,34 % (13,34 % + 20 %) des cas, où elle a, à chaque fois, reproduit la trace d'oralité insérée par l'auteur, notamment pour la

---

<sup>355</sup> HUNT, P., *op cit.*, p. 5.

<sup>356</sup> « 4 questions à se poser avant d'écrire un livre jeunesse », sur *Enviedecrire*, 2012, <https://www.enviedecrire.com/4-questions-a-se-poser-avant-decrire-un-livre-jeunesse/#:~:text=Le%20calibrage%20habituel%20de%20ces,000%20%C3%A0%2015%20000%20signes.> (consulté le 13/05/2023).

<sup>357</sup> HENNEROLLES, C., « Écrire un livre pour enfants », sur *Fais en un livre*, <https://fais-en-un-livre.com/ecrire-livre-pour-enfant/> (consulté le 29/03/2023).

<sup>358</sup> « Alice au pays des merveilles », sur *Casterman*, <https://www.casterman.com/Jeunesse/Catalogue/alice-au-pays-des-merveilles/9782203565180> (consulté le 29/03/2023).

traduction de « *helas* » ou de « *poor little thing* ». Ce pourcentage peut sembler faible, particulièrement en comparaison de celui de Laurent Bury qui s'élève à 83,33 % et en sachant que la traduction d'Anne Herbauts devrait contenir plus de marques d'oralité que celle de Laurent Bury. Cette différence s'explique en fait par la présence de la catégorie « ajout ». En effet, puisqu'elle a introduit dix marques d'oralité et que Laurent Bury n'en a ajouté qu'une, sous forme de phrase clivée, les pourcentages consacrés aux adaptations et aux transferts directs baissent inévitablement.

Si l'on analyse le deuxième tableau, qui ne reprend pas les ajouts, il n'est jamais arrivé que, lors de leur traduction, un des deux traducteurs perde une marque d'oralité présente dans l'original. Ce résultat n'est pas surprenant puisque Laurent Bury a tenté de rester le plus proche possible de l'original et qu'Anne Herbauts, qui a introduit de nouvelles marques du langage parlé, n'allait pas volontairement en supprimer. Cela explique donc l'absence d'omission. De plus, aucun traducteur n'a ajouté de paratexte. Il est toutefois étonnant que le pourcentage des adaptations soit plus élevé chez Laurent Bury que chez Anne Herbauts, car les analyses précédentes semblaient montrer la tendance inverse. Cependant, ce résultat est dû au choix d'Anne Herbauts de ne pas traduire l'onomatopée « *Splash* ». Comme, sans compter les ajouts, le nombre d'exemples présents dans cette catégorie est assez faible, une seule différence de traduction peut influencer considérablement le pourcentage. Par ailleurs, aucun des deux traducteurs n'a traduit la combinaison de lettres « *Hjckrrh!* ».

Il est tout de même intéressant de constater que, parmi toutes les caractéristiques du langage oral citées précédemment, très peu apparaissent dans les traductions. La plupart des marques d'oralité se trouvent dans l'emploi d'un langage familier ou enfantin. Les autres catégories représentées dans ce corpus sont les phrases clivées, la dislocation à gauche et les onomatopées. Néanmoins, le fait qu'aucune occurrence de dislocation à droite, d'usage du déictique « ce », de l'absence de discordantiel dans la négation, de non-inversion du sujet dans un discours rapporté avec verbe de citation, d'emploi non standard d'adverbes et d'usage répétitif de la coordination n'ait été constatée dans le corpus analysé ne signifie pas que Lewis Carroll et les traducteurs n'y ont pas eu recours dans d'autres chapitres de l'œuvre.

En conclusion, si nous ne tenons pas compte des ajouts, les deux traducteurs ont opté pour la même stratégie dans 80 % des cas.

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Traduction littérale (ORAL → NON-ORAL)	0 %	0 %
Transfert direct (ORAL → ORAL)	13,34 %	16,67 %
Adaptation culturelle (ORAL → ORAL)	20 %	66,66 %
Ajout d'un paratexte	0 %	0 %
NON-ORAL → ORAL	66,66 %	16,67 %
Omission	0 %	0 %

Tableau sans les ajouts :

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Traduction littérale (ORAL → NON-ORAL)	0 %	0 %
Transfert direct (ORAL → ORAL)	40 %	20 %
Adaptation culturelle (ORAL → ORAL)	60 %	80 %
Ajout d'un paratexte	0 %	0 %
Omission	0 %	0 %

## VII. Conclusion

Tout au long de ce travail, nous avons pu constater que les traducteurs sont confrontés à de nombreuses difficultés de traduction et qu'ils doivent faire des choix qui peuvent notamment être guidés par des consignes de la maison d'édition, leur stratégie de traduction ou leur public cible.

Si nous nous contentons d'analyser les traductions des différentes catégories reprises dans les realia, nous pouvons remarquer que chaque traducteur a eu une approche globale de traduction qu'il a suivie tout au long du processus, même si quelques exceptions se sont glissées dans le texte cible<sup>359</sup>. Anne Herbauts a essayé d'adapter le texte cible au public cible et à la culture cible autant que possible, alors que Laurent Bury est davantage resté proche du texte source. Pour reprendre les termes de LADMIRAL, nous pourrions donc dire qu'Anne Herbauts a eu une approche cibliste et que Laurent Bury a opté pour une approche sourcière<sup>360</sup>. En effet, comme le tableau reprenant uniquement les traductions des realia ci-dessous le montre, Anne Herbauts a eu recours à l'adaptation culturelle dans 48,89 % des cas, alors que Laurent Bury n'a adapté sa traduction à son public cible que dans 17,78 % des cas. La traductrice n'a opté pour une traduction littérale que dans 37,78 % des cas contre 46,67 % dans le cas du traducteur. Il faut ajouter à ce dernier pourcentage celui de la catégorie « ajout d'un paratexte », à savoir 26,66 %. En effet, cette catégorie correspond à une traduction littérale agrémentée d'un paratexte, à savoir une note de bas de page qui explique au lecteur la nuance perdue dans la traduction. Les deux traducteurs ont donc opté pour la même stratégie de traduction dans 64,45 % des cas, la plus grande différence de pourcentage se situant au niveau de la catégorie « adaptation culturelle ».

Comme le dit Roberta Pederzoli, « la traduction [d]es références culturelles représente [...] l'un des aspects qui différencient le plus la traduction littéraire pour enfants de la traduction pour adultes<sup>361</sup> ». Les résultats de l'analyse réalisée dans ce travail confirment donc les théories scientifiques existantes sur la traduction de la littérature de jeunesse. En effet, Zohar Shavit explique notamment que les traductions de la littérature de jeunesse essaient de faire référence à des éléments de la culture cible et que, par conséquent, l'intrigue et les descriptions peuvent être adaptées. Göte Klingberg ajoute que d'autres éléments, tels que les références littéraires et

---

<sup>359</sup> PEDERZOLI, R., *op cit.*, p. 109.

<sup>360</sup> LADMIRAL, J-R., *op cit.*, p. 35.

<sup>361</sup> PEDERZOLI, R., *op cit.*, p. 109.

les unités de mesure, peuvent également être adaptés afin de correspondre aux connaissances du public cible. C'est donc ce qu'Anne Herbauts a fait pour la traduction de la plupart des *realia*. Par contre, comme il l'explique dans la préface de sa traduction, Laurent Bury a choisi de ne pas simplifier le langage employé par Lewis Carroll et de ne pas substituer les références à la civilisation victorienne, mais de rester plus proche du texte original, en utilisant des notes de bas de page pour expliciter certains passages<sup>362</sup>. Bien que quelques exceptions aient été relevées, les résultats de cette analyse de traduction des *realia* correspondent aux résultats attendus après la lecture d'articles scientifiques sur le sujet, à savoir qu'une traduction visant les enfants comme public cible a tendance à être davantage adaptée à la culture cible qu'une traduction visant les adultes.

Tableau reprenant les résultats de la traduction de toutes les *realia* confondues :

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	8,89 %	8,89 %
Traduction littérale	37,78 %	46,67 %
Adaptation culturelle	48,89 %	17,78 %
Terme générique	2,22 %	0 %
Explicitation	0 %	0 %
Ajout d'un paratexte	0 %	26,66 %
Omission	2,22 %	0 %
Total	100 %	100 %

Cependant, ce travail ne portait pas uniquement sur l'analyse de la traduction des *realia*, mais également sur celle des jeux de mots, du temps de la narration et des marques de l'oralité. Ci-dessous se trouve un tableau récapitulatif, reprenant le pourcentage des stratégies de traduction utilisées pour toutes les catégories, c'est-à-dire aussi bien pour les *realia* que pour les jeux de mots, le temps de la narration et les marques de l'oralité.

Nous pouvons constater que les résultats de ce tableau ne correspondent pas tout à fait aux résultats analysés ci-dessus. De fait, l'écart en pourcentage concernant les adaptations culturelles et les traductions littérales chez les deux traducteurs est beaucoup moins important que dans le tableau précédent. En regardant les chiffres, nous constatons qu'Anne Herbauts a eu recours à l'adaptation culturelle dans 54,35 % des cas et à la traduction littérale dans 21,71 % des cas contre 50 % et 26,25 % pour Laurent Bury. Il ne faut toutefois pas tirer de conclusions hâtives et penser que Laurent Bury a presque autant adapté son livre à son public cible

<sup>362</sup> BURY, L. *op cit.*, pp. 34-35.

qu'Anne Herbauts. En effet, pour la catégorie des jeux de mots, nous avons établi que, lorsque le traducteur avait traduit le jeu de mots original par un jeu de mots qui fonctionnait également en français, que ce dernier soit proche du jeu de mots source ou non, il avait adapté le texte source à son public cible, afin que le texte ait le même effet sur le lecteur cible que l'original a eu sur le lecteur source. Laurent Bury a donc engrangé énormément de points dans la stratégie « adaptation culturelle » grâce à cette catégorie, car il explique lui-même avoir essayé de « substituer systématiquement un jeu de mots français à celui qui figurait dans le texte de Lewis Carroll<sup>363</sup> ». Cette décision allait donc à l'opposé de sa stratégie de traduction globale, qui était de rester proche du texte source. Anne Herbauts a également essayé de transposer les jeux de mots en français, bien qu'elle en ait rendu trois par une traduction littérale. De plus, la traductrice a aussi introduit quatre jeux de mots, absents dans le texte original, ce qui diminue inévitablement le pourcentage d'adaptations culturelles.

De même, pour la catégorie des marques de l'oralité, nous avons considéré que la substitution d'une marque de l'oralité anglaise par une marque de l'oralité française correspondait à une adaptation culturelle, une traduction littérale entraînant la perte de la marque d'oralité présente dans l'original. Cette décision a donc également augmenté le pourcentage d'adaptations culturelles chez Laurent Bury, qui a toujours essayé de rester proche de l'original. De plus, le fait qu'Anne Herbauts ait introduit une dizaine de marques d'oralité diminue le pourcentage accordé aux adaptations culturelles, par comparaison avec Laurent Bury qui n'a introduit qu'une marque d'oralité.

Tableau reprenant la traduction de tous les exemples analysés :

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	6,53 %	6,25 %
Traduction littérale	21,71 %	26,25 %
Adaptation culturelle	54,35 %	50 %
Terme générique	1,09 %	0 %
Explicitation	0 %	0 %
Ajout d'un paratexte	0 %	15 %
Omission	1,09 %	0 %
Ajout	15,23 %	2,5 %
Total	100 %	100 %

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 35.

En conclusion, bien que la différence de pourcentage ne soit pas aussi élevée que ce qui était attendu à cause des décisions prises pour la qualification des traductions des jeux de mots et des marques de l'oralité, Anne Herbauts a tout de même adapté plus d'éléments que Laurent Bury. Celui-ci a d'ailleurs eu davantage recours à la traduction littérale que la traductrice pour enfants. En effet, si l'on additionne la catégorie « traduction littérale » et « ajout d'un paratexte », Laurent Bury a opté pour une traduction littérale dans 41,25 % des cas, soit presque le double d'Anne Herbauts qui, pour rappel, n'a jamais introduit de paratexte sous forme de notes de bas de page, celles-ci n'étant pas adaptées à son public cible<sup>364</sup>.

Nous pourrions trouver surprenant que le pourcentage de transferts directs soit légèrement plus élevé chez Anne Herbauts que chez Laurent Bury puisque cette stratégie de traduction est contraire à la stratégie globale de la traductrice qui est d'adapter autant que possible le texte cible au public cible, à savoir des enfants. Par conséquent, il semble à première vue étonnant de garder des éléments étrangers dans un livre pour enfants. Cependant, quatre des éléments conservés tels quels sont des prénoms qui existent également en français, un autre est une suite de lettres sans signification et le dernier, le seul qui aurait réellement dû être traduit, est une onomatopée. Anne Herbauts a également eu recours à l'omission pour un seul exemple, à savoir la traduction d'« *English coast* » qu'elle a traduit par « côtes », omettant ainsi l'adjectif qui pose problème. De plus, la traductrice a utilisé un terme générique afin d'éviter d'employer un terme que le jeune lecteur ne connaîtrait pas, soit « perroquet » à la place de « lori ». Il est également intéressant de constater qu'aucun traducteur n'a eu recours à la stratégie « explicitation » dans le corpus analysé. Même si cette non-représentation ne signifie pas que les traducteurs n'ont pas utilisé cette stratégie dans d'autres chapitres, ce résultat n'est pas étonnant. En effet, Laurent Bury a principalement choisi d'utiliser des notes de bas de page, ce qui rend l'utilisation d'explicitations inutile et Anne Herbauts a décidé d'adapter la plupart des éléments étrangers, une stratégie qui n'est pas non plus compatible avec le recours à l'explicitation.

Enfin, dans sa traduction, Anne Herbauts a introduit plusieurs jeux de mots et marques d'oralité qui n'étaient pas présents dans l'original. De tels ajouts, qui n'ont pas été réalisés en si grande quantité chez Laurent Bury, ont une influence sur le pourcentage des autres stratégies de traduction. En effet, puisqu'un grand pourcentage est consacré aux ajouts, les pourcentages des

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 34.

autres catégories sont inévitablement moins élevés. Si nous recalculons les pourcentages totaux sans tenir compte des ajouts, Anne Herbauts a eu recours à l'adaptation dans 64,11 % des cas contre 51,29 % pour Laurent Bury. La différence est donc bien plus importante que dans le tableau précédent. Sans compter les ajouts, les traducteurs ont opté pour la même stratégie dans 83,34 % des cas, les écarts pouvant être expliqués par la différence de public cible.

Tableau reprenant la traduction de tous les exemples analysés sans tenir compte des ajouts :

Stratégie de traduction	Traduction d'Anne Herbauts	Traduction de Laurent Bury
Transfert direct	7,69 %	6,41 %
Traduction littérale	25,64 %	26,91 %
Adaptation culturelle	64,11 %	51,29 %
Terme générique	1,28 %	0 %
Explicitation	0 %	0 %
Ajout d'un paratexte	0 %	15,39 %
Omission	1,28 %	0 %
Total	100 %	100 %

Quoi qu'il en soit, les résultats de cette analyse montrent que des traductions ayant des enfants comme public cible et des traductions ayant des adultes comme public cible comportent de nombreuses dissemblances qui peuvent être expliquées par la différence de public cible. En effet, ils confirment les théories des articles et ouvrages scientifiques à ce sujet, à savoir que les traductions ayant des enfants comme public cible ont tendance à être plus adaptées à ce public et à sa culture que celles visant les adultes. Une étude plus poussée, comprenant plus de catégories et analysant un corpus plus important, renforcerait probablement davantage cette théorie. Dans le cadre d'une analyse de plus grande envergure, il serait particulièrement intéressant d'analyser différents livres dédiés aux enfants, afin de déterminer si les traducteurs ont adapté les mêmes éléments ou non.

L'aboutissement de ce travail conclut notre parcours universitaire, durant lequel nous avons pu développer nos connaissances linguistiques et traductologiques. À travers ce travail, nous avons appris à rechercher, à lire, à analyser et à résumer de la littérature scientifique sur un sujet déterminé. Nous avons également appris à planifier et à organiser un travail conséquent et à exercer notre esprit d'analyse et de synthèse. De plus, nous avons pu découvrir les coulisses de la littérature pour enfants et de sa traduction, ainsi que les différentes stratégies de traduction employées par un traducteur. Ce travail nous a démontré que chaque traduction est unique grâce aux choix effectués par le traducteur et que différentes traductions d'un même texte peuvent



avoir un effet totalement différent sur le lecteur. Enfin, ce travail nous a encore prouvé que le célèbre livre *Alice au pays des merveilles* est un véritable chef-d'œuvre de la littérature anglaise et qu'il a encore bien sa place dans la société actuelle.

Somme toute, ce travail nous aura permis d'évoluer sur le plan personnel et professionnel, en nous apprenant la rigueur, la persévérance, ainsi que la remise en question et en nous ouvrant les yeux sur la possibilité de la coexistence de différentes traductions valables pour un même texte.

## VIII. Bibliographie

### 1. Sources primaires

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, New York, Puffin Books, 2014.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, traduit par Anne Herbauts, Bruxelles et Paris, Casterman, 2002.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, traduit par Laurent Bury, Paris, Librairie générale française, 2009.

### 2. Sources secondaires

#### Articles

ABIKER, Severine, « Le présent des albums. Approche stylistique de la temporalité », dans *Streane*, n° 10, 2016, pp. 1-10.

BELL, Anthea, « Translator's Notebook: Delicate Matters », dans *Signal*, n° 49, 1986, pp. 17-26.

BENSIMON, Paul, « Présentation », dans *Palimpsestes*, n° 4, 1990, pp. IX-XIII.

BERMAN, Antoine, « La retraduction comme espace de traduction », dans *Palimpsestes*, n° 4, 1990, pp. 1-7.

BURY, Laurent, « Introduction », dans CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, traduit par Laurent Bury, Paris, Librairie générale française, 2009, pp. 7-31.

BURY, L., « Notes de bas de page », dans CARROLL, L., *Alice's Adventures in Wonderland*, traduit par Laurent Bury, Paris, Librairie générale française, 2009.

BURY, Laurent, « Note sur la traduction », dans CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, traduit par Laurent Bury, Paris, Librairie générale française, 2009, pp. 33-43.

CAMERON-FAULKNER, Thea & NOBLE, Claire, « A comparison of book text and Child Directed Speech », dans *First Language*, vol. 33, n° 3, 2013, pp. 268-279.

DE LA CROIX, Arnaud, « Les partis pris de la Traduction », dans CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, traduit par Anne Herbauts, Bruxelles et Paris, Casterman, 2022, pp. 123-124.

DOQUET, Claire, « “J'en ai plein des gâteaux préférés” Représentations de l'oralité enfantine dans la littérature de jeunesse : l'exemple du récit en je. », dans *Représentations du sens en linguistique*, Actes du IV<sup>o</sup> colloque, Université d'Helsinki, pp. 135-146.

FRIOT, Bernard, « Traduire la littérature pour la jeunesse », dans *Le français aujourd'hui*, vol. 142, n° 3, 2003, pp. 47-54.

GAMBIER, Yves, « La retraduction, retour et détour », dans *Meta : Translators' Journal*, vol. 39, n° 3, 1994, pp. 413-417.

GRUTMAN, Rainier, « Ingelaste talen vertalen : vier literaire scenario's », dans *Filter: tijdschrift over vertalers*, vol. 25, n° 3, 2018, pp. 5-12.

HAUGROIK, Kristin M., « Queen Victoria and British politics in the Victorian era », analysé dans le cours de HERBILLON, Marie, *Civilisation anglaise*, Université de Liège, année académique 2022-2023.

KOHLT, Franziska, « “The Stupidest Tea-Party in All My Life”: Lewis Carroll and Victorian Psychiatric Practice », dans *Journal Victorian Culture*, vol. 21, n° 2, 2016, pp. 147-167.

LADMIRAL, Jean-René, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », dans *Palimpsestes*, n° 16, 2004, pp. 15-30.

LADMIRAL, Jean-René, « Sourciers et ciblistes », dans *Revue d'esthétique*, n° 12, 1986, pp. 33-42.

LATHEY Gillian, « Time, Narrative Intimacy and the Child: Implications of the Transition from the Present to the Past Tense in the Translation into English of Children's Texts », dans *Meta*, n° 1-2, 2003, pp. 233-240.

LUZZATI, Françoise & LUZZATI, Daniel, « Oral et familier : Le style oralisé », dans *L'Information Grammaticale*, n° 34, 1987, pp. 15- 21.

MONTAG, Jessica, JONES, Michael & SMITH, Linda, « The words children hear: Picture books and the statistics for language learning », dans *Psychological Science*, vol. 26, n° 9, 2015, pp. 1489-1496.

NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle, « Destin éditorial d'Alice's Adventures in Wonderland: des enfants victoriens aux surréalistes français », dans *Word & Image*, vol. 30, n° 3, 2014, pp. 287-297.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, « Études de réception et littérature de jeunesse : quelques aspects spécifiques », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 49, n° 1, 2009, pp. 84-97.

NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle, « Retraduire un classique : Dépoussiérer Alice ? », dans *Jeunesse : Young People, Texts, Cultures*, vol. 1, n° 2, 2010, pp. 66-84.

NORD, Christiane, « Proper Names in Translation for Children », dans *Meta*, vol. 48, n° 1-2, pp. 182-196.

O'Sullivan, Emer, « Translating Pictures », dans *Signal*, n° 90, 1999, pp. 167-175.

REN, Aihong, « Power Struggle between the Adult and Child in *Alice's Adventures in Wonderland* », dans *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 5, n° 8, 2015, pp. 1659-1663.

ROSIER, Laurence, « Interjection, subjectivité, expressivité et discours rapporté à l'écrit : petits effets d'un petit discours », dans *Cahiers de praxématique*, n°34, 2000, pp. 19-50.

ROUAYRENC, Catherine., « Figures et oralité », dans *Pratiques*, n° 165-166, 2015, pp. 1-15.

SHAVIT, Zohar, « The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children's Literature », *Poetics Today*, vol. 1, n° 3, 1980, pp. 75-86.

SHAVIT, Zohar, « Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem », dans *Poetics Today*, vol. 2, n° 4, 1981, pp. 171-179.

SIERRE SORIANO, Ascenion, « L'interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction », dans *Meta : Translators' Journal*, vol. 44, n° 4, 2002, pp. 582-603.

SKIBIŃSKA, Elżbieta, « La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur », dans *Doletiana : revista de traducció, literatura i arts*, n° 1, 2007, pp. 1-10.

TYNIAŃOV, Iouri, « Destruction, Parodie », dans *Opoïaz*, 1921, traduit par Lily Denis, dans *Change*, n° 2, 1969.

WILSON, Edmund, « C. L. Dodgson: The Poet Logician », cité dans WALKER, Bruce, *Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*, New York, Hungry Minds, 2001.

ZHANG, Wen, « La traduction de la littérature de jeunesse : contraintes des reformulations », dans *Les Langues Modernes*, n° 2, 2016, pp. 90-98.

#### Monographies

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan and Co., 1869.

COHEN, Morton Norton, *Lewis Carroll : A Biography*, traduit par Laurent Bury, Paris, Éditions Autrement, 1998.

COLLINGWOOD, Stuart Dodgson, *The Life and Letters of Lewis Carroll*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

EASTWOOD, John, *Oxford learner's grammar: grammar finder*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

ESCARPIT, Denise, *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

GARDNER, Martin, *The annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the looking-glass*, New York, Norton, 2000.

GARNIER, Georges, *Linguistique et traduction*, Caen, Paradigme, 1985.

JAQUES, Zoe & GIDDENS, Eugene, *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: a publishing history*, London, Routledge, 2016.

KUJAMÄKI, Pekka, *Deutsche Stimmen der Sieben Brüder: Ideologie, Poetik und Funktionen literarischer Übersetzung*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998, cité dans GAMBIER, Yves, éd., *Handbooks of Translation Studies*, vol. 2, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.

KLINGBERG, Göte, *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, Malmö, Liber/Gleerup, 1986.

LYPP, Maria, *Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur*, Frankfurt am Main, Bern, Berlin, Wien, Peter Lang, 2000

MOLINO, Jean, et LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo Fabulator : Théorie et analyse du récit*, Montréal, Léméac, 2003.

NIDA, Eugene, *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill, 1964.

NIDA, Eugene, & TABER, Charles, *The Theory and Practice of Translation, With Special Reference to Bible Translating*, Leiden, Brill, 1969.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009.

NIKOLAJEVA, Maria, & SCOTT, Carole, *How picture books work*, New York, Routledge, 2006.

OITTINEN, Riitta, *Translating for Children*, New York, Garland, 2000.

PEDERZOLI Roberta, *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Bruxelles, Peter Lang, 2012.

REICHERTZ, Ronald, *The Making of the Alice Books: Lewis Carroll's Uses of Earlier Children's Literature*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2000.

ROBSON, Catherine, *Heart beats: everyday life and the memorized poem*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

SHAVIT, Zohar, *Poetics of Children literature*, Athènes, University of Georgia Presse, 2009.

SNE, *Les chiffres de l'édition 2021-2022*, Paris, Syndicat national de l'édition, 2022.

SOREL, Charles, *La Bibliothèque Française (1668)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

SORIANO, Marc, *Guide de la littérature enfantine*, Paris, Flammarion, 1959.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, London & New York, Routledge, 2008.

WALKER, Bruce, *Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*, New York, Hungry Minds, 2001.

#### Notes de cours

DELBRASSINE, Daniel, *Littérature jeunesse*, année académique 2017-2018.

### Ouvrages collectifs

AIXELA, Javier Franco, « Culture-specific items in translation », dans ALVAREZ, Roman et Maria CARMEN-AFRICA VIDAL, éd., *Translation, power, subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 57-78.

ALVSTAD, Cecilia, « Children's literature and translation », dans GAMBIER, Yves, éd., *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2010, pp. 22-27.

CHESTERTON, Gilbert Keith, « Lewis Carroll », dans COLLINS, Dorothy, éd., *A Handful of Authors*, London & New York, Sheed and Wad, 1953.

DELABASTITA, Dirk, « Introduction », dans DELABASTITA, Dirk, éd., *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*, special issue of *The Translator* 2 (2), 1996, pp. 127-139.

DELABASTITA, Dirk, « Wordplay as a translation problem: a linguistic perspective », dans KITTEL, Harald *et al.*, éd., *Übersetzung, translation, traduction*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2004, pp. 600-606.

DERIVE, Jean, « Le conte, de l'oral à l'écrit », dans CEVIN, Evelyne., éd., *Conte en bibliothèque*, Éditions du cercle de la librairie, Paris, 2005, pp. 27-51.

GAILEY, Caisey, « Newtonian and Quantum Physics for Babies: A Quirky Gimmick for Adults or Pre-science for Toddlers? », dans HUNT, Peter, éd., *Understanding Children Literature*, London, Routledge, 2005, pp. 319-332.

FLORIN, Sider, « Realia in translation », dans ZLATEVA, Palma, éd., *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, London, Routledge, 1993, pp. 122-128.

HUNT, Peter, « Introduction: The World of Children Literature Studies », dans HUNT, Peter, éd., *Understanding Children Literature*, London, Routledge, 2005, pp. 1-14.

LEFEVERE, André, « Untitled introduction to Florin », dans ZLATEVA, Palma, éd., *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, London, Routledge, 1993, pp. 122-123.

LEPPIHALME, Ratvia, « Realia » dans GAMBIER, Yves., *Handbooks of Translation Studies*, vol. 2, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 126-130.

LINDEN, Sophie Van der, « L'album, un support artistique ? », dans PRINCE, Nathalie, éd., *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 25-49.

LOGEZ, Godelène, « L'union des contraires... Quelques réflexions à partir de la traduction de deux romans de Joan Lingard », dans ANTOINE, Fabrice, éd., *Traduire pour un jeune public*, Lille, Université Charles-de-Gaule, 2001.

MONTI, Enrico, « Introduction : La retraduction, un état des lieux », dans MONTI, Enrico & SCHYNDER, Peter, éd., *Autour de la Traduction : Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, pp. 9-25.

PRINCE, Nathalie., « Introduction », dans PRINCE, Nathalie, éd., *La littérature de jeunesse en question*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2009, pp. 9-24.

#### Sites internet

CADAVID, Jorge, « Carroll, Lewis », sur *Kiosco*,  
<https://www.mediavaca.com/en/writers/carroll-lewis> (consulté le 27/04/2023).

GARCIA, Frédéric, « Quels sont les livres les plus traduits dans le monde ? », sur *your word store*, 2021, <https://www.yourwordstore.com/fr/traduction/top-10-livres-traduits> (consulté le 31/10/2022).

HENNEROLLES, Cécile, « Écrire un livre pour enfants », sur *Fais en un livre*, <https://fais-en-un-livre.com/ecrire-livre-pour-enfant/> (consulté le 29/03/2023).

HOUYAUX, Justine, « Checklist », sur *À la poursuite du Lapin Blanc*, 2021, <https://lapinblanc.hypotheses.org/checklist> (consulté le 31/10/2022).

HOYAUX, Justine, « Home », sur *Justine Houyaux : Research on Alice's Adventures in Wonderland*, <https://justinehouyaux.com/> (consulté le 08/02/2022).

LOWNE, Cathy & BAUER, Pat, « Alice's Adventures in Wonderland », sur *Encyclopedia Britannica*, 2020, <https://www.britannica.com/topic/Alices-Adventures-in-Wonderland> (consulté le 30/10/2022).

MCMULLIN, David, « 1000 Picture Books – Part 4: Point of View », sur *Davidmcmullinbooks*, <https://www.davidmcmullinbooks.com/1000-picture-books-part-4-point-of-view/> (consulté le 30/03/2023).

PAULIUC, Katerina, « Alice's Adventures in Wonderland 1865 » sur *Academia*, [https://www.academia.edu/4477049/Alices\\_Adventure\\_in\\_Wonderland\\_1865](https://www.academia.edu/4477049/Alices_Adventure_in_Wonderland_1865) (consulté le 27/04/2023).

RIDEL, Laurent, « La conquête de l'Angleterre par le duc Guillaume de Normandie », sur *Histoire Normandie*,  
<https://www.histoire-normandie.fr/la-conquete-de-langleterre#:~:text=En%20septembre%201066%2C%20une%20impressionnante,d'Angleterre%20au%20roi%20Harold> (consulté le 15/04/2023).

RYAN, Martha, « Units of Measure used in the UK », sur *UK ENTRY*, 2021, <https://www.ukentry.com/units-of-measure-used-in-the-uk.html> (consulté le 20/05/2023).

« Ada », sur *Prenom.net*, [https://www.xn--prnom-csa.net/ada#Info\\_UK](https://www.xn--prnom-csa.net/ada#Info_UK) (consulté le 15/05/2023).

« Alice's Adventures in Wonderland », sur *British Library*,  
[https://explore.bl.uk/primo\\_library/libweb/action/search.do?ct=facet&fctN=facet\\_rtype&fctV=books&rftGrp=1&rftGrpCounter=1&indx=1&fn=search&dscnt=0&scp.scps=scope%3A%28BLCONTENT%29&tb=t&vid=BLVU1&mode=Basic&ct=search&vl\(297891280UI0\)=any&tab=local\\_tab&srt=date&dum=true&vl\(freeText0\)=Alice%27s%20Adventures%20in%20](https://explore.bl.uk/primo_library/libweb/action/search.do?ct=facet&fctN=facet_rtype&fctV=books&rftGrp=1&rftGrpCounter=1&indx=1&fn=search&dscnt=0&scp.scps=scope%3A%28BLCONTENT%29&tb=t&vid=BLVU1&mode=Basic&ct=search&vl(297891280UI0)=any&tab=local_tab&srt=date&dum=true&vl(freeText0)=Alice%27s%20Adventures%20in%20)

Wonderland&dstmp=1682609916739&http://explore.bl.uk/primo\_library/libweb/action/search.do?frbg= (consulté le 29/04/2023).

« Alice's Adventures in Wonderland: 2022 New Edition by Lewis Carroll », sur *Amazon*, <https://www.amazon.com/Alices-Adventures-Wonderland-Lewis-Carroll/dp/B0B1185J6Q> (consulté le 29/04/2023).

« Alice's Adventures in Wonderland (HarperCollins Children's Classics) », sur *HarperCollins*, <https://www.harpercollins.com/products/alices-adventures-in-wonderland-harpercollins-childrens-classics-lewis-carroll?variant=40054053535778> (consulté le 29/04/2023).

« Alice au pays des merveilles », sur *Casterman*, <https://www.casterman.com/Jeunesse/Catalogue/alice-au-pays-des-merveilles/9782203565180> (consulté le 29/03/2023).

*Casterman*, <https://www.casterman.com/> (consulté le 21/10/2022).

« Henri V », dans *Encyclopédie du Larousse*, [https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Henri\\_V/123612](https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Henri_V/123612) (consulté le 12/02/2023).

« John Ruskin », sur *Babelio*, <https://www.babelio.com/auteur/John-Ruskin/60393> (consulté le 15/04/2022).

« L'album, emblème de l'évolution du livre pour enfants », sur *Bibliothèque nationale de France*, pp. 5-6, <http://classes.bnf.fr/pdf/albums.pdf> (consulté le 16/10/2022).

« L'argent n'a pas d'odeur », sur *Wikitionary*, [https://fr.wiktionary.org/wiki/l%E2%80%99argent\\_n%E2%80%99a\\_pas\\_d%E2%80%99odeur#:~:text=Locution%2Dphrase,-l'argent%20n&text=\(Par%20extension\)%20Pour%20une%20personne,moyens%20employ%C3%A9s%20pour%20l'obtenir.](https://fr.wiktionary.org/wiki/l%E2%80%99argent_n%E2%80%99a_pas_d%E2%80%99odeur#:~:text=Locution%2Dphrase,-l'argent%20n&text=(Par%20extension)%20Pour%20une%20personne,moyens%20employ%C3%A9s%20pour%20l'obtenir.) (consulté le 26/02/2023).

« Les prénoms en 2021 », sur *Institut national de la statistique et des études économiques*, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2540004?sommaire=4767262#consulter> (consulté le 26/11/2022).

« Littérature pour la jeunesse », dans *Encyclopédie du Larousse*, [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature\\_pour\\_la\\_jeunesse/63254#:~:text=Ensemble%20des%20livres%20destin%C3%A9s%20%C3%A0,jusqu'%C3%A0%20l'adolescence](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/litt%C3%A9rature_pour_la_jeunesse/63254#:~:text=Ensemble%20des%20livres%20destin%C3%A9s%20%C3%A0,jusqu'%C3%A0%20l'adolescence) (consulté le 16/10/2022).

« Mabel », sur *Prenom.net*, [https://www.xn--prnom-csa.net/mabel#Info\\_UK](https://www.xn--prnom-csa.net/mabel#Info_UK) (consulté le 15/05/2023).

« Pieds en mètres », sur *Metric Conversions*, <https://www.metric-conversions.org/fr/longueur/pieds-en-metres.htm> (consulté le 26/02/2023).

« Poulpe, pieuvre, calmar, sèche : quelles différences? », sur *Instinct Animal*, 2020, <https://www.instinct-animal.fr/blog/differences-poulpe-pieuvre-calmar-seche/#:~:text=La%20pieuvre%20poss%C3%A8de%208%20bras,osseuse%20appel%C3%A9e%20%C2%AB%20la%20plume%20%C2%BB.> (consulté le 20/11/2022).



« Prix littéraires », sur *Ricochet* jeunes, <https://www.ricochet-jeunes.org/prix-litteraires> (consulté le 16/10/2022).

« Retraduire », sur *Trésor de la langue française*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2439959340>; (consulté le 31/10/2022).

« Soupe à la grimace », sur *L'internaute*, <https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/20418/soupe-a-la-grimace/> (consulté le 20/11/2022).

« Soupe à la grimace », sur *La langue française : Dictionnaire*, <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/soupe-a-la-grimace> (consulté le 20/11/2022).

« Splash », sur *Onomatopoeialist*, <http://onomatopoeialist.com/splash/> (consulté le 26/03/2023).

« Statistique du prénom Alice », sur *Ça peut servir*, <https://www.capecutservir.com/prenoms/prenom.php?f=1&m=1&limit=0-100&from=1900&to=2021&q=Alice> (consulté le 08/05/2023).

« Imperail Units », sur *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Imperial-unit> (consulté le 20/05/2023).

« 4 questions à se poser avant d'écrire un livre jeunesse », sur *Enviedecrire*, 2012, <https://www.enviedecrire.com/4-questions-a-se-poser-avant-decrire-un-livre-jeunesse/#:~:text=Le%20calibrage%20habituel%20de%20ces,000%20%C3%A0%2015%2000%20signes> (consulté le 13/05/2023).

### Usuels

*Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/>.

*Collins Dictionary*, <https://www.collinsdictionary.com/>.

GREVISSE, Maurice, *Le Bon Usage : grammaire française*, Paris, Louvain-la-Neuve, Duculot, 12<sup>e</sup> éd., 1986.

*Le Petit Robert*, <https://pakket67.vandale.nl/?dictionaryId=lpr>.

*Le Robert en ligne*, <https://dictionnaire.lerobert.com/>.

*Oxford Learner's Dictionaries*, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>.

*The Free Dictionary*, <https://www.thefreedictionary.com/>.

## IX. Annexes

### 1. Annexe 1

Page 103 du livre CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan and Co., 1869.

A MAD TEA-PARTY.

103



*' Twinkle, twinkle, little bat !  
How I wonder what you're at !'*

You know the song perhaps ?”

“I’ve heard something like it,” said Alice.

“It goes on, you know,” the Hatter continued,  
“in this way :—

*' Up above the world you fly,  
Like a teatray in the sky.  
Twinkle, twinkle———’*”

Here the Dormouse shook itself, and began

### 2. Annexe 2

Page 166 du livre CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan and Co., 1869.

166

WHO STOLE

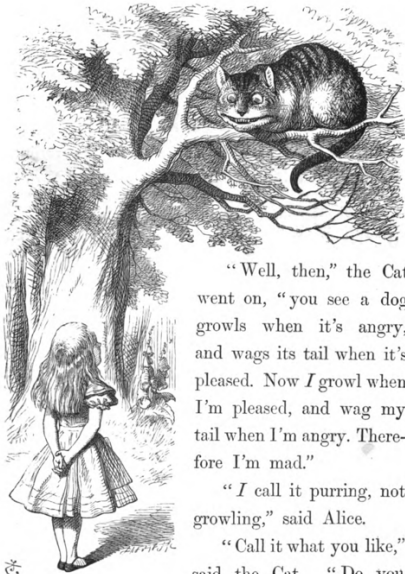


*“ The Queen of Hearts, she made some tarts,  
All on a summer day :  
The Knave of Hearts, he stole those tarts,  
And took them quite away !”*

“Consider your verdict,” the King said to  
the jury.

### 3. Annexe 3

Pages 91-93 du livre CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan and Co., 1869.



©

play croquet with the Queen to-day?"

"Well, then," the Cat went on, "you see a dog growls when it's angry, and wags its tail when it's pleased. Now *I* growl when I'm pleased, and wag my tail when I'm angry. Therefore I'm mad."

"*I* call it purring, not growling," said Alice.

"Call it what you like," said the Cat. "Do you

"I should like it very much," said Alice, "but I haven't been invited yet."

"You'll see me there," said the Cat, and vanished.

Alice was not much surprised at this, she was getting so well used to queer things happening. While she was still looking at the place where it had been, it suddenly appeared again.

"By-the-bye, what became of the baby?" said the Cat. "I'd nearly forgotten to ask."

"It turned into a pig," Alice answered very quietly, just as if the Cat had come back in a natural way.

"I thought it would," said the Cat, and vanished again.

Alice waited a little, half expecting to see it again, but it did not appear, and after a minute or two she walked on in the direction in which the March Hare was said to live. "I've seen hatters before," she said to herself; "the March Hare will be much the most interesting, and perhaps as this is May it won't be raving mad—



at least not so mad as it was in March." As she said this, she looked up, and there was the Cat again, sitting on a branch of a tree.

"Did you say pig, or fig?" said the Cat.

"I said pig," replied Alice; "and I wish you wouldn't keep appearing and vanishing so suddenly: you make one quite giddy."

"All right," said the Cat; and this time it vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone.