



**HAL**  
open science

# The Chronicles of Narnia de C. S. Lewis : idéologie(s) et point(s) de vue dans les traductions françaises.

Paola Artero

► **To cite this version:**

Paola Artero. The Chronicles of Narnia de C. S. Lewis : idéologie(s) et point(s) de vue dans les traductions françaises.. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30063 . tel-02141870

**HAL Id: tel-02141870**

**<https://theses.hal.science/tel-02141870>**

Submitted on 28 May 2019

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

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



# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par l'**Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58  
Et de l'unité de recherche EA 741 - EMMA

Spécialité : **ÉTUDES DU MONDE ANGLOPHONE**

Présentée par **Paola ARTERO**

***The Chronicles of Narnia* de C.S. Lewis.  
Idéologie(s) et point(s) de vue  
dans les traductions françaises**

Soutenue le 14 décembre 2018 devant le jury composé de

Mme Camille FORT, Professeur, Université de Picardie Jules Verne	
M. Nicolas FRELIGER, Professeur, Université Paris Diderot	Rapporteur
M. Jean-Michel GANTEAU, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directeur de thèse
Mme Adriana ȘERBAN, Maître de conférences, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Co-directrice de thèse
Mme Nathalie VINCENT-ARNAUD, Professeur, Université Toulouse - Jean Jaurès	Rapporteur





*À mes enfants, Helena et Léon.*

*Et à la mémoire de mon père.*



## Remerciements

Je souhaite témoigner toute ma gratitude à mes directeurs de thèse, Jean-Michel Ganteau et Adriana Șerban, qui m'ont fait l'honneur de diriger mes recherches. Il m'est difficile de trouver les mots pour exprimer toute ma reconnaissance pour leurs enseignements et pour le temps qu'ils m'ont consacré au cours de ces années, pour leur confiance et pour m'avoir accompagnée avec tant de gentillesse, de patience et de générosité. Ils ont été un soutien indispensable dans les moments les plus difficiles et c'est grâce à leur compréhension et à leur bienveillance que ce travail a pu être accompli.

Je souhaite également remercier Camille Fort, Nicolas Frœliger et Nathalie Vincent-Arnaud pour avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse et de lire mon travail.

Je renouvelle d'ailleurs mes remerciements à Camille Fort, ainsi qu'à Lily Robert Foley et Julie Sauvage pour leurs lectures généreuses et attentives lors des Comités de thèse. Je mesure la chance que j'ai eu de bénéficier de leurs conseils avisés.

Un grand merci aussi à Valérie Rauzier pour sa sensibilité et ses paroles tellement importantes dans des moments compliqués, et pour ses lectures et ses remarques toujours pertinentes. Je remercie tout autant Julie Sauvage, encore un fois, pour sa grande générosité et sa disponibilité dans les dernières séquences de ce parcours, ainsi que Catherine Kirkby pour son aide, son amitié et son soutien tout au long de cette thèse. Ma gratitude va également à Isabelle Felici pour ses relectures et sa disponibilité, et à Francesca Frontini pour les conseils en linguistique informatique et en traitement automatique des langues.

Toute mon affection va à Aïcha Louzir, avec qui j'ai parcouru avec bonheur un bout de chemin et partagé des expériences et des moments que je n'oublierai pas. Pareillement, j'adresse mes affectueux remerciements à toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont permis d'avancer sereinement et de terminer cette thèse, en particulier les membres d'EMMA pour leur accueil et leur soutien, et une page ne suffirait certainement pas.

Enfin je remercie mes enfants, Léon et Helena, qui m'ont accompagnée malgré eux dans cette longue aventure qui leur est dédiée. J'espère que l'amour des livres les accompagnera pour toujours.



## Table des matières

<b>Listes des abréviations .....</b>	<b>12</b>
Traductrices, traducteurs et réviseurs.....	13
Titres des œuvres du corpus .....	13
Abréviations générales .....	14
<b>Liste des tableaux .....</b>	<b>15</b>
<b>Liste des figures .....</b>	<b>16</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>17</b>
<b>I. IDÉOLOGIE ET TRADUCTION POUR ENFANTS .....</b>	<b>25</b>
<b>Introduction à la première partie .....</b>	<b>25</b>
<b>1. Langue, discours et idéologie .....</b>	<b>27</b>
1.1. Langue et discours.....	27
1.1.1. Le « tournant pragmatique » .....	28
1.1.2. Du principe de coopération au contrat de lecture : la pragmatique littéraire .....	31
1.1.3. De l'analyse du discours à l'analyse critique du discours .....	35
1.2. Idéologie, discours et société selon la CDA.....	40
1.2.1. Le point de vue du chercheur.....	45
<b>2. Traduction et idéologie .....</b>	<b>48</b>
2.1. Texte littéraire, lecture et traduction .....	49
2.1.1. La théorie du polysystème et le dépassement des dichotomies.....	52
2.2. Traduction, culture et idéologie.....	58
2.2.1. Le <i>Cultural Turn</i> et la <i>Manipulation School</i> .....	59
2.3. Traduction, adaptation, réécriture ou manipulation ?.....	63
2.3.1. Traduction et traductions .....	64
2.3.2. Visibilité et statut du traducteur .....	68
2.3.3. Traduire et interpréter, voire adapter .....	72
2.4. L'adaptation en littérature de jeunesse comme vecteur de l'idéologie .....	76
<b>3. L'idéologie dans les livres pour enfants : <i>The Chronicles of Narnia</i> .....</b>	<b>85</b>



3.1. La littérature d'enfance et de jeunesse et son public.....	86
3.1.1. L'enfant dans la société occidentale .....	87
3.1.2. Des livres pour enfants .....	90
3.2. Un genre ou « des genres littéraires pour enfants » ?.....	93
3.2.1. Lewis, les catégories de lecteurs et sa défense de la Féerie.....	96
3.3. Lecture et relecture : <i>The Chronicles of Narnia</i> et leur réception.....	98
3.3.1. Le « nouveau Narnia » : une métaphore de la lecture (et de la relecture).....	102
3.3.2. Lewis et ses lectrices : la question du féminin .....	105
3.4. C.S. Lewis, Narnia et le genre ou mode <i>fantasy</i> .....	109
3.4.1. Féerie et Mythe.....	112
3.4.2. Mythe et traduction.....	117
<b>4. Les instances narratives dans <i>The Chronicles of Narnia</i> .....</b>	<b>119</b>
4.1. Le lecteur et le traducteur implicites .....	120
4.2. Le narrateur .....	122
4.2.1. Une histoire pour enfants, de la Genèse à l'Apocalypse .....	126
<b>Conclusion de la première partie.....</b>	<b>130</b>
<b>II. MÉTHODOLOGIE POUR UNE ÉTUDE DU POINT DE VUE IDÉOLOGIQUE .</b>	<b>133</b>
<b>Introduction à la seconde partie .....</b>	<b>133</b>
<b>5. Les <i>Corpus-based Translation Studies</i> ou « études de traductologie de corpus ».....</b>	<b>134</b>
5.1. De la linguistique à la traductologie de corpus .....	135
5.2. Exemples d'études sur corpus dans les CTS .....	142
5.3. Outils pour une analyse quantitative .....	145
<b>6. L'étude de l'idéologie et du point de vue en traductologie.....</b>	<b>151</b>
<b>7. Point de vue et analyse critique du discours .....</b>	<b>157</b>
7.1. Point de vue : définitions. Le point de vue idéologique.....	158
7.2. Marqueurs linguistiques du point de vue idéologique .....	163
<b>8. Point de vue, voix et narration .....</b>	<b>171</b>
8.1. Point de vue et focalisation .....	177
8.2. Le point de vue du traducteur.....	179

<b>9. Méthodologie de l'analyse .....</b>	<b>185</b>
9.1. Compilation du corpus .....	185
9.2. Exploitation des données.....	189
<b>Conclusion de la deuxième partie .....</b>	<b>193</b>
<b>III. POINT DE VUE ET IDÉOLOGIE DANS <i>LE MONDE DE NARNIA</i> .....</b>	<b>194</b>
<b>Introduction à la troisième partie .....</b>	<b>195</b>
10.1. La couverture : illustrations, typographie et titre .....	200
10.1.1. L'illustration en première de couverture .....	201
10.1.2. Titre du recueil, typographie et représentation.....	207
10.1.3 Format et notes bio-bibliographiques.....	218
10.2. Les illustrations de Pauline Baynes.....	220
10.3. Dédicaces .....	223
<b>11. Ordre de lecture et traductions françaises.....</b>	<b>228</b>
11.1. Coefficient de foisonnement et traduction pour enfants .....	235
11.2. Ordre de lecture et idéologie .....	241
11.3 Incipits, ordre de lecture et point de vue .....	243
11.3.1. <i>The Magician's Nephew</i> vs. <i>Le Neveu du magicien</i> .....	247
11.3.2. <i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i> vs. <i>Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire magique</i> .....	254
11.3.3. <i>The Horse and His Boy</i> vs. <i>Le Cheval et son écuyer</i> .....	260
11.3.4. <i>Prince Caspian</i> vs. <i>Le Prince Caspian</i> .....	268
11.3.5. <i>The Voyage of the Dawn Treader</i> vs. <i>L'Odyssée du Passeur d'Aurore</i> .....	273
11.3.6. <i>The Silver Chair</i> vs. <i>Le Fauteuil d'argent</i> .....	278
11.3.7. <i>The Last Battle</i> vs. <i>La Dernière Bataille</i> .....	282
<b>12. Spiritualité et religion dans <i>Le Monde de Narnia</i>.....</b>	<b>289</b>
12.1. Point de vue spatial et idéologie : <i>The Magician's Nephew</i> .....	291
12.1.1. La création de Narnia : choix lexicaux et idéologie .....	303
12.1.2 La focalisation et la position du narrataire .....	318
12.2. Point de vue spatio-temporel et symbolique religieuse : <i>The Last Battle</i> .....	322
12.3 Marqueurs de spiritualité : entre éthique chrétienne et éthique chevaleresque .....	329
12.3.1 Aslan.....	335

<b>13. La violence et la mort.....</b>	<b>350</b>
13.1. Traduire la violence et la mort en littérature de jeunesse.....	353
<b>14. Genre et diversité dans <i>The Chronicles of Narnia</i>.....</b>	<b>359</b>
14.1. Stéréotypes de genre et traduction de littérature de jeunesse.....	359
14.2. Les stéréotypes sexistes dans <i>The Chronicles of Narnia</i> .....	363
<b>CONCLUSIONS .....</b>	<b>379</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>389</b>
Sources primaires .....	389
Ouvrages théoriques.....	389
Œuvres de C.S. Lewis .....	389
Études sur Narnia et sur C.S. Lewis.....	390
Traductologie .....	393
Traduction de littérature d'enfance et de jeunesse .....	401
Traductologie de corpus .....	404
Idéologie.....	408
Analyse du discours, analyse critique du discours, pragmatique et pragmatique littéraire .....	409
Études visuelles .....	413
Linguistique, linguistique de corpus, lexicométrie, textométrie .....	413
Point de vue.....	416
Critique générale, théorie littéraire, études sur la réception.....	417
Sémiologie, sémiotique, philosophie .....	419
Littérature d'enfance et de jeunesse .....	420
Cultures enfantines.....	423
Fantasy .....	424
Œuvres littéraires citées.....	424
Oeuvres de littérature d'enfance et de jeunesse .....	425
Sitographie .....	426
Traitement automatique des langues.....	428
Filmographie .....	429

<b>Annexes .....</b>	<b>430</b>
Annexe I — Couvertures de <i>The Chronicles of Narnia</i> .....	431
I.a. Éditions en langue anglaise.....	432
I.b. Éditions en langue française .....	435
I.c. Éditions en langue italienne .....	436
Annexe II — Données statistiques dans le corpus de Narnia.....	437
<b>Index .....</b>	<b>441</b>



## Listes des abréviations

### Traductrices, traducteurs et réviseurs

AMD	Anne-Marie Dalmais
CB-GL	Chiara Belliti (traductrice), Giuseppe Lippi (réviseur)
CDR	Cécile Dutheil de la Rochère
FD-GL	Fedora Dei (traductrice), Giuseppe Lippi (réviseur)
MCB	Marie-Christine Blanchet
PhM	Philippe Morgaut

### Titres des œuvres du corpus

HHB	<i>The Horse and His Boy</i>
LB	<i>The Last Battle</i>
LWW	<i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i>
MN	<i>The Magician's Nephew</i>
PC	<i>Prince Caspian</i>
SC	<i>The Silver Chair</i>
TCN	<i>The Chronicles of Narnia</i>
VDT	<i>The Voyage of the Dawn Treader</i>

## **Abréviations générales**

CDA	<i>Critical Discourse Analysis</i>
Ch.	Chapitre
CTS	<i>Corpus-based Translation Studies</i>
DA	<i>Discourse Analysis</i>
LC	Langue cible
LS	Langue source
TAL	Traitement automatique des langues
TC	Texte cible
TCF	Texte cible français
TCI	Texte cible italien
TS	Texte source

## Liste des tableaux

Tableau 1.	Termes désignant la littérature d'enfance et de jeunesse et leurs nombres d'occurrences.....	95
Tableau 2.	Traductions de « <i>wild</i> » dans le bacchanal de <i>Prince Caspian</i> .....	114
Tableau 3.	<i>The Chronicles of Narnia</i> vs. <i>Le Monde de Narnia</i> .....	231
Tableau 4.	Incipit de <i>The Chronicles of Narnia</i> .....	245
Tableau 5.	« <i>Story</i> » et ses traductions dans MN, LWW et HHB.....	261
Tableau 6.	Adverbes de temps et de fréquence dans l'incipit de <i>The Horse and His Boy</i> .....	263
Tableau 7.	Traduction de « <i>bull*</i> » dans <i>The Silver Chair</i> .....	280
Tableau 8.	Autres occurrences de « <i>bull*</i> » dans TCN et leurs traductions.....	281
Tableau 9.	Fréquences de « <i>world*</i> » et de « <i>place*</i> » dans MN (TS et TC).....	292
Tableau 10.	Fréquences des prénoms des protagonistes et du toponyme « Narnia » dans MN.....	292
Tableau 11.	Chapitres 3 et 4 (MN) : traductions de « <i>rich</i> ».....	301
Tableau 12.	Traductions de « <i>wonder*</i> » dans MN, autres que « phénomène* ».....	309
Tableau 13.	Traduction de « <i>deep/deeper magic</i> » (LWW).....	316
Tableau 14.	Déictiques personnels et perspective (MN, Chapitres 8 et 9).....	319
Tableau 15.	Traductions de « <i>great</i> » et « <i>tall</i> » dans LWW (Chapitre 17).....	333
Tableau 16.	« Aslan is on the move ».....	336
Tableau 17.	« Narnia and the North ».....	337
Tableau 18.	« Further up and further in ».....	338
Tableau 19.	L'arrivée du Père Noël.....	341
Tableau 20.	Prosodie sémantique de « <i>solemn</i> » dans TCN.....	343
Tableau 21.	Fréquences de « <i>said</i> » et de « dire » dans TCN (TS et TC).....	368
Tableau 22.	Fréquences de « <i>said</i> » et de « dire » dans PC et VDT (TS, TCF, TCI).....	369
Tableau 23.	Occurrences et traductions de « <i>dear</i> » (PC, Chapitre 10).....	375
Tableau 24.	<i>The Chronicles of Narnia</i> vs. <i>Le Monde de Narnia</i> : Statistiques.....	437



## Liste des figures

Figure 1.	Concord dans WordSmith Tools (collocations pour « Aslan ») .....	147
Figure 2.	WordList dans WordSmith Tools (MN).....	147
Figure 3.	Modèle de la communication narrative à six instances selon O’Sullivan (2003) d’après Chatman (1978).....	181
Figure 4.	Le traducteur implicite pour Schiavi (dans Munday, 2008, p. 11).....	182
Figure 5.	Le traducteur implicite pour Munday (2008).....	182
Figure 6.	La transaction communicative en traduction littéraire selon Rosa (2009)....	183
Figure 7.	<i>The Chronicles of Narnia vs. Le Monde de Narnia</i> : page de couverture des éditions actuellement dans le commerce.....	202
Figure 8.	Couvertures de LWW : HarperCollins et Gallimard (2005).....	205
Figure 9.	<i>Le Monde de Narnia</i> : affiche du premier chapitre de la trilogie filmique....	210
Figure 10.	Armoiries royales du Royaume-Uni.....	212
Figure 11.	Pages de faux-titre (TS et TC).....	213
Figure 12.	Collocations de « monde » dans le TC (concordances).....	215
Figure 13.	Collocations de « monde de » (concordances).....	216
Figure 14.	Collocations de « pays de Narnia » (concordances).....	216
Figure 15.	Collocations de « Narnia » (TC et TS).....	216
Figure 16.	Collocations de « terre de Narnia ».....	217
Figure 17.	Collocations de « royaume de Narnia ».....	217
Figure 18.	Collocation de « contrée de Narnia ».....	217
Figure 19.	<i>The Horse and His Boy</i> , Chapitre 4, Ville de Tashbaan.....	220
Figure 20.	<i>The Silver Chair</i> , Chapitre 10.....	221
Figure 21.	<i>The Last Battle</i> , illustration de Pauline Baynes.....	222
Figure 22.	<i>Le Cronache di Narnia</i> (2005), édition Mondadori.....	226
Figure 23.	Fréquences de « Shift » et « Puzzle » dans l’incipit de LB.....	286
Figure 24.	Collocations de « phénomène* » dans TCN (concordances).....	310
Figure 25.	Collocations de « phénomène* » dans TCN (liste de collocats).....	311
Figure 26.	Collocations de « phénomène » sur <i>Frantext</i> .....	312
Figure 27.	Recherche des occurrences de « porte » dans le livre de l’Apocalypse.....	323
Figure 28.	Collocations de « <i>solemn</i> » dans TCN.....	343

## INTRODUCTION

Parmi les images qui représentent le mieux ce qu'est la traduction, il y a peut-être la rencontre, car elle implique un rapprochement ou une confrontation, par exemple entre des interlocuteurs étrangers, soucieux de se comprendre et accompagnés pour cela d'un médiateur linguistique ; ou entre un texte et un traducteur<sup>1</sup>, qui va convertir le premier dans une autre langue afin qu'un nouveau public cible puisse l'apprécier. En tant qu'acte de communication interlinguistique, la traduction est également une occasion pour que des univers culturels différents fusionnent, l'espace d'un instant ou plus durablement, dans l'esprit du traducteur et/ou dans celui des destinataires de la traduction. Et cet acte complexe témoigne du fait que, d'une façon ou d'une autre, un terrain d'entente ou du moins des compromis ont été trouvés, et un espace partagé : un espace discursif qui constitue la preuve empirique, quoiqu'éphémère, de la traductibilité entre langues.

La rencontre avec l'autre caractérise notre vie en tant qu'êtres humains : quel serait le sort d'une existence vécue en solitaire, une vie qui ne se raconterait pas et qui ne pourrait pas s'observer dans le miroir d'une autre vie, dans les yeux d'un être semblable à soi, mais distinct ? Il en va de même pour les langues, et pour les mots et les signes qui les composent : des entités oppositives et relatives, dont la rencontre des unités crée le sens, réunies en de vastes systèmes dynamiques et en évolution constante, remplissent un espace où plusieurs codes cohabitent et s'enrichissent mutuellement. D'un point de vue biologique, sans rencontre il ne pourrait pas y avoir de vie. Mais toute rencontre est un événement complexe qui se réalise parmi l'infini des possibles. Même la plus ordinaire cache derrière son apparente simplicité une sorte de nécessité, un réseau dense de significations qui en fait un événement unique et en partie mystérieux.

En tant que parcours de lecture, de réflexion et d'écriture, une thèse naît aussi d'une rencontre, avec un texte, un auteur, des traductrices et des traducteurs, et des directeurs et des directrices de recherche, certes, et puis avec beaucoup d'autres textes et beaucoup d'autres auteurs et passionné(e)s de recherche. L'embryon de celle-ci, certainement par un heureux concours de circonstances, a été notre mémoire de Master Recherche en Études anglophones,

---

<sup>1</sup> Tout en portant une grande attention aux questions de langue et de genre, dans cette thèse nous utilisons, de façon ponctuelle, la forme « inclusive » du nom au masculin singulier, que nous entendons ici comme étant neutre. Dans ces cas, les formes de « traducteur », « auteur », « lecteur », « locuteur », « interlocuteur », « chercheur », etc. signifient donc également « traductrice », « auteure », « lectrice », « locutrice », « interlocutrice », « chercheuse », etc.

soutenu en 2011 et consacré à l'étude des traductions française et italienne de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, dont nous avons analysé le texte littéraire, et les dialogues et sous-titres filmiques.

Par la suite, c'est dans une démarche pluridisciplinaire que cette thèse a pu être conçue, ce qui correspond assurément à la nature de la traductologie. Notre réflexion s'est en fait développée au carrefour de la traductologie de corpus, de la narratologie et des études de la réception, de la stylistique et de la pragmatique, encadrées par une approche inspirée par l'analyse critique du discours. Notre méthodologie, issue de ces disciplines, s'applique ici à l'analyse de la traduction d'un corpus d'œuvres de littérature de jeunesse. Nous avons notamment repéré une série d'outils grâce auxquels nous avons étudié le point de vue et l'idéologie dans les traductions françaises de *The Chronicles of Narnia* (TCN). Cette œuvre, la plus célèbre dans la production de C.S. Lewis (1950–1956), est intéressante à plusieurs égards. En premier lieu, les sept romans qui composent ce recueil, classé généralement dans la section de la littérature de jeunesse, présentent plusieurs niveaux de lecture. Aux allusions intertextuelles à la Bible et à un substrat symbolique important, centré autour de la figure du Christ, se mêlent des références aux mythes païens et chevaleresques, et à la magie. En outre, une lecture attentive met en évidence un certain nombre de thèmes d'actualité, tels que le rapport à la spiritualité, la violence, la mort, l'écologie, l'éducation, l'égalité hommes-femmes et, plus généralement, le rapport à l'autre et à la diversité : autant de points qui nécessitent une attention particulière dans leur élaboration en traduction. Enfin, la traduction de littérature de jeunesse est un domaine très riche, qui mérite toute notre attention et qui a encore beaucoup à révéler. Nous avons souhaité considérer cette littérature et ce métier de la traduction à leur juste valeur, en leur consacrant toute l'attention qu'ils méritent, et qui ne doit en aucun cas être inférieure à celle que l'on accorde à la littérature qui s'adresse, en principe, à un public d'adultes.

En effet, si la traduction a toujours contribué d'une façon exponentielle au dynamisme du secteur éditorial consacré à un jeune public, l'on peut affirmer que l'impact de ces livres sur la littérature en général a été également très important. Les rééditions et retraductions des classiques, voire leur remaniement dans des productions cinématographiques ou dans des séries télévisées, montrent à quel point le rayonnement de ces œuvres est intemporel. Par ailleurs, la question d'un double lectorat, d'adultes et d'enfants, est depuis toujours au centre de toute recherche visant à percer l'essence de ce qu'on appelle aussi littérature pour enfants. Le trait générique ou critère définitoire (Schaeffer, 1989) désignant ces livres par leur public et indiquant des cibles de lectorat potentielles, sinon préférées, est parfois limitatif. À vrai

dire, le public que touchent ces livres est certainement plus vaste que la dénomination « littérature d'enfance et de jeunesse » ne saurait exprimer, et il semble embrasser toutes les époques que traverse une vie de lectures. En parallèle, l'horizon d'attente de ce public de tout âge n'est pas homogène ; c'est d'ailleurs un point complexe. Zohar Shavit (1986, p. 65) appelle ces œuvres, à cheval entre plusieurs lectorats, des *ambivalent texts*, car ils sont lus de façons différentes par de groupes de lecteurs qui ne partagent pas les mêmes habitudes de lectures, ni les mêmes attentes (3.3). Ainsi, tout comme il est parfois difficile de délimiter des frontières nettes entre ce qui est littérature d'enfance et de jeunesse, et ce qui ne l'est pas, il est impossible de déterminer pour ces œuvres des catégories stables et cohérentes de lecteurs. D'ailleurs, il n'est pas rare de rencontrer des éditions différentes d'un même livre, comme c'est le cas pour les romans de Narnia, arborant des couvertures différentes, selon le lectorat cible auquel on souhaite s'adresser en priorité.

Les implications socioculturelles de cet incessant devenir de l'œuvre littéraire, y compris dans son transfert dans une nouvelle langue, à l'attention d'un nouveau public, nous paraissent d'un intérêt essentiel pour comprendre les enjeux de la traduction. Ce sont toutes ces raisons qui nous ont encouragée à choisir ce sujet qui, au fil de la recherche, s'est articulé dans une étude de l'idéologie et du point de vue en traduction. Car, si la traduction est à la fois au cœur d'une rencontre et le fruit même de cette rencontre entre langues et cultures différentes, et si elle partage un certain caractère de nécessité (pourquoi traduire ?), elle est un acte éminemment idéologique (Calzada Pérez, 2003, p. 2), tout comme le sont l'écriture ou la création littéraire : « translation is never neutral » (Pascua-Febles, 2010, p. 161). Le contexte de la littérature pour enfants se montre particulièrement perméable et sensible à cet égard, et d'autant plus intéressant à explorer, de par sa nature de communication asymétrique entre un adulte (auteur réel et/ou implicite, lecteur à voix haute) et un enfant (lecteur réel et/ou implicite, auditeur). Nous interpelle également la question du lectorat multiple, précédemment évoquée, qui sera prise en compte du point de vue de la réception, dans une dimension traductologique (pour qui traduire ?). En traduction, l'analyse contrastive des textes sources et des textes cibles correspondants permet de mettre en évidence un certain nombre d'éléments linguistiques et culturels, véhiculant une structure axiologique précise que le transfert linguistique ne laisse pas toujours intacte. Elle nous permet ainsi de nous interroger sur le processus traduisant (quoi traduire et comment ?), en écartant le risque de banaliser certaines pratiques et leurs résultats, par un regard distrait et « familiarisant » (Fowler, 1996), tout en prenant en compte l'élément clé du contexte.

Au cœur de notre démarche, nous plaçons la recherche d'une méthodologie d'analyse qui vise à la compréhension et à l'interprétation des méthodes traductives. Cette approche se veut rigoureuse et descriptive mais surtout lucide. Car, tout en écartant une démarche purement prescriptive, nous n'ignorons pas l'importance des bonnes pratiques en traduction, ni leur durée éphémère, liée au contexte socioculturel dont elles sont issues. En effet, pour chaque valeur que l'on défend, et que l'on souhaite appliquer dans la pratique quotidienne, il est possible de déceler des règles à même d'encadrer, de diffuser et de pérenniser ces mêmes pratiques (c'est, entre autres, le travail des associations professionnelles des traductrices et traducteurs, résumé dans les codes de déontologie, signés par tous leurs membres). Si notre regard ne prétend pas être neutre, nous souhaitons du moins emprunter une perspective élargie, capable de rendre compte de différentes stratégies possibles, et tâchant d'expliquer leur raison d'être dans le contexte où elles sont appliquées. Mais nous n'ignorons pas les efforts requis pour trouver un équilibre entre approches prescriptives et descriptives, et les négociations que cette opposition nécessite, dans le monde de la recherche, de l'enseignement, et dans celui de la pratique quotidienne des métiers de la traduction.

Ce sont autant d'aspects que nous allons développer en détail, au cours d'une analyse semi-automatique, qualitative et quantitative de *The Chronicles of Narnia* ([1998] 2011). Notre corpus a été compilé à partir de l'édition de poche HarperCollins actuellement dans le commerce, et de *Le Monde de Narnia*, publié par Gallimard Jeunesse en 2005 (et réédité en 2010), mais réunissant pour la première fois dans un seul volume des traductions réalisées en 2001 et 2002 par Cécile Dutheil de la Rochère, Anne-Marie Dalmais et Philippe Morgaut. Les sept romans sont intitulés respectivement : *The Magician's Nephew* (1955) et *Le Neveu du magicien* ([2001] 2005) ; *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950) et *Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire magique* ([2001] 2005) ; *The Horse and His Boy* (1954) et *Le Cheval et son écuyer* ([2001] 2005) ; *Prince Caspian* (1951) et *Le Prince Caspian* ([2001] 2005) ; *The Voyage of the Dawn Treader* (1952) et *L'Odyssée du Passeur d'Aurore* ([2002] 2005) ; *The Silver Chair* (1953) et *Le Fauteuil d'argent* ([2002] 2005) ; *The Last Battle* (1956) et *La Dernière Bataille* ([2002] 2005).

Le poids idéologique de ce recueil est indéniable, pour de nombreuses raisons que nous détaillerons dans les pages qui suivent. Nous avons donc concentré notre recherche sur le point de vue narratif en tant que véhicule de l'idéologie, car le point de vue indique tant une position d'observation qu'une « prise de position ». Véritable clé de voûte du texte narratif, le point de vue est le mécanisme qui donne vie au texte et qui permet au lecteur d'entrer dans l'univers narratif. Or, tout comme la traduction et l'analyse de la traduction ne peuvent pas

être neutres, notre questionnement concerne la neutralité supposée de tout regard, et notamment de celui qu'on pose à la fois sur l'œuvre en entier et dans le texte. Il nous intéresse surtout de décrire le processus par lequel le narrateur guide le regard de ses lectrices et lecteurs en leur proposant un parcours possible, comme une invitation à un voyage, à (re)découvrir et à (re)inventer à chaque lecture/traduction.

L'hypothèse que nous avons souhaité développer dans cette thèse est que le texte français modifie l'idéologie du texte original et que cette manipulation a lieu par le biais du point de vue, et plus précisément par l'instance du narrateur. Cette dernière acquiert une importance particulière en littérature d'enfance et de jeunesse, où elle incarne un rôle rassurant et moralisateur. Son rôle de régie dans la gestion du point de vue narratif nous amène à la placer au centre de notre appareil d'analyse. D'autant plus que, en tant que porte-parole de l'idéologie de l'auteur implicite, en traduction, le narrateur devient le lieu d'une négociation entre des points de vue différents, respectivement de l'auteur et du traducteur implicites. Autant de visions du monde qu'il convient d'analyser, en repérant leur expression dans le texte. Pour ce faire, nous avons privilégié une perspective littéraire sur corpus bilingue, anglais-français, mais nous avons utilisé les traductions italiennes à chaque fois qu'elles nous permettaient de montrer une facette différente du processus traduisant, et de souligner la particularité des stratégies utilisées. Les études sur corpus multilingues apportent en effet une perspective riche et permettent d'appréhender chacune des langues en présence d'une façon nouvelle, qui profite de cette mise en confrontation.

Pour bénéficier d'outils actuels d'analyse, plus rapides et précis, et mettre le texte à l'épreuve de base de données pertinentes, notre analyse quantitative et qualitative du point de vue idéologique a requis la création d'un corpus électronique, exploitable sur un logiciel de textométrie, WordSmith Tools. Pour cela nous avons franchi plusieurs étapes, décrites en détail au Chapitre 9, de la demande d'autorisation aux maisons d'édition, en passant par la compilation du corpus, pour aboutir à la collecte des données et à leur interprétation. En parallèle, nous avons exploré et fixé le cadre théorique et la méthodologie de notre recherche, que nous avons exposé respectivement dans les première et deuxième parties de cette thèse, autour de mots clés et d'une recherche de l'état de l'art. L'originalité de notre projet se situe à la croisée de ces outils, mis au service d'une étude de l'idéologie en traduction de littérature de jeunesse, dans le cadre de la traductologie de corpus (CTS). Nous souhaiterions par là apporter notre modeste contribution aux CTS, en tant que démarche scientifique pour l'étude de la traduction (Olohan, 2004), en tant que processus et en tant que produit de ce même processus, en appliquant les techniques de l'analyse sur corpus (Olohan, 2004 ; Loock, 2016).

Par conséquent, les données collectées sont en partie quantifiables, et les méthodes appliquées reproductibles.

La structure et le contenu de notre thèse rendent compte de sa pluridisciplinarité ; la première partie présente les différents domaines et concepts qui appuient et accompagnent notre réflexion, sans toutefois prétendre à l'exhaustivité. Le premier chapitre est consacré à la relation entre langue, discours et idéologie. Il y est question de pragmatique en général et de pragmatique littéraire, d'analyse critique du discours (*Critical Discourse Analysis*, CDA) et de linguistique critique (*Critical Linguistics*). Notre réflexion vise notamment à mettre en avant le lien entre idéologie, discours et société. Puisque toute recherche peut être assimilée à une forme d'action politique (Baker, 2001, p. 11), qui requiert un effort de lucidité par rapport à notre propre point de vue, la démarche de la CDA a été mise à l'épreuve de la subjectivité et de l'autoréflexivité, pour poser les balises de notre démarche scientifique.

Le Chapitre 2 décrit les rapports entre traduction et idéologie, avec une attention particulière à la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse. Nous avons brièvement évoqué les influences qui, au sein des *Translation Studies*, ont conduit à l'étude de l'idéologie en traductologie, à travers le *Cultural Turn* et la *Manipulation School*, pour arriver aux travaux des *Corpus-based Translation Studies* (CTS), abordés plus tard, dans le Chapitre 5.

La lecture occupe une place importante dans le processus traduisant (Plassard, 2007) et elle est toujours un acte créatif dans lequel le lecteur a un rôle de « co-création » du texte littéraire (Mey, 1999). En tant qu'acte de lecture d'une forme particulière, la traduction peut se décliner de différentes façons et suivre des stratégies diverses. En 2.3, nous nous penchons sur différents types de traduction et nous nous arrêtons sur la traduction de la littérature de jeunesse et sur sa pratique. Nous nous attardons sur les concepts d'adaptation, d'interprétation et de manipulation, qui nous semblent centraux pour notre étude.

Le Chapitre 3 concerne l'idéologie dans les livres pour enfants et décrit l'évolution du concept d'enfance à travers les siècles. En effet, on ne peut pas traduire pour les enfants sans réfléchir à un lecteur implicite d'un type particulier, qui est une projection subjective et sociétale à la fois. Nous y avons également réfléchi au concept de genre littéraire, en relation à la littérature de jeunesse, que nous avons essayé de définir. Ce chapitre est aussi l'occasion de présenter plus en détail l'auteur de *The Chronicles of Narnia* et sa poétique. Le rôle que C.S. Lewis a joué dans l'essor de la *fantasy* est indéniable et nous donnons un aperçu de ce genre ou mode littéraire populaire pour mieux situer les œuvres de notre corpus au sein de ce courant.

Dans une perspective narratologique, le Chapitre 4 présente les instances clés du narrateur, du lecteur et du traducteur implicites de *The Chronicles of Narnia*. Ces instances jouent un rôle fondamental, tant dans la mise en place du point de vue narratif et de sa réactualisation dans l'acte de lecture que dans son transfert en traduction. Elles seront donc largement traitées dans le cadre méthodologique et leur particularité en littérature de jeunesse sera soulignée tout au long de cette thèse. Aussi, la question de l'ordre de lecture est-elle traitée du point de vue de la réception et de l'idéologie, et sera reprise ultérieurement au cours de l'analyse.

La seconde partie, à visée plus pratique, présente notre méthodologie pour l'analyse du point de vue narratif et de l'idéologie dans notre corpus. Le Chapitre 5 résume les tenants et aboutissants des *Corpus-based Translation Studies* et donne quelques exemples d'études sur corpus en traductologie, avec une attention particulière aux analyses de la traduction de littérature de jeunesse. Nous exposons une série d'outils linguistiques dont nous donnons une définition opérationnelle. Le Chapitre 6 est plus directement centré sur les études du point de vue et de l'idéologie en traduction et le Chapitre 7 décrit et définit le point de vue sous l'angle de l'analyse critique du discours. La section 7.2, essentielle pour la mise en place de notre méthodologie d'analyse, liste notamment les marqueurs linguistiques du point de vue idéologique.

Le Chapitre 8 est consacré à la définition du point de vue, de la voix et de la focalisation dans le discours narratif. À la croisée de la narratologie et de la linguistique, nous y déclinons les formes de point de vue les plus pertinentes pour notre étude, à partir d'un état de l'art en narratologie, en linguistique critique et en traductologie. La section 8.2 situe l'instance du traducteur implicite dans de célèbres schémas de communication et en propose des définitions, tenant compte des liens qu'elle tisse avec celle du narrateur et sous le prisme de la traduction pour enfants.

Le Chapitre 9 entend être le corollaire des chapitres précédents et vient présenter en détail notre méthodologie d'analyse, depuis la compilation du corpus, en passant par le choix des marqueurs du point de vue à rechercher dans les textes, jusqu'au projet d'exploitation de données. C'est également un chapitre de transition qui introduit notre troisième et dernière partie, entièrement consacrée à l'analyse de notre corpus parallèle, incluant *The Chronicles of Narnia* et *Le Monde de Narnia*. Nous débutons l'analyse dans le Chapitre 10 par l'étude du paratexte (notamment celui de l'édition HarperCollins pour le texte source et de l'édition Gallimard Jeunesse pour le texte cible) et des incipits des sept romans, tout en approfondissant le thème de leur ordre de lecture au sein du recueil. Le Chapitre 12,



fondamental pour confirmer ou infirmer nos hypothèses initiales, traite de la religion et de la spiritualité dans les textes, et notamment de l'intertextualité avec les textes bibliques. Le Chapitre 13 se penche sur le thème de la violence et la mort, qui sont des points sensibles dans un contexte de littérature pour enfants. Enfin, le Chapitre 14 s'interroge sur les enjeux de la traduction du genre dans *The Chronicles of Narnia*.

Ce cheminement a été pour nous un parcours personnel et professionnel à la fois, puisque ce voyage au cœur de l'idéologie en traduction veut permettre également à la professionnelle de la traduction que nous sommes une introspection avisée. Car si traduire, comme le précise Riitta Oittinen (2006, p. 35), n'est pas un acte « innocent », et si autour des trois pôles dialogiques (auteur, traducteur, lecteur) gravitent un grand nombre d'autres acteurs et décideurs de poids, au cœur de cet acte doit néanmoins se loger un sens de la responsabilité (Oittinen, 2006). Ce problème de la responsabilité du langage, de l'éthique dans le discours est toujours d'une brûlante actualité, notamment dans le milieu universitaire (Guérin, Siouffi et Sorlin, 2013). L'éthique du traduire exige alors une place centrale dans notre réflexion, dans toutes ses facettes, et elle doit déboucher sur une éthique de l'engagement professionnel (Chesterman, 2001 ; Tymoczko, 1999 et 2000). Pour finir, nous n'oublierons pas la position (éthique) du chercheur, qui malgré toute sa bonne volonté ne saurait être neutre, elle non plus ; mais si elle se déclare engagée par nature, elle fera de son mieux pour être transparente.

# I. IDÉOLOGIE

## ET TRADUCTION POUR ENFANTS

---

What you see and hear depends a good deal on where you are standing:  
it also depends on what sort of person you are.

(C.S. Lewis, *The Magician's Nephew*, p. 75)

### **Introduction à la première partie**

D'un point de vue social, la rencontre entre des individus passe toujours par une négociation, régie par tout un système de codes, conscients ou inconscients, socioculturels et sociolinguistiques, qui règlent les échanges entre les êtres humains selon leur âge, leur sexe, leur expérience du monde, leur profession, leurs conditions économiques, etc. En dépassant la sphère de l'individu, si l'on embrasse d'un seul regard l'histoire de l'humanité entière, on s'aperçoit combien les rencontres entre les peuples et les échanges entre cultures et civilisations ont depuis toujours stimulé des réflexions et des débats, souvent médiatisés et parfois figés dans la production artistique et culturelle, conduisant à des réactions diverses, ainsi qu'à des sociétés multiethniques et multiculturelles, dont l'histoire est rythmée par des dialectiques de rapprochement et d'enrichissement mutuel, ou d'éloignement et de violence, de tolérance ou de répression. Cela n'a rien de nouveau, tout en étant au cœur de notre actualité.

Derrière les multiples réactions possibles face à l'altérité (sexuelle, ethnique, religieuse, politique, etc.) et aux divisions groupales qui caractérisent toute société humaine se cachent nos croyances et nos valeurs, en un mot notre idéologie. Ce concept est remis à l'honneur à notre époque de mondialisation où, malgré ce que d'aucuns déplorent comme l'avènement d'une universalisation massive, les différences culturelles continuent d'exister, parfois paradoxalement exaltées dans le métissage, qui les met en valeur, les choisit sciemment et les actualise dans un nouveau contexte. En parallèle et en lien étroit avec ces mêmes cultures, un éventail d'idéologies cautionne des politiques diverses qui rassemblent le

consensus large de peuples entiers (ou plutôt d'une majorité plus ou moins vaste parmi un ensemble de concitoyens), ou celui plus restreint de groupes officiellement reconnus ou marginaux, dominants ou résistants.

Les idéologies s'expriment et s'affirment par la voix de leurs porte-paroles, amplifiées par les médias, et émergent de l'ensemble de la production culturelle ; dans ce système, la publication éditoriale est une des plateformes de diffusion privilégiée, au sein du vaste réseau d'échange d'informations qui caractérise notre époque, et le texte (écrit, oral, multimédia), son support idéal. Au sein de l'analyse du discours, telle que pratiquée par l'analyse critique du discours ou CDA (*Critical Discourse Analysis*), le texte bénéficie d'une attention privilégiée, et l'attention à la lettre prend en compte les conditions de production et d'interprétation ainsi que le contexte environnant dans un sens large, englobant les différentes influences qui ont pu interagir avec les processus de production et d'interprétation, dans une volonté de prise de conscience et d'éveil. C'est cette démarche qui nous servira de base de réflexion, dans le cadre de l'analyse des traductions françaises de *The Chronicles of Narnia* (TCN).

Au fil de cette première partie, nous allons d'abord définir notre terrain d'étude, situé entre la linguistique, la narratologie et la traductologie, et les piliers de notre réflexion, en explorant des notions et des théories qui permettront d'étayer notre discours et d'avancer dans notre étude. Nous nous intéresserons donc à la traduction de la littérature pour enfants et notamment à la traduction de l'idéologie dans le texte, telle qu'elle est véhiculée par le point de vue narratif, en apportant une attention particulière à l'instance du narrateur. Après avoir observé la littérature de jeunesse du point de vue du genre et de la réception, nous présenterons le recueil de *The Chronicles of Narnia*, ainsi que son auteur, C.S. Lewis, en mettant en avant un certain nombre de thèmes de son œuvre dont nous approfondirons l'analyse dans notre troisième partie.

Cette démarche interdisciplinaire permettra, nous l'espérons, d'ouvrir des horizons imprévus ou d'en explorer d'autres avec un regard original, offrant ainsi la possibilité d'« établir analogiquement des relations inusitées, imprévues et productrices de savoirs nouveaux » (Guilbert, 2013, p. 30), dont nous espérons profiter. Cependant, pour éviter de nous égarer, nous allons commencer par définir notre point de départ, à partir duquel entamer notre voyage : au cœur de notre recherche, dénominateur commun de toutes les disciplines que nous allons visiter et auxquelles nous allons emprunter quelques outils, se trouve le discours.

# 1. Langue, discours et idéologie

## 1.1. Langue et discours

Le terme discours, tout comme le concept d'idéologie, recèle des notions différentes, dont une première, générale et d'usage commun, en tant qu'événement de parole, ou ensembles textuels ; et une deuxième en tant que vaste domaine étudié par la linguistique, la philosophie et d'autres disciplines s'intéressant à la communication. Dans ce sens, et dans son acception la plus large, il désignerait « moins un champ d'investigation délimité qu'un certain mode d'appréhension du langage » (Maingueneau, [1996] 2009, p. 44).

Dominique Maingueneau (2014, pp. 17–29) distingue d'abord une signification, répandue parmi les linguistes, qui voient dans le discours un usage de la langue actualisé en contexte (ou contextualisé), par opposition à un système linguistique virtuel (ou « langue », dans le sens saussurien du terme). À ce binôme correspond la distinction entre la langue, « système partagé par les membres d'une communauté linguistique » et le discours, « usage restreint » de ce même système (Maingueneau, [1996] 2009, p. 45). En linguistique, on oppose également le discours et la phrase, le premier s'entendant comme unité linguistique « constituée d'une succession de phrases » (*ibid.*, p. 44) ou « transphrastique », et soumise à des règles d'organisation. Cette dernière opposition est d'ordre textuel, tandis que la précédente est plutôt d'ordre contextuel (Maingueneau, 2014, p. 18). D'autres binômes oppositifs mis en évidence par Maingueneau (2014) sont discours et texte, mais aussi discours et récit, que nous développerons ultérieurement (voir Chapitre 8).

En dehors de la linguistique pure, d'autres disciplines relevant du vaste domaine des sciences humaines et sociales incluent la notion de discours dans leurs théories, en concentrant leur attention sur l'une ou l'autre des différentes facettes qui définissent ce concept plurivoque : le discours est interactif, tout en étant lié au « je » qui le prononce et à son attitude vis-à-vis de la réalité. Il constitue aussi une pratique sociale et socialement déterminée, et une forme d'action.

Le discours est interactif, car « toute énonciation suppose la présence d'une autre instance d'énonciation par rapport à laquelle on construit son propre discours »

(Maingueneau, 2014, p. 20) et implique une « prise en charge du sujet » où le « je », point de repère sur lequel convergent les données personnelles, spatiales et temporelles relatives à l'indexicalité (c'est-à-dire à la dimension spécifique du contexte), est aussi caractérisé par une attitude concernant sa propre argumentation (notamment, son contenu), les autres participants à l'échange et le monde, tout en étant dominé par le « dispositif de parole » qui garantit la tenue de l'échange. C'est ce que suggèrent Basil Hatim et Ian Mason (1997, p. 216) : « [discourses] are modes of speaking and writing which involve social groups in adopting a particular attitude towards areas of sociocultural activity ». Ces modes d'expressions transforment le locuteur en porte-parole d'une institution sociétale (Hatim et Mason, 1997, p. 18). Ici, les discours, comme les genres, sont des modalités ritualisées et culturellement déterminées, et dépendent fortement des conventions spécifiques au contexte de production et d'interprétation (Hatim et Mason, 1990, p. 71). D'autres normes régissant le discours sont les maxims conversationnelles (Grice, 1989), le principe de coopération et le principe de pertinence, les lois du discours et les lois conversationnelles. Ces concepts, que nous illustrerons ci-après, nous viennent de la pragmatique.

### **1.1.1. Le « tournant pragmatique »**

C'est le philosophe américain Charles Morris (1938, p. 6), fondateur de la sémiotique, qui, pour la première fois, pour expliquer le champ d'étude de cette discipline, utilise le terme « pragmatique » dans son acception moderne, dans le but de désigner la « relation entre les signes et leurs interprètes ». En 1959, Rudolf Carnap le reprend pour expliquer la relation entre les signes et leurs utilisateurs (Hickey, 1998, p. 3). Du pragmatisme du XIX<sup>e</sup> siècle, un courant moins connu, la pragmatique aurait hérité un intérêt pour « les problèmes de signification » et « les préoccupations morales et sociales (voire politiques) » (Trollez et Normand, 1985, p. 75). Mais c'est dans la rencontre entre la linguistique, la sémiotique et la philosophie du langage qu'elle trouve toute la richesse de ses théories (Fortin, 2007, p. 110). Ainsi, depuis son introduction par Morris, au moins quatre significations ont été attribuées au mot pragmatique, en identifiant des champs d'études plus précis :

The study of the huge range of psychological and sociological phenomena involved in sign systems in general or in language in particular (the Continental sense of the term); or the study of certain abstract concepts that make reference to agents (one of Carnap's senses); or the study of indexicals or deictic terms (Montague's sense); or finally the recent usage within Anglo-American linguistics and philosophy.

(Levinson, 1983, p. 5)

C'est cette dernière acception du terme qui nous intéresse davantage, visant une discipline qui, après avoir été initialement associée à la linguistique, s'en démarque et s'autonomise, et cela en grande partie grâce à l'œuvre de Paul Grice (Moeschler, 1995, p. 29). Parallèlement, et en opposition à la grammaire générative et transformationnelle de Noam Chomsky, la publication de l'œuvre phare du philosophe britannique John L. Austin, *How to do Things with Words* (1962) ouvre la voie à la théorie des actes de langage, développée ensuite par John Searle. Montrant qu'à travers leurs paroles les locuteurs accomplissent des actions, Austin met en évidence l'importance du contexte, qui est la résultante à la fois d'éléments linguistiques et non linguistiques (Hickey, 1998, p. 3), et trouve le lien qui unit les actes de langage et les conventions socioculturelles. En tant que normes partagées par une communauté donnée, ces dernières ont un rôle déterminant dans les manifestations langagières, témoignant ainsi de l'aspect social du langage : « with his emphasis on conventions as shared norms, Austin — unlike later scholars concerned with speech act theory, most notably Searle — gives clear priority to social aspects of language rather than a speaker's state of mind, intentions and feelings » (House, 2006, p. 339).

Leo Hickey reconnaît en 1998 deux écoles majeures de la pragmatique : une anglo-américaine et une ayant son centre plutôt en Europe centrale. La première se focalise principalement sur des phénomènes tels que les actes de langage, la politesse, la coopération et les implicatures conversationnelles, la théorie de la pertinence, l'étude des présuppositions et des marqueurs du discours, tandis que la seconde s'intéresse davantage aux aspects du langage en tant qu'institution sociale, et déterminés par le contexte sociétal (Hickey, 1998, p. 4). Cette différenciation rend compte de la difficulté que l'on rencontre à catégoriser d'une façon nette la pragmatique en tant que science de la communication ou science du langage.

D'après George Yule ([1996] 2002, p. 3) la pragmatique est à la fois l'étude de la signification que le locuteur veut véhiculer par son discours (« pragmatics is the study of speaker meaning »), l'étude du contexte de communication ou situation d'énonciation, qui a une influence majeure sur ce qui est dit à un moment précis et dans des circonstances uniques et particulières (« pragmatics is the study of contextual meaning »), mais elle est aussi l'investigation de tout ce qui est implicite dans le discours, ce que Yule appelle « the invisible meaning » (« pragmatics is the study of how more gets communicated than is said »). Enfin,

la pragmatique est l'étude de la distance (physique, sociale, conceptuelle) qui sépare les locuteurs et qui détermine toute une série de stratégies linguistiques mises en œuvre au cours de l'acte de communication (« pragmatics is the study of the expression of relative distance »). Le positionnement (physique, social, conceptuel) des interlocuteurs vis-à-vis l'un de l'autre est un élément clé de l'échange et il est porteur de sens :

La pragmatique est donc concernée par l'usage que nous faisons du langage. Il s'agit de montrer comment une grande partie de l'activité communicationnelle consiste à situer sa parole vis-à-vis de celles des autres, et comment le sens des énoncés dépend dans une large mesure des positions respectives des interlocuteurs à l'intérieur d'un échange conversationnel.

(Fortin, 2007, p. 112)

En outre, ancrée dans le concept de contexte, la pragmatique place au cœur de ses investigations le locuteur, son intention énonciative et les critères qui rendent un choix linguistique plus approprié qu'un autre dans une situation donnée.

De nombreux chercheurs ont été inspirés par cette vision et leurs études ont permis de nuancer ou de préciser ultérieurement les catégories initiales décrites par Austin et Searle, ou par Grice, pour rendre compte de phénomènes divers. En particulier, les maximes conversationnelles de Grice ont inspiré le développement de la théorie de la politesse (Leech, 1983 ; Brown et Levinson, 1987) et de la théorie de la pertinence (Sperber et Wilson, [1986] 1995).

En traductologie, la pragmatique a contribué à fournir les bases de l'analyse du texte source (TS) et du texte cible (TC) correspondant, et, grâce à son évolution, elle a donné lieu à des développements très intéressants dans l'étude de phénomènes tels que les implicites et la politesse dans un contexte interculturel. Ces mêmes phénomènes, et notamment les stratégies de traduction des implicites du TS, ont une importance particulière en littérature d'enfance et de jeunesse, à cause des caractéristiques du jeune public et de ses capacités à faire des inférences. Pour notre analyse, nous mettrons donc en place une méthodologie spécifique, où les précieux apports de la pragmatique iront enrichir ceux de la stylistique et de la narratologie, dans un cadre traductologique précis, pour lequel la question du public s'avère déterminante. Aussi, tous les facteurs énumérés plus haut — signification et contexte de communication, implicites du discours, et distance relative entre le texte et son lecteur — rentrent en compte dans l'analyse du point de vue idéologique, développée dans les parties II et III de cette thèse.

### 1.1.2. Du principe de coopération au contrat de lecture : la pragmatique littéraire

D'après Grice (1989, p. 26), au fondement de toute communication, nous retrouvons le principe de coopération (*cooperative principle*) — « make your contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged » — et les quatre maximes conversationnelles qui le définissent. Ainsi, lors d'un acte de communication optimale, les locuteurs se doivent de respecter les principes de quantité, de qualité, de relation et de manière (Grice, 1989, pp. 26–27) : leurs échanges contiennent une quantité d'informations juste, ni en excès, ni en défaut ; ces informations sont vraies, ce qui implique de ne pas dire ce que l'on croit faux, ni ce dont on ne dispose pas de preuves suffisantes pour le croire vrai ; enfin, dans l'échange l'on doit être pertinent et perspicace, en évitant toute ambiguïté, prolixité et/ou confusion. La troisième maxime, celle de relation, est centrée autour de la notion de pertinence ; ce point complexe a été développé par Sperber et Wilson ([1986] 1995) dans leur théorie de la communication homonyme, ou *Relevance theory*, à partir du présupposé que toute communication implique une intention exprimée par le locuteur et reconnue par l'interlocuteur et, en utilisant le modèle de l'inférence, en complément du modèle du code saussurien :

According to the inferential model, a communicator provides evidence of her intention to convey a certain meaning, which is inferred by the audience on the basis of the evidence provided. [...] The goal of inferential pragmatics is to explain how the hearer infers the speaker's meaning.

(Wilson, 2002, p. 45)

La pertinence d'un énoncé est jugée en fonction de la richesse de ses effets cognitifs (*contextual effects*) en termes d'inférences (dédites à la fois du contenu linguistique et des hypothèses contextuelles), ou de confirmation ou d'infirmité d'hypothèses déjà retenues, ainsi qu'en fonction de l'effort nécessaire pour son interprétation (Gutt, 2000, pp. 29–31). Par conséquent, la condition de pertinence est satisfaite si un énoncé est source d'un nombre important d'effets cognitifs, tout en demandant un effort moindre pour son interprétation. Dans cette démarche cognitive, le contexte<sup>2</sup> est un concept psychologique qui résume la vision du monde de la cible du message (ici, l'auditeur), ses croyances, ses connaissances, et ses hypothèses sur la réalité (Sperber et Wilson, 1986, p. 15), soit son « environnement cognitif » (Gutt, 2000, p. 27). La compréhension mutuelle est principalement une

---

<sup>2</sup> “A context is a psychological construct, a subset of the hearer's assumptions about the world” (Sperber et Wilson, 1986, p. 15).



responsabilité du locuteur (Gutt, 2000, p. 34) ; c'est ce dernier qui doit mobiliser toutes les ressources nécessaires afin que son interlocuteur opère les bonnes inférences. La communication est donc un processus asymétrique :

It is left to the communicator to make correct assumptions about the codes and contextual information that the audience will have accessible and be likely to use in the comprehension process. The responsibility for avoiding misunderstanding also lies with the speaker, so that all the hearer has to do is go ahead and use whatever code and contextual information come most easily to hand.

(Sperber et Wilson, 1986, p. 43)

La théorie de la pertinence de Wilson et Sperber, qu'Ernst-August Gutt ([1991] 2000) a appliquée à la traduction, se penche sur les processus cognitifs qui permettent aux individus de communiquer, déplaçant ainsi l'attention du texte au processus mental qu'implique sa compréhension (Gutt, 2000, p. 21). Les énoncés sont transposés dans la langue cible par un processus interprétatif et le traducteur véhicule son « intention informative » dans le texte cible : finalement, la traduction est considérée comme un phénomène de la communication parmi d'autres, et notamment une « communication inférentielle » assujettie, comme toute communication, au principe de pertinence (Gutt, 2000, p. 200).

Parallèlement à une vision asymétrique de la communication et dans une démarche de partage des responsabilités, Mey (1999) introduit le concept de « *double voicedness* » qui caractériserait tout énonciation :

Every utterance is part of a dialogic process, by which the utterer addresses an addressee, and by which the utterance becomes part of the addressee's world as much as of the addresser's. On this line of thinking, the utterance is as much the addressee's responsibility as it is the utterer's.

(Mey, 1999, pp. 108–109)

La présence d'un interlocuteur est implicite dans l'acte d'énonciation, et la réception du message est en même temps un processus d'appropriation de l'énoncé de la part de l'interlocuteur, qui l'intègre à son monde, et une réponse adressée au locuteur. Nous retrouvons l'écho du dialogisme bakhtinien, étendu à tout type de communication, de la conversation la plus banale et quotidienne, à la narration romanesque : « this 'internal dialogicity', as I will call it [...] is what makes narration possible, and stories acceptable by the readers » (Mey, 1999, p. 109). La mise en dialogue est alors une sorte de pacte de communication, voire de pacte de lecture, dans lequel l'interlocuteur/lecteur accepte de s'ouvrir et de se laisser « captiver » par le discours de l'autre. Le même principe de coopération qui régit la communication orale est donc l'un des fondements du contrat de lecture (Eco, 1985).

L'interaction entre les acteurs qui participent à l'échange dépasse les frontières du texte, de l'auteur et du lecteur pour atteindre le contexte et donc la dimension socioculturelle qui les englobe : « to approach a text constitutes a type of cooperation with the text and with the norms and expectations of the culture within which it exists and is accepted as a literary text » (Malmkjær, 1998, p. 25). Cette coopération se réalise en fait à différents niveaux. Ainsi, en tant que « forme conventionnelle d'expression verbale ou d'écriture, associée à un événement communicatif particulier<sup>3</sup> » (Hatim et Munday, 2004, p. 86, [c'est nous qui traduisons]), le genre textuel aiguille les attentes du lecteur et agit comme une sorte de grille de lecture, voire comme une série de « consignes (de lecture) » (Canvat, 2008, p. 82), tout comme le font le nom de l'auteur, s'il est connu, et l'image mentale qu'on se fait de lui ou d'elle, les croyances qu'on y rattache, l'aspect du paratexte (couverture, choix de polices), etc. Si on en analyse ses composantes, on reconnaît dans le genre une série d'éléments qui caractérisent le texte et en garantissent la cohésion :

La composante contextuelle, qui renvoie aux participants (notamment leurs identités sociales) et au cadre spatio-temporel définissant le contrat de communication ; la composante énonciative, qui renvoie au statut de l'énonciateur, à son degré d'implication et de prise en charge des énoncés ; la composante pragmatique, qui renvoie à l'effet intentionnel des textes (fonctions illocutoires et perlocutoires) ; la composante formelle, qui renvoie aux plans de textes, aux agencements de séquences (narratives, descriptives, explicatives, argumentatives et dialogales) ; la composante sémantique, qui renvoie au modèle de monde que proposent les textes, les bases thématiques, les configurations de motifs, etc. Ces composantes relèvent de la textualité, qui désigne les forces centripètes assurant l'unité d'un texte.

(Canvat, 2008, p. 80)

En convergeant vers un centre hypothétique, toutes ces composantes, comparables à des forces centripètes, agissent ensemble pour garantir l'unité textuelle, en constituant un mécanisme textuel unique. Leur fonction est à rechercher ensuite dans la dynamique qui s'instaure avec le lecteur, dans une direction opposée, et qui porte le texte à s'ouvrir, à se dévoiler, ou mieux à permettre que les chemins qui forment sa trame deviennent autant de parcours de lecture possibles.

Au cours de la lecture, une série importante de dispositifs linguistiques (syntaxiques, sémantiques et pragmatiques) entre en jeu pour guider le lecteur, qui se laisse porter par la voix narrative. La pragmatique littéraire étudie les démarches accomplies par les auteurs pour établir une coopération avec leur public ; ces stratégies dépassent le cadre linguistique et profitent de tous les facteurs contextuels utiles, qui déterminent les éléments linguistiques :

---

<sup>3</sup> “[Genre is] a conventionalized form of speaking or writing which we associate with a particular communicative event” (Hatim et Munday, 2004, p. 86).

Literary pragmatics studies the kind of effects that authors, as text producers, set out to obtain, using the resources of language in their efforts to establish a ‘working cooperation’ with their audiences, the consumers of the texts. Such efforts rely on a precise understanding of the conditions of use of those resources, when directed at a particular audience among the consumers of the literary work.

These pragmatic effects cannot rely on the linguistic elements involved alone, [...] what is required beyond those linguistic techniques is a thorough exploitation of all the contextual factors determining the use of those linguistic items.

(Mey, 1999, p. 12)

En littérature de jeunesse, et encore plus en littérature pour enfants, impliquant un très jeune public, cette forme de collaboration ne peut se réaliser sans une forme particulière de voix narrative, capable de combler les écarts (distance) communicationnels entre auteur et lecteur implicite. C’est pourquoi le narrateur joue un rôle clé dans ces œuvres. Le narrateur de *The Chronicles of Narnia* est un excellent exemple de cette instance médiatrice (voir aussi 3.5 et 7.2) : l’apport de la narratologie s’avère donc aussi important que celui de la pragmatique pour comprendre les enjeux de ce type de communication.

Dans une démarche d’ouverture, Roger D. Sell ([1991] 2015) évoque la nécessité d’une mise en dialogue entre linguistes et littéraires, et cherche des points de contact entre les disciplines, pour élaborer une méthode d’analyse efficace. En adoptant une perspective ‘top-down’, il préconise donc de combiner la contextualisation textuelle décrite par Nils Erick Enkvist ([1991] 2015) avec la poétique sociologique de Mikhaïl Bakhtine (1970) et la thèse de la littérature en tant que discours social de Fowler (1981). Linguistique et littérature sont inextricablement liées et la césure entre les deux ne serait qu’une invention, car les deux disciplines ont pour commun dénominateur le langage, en tant que moyen de communication : « [Literary pragmatics] centres on what we have come to call literary texts, but it does not fundamentally distinguish the communication between literary writers and their readers from any other type of communication » (Sell, 2015, p. xiv). D’ailleurs, la littérature est une forme de communication parmi les autres.

Il s’agit en fait d’une démarche déjà revendiquée par la stylistique — « Stylistics [...] normally refers to the practice of using linguistics for the study of literature » (Simpson, 1993, p. 3) — et par la linguistique critique et l’analyse du discours. Il est difficile de trouver des frontières nettes entre ces disciplines, qui s’inspirent mutuellement, ont plusieurs points en commun et utilisent souvent les mêmes outils pour étudier le discours, tout en mettant l’accent sur un objet d’étude (le discours littéraire, par exemple, par rapport aux autres types de discours). Cela n’est pas sans évoquer la polémique soulevée par Widdowson (1995) concernant les effets de mode dans les dénominations de certaines disciplines d’étude, qui tendent à suivre la popularité d’un sujet à un moment donné plutôt qu’à définir

véritablement la nature des domaines en question. Par ailleurs, toutes ces disciplines cherchent des outils à même de garantir la scientificité de leur analyse, et sur toutes pèse l'influence de la subjectivité de l'analyste sur les résultats de son étude (Simpson, 1993, p. 3 ; voir aussi 1.2.1).

### **1.1.3. De l'analyse du discours à l'analyse critique du discours**

Dans son acception actuelle, l'analyse du discours ou *discourse analysis* (DA) désigne un courant vaste et varié, né aux alentours des années 1950, s'attachant notamment à étudier le langage et son lien avec la société, et la façon dont les individus utilisent le langage pour construire leur vision du monde :

The main importance of discourse analysis lies in the fact that, through speaking and writing in the world, we make the world meaningful in certain ways and not in others. We shape, produce, and reproduce the world through language in use. In turn the world we shape and help to create works in certain ways to shape us as humans. This mutual shaping process can have profound consequences for people's lives. In the end, discourse analysis matters because discourse matters. We, discourse analysts, want to expose to light the often taken-for-granted workings of discourse, because, like in the study of atoms, cells, and stars, there is here a great wealth of scientific knowledge to be gained. But there is also insight to be gained into how to make the world a better and more humane place.

(Gee et Handford, [2012] 2014, p. 5)

Il y a dans cette démarche un esprit humaniste et fédérateur qui se perpétue depuis presque sept décennies. Un modèle de cette analyse est ébauché pour la première fois dans l'article séminal de Zellig S. Harris (1952), encourageant les linguistes à dépasser la limite de la phrase et à prendre en compte les relations qui unissent langue et culture. De même, *L'Archéologie du savoir* (1969) de Michel Foucault, suivie par *L'Ordre du discours* (1971), préfigure les positions de l'analyse du discours telle qu'elle est conçue aujourd'hui.

Les riches apports dont la DA bénéficie lui viennent de la philosophie du langage, de la pragmatique et de la sémiotique, mais aussi de la sociologie et de nombreuses autres disciplines catégorisées sous la vaste dénomination de sciences humaines et sociales. L'ouvrage collectif en quatre volumes dirigé par Teun van Dijk, *Handbook of Discourse Analysis*, publié en 1985, témoigne de cette richesse. Parmi les différentes expressions de la

DA nous retrouvons l'analyse conversationnelle, la sociolinguistique interactionnelle, la stylistique et l'analyse critique du discours<sup>4</sup>.

Plus proche de notre recherche, la *Critical Linguistics* (CL) se manifeste vers la fin des années 1970 en Australie et au Royaume-Uni (Fowler et al., 1979) et, dans son actuelle dénomination de *Critical Discourse Analysis* (CDA), elle réunit des chercheurs de différents horizons, tels que des linguistes, des sociologues, des psychologues, des hommes et des femmes de lettres, des anthropologues, des ethnologues et d'autres encore, dans une dimension multidisciplinaire et autour de sujets controversés comme le racisme, les études de genre ou la critique sociale et politique (Fairclough et Wodak, 1997, pp. 262–268). En linguistique, *Critical Discourse Analysis* est un nom qui définit une branche de l'analyse du discours et plus précisément une série de méthodes ou de courants (ou bien des « perspectives » ou des points de vue, selon l'un de ses théoriciens, Teun A. van Dijk) visant tous à décrire les forces idéologiques qui sous-tendent les échanges en communication (Calzada Pérez, 2003, p. 2).

Dans ce large groupe, nous retrouvons, outre la susnommée *Critical Linguistics* de Roger Fowler (avec son ouvrage séminal, coécrit avec T. Trew, G. Kress et R. Hodge, *Language and Control*, 1979), l'analyse française de discours qui remonte à Michel Pêcheux, la sémiotique sociale de Gunther Kress, le *discoursal-historical method* ou approche historique des discours de Ruth Wodak, l'approche sociocognitive de Teun van Dijk, et celle qui intègre l'analyse du discours et des changements socioculturels et discursifs de Norman Fairclough (*Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, 1995). *Critical Discourse Analysis* a été traduit en français, dans le passé, par « analyse de discours critique », mais Thierry Guilbert (2013) suggère plutôt l'appellation de « analyse critique du discours », et c'est cette dernière que nous allons retenir. Il ne s'agit pas d'une école, mais plutôt d'un ensemble de perspectives dont les points focaux seraient une conception du langage comme pratique sociale et une importance cruciale donnée au contexte, en tant que cadre discursif dans lequel cette pratique a lieu (Wodak, 2006). S'influençant mutuellement, le discours et le contexte social dans lequel il se réalise sont liés par une relation d'interdépendance :

---

<sup>4</sup> Discourse Analysis, [en ligne] <https://sites.google.com/a/sheffield.ac.uk/all-about-linguistics/branches/discourse-analysis>, consulté le 9 avril 2015.

CDA sees discourse — language use in speech and writing — as a form of ‘social practice’. Describing discourse as social practice implies a dialectal relationship between a particular discursive event and the situation(s), institution(s) and social structure(s), which frame it: the discursive event is shaped by them, but it also shapes them. That is, discourse is socially constitutive as well as socially conditioned.

(Fairclough et Wodak, 1997, p. 258)

D’après Norman Fairclough (1989, p. 24) et la CDA, le discours est un usage de la langue socialement déterminé. Cette définition du discours veut dépasser les notions saussuriennes de langue et parole, notions devenues insuffisantes pour la sociolinguistique actuelle, soucieuse de prendre en compte les réalités de nos sociétés, la stratification des catégories sociales et les dynamiques de pouvoir qui les gouvernent. Tout comme la parole, le discours concerne l’usage de la langue, mais, encore une fois, non pas dans un cadre individualisé et restreint : dans le discours, l’utilisation de la langue étant déterminée par l’environnement social, la variation linguistique n’est pas le produit d’un choix individuel, mais plutôt une conséquence de la différenciation (et des inégalités) de conditions au sein de nos sociétés (Fairclough, 1989, p. 21). Tout comme la langue (standard ou officielle), qui « soutient [...] un ordre social souvent intériorisé par la population, comme s’il s’agissait d’un ordre naturel qui s’impose comme le seul ordre possible » (Sorlin, 2012, p. 7), le discours implique des conventions, quoique ces normes ne soient, dans son cas, ni unitaires ni homogènes : au contraire, elles sont caractérisées par la diversité et par une lutte de pouvoir (Fairclough, 1989, p. 21). Si l’homogénéité est atteinte, comme dans le cas de la langue (dans un idéal que les institutions de l’état, en tant qu’autorité, visent à promouvoir), c’est au prix du libre arbitre : Sandrine Sorlin (2012, p. 7) explique comment les présupposés idéologiques sur lesquels les systèmes linguistiques reposent « tendent à faire passer ce qui est profondément contingent et historique pour une loi naturelle et universalisante ». Ce besoin d’ordre et de normalisation, tout en étant peut-être une nécessité épistémologique<sup>5</sup>, correspond aux dynamiques que l’idéologie contribue à mettre en place afin d’établir le consensus et de consolider l’hégémonie d’un groupe dominant, en privant de droit de cité toute évolution individuelle ou minoritaire. La langue (officielle, standard, unifiée) comme l’idéologie (dominante) attribuent une dimension atemporelle et universelle à leurs structures internes, rendant ainsi toute mise en question impossible :

---

<sup>5</sup> « Toute ‘discipline’ universitaire n’élabore-t-elle pas, comme son nom l’indique, une forme de ‘mise en ordre’ du savoir ? C’est l’établissement de frontières qui permet de définir un objet scientifique » (Sorlin, 2012, p. 10).

La langue unifiée ne se contente pas de dissimuler la variété des dialectes, elle requiert pour elle-même l'arrêt de toute évolution, seule façon de garantir sa pureté. Par un phénomène typique de naturalisation, l'idéologie fait sortir la langue de la contingence de l'histoire (politique et sociale) et l'affranchit de tout ancrage dans les réalités sociales et intersubjectives. Comme pour les projets de langue universelle, il s'agit de fixer la langue une fois pour toutes et de donner l'impression, une fois la stabilisation assurée, que la langue a toujours eu l'aspect qu'on lui connaît, qu'il en a toujours été ainsi.

(Sorlin, 2012, p. 62)

Dans les livres pour enfants, censés divertir, mais aussi éduquer, le contrôle social exercé sur la langue et sur les contenus se manifeste par des formes de censure (manifestes ou tacites) et des stratégies traductives qui s'y conforment et qu'il est important d'identifier pour comprendre les écarts qui séparent le texte original de sa traduction. Ainsi, toute transgression de cette prétendue stabilité de la langue, pour être acceptable, devra être encadrée et clairement identifiable : c'est le cas, par exemple, des jeux de mots. D'ailleurs, comme on le verra au cours de cette étude, cette forme particulière de discours qu'est la traduction fait souvent preuve de conservatisme, et semble être soumise à un contrôle plus strict que le texte source.

Dans tous les domaines, discours, langue et société sont strictement liés et interdépendants. Les phénomènes linguistiques font partie intégrante du système social, en dépendent et contribuent à le construire (Fairclough, 1989). Aussi, non seulement nous savons, depuis Austin (1962), Searle (1969) et la pragmatique, que le discours est une forme d'action, mais aussi que, même dans les phénomènes sociaux qui ne nous apparaissent pas comme éminemment linguistiques, la langue joue un rôle clé en tant que véhicule de toute représentation de la réalité. L'importance de ce rôle est reconnue également pour la langue en traduction, comme le prouvent, dans la francophonie, les politiques linguistiques et terminologiques du gouvernement français, qui depuis 1996 a instauré un service dédié dans chacun de ses ministères, visant à coordonner une politique linguistique commune, applicable dans les médias et les institutions, et dans les entreprises françaises, en France et à l'étranger<sup>6</sup>.

À l'intérieur de ce dense réseau de forces, l'analyse critique du discours vise à dévoiler ce qui se dissimule derrière les discours, afin d'en mettre au jour des connexions occultes (Fairclough, 1992), en un mot l'idéologie, dont nous parlerons dans la section qui suit. Cette analyse part du présupposé que le discours étant une pratique sociétale, il est

---

<sup>6</sup> Voir, sur ce thème, les activités des commissions spécialisées de terminologie et de néologie et les travaux de la Délégation Générale à la Langue Française et aux Langues de France (DGLFLF), sur les sites officiels, [en ligne] <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Langue-francaise-et-langues-de-France/>, consulté le 19 septembre 2017.

modulé selon l'identité sociale des parlants, marquée par leur appartenance à la société, leur connaissance du médium linguistique et du monde (des ressources cognitives que Fairclough appelle *members' resources*, et qui ont la nature et la force de conventions sociales), leurs intentions et le cadre énonciatif ; le discours désigne alors l'ensemble des interactions sociales qui incluent en leur centre le texte, oral ou écrit, en tant que produit d'un processus de production langagière :

This process includes in addition to the text the process of production, of which the text is a product, and the process of interpretation for which the text is a resource. Text analysis is correspondingly only a part of discourse analysis, which also includes analysis of the productive and interpretative processes.

(Fairclough, 1989, p. 24)

Puisque les processus de production et d'interprétation du texte sont eux aussi déterminés socialement, l'analyse du discours doit se munir d'outils performants, aptes à décrire, interpréter et expliquer le texte selon les trois phases de l'analyse (description, interprétation et explication), décrites par Fairclough dans son *Language and Power* (1989), et allant de pair avec les trois dimensions du discours, voire les textes, les interactions et les contextes (Fairclough, 1989, p. 26).

La méthode interprétative et explicative préconisée par Fairclough pourrait ainsi pallier les lacunes d'une démarche descriptive, qui a ses limites : « les descriptions ne sont que des prescriptions cachées qui procèdent de la même forme d'autorité, même si elles s'abritent sous un vernis d'authenticité » (Sorlin, 2012, p. 114). En effet, si pour la compréhension du processus traduisant et notamment des normes qui le régissent, Gideon Toury (1995) préconise l'utilisation d'une méthode descriptive, encore une fois description et normalisation semblent destinées à constamment former un couple inséparable, tout comme une certaine forme d'évaluation, fondée elle aussi sur des structures axiologiques et normatives. Ainsi, Lawrence Venuti (1998, p. 28) souligne que l'on ne peut pas se passer des jugements lorsqu'on touche au sujet des études culturelles, ce qui nous mène à développer un autre des concepts clés de ce travail : l'idéologie, dont il faudra étudier les conséquences sur la position problématique de l'analyste et/ou du chercheur (1.2.1), face aux enjeux scientifiques de sa démarche et à ses présupposés de neutralité.



## 1.2. Idéologie, discours et société selon la CDA

The word 'ideology', one might say, is a text, woven of a whole tissue of different conceptual strands.

(Eagleton, 1991, p. 1)

Un grand nombre d'études sur l'idéologie introduit le sujet en précisant que ce terme se réfère, comme nous l'avons annoncé ci-dessus, à un concept plurivoque, utilisé dans des contextes variés et dont les définitions sont parfois contradictoires, tout comme contradictoire et conflictuelle est la nature même de cette notion (Eagleton, 1991 ; van Dijk, 1998). En effet, en sciences humaines, le concept d'idéologie pourrait très bien avoir une place d'honneur parmi les plus contestés (van Dijk, 1998), notamment selon la définition de *contestable concept* donnée par Gallie (1956, p. 169) : « concepts the proper use of which inevitably involves endless disputes about their proper uses on the part of their users ». Il s'agit de concepts dont l'essence même les destine à stimuler le débat, et qui se révèlent de féconds instruments de connaissance et de changement pour les civilisations qui les cultivent et les transmettent, en participant à leur évolution.

À la diversité des définitions fait écho la pluralité d'idéologies qui traversent l'histoire et les sociétés, en mutant et en s'adaptant à leur temps, et inversement en marquant l'histoire de leur vision du monde. Quels sont alors les enjeux des idéologies dans notre société, quelles interactions existent entre individus et idéologies, et quels rôles jouent-elles aujourd'hui au sein du système culturel et notamment dans la littérature à l'usage d'un jeune public ?

D'après le dictionnaire en ligne du *Trésor de la Langue Française*, le terme « idéologie » fut introduit par Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec le sens, à connotation rationaliste, de « science des idées »<sup>7</sup>, pour remplacer le mot « psychologie » considéré à l'époque trop métaphysique. Dans ses *Éléments d'idéologie* (1804), le philosophe s'attache à étudier l'intelligence et ses expressions :

Cette science peut s'appeler *Idéologie*, si l'on ne fait attention qu'au sujet ; *Grammaire générale*, si l'on n'a égard qu'au moyen ; et *Logique*, si l'on ne considère que le but. Quelque nom qu'on lui donne, elle renferme nécessairement ces trois parties ; car on ne peut en traiter une raisonnablement sans traiter les deux autres. *Idéologie* me paraît le terme générique, parce que la science des idées renferme celle de leur expression, et celle de leur déduction.

(Destutt de Tracy, 1804, p. 5)

---

<sup>7</sup> TLFi, [en ligne] <http://atilf.atilf.fr>, consulté le 19 juillet 2018.

Dans cette définition, nous retrouvons déjà le lien étroit qui unit l'idéologie à son expression linguistique et, plus précisément, au discours, même si, à l'époque, le but de Destutt de Tracy était principalement d'analyser la faculté humaine de la pensée. Le terme fit ensuite son apparition dans d'autres langues. Ainsi, pour l'*Oxford English Dictionary* (OED), *ideology* est un calque du terme français dont le dictionnaire attribue la paternité à Étienne Condillac<sup>8</sup>. Ces penseurs ont fait partie du mouvement des *Idéologues*, héritiers des Lumières et précurseurs des Romantiques, pour qui penser était une façon de « sentir ».

Deux siècles plus tard, Terry Eagleton (1991), souhaite clarifier certains points de l'histoire compliquée de cette notion, tout en soulignant son actualité. Il recense initialement onze sens pour ce mot<sup>9</sup>, les réduisant ensuite à six et accompagnant le lecteur tout au long d'un parcours qui va de l'époque des Lumières jusqu'au Postmodernisme.<sup>10</sup> Eagleton reconnaît d'abord deux courants majeurs, dont le premier, qui se déploie de Hegel à Lukács en passant par Marx, a vu dans l'idéologie une illusion et une pensée déformée et mystificatrice, tandis que le deuxième s'est plutôt concentré sur les enjeux sociaux de l'idéologie en tant que réceptacle de croyances, et sur sa fonction dans la société en tant que moteur d'actions concrètes. L'héritage marxiste aurait cherché à réaliser une synthèse dialectique entre les deux et c'est le but du livre de Terry Eagleton que d'explorer les côtés les plus intéressants de ces deux courants, en passant au fil de son argumentation des perspectives différentes.

Selon le sens plus commun, l'idéologie est une sorte de grille « déformante » de pensées rigides et d'idées reçues, imposées par un système doctrinaire et externe, selon laquelle on lit la réalité (Eagleton, 1991, p. 3). Dans ce sens, par exemple, le communisme a représenté pour le monde occidental pro-américain le véritable prototype d'une idéologie (van Dijk, 1998, p. 2), là où l'idéologie concerne toujours « les autres », tandis que « nous » serions invariablement les dépositaires de la vérité (Eagleton, 1991 ; van Dijk, 1998). En revanche, pour Eagleton (1991, p. 193) le terme « idéologie » est une sorte de constellation

---

<sup>8</sup> "Ideology: (A) The study of ideas; that branch of philosophy or psychology which deals with the origin and nature of ideas. (B) SPEC. The system introduced by the French philosopher Étienne Condillac (1715–1780), according to which all ideas are derived from sensations", [en ligne] [www.oed.com](http://www.oed.com), consulté le 19 mai 2018.

<sup>9</sup> "(a) the process of production of meanings, signs and values in social life; (b) a body of ideas characteristic of a particular social group or class; (c) ideas which help to legitimate a dominant political power; (d) false ideas which help to legitimate a dominant political power; (e) systematically distorted communication; (f) that which offers a position for a subject; (g) forms of thought motivated by social interests; (h) identity thinking; (i) socially necessary illusion; (j) the conjuncture of discourse and power; (k) the medium in which conscious social actors make sense of their world; (l) action-oriented sets of beliefs; (m) the confusion of linguistic and phenomenal reality, (n) semiotic closure;(o) the indispensable medium in which individuals live out their relations to a social structure; (p) the process whereby social life is converted to a natural reality." (Eagleton, 1991, pp. 1–2).

<sup>10</sup> D'autres ouvrages retracent l'histoire de ce concept, parmi lesquels Larrain (1979) et Thompson (1990).

qui inclut un ensemble de phénomènes liés aux signes. L'idéologie est fondamentalement un phénomène du discours ou, autrement dit, un phénomène sémiotique au sein duquel revêtent une importance particulière les effets produits dans la société par ces mêmes discours (« discours » étant, comme nous avons vu, un autre concept pluriel). Ainsi, elle est souvent identifiée aux différentes façons dont les signes, les significations et les systèmes de valeurs aident à reproduire et à renforcer un système social, et elle a toujours une dimension politique :

The term ideology has a wide range of historical meanings, all the way from the unworkably broad sense of the social determination of thought to the suspiciously narrow idea of the deployment of false ideas in the direct interests of a ruling class. Very often, it refers to the ways in which signs, meanings and values help to reproduce a dominant social power, but it can also denote any significant conjuncture between discourse and political interests. From a radical standpoint, the former meaning is pejorative, while the latter is more neutral. My own view is that both of these senses of the term have their uses.

(Eagleton, 1991, p. 220)

Idéologie et langage, étroitement liés, sont au centre d'une dynamique de pouvoir, où les différents groupes sociaux, chacun détenteur de sa propre vérité, se disputent l'hégémonie. Le signe devient alors une « arène de confrontation politique », selon les mots du philosophe soviétique Voloshinov, qu'Eagleton cite comme le père de l'analyse du discours (1991, p. 195). Voloshinov fut le premier à développer une théorie sémiotique de l'idéologie. L'un de ses continuateurs, en France, est le linguiste Michel Pêcheux, avec *Vérités de La Palice* (1975), traduit en anglais en 1982 sous le titre *Language, Semantics and Ideology*. Les réflexions de Voloshinov et de Pêcheux ont eu un riche héritage au sein de l'analyse du discours.

Ce rapport dialectique entre discours, en tant que pratique sociale, et contexte discursif s'exprime dans le cadre normatif d'une idéologie, qui imprègne les relations entre individus et œuvre à la conservation ou à la modification des équilibres du pouvoir. En effet, son rapport au pouvoir c'est ce qui distingue l'idéologie d'une philosophie ou d'une croyance quelconque (Eagleton, 1991, p. 5), là où la première caractériserait toute conjonction entre discours et pouvoir, et inclurait tant les stratégies par lesquelles les groupes dominants conservent leur hégémonie que les revendications de groupes minoritaires.

Le lien entre idéologie et société est aussi mis en avant par la théorie de l'idéologie de Teun van Dijk (1998). Son approche multidisciplinaire inscrit la notion d'idéologie dans le triangle formé par les concepts de cognition, société et discours (*cognition, society and discourse*). Dans son analyse, les idéologies sont des « systèmes d'idées » qui, en tant que

tels, caractérisent la dimension « mentale » de la société et des groupes qui la composent (*social mind*) et qui interagissent dans un contexte social (politique et culturel) précis, en échangeant des messages cryptés sous des codes sémiotiques divers (langage verbal, oral ou écrit, langage du corps, images...). Toutefois, van Dijk abandonne le concept d'idée, jugé trop vague, au profit de celui de croyance (1998, p. 19). Tout produit de la pensée serait une croyance, et la mémoire, le lieu où les croyances sont conservées. Les croyances (*beliefs*) sont subjectives, tandis que la connaissance (*knowledge*) rassemblerait un ensemble de croyances partagées par un groupe (dominant) et donc jugées objectives et vraies dans un contexte spatio-temporel précis, la véracité des connaissances étant un critère variable. Les croyances sont ces unités qu'en logique et en philosophie nous appelons des propositions. Puisque, d'après van Dijk, les idéologies sont des systèmes de croyances partagées au niveau socioculturel, qu'on devrait appeler *social belief systems*, les idéologies sont essentiellement une question sociale (1998, p. 29) : « ideologies may be very succinctly defined as the basis of the social representations shared by members of a group » (van Dijk, 1998, p. 8).

Ces représentations mentales, fondement des pratiques sociales, symboliques, rituelles et discursives d'un groupe, sont soumises à un processus de catégorisation qui fait partie d'une stratégie cognitive générale, visant à ordonner et à simplifier l'existant. Il s'agit d'une démarche sélective qui trie les informations selon un principe d'économie, mais qui n'est pas sans danger, car les catégories ainsi constituées (grâce notamment à la reconnaissance de *prototypes*, centrés sur les caractéristiques essentielles de chaque concept) risquent d'être réduits en stéréotypes : la simplification excessive et l'interprétation automatique qui caractérise ces derniers risquent d'inhiber le processus de compréhension, dans un acquiescement plus ou moins conscient qu'on nomme « sens commun », mais qu'il serait plus approprié d'appeler visions du monde, théorie, hypothèse, ou idéologie (Fowler, 1996, pp. 25–26). Cela n'est pas mauvais en soi : Fowler attribue au concept d'idéologie une connotation négative uniquement lorsqu'il s'applique à des interprétations du monde routinières, anesthésiées par une évidence apparente. Par conséquent, il prêche pour un usage « dé-familiarisant » de la langue : une attitude déconstructrice, capable de favoriser une posture active des locuteurs et des récepteurs, et d'empêcher que notre perception de la réalité devienne automatique et dénuée d'esprit critique. C'est d'ailleurs l'une des tâches du *Linguistic Criticism* que de favoriser cette prise de conscience et de nourrir un élan de résistance pour contrer le risque d'une accoutumance à des réseaux de signification préconçus et prédigérés, une prise de conscience également préconisée par la CDA, comme nous l'avons vu. Selon Fowler, Bakhtine atteint ce résultat par la juxtaposition dialogique dans le texte de

voix et idéologies différentes (1996, p. 12). Nous reviendrons ultérieurement sur le concept de dialogisme, qui nous paraît central pour notre étude.

Van Dijk utilise souvent la métaphore du langage pour expliquer comment les idéologies sont partagées au niveau social comme une sorte de grammaire, dont les manifestations particulières dans des actes de discours mais aussi des actions et des comportements — l'idéologie ne peut pas être « réduite ou identifiée au discours » (van Dijk, 1998, p. 317) — reproduisent le même rapport qui existe entre langue et parole. Elles permettent ainsi la communication et les échanges, non seulement au sein d'un groupe, mais entre membres de groupes différents :

Ideologies are the basic social beliefs of specific groups, but themselves rooted in the general beliefs (knowledge, opinions, values, truth criteria, etc.) of whole societies or cultures. This allows the very understanding, communication and interaction between (members of) different groups.

(Van Dijk, 1998, p. 314)

Ce qui permet aux êtres humains de communiquer et de se comprendre mutuellement est une sorte de « connaissance établie », vaste réservoir où tous les signifiants et leurs signifiés sont stockés, dans toutes les langues et dans toutes les cultures par un processus d'encodage culturel (Fowler, 1996, p. 31). Connaissance, culture et idéologie se retrouvent ainsi étroitement liées, superposées par moments, et toujours relativisées par la dimension spatiotemporelle de leur actualisation. Leur transposition en traduction, les démarches interprétatives qui s'ensuivent (de la part de tous les acteurs de l'échange et de toutes les instances narratives impliquées dans ce processus) et leur lien avec la réception du texte traduit sont au cœur de nos intérêts. En nous appuyant sur les théories de la CDA, nous emprunterons les outils qu'elle offre, dans le sens d'analyse fonctionnelle préconisée par Roger Fowler (sur la base des travaux de Michael Alexander Kirkwood Halliday), tout en faisant appel à la pragmatique et à la sémiotique, afin d'essayer de comprendre les enjeux qu'un choix linguistique entraîne par rapport à d'autres possibles et dans l'économie générale du texte. Les outils d'analyse et leur base méthodologique sont illustrés dans la partie II de cette thèse.

### 1.2.1. Le point de vue du chercheur

Dans une étude sur l'idéologie, et dans une étape préliminaire à l'analyse de notre corpus (partie III), le point de vue du chercheur et sa manifestation dans le texte méritent réflexion. La recherche peut être assimilée à une forme d'action politique (Baker, 2001, p. 11). Tout comme la traduction, elle n'est pas neutre, et pose notamment les problèmes de la subjectivité et de l'autoréflexivité.

Le rôle de la subjectivité dans la recherche scientifique a été soulevé par plusieurs érudits, et bien au-delà des frontières des sciences humaines : on reconnaît qu'elle influence profondément le travail du chercheur (Baker, 2001, pp. 11–12). Autrement dit, la question épistémologique qui se pose concerne un idéal d'objectivité scientifique et sa réalisation dans le quotidien du chercheur (Artero et Şerban, 2013, p. 4). Le choix de la problématique à sonder est un acte qui porte déjà, en soi, un choix idéologique qui en exclut d'autres, mais le cœur de la question reste l'interprétation : « le problème c'est évidemment qu'il n'existe pas de point de vue surplombant et neutre » (Maingueneau, 2014, p. 54).

En l'absence de références absolues et poussée à l'extrême, cette hypothèse nous amènerait au relativisme, qui est parfois vu comme une forme d'humanisme : « une doctrine qui rapporte tout élément d'une culture à l'homme en général qui en fut l'auteur et qui est donc capable de l'interpréter par la suite »<sup>11</sup>. Mais les définitions de ce concept sont multiples, et si certains le condamnent sans réserve, d'autres le voient comme une barrière contre toute forme d'ethnocentrisme, d'absolutisme, d'objectivisme, d'universalisme, de scientisme ou d'impérialisme. D'autres encore essaient d'échapper à des visions polaires, en nuancant ces distinctions et en mettant ces théories en dialogue.

Le relativisme normatif consisterait à affirmer que toute vérité (morale ou scientifique) est contextuelle et que des systèmes de vérité sont donc incommensurables. Le relativisme que l'on qualifie de « descriptif » pourrait en revanche s'appeler aussi « méthodologique » ou « analytique », puisqu'il refuse de se prononcer sur le statut ultime des objets dont il parle et récuse tout jugement de valeur. Le relativisme culturel en anthropologie, dans sa version analytique, postule ainsi que toutes les cultures sont dignes d'intérêt, préalable essentiel à l'étude d'un autre peuple.  
(Coste, Costey et Monnet, 2007, §8)

Un soupçon de relativisme pourrait être un ingrédient utile dans toutes théories scientifiques, y compris dans ses déclinaisons de relativisme moral, culturel ou cognitif ; mais dans la pratique, s'il a permis de prendre en compte la construction culturelle des modèles sociaux et

---

<sup>11</sup> Encyclopédia Universalis, [en ligne] [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 20 mars 2018.

de promouvoir la diversité, les limites du relativisme culturel résident dans l'impossibilité d'accepter des pratiques et des normes sociales qui vont à l'encontre de nos valeurs (que l'on pense, par exemple, à la pratique de la torture et de la peine de mort ou aux lois qui punissent l'adultère ou l'homosexualité). L'autre forme du relativisme que les sciences sociales ont mis en avant ces dernières années est le relativisme cognitif, selon lequel « il n'y a pas de connaissance objective, mais seulement des interprétations du réel » (Boudon, 2003, §1). Cette théorie, dont le postmodernisme s'est fait porteur, a eu le mérite de nous rappeler que notre civilisation, notre culture et notre point de vue ne sont qu'une civilisation, une culture et un point de vue parmi d'autres, mais elle est controversée et d'autres philosophes lui opposent « une conception de la 'culture' alternative, et plus appropriée », notamment sur la base d'une forme d'universalisme plus sensible aux différences culturelles, par exemple d'un « universalisme éthique pluraliste et éclairé » (Chokr, 2007, §8, 37 et 62).

Sans rentrer dans les détails de ces discussions, qui nous éloigneraient de notre sujet, il est fondamental de souligner que toute réflexion, y compris morale ou éthique, ne peut se faire qu'à partir d'une position, nous caractérisant par rapport à ce qui nous entoure. L'espace que nous occupons au sein d'un système culturel et dans lequel nous opérons, nous influence, nous offre des opportunités et nous impose des contraintes : ce n'est qu'en reconnaissant cette position que nous pouvons comprendre les implications idéologiques derrière notre discours (Tymoczko, 2003, p. 196), Ainsi, sur un plan philosophique, et en réfutant une « pseudo-objectivité », Alain Rabatel (2014, p. 65) renverse la question en faisant l'éloge du point de vue et en plaidant pour une « éthique du discours qui prenne en compte des subjectivités explicitant d'où elles parlent et à quelles fins, articulant leur propre point de vue avec d'autres points de vue complémentaires ou antagonistes ». C'est une démarche qui prend en compte la pluralité des points de vue, sans pour autant s'y diluer, mais dans une éthique de respect et « en quête d'un nouvel humanisme ».

Le deuxième point que nous souhaitons évoquer concerne les outils employés pour exprimer un point de vue, dans une étude où les faits de langue jouent un rôle essentiel, et notamment le danger de l'autoréflexivité dans la démarche de la CDA. Obligée d'aborder une problématique de langage par ce même médium linguistique, l'analyste critique du discours risque de reproduire les dynamiques qu'elle dénonce. C'est pourquoi Michael Billig (2008) pose le problème des outils dont le chercheur se sert pour l'analyse et pour exprimer ses propres réflexions, soulignant l'importance d'une attention accrue envers sa propre production langagière :

Critical discourse analysts should be particularly concerned to examine their own use of language. How to write CDA is much more than an issue of style. It should be a major issue for analysts who stress the pivotal role of language in the reproduction of ideology, inequality and power. In discussing this, it is important to examine how critical analysts actually use language, rather than writing in general, theoretical terms. (Billig, 2008, p. 784)

Plus précisément, la question soulevée par Billig est à l'origine d'un débat autour de l'utilisation de certaines formes du discours, telles que la nominalisation ou les phrases passives, par les analystes critiques du discours dans leurs propres articles : des structures qui ont le défaut d'occulter l'agent d'une action, avec une perte d'information sensible. C'est le même effet que provoque la réification, qui transforme des verbes en noms, en donnant l'impression que des processus existent en dehors des hommes et des femmes qui les ont engendrés (voir aussi 7.2). Des processus économiques, par exemple, peuvent paraître la source directe d'actions concrètes, laissant dans l'ombre les agents humains qui les pilotent. Billig attaque aussi le jargon obscur de certaines disciplines, visant à garder à l'écart la majorité du public et il dénonce ce qu'il appelle le *self-referential paradox*, c'est-à-dire l'utilisation, dans des argumentations qui visent à mettre en avant leur danger, de ces mêmes structures linguistiques qu'on dénonce. L'auteur invite alors chaque analyste critique du discours à repenser son propre style d'écriture et à faire preuve d'une grande vigilance (Billig, 2008, p. 787). Fairclough (2008, p. 811) réagit en défendant une utilisation scientifique du langage dans laquelle un certain degré d'abstraction et de généralisation sont nécessaires, mais il reconnaît la nécessité de définir avec précision les termes utilisés, en prenant en compte les acquis d'autres disciplines sur les mêmes sujets. Van Dijk (2008) fournit à son tour une liste précise de situations où une nominalisation est nécessaire, en soulignant l'importance, pour le choix linguistique opportun, du genre de discours concerné et du contexte d'énonciation. Par ailleurs, il en appelle à la communauté scientifique qui partage les démarches de la CDA afin d'établir une série de principes en faveur d'une « éthique appliquée et détaillée », propre à définir si un discours viole ou non les droits humains (van Dijk, 2008, p. 821).

De ces réponses différentes, nous pouvons retenir l'importance d'être humble et conscient de la relativité de chaque réalité, de contextualiser notre propre point de vue et d'essayer d'élargir nos horizons, en maintenant un regard éveillé et toujours renouvelé, qui ne s'abandonne jamais à l'évidence, tout en nous questionnant sur notre place, au sein de la communauté plus vaste qui nous entoure.





## **2. Traduction et idéologie**

### **2.1. Texte littéraire, lecture et traduction**

Au cours du siècle dernier, les réflexions de différents courants de pensée ont nourri des débats féconds sur les concepts d'auteur, de texte et de lecteur. Dans les écrits des modernistes, dans les théories des formalistes russes, du structuralisme, et ensuite du poststructuralisme et du postmodernisme, la voix de l'auteur et son double, le narrateur, ont fait l'objet d'une déconstruction, jusqu'à s'effacer, pour l'un, et à se démultiplier pour l'autre en une pluralité de voix différentes. En cause, les traumatismes des guerres mondiales et la perte de repères qui ont caractérisé le XX<sup>e</sup> siècle, marqué par la découverte de l'inconscient et les avancées de la psychanalyse. En parallèle, engagée avec enthousiasme dans des mouvements protestataires, une grande partie de la société a participé collectivement à démanteler des structures de pensées vieillies et jugées désormais inacceptables, semant les graines de l'époque actuelle, dont l'effervescence est devenue l'une des qualités structurales.

En traductologie, ces réflexions ont apporté des éléments importants pour essayer de comprendre la nature de la traduction et le rapport liant le texte source (TS), texte de départ ou texte original (et originaire), à son texte cible (TC), ou texte d'arrivée, c'est-à-dire le texte traduit. En effet, l'affranchissement du texte de son auteur a accompagné la mise en question du statut quasi sacré du TS en tant que texte original et permis de poser un regard nouveau sur la traduction. Ainsi, paradoxalement l'auteur semble avoir rejoint le traducteur dans l'ombre qui lui est habituellement réservée, pour laisser le texte au centre de la scène. En même temps, et dans une tendance opposée, la mise en lumière de la traduction passe par une révélation de la présence du traducteur, tout en rapprochant le texte traduit du texte source correspondant, dans une dimension partagée d'originalité (Bassnett, 1996).

Au début du siècle dernier, dans son essai « Tradition and the Individual Talent » (1932), l'écrivain moderniste Thomas Stearns Eliot montrait comment toutes les œuvres d'art sont reliées entre elles pour former une sorte d'ordre idéal : un monument de la tradition culturelle dont l'agencement serait renouvelé et réajusté à chaque fois qu'une œuvre nouvelle

vient se joindre à l'existant.<sup>12</sup> Dans cet essai, la production poétique de tous les temps et horizons est décrite comme un organisme vivant et autonome, « a living whole » (Eliot, 1932, p. 14) ; l'intervention de l'auteur se limiterait à donner vie à son texte, en le modelant à partir d'éléments déjà existants de son expérience, façonnés d'une manière originale, pour qu'il soit intégré dans ce vaste chœur de discours passés et présents, prêt à accueillir les contributions à venir. D'une façon similaire, à propos du labyrinthe borgésien, Edwin Gentzler (2002, p. 196) souligne que le concept même d'original est insaisissable, puisque le texte fait en réalité partie d'une chaîne de « re-crétions » qui se succèdent, et s'interroge sur l'objet d'étude du ou de la traductologue :

Such a reassessment of 'the author' has repercussions for translation studies scholars, who now are increasingly required to make comparison less to a unified source text and more to a long chain of multiple meanings and a plurality of languages, becoming involved in the proverbial Borgesian labyrinth.

(Gentzler, 2002, p. 196)

La multiplication de sens et d'interprétations possibles, et la pluralité de langues que cette chaîne engendre rappellent à leur tour la multiplicité qui entoure le traducteur décrit par Walter Benjamin ([1921] 1997), appliqué à la tâche infinie de traduire et retraduire les mêmes textes, en leur redonnant une nouvelle apparence (presque une nouvelle identité) qui permet à l'œuvre de survivre dans le temps.

Ces visions, plaçant le texte au centre, nous renvoient à Roland Barthes, et à la « mort de l'auteur » (1968), dans une dimension narrative où « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (Barthes, 1968, p. 64), qui marque en parallèle l'émergence de perspectives nouvelles au sujet de la réception et du rôle du lecteur. Ainsi, selon Umberto Eco (1985, p. 29) « le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation », c'est-à-dire qu'il porte en soi tous les potentiels de lectures possibles, qui seront activés d'une façon unique, au cours de la lecture. Dans l'acte de lecture, cette activation/actualisation peut être réalisée grâce à l'« encyclopédie » dont le lecteur dispose, et qui comprend à la fois ses compétences de lecture en sens large, linguistiques et sémiotiques (lui permettant de remplir « les espaces blancs », laissés par le texte), ses connaissances et ses croyances sur le monde, et donc ses valeurs, ainsi que son propre vécu et son horizon d'attente vis-à-vis du texte (Eco,

---

<sup>12</sup> "What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new." (T.S. Eliot, 1932, p. 15).

1985). Comme dans l'interprétation d'un morceau de musique, chaque lecteur entre en résonance avec le texte, et le résultat de cette rencontre est toujours quelque chose d'unique et d'original.

L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle. Elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence.

(Jauss, 1978, pp. 51–52)

À côté de l'auteur, qui tel un compositeur a écrit la partition du texte, le lecteur a donc un rôle de « co-crédation » (Mey, 1999). Il est maintenant évident que les lecteurs, en tant qu'acteurs, participent d'une manière créative à ce processus de création de sens, faisant preuve d'anticipation par rapport au contexte :

Readers do not just get their cues from the context; in taking those cues, they actively construct them into the pattern of what they are reading. Their expectations construct the following context in a special way; in fact, they create that context along with the author. Only to the extent that a reader can be a 'piece of the action' can he or she gain full understanding of the text. A text that does not 'do' anything to us, that 'leaves us cold' is also a text that we never will be able to co-create, whose context we will not be able to join creatively and pro-actively.

(Mey, 1999, pp. 38–39)

Aussi, la lecture est une compétence fondamentale en traduction et présente plusieurs facettes (Plassard, 2007). Dans sa traduction le traducteur délivre toujours sa propre lecture, destinée à rencontrer de nouveaux lecteurs. La forme que son interprétation doit ou peut prendre est une problématique centrale du traduire. Le débat concerne la liberté de s'écarter du sens ou de la forme qui le véhicule, et des balises imaginaires ou réelles que le texte comporte et qui constituent sa structure.

Ces réflexions évoquent également le caractère éminemment dialogique des œuvres littéraires, qui se construisent dans une dynamique de mise en relation ; dans ces textes, grâce à la polyphonie qui les caractérise, des voix différentes cohabitent, appartenant à des instances narratives diverses qui, mises en dialogue, construisent et délivrent le sens. Le concept du dialogisme inhérent à l'œuvre littéraire, que l'on doit à Bakhtine (1970), est applicable à la théorie de la réception, ainsi qu'à la traduction (Oittinen, 2000). Dans cette dernière résonnent en fait un grand nombre de voix et une pluralité d'acteurs participe activement à sa réalisation ; des voix et des acteurs que nous nous apprêtons à analyser dans cette thèse, notamment sous l'angle de leur contribution à l'idéologie véhiculée par le texte.

### 2.1.1. La théorie du polysystème et le dépassement des dichotomies

À l'époque d'internet, de nouvelles manières de lire et d'écrire voient le jour ; si l'on considère le texte dans des typologies plus variées, sans se limiter à l'œuvre littéraire, la « chaîne » dont Gentzler et Benjamin font état (2.1) est devenue un réseau et l'architecture ordonnée d'Eliot un ensemble de plus en plus dense et imbriqué. Le texte est « désagrégé » ou « éclaté » pour être « recomposé » ailleurs, différemment. La notion d'original est devenue secondaire et celle de partage prioritaire. Si les traductions se font par le biais d'une langue pivot (souvent l'anglais), servant d'étape intermédiaire pour la traduction à partir d'une langue et vers une autre langue, la notion même d'original est malmenée, ou n'a plus de sens. Nous sommes toutes et tous dépassés par la quantité et le brassage d'informations qui nous entoure, mais malgré ses inconvénients, ce réseau dont nous faisons désormais partie offre évidemment des potentialités formidables.

Inspirée elle aussi par le mythe borgésien, Susan Bassnett (2009) compare l'internet à la bibliothèque de Babel, décrite dans la nouvelle que Jorge Luis Borges a écrit en 1941 : un immense réservoir de connaissances qui nous met face à nos limites, aussi bien en tant que chercheurs, ou de professionnels en général, qu'en tant qu'êtres humains.

The internet [...] forces us to confront the fluidity of knowledge. It denies us the right that we scholars thought we had, to call ourselves experts, for there at the touch of a button are yet more sites, yet more pathways, yet more unexplored references, yet more possibilities. Every time we click on, we are reminded of all that we do not know and will never know.

(Bassnett, 2009, p. 6)

Insaisissable dans sa totalité, mais loin d'être un ensemble chaotique, l'internet est fondé sur des règles mathématiques précises, grâce auxquelles les informations sont encodées dans un alphabet binaire, avant d'être décodées, au cours d'une série d'opérations complexes, comparables en partie à des traductions intersémiotiques. Pareillement, le numérique est de plus en plus présent dans les sciences humaines et sociales, et en pleine expansion avec toutes les potentialités qu'il offre. Son application en lexicométrie (voir Chapitre 5 et notamment 5.3) permet, par exemple, d'imaginer des relations entre des valeurs numériques et des mots, et d'envisager une analyse quantitative du texte. Ainsi, ces technologies expriment, elles aussi, notre besoin de créer des catégories et d'ordonner la réalité pour tâcher de la comprendre.

Dans cette même démarche, nous souhaitons tenter un parallèle entre la métaphore d'Eliot et la théorie plus récente du polysystème, élaborée par Itamar Even-Zohar (1990) et

fondée sur un concept introduit par les formalistes russes (Lefevre, 1992b, p. 11), laquelle marquerait une phase structuraliste de la traductologie (Bassnett, 1998, p. 132). Nous souhaitons voir si elle serait encore d'actualité et, dans tous les cas, découvrir ce qu'elle a à nous apporter aujourd'hui.

D'après Even-Zohar (1990), au sein d'une même culture, les systèmes littéraires et culturels seraient reliés entre eux pour former un polysystème, dans lequel chaque système influence les autres, et est influencé en retour, dans une dynamique stratifiée. D'ailleurs, les rapports de force qui animent les macro-systèmes littéraires et culturels ne sont pas différents de ceux qui résident au cœur de l'organisation sociale (Boulangier, 2004, p. 60). Et le système culturel interagit à son tour avec d'autres systèmes, tels que le système politique et le système religieux, par exemple.

L'importance que cette théorie revêt pour la traductologie réside dans le fait qu'on reconnaît au texte traduit la légitimité non seulement d'y occuper une place, mais aussi de jouer un rôle actif et décisif dans l'ensemble des systèmes littéraires qui l'entourent, et dont il fait partie. Les textes traduits, dont le statut n'est plus inférieur aux textes originaux, représentent un élément à part entière du système littéraire et, de surcroît, un élément parfois novateur, venant y combler un vide, ou y assouvir un besoin. En raison de ses caractéristiques et de la force qui l'a attiré dans ce nouveau contexte, en justifiant la demande qui a mené à sa publication, le texte traduit est capable d'influencer la culture d'accueil. Son potentiel novateur est même parfois la source d'un renouvellement du genre littéraire lui-même, dans un processus qui entraîne toutes les « constellations génériques » : ainsi, en littérature, « dès qu'une œuvre novatrice introduit un nouveau prédicat artistique, toutes les œuvres déjà existantes sont affectées automatiquement du prédicat opposé » (Schaeffer, 1989, p. 143). Toujours rattachée à son époque, et à la vision du monde qui l'a créée, la classification générique dépend également du point de vue que l'on assume pour l'observer, comme le montrent bien des adjectifs utilisés dans les étiquettes de genre, tels que « nouveau », « oriental », « classique », « moderne », etc. De nouveaux genres voient le jour ou des nouvelles classifications génériques viennent éclairer le paysage littéraire d'une époque, en révélant la plasticité de ce type de taxinomie et sa variabilité suivant le contexte, ou son « mode d'être historique » (Schaeffer, 1989, p. 131).

Or, lorsqu'elle occupe une place centrale dans le polysystème, car porteuse de nouveaux modèles dans son environnement et en position de force, la littérature traduite tend à contourner les normes usuelles de la culture cible, pour s'approcher davantage du texte source (Even-Zohar, 1990, p. 50). L'inverse est vrai lorsqu'elle y occupe une place

périphérique — une place traditionnellement occupée, d'ailleurs, par la littérature de jeunesse. Elle tendrait dans ce cas à neutraliser ses particularités au bénéfice de modèles tout faits et bien rôdés par la culture cible, bien que parfois lointains de l'esprit qui caractérisait le texte dans sa langue originale. Par exemple, dans le cas d'ouvrage comportant plusieurs niveaux de lecture, comme c'est le cas pour *The Chronicles of Narnia*, cette manipulation peut passer par leur neutralisation, au profit d'un seul plan, qui déconstruit le système idéologique de l'œuvre en privilégiant un seul message, parmi ceux que véhicule le texte original.

Le résultat peut être une littérature sans grandes surprises qui vient confirmer le pouvoir d'une culture forte et plus étanche aux influences externes, une littérature et une façon de traduire qui vont satisfaire un horizon d'attente conservateur, risquant de rappeler pour cela « l'art culinaire, du simple divertissement » évoqué par Jauss, laissant peu d'espace à l'innovation et à la découverte du nouveau. C'est un art qui « n'exige aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant » (Jauss, 1978, p. 58–59). Cette démarche traductive peut aussi faire un large usage de stéréotypes, d'autant plus sournois qu'ils font appel à des interprétations automatiques de la part du lecteur, et qu'ils inhibent la construction critique du sens, car ils sont devenus des formes de pensée routinières dans l'environnement socioculturel (ou contexte) de l'œuvre (Fowler, 1996). Nous reviendrons ultérieurement sur la question des stéréotypes et du public en littérature de jeunesse (notamment au Chapitre 14 de cette thèse), qui est un point essentiel, mais nous pouvons d'ores et déjà nous demander dans quelle mesure ce même destin concernerait les livres pour la jeunesse, et si les traductions d'œuvres écrites par des auteurs plus célèbres, voire des auteurs ayant écrit aussi pour un public d'adultes, en seraient épargnées. Ce sera l'un des objectifs de notre recherche que de voir de quelle manière la traduction du recueil de C.S. Lewis pourrait se situer dans le système littéraire français et, dans ce sens, quels sont les indices nous permettant de déceler cette position, dont les stratégies de traduction utilisées sont porteuses.

Les tensions inhérentes à la traduction (en tant que processus, ou pratique, ou en tant que produit de ces actions) ont parfois été représentées le long d'une échelle, construite à partir d'un système binaire, de deux axes opposés. Ainsi, Gideon Toury (1995) exprimait une célèbre dichotomie en définissant la traduction par sa conformation à l'un de deux pôles : *adequacy*, qui est le propre d'une traduction plus proche du texte original, et *acceptability*, qui exprime en revanche une stratégie naturalisante et conforme aux normes de la culture cible. Mais ce schéma binaire ne suffit pas toujours à décrire une situation complexe, où plusieurs facteurs entrent en jeu (Wai-Ping, 2007, p. 325).

La réaction face à l'influence étrangère, par exemple, n'est pas la même selon les pays, et selon les époques : les cultures sont plus ou moins ouvertes à des formes et des contenus venant de l'extérieur, et les systèmes littéraires correspondants sont plus ou moins « forts » et imperméables ou, au contraire, perméables face à cette influence (Fernández López, [2000] 2006, p. 46). Cette perméabilité peut aussi concerner uniquement certains facteurs qui pénètrent plus facilement à l'intérieur de la culture d'accueil, tandis que d'autres sont écartés, étant considérés comme tabous dans la culture cible ; le résultat est alors la publication d'œuvres partiellement remaniées, afin qu'elles soient plus conformes à l'idéologie dominante de la culture du nouveau public.

En effet, pour ce qui est de l'empreinte idéologique portée par l'œuvre traduite, l'horizon d'attente du public auquel elle est destinée revêt beaucoup d'importance. Le choix de traduire ou pas un ouvrage est déjà un acte idéologique en soi, qui s'exprime dans la volonté d'intégrer une œuvre étrangère à une autre culture, en mettant sa traduction à la disposition d'un nouveau public qui ne pourrait pas y avoir accès autrement. Par la suite, l'idéologie s'exprime par le biais de stratégies de communication et de traduction spécifiques, visant à créer un échange efficace et dans le but de conquérir les faveurs d'un nouveau public, situé dans un contexte géographique, et parfois temporel, différent.

All texts are culturally embedded and require a frame of reference which is shared between sender and receiver to be able to function as vehicle of communication. The various forms of displacement that result from translation [...] threaten this shared frame of reference.

(Hermans, [1996] 2010, p. 199)

Incluse dans un nouveau contexte pragmatique, et dans l'effort de créer un cadre commun au sein duquel la communication puisse avoir lieu, la traduction pourra alors conforter le lecteur dans son univers et dans ses acquis socioculturels ou, au contraire, lui ouvrir des brèches sur des visions du monde différentes et nouvelles, s'affirmant par son originalité.

La théorie des polysystèmes nous apporte des éclairages à propos de l'idéologie dans le texte traduit, et cela malgré un certain nombre de critiques dont elle a fait l'objet, ayant été jugée trop abstraite (Lefevre, 1992b, p. 11 ; Gentzler, [1993] 2001, p. 130 ; Hermans, 1999, p. 118), et incapable de prendre en compte les tensions réelles entre des groupes d'individus. Par ailleurs, Pym (1998, pp. 110–124) rejette la théorie des polysystèmes comme inadéquate dans l'étude de la traduction en tant que phénomène socioculturel et historique.

Nous pensons cependant, comme Yau Wai-Ping (2007), que cette théorie peut s'avérer fort utile pour l'étude de l'idéologie. En effet, Even-Zohar conçoit la culture comme un lieu



de lutte idéologique pour la conquête d'une position centrale au sein du polysystème, et c'est précisément cette tension pérenne entre le centre et la périphérie qui apporte un caractère dynamique à la culture (Wai-Ping, 2007, p. 323). Dans ces mouvements centripètes et centrifuges à la fois, par lesquels les œuvres dynamisent sans cesse le système qui les englobe, les deux pôles, *adequacy* versus *acceptability*, pourraient ne pas s'exclure mutuellement, mais apporter ensemble des réponses utiles pour élucider l'idéologie du texte (Wai-Ping, 2007, p. 326).

Michael Toolan écrit en 1990 : « after Derrida, it seems, every binary categorization one cares to think of is vulnerable to deconstruction : speech versus writing ; poem versus novel ; dialogue versus narrative ; character versus incident ; and, perhaps, linguistics versus literary criticism » (Toolan, 1990, p. 2). Certaines de ces dichotomies ont caractérisé une vision du monde remontant aux origines de la civilisation occidentale et, selon Edwin Gentzler et Maria Tymoczko (2002, p. xviii), liée aux théories « monolithiques » du pouvoir et à une représentation du pouvoir éminemment répressive (*ibid.*, p. xix). La tendance au dépassement des dichotomies concernerait alors également la tension entre centre et périphérie, contribuant à créer de nouveaux espaces d'expression, comme les *spaghetti bowls*, dont parle Lily Robert-Foley (2014, p. 16), « carrefour[s] d'échanges routiers d'une grande complexité » qui donnent bien l'idée du mouvement qui caractérise la vie, y compris d'une œuvre d'art, et des parcours inattendu que la création peut prendre. Notre époque semble en effet plus préoccupée de redéfinir la réalité, en prenant en compte ce qui réside dans l'espace, compris entre les deux extrêmes. On y découvre une richesse ontologique qui échappe aux catégories préconstruites et aux idéologies. Ou alors, ce sont de nouvelles classifications qui voient le jour, de nouvelles idéologies, défiant l'intellect, et parfois aussi la morale et le sens commun. L'espace qui sépare entre elles deux positions idéologiques opposées peut aussi représenter un lieu de conflit potentiel, sinon de recherche d'un équilibre, et révèle dans tous les cas une situation complexe.

Les binômes qui ont depuis toujours caractérisé la traduction, la renfermant dans une série de clichés, ont été rapportés de façon assez exhaustive par Theo Hermans ([1996] 2010, p. 210) : là où le texte original est un travail créatif et primaire, la traduction serait ainsi un travail dérivé et secondaire ; là où le premier est le fruit d'un travail artistique (*art*), la deuxième serait plutôt le résultat d'une pratique professionnelle ou artisanale (*craft*) ; si le premier représente l'autorité, la deuxième lui doit obéissance (une variante de la fidélité, à la lettre, au contenu) ; si le premier est synonyme de liberté, la deuxième représente contrainte et respect des normes ; lorsque dans le TS on parle en son nom propre, en traduction on parle au

nom de quelqu'un d'autre (la position consistant à considérer la traduction comme un discours rapporté est d'ailleurs partagée par plusieurs chercheurs ; voir aussi 2.3.3). Hermans rappelle également que, dans nos cultures, les concepts de masculin et de féminin ont pendant longtemps réuni autour d'eux une palette de termes opposés, tels que « créateur » *versus* « reproducteur », « actif » *versus* « passif », « original » *versus* « dérivé », « dominant » *versus* « subordonné » ; autant de catégories qui ont été les piliers d'une société et d'une culture patriarcale (et misogyne) remontant aux origines de notre civilisation et appuyées par des interprétations religieuses. Lorsqu'on se rappelle les polémiques autour des « Belles infidèles » (Chamberlain, 1988), ces analogies nous paraissent particulièrement éclairantes. Et si certains de ces binômes nous semblent dépassés aujourd'hui, d'autres persistent ou font l'objet de débats.

Ainsi, les mêmes tensions qui animent la société sont présentes dans la traduction et se reflètent dans sa pratique. Les croyances et les valeurs qui la définissent sont issues des dynamiques socioculturelles dans lesquelles elle s'insère à la fois en tant que produit et en tant que processus. Parmi les différentes pratiques traductives, la traduction littéraire serait notamment contrôlée et régulée par des facteurs qui pourraient être résumés par « la relativité et la mouvance des conventions littéraires différant selon la période historique, l'idéologie en cours, la poétique dominante, le donneur d'ouvrage et les stratégies mises en œuvre par le sujet traduisant » (Boulanger, 2004, p. 60). Or, derrière tout modèle, lorsqu'il est contextualisé, c'est-à-dire appliqué ou ancré dans un contexte socioculturel et historique précis, l'on découvre des individus qui incarnent des rôles établis, mais d'une façon qui leur est propre, en phase avec leur temps et en devenir, entre universalité et historicité, en équilibre entre création artistique, engagement, et lois du marché. Ce sont leurs positionnements qui nous intéressent au sein de cette étude, et notamment dans un contexte d'édition de littérature de jeunesse. Et nous ne manquerons pas, dans les pages qui suivent, de nous interroger sur la place du lecteur dans ce système, lecteur dont les goûts sont trop souvent pilotés par des campagnes publicitaires massives, mais à qui revient le rôle ultime de redonner le souffle à ce patrimoine culturel, en l'actualisant dans l'acte de lecture.

## 2.2. Traduction, culture et idéologie

En nous interrogeant sur la nature de la traduction et sur les liens qui unissent traduction, culture et idéologie, nous souhaitons explorer quelques-uns des cadres conceptuels qui ont mené aux études actuelles, et notamment ceux qui nous paraissent les plus pertinents pour notre analyse, en les situant dans un continuum qui a vu naître la traductologie telle qu'elle est conçue aujourd'hui.

Les traces d'une réflexion sur la nature de la traduction et sur la meilleure façon de traduire remontent, en Europe, jusqu'à Cicéron et Horace, en passant par St. Jérôme, Étienne Dolet, Martin Luther, John Dryden, Goethe et Schleiermacher, pour énumérer quelques auteurs parmi les érudits qui se sont penchés sur ce sujet (Bassnett, [1980] 2002 ; Lefevere, 1992a ; Snell-Hornby, 2006b). Aujourd'hui, la littérature sur ce sujet est tellement vaste qu'il serait difficile de citer toutes les contributions fondamentales qui ont fait (et qui font sans cesse) avancer le débat. Cependant, l'analyse stylistique et narratologique n'a pas toujours pris en considération l'écart possible entre le texte original et sa traduction ; le style d'un auteur, tout comme la structure narratologique d'une œuvre, ont été souvent décrits et appréciés, sans faire de différences entre les propos originaux et les propos traduits (Munday, 2001 ; Olohan, 2004 ; Bosseaux, 2007). En effet, si la traduction est une pratique ancienne et, nous l'imaginons, aussi ancienne que la parole (du moins en ce qui concerne la traduction orale, c'est-à-dire l'interprétation), elle a longtemps été reléguée au second plan et n'a réveillé un intérêt plus généralisé qu'au cours du siècle dernier, lorsque la communication entre individus et les déplacements d'une région linguistique à l'autre se sont intensifiés de façon exponentielle avec le développement des moyens de transport, des nouvelles technologies, et d'une économie à l'échelle mondiale.

Signe d'une discipline qui a pris ses marques et qui affirme ses particularités, l'histoire de la traduction n'a été écrite que récemment, éveillant un grand intérêt surtout aux alentours des années 1970 (Bassnett, 1996, p. 22). Ce sont les années où la traductologie fait son entrée dans le monde académique en tant que discipline indépendante, et où l'on assiste à la création de cursus dédiés à la formation de professionnels performants.

Mais c'est surtout l'émergence du courant pragmatique (1.1.1), en linguistique, au cours des années 1960 (Austin, 1962 ; Searle, 1969), et de la linguistique textuelle (inspirée par M.A.K. Halliday et sa grammaire fonctionnelle systémique) qui ont rendu possible l'affirmation des *Translation Studies*, notamment dans un contexte anglophone (Snell-

Hornby, 2006b, p. 39), en apportant des outils théoriques et analytiques précieux pour sonder le processus traductif et son résultat, soit la traduction.

### **2.2.1. Le *Cultural Turn* et la *Manipulation School***

La théorie des polysystèmes a revêtu une grande importance pour le développement des *Translation Studies*, telles qu'on les conçoit aujourd'hui, tout comme a été cruciale l'émergence de la linguistique systémique fonctionnelle de Halliday ([1985] 2014) et de la pragmatique, ainsi que les réflexions du groupe que l'on a appelé *Manipulation School*. Grâce aux influences de démarches et de disciplines différentes, il est désormais acquis que la traduction n'implique pas uniquement un passage d'une langue à l'autre de mots et de phrases, mais que l'on traduit aussi des pensées et des visions du monde : la traduction n'est plus une « activité marginale », uniquement utilitariste ou, au contraire, purement esthétique. En lui reconnaissant, à côté de sa dimension poétique, une dimension idéologique, on affirme son rôle fondamental dans l'histoire littéraire et culturelle (Bassnett, 1996, p. 13).

Avant d'aboutir au résultat final qu'est le texte traduit, commercialisé dans une nouvelle langue et selon les codes du marketing local, l'œuvre littéraire passe à travers une série de processus complexes, du moment où elle est choisie en tant qu'œuvre à traduire, jusqu'à sa traduction et/ou son adaptation par un ou plusieurs traducteurs, à sa relecture et/ou son adaptation par l'éditeur, et finalement à sa publication par une maison d'édition et à sa diffusion sur le marché du livre. Tous ces passages laissent des traces dans le texte, parfois difficilement attribuables à tel ou tel acteur, mais indéniablement présentes pour un lecteur (bilingue) avisé, et du plus grand intérêt pour l'étude de l'idéologie.

Un intérêt grandissant pour l'idéologie dans le texte, et plus précisément pour les dynamiques de pouvoir impliquées, a vu le jour dès la seconde moitié du siècle dernier, en parallèle aux mouvements contestataires des années 1960 qui marquent le déclin d'un certain nombre d'idéologies et une reconceptualisation de la société et du pouvoir (Gentzler et Tymoczko, 2002, p. xii). Mais ce n'est que vers les années 1980, et dans un contexte anglophone, que les adeptes d'une traductologie (*Translation Studies*) revendiquant ses droits en tant que discipline indépendante, et en quête de théories fondatrices, ont commencé à s'intéresser systématiquement aux contextes culturels et aux politiques de production qui entourent la traduction. Ce sont les mêmes années qui ont assisté à la naissance des *Cultural Studies* et des théories postcoloniales. Au cœur d'une indispensable dynamique d'ouverture à

l'Autre, la traduction se révèle alors dans la création d'un « troisième lieu » (Álvarez et Vidal, 1996) : un espace de confrontation tellement vital que l'émergence du sens lui-même ne serait pas à chercher dans l'une ou l'autre des deux langues en présence, mais dans le lieu de leur rencontre.

The importance of the cultural milieu of each language is such that it could be argued that its significance cannot be found at a linguistic level (neither SL nor TL) but rather on a third level in the cultural space that emerges from the clash (although, ideally, intersection) between the two cultures; a cultural space that is usually as complex as it is conflicting.

(Álvarez et Vidal, 1996, pp. 3–4)

C'est à ce troisième « niveau », en tant que lieu de contact, que se joue un conflit et/ou une négociation, cette dernière opérant aussi sur de plans différents, intra- et extratextuels, dans les stratégies de traduction, dans la position idéologique du traducteur vis-à-vis des deux langues et des deux cultures, ainsi que de tous les acteurs participant à cet acte de communication complexe et socialement pertinent (« socially relevant », Hermans, 2014, p. 299) qu'est la traduction.

La reconnaissance du lien étroit qui unit traduction, société et culture donne un élan au tournant culturel des années 1990, dénommé *Cultural Turn*, que nous présentons ici en quelques lignes, du point de vue de la traduction, et d'une façon très succincte. Dès lors, les *Translation Studies* consacrent une attention particulière à l'étude de l'idéologie dans le texte, d'un point de vue descriptif, contrastif et interculturel, conduisant à réfléchir sur les différentes forces en jeu, dans le texte et autour du texte (Lefevere, 1992b). C'est la naissance d'un nouveau paradigme, intégrant le texte et son cotexte dans leur contexte de production, et cherchant à mettre en évidence les forces en présence, tout au long du processus amenant du projet de traduction à sa diffusion sur le marché, et à sa réception.

Translation needs to be studied in connection with power and patronage, ideology and poetics, with emphasis on the various attempts to shore up or undermine an existing ideology or an existing poetics. [...] Translation Studies has begun to focus on attempts to make texts accessible and to manipulate them in the service of a certain poetics and/or ideology. Seen in this way translation can be studied as one of the strategies cultures develop to deal with what lies outside their boundaries and to maintain their own character while doing so — the kind of strategy that ultimately belongs in the realm of change and survival, not in dictionaries and grammars.

(Lefevere, 1992a, p. 10)

Désormais, en tant que production culturelle, outre qu'elle constitue un phénomène qui dépasse le cadre du langage, la traduction s'avère représenter un terrain d'étude précieux pour qui souhaite sonder le fonctionnement de notre société, et notamment les enjeux liés au

rapport entre pouvoir et culture (Gentzler et Tymoczko, 2002, p. xi). En tant que stratégie de survie, la traduction, est profondément enracinée dans la vie sociale, ou autrement dit dans le discours. Pour la société dont elle est issue, elle représente l'ouverture à l'Autre, tout en œuvrant pour préserver la langue dans laquelle elle s'exprime, et donc son identité. En contribuant par son dynamisme à l'évolution de la société, elle garantit son renouvellement et donc sa pérennité.

Traditionnellement, ainsi que nous l'avons évoqué ci-dessus, on situe le tournant culturel de la traductologie en 1990, lorsque Susan Bassnett et André Lefevere publient une introduction co-écrite à leur *Translation, History and Culture*. À leurs côtés, nous retrouvons un groupe d'initiateurs réunis autour des travaux de ce que l'on a dénommé la *Manipulation School*, un mouvement né aux alentours des années 1980 en Israël et aux Pays-Bas, dont les principaux représentants étaient Susan Bassnett, André Lefevere, José Lambert, Raymond van den Broek et Theo Hermans (en Europe du Nord), Itamar Even-Zohar et Gideon Toury (en Israël) et Maria Tymoczko (aux États-Unis). Le nom de ce groupe a pour origine une collection d'essais édités en 1985 par Theo Hermans, *The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation* (republié en 2014 dans la collection *Routledge Revivals*) et, pour leur part, les auteurs de ces articles ne se définissent pas comme une école mais plutôt comme un ensemble hétérogène d'individus réunis par une vision commune (Hermans, [1985] 2014, p. 10) :

[A] view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures.

(Hermans, [1985] 2014, pp. 10–11)

La traduction littéraire est au centre de ces études, qui mettent en avant une démarche descriptive et fonctionnelle, centrée sur le texte cible, ainsi que l'importance de l'interaction entre la théorie et l'application à des cas pratiques. En tant que facteur mobilisateur, non seulement la traduction a un rôle actif au sein d'un système littéraire, mais elle provoque l'interaction entre systèmes littéraires distincts, stimulant leur renouveau.

Un autre concept central des travaux de ce groupe est que toute traduction implique un certain degré de manipulation du texte source (Hermans, [1985] 2014, p. 11). Cette manipulation, plus ou moins consciente, peut prendre des formes variées (Mason, [1994] 2010, p. 91 ; Gentzler, 2002, p. 196). Dans un sens péjoratif, « manipulation » est

synonyme de dissimulation et de : « déni de l'autre, de sa liberté de penser et sa capacité à penser par lui-même » (Guilbert, 2013, p. 24). Dans ce sens, il y a manipulation lorsque les cibles des messages (lecteurs, auditeurs, spectateurs) ne sont pas à même de déceler les intentions dissimulées derrière un acte de communication (van Dijk, 1998, p. 216). Lorsque cette manipulation est consciente, elle enfreint les maximes conversationnelles (1.1.2.) de Grice (1989), et notamment les maximes de qualité (« do not say what you believe to be false »), de relation (« be relevant ») et de manière (« avoid obscurity » ; « avoid ambiguity »). Lorsqu'elle ne l'est pas, elle s'inscrit dans l'idéologie dont elle est la porte-parole spontanée.

Du point de vue étymologique, l'anglais *manipulation* est un emprunt du français (OED<sup>13</sup>), indiquant initialement l'action de manier des substances ou des instruments, dans une opération scientifique ou technologique (CNRTL<sup>14</sup>). Le verbe « manipuler » est issu du latin médiéval *manipulare*, qui était un terme du domaine pharmaceutique<sup>15</sup>, issu à son tour du latin *manipŭlus*, indiquant au Moyen Âge une poignée d'herbes officinales<sup>16</sup>. C'est ainsi que l'italien *manipolare* ou le français « manipuler » peuvent aussi désigner une opération par laquelle on travaille à la main une substance malléable pour en extraire l'essence (en alchimie, la quintessence, résultat ultime de distillations successives). Dans la manipulation il y a donc également une notion de corporéité ou de contact physique, impliquant les mains du sujet ou de l'opérateur/opératrice qui effectue la manipulation. Ses mains marquent le point de contact entre l'agent et la substance en question, et leur fonction en tant que moyens d'action est double : si, d'une part, il peut y avoir dans cette démarche un caractère d'authenticité, comme dans l'action ancestrale de pétrir une pâte, d'autre part, il y a la possibilité d'altérer artificiellement la substance, en utilisant des outils et des additifs (par exemple, dans des manipulations de laboratoire). Quel genre d'interaction relie l'agent manipulateur et l'élément manipulé ? Tout en n'étant pas inerte, la substance manipulée capitule face à la domination, ou au contrôle, exercés par l'agent manipulateur ; car la substance peut parfois montrer une résistance initiale, mais elle finit par se laisser modeler et transformer. Néanmoins, une manipulation peut aussi viser à extraire (par exemple, d'une plante) une substance active, capable d'engendrer des effets (thérapeutiques).

Or, en traduction, l'on observe le résultat de la manipulation, soit des parties de textes qui ont été manipulées. L'utilisation plus fréquente du verbe « manipuler », dans cette

---

<sup>13</sup> Oxford English Dictionary, [en ligne] [www.oed.com](http://www.oed.com), consulté le 1 septembre 2018.

<sup>14</sup> CNRTL, Lexicographie, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 1 septembre 2018.

<sup>15</sup> CNRTL, Étymologie, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 1 septembre 2018.

<sup>16</sup> Treccani, Vocabolario, [en ligne] <http://www.treccani.it>, consulté le 1 septembre 2018.

acceptation, au passé de l'indicatif et dans une phrase passive, semble signifier que la manipulation n'est observable qu'en tant que fait accompli, et que l'instant de sa mise en œuvre nous échappe, tout comme peut nous échapper son résultat, sans une observation attentive et contrastive. Lorsqu'il y a manipulation, il s'agit avant tout d'une appropriation (ou d'une interprétation) de la part du sujet manipulateur (traducteur/traductrice) et ensuite d'une restitution, au terme d'un processus visant à apporter des modifications au message initial, dans le transfert d'une langue à l'autre qu'on nomme habituellement une traduction. Ayant changé de forme, le texte traduit et manipulé n'est pourtant pas méconnaissable, car il garde une ou plusieurs de ses composantes essentielles, grâce auxquelles l'on peut encore remonter au texte original dont il est issu et avec lequel il partage une identité commune, dans la relation habituelle qui lie le texte « original » et sa traduction. Ce qui caractérise la manipulation, c'est cependant tout ce qui n'est plus là, ce qui a été omis et ce qui a été transformé, par rapport à un autre type de « traduction » qu'il nous reste à définir. En tant que démarches subjectives d'appropriation et de transformation, la manipulation et l'interprétation ont donc des points en commun. De plus, l'on ne peut interpréter un texte sans rentrer véritablement en contact avec sa substance, et par conséquent sans laisser de traces de subjectivité — il serait tentant de dire, sans « se salir les mains », même là où l'on croit utiliser des gants. Ce sont les qualités et les caractéristiques de cette empreinte qui font toute la différence, et qui constituent autant d'indices pour l'étude du point de vue et de l'idéologie dans le texte.

### **2.3. Traduction, adaptation, réécriture ou manipulation ?**

Dans cette section, nous explorons des concepts clés pour la traduction, tels que l'équivalence et l'adaptation, sans perdre de vue notre sujet principal, soit l'analyse du transfert de l'idéologie dans les livres traduits et adressés à un public d'enfants, et notamment dans la traduction du recueil de C.S. Lewis, intitulé en français *Le Monde de Narnia*.



### 2.3.1. Traduction et traductions

Aujourd'hui, la traduction est au centre d'un grand nombre de dynamiques communicationnelles, caractérisant notre époque ; elle y est déclinée sous toutes ses formes, des plus traditionnelles et/ou professionnelles aux contributions diverses d'amateurs ou de *fans* sur internet, jusqu'aux applications de traduction automatique, de plus en plus performantes. Ces modalités traductives couvrent un large spectre, aussi vaste que les domaines où elles sont appliquées, et elles ont des exigences de qualités différentes. Parmi les produits culturels destinés à un jeune public, certaines sont même réalisées dans un contexte illégal qui enfreint les droits d'auteur et sont parfois appelées des « traductions pirates ». Il s'agit par exemple des traductions de romans, avant leur publication officielle — comme il a été le cas pour *Harry Potter*<sup>17</sup>, avant la sortie en librairie de la traduction officielle, publiée par Gallimard ; en revanche, les *scanlations* de mangas et les *fansubs*, effectuées par un public de passionnés, font référence, respectivement, à l'activité de numérisation, traduction et mise en ligne de mangas japonais, et au sous-titrage d'œuvres audiovisuelles par un public de passionnés (*fansubbing*). Toutes ces activités, y compris celles considérées comme du piratage, montrent la vitalité du secteur, et nous rappellent que la traduction, tout comme la langue, est une nécessité, qu'elle est omniprésente et qu'elle profite d'une certaine indépendance.

Or, est-il encore pertinent de se demander qu'est-ce qu'une traduction ? Est-il possible de définir ce terme, d'une façon scientifique, en prenant en compte toute sa richesse et sa complexité ?

It must be admitted [...] that translation scholars have often been their own worst enemies, not just for failing to question the normative and source-oriented approaches typical of most traditional thinking about translation, but also for continuing to ask similarly unproductive essentialist questions (how is translation to be defined?, is translation actually possible?, what is a 'good' translation?) — with or without the dubious excuse that pedagogical considerations (we need to train translators, good translators) justified such questions.

(Hermans, [1985] 2014, p. 9)

En effet, de nombreux auteurs appartenant à différentes mouvances des *Translation Studies* ont essayé de cerner ce concept et de le décrire, notamment en contraste avec d'autres termes, tels qu'adaptation, traduction libre, version, retraduction, réécriture, transcréation, pseudo-

---

<sup>17</sup> « Traduction pirate de Harry Potter : pas de poursuite », *Le Figaro*, 14 Octobre 2007, [en ligne] [http://www.lefigaro.fr/medias/2007/08/13/04002-20070813ARTFIG90133-traduction\\_pirate\\_de\\_harry\\_potter\\_pas\\_de\\_poursuite.php](http://www.lefigaro.fr/medias/2007/08/13/04002-20070813ARTFIG90133-traduction_pirate_de_harry_potter_pas_de_poursuite.php), consulté le 25 septembre 2018.

traduction, etc. N'en déplaise à Theo Hermans, nous souhaitons consacrer quelques pages à trois définitions parmi celles qui ont été formulées, en réponse à cette « question stérile ».

Par exemple, selon la célèbre définition qu'en donne Roman Jakobson ([1959] 2004, pp. 139–141), la traduction est synonyme d'interprétation ; plus précisément, c'est un acte interlinguistique qui consiste dans « l'interprétation de signes verbaux par le biais d'une autre langue »<sup>18</sup> (c'est nous qui traduisons), et fait partie d'un triptyque, aux côtés de la traduction intralinguistique (qui est une reformulation du message dans la même langue<sup>19</sup>) et de la traduction intersémiotique (une interprétation de signes verbaux en signes non verbaux qui est dite aussi transmutation<sup>20</sup>). S'inspirant des théories de Peirce, le linguiste russe identifie un lien direct entre signification et traduction. Ainsi, il s'agit toujours de traduire un signe dans un autre signe, un signe « alternatif » qui a la qualité d'être plus compréhensible ou plus pertinent ou plus explicite, au sein d'une situation de communication donnée. En élargissant notre perspective au texte et au message dans sa totalité, la traduction prend la forme, selon Jakobson, d'un « discours rapporté » (cf. *infra*), quoique « équivalent » au message original (Jakobson, 2004, p. 141). C'est une relation d'équivalence établie « dans la différence » car les signes ne se correspondent jamais parfaitement, ne fût-ce que par leur signifié : « equivalence in difference is the cardinal problem of language and the pivotal concern in linguistics » (Jakobson, 2004, p. 139).

La notion d'équivalence a d'ailleurs reçu beaucoup d'intérêt en traductologie, étant un concept central de cette discipline, souvent utilisé pour définir la traduction elle-même : définie comme une relation qui exprime la continuité entre le texte original et sa traduction, l'équivalence entre les deux textes légitime le statut et l'essence du second. Or, un problème de circularité a été mis en évidence, sans pour autant être résolu, où l'équivalence et la traduction finiraient par se définir mutuellement (Pym dans Kenny, 1998a, p. 77 ; Ladmiral, 1995). Ainsi, lorsqu'il essaie de distinguer les éléments constituant la polysémie du terme « traduction », en établissant ce qu'il appelle la « phénoménologie sémantique » de ce concept, et dressant pour cela une sorte de catalogue des acceptions du terme, Jean-René Ladmiral en définit le degré zéro (pour lui, le « sens minimal ») comme « l'équivalence abstraite d'une pure et simple équation interlinguistique » (Ladmiral, 1995, p. 410).

---

<sup>18</sup> “Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language” (Jakobson, [1959] 2004, p. 139, emphase dans l'original).

<sup>19</sup> “*Rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language” (Jakobson, 2004, p. 139)

<sup>20</sup> “*Transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (Jakobson, *ibid.*).

Si l'on consulte la plupart des diverses définitions qui entreprennent de saisir ce qui fait la nature de la traduction, on en viendra à un énoncé de base du type : la traduction est la pratique qui produit un texte-cible sémantiquement, stylistiquement, poétiquement, rythmiquement, culturellement, pragmatiquement... équivalent au texte-source auquel il vient se substituer. [...] En effet, le concept d'*équivalence* n'est finalement ici qu'un synonyme de *traduction*. En sorte que le type de définition proposé est tout simplement de nature tautologique, c'est-à-dire qu'il nous apprend seulement que la traduction est une traduction !

(Ladmiral, 1995, p. 417, [emphasis dans l'original])

Mais le concept d'équivalence reste vague et, par une nouvelle métaphore mathématique, Ladmiral en conclura que la traduction, en tant que principe qui rend possible la pratique homonyme, « est un concept premier, un peu comme il existe des 'nombres premiers' » (1995, p. 418). L'on pourrait en déduire que nous nous retrouvons face à une sorte de noyau dur, un seuil infranchissable, faute de moyens capables de décrire et examiner cette réalité ultime. De plus, affirmer que la traduction est un concept premier pourrait nous amener à considérer, encore une fois et d'une manière simpliste, l'adaptation, la réécriture, et les autres phénomènes « dérivés » de la traduction ou lui étant apparentés, comme des concepts « secondaires » (2.1.1).

Or, par une démarche intéressante et en s'appuyant sur la linguistique cognitive, Sandra Halverson (1999) propose de considérer la traduction comme un concept ou une catégorie prototypique, pouvant servir de base pour des généralisations. Les catégories sont le résultat d'une comparaison que le sujet opère entre un exemple concret et une structure cognitive à la base de ses jugements (Halverson, 1999, p. 6). Cette structure cognitive est un « modèle cognitif idéalisé » ; nous ne rentrerons pas ici dans les détails des polémiques que ce modèle a suscitées, et qui ont mis en avant ses limites et « le flou », selon certains, de ses outils analytiques (Guignard, 2011). En admettant que les généralisations que l'on peut faire à partir du prototype de traduction ne sont pas stables dans le temps, comme le montrent les différentes théories, qui se succèdent depuis Cicéron ou Luther (dans une perspective eurocentrique), ni dans l'espace, si l'on observe les études sur l'histoire de la traduction en Chine (Munday, 2001, p. 21), ce qui reste constant est le fait que traduire signifie toujours « transposer une information de la langue source dans la langue cible sous forme écrite » (Comité Européen de Normalisation, 2006, p. 5). Cette « action prototypique » peut donner des résultats différents en fonction des effets souhaités, ou des objectifs que doit remplir la traduction et qui se doivent d'être définis le plus précisément possible, afin de pouvoir adapter les stratégies traductives en vue des résultats escomptés. Car, si la traduction est avant tout un concept abstrait, qui a fait couler beaucoup d'encre, elle est toujours jugée à partir d'éléments concrets, soit les processus qui ont conduit au résultat final, c'est-à-dire la traduction en tant

que produit. Dès lors, il sera utile de parler de types différents de traductions, tels que la traduction littéraire (dont l'adaptation est une variante), de traduction scientifique, de réécriture, etc. la solution n'étant pas dans les contrastes et dans l'exclusion, mais dans la mise en relation de ces concepts et des ces pratiques, qui seule permet une possibilité de compréhension, à partir d'un point commun de départ. Tout prototype porte en soi le risque d'être réduit en stéréotype (Fowler, 1996) qui, nous le rappelons, est le résultat d'un regard simpliste et dépourvu d'examen critique. Pour éviter de tomber dans le piège de créer des clichés, il est bon de se rappeler que la traduction se perçoit dans la rencontre entre deux pôles opposés, dont elle remplit tout ce vaste et pétillant espace du milieu : un espace vivant et en perpétuelle mutation.

Finalement, si le fait de se demander qu'est-ce que la traduction est resté jusqu'à aujourd'hui sans une réponse univoque et satisfaisante, le fait de réfléchir à comment l'étudier a porté des fruits très intéressants. Dans le monde anglophone, les *Translation Studies* sont né(e)s officiellement en 1972, suite à la présentation de James Holmes, « The Name and Nature of Translation Studies », au Troisième Congrès International de Linguistique Appliquée (Copenhague, 21-26 août 1972).<sup>21</sup> À cette occasion, Holmes explique sa célèbre taxinomie de la traductologie (avant la lettre), composée essentiellement de deux branches, une « pure » (théorique et descriptive) et une « appliquée », les deux étant complémentaires et essentielles, et se déclinant en différents niveaux qui désignent autant de secteurs d'études et leurs approches respectives. Cette structuration, souvent citée, est encore aujourd'hui un point de repère fondamental pour les traductologues, car elle se montre adaptable et peut être mise à jour pour prendre en compte les développements de la technologie (tels que les outils d'aide à la traduction). En fait, le schéma de Holmes peut être utilisé comme une sorte de boussole pour s'orienter dans une discipline si foisonnante. D'ailleurs, Chesterman (2009, p. 14) rappelle un point souligné par Holmes dans sa taxinomie, mais négligé par d'autres auteurs et qui nous semble très important pour notre étude :

A third area of applied translation studies is that of translation policy. The task of the translation scholar in this area is to render informed advice to others in defining the place and role of translators, translating, and translation in society at large: such questions, for instance, as determining what works need to be translated in a given socio-cultural situation, what the social and economic position of the translator is and should be, or [...] what part translating should play in the teaching and learning of foreign languages.

(Holmes, 1988, pp. 77–78)

---

<sup>21</sup> Pareillement, le mot « traductologie » aurait commencé à être utilisé aux alentours de 1968 (Pruvost, 2013).

Sous le volet de la traductologie appliquée, visant à encourager le développement de formations dédiées, d'outils d'aide à la traduction et d'une critique des traductions, un rôle important est celui d'une « politique de la traduction ». Il s'agit d'un des premiers appels pour apporter un cadre et un statut social aux traductrices et aux traducteurs, car l'on ne peut pas aborder la traduction sans parler de son auteur, de son rôle dans le texte et d'une éthique du traduire.

### **2.3.2. Visibilité et statut du traducteur**

Si la traduction est relativement sortie de l'ombre, ce n'est pas encore le cas du traducteur. Il faut admettre que la traduction et les traducteurs peuvent avoir des destins différents, et que des réflexions analogues à celles que nous avons faites au sujet de l'auteur et de son texte (2.1) doivent être transposées pour décrire cet autre binôme. Mais si l'auteur a été quelque part « dépossédé » de son texte, le traducteur, lui, il doit d'abord encore pouvoir « s'en emparer ». Ce n'est pas rare, par exemple, de lire dans la presse généraliste des recensions de romans traduits qui ne citent pas le nom du traducteur ou de la traductrice, qui a pourtant eu un rôle clé dans le succès de l'œuvre en question ; le cas des œuvres d'Elena Ferrante (ou plutôt de qui se cache derrière ce pseudonyme) en est une bonne illustration.

Quelles sont les causes de cette invisibilité ? Pour ce qui concerne les bonnes pratiques de la traduction, il y a une cinquantaine d'années, Nida et Taber (1969) écrivaient que le traducteur devrait chercher à atteindre l'équivalence et non pas l'identité entre deux énoncés, soit, en rappelant les célèbres propos de Cicéron, reproduire le message non pas dans sa forme, mais dans son sens. Pour Nida, l'équivalent « naturel », tant du point de vue de la signification que du style, était alors présenté comme la solution grâce à laquelle le processus traductif peut passer inaperçu pour un public natif de la langue cible en question : « [t]he best translation does not sound like a translation » (Nida et Taber, 1969, p. 12). Ce qui équivalait à dire qu'une bonne traduction est celle qui peut être confondue avec les autres textes qui, eux, ne sont pas des traductions, mais des « originaux », et que le bon traducteur est celui qui sait mieux dissimuler son acte... la traduction serait-elle comparable à un crime parfait ? Si tel est le cas, « un bon traducteur serait alors comme un bon criminel : la traduction n'est réussie que s'il ne se fait pas prendre », c'est-à-dire « si le lecteur ne perçoit pas le statut traduit du texte » (Loock, 2016, pp. 125 et 230).

Dans une mouvance opposée, d'un ton corrosif et sans compromis, Venuti ([1995] 2008) dénonce l'invisibilité du traducteur, son effacement par rapport à l'aura de l'auteur et au sein du marché de l'édition, qui en fait un travailleur de l'ombre souvent sous-payé. Venuti révèle aussi la violence inhérente à l'acte de traduire, contraint dans une hiérarchie fondée sur des forces du type dominateur/marginal ou dominé, où l'acceptabilité d'une traduction dépend non seulement du degré de mimétisme que le texte traduit possède, au milieu du reste de la production locale, dérivant de la fluidité des constructions syntaxiques et des choix linguistiques en général, mais aussi de sa capacité à s'intégrer au tissu socioculturel qui l'a commanditée et qui en bénéficie, comme tout autre bien de consommation.

The viability of a translation is established by its relationship to the cultural and social conditions under which it is produced and read. This relationship points to the violence that resides in the very purpose and activity of translation: the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that preexist it in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts.

(Venuti, [1995] 2008, p. 14)

Nous savons bien que la traduction est une activité qui ne demande pas seulement des capacités et des connaissances linguistiques, culturelles et organisationnelles (y compris au niveau administratif dans la pratique, très répandue au sein de ce secteur, du travail en indépendant), mais qui requiert également du temps et une certaine disposition de l'esprit pour accomplir un travail de qualité. Les chances de réussite d'une traduction sont donc intimement liées à la capacité du traducteur à accomplir son travail dans les meilleures conditions possibles, une fois que le texte à traduire est de bonne qualité, que le temps suffisant pour réaliser la traduction lui a été alloué et que la rémunération lui permet de consacrer à cette tâche autant de temps que nécessaire, pour produire un texte cible de qualité. Or, ce que Venuti met au jour c'est une lutte de pouvoir, qui est à l'origine du texte traduit, ou mieux, une lutte pour l'existence tout court : aux traducteurs, s'ils veulent travailler, il ne reste qu'à se conformer et se soumettre aux canons préétablis.

Les traductions indépendantes, réalisées aux frais des traducteurs, n'étant qu'une minorité, notre observation se concentrera sur le marché de l'édition, et notamment de l'édition pour la jeunesse. Quel est le rôle du traducteur dans ce scénario « catastrophe » ? Quelle part de liberté lui est-elle accordée ? Quel est le rôle des politiques éditoriales vis-à-vis des contenus traduits ? Et quel rôle joue la réception ?

La présence fracassante du traducteur a été révélée dans le passé (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) par les Belles infidèles (« l'âge d'or de l'adaptation » selon Bastin, 1998), par le biais d'un excès de créativité et, en général, par une stratégie traductive qui semblait s'inspirer du texte source, mais qui s'en éloignait à son gré en poursuivant des buts esthétiques, moraux ou idéologiques divers. Toutefois, il faut toujours préciser que cette présence était visible seulement pour un lecteur avisé, ayant accès au texte original : les traductions n'étaient pas toujours signées et les préfaces rédigées par les traducteurs et visant à expliquer leur pratique, quoique très intéressantes, restaient rares ou peu connues (Lefevre, 1992a). Encore aujourd'hui, le lecteur lambda est rarement conscient de ce qu'implique le processus traductif, et les traductions de classiques sont souvent étudiées à l'école pour analyser la poétique de l'auteur, sans véritablement considérer l'impact du travail traductif et ses implications subtiles, aux niveaux stylistique et sémantique, sur le texte.

Si le chemin est encore long, un grand élan de renouveau, dès les années 1970, a œuvré pour faire reconnaître le travail des traducteurs et pour faire en sorte qu'ils bénéficient « d'une protection analogue à celle accordée aux auteurs [...], conformément aux dispositions des Conventions internationales sur le droit d'auteur », abouties dans un document phare tel que la *Recommandation sur la protection juridique des traducteurs et des traductions et sur les moyens pratiques d'améliorer la condition des traducteurs*, adopté en 1976 lors de la conférence générale de l'UNESCO à Nairobi. Il y est question d'adopter des « mesures d'ordre essentiellement pratique assimilant le traducteur à l'auteur », de définir la profession et d'encourager, entre autres, la création d'associations professionnelles aptes à fédérer les confrères et les consœurs, ainsi que la création de cursus universitaires dédiés, distincts de l'enseignement linguistique tout court.

Ces recommandations ont été entendues et représentent, par exemple, le fondement du *Code de déontologie* de la Société Française des Traducteurs (SFT)<sup>22</sup>. Au point « 5g » de la version française de la *Recommandation*, précisant les caractéristiques du contrat ou de « tout autre instrument juridique » régissant les relations entre traducteur et donneurs d'ouvrages, il est affirmé que : « sous réserve des prérogatives de l'auteur de l'œuvre préexistante, aucune modification ne sera apportée au texte d'une traduction destinée à la publication sans qu'ait été recherché au préalable l'accord du traducteur ». Malgré cela, et notamment en littérature de jeunesse, il est parfois difficile de distinguer la voix du traducteur de celle de l'éditeur ou d'un autre acteur du processus éditorial, intervenus en aval du texte définitif/publié. Il s'agit

---

<sup>22</sup> Disponible sur le site de la SFT, [en ligne] <https://www.sft.fr>, consulté le 1 septembre 2018.

d'un secteur où les traducteurs occupent une position particulièrement faible dans la négociation avec leurs donneurs d'ouvrage, d'autant plus que leurs droits de base ne sont pas toujours respectés : « mal rémunérés, les traducteurs de livres pour enfants travaillent dans l'indifférence la plus totale, voire dans l'anonymat — leur nom n'apparaît souvent même pas sur la page de garde, et le fait qu'il s'agisse d'une traduction n'est pas toujours mentionné » (Guyot-Sander, 2004, p. 105). La rémunération serait particulièrement basse pour la traduction des albums, où l'avance sur droits<sup>23</sup> serait comprise entre 150 et 350 euros bruts par albums (Renaud, 2015, p. 17).

Simona Mambrini, traductrice et traductologue, pointe du doigt le problème de l'édition finale des textes en littérature de jeunesse, tout en dévoilant une façon d'entendre l'adaptation, qui pose des problèmes car dissimulée, et qu'elle finit par considérer comme une manipulation, dans le sens péjoratif du terme :

En général, l'attitude de la ligne éditoriale face à des questions problématiques est d'édulcorer, é mousser, censurer, omettre. Bref, d'adapter sans le déclarer ouvertement. Et, dans tout cela, le traducteur n'a pas son mot à dire car, une fois que le texte arrive à la rédaction, ce dernier passe directement dans les mains du rédacteur ou réviseur/éditeur. Lorsque l'on parle de 'traduire pour les enfants' on n'a qu'une vision partielle si l'on ne considère pas également la question d' 'éditer pour les enfants'. [...] C'est l'une des différences principales entre la traduction de littérature pour les adultes et la traduction de littérature pour les enfants : la liberté de manipuler [...] en fonction des destinataires.<sup>24</sup>

(Mambrini, 2010, p. 253 [c'est nous qui traduisons])

Aux fins de notre analyse, ces différentes raisons nous portent à considérer le traducteur comme une instance narrative parmi d'autres et la traduction comme le résultat visible (et audible) du processus traduisant. Cela dit, c'est cette voix, polyphonique et plus ou moins voilée, qui nous intéresse, et notamment les traces singulières de sa présence, d'autant plus là où elle se voudrait neutre, pour déceler l'idéologie dans le texte et les écarts de sens entre

---

<sup>23</sup> L'à-valoir ou « avance sur droits d'auteur prévue au contrat [...] est généralement calculée à partir d'un tarif au feuillet (multiplié par le nombre de feuillets) et versée en deux ou trois fois (la première à la signature du contrat, la deuxième à la remise de la traduction et le solde à l'acceptation). Cet à-valoir, qui reste garanti, est amorti par les droits proportionnels provenant de la vente ou de l'exploitation des livres. Lorsque les ventes ou l'exploitation de l'ouvrage ne suffisent pas à couvrir l'à-valoir perçu par le traducteur, le compte de ce dernier reste débiteur, ce qui ne signifie pas que l'éditeur puisse demander le remboursement de cet à-valoir, qui reste garanti » (Glossaire de l'ATLF, [en ligne] <http://www.atlf.org/profession-traducteur/le-b-a-ba/glossaire-du-traducteur/>, consulté le 1 septembre 2018).

<sup>24</sup> "In generale l'atteggiamento della linea editoriale di fronte a questioni problematiche è quello di edulcorare, smussare, censurare, omettere. Insomma 'adattare' senza dichiararlo. E in questo il traduttore non ha voce in capitolo, perché, una volta arrivato alla redazione, il testo passa direttamente nelle mani del redattore o dell'editor. Parlare di "tradurre per ragazzi" rimane forse una visione parziale, se non si considera anche la questione dell' 'editare per ragazzi'. [...] È questa una delle differenze principali tra la traduzione di letteratura per adulti e la traduzione di letteratura per ragazzi: la libertà di manipolare [...] in funzione dei destinatari" (Mambrini, 2010, p. 253).



texte source et texte cible : « [a]ll involved in a translation — translators, editors, programme planners — can be found in the agency of the implied translator; the translator's consciousness is not necessarily or exclusively that of the real translator » (O'Sullivan, 2005, p. 107). De même, Ritta Oittinen, qui a beaucoup écrit au sujet de la nature dialogique de la traduction adressée à un jeune public, et en particulier dans les albums et les livres illustrés, souligne que, dans le processus de traduction, sont toujours impliqués à la fois les lecteurs, les auteurs, les illustrateurs, les traducteurs et les éditeurs (Oittinen, 2000, p. 3). Lorsqu'on fera allusion au traducteur, il faudra donc comprendre le traducteur implicite, et lorsqu'on parlera de la traduction et de l'éthique de la traduction, il sera question de la pratique traduisante qui a permis d'atteindre le résultat final qu'est le texte traduit et publié, en tant que collaboration entre plusieurs acteurs de l'édition, dans un lieu et à un moment historique précis. Nous n'oublierons pas le lecteur, et son rôle dans le choix d'une stratégie traductive.

### **2.3.3. Traduire et interpréter, voire adapter**

Les liens entre traduction et interprétation peuvent être illustrés en utilisant la métaphore de la traduction vue comme un discours rapporté. Pour Barbara Folkart (1991) la traduction est une forme de ré-énonciation qui porte inévitablement les traces de son énonciateur, « un actant défini moins par un vécu et un psychisme que par une certaine position dans l'espace socioculturel, temporel et géographique » (Folkart, 1991, p. 11). La traduction en tant que discours rapporté, telle qu'elle a été évoquée par Jakobson en 1959, a inspiré plusieurs autres chercheurs (Mossop, 1983 et 1998 ; Hermans, 2000, Tymoczko, 2003). Pour Brian Mossop (1983), en traduction, un traducteur « X » rapporte au destinataire de la traduction « C » le contenu du message que « A » a communiqué à « B », ainsi que l'ensemble de cette situation de communication. Ce transfert a lieu dans un cadre nouveau qui intègre, en les interprétant, les actes de parole du texte original, donnant lieu aux actes de parole de la traduction. L'idéologie véhiculée par et au cours de ce transfert est le résultat d'une combinaison entre tous les éléments qui entrent en jeu, au cours de l'échange, dans la situation de communication source, dans son ensemble, et dans sa contrepartie cible (c'est-à-dire la situation de communication de la traduction).

The ideology of a translation will be an amalgam of the content of the source text and the various speech acts instantiated in the source text relevant to the source context, layered together with the representation of the content, its relevance to the receptor audience, and the various speech acts of the translation itself addressing the target context, as well as resonances and discrepancies between these two 'utterances'.  
(Tymoczko, 2003, p. 182)

Comme dans le discours rapporté, d'après Tymoczko (2003, p. 182), la traduction est une interprétation du texte source (*metastatement*). La prétendue neutralité que vise la traduction serait alors comparable à l'objectivité présumée de toute opération énonciative.

Dans *Marxisme et philosophie du langage* (1929 et 1977 pour l'édition française utilisée), Bakhtine avait déjà évoqué le rôle du sujet énonciateur dans le discours rapporté et le principe du dialogisme bakhtinien est très éclairant pour comprendre le processus traduisant : « le discours rapporté, c'est le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais c'est en même temps un discours sur le discours, une énonciation sur l'énonciation » (Bakhtine, 1977, p. 161). Cette démarche coïncide avec l'appréhension du discours d'autrui et implique une évaluation, tout en posant déjà un problème de limitation de frontières entre la parole de l'un et celle de l'autre (Peytard, 1995, p. 39). Pareillement, si pour Oittinen un rôle central est à attribuer à l'interprétation, c'est parce que les traducteurs font partie d'une communauté dont ils partagent l'histoire et les valeurs, et dont ils sont porte-paroles : « [t]ranslators do not act in situations as individuals only, but they are also part of different interpretive communities : translation is an issue of the collective and tradition, too » (Oittinen, 2000, p. 10). Ces réflexions soulignent encore une fois le rôle du point de vue de toutes les instances énonciatrices au sein du processus de communication, le poids de l'interprétation subjective du message, ainsi que le rôle et la place des traducteurs au sein d'une société.

Or, dans leur rôle de médiatrices et de médiateurs, quels sont les outils permettant aux traductrices et aux traducteurs de combler les écarts entre le message véhiculé par le texte source et le contexte du public cible ? Et à quel niveau se joue l'interprétation du message qu'implique son transfert dans une autre langue ? Selon Nida et Taber, dans la traduction coexiste un double enjeu, sémantique et stylistique à la fois : « translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style » (Nida et Taber, 1969, p. 12). Nous traiterons brièvement du style dans la seconde partie de cette thèse (Chapitre 7), notamment en relation avec l'empreinte, ou trace visible de la présence que le traducteur laisse dans le texte. Si nous nous penchons sur la question du sens, il faut admettre qu'une

exigence contextuelle oblige à avoir recours à des stratégies traductives plus complexes, pour pallier par exemple une différence culturelle et l'absence d'un concept, d'une expression ou d'un terme en langue cible. Ainsi, selon Vinay et Darbelnet (1977, p. 46), du point de vue des « procédés techniques de la traduction », l'adaptation fait partie des procédés « obliques » (avec la transposition, la modulation et l'équivalence), les autres (emprunt, calque et traduction littérale) étant définis comme « directes » ou « littéraux ». L'adaptation serait donc tout simplement une déclinaison du traduire, « l'utilisation d'une équivalence reconnue entre deux situations », pour obtenir le même effet de sens (Vinay et Darbelnet, 1977, p. 5). Par exemple, expliquent les auteurs, dans la Bible, lorsqu'il est question de la traduction de la parabole du figuier stérile, nous pouvons utiliser une plante différente si la culture d'arrivée considère le figuier comme une plante nuisible et invasive, et que le message que l'on souhaite véhiculer est en revanche un message positif de fécondité. Cette définition est très claire, mais elle ne nous satisfait pas, car elle présente l'adaptation comme un phénomène ponctuel et laisse sous-entendus les critères qui permettent de juger d'une telle équivalence ou de la comparabilité entre situations. De plus, elle utilise encore une fois (tout comme nous le faisons) le concept intermédiaire d'équivalence. Or, pour Vinay et Darbelnet, l'équivalence est un « procédé de traduction qui rend compte de la même situation que dans l'original, en ayant recours à une rédaction entièrement différente » (1977, pp. 8–9). Cette définition laisse penser à une reformulation plutôt libre d'un énoncé et, selon le degré de liberté pris par le traducteur, peut coïncider avec la pratique professionnelle de la transcréation, ou réécriture d'un texte, principalement dans le milieu commercial et notamment publicitaire.

Selon Dorothy Kenny (1998a, p. 77), en revanche, l'équivalence est l'expression de la relation entre deux textes, un TS et son TC, voire la traduction efficace d'un terme ou d'un segment de texte, selon des critères linguistiques différents, applicables au niveau du terme et/ou de segments textuels et visant à satisfaire des exigences diverses. On peut ainsi reconnaître l'équivalence référentielle ou dénotative (renvoyant au même référent), l'équivalence connotative (évoquant dans l'esprit des lecteurs, du TS et du TC, des associations similaires), formelle (équivalence orthographique ou phonologique), normative-textuelle (lorsque les textes en langue source et en langue cible sont utilisés dans des contextes similaires), pragmatique ou dynamique (prêtant une attention particulière au récepteur du message, sur qui le message doit avoir le même effet) et enfin textuelle (au niveau de la manière de structurer l'information et de la cohésion textuelle). C'est au traducteur de négocier, parmi ces variables, celles qui seraient les plus pertinentes pour atteindre le résultat souhaité, en appliquant le principe d'équivalence fonctionnelle. Cette

classification est le fruit des réflexions de plusieurs traductologues (Nida, Koller, Baker, Newman, Catford, Pym) et nous révèle la complexité de ce principe : « [t]he problem of pinning down the essential nature of equivalence seems to be related to the problem of pinning down the nature of linguistic meaning itself » (Kenny, 1998a, p. 78). Finalement, les difficultés que Kenny rencontre dans son effort de définition de ce qu'est l'équivalence sont bien les mêmes que celles que nous avons mis en évidence dans les tentatives de définir la traduction.

Concernant ce cas spécifique d'équivalence que pourrait être l'adaptation, il sera pertinent de se demander, au cas par cas, si elle est liée à la différence entre systèmes linguistiques et/ou culturels ou plutôt au choix volontaire de l'auteur/traducteur, si des alternatives étaient possibles ou envisageables, et quelles peuvent être les raisons de ce choix. Nous avons déjà évoqué la caractéristique sociétale des phénomènes linguistiques qui sont déterminés par la société, tout en la façonnant : l'utilisation que nous faisons du langage est soumise aux conventions sociales (Fairclough, 1989, p. 23). Le choix d'un équivalent plutôt qu'un autre n'est jamais anodin et nous donne des informations sur l'auteur de ce même choix et son environnement socioculturel, ainsi que sur les attentes de son public, dont il partage ou ménage les croyances et les valeurs. Or, d'après André Lefevere et Susan Bassnett, la traduction est une réécriture et implique forcément une manipulation du texte (2.2.1) : « translation is [...] a rewriting of the original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way » (Lefevere et Bassnett, 1995, vii). Ici manipulation ne rime plus avec dissimulation, mais plutôt avec adaptation, et demande une réflexion plus fonctionnelle. Au cours de l'acte traduisant, le texte est façonné par le traducteur pour trouver sa place et pouvoir « fonctionner » dans un nouveau système socio-culturel. Nous pourrions y lire également un rappel de la métaphore récurrente du traducteur « artisan », qui modèle son texte en magnifiant les possibilités que sa langue et sa culture lui offrent ; c'est l'art du « miglior fabbro »<sup>25</sup>.

En effet, il est parfois difficile de bâtir une ligne de délimitation nette entre la traduction et l'adaptation et cette ligne de démarcation pourrait cacher une vision passive du travail du traducteur. Dans cet ordre d'idées, l'on se trouverait face à une seule et

---

<sup>25</sup> C'est ainsi que T.S. Eliot salue Ezra Pound dans son poème *La Terre vaine*, en citant Guido Guinizzelli, poète italien du XIII<sup>e</sup> siècle, qui, dans le *Purgatoire* de Dante (1985), montre à Virgile le troubadour provençal Arnaut Daniel : « 'O frate', disse 'questi ch'io ti cerno / col dito', e additò uno spirto innanzi, / 'fu miglior fabbro del parlar materno' » (Chant XXVI, vv. 115–117). Ci-après la traduction d'Henri Longnon (1989, p. 307) : « 'Frère, celui que du doigt je te montre, / Dit-il, en m'indiquant une ombre devant lui, / Fut meilleur ouvrier du parler maternel' ».

hypothétique lecture du texte, voire la seule lecture possible à ne pas transgresser (Bassnett, [1980] 2002, p. 81). Nous savons, en revanche, que les actualisations au cours de l'acte de lecture sont virtuellement infinies. La naissance d'une nouvelle image du lecteur, que nous avons déjà évoquée, en tant que co-créateur du texte (Mey, 1999, p. 127) et la reconnaissance du traducteur en tant que lecteur avisé du texte source, lui donnent le droit à une « interprétation créative » (Bassnett, 2002, p. 83) et à une lecture forcément personnelle qui précède le transfert dans la langue de traduction où elle s'inscrit.

De nouveaux critères d'analyse s'imposent, qui passent, certes, par la souscription (réelle, avec son éditeur) d'un contrat de traduction, mais aussi par celle (tacite avec son public) d'un contrat de lecture. Du côté des pratiques traduisantes et donc du choix des stratégies, il faut envisager un rapport responsable de loyauté et donc de confiance, qui implique à la fois le texte, l'auteur, le traducteur et le lecteur, et qui engage tous les acteurs du livre (Mambrini, 2010). L'étymologie du verbe « manipuler » (2.2.1) peut nous éclairer une fois de plus de par son lien avec le latin médiéval *manipulare* qui, dans une acception du mot, signifie « conduire par la main »<sup>26</sup>. Lorsqu'on se laisse conduire par quelqu'un, y compris d'une page à l'autre, on lui fait confiance. En même temps, la traduction s'avère être une pratique qui, comme toute écriture créative, met à nu son auteur, en dévoilant dans ses choix linguistiques — et notamment ceux qui, pour des raisons diverses, s'éloignent plus du texte source — les structures fondatrices de sa pensée, en un mot son idéologie : « [t]ranslated texts always reveal the translator's intentions, feelings and moral values, making translation an inherently ethical issue » (Oittinen, 2006, p. 37). C'est la raison d'être et la nécessité d'une éthique du traduire. Pour Oittinen (*ibid.*) ce qui lie entre eux les différents acteurs de cette communication dialogique, c'est également un fort sentiment de responsabilité.

## **2.4. L'adaptation en littérature de jeunesse comme vecteur de l'idéologie**

L'adaptation est un procédé largement utilisé en littérature d'enfance et de jeunesse. D'après George Bastin, l'un de ses spécialistes, « l'adaptation est le processus, *créateur* et *nécessaire*<sup>27</sup>, d'expression d'un sens général visant à rétablir, dans un acte de parole

---

<sup>26</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 1 septembre 2018.

<sup>27</sup> C'est nous qui soulignons.

interlinguistique donné, l'équilibre communicationnel qui aurait été rompu s'il y avait simplement eu traduction » (Bastin, 1993, p. 477). Il distingue entre adaptation « ponctuelle » et « globale » : la première est une stratégie traductive applicable dans des cas précis et due à des difficultés dans le transfert d'une langue à l'autre ; elle porte uniquement sur des portions de texte et elle est facultative. Nous proposons dans ce cas le terme d'« adaptation optionnelle », car plusieurs options se présentent au traducteur. La seconde, en revanche, « affecte l'ensemble du texte d'arrivée » et elle a un caractère de nécessité ; notamment, elle « relève de l'acte de parole » et son but est de restituer la visée de l'auteur du texte original ; elle sera pour nous un cas d'« adaptation nécessaire », ne laissant pas autant de marges de manœuvre que la première. Nous remarquons aussi que, telle que Bastin la décrit et que nous l'appréhendons, l'adaptation optionnelle garde en ligne de mire le public auquel elle est destinée, plus que l'auteur de l'original.

En effet, l'adaptation est un phénomène variable, qui peut concerner des parties de texte, allant de quelques lignes à plusieurs chapitres, et qui peut être exceptionnel et singulier, ou uniforme et régulier, jusqu'à caractériser l'œuvre en entier. Si dans sa manifestation plus éphémère, en tant que stratégie de traduction, l'adaptation est assez répandue dans la pratique traduisante, lorsqu'elle caractérise une œuvre en entier ou des parties importantes de celle-ci, elle peut être à l'origine d'une déviation générique, c'est-à-dire du déplacement de l'œuvre sous une étiquette de genre différente de celle attribuée au texte source (Schaeffer, 1989, pp. 139 et 145). Ainsi, en remplaçant ou en interprétant d'une façon très personnelle des larges portions de texte, le traducteur pourrait introduire des traits génériques inédits dans le texte cible ; ces derniers viendraient alors à se recombinaison avec les traits caractérisant le TS et qui demeurent encore dans l'œuvre, mais qui ne restent pas indemnes, car leur « pertinence générique » en est modifiée (Schaeffer, 1989). En effet, il faut toujours considérer l'œuvre comme un tout et comme une organisation complexe. Il s'agit là d'une forme d'adaptation qui ne vise pas à se rapprocher du message de l'auteur de l'original, mais qui peut répondre en revanche à des effets de mode, ou à des horizons d'attente variés.

D'après Bastin, l'adaptation serait une forme de traduction non traditionnelle et elle consisterait plus précisément dans une série d'opérations traduisantes moins contraignantes et plus libres par rapport à la « traduction », visant à rétablir un équilibre qui a été perturbé par une fracture entre les deux systèmes linguistiques et socioculturels en présence :

Adaptation may be understood as a set of translative operations which result in a text that is not accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text of about the same length. As such, the term may embrace numerous vague notions such as imitation, rewriting, and so on. Strictly speaking, the concept of adaptation requires recognition of translation as non-adaptation, as a somehow more constrained mode of transfer.

(Bastin, 1998, p. 5)

Il est important de souligner que, dans la description de l'adaptation fournie par Bastin, la filiation entre texte source et texte cible n'est pas remise en cause. Or, dans quels cas de transfert cette stratégie est-elle applicable ? Et quel est son niveau de nécessité ? Au premier abord, l'adaptation révèle que le traducteur, piégé par un dilemme, s'est trouvé face à deux choix extrêmes : ne pas se servir de cette stratégie pour ne pas trahir le texte source, risquant ainsi d'égarer le lecteur dans un univers inconnu mais surtout incompréhensible, ou alors l'utiliser au détriment du TS dont il déformerait le sens et/ou la forme. Dans la pratique, la situation est à nuancer, mais la boussole qui oriente le traducteur dans son choix présente toujours deux aiguilles principales qui sont, d'une part, le lecteur cible et notamment son encyclopédie — dans le sens qu'Eco (1985) donne à ce terme (voir aussi 2.1) — ainsi que son horizon d'attente (selon l'interprétation qu'en donne l'environnement cible, et notamment les politiques d'édition), et d'autre part les possibilités offertes par la langue de traduction, tandis que le nord est représenté par le sens exprimé par l'auteur ; autrement dit, selon Bastin, les « critères de fidélité généralement admis » qui comportent « le destinataire, la langue d'arrivée et le vouloir dire de l'auteur » (Bastin, 1993, p. 476).

L'adaptation représente dans certains cas une solution logique, pour pallier des situations « problématiques » qui ne s'excluent pas mutuellement. Ce terme couvre une large palette de cas que Bastin (1993) énumère ainsi : en cas de manque d'équivalents lexicaux, comme dans les « jeux de mots, certains idiotismes, les parlers vernaculaires, les ambiguïtés intentionnelles, le métalangage, l'humour, etc. » (*cross-code breakdown* ou « inefficacité du transcodage ») ; si le contexte auquel on fait référence dans le TS n'existe pas en langue cible, comme lorsqu'on doit formuler une réalité ou un symbole socio-culturel, politique, artistique ou autre « selon la conception et l'organisation du mode de vie (et de pensée) d'une communauté linguistique déterminée » (*situational inadequacy* ou « inadéquation des situations ») ; en cas de volonté expresse de la part du traducteur ou du donneur d'ouvrage de « verser un texte d'un genre dans un autre », par une adaptation qui affecte la totalité de l'œuvre (*genre switching* ou « changement de genre ») ; ou lorsque le changement de cadre « historique, géographique, sociolinguistique et cognitif », circonstance assez commune en traduction, engendre un déséquilibre qui empêche la communication efficace du message

(*disruption of the communication process* ou « rupture d'équilibre communicationnel ») (Bastin, 1993, p. 475). Ce dernier exemple porte également sur la totalité de l'œuvre et constitue une adaptation « globale ». C'est un phénomène qui est loin d'être marginal ; la critique littéraire et filmique connaît des exemples d'adaptation (intra-linguistiques, interlinguistiques ou intersémiotiques) tellement réussis qu'ils ont offusqué l'œuvre originale.

En littérature de jeunesse les modifications apportées au texte source visent à simplifier, rapprocher (dans le sens de rendre familiers) et/ou occulter des contenus jugés non adaptés au lecteur cible, et aussi à préserver un certain rythme et une sonorité particulière, comme dans le cas où le TS comporte des rimes et des vers réguliers. Généralement, un enjeu majeur de la traduction de littérature pour enfants est celui de faciliter la lisibilité et donc l'accessibilité du texte aux jeunes lecteurs ; Puurtinen (1998) souligne d'ailleurs le double aspect de ce critère, considérant à la fois la lisibilité du texte en termes de compréhension, visant la plupart du temps à le simplifier, mais aussi de son adéquation pour la lecture à voix haute, une pratique qui caractérise cette littérature et qui doit être prise en compte lors de la traduction :

Readability, or ease of reading and understanding determined by linguistic difficulty, is one aspect of comprehensibility. Presently the concept is also understood to cover speakability (the term from Snell-Hornby 1988: 35), i.e. the suitability of a text to be read aloud fluently, which is one of the most important qualities of children's books as children's books are read aloud not only by adults but also by children themselves.

(Puurtinen, 1998, p. 525)

Or, selon Göte Klingberg (2008), l'un des pionniers<sup>28</sup> des études en traductologie concernant la littérature d'enfance et de jeunesse, et spécialiste réputé, le terme « adaptation » n'est pas tout à fait adéquat, car il couvre beaucoup trop de significations (par exemple, comme nous l'avons vu ci-dessus, la transformation d'un roman en pièce de théâtre ou en film) tandis qu'il devrait être utilisé uniquement pour indiquer le résultat de la révision de textes initialement non prévus pour un jeune public. Toutefois, il affirme que, dans la mesure où il est si largement utilisé, son usage s'impose. Il en propose alors une autre définition dans une acception plus précise — « the construct [adaptation] may be defined as the adjustment of products for special consumer groups so that they become suitable with regard to real or assumed characteristics of the addressees » (Klingberg, 2008, p. 12) — en distinguant respectivement l'adaptation de la « didactisation » et de la « purification », étant entendu que la première consiste à introduire sciemment des éléments visant à éduquer le lecteur, alors que la seconde désigne des modifications apportées au texte afin de le conformer avec le système

---

<sup>28</sup> L'expression est de Virginie Douglas (2015, p. 11).



des valeurs du public cible. Didactisation et purification peuvent accompagner l'adaptation ou être des composantes indépendantes. Tant la didactisation que la purification peuvent concerner l'original autant que la traduction : « [f]urther purification may be present when a text is written directly for children. In such cases the authors or the publishers have effected changes in the original manuscript or simply in what in the author's mind had been a possible but rejected way of writing » (Klingberg, 2008, p. 16). Ces procédés sont encore largement utilisés aujourd'hui, par exemple dans le cas des idéologies religieuses ou politiques (Klingberg, 2008, p. 15). En revanche, ce qui change est le regard que la société porte sur les sujets « sensibles » selon les époques :

The view of what ought to be adapted may have changed over time. To a greater extent something similar is true with regard to purification, since the taboos prevalent in society may change rapidly. Not so long ago even slight touches of the erotic were feared in the Western community. Today taboos concerning discrimination of people with handicap, from foreign cultures etc. are much stronger. Obviously there are also divergent opinions in different parts of the world as to what has to be purified.

(Klingberg, 2008, p. 12)

Le terme quelque peu troublant de « purification » désigne une pratique très similaire sinon analogue à de la manipulation (dans le sens péjoratif du terme) ou, a minima, une adaptation radicale — Shavit parle à ce propos d'*ideological or evaluative adaptation* (1986, p. 126). Les motivations des modifications textuelles sont idéologiques mais aussi commerciales et peuvent être à l'origine de rééditions en langue originale ou en traduction (Fernández López, [2000] 2006). Le but est toujours de préserver le jeune public de contenus inappropriés. C'est la raison pour laquelle les livres (et les publications, en général) pour enfants et pour adolescents font l'objet d'une attention particulière et restent assujettis, en France, à des lois visant à les contrôler et qui confirment ultérieurement la fonction d'éducation et de socialisation de ces œuvres. Voici quelques extraits de la loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, modifiée en 2011 et en vigueur au 2 septembre 2018 :

Art. 1 : Sont assujetties aux prescriptions de la présente loi toutes les publications périodiques ou non qui, par leur caractère, leur présentation ou leur objet, apparaissent comme principalement destinées aux enfants et adolescents.

Sont toutefois exceptées les publications officielles et les publications scolaires soumises au contrôle du ministre de l'éducation nationale.

Art. 2 : Les publications mentionnées à l'article 1<sup>er</sup> ne doivent comporter aucun contenu présentant un danger pour la jeunesse en raison de son caractère pornographique ou lorsqu'il est susceptible d'inciter à la discrimination ou à la haine contre une personne déterminée ou un groupe de personnes, aux atteintes à la dignité humaine, à l'usage, à la détention ou au trafic de stupéfiants ou de substances psychotropes, à la violence ou à tous actes qualifiés de crimes ou de délits ou de nature à nuire à l'épanouissement physique, mental ou moral de l'enfance ou la jeunesse.

Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse.

Les modifications apportées en 2011 mettent notamment l'accent sur les risques de la pornographie, des stupéfiants et de la violence en général, et en remplaçant la mention citant « le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche » de la version précédente, elles montrent un changement de regard sur notre société. D'autres articles prennent en considération les risques des nouvelles technologies audiovisuelles.<sup>29</sup>

En traduction de littérature pour la jeunesse, l'adaptation répond donc à des besoins divers, elle peut être de différents types et degrés d'intensité, et comporte plusieurs aspects. Elle vise à modifier des éléments textuels variés mais, souvent, elle concerne la traduction des noms propres connotés ou pas (des anthroponymes, des toponymes, des ergonymes, ou noms d'objets et plus généralement d'œuvres issues du travail humain, et des pragmonymes, ou noms d'événements), des variétés et des registres linguistiques (idiolectes, dialectes, ...), des spécificités culturelles (nourriture et d'autres éléments de la vie quotidienne ; flore et faune locales ; références à des personnages ou des événements littéraires, légendaires ou mythologiques ; systèmes de mesure ; mœurs et organisations dans le système éducatif, jeux, etc.) et des traits humoristiques. Depuis quelques dizaines d'années, les noms propres non ouvertement connotés sont inchangés dans les versions traduites des œuvres (Nord, 2003 ; Fernandes, 2006 ; Artero, 2014a) ; l'une des raisons de cette stratégie dépaysante est le riche marché des produits dérivés, qui souhaite rendre les personnages fantastiques facilement identifiables au niveau international et dont les appellations sont des marques déposées (Lavault-Olléon, 2004). Aux niveaux des registres linguistiques, l'on remarque une tendance générale à la neutralisation des dialectes et des idiolectes ou des registres populaires, surtout lorsqu'ils enfreignent le bon usage. Élisabeth Lavault-Olléon (2004, p. 20) parle à ce propos de « lissage du texte » et y voit dans certains cas l'effet de la « tradition française de l'écriture pour enfants, une tradition à la fois ancrée dans le souci du beau style et dans la visée

---

<sup>29</sup> Legifrance. Le service public de la diffusion du droit, [en ligne] <https://www.legifrance.gouv.fr>, consulté le 21 septembre 2018.

fortement didactique de donner à lire une langue correcte » (Lavault-Olléon, 2004, p. 20). Dans tous ces cas, l'adaptation est un choix réfléchi et un défi de taille pour la créativité des traducteurs. En littérature de jeunesse, elle passe souvent par une phase de test auprès de son public — pour les albums, par exemple, dans des écoles maternelles ou après de ses propres enfants et petits-enfants (Renaud, 2015).

Les types d'adaptation relevés par Bastin (1993 et 1998) dans la pratique traductive en général sont : la transcription de l'original, l'omission, l'expansion (ou explicitation), l'exotisation, l'actualisation, l'équivalence des situations et la création. En littérature pour enfants, ils se croisent avec ceux relevés par Klingberg (2008, p. 13) : *form-choosing* (type d'adaptation qui limite, par exemple, les digressions), *style-choosing* (évite les mots difficiles), *medium-choosing* (considère la longueur, le format, le nombre d'illustrations, etc.) et *matter-choosing* (choisit le sujet en fonction de son intérêt et compréhensibilité). Klingberg (1986, p. 18) définit les différentes déclinaisons de l'adaptation culturelle en neuf modalités : l'explication (une sorte de périphrase qui accompagne le terme), la reformulation (qui remplace le terme), la traduction explicative (qui échange le terme contre une périphrase explicitant sa fonction), un texte explicatif externe (note du traducteur, préface, etc.), le remplacement par un équivalent (plus ou moins précis) en langue cible, la simplification (par l'usage, par exemple, d'un hyperonyme), la suppression et la localisation (dans ce dernier cas, la situation et le cadre sont modifiés pour être plus familiers au lecteur cible). La démarche prescriptive de Klingberg, tout en ayant apporté beaucoup à la discipline, a laissé la place à d'autres approches plus descriptives, dont celles, remarquables, d'Oittinen, Puurtinen, O'Sullivan, Douglas et Pederzoli, que nous prendrons en compte pour la suite de nos travaux. Toutefois, les stratégies qu'il cite sont observables dans notre corpus, comme le montrerons des exemples dans notre partie consacrée à l'analyse du corpus (Chapitres 11, 12 et 13), prouvant ainsi une tendance réelle à l'adaptation, lorsqu'il s'agit de jeune public.

Dans certains cas, l'adaptation pourrait ne pas être un choix volontaire, ou alors être une sorte de choix par défaut, voire relever d'un malentendu. Si, par exemple, le traducteur manque de connaissances à propos de l'auteur, de ses œuvres, de son style ou des cultures en question, si le texte source n'est pas clair, il risque d'y avoir une mauvaise interprétation du texte à traduire. Dans d'autres cas, la mauvaise interprétation peut dépendre, au sein de la maison d'édition, du relecteur-correcteur, notamment s'il aborde la traduction sans la comparer au texte original, dont il ne dispose pas ou dont il ne comprend pas la langue.

Un autre point clé concerne le traitement des informations implicites. Si ces dernières sont censées véhiculer des renseignements contextuels évidents pour le public initial

de l'œuvre (le public du texte source), elles peuvent aussi livrer des messages « entre les lignes », afin de stimuler la créativité du lecteur ou simplement afin d'éviter des prises de position directes. Souvent ces implicites demandent des rajustements en traduction, pour aiguiller le nouveau lecteur et compte tenu de l'écart spatio-temporel qui sépare le TS du TC ; mais cette question est aussi, et surtout, liée d'une façon directe à l'intention de l'auteur. Le traducteur procède dans ce cas par inférences pour interpréter le texte, et pour en livrer sa lecture dans l'autre langue. Or, comment négocier les points laissés sciemment implicites par l'auteur ? Et dans le cas où l'on décide d'utiliser une explicitation, comment livrer une interprétation « objective » du texte ? D'ailleurs, on a tendance à identifier cette problématique au sein de la phrase, ou du paragraphe, mais les implicatures<sup>30</sup> peuvent concerner un ou plusieurs chapitres (Gutt, 2000, p. 92). La métaphore filée en est un exemple. Aussi, il pourrait y avoir des allusions à d'autres œuvres, et le traducteur qui ignorerait les traces d'intertextualité ne serait pas à l'abri de faux sens ou de lectures incomplètes ou naïves du texte à traduire.

En conclusion, l'adaptation nous semble une approche de la traduction qui englobe une série de stratégies traductives plus libres que celles caractérisant la traduction littéraire proprement dite, visant à satisfaire une cohérence interne ou externe au texte, et qui peut s'aligner à la fois sur le sens du texte original, sur les caractéristiques du public cible (ainsi qu'elles sont appréhendées par le traducteur et donc par les autres membres du contexte socioculturel de traduction) et/ou sur une politique éditoriale donnée. Elle se décline le long d'une échelle progressive et, à l'extrême, elle peut aboutir à une forme de manipulation idéologique. L'explicitation, les rajouts et les autres stratégies visant à mettre au jour des contenus implicites sont fondés, comme l'adaptation en général, sur une image de l'enfant qui se reflète sur l'instance narratologique du lecteur implicite. L'enfance étant caractérisée par des « générations courtes » (Carpenter, 2010, p. 53), et son interprétation de la part des adultes étant variable selon les époques (3.1), il nous importe de souligner encore une fois que la question du lecteur et de la réception est un enjeu clé de cette littérature (Chapitre 3). Quant aux différentes formes d'adaptation, elles seront développées dans la troisième partie de cette thèse, lorsqu'elles seront mises en relation avec le point de vue narratif et interprétées sous le prisme de l'idéologie.

---

<sup>30</sup> Les implicatures conversationnelles de Grice « se réfèrent à ce qui est suggéré ou exprimé par un locuteur, de façon implicite, et qu'il faut comprendre via un processus d'inférence basée sur la connaissance du contexte et de l'environnement cognitif. » (Almohaya, 2015, p. 75).



### 3. L'idéologie dans les livres pour enfants : *The Chronicles of Narnia*

Après avoir traité dans les précédents chapitres, de manière plus générale, de l'idéologie et du rapport entre idéologie et traduction, nous souhaitons maintenant aborder le phénomène de la littérature de jeunesse, d'un point de vue traductologique, mais aussi générique et en prenant en compte la question de la réception, afin de commencer à introduire notre corpus.

Les études qui s'interrogent sur le rôle de l'idéologie en littérature, et notamment dans la littérature destinée à un jeune public, sont d'actualité et le nombre de publications en langue française parues ces dernières années témoignent d'un intérêt avéré (cf. par exemple le volume 38 de la collection « Modernités », *Idéologie et roman pour la jeunesse au XXI<sup>e</sup> siècle*, et les nombreux documents mis à disposition des éducateurs et des enseignants par les ministères, au sujet de l'égalité fille-garçon). L'école est au centre de cet enjeu, en tant que lieu de transmission du savoir mais aussi des valeurs autour desquelles une civilisation se reconnaît et structure son identité. La décision, en 2013, de réintroduire l'enseignement de la morale du CP à la Terminale, prise par le ministre de l'éducation d'alors, Vincent Peillon, met en évidence un besoin de clarté, une nécessité, pour la France de rappeler et partager les fondamentaux de l'enseignement républicain et laïque, à une époque où « crise identitaire », « sectarisme » et « communautarisme » dans les discours politiques riment souvent avec terrorisme ; cela d'autant plus que l'accès à l'information paraît simple et si immédiat qu'il est facile de l'instrumentaliser, y compris par les contre-vérités et la confusion créée par la cacophonie des réseaux sociaux. Nous nous rappelons les polémiques et malentendus autour de la lutte pour l'égalité filles-garçons dans l'éducation et les accusations lancées par certains groupes de pression à l'encontre des manuels scolaires (et donc de leurs éditeurs et des enseignants). Cela a montré une fois de plus l'importance de tous ces enjeux, ainsi que le rôle et l'omniprésence de l'idéologie dans nos sociétés et dans nos vies.

Le concept d'enfance n'est pas épargné par cette tendance et le filtre idéologique s'applique également à l'entité « enfant ». Cela n'a rien de nouveau ; nous allons donc traiter du concept d'enfance et de son évolution dans le temps, ainsi que de la naissance d'un public d'enfants. Une section consacrée à la réception évoquera des enjeux cruciaux pour la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse que présentent le double lectorat et la relation asymétrique entre auteur et lecteur, sous le prisme de l'idéologie.

Au sein de l'ensemble hétérogène d'œuvres qu'on réunit habituellement sous l'étiquette de « livres d'enfance et de jeunesse », nous nous intéresserons particulièrement à l'œuvre de C.S. Lewis et à sa réception. Nous présenterons notre corpus, en mettant en avant les éléments qui, ayant trait à l'idéologie, pourraient donner lieu à des écarts en traduction, et nous fournirons un aperçu des instances narratologiques qui la véhiculent.

### **3.1. La littérature d'enfance et de jeunesse et son public**

La littérature d'enfance et de jeunesse, la traduction qui en est faite et leurs lectorats constituent une toile de relations complexes. De prime abord, nous remarquons que, dans la production éditoriale mondiale, celle de livres destinés prioritairement à un jeune public occupe un espace à part ; la définir n'est pas une simple affaire, car il ne s'agit pas d'une catégorie uniforme mais plutôt d'un ensemble d'œuvres très hétéroclites. Pareillement, la question de son public — un trait générique constant qui caractérise toutes les œuvres qu'on inclut sous la large étiquette de « littérature d'enfance et de jeunesse », ainsi que toutes ses déclinaisons — n'est pas simple et mérite une réflexion approfondie. À notre sens, l'enjeu du public est doublement central, car il s'agit également d'un élément clé en traduction ; cette dernière, d'ailleurs, est un moyen essentiel de contribuer au dynamisme d'un secteur libraire qui a toujours su profiter des échanges. En effet, l'histoire des livres pour enfants nous montre qu'ils ont constamment ignoré les frontières — pas seulement géographiques. Par exemple, des sources historiques nous parlent de la lecture en traduction anglaise de Perrault, Grimm, Andersen, Mme D'Aulnoy et Mme le Prince de Beaumont dès les premières années de leur publication en langue originale et, même si la proportion de traductions en langue anglaise a toujours été inférieure à celles proposées en d'autres langues, leur impact sur le lectorat et sur la littérature en général a été immense (Lathey, 2010, pp. 2–3 et 10). C'est ce qui a poussé Paul Hazard (1932) à imaginer que ces livres puissent être quasiment le réceptacle d'un humanisme dont les enfants se font les gardiens, jusqu'à constituer une « République des enfants » d'envergure planétaire, remède aux guerres fratricides entre les Nations : « [l']internationalisme, la littérature internationale d'enfance et l'entente internationale grâce aux livres pour enfants, voilà les termes les plus importants et les plus utilisés dans les discours sur cette littérature, depuis le milieu des années 1940 jusqu'à aujourd'hui » (O'Sullivan, 2006, §6). Certes, cette image romantique de l'enfant n'est qu'une

utopie qui plonge ses racines tantôt dans les mythes chrétiens (Goodich, 1998), tantôt dans les Lumières, mais elle trouve encore un écho dans des mythes contemporains, risquant de nous faire oublier les destinées différentes qui attendent les enfants selon l'endroit du monde où ils naissent et qu'il est impossible de considérer l'enfant comme une « entité singulière » : « la classe sociale, l'origine ethnique, le sexe, la situation géopolitique, les circonstances économiques sont autant d'éléments qui créent des différences entre des enfants réels dans des lieux réels » (O'Sullivan, 2006, §8).

L'image de l'enfant dans les siècles reste souvent insaisissable. La reconstruire à l'aide de documents historiques, et des portraits souvent à peine ébauchés qu'on retrouve dans les lettres et dans les arts en général, est un travail parfois ardu, fait de déductions et d'interprétations. Pour mieux comprendre les jeunes lecteurs de *Le Monde de Narnia*, dans le troisième millénaire, nous devons tout d'abord restreindre notre prisme à l'enfant occidental, et notamment à son portrait dans le sillage des héritages gréco-romains et judéo-chrétiens qui ont caractérisé l'histoire européenne au cours de ces deux derniers millénaires.

### **3.1.1. L'enfant dans la société occidentale**

Philippe Ariès, dans son étude pionnière *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* ([1960] 2014), a montré la relativité de la vision de l'enfant dans l'histoire et combien l'enfance, telle que nous la concevons aujourd'hui, est une catégorie assez récente. Des études ultérieures ont contesté un certain nombre de ses affirmations et ont souligné des limites, par exemple, dans les interprétations qu'Ariès fait de quelques documents iconographiques ; l'auteur lui-même est revenu sur certains concepts en les relativisant, mais son œuvre reste une pierre angulaire dans l'étude de l'enfance et a stimulé de riches débats, en Europe et aux États-Unis (Becchi et Julia, 1998).

Comment reconstruire le quotidien des enfants des siècles passés ? La représentation de l'enfant dans la culture et dans l'histoire se fait par le prisme des adultes, et la science a cherché à comprendre l'enfance par les traces que d'autres adultes ont laissées, notamment dans l'art et dans les lettres (Becchi et Julia, 1998, p. 33). Le sens donné à ces représentations, redevables de l'interprétation de leurs auteurs et des points de vue des observateurs contemporains, est donc probablement destiné à changer encore.

En latin, dans le droit canonique médiéval, les petits enfants étaient désignés en général par les termes *puer/puella*, et plus précisément *parvulus*, *infans* et *infantulus*, pour les



bébés ; ensuite, et avant sept ans (âge charnière), on les appelait *impubes*. Le vocabulaire est très riche, tant pour distinguer les tranches d'âge que pour dénommer les jeunes filles et les jeunes garçons, et les principes derrière ce découpage sont issus de « correspondances numériques, physiques, astronomiques, astrologiques inspirées de l'Antiquité païenne mais plus complexes encore » (Becchi, 1998, p. 113).

Au XII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de la médecine, on comptait six « grandes étapes spirituelles, physiologiques et psychologiques de la vie », dont deux décrivaient la période s'étalant de la naissance à l'âge de vingt-et-un ans :

Enfance (*pueritia*) jusqu'à quatorze ans pour les garçons et douze ans pour les filles, adolescence (*adulescentia*) jusqu'à vingt et un ans, jeunesse (*juventus*) jusqu'à vingt-huit ans, force de l'âge (*gravitas* ou *robur*) jusqu'à quarante-huit ans ou cinquante-six ans, vieillesse (*senectus*) jusqu'à soixante-dix et le *senium* au-delà.

(Goodich, 1998, p. 152)

La maturité sexuelle marquait le passage de l'enfance à l'adolescence et, pour certains, le début d'une vie conjugale. Tout en étant reconnue comme un moment particulier de la vie, avec des caractéristiques propres, l'enfance ne durait pas longtemps à une époque où la mortalité infantine était très élevée et l'espérance de vie était très basse par rapport à aujourd'hui (au XVIII<sup>e</sup>, elle ne dépassait pas 25 ans)<sup>31</sup>.

En Europe, la durée de la vie s'est allongée depuis et les habitudes quotidiennes ainsi que les coutumes des femmes et des hommes ont changé. Tout en réduisant la portée de celle qu'on a nommé une « invention de l'enfance » (Shavit, 1986), Becchi et Julia reconnaissent trois éléments majeurs qui, depuis les années 1950 ont transformé notre rapport à ce moment de la vie : des « balises » nouvelles pour distinguer les âges de la vie et notamment de nouveaux rites de passage (laïques et principalement liés aux échelons de l'éducation scolaire) ; l'« hypermédicalisation de la procréation », qui a transformé le rapport à l'enfant à la maternité et à la paternité ; et l'évolution des « frontières et des territoires de la famille », qui montrent une structure en pleine mutation (1998, p. 26). Autant de thèmes qui ont façonné notre vision de l'enfance et de ses besoins. Il y a une trentaine d'années, déjà, l'on a remarqué des changements au niveau des dénominations aptes à décrire l'enfance et la jeunesse, qu'Isabelle Jan définit, en 1984, comme révélateurs.

---

<sup>31</sup> INED, Institut National d'études démographiques, [en ligne] <http://www.ined.fr>, consulté le 1 septembre 2017.

Dans les médias, on entend par jeune tout individu de dix-huit mois à dix-huit ans. Au-delà des nourrissons et des bébés, la jeunesse se subdivise en : petite enfance, moyenne enfance, grande enfance, préadolescence, adolescence, post-adolescence, jeune adultes... en omettant les catégories intermédiaires. Quelles significations accorder à cette vision fragmentée que la société nous impose ?

(Jan, 1984, p. 153)

Les classes d'âge sont des catégories idéologiques parmi d'autres : elles nous orientent tout au long de notre vie et elles sont le reflet d'anciens rites de passage, qui ont certainement changé de formes et de contenu, mais dont nous avons toujours besoin pour appréhender la réalité. Elles nous permettent notamment de mieux nous comprendre et de mieux comprendre l'autre, en nous fournissant une grille de lecture censée nous aider, en tant qu'éducateurs, à l'accompagner le plus efficacement possible dans son parcours évolutif. Dans notre société de consommation, elles servent aussi aux concepteurs de produits pour proposer ce qui est mieux adapté à une cible commerciale donnée. Une telle précision de segmentation est la preuve incontestable d'un grand intérêt. Cependant, comme nous l'avons montré, cette taxinomie n'est pas figée. À ce propos, il convient d'ailleurs d'ouvrir une parenthèse sur un phénomène d'actualité, pertinent du point de vue la réception : les *adulescents*. Ce néologisme a été créé par Tony Anatrella (2003) vers le milieu des années 1970, mais le phénomène qu'il désigne date des années 1960 :

Ce concept d'adulescent est une contraction des mots adulte et adolescent. Il exprime, d'une part, des adultes qui s'identifient aux adolescents pour vivre ; d'autre part, des jeunes qui ne parviennent pas à renoncer aux hésitations de l'adolescence pour accéder à un autre âge de la vie.

(Anatrella, 2003, p. 38)

L'adolescence telle que nous la concevons aujourd'hui est déjà un phénomène nouveau, véritable création de notre société et notamment de notre système d'éducation, qui a fait d'une période de passage une étape durable et parfois figée. En effet, on observe aujourd'hui, chez certaines personnes, dans leur façon d'aborder la vie et la réalité en général (en particulier l'amour et l'autonomie, tant au niveau psychique que matériel), et dans leurs goûts et divertissements, une sorte de retour à l'adolescence ou un refus de quitter cette période intermédiaire entre l'enfance et l'âge adulte. Anatrella (2003, p. 42) parle du paradoxe de notre époque, où « les jeunes générations entrent de plus en plus tôt dans l'adolescence et en sortent tardivement ». L'émergence d'un public défini comme *adultescent/adulescent* est révélée notamment par l'engouement qu'il représente vis-à-vis du marché en tant que réalité économique : l'ouvrage de Corinne Maillet (2005), *Le Marketing adulescent : comment les*

*marques s'adressent à l'enfant qui sommeille en nous*, illustre les rouages de ce marché porteur, bâti sur le « syndrome de Peter Pan ».

Selon certains critiques, les frontières démarquant de façon nette l'âge adulte de l'adolescence (et des autres âges) seraient en train sinon de disparaître, du moins d'être redessinées ; ainsi, la tentative de s'adresser à un public englobant tout âge a donné naissance à des termes comme *allalderslitteratur* en Norvégien ou *allålderslitteratur* en Suédois (Beckett, 1999, p. xiv). Ils vont rejoindre de nouvelles étiquettes, telles que *crossover literature* ou *kidult literature* qui restent controversées, car des œuvres ont depuis toujours intéressé à la fois un public d'adultes et d'enfants, et d'autres n'ont trouvé un véritable succès qu'après avoir migré, suite à une adaptation réussie ou à une traduction plutôt libre, chez des lecteurs d'un âge différent par rapport à celui initialement prévu par leur auteur (c'est le cas bien connu de *Gulliver's Travels*). En littérature de jeunesse, cette demande accrue a poussé à commercialiser des éditions différentes du même roman, présentant un paratexte (couverture, police, illustrations) plus adapté à une édition « adulte », plus attrayant pour un public mûr et trouvant facilement sa place dans le rayon « romans » des librairies, après avoir été épuré de la connotation exclusive et limitante de « jeune public ».

Enfin, quand on cherche à catégoriser ces œuvres, la question du lectorat apparaît d'emblée comme le trait générique le plus important et stable depuis toujours (3.2) ; car, si toutes ces tentatives de désigner une réalité si protéiforme traduisent, d'une part, un impératif commercial évident qui veut rendre disponibles et facilement reconnaissables des produits destinés à des cibles commerciales bien identifiées — l'enfant (de toutes tranches d'âges, acheteur direct ou indirect) et l'adulte (parent, proche, instituteur, éducateur, etc.) qui transmet aux enfants une œuvre qu'il a souvent choisie ou qui achète l'œuvre pour soi —, elles témoignent aussi de l'intérêt que ces œuvres suscitent chez les littéraires, et donc de leur valeur et de leur importance.

### **3.1.2. Des livres pour enfants**

Si, pendant un long moment, des livres spécifiquement conçus pour des enfants n'ont pas existé, c'est aussi parce-que l'enfance n'a été vue, par des maîtres à penser de l'Antiquité, que comme une phase transitoire et imparfaite qui précédait l'âge adulte, et non pas comme une étape de la vie avec ses propres caractéristiques et ses besoins, matériels, affectifs, intellectuels.

Le pessimisme de Platon, qui voyait dans l'enfant un être sans raison et assez proche de l'animal, et celui, à peine moindre, d'Aristote, qui voyait en lui le degré zéro d'un processus évolutif, sont présents dans les textes latins, qui notent toujours que l'enfant est caractérisé par la faiblesse, *infirmitas*, du corps et du jugement, qui l'apparente à tous les exclus de la vie politique complète, les femmes, les vieillards et les fous.

(Néraudau, 1998, p. 90)

Encore aujourd'hui, considérés comme des individus à protéger et dont la conscience n'est pas encore pleinement développée, les enfants ne jouissent pas des mêmes droits (et n'ont pas les mêmes devoirs) que leurs parents. D'ailleurs, ce n'est qu'en 1989 que, « pour la première fois de l'Histoire, un texte international reconnaît explicitement les moins de 18 ans comme des êtres à part entière, porteurs de droits sociaux, économiques, civils, culturels et politiques — des droits fondamentaux, obligatoires et non négociables » : il s'agit de la *Convention internationale des droits de l'enfant*, souscrite par 195 États.<sup>32</sup> Il fut un temps où les parents pouvaient disposer de leurs enfants comme bon leur semblait, car leur progéniture leur appartenait ; le lien familial était souvent construit autour de la transmission du patrimoine, et non pas de l'amour (Avenel, 2003). Toutefois, même à une époque où la mortalité infantile était très élevée et le deuil une étape trop fréquente, qui demandait une grande capacité de résilience, l'affection pour ses enfants et la douleur causée par leur perte est restée gravée dans les inscriptions funéraires et dans les pages que la tradition littéraire nous a transmises. Pourtant, dans leur quotidien, ni la société, ni la famille ne se souciaient généralement des besoins spécifiques des enfants ; du moins, pas autant qu'aujourd'hui : « si, pendant des siècles, on n'a même pas pensé à donner aux enfants des habits qui leur fussent appropriés, comment aurait-on pensé à leur donner des livres ? » (Hazard, 1932, p. 17).

S'il a donc fallu commencer par découvrir l'enfance et poser sur les enfants un regard nouveau pour pouvoir les identifier en tant que potentiels lecteurs, un tout premier constat nous porte à affirmer que l'émergence de la littérature d'enfance et de jeunesse n'a pas été uniforme en Europe. Ainsi, si l'époque des Lumières a encouragé tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle des philosophes de toute l'Europe à écrire des textes spécialement adressés aux enfants, tenant compte de leur capacités cognitives et visant à leur développement intellectuel, ces œuvres ont atteint leur public de façon inégale selon les pays (Colin, 1992). Au Royaume-Uni et en France, les premières publications pour la jeunesse, pour la plupart des livres à visée éducative, ont vu le jour au XVIII<sup>e</sup> siècle et se généralisent au cours du XIX<sup>e</sup> (appelé « l'âge d'or » de la littérature d'enfance et de jeunesse), tandis que, dans des pays plus pauvres, comme l'Italie et l'Espagne, les conditions nécessaires d'alphabétisation n'ont été atteintes

---

<sup>32</sup> UNICEF, [en ligne] <https://www.unicef.fr>, consulté le 13 mai 2017.

que plus tard (Nières-Chevrel, 2011 ; Colin 1992 et 2002). En France, la Loi Guizot vise à promouvoir l'enseignement primaire dans tous les villages, pour les garçons (1833) et pour les filles (1836), au début du XIX<sup>e</sup>. Cette loi précède les Lois Jules Ferry (entrées en vigueur entre 1881 et 1882, qui rendent l'école primaire publique, obligatoire et laïque), aidant amplement à l'alphabétisation des jeunes Français, alors qu'en Italie, bien que des lois locales avaient déjà encouragé la scolarisation depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, le morcellement linguistique a été longtemps un frein dans toute la péninsule. En effet, la création du Royaume d'Italie en 1861 n'a pas coïncidé avec l'unification linguistique (Colin, 2002). Malgré ces débuts inégaux, la fin du XIX<sup>e</sup> marque dans tous ces pays le début d'une ère nouvelle pour la littérature pour enfants et l'entrée dans la modernité.

Pour ce qui concerne le contenu de ces textes, nous observons qu'en France, après les *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (1697) de Charles Perrault, et contrairement à leur esprit « si beau, si frais » (Hazard, 1932), les premiers livres pour enfants ont une visée qui devient rapidement (et exclusivement) morale et éducative : c'est ce que dénonce Paul Hazard, dans son *Les Livres, les enfants et les hommes* : « [c]ette idée absurde, qu'un grand auteur pouvait écrire pour des enfants, vite s'effaça : et cette autre naquit, qu'on devait utiliser le plaisir pour l'instruction. L'idée n'était pas si mauvaise : seulement l'instruction se mit en devoir d'étouffer aussitôt le plaisir » (Hazard, 1932, p. 23).

Malheureusement, selon Hazard, ces premiers livres n'étouffaient pas seulement le plaisir, mais aussi l'imagination, qui est si chère à notre auteur, C.S. Lewis : d'après lui, les livres capables d'ouvrir la porte des mondes imaginaires sont des véritables sources de savoir et, dans *The Chronicles of Narnia* (TCN), il trouve maintes occasions pour rappeler combien cette dimension est en décalage avec l'éducation scolaire. L'imagination, chez Lewis, est nourrie par la lecture de livres, cités fréquemment dans *The Chronicles of Narnia*, ainsi que dans son œuvre autobiographique, *Surprised by Joy* ([1955] 2002), qui narre d'une enfance bercée par les histoires.

Dans le monde anglophone, le début du XIX<sup>e</sup> avait déjà assisté, pour la première fois, à une riche vague de publications adressées à un jeune public dont le but était leur divertissement, et non plus seulement, ou principalement, leur éducation : c'est le triomphe des livres d'aventures (*adventure stories*) et des histoires ayant comme environnement l'école (*school stories*), mais aussi des aventures ayant comme cadre un monde imaginaire (*fantasy story*) (Knowles et Malmkjær, 1996, p. 3 et 16). Si les racines de ces thèmes sont à chercher loin dans l'histoire littéraire, c'est à cette époque que pour la première fois leurs auteurs ont à l'esprit un lectorat jeune (Knowles et Malmkjær, 1996). Ici, nous ne rentrerons pas dans les

détails de l'histoire du livre pour enfants, qui dépasse notre sujet premier et dont nous citons les études très intéressantes de Murray Knowles et Kirsten Malmkjær (1996), Lathey (2006 et 2010, sur la traduction de ces œuvres), Hunt (1994) et Soriano (1974), parmi d'autres. Néanmoins, nous soulignerons que la littérature de jeunesse a eu un rôle à jouer dans la construction d'une culture nationale.

En outre, il est important de rappeler que, après l'initiative pionnière de John Newbery, qui ouvrit à Londres, vers 1750, la première librairie exclusivement consacrée aux enfants, la *Juvenile Library* (Hazard, 1932, p. 46), la littérature d'enfance et de jeunesse a conquis une place spécifique dans les librairies et dans les bibliothèques, et des commerces lui sont consacrés de façon exclusive. Un grand nombre de prix littéraires la mettent en valeur, tels que le célèbre Carnegie Medal (décerné au Royaume-Uni, par le CILIP, *Chartered Institute of Library and Information Professionals*, et que C.S. Lewis obtint en 1956 pour *The Last Battle*) et le prix Hans-Christian-Andersen (qu'on nomme aussi le « Petit prix Nobel de littérature », décerné par IBBY, *International Board on Books for Young People*, ou « Union internationale pour les livres de jeunesse »). En France, le site Ricochet-jeunes<sup>33</sup> en compte quarante-cinq dont le Prix Unicef France (institué en 2016).

Le statut de cette littérature, longtemps débattu, est aujourd'hui le reflet d'un succès avéré, confirmé ultérieurement par les rencontres internationales qui lui sont consacrées. Parmi les catégories éditoriales, les ventes de littérature de jeunesse sont en 2016 les deuxièmes par ordre d'importance, juste après la littérature (en général) et avant les livres pratiques.<sup>34</sup> Dans ces conditions, peut-on ou pas parler d'un « genre » ?

### **3.2. Un genre ou « des genres littéraires pour enfants » ?**

Issus d'un jeune marché, porteur et florissant, les « livres pour enfants » ont désormais franchi les portes des universités, stimulant, au cours des dernières décennies, des débats au niveau international. Il faut admettre que le cosmopolitisme est l'une des caractéristiques inhérentes à ce secteur libraire, auquel la traduction profite particulièrement. Pourtant, malgré une production scientifique assez importante en langue anglaise, les études consacrées à la traduction de la littérature de jeunesse restent encore insuffisantes, et notamment celles en

---

<sup>33</sup> Ricochet-jeunes, [en ligne] <http://www.ricochet-jeunes.org>, consulté le 13 mai 2017.

<sup>34</sup> Syndicat National de l'Édition, [en ligne] <http://www.sne.fr/enjeux/chiffres-cles/>, consulté le 27 octobre 2016.

langue française ou en d'autres langues (Douglas, 2015). Le nombre de séminaires, de journées d'étude et de colloques internationaux organisés au cours de ces dernières années, entre autres en France, en Belgique et en Italie, nous laissent toutefois espérer que cette situation ne pourra pas durer.

Quand on parle de littérature pour un jeune public, la classification de ces ouvrages s'avère l'un des thèmes les plus débattus. S'agit-il tout d'abord d'un genre ? Oui, si l'on confine ces textes dans la nébuleuse des littératures de genre, en les marginalisant et en les infériorisant (Connan-Pintado, 2015, p. 10). Non, si l'on considère cette production plutôt comme « un champ éditorial qui fédère des formes et des genres autour d'un lectorat dont l'extension et la représentation qu'on s'en fait ont varié au fil du temps » (Nières-Chevrel, 2009, p. 115). Face à la grande variété d'œuvres, dont certaines n'ont pas comme but principal la lecture (livres-jeux, livres pour le bain, etc.), et d'autres ayant des visées plus éducatives qu'artistiques (collections documentaires diverses, livres pour l'apprentissage ludique de la lecture, de l'écriture, du calcul, de l'heure, etc.), une désignation plus vaste s'impose (Connan-Pintado, 2015, p. 12). « Des livres pour la jeunesse », par exemple, est le nom du site<sup>35</sup> que le Syndicat national de l'édition (SNE) a consacré aux éditeurs du « Groupe Jeunesse ». Les œuvres y sont organisées par catégories (livres éveil/petite enfance, albums, contes, livres à écouter, livres bilingues pour enfants, livres animés et coffrets jouets, livres d'activité, documentaires pour les plus de 9 ans, BD/Romans graphiques, poésie, romans ados, art, premières lectures, premiers romans, romans jeunesse 8–11 ans) et par tranche d'âge, en six paliers (0–3 ans, 3–6 ans, 6–8 ans, 8–11 ans, 11–14 ans et 14+/Jeunes adultes). Même si le roman est présent en tant que terme générique quatre fois et que la poésie et le documentaire sont également cités, il reste difficile de trancher quant à l'identité générique d'autres œuvres. Il est alors avisé, suivant les conseils de Christiane Connan-Pintado (2015, p. 12), de réserver, au sein des « livres pour la jeunesse », le terme de « littérature de jeunesse » ou « pour la jeunesse » pour celles à visée plus spécifiquement littéraire ; en sachant qu'il s'agit, là aussi, d'une constellation englobant des œuvres aux traits génériques différents, qui se déclinent en thèmes divers. La maison d'édition Ricochet-jeunes, par exemple, en compte environ 800, dans une liste thématique formée d'éléments disparates, où la « biographie » et l' « aventure » côtoient la catégorie « albums » ou « origami » ainsi que les livres qui parlent d'« abandon », de relation entre l'enfant et les autres, et beaucoup

---

<sup>35</sup> Des livres pour la jeunesse, [en ligne] <http://www.deslivrespourlajeunesse.fr>, consulté le 13 mai 2017.

d'autres encore !<sup>36</sup> D'ailleurs, la désignation générale de ces œuvres n'est pas stable, et a déjà changé maintes fois dans le passé.

En France, cette littérature, qui dans un premier temps n'a pas de nom, se voit désignée autour des années 1830 par l'expression *Livres d'éducation*, avant que ne s'y substitue celle de *Livres d'enfants* (1843), puis de *Littérature enfantine* (1865). Ce n'est que dans les années 1980 que s'impose l'expression *Littérature d'enfance et de jeunesse*.

(Nières-Chevrel, 2011, §1)

Parfois, outre l'expression « littérature d'enfance et de jeunesse », sont proposés les termes moins inclusifs de « littérature pour enfants » et de « littérature de jeunesse » ou « littérature pour la jeunesse ». À ces deux variantes syntaxiques nous rajouterons la désignation, moins commune et hyponymique, de « littérature pour adolescents » et celles de « livres pour enfants » ou « pour adolescents », car elles peuvent désigner des œuvres littéraires. Le tableau ci-dessous (Tableau 1) reporte les occurrences sur Google (au 13 mai 2017) de ces différentes étiquettes.

Tableau 1. Termes désignant la littérature d'enfance et de jeunesse et leurs nombres d'occurrences

Dénominations	Occurrences sur Google.fr
<i>Littérature d'enfance et de jeunesse</i>	534 000
<i>Livres d'enfants</i>	458 000
<i>Littérature de jeunesse</i>	401 000
<i>Livres pour enfants</i>	380 000
<i>Littérature pour enfants</i>	360 000
<i>Littérature pour la jeunesse</i>	186 000
<i>Livres pour ados</i>	70 100
<i>Livres pour ado</i>	50 700
<i>Livres pour adolescents</i>	49 000
<i>Littérature pour adolescents</i>	27 500

Comme toutes les recherches qui utilisent le web comme un corpus, cette sélection est critiquable du point de vue de la fiabilité et de la représentativité : nous ne savons pas combien de ces occurrences sont des traductions ; le chiffre fourni par Google est celui du nombre de pages qui affichent la collocation en question et ces pages peuvent être comptabilisées plusieurs fois ; de plus, ce résultat est variable selon le moteur de recherche

<sup>36</sup>Ricochet-jeunes, [en ligne] <http://www.ricochet-jeunes.org/themes/theme/>, consulté le 15 mai 2017.



utilisé, selon l'ordinateur et selon le moment (Loock, 2016, p. 90). Toutefois, cette recherche est intéressante car elle nous donne une idée des termes les plus populaires à un moment donné. Nous n'avons pas inclus l'étiquette « Livres d'éducation », car aujourd'hui elle semble évoquer plutôt des ouvrages pédagogiques divers, allant des méthodes d'éducation à usage des parents jusqu'aux conseils pour le dressage du chien !

En anglais, l'on retrouve les synonymes *children's literature* ou *juvenile literature*, et le plus spécifique *children and adolescent literature*. Le point en commun de cette nomenclature incertaine serait le fait que, d'une part, elle utilise toujours comme critère définitoire son public présumé, appelé par Schaeffer (1989, p. 96) le « niveau de la destination » ou « pôle du récepteur du message » ; d'autre part, elle fait référence à des œuvres se distinguant, en principe, de celles destinées aux adultes. Toutefois, la nouvelle « littérature pour jeunes adultes » (*young adult(s) literature, teens and young adult literature, young adult fiction*) vient une fois de plus brouiller nos pistes, en réaffirmant l'instabilité de cette cible éditoriale et ses contours indécis, tout comme le flou entourant les véritables lecteurs de ces œuvres et leur réception. Et si c'était justement l'une des raisons de leur succès ?

Nous savons que les frontières entre genres sont toujours « floues et mouvantes » (Schaeffer, 1989, p. 77), dépendant du contexte qui les a érigées. Il est peut-être trop tôt pour voir si un nouveau paradigme est en train de voir le jour, mais toutes ces observations nous portent à nous questionner sur les thèmes de ces œuvres, sur leur nature et sur les caractéristiques qui les rendent intemporelles.

### **3.2.1. Lewis, les catégories de lecteurs et sa défense de la Féerie**

Dans son essai sur la littérature pour enfants, « On Three Ways of Writing for Children » (1952), Lewis écrit : « [a] children's story which is enjoyed only by children is a bad children's story. The good ones last ». Il semble impliquer que c'est le propre de l'adulte que de pouvoir revisiter à son gré les différents âges qu'il a traversés, ainsi que les fantaisies qui les habitent, sans les trouver ridicules et sans craindre de se ridiculiser, ni de s'y égarer. Le besoin de répartition en catégories étanches des livres et de leurs lecteurs est également remis en cause : « [t]he neat sorting-out of books into age-groups, so dear to publishers, has only a very sketchy relation with the habits of any real reader » (Lewis, 1952). Ce tri est fait souvent et simplement pour aider les adultes qui travaillent dans ces secteurs professionnels, comme

les éditeurs, les instituteurs ou les libraires, et le ton de Lewis est encore plus péremptoire dans *An Experiment in Criticism* (1961), essai qu'il consacre à l'étude de la lecture, où il tente de définir ce qu'est un bon livre à partir de ses lecteurs. Dans le chapitre intitulé « On Realism », il défend l'attrait que les adultes prouvent pour le féérique et il nie les accusations que le genre qu'on appellera bientôt *fantasy*, en France et ailleurs, et dont il est considéré comme étant l'un des pères, puisse représenter une simple fuite hors de la réalité ou, pire, un signe d'infantilisme.

Since the charge of escapism against a very unrealistic work is sometimes varied or reinforced with that of childishness or (as they now say) 'infantilism', a word on that ambiguous accusation will not be amiss. Two points need to be made.

First, the association between fantasy [...] and childhood, the belief that children are the proper readers for this sort of work or that it is the proper reading for children, is modern and local. Most of the great fantasies and fairy-tales were not addressed to children at all, but to everyone. Professor Tolkien has described the real state of the case.<sup>37</sup> Certain kinds of furniture gravitated to the nursery when they became unfashionable among the adults; the fairy-tale has done the same. To imagine any special affinity between childhood and stories of the marvellous is like imagining a special affinity between childhood and Victorian sofas. If few but children now read such stories, that is not because children, as such, have a special predilection for them, but because children are indifferent to literary fashions. What we see in them is not a specifically childish taste, but simply a normal and perennial human taste, temporarily atrophied in their elders by a fashion. It is we, not they, whose taste needs explanation. And even to say this is to say too much. We ought, in strict truth, to say that some children, as well as some adults, like this genre, and that many children, like many adults, do not. For we must not be deceived by the contemporary practice of sorting books out according to the 'age-groups' for which they are supposed to be appropriate. That work is done by people who are not very curious about the real nature of literature nor very well acquainted with its history. It is a rough rule of thumb for the convenience of school-teachers, librarians, and the publicity departments in publishers' offices. Even as such it is very fallible. Instances that contradict it (in both directions) occur daily.

Secondly, if we are to use the words childish or infantile as terms of disapproval, we must make sure that they refer only to those characteristics of childhood which we become better and happier by outgrowing; not to those which every sane man would keep if he could and which some are fortunate for keeping.

(Lewis, 1961, pp. 70–71)

Le charme exercé par la littérature féérique traverse tous les âges (et tous les siècles, l'on dirait) ; ces livres plaisent à des lecteurs insensibles aux modes et rappellent, paradoxalement, ce qu'on dénomme de nos jours *kidult*, *kiddult* ou *crossover literature* (3.1.1) : une littérature appréciée à la fois par les adultes et par les adolescents. Ce phénomène n'est pas nouveau, comme nous avons déjà souligné, mais appartient plutôt à la tradition littéraire, tout en donnant naissance par extension au *crossover film* (Falconer, 2009, p. 18).

---

<sup>37</sup> Notamment, dans son *On Fairy-stories* (1947).

Cette défense de la féerie ne concerne pas toute sorte d'ouvrage, mais elle est applicable à ceux que Lewis appelle de « bons livres ». En outre, il plaide implicitement pour la liberté de choisir ce qu'on veut lire et loue la capacité qu'ont les enfants de tirer le meilleur parti de ce qui est mis à leur disposition ; si on est normalement heureux de ne plus posséder des traits communément reconnus comme enfantins — et notamment la tendance à être capricieux, vantard, jaloux, cruel, ignorant et peureux (Lewis, 1961, p. 71) — d'autres caractéristiques des enfants sont enviables : « [t]hat tireless curiosity, that intensity of imagination, that facility of suspending disbelief, that unspoiled appetite, that readiness to wonder, to pity, and to admire » (Lewis, 1961, p. 72). Lewis aimait profondément l'enfance. Dans *The Chronicles of Narnia*, les histoires sont racontées privilégiant le point de vue des enfants, et riches en détails qui reflètent leurs activités préférées ; les jeunes protagonistes se montrent souvent plus intelligents que les adultes qu'ils côtoient, et sont obligés de se débrouiller seuls (Ford, 1994, p. 160). L'imagination dont ils font preuve est le point central de la poétique lewisienne, autour duquel Peter J. Schakel a écrit son étude phare : *Imagination and the Arts in C.S. Lewis: Journeying to Narnia and Other Worlds* (2002). Elle est aussi un ingrédient indispensable pour la lecture.

### **3.3. Lecture et relecture : *The Chronicles of Narnia* et leur réception**

Nous avons identifié l'une des raisons principales du succès que la littérature d'enfance et de jeunesse a connu ces dernières années dans l'intérêt accru que ces œuvres ont su garder et faire naître parmi un public d'adultes, férus de nouveaux romans mais aussi désireux de relire les œuvres qui les ont fait rêver lors de leur plus jeune âge. Suivant cette tendance, ces dernières années ont vu le développement du phénomène de la réédition (et donc aussi de la retraduction) de classiques pour la jeunesse, un terme qu'embrasse aujourd'hui les romans adressés à un jeune public et écrits avant les années 1970 (Falconer, 2009, p. 153). Parfois la publication du livre a accompagné ou suivi de peu la sortie en salle du film correspondant. C'est le cas de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (LWW) de C.S. Lewis, roman publié en 1950 par l'éditeur Geoffrey Bles et actuellement par HarperCollins. Après avoir été le sujet, en 1979, d'un dessin animé anglo-américain et de plusieurs feuilletons et pièces théâtrales, l'adaptation de LWW a conquis le grand écran dans une superproduction des studios Disney,

sortie en salle en décembre 2005 (en France, sous le titre *Le Monde de Narnia : Le lion, la Sorcière Blanche et l'armoire magique*). En parallèle, une édition complète des sept romans formant le recueil de *The Chronicles of Narnia* (1950–1956), dont LWW avait été le premier, a été publiée en France, en Italie, en Espagne et dans d'autres pays, avec le même thème graphique que celui repris par l'édition complète que HarperCollins avait publiée en 2001 (voir Chapitre 10 de cette thèse). Cette nouvelle couverture arbore un lion au regard vitreux, peu adapté à des enfants en bas âge, et plus « accrocheur » pour des adultes ou des jeunes adultes ; la différence entre celle-ci et les couvertures d'éditions passées, où un Aslan enjoué dansait avec Lucy et Susan au milieu des fleurs (voir Annexe 1), est d'ailleurs encore plus accentuée dans l'édition Collins de 2005, qui affiche un collage de scènes de bataille menaçantes, tirées du film d'Adamson (Falconer, 2009, p. 154). D'autres éditions, toutefois, plus coûteuses et reprenant les illustrations originales et en couleur de Pauline Baynes, sont directement destinées à réveiller les souvenirs d'enfance des anciens lecteurs de Narnia. Ainsi, pour répondre à une demande accrue provenant d'un public « double » on propose de « doubles, voire multiples éditions » (Falconer, 2009, p. 154), de celles que Shavit (1986, p. 65) définit comme des *ambivalent texts* : « [t]hese texts belong simultaneously to more than one system and consequently are read differently (though concurrently), by at least two groups of readers. Those groups of readers diverge in their expectations, as well as in their norms and habits of reading ». Des textes qui s'adressent à la fois à des lecteurs adultes et à des enfants, quoique (au moins en apparence) prioritairement à ces derniers : « [o]nly by addressing the text both to children and to adults and by pretending it is for children can the writer make possible the dual acceptance of the text » (Shavit, 1986, p. 66). Toutefois, il ne s'agit pas de conforter le statut littéraire d'une œuvre, en évitant qu'elle puisse être « reléguée » dans le rayon enfants d'une librairie, mais plutôt de répondre à une véritable demande, et à un besoin de la part des lecteurs et des lectrices.

L'invitation (planétaire, cette fois-ci, grâce à la diffusion du film et aux nombreuses traductions) à visiter ou revisiter les forêts enchantées de Narnia a conquis un nouveau public, tout en renouvelant la flamme d'un amour enfantin pour beaucoup d'adultes, qui ont apprécié le fait de se laisser transporter à nouveau dans un monde féerique qu'ils n'avaient en fait jamais oublié. Le fait qu'après avoir été dans le Pays de Narnia, figé dans un hiver éternel par le pouvoir de la Sorcière Blanche, on ne pourra plus contempler une forêt enneigée du même regard est vrai, et nous en sommes témoin : « [t]he picture of frost-bound Narnia in the power of the White Witch is the physical image of a spiritual ice age » (Manlove, 1999, p. 51). Les témoignages d'amour pour cet univers féerique et les personnages qui l'habitent, dans des

livres ou sur Internet, sont innombrables et les recenser tous serait impossible. Immense est aussi l'admiration que les lecteurs (et critiques) portent à son auteur : « Lewis may be the last significant writer of Christian fantasy, in a tradition extending back to the French *Queste del Saint Graal* (1215–1230) and Dante's *Commedia* (1307–1321) » (Manlove, 1993, p. 7).

C.S. Lewis s'autoproclamait homme de la vieille école : un *old western man*, voire, du point de vue culturel, un « dinosaure » (Manlove, 1993, p. 3). Et, même si elles ont contribué au renouveau de la littérature de jeunesse au cours des années 1950, *The Chronicles of Narnia* ne sont ni modernes, ni neutres (Falconer, 2009, p. 154). Au contraire, leur poids idéologique est assez marqué si l'on pense aux allégories chrétiennes saupoudrées dans le recueil, mais plus particulièrement développées dans trois des sept romans : *The Magician's Nephew* (1955), avec des allusions à la Genèse, à la Chute et au péché originel ; *The Lion, The Witch and the Wardrobe* (1950), évoquant la mort et la résurrection du Christ ; *The Last Battle* (1956), qui est une allégorie de l'Apocalypse. Des thèmes chrétiens, tels que le péché, la rédemption, la foi, l'espérance, la providence et d'autres encore, sont présents également dans les autres romans — *Prince Caspian* (1951), *The Voyage of the Dawn Treader* (1952), *The Silver Chair* (1953), *The Horse and His Boy* (1954) — et ils sont savamment intégrés dans des histoires captivantes, mêlant l'aventure et le fantastique, la magie, les rituels occultes et des réminiscences païennes, dans un univers où dominant la nature, l'enfance et la féerie.

Des influences diverses ont été mises en évidence par les critiques : Milton, Spenser, Edith Nesbit, Hans Christian Andersen, Beatrix Potter, mais aussi les mythes grecques et nordiques, la légende arthurienne, l'Edda, le folklore européen... Des ingrédients aussi disparates, conjugués à la qualité littéraire et la richesse de l'imaginaire de son auteur ont donné vie à un chef d'œuvre qui, parmi tous ses travaux, a tout particulièrement contribué à sa célébrité :

The living strength of the Chronicles is in the way that such profundity is integrated with vivid child characters and adventures, so that it is possible to read the narrative without becoming aware of any further significance, and likewise, when made aware of that significance, to be the more deeply affected by it through the very surprise of its presence. Beyond this, the Chronicles are profoundly literary, both in the way that (unlike most other children's books) they draw naturally on the great cultural tradition of Homer, Virgil, Dante, Spenser, Shakespeare, Milton, and Bunyan, and in the clarity and complexity of their style and form.

(Manlove, 1993, pp. 8–9)

L'ambivalence de *The Chronicles of Narnia* réside dans ses différents niveaux de lecture. Il n'est pas surprenant, alors, que des lectrices qui relisent ces livres à l'âge adulte puissent y découvrir des traits nouveaux, restés inaperçus à un regard inexpérimenté, traits qui sautent

aux yeux avec du recul comme des évidences pour des lecteurs « accomplis », ayant désormais à composer avec un système de valeurs, le leur, bien établi :

When I read *The Chronicles* as a child I missed something important: Aslan lets the Tash-serving Calormene into new Narnia. Despite all the talk of Aslan not being a tame lion, he seems to be quite gentler than his allegorical counterpart when it comes to allowing people into heaven — at least according to the theology of salvation in my fundamentalist upbringing.

A couple of years ago I reread the series and was stunned to discover this twist of plot in *The Last Battle*. Say what you want about Lewis' portrayal of women or the simplicity of his narrative structure [...] — I respect him immensely for this daring move.

(Shanna Caughey, 2005, p. 3)

D'autres, comme l'écrivaine féministe Laura Miller (2008), avouent n'avoir découvert le côté religieux de ces romans qu'au cours de leurs relectures tardives et avoir éprouvé un sentiment de trahison, pour ensuite reconnaître avoir saisi dans l'œuvre une signification encore plus profonde et plus riche. Dans une dynamique opposée, Natasha Giardina (2005) admet ne pas avoir été conquise, enfant, par cet univers, trop différent du sien, un milieu laïque et désenchanté des années 1980, caractérisé par la violence de l'épidémie de SIDA et les préoccupations liées à l'effet de serre ; d'ailleurs, ce qui lui posa le plus de problèmes, à dix ans, fut de s'identifier avec Lucy, personnage focalisateur dans *The Lion, The Witch and the Wardrobe*, une étape fondamentale pour pouvoir appréhender l'histoire : « Lucy's nature is thus heavily invested with adult values and ideologies, which, given the strong, cynical, anti-adult sentiments of my peer group, I was not predisposed to accept » (Giardina, 2005, p. 38). Mais son expérience change, quelques années plus tard, quand des souvenirs enfouis, difficiles à exprimer par des mots, refont surface :

Narnia didn't just gift me with an enduring love of nature; it also gave me an understanding of something far more subtle and difficult to describe: it taught me what spiritual ecstasy felt like. I will be quite open in saying that this aspect never registered while I was reading the story, but in an art history course I took at university, I did some research on baroque art depicting moments of divinity. The images were a little over the top, with saints collapsing theatrically and much eye-rolling. But at some point I had a weird sense of déjà vu: I knew exactly what experiencing the divine was all about — I had felt this already. It was just like something that happened to me in Narnia. How exactly did Lewis manage to give a kid like me an experience of the spiritual sublime?

(Giardina, 2005, p. 39)

Irène Fernandez a soutenu en 1992 sa thèse de doctorat sur Lewis et le mythe ; elle aussi a été subjuguée par Lewis et « l'intensité de sa perception de la nature » (2012, p. 32). S'il reste des critiques et des auteurs (en petit nombre), comme Philip Pullman, pour qui la relation avec Narnia peut être définie comme irréconciliable, d'autres, pourtant bien loin de l'idéologie de

leur auteur, témoignent à leur façon d'une grande admiration. C'est le cas, par exemple, de Neil Gaiman, l'auteur de *The Problem of Susan* (2004), un conte dont la protagoniste est Susan Pevensie adulte.

L'expérience de la relecture est liée pour certains à la nostalgie ou à une manière de préserver des trésors passés. Pour d'autres, ce retour à l'enfance et à des valeurs simples et primordiales est une réponse à l'angoisse qu'inspire notre époque incertaine, troublée par la menace terroriste, le dérèglement climatique et les catastrophes naturelles. Rachel Falconer (2009, p. 158) indique que, dans les séminaires qu'elle anime à l'université autour des lectures effectuées durant l'enfance, grâce à ce retour au passé, ses étudiants sont à même de reconstruire des entiers épisodes de vie et de les ramener à la mémoire. Les livres fonctionnent comme une madeleine, explique-t-elle. Tel est le pouvoir de la relecture et, pour Lewis (1961), elle est fondamentale : c'est la caractéristique du lecteur « littéraire » que de relire souvent les mêmes textes qui l'ont marqué. Au cours de ce processus, il s'ouvre à l'œuvre, à la différence du « non littéraire » qui l'utilise simplement à des fins diverses (divertissement, étude), et pour Lewis moins valables pour une véritable expérience de lecture, car simplement utilitaristes. Nous préciserons davantage ses idées sur le sujet dans les pages qui suivent.

### **3.3.1. Le « nouveau Narnia » : une métaphore de la lecture (et de la relecture)**

Relire Narnia, et donc retourner à Narnia, c'est découvrir le même lieu mais d'une façon plus profonde et intime, comme nous invitent à faire les dernières pages de *The Last Battle*, décrivant le premier aperçu du pays où les protagonistes de la saga sont destinés à vivre pour l'éternité :

It is as hard to explain how this sunlit land was different from the old Narnia as it would be to tell you how the fruits of that country taste. Perhaps you will get some idea of it if you think like this. You may have been in a room in which there was a window that looked out on a lovely bay of the sea or a green valley that wound away among mountains. And in the wall of that room opposite to the window there may have been a looking-glass. And as you turned away from the window you suddenly caught sight of that sea or that valley, all over again, in the looking glass. And the sea in the mirror, or the valley in the mirror, were in one sense just the same as the real ones: yet at the same time they were somehow different — deeper, more wonderful, more like places in a story: in a story you have never heard but very much want to know.

The difference between the old Narnia and the new Narnia was like that. The new one was a deeper country: every rock and flower and blade of grass looked as if it meant more. I can't describe it any better than that: if ever you get there you will know what I mean.

(LB, Ch. 15)

Le « vrai » Narnia, qui se trouve à la fin du monde, est un pays contenu dans un autre pays, et il a la force et l'intensité du désir : un pays merveilleux, beaucoup plus que l'ancien qui n'était que son simulacre. Il est présenté au lecteur par un reflet dans un miroir.

On retrouve dans ces lignes l'allégorie de la caverne, toujours présente pour Lewis, et métaphore de la création littéraire et de la connaissance (Hart, 1984, pp. 23 et 135 ; Schakel, 2002, p. 119 ; Wood, 2005, p. 47). Ce passage est doublement intéressant, car on pourrait aussi y voir une métaphore de la lecture. En effet, les pages du livre ne sont que le produit et donc le reflet de l'imagination de l'auteur : Lewis a expliqué que *The Lion, The Witch and the Wardrobe* est né de l'image, dans son esprit, d'un faune tenant un parapluie, debout dans un paysage enneigé. Cette image est devenue plus complexe, tout un monde s'est formé autour d'elle et *The Chronicles of Narnia* ont mis cet univers narratif à la portée des lecteurs, qui à leur tour le revivifient dans l'acte de lecture, dans un jeu de miroirs et de regards, traversant plusieurs cadres et donnant accès à des niveaux de lecture divers. D'ailleurs, Platon est évoqué dans TCN, dans l'exclamation du Professeur Kirke, avec son refrain typique, où il déplore l'enseignement « moderne » : « It's all in Plato, all in Plato, bless me, what do they teach them at these schools ? » (LB, Chapitre 15).

La fonction sémantique du cadre réside précisément dans ce potentiel d'ouverture. Outils de mise en valeur, garde-frontières et en même temps lieux de passage, tout comme dans TCN et dans la littérature fantastique en général, un cadre, un miroir, une fenêtre, une porte sont des ouvertures vers un autre monde. Ainsi, par deux fois les enfants entrent à Narnia par une porte et une fois en plongeant dans l'océan, peint sur un tableau accroché au mur. Dans *Prince Caspian*, en revanche, ils y sont comme aspirés ou précipités par l'appel d'une corne, lorsqu'ils sont assis sur un banc, dans une station ferroviaire, et dans *The Last Battle* ils s'y retrouvent après leur décès suite à un accident ferroviaire, avant de passer par la porte finale qui les conduira dans un monde éternel.

Le thème du miroir est un classique de la littérature fantastique, où il peut aussi faire entrer sur scène un « double », un « autre soi-même », évoquant ainsi la duplicité, voire la multiplicité de l'être (Jackson, 1981 [2003], p. 45). Toutefois, si dans la littérature fantastique ces réalités réfléchies sont souvent troublantes et ténébreuses, et l'individu finit, selon Rosemary Jackson, par s'y anéantir (par exemple, dans *Dr Jekyll and Mr Hyde* ou *The Picture*



*of Dorian Grey*), dans la littérature féérique ce double est merveilleux. À Narnia, le double d'un monde secondaire ne peut qu'être encore plus intense.

En tant que métaphore de la relecture, l'accès au « vrai » Narnia pourrait suggérer que si une première lecture correspond à la découverte d'un nouveau monde, les suivantes sont effectuées sur la base de structures mentales plus ou moins figées et qu'elles répondent déjà, au moins en partie, à des attentes ; mais c'est justement dans le dépassement de ces attentes qu'on fait l'expérience du plaisir de la relecture, dans la surprise de nouvelles découvertes inattendues. C'est grâce à ces dernières que l'on acquiert la capacité d'analyser plus en profondeur les détails du tableau, dont on détient le plan général ; et tous ces détails ont désormais plus de sens. La relecture est donc à la fois un retour et une découverte renouvelée, source d'un plaisir immense : « I don't know any greater pleasure than returning to a world of the imagination which one has long forsaken » (Lewis dans Schakel, 2002, p. 188). C'est aussi ce qui révèle la grandeur d'une œuvre, et un thème recourant dans la poétique lewisienne (Hart, 1984, p. 84) : la dernière page du livre ne marquerait donc pas sa fin, mais le début de quelque chose d'encore plus grand.

Aussi, la (bonne) lecture (d'un bon livre) conduit à une sorte de transcendance, voire de dépassement de soi, et elle est source de connaissance :

Literary experience heals the wound, without undermining the privilege, of individuality. There are mass emotions which heal the wound; but they destroy the privilege. In them our separate selves are pooled and we sink back into sub-individuality. But in reading great literature I become a thousand men and yet remain myself. Like the night sky in the Greek poem, I see with a myriad eyes, but it is still I who see. Here, as in worship, in love, in moral action, and in knowing, I transcend myself; and am never more myself than when I do.

(Lewis, 1961, pp. 140–141)

C'est une expérience de lecture qui nous permet d'emprunter des regards différents, de découvrir du nouveau, tout en respectant notre intégrité ; elle nous permet de nous structurer sans nous manipuler et elle est coessentielle à une bonne pédagogie, que le Professeur Lewis a voulu mettre en pratique dans sa vie : « [t]his is the experience that the good teacher hopes his students will share : the paradoxical losing and finding of the self that comes from knowing » (Hart, 1984, p. 96). C'est également un appel à l'éthique de l'altérité : la lecture nous donne accès au monde de l'autre et à la vision de l'autre et nous permet de sortir de la tyrannie du même.

Avant de regarder de plus près le genre *fantasy* et ensuite la structure narratologique de *The Chronicle of Narnia*, pour comprendre quelles sont les stratégies narratives que Lewis utilise pour transmettre son message, nous devons éclaircir un point épineux sur notre auteur.

### 3.3.2. Lewis et ses lectrices : la question du féminin

*The Chronicles of Narnia* ont été publiées juste avant la « deuxième vague » du mouvement féministe, à partir des années 1960–1970, caractérisée par une contestation plus radicale de la domination masculine (Di Cecco, 2015, p. 158). Elles reflètent, pour certains aspects, une façon dépassée de voir la réalité dont l'une des manifestations est peut-être l'antiféminisme de Susan qui, malgré tout, lui coûte l'exclusion de Narnia (toutefois, plusieurs lectures sont possibles ; voir, par exemple, Anne-Isabelle François, 2015).

Entre Lewis et ses lectrices la relation n'est pas simple. L'auteur a parfois été accusé de misogynie, et peut-être pas toujours à tort. Sa conversion, quoique tardive, à la religion chrétienne pourrait être une preuve partielle de la reconnaissance d'un système patriarcal très ancien, qu'il aurait embrassé. Il ne faut pas non plus oublier l'influence de son environnement : « Lewis's Edwardian context, [...] a culture that is often described as male-exclusivist. Lewis was born into an era when women could neither vote nor access higher education to the same extent as their male peers » (Hilder, 2013, p. 8). Il se mobilisa même pour que cette situation puisse perdurer : « [i]n 1927 Lewis himself voted to limit the number of 'wimmen' at Oxford, concerned over '[t]he appalling danger of our degenerating into a woman's university' » (*ibid.*). Cette position est d'autant plus paradoxale que sa propre mère, Florence (Flora) Augusta Hamilton, qu'il aima tant, était elle-même diplômée de la Queen's University de Belfast (Schakel, 2005, p. 3). Ayant obtenu une licence (BA) en mathématique, elle enseignait à son fils le latin et le français. Dans *Surprised by Joy* ([1955] 2002), Lewis la décrit comme une femme sensible et solaire tout en ayant peut-être une attitude plutôt pragmatique : « my mother, I have been told, cared for no poetry at all » (*ibid.* p. 3). Manifestation du préjudice machiste qu'il partage avec certains hommes de son temps, cet ostracisme nous fait penser à une tentative, extrême et désespérée, d'éloigner la modernité de son bastion d'Oxford, en défendant l'ordre établi et la tradition, dont Lewis observait impuissant la désintégration, tout comme ses personnages dans *The Last Battle*. Quoi qu'il en soit, Lewis ne cache pas ses opinions.

Ainsi, dans *An Experiment in Criticism*, il utilise pour son argumentation initiale l'exemple d'un certain type de femmes faisant partie des lecteurs « non littéraires » et superficiels, qui n'aiment pas lire deux fois la même chose et seraient adeptes d'une littérature « jetable ». La référence ne concerne qu'un certain nombre de femmes, pas toutes, mais son choix est tendancieux, car il surgit dans des lignes dédiées à la lecture et aux lecteurs en

général, auxquels il s'adresse ailleurs comme s'il s'agissait d'un public essentiellement masculin :

In the first place, the majority never read anything twice. The sure mark of an unliterary *man* is that he considers 'I've read it already' to be a conclusive argument against reading a work. We have all known *women* who remembered a novel so dimly that they had to stand for half an hour in the library skimming through it before they were certain they had once read it. But the moment they became certain, they rejected it immediately. It was for them dead, like a burnt-out match, an old railway ticket, or yesterday's paper; they had already used it. Those who read great works, on the other hand, will read the same work ten, twenty or thirty times during the course of their life.

(Lewis, 1961, pp. 2–3 [c'est nous qui soulignons])

Néanmoins, son amitié avec des érudites et des femmes cultivées, et son mariage, court mais heureux, avec Joy Davidman, une femme moderne, écrivaine et poétesse newyorkaise divorcée, prouveraient une ouverture sincère au féminin, malgré sa culture sexiste de fond, pour autant que l'on puisse se fonder sur ce type d'élément biographique.

Monika B. Hilder, dans *Surprised by the Feminine* (2013), va plus loin et propose une lecture originale et subversive des œuvres de Lewis. Elle retrouve dans ses lettres des passages où il compare les auteurs, en tant que créateurs littéraires, aux femmes enceintes, et des traits de l'écriture au travail des femmes de ménage ou des femmes au foyer, dont le travail de peaufinage n'est jamais terminé (Hilder, 2013, p. 10). Il faut rappeler que Lewis croyait dans le mariage des contraires : « [t]here ought spiritually to be a man in every woman and a woman in every man » (Lewis, "Letter to Sister Penelope CSMV", 1952 ; dans Hooper, 2009). Hilder qualifie sa position de « féminisme théologique », voire un « dépassement » du genre, devant Dieu :

While the historical practice of the distinctions between persons by gender has often correctly been associated with chauvinism, the religious hierarchical metaphor, especially in the Judeo-Christian tradition, functions in a gender-inclusive way. The grand biblical image is that of the mystical marriage covenant between Christ and the Church: Christ as the Bridegroom, who is Head of the Body, His Church, and the Church as His Bride. Thus, when Lewis speaks of the 'masculine' (not to be conflated with the male, as he emphasizes) as 'the superior gender' [...], he is informed by the biblical portrait of God as 'masculine' in relation to which all of humanity, male and female, is 'feminine': in his words, "we are all, corporately and individually, feminine to Him".

(Hilder, 2013, p. 19)

Lewis fait référence aux concepts universaux de masculin et de féminin tels qu'ils sont interprétés dans le contexte chrétien, avec toutes leurs connotations symboliques, et invite à les dépasser pour les intégrer dans une conscience réunifiée sous l'égide du féminin. Face à

Dieu, les êtres humains accueillent le message divin, en renonçant à leur ego, par un « processus de ‘féminisation’ » (Mochel-Caballero, 2011, p. 18–19). Or, pour cette humanité féminisée il s’agit en fait d’une nouvelle soumission au principe masculin suprême, qui concerne les femmes comme les hommes et qui se réalise sur un plan spirituel.

Rosemary Jackson (1981 [2003]) voit dans la pseudo-unité d’un certain nombre de binômes se réconciliant dans la littérature féerique — « male and female, light and darkness, life and death » (Jackson, 2003, p. 154) — un véhicule de répression des instincts et une pression conservatrice, visant à contenir des critiques subversives et promouvant une fuite de la réalité :

These miraculous unities are myths of psychic order which help to contain critiques of disorder. Their utopianism does not directly engage with divisions or contradictions of subjects inside human culture: their harmony is established on a mystical cosmic level. C.S. Lewis’s *Perelandra* trilogy, his Christian parable, *The Lion, the Witch and the Wardrobe* [...] are all of the same kind, functioning as conservative vehicles for social and instinctual repression.

(Jackson, 2003, pp. 154–155)

Dans *The Chronicles of Narnia*, la morale est à l’image du code d’honneur chevaleresque. Les passions doivent être maîtrisées et le sexe est absent de ces romans (ou évoqué d’une façon très vague), adressés principalement à un jeune public et dont les protagonistes sont des enfants ou des jeunes adultes. D’ailleurs, la cause de l’exclusion de Susan du dernier volet de la saga pourrait être sa maturité sexuelle. Cette exclusion ne concerne pas les personnages masculins, comme Peter, qui est l’aîné de sa fratrie. Mais c’est bien la foi dans les valeurs humanistes que Lewis encourage et le fait que cette foi soit « aveugle », comme suggère Jackson (2003), est discutable, tout comme est à nuancer le fait qu’il s’agisse du reflet d’un « humanisme libéral désuet ». Une tension perdure dans les pages de ces romans et en conserve l’intérêt. Par exemple, dans les thèmes sur l’écologie, qui mettent en avant une sensibilité aiguë pour la vie végétale et animale (*Prince Caspian*, *The Last Battle*), même si encore une fois Lewis est l’homme du compromis : il est, par exemple, interdit de manger les « animaux parlants » à Narnia, mais ce tabou n’inclut pas les autres animaux, considérés comme inférieurs voire comme des ennemis (*Prince Caspian*, *The Silver Chair*, *The Horse and His Boy*).

1.a) “I was so afraid it might be, you know — one of our kind of bears, a *talking bear*.” She hated killing things.

“That’s the trouble of it,” said Trumpkin, “when most of the beasts have gone enemy and gone dumb, but there are still some of the other kind left. You never know, and you daren’t wait to see. [...] And talking of breakfast, I didn’t want to discourage your Majesties when you said you hoped King Caspian would give you a good one: but meat’s precious scarce in camp. And there’s good rating on a bear. It would be a shame to leave the carcass without taking a bit, and it won’t delay us more than half an hour. I dare say you two youngsters — Kings, I should say — know how to skin a bear? (PC, Ch. 9)

1.b) — [...] J’avais si peur que cela puisse être, vous savez, l’un de nos ours, un ours *qui parle*... (Elle détestait tuer.)

— Oui, c’est la difficulté, admit Trompillon, maintenant que les bêtes, pour la majorité, sont devenues nos ennemies, et ont perdu la parole ; mais il en reste de l’autre sorte. On ne sait jamais, et l’on n’ose pas attendre pour le savoir. [...] En parlant de petit déjeuner, je n’ai pas voulu décourager Vos Majestés, lorsque vous avez dit que vous espériez que le roi Caspian vous en offrirait un bien copieux : mais la viande est très rare dans le camp. Et il y a beaucoup de choses à manger sur un ours. Ce serait une honte de laisser la carcasse sans en prendre un peu, et cela ne nous retardera pas de plus d’une demi-heure. J’ose penser que vous, les deux jeunes gens, je devrais dire, les rois, savez dépouiller un ours ? (Trad. AMD)

Il s’agit en fait d’une vision éminemment anthropocentrique : c’est la caractéristique humaine de la parole qui « dresse » les animaux au-dessus de leur bestialité. Les bêtes sauvages peuvent représenter un danger dont il faut se défendre, aussi bien qu’une ressource alimentaire précieuse, en cas de besoin. Susan, qui est une archère redoutable, est rétive à tuer un ours qui risque de l’attaquer (1.a et 1.b) et la mise à mort de l’ennemi ou de l’animal, sauf de rares exceptions (*The Last Battle*) est une prérogative masculine, tout comme l’est un usage « positif » et « encadré » de la violence (voir aussi Chapitre 13 de cette thèse). D’ailleurs, à Narnia « les batailles sont très laides quand les femmes combattent » (*Le Lion, la Sorcière Blanche et l’Armoire magique*, Chapitre 10) : c’est comme si, dans l’univers ordonné et conservateur de C.S. Lewis, l’intrusion des femmes dans le champ de bataille (aussi bien que dans les salles de classe d’Oxford) fasse « désordre », en renversant un système séculaire et rôdé.

Néanmoins, dans Narnia, les enfants les plus faibles (ou considérés comme tels), comme Lucy et Eustace, finissent par montrer leur force et leur courage, et jouent des rôles primordiaux pour résoudre les conflits dans l’histoire (Hilder, 2013, p. 153) : ce sont alors des vertus « féminines » comme la gentillesse et la tendresse, les deux incarnées par Aslan, entre autres, qui sont mises en avant. Selon ses contemporains, Lewis incarnait aussi l’humilité, dans un environnement assez snob, et était finalement un *outsider*, à sa façon. Ces nouveaux regards sur son œuvre et sur son héritage témoignent de leur complexité et de leur profondeur

et prouvent que le texte de Lewis est ouvert aux attentes des nouvelles générations, en dépit des apparences, à travers notamment la mise en place d'une éthique de l'humilité d'origine chrétienne, qui peut rejoindre les préoccupations de dépossession, de soin et de sollicitude plus conformes au monde contemporain, postérieur au tournant éthique.

### 3.4. C.S. Lewis, Narnia et le genre ou mode *fantasy*

L'énorme succès de la saga de Harry Potter (J.K. Rowling, 1997–2007) et de la trilogie de *His Dark Materials* par Philip Pullman (1995–2000), mais aussi d'autres œuvres de littérature fantastique pour enfants et jeunes adultes, marque l'émergence d'un nouveau public, ou plutôt d'une nouvelle rencontre entre publics différents qui se retrouvent à partager les mêmes goûts et à apprécier les mêmes univers imaginaires. Pourtant, le genre n'est pas nouveau. Dans le monde anglophone, et plus précisément britannique, Colin Manlove (1999) décrit une vaste tradition, remontant au conte de fées classique, mais dont l'origine est aussi vieille que l'humanité :

By whatever route they arrived, via Neolithic wanderers, Roman legions, the invading galleys of Hengist and Horsa, the longships of the Vikings, or Norman *jongleurs*, we hear nothing of their existence till Chaucer begins to use them; and it is not till George Peele's *The Old Wives' Tale* (1595) that we find the clearest evidence for the existence of a body of English popular narrative, nor till the seventeenth century that we see their first appearance in chapbooks.

(Manlove, 1999, p. 10)

La définition qu'il en donne est celle d'une forme narrative qui traite du surnaturel (« a fiction involving the supernatural or the impossible », *ibid.*, p. 3), avec une forte connotation « locale » exprimée dans une sensibilité aigüe pour les paysages anglais et par une mythologie autochtone. Dans sa taxinomie il identifie six branches principales, dont la première est centrée sur les mondes secondaires, la seconde est métaphysique, la troisième « émotionnelle » (*emotive*), la quatrième comique, la cinquième subversive et la dernière adressée aux enfants. Chacune de ces branches se décline en plusieurs sous-groupes qui englobent une grande partie de la production narrative britannique des derniers siècles. Dans cette classification, l'œuvre de C.S. Lewis se situerait, avec celle de Tolkien, à la fois dans les groupes dénommés *secondary world*, *metaphysical* et *emotive*, et dans le groupe de *children's fantasy*, avec Lewis Carrol, Edith Nesbit et d'autres.

Faudrait-il alors parler de littérature fantastique ? Pourquoi, dans la critique française actuelle, retrouve-t-on désormais quasiment partout l'emprunt *fantasy* ? Irène Fernandez (2012), après avoir parcouru, elle aussi, l'origine de contes modernes tels que Narnia, le *Seigneur des anneaux*, Harry Potter et *Twilight*, et être remontée jusqu'au récit merveilleux du Moyen Âge, propose le terme de « Littérature féérique ». Cette définition nous conviendrait, car elle souligne le fait qu'il s'agit bien d'un genre littéraire, et non des moindres, tout en portant l'attention sur l'univers de la féerie qui, comme Tolkien a rappelé dans son essai *On Fairy-stories*, ne concerne pas uniquement les fées, mais le « royaume périlleux » où évoluent un grand nombre d'êtres fantastiques. Toutefois, l'appellation en anglais s'est affirmée comme la seule capable de rendre compte du phénomène (Besson, 2007, p. 13) et toute tentative de traduction en français serait, souligne-t-elle, inexacte. Sous-genre de la *fantasy* britannique dont elle est issue et bien définie par Jackson (2003) dans ses travaux, où ce « mode » regroupe des genres ou courants plus répertoriés, comme le fantastique, le merveilleux, le nonsense, etc., la *fantasy* actuelle est devenue un genre à part entière et surtout une marque commerciale qui plaît et qui « vend bien » : sa dénomination est donc aussi l'effet de la mondialisation.

Si ses racines plus récentes sont à chercher dans les thèmes gothiques et dans la littérature fantastique, à la fin du XVIII<sup>e</sup> et début du XIX<sup>e</sup> siècle, pour certains, comme Manlove l'a expliqué, elles plongeraient aussi loin que l'*Odyssée* d'Homère, l'épopée sumérienne de Gilgamesh, ou la plus récente littérature médiévale :

Là encore, la *fantasy*, quand elle s'inspire de cette production ancienne pour en tirer un contenu thématique mais aussi un modèle de rapport naturalisé aux interventions du merveilleux, estime effectuer un retour aux sources. C'est ce mouvement récuratif sur le passé toujours-déjà perdu qui semble définir la *fantasy* mieux que toute origine plus ou moins fantasmatique [...] C'est aussi ce qui nous permet de lui donner un âge, en en faisant une littérature adolescente, au sens propre et peut-être à jamais : toute jeune mais se sentant vieille comme le monde, précocement nostalgique et pas encore résignée.

(Besson, 2007, p. 27)

L'essor de la *fantasy* a eu lieu, en Europe et aux USA, au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'œuvre de Tolkien — « seule à s'être imposée comme paradigme du genre » (Besson, 2007, p. 68) —, C.S. Lewis, Kenneth Grahame, et d'autres. Les thèmes qui la caractérisent sont la présence du surnaturel dans le quotidien, mais sans le sentiment d'étrangeté qui dénote la littérature fantastique, et s'exprimant avec des éléments qui évoquent, entre autres, le mythe (notamment la mythologie nordique), le sacré, la magie, l'imaginaire arthurien et les chansons de gestes, les animaux parlants. La présence plus

marquée d'un élément ou d'un autre distingue les sous-genres de *fantasy* épique (synonyme, fréquemment, de *high fantasy*), *myth fantasy*, *fantasy* animalière, *fantasy* historique, *fantasy* arthurienne, *fantasy* urbaine, *dark fantasy* ; de la rencontre entre *fantasy* et science-fiction, est né le sous-genre du *steampunk*, qui révèle l'existence de frontières, encore une fois, très poreuses, mais le classement des œuvres est parfois subjectif. De plus, ce genre « se présente comme fondamentalement ouvert ; [...] le syncrétisme débridé dont il est actuellement le terrain démontre combien il se prête à tous les métissages, comme il se renouvelle pour persister dans son identité » (Besson, 2007, p. 181).

*The Chronicles of Narnia* font partie du groupe que l'on nomme « *fantasy* pour la jeunesse » : on y retrouve tous les thèmes énumérés plus haut, auxquels il faut rajouter la présence de personnages du folklore européen, comme le Père Noël (dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe*), et les mythes gréco-romains, celtiques et scandinaves. La présence de mondes secondaires trahit, selon Manlove (1999, p. 37), une tendance à l'individualisme et une fuite de la réalité, comme réaction à l'industrialisation (et, plus récemment, il faudrait rajouter à la technologisation) massive et effrénée qu'elle abhorre. La contrepartie est une sensibilité aux thèmes de l'écologie et la nostalgie aigüe d'une nature intacte, mais sur laquelle pèse une menace constante. D'ailleurs, la nature, tout comme les plaisirs simples de la vie, tels que la bonne cuisine, le repos, les promenades à l'air libre et l'amitié, ainsi que la religion, en tant que relation avec le divin, sont selon Lewis la clé du bonheur. C'est la raison pour laquelle, selon Colin Duriez (2000, p. 145), ces caractéristiques de la poétique de Lewis ne représentent pas une fuite, mais plutôt une expérience plus intense de la réalité, aussi bien dans ce qu'elle a de plus beau que de plus terrible.

Caractérisées par la présence de différents niveaux de lecture et porteuses d'un message spirituel fort, répandu dans l'œuvre en entier et la structurant, le recueil de romans que Lewis a écrits pour l'enfance est la preuve que la *fantasy* n'est pas une littérature fondée uniquement sur l'évasion et le plaisir et que Lewis a choisi sciemment cette forme narrative, pour son propre dessein (comme il a toujours affirmé) : elle véhicule souvent des messages puissants, qu'on ne pourrait pas transmettre autrement, et finalement une quête de sens. Aussi, paradoxalement, Fernandez identifie dans *The Chronicles of Narnia* une forme de réalisme psychologique, notamment dans la relation qui lie les membres de la fratrie Pevensie entre eux, et moral, qui s'exprime dans la mise en avant de valeurs fondatrices de la relation humaine, comme l'amitié et la loyauté, des valeurs qui redonnent espoir, en surgissant presque inespérées du chaos, et qui conduisent au *happy ending*.



*The Chronicles of Narnia* ont un vaste héritage, même parmi leurs détracteurs, et des réminiscences du monde de Narnia se trouvent dans Harry Potter, tout comme dans *His Dark Materials*. Leur caractéristique de texte « ambivalent », évoquée ci-dessus (3.3), peut être l'une des raisons de ce succès et de la filiation qu'il a engendrée, dans l'univers de la *fantasy* :

The ambivalent text is [...] able to bring into the system new models (which might have existed, as such, only on the periphery of the system) and participates in the mechanism of change in the literary norms. Historically speaking, texts of this kind, once accepted, become models for imitation and are thus considered as opening a new period in the history of this literature.

(Shavit, 1986, p. 69)

Parmi les thèmes typiques de la *fantasy* (et du conte en général), on retrouve aussi la bataille entre le bien et le mal (un leitmotiv), et une fonction moralisante, incarnée dans *The Chronicles of Narnia* par le narrateur et par certains personnages (notamment Polly, Lucy et Susan), et caractéristique du sous-genre *heroic fantasy*, et du roman fantastique en général (Lavault-Olléon, 2004, p. 15–16). Parmi les thèmes plus spécifiques aux livres pour enfants, par contre, on remarque la quasi-absence d'adultes et une nette préférence pour le point de vue des enfants. Le thème de la mort (Chapitre 13 de cette thèse), en revanche, évoqué dans chacun des sept romans et central dans le dernier, est présent dans un grand nombre d'œuvres de fiction désignées comme *crossover* (3.1.1 et 3.2.1) et publiés au cours de ces premières décennies du nouveau millénaire (Falconer, 2009, p. 129). Mais *The Last Battle* se termine en vainquant la mort, en amenant le lecteur dans le monde secondaire pour l'éternité et en comblant ainsi le désir poignant qui a été le fil conducteur de toute la saga.

### 3.4.1. Féerie et Mythe

Le mythe, de par son caractère universel, est primordial dans la poétique lewisienne. Il est, selon Lewis, essentiel à la littérature, dont il constitue le noyau central :

Lewis was actually avant-garde as a critic: he stressed the primacy of myth in literature before Joseph Campbell, Mircea Eliade, and Northrop Frye had established their reputations in that field. [...] He affirmed, in all his writing in all genres, that myth is an expression of universal truth in terms that the human imagination can apprehend.

(Hart, 1984, pp. 12–13)

La valeur de vérité que véhiculent les mythes est due au fait qu'il s'agit d'histoires qui ont leur propre vie (Hart, 1984) : chacun peut donc se les approprier librement ou, mieux, les

retrouver au fond de soi, car les mythes font partie de nous et de notre patrimoine universel en tant qu'êtres humains, de notre inconscient collectif. Ils ont trait à une dimension profonde de notre histoire commune et sont fondateurs de notre psychisme. Nous sommes en résonance avec les mythes, nous les perpétuons et en sommes nourris ; ils émergent d'une façon plus évidente dans les contes, incluant les œuvres de fiction en général, fondées sur la création de mythes, ou *mythopoeia* (littéralement, « fabrication de mythes »), un concept clé pour les Inklings, le cercle littéraire qui réunissait Lewis, Tolkien, Owen Barfield et Charles Williams. De ce fait, tout comme les contes de fées, les classiques de l'enfance ont su trouver une place dans l'inconscient collectif (Falconer, 2009, p. 159)<sup>38</sup>. Le mythe joue un rôle important également dans *The Chronicles of Narnia*.

Or, si Lewis n'aimait pas qu'on souligne outre mesure les significations religieuses, politiques ou sociologiques d'une œuvre, car ce qui l'intéressait davantage était sa valeur littéraire, il faut admettre que l'universalité du mythe présente l'avantage de favoriser la pluralité de lectures. Son interprétation est par ailleurs un terrain sensible pour l'expression de l'idéologie. En effet, chacun s'approprie le mythe à sa façon : « [a] myth points, for each reader, to the realm he<sup>39</sup> lives in most. It is a master key; use it on what door you like » (Lewis, 1954, dans Hart 1984, p. 17).

Un exemple<sup>40</sup> de lectures différentes d'un même mythe est représenté, dans *Prince Caspian*, par les traductions française et italienne de l'épisode où Dionisos fait son entrée au milieu d'une foule constituée d'animaux, de créatures de la forêt et des rivières, et d'arbres ayant pris une forme humaine :

2.a) His face would have been almost too pretty for a boy's, if it had not looked **so extremely wild**. [...]

“The boy with the **wild face** is Bacchus and the old one on the donkey is Silenus. [...]”

“I wouldn't have felt safe with Bacchus and all his **wild** girls if we'd met them without Aslan.”

“I should think not,” said Lucy. (PC, Ch. 11)

2.b) Son visage aurait été presque trop joli pour un garçon s'il n'avait pas eu une **expression si sauvage**. [...]

— Le garçon **au visage sauvage**, c'est Bacchus ; et le vieillard sur l'âne, c'est Silène [...]

— Je ne me serais pas sentie très à mon aise avec Bacchus et toutes ces jeunes filles **sauvages** si je les avais rencontrés sans Aslan.

<sup>38</sup> “Like fairy tales, classic children's novels are embedded in the collective cultural consciousness” (Falconer, 2009, p. 159).

<sup>39</sup> On note au passage que le lecteur est encore une fois exprimé par un sujet masculin dans cette phrase, ce qui n'est pas atypique à l'époque où ces mots ont été écrits.

<sup>40</sup> Dans cet exemple, comme dans les autres qui suivront, nous avons mis en évidence en gras les parties de texte les plus pertinentes pour notre analyse.

— Moi non plus, avoua Lucy (Trad. AMD)

2.c) Sarebbe stato proprio un bel ragazzo, se non avesse avuto un aspetto **così selvaggio**. [...]

— Quel ragazzo dai lineamenti **un po' selvatici** è Bacco, il vecchio sull'asino è Sileno [...]

— Ecco, non mi sentirei tranquilla in compagnia di Bacco e delle ragazze **un po' scostumate** che gli ronzano intorno... se non ci fosse Aslan.

— Mi spiace che la pensi così. (Trad. CB-GL)

[Glose de l'italien]

Il aurait été vraiment un très beau garçon, s'il n'avait pas eu un aspect si sauvage. [...]

— Ce garçon aux traits **un peu sauvages** est Bacchus, le vieux sur l'âne est Silène [...]

— Voilà, je ne me sentirais pas tranquille en compagnie de Bacchus et des filles **un peu dévergondées** qui lui tournent<sup>41</sup> autour... si Aslan n'était pas là.

— Je regrette que tu penses ainsi.

Par rapport à la traduction française, relatant les événements d'une façon plus neutre, celle italienne trahit une gêne vis-à-vis de ce rite païen. Le Tableau 2 récapitule les occurrences de « *wild* » et ses traductions, en français et en italien.

Tableau 2. Traductions de « *wild* » dans le bacchanal de *Prince Caspian*

<i>Prince Caspian</i>	<i>Le Prince Caspian</i>	<i>Il Principe Caspian</i>
Face > so extremely wild	Visage > expression si Ø <sup>42</sup> sauvage	Ragazzo > Aspetto così Ø selvaggio
Wild face	Visage sauvage	Lineamenti un po' selvatici
Wild girls	Jeunes filles sauvages	Ragazze un po' scostumate

L'adjectif « *wild* », caractérisant à la fois Bacchus et les bacchantes en 2.a, est répété trois fois dans ce court passage, avec une insistance visant à attirer l'attention. Il s'agit donc d'un élément lexical clé pour la compréhension de la mise en scène de ce mythe par l'auteur implicite. Lewis utilise souvent ce genre de répétitions pour focaliser l'attention sur certains éléments de la narration ; l'on découvre alors que le mot répété recèle des significations plus profondes et qu'il s'agit d'une technique qui n'a rien d'anodin. Les enfants, d'ailleurs, aiment beaucoup la répétition, dans le jeu, ou dans la lecture. Derrière l'apparente simplicité de cet adjectif, l'auteur semble offrir une possibilité de plus d'exercer son imagination.

« *Wild* » est traduit en 2.c de trois façons différentes (« *selvaggio* », « *selvatico* », « *scostumate* ») et accompagné deux fois par un adverbe de quantité (« *un po'* », « un peu ») dont la première occurrence marque une atténuation en ce qui concerne le portrait du jeune

<sup>41</sup> Littéralement : « bourdonnent ».

<sup>42</sup> Ø : ce symbole indique une omission ou une suppression volontaire de texte dans le TC.

homme. Ce rajout n'est pas pertinent, car quelques lignes avant l'expression sur le visage du même personnage est décrite en 2.a comme étant « *so extremely wild* » (description accompagnée d'ailleurs par une remarque que l'on pourrait juger de sexiste, dans le TS, selon laquelle les garçons ne seraient pas censés avoir un visage d'une grande joliesse : « *almost too pretty for a boy's* »). Le second adverbe d'intensité (« *extremely* ») est omis dans les deux traductions, pour des raisons de styles, mais réduisant la force de l'adjectif qu'il accompagne.

Tant en 2.b qu'en 2.c, la deuxième occurrence de l'adjectif « sauvage »/« *selvatico* », pour traduire « *wild face* », caractérise à la fois le visage en général et les traits (« *lineamenti* ») du visage. Dans les deux cas, en traduction, l'on exclut donc l'acception de « *face* » en tant qu'expression ou grimace, cependant reportée en français quelques lignes avant. Tous ces détails font que l'image de Bacchus est légèrement moins agressive que dans l'original.

Les bacchantes, quant à elles, sont décrites en 2.a comme des filles sauvages (« *wild girls* »), voire des « jeunes filles sauvages » en 2.b. Si en 2.a et en 2.b, l'équilibre apporté par la répétition de l'adjectif est maintenu, en 2.c ce dernier est traduits par trois équivalents différents, c'est-à-dire les lemmes « *selvatic\** » (« sauvage », par exemple comme une plante), « *selvaggi\** » (« sauvage », par exemple comme un animal ou un territoire) et « *scostumat\** » (« dévergondé »). Si, en italien, les deux premiers sont des quasi-synonymes, qui peuvent également être utilisés avec un sens figuré, le troisième est une interprétation subjective de « *wild* » qui a trait au domaine moral et qui entraîne une manipulation idéologique du texte source. « *Un po' scostumate* », littéralement « un peu dévergondées », introduit un élément absent du TS, tout en atténuant à nouveau cette immixtion par l'adverbe « *un po'* » et en modifiant dans la même direction la réponse de Lucy (« Je regrette que tu penses ainsi »), afin qu'elle s'oppose au jugement de valeur prononcé par sa sœur Susan. Ce dernier détail crée un nouvel équilibre de forces dans le texte, grâce au fait que la petite fille se fait porte-parole de l'idéologie du narrateur, qui est plus neutre vis-à-vis de ce mythe gréco-romain. Par une métaphore parfois utilisée, en italien, pour décrire les mouvements des prétendant(e)s autour de l'individu à qui ils ou elles font la cour, les bacchantes sont comparées à des mouches ou à des bourdons, « *ronzare* » (« bourdonner ») étant typiquement le bruit provoqué par le mouvement des ailes de certains insectes (un bruit souvent importun). Cet exemple nous montre que la traduction italienne, plus à l'aise dans des thèmes religieux (voir Chapitre 12 de cette thèse), peut l'être moins lorsqu'il s'agit de thèmes païens, liés à la fertilité et à toute forme d'excès, tels que les bacchanales.

Le mythe s'avère ainsi un sujet intéressant dans une analyse contrastive des traductions : les exemples que nous avons observés présentent tous des différences et donnent vie à des scènes plus ou moins singulières. Dans ce cas, la raison de certains choix est notamment à mettre sur le compte d'une stratégie de traduction adressée à un jeune public, qui peut expliquer les sous-entendus moralisateurs de 2.c.

La pensée mythique, comme le rappelle Irène Fernandez, « c'est bien une première organisation de l'expérience du monde, dont la fonction initiale n'est pas d'expliquer les phénomènes, mais plutôt de faire sens de la vie » (Fernandez, 2012, p. 133). *The Chronicles of Narnia*, dans leur ordre de lecture actuel (voir aussi 11.2), commençant avec *The Magician's Nephew* et se terminant par *The Last Battle*, relatent les mythes de l'origine (Genèse) à la fin (Apocalypse) : la « grande intrigue » (selon Fernandez, en citant Ricœur de *Temps et Récit*), « dont chaque intrigue littéraire était une sorte de miniature » (Fernandez, 2012, p. 58).

Le lien entre mythe, religion et conte, et la puissance évocatrice de ce dernier, sont aussi révélés par l'étymologie de « *Gospel* », dont Tolkien parle dans *On Fairy-stories* et qui est rappelée, entre autres, par Hart (1984, p. 44) et Fernandez (2012, p. 133). Ici, « *spell* » signifie à la fois « récit » et « charme capable d'ensorceler » et *The Gospel/God spel* est en fait à la fois la bonne nouvelle et le « bon récit », paradigme pour tous les autres : d'ailleurs, le récit est un « fait anthropologique », rappelle Jean-Marie Schaeffer (2010, p. 215). Nous avons besoin d'entendre et de raconter des histoires, et de ce point de vue le conte n'est décidément pas limité aux univers enfantins, mais certainement ancré dans l'imaginaire et dans la dimension onirique dont le mythe fait partie, en tant que patrimoine universel ou réceptacle de rêves de l'humanité. Cette « qualité mythique », précise Lewis, ne concerne pas tous les mythes que les anthropologues définiraient comme tels, mais seulement certains d'entre eux (« *the great myths* ») ; cependant, quelques œuvres modernes en sont pourvues (il cite, par exemple, l'intrigue de *Dr Jekyll and Mr Hyde*, ou l'invention de Gormenghast dans *Titus Groan* de Mervyn Peake).

Pour Lewis, l'imagination et la connaissance sont intimement liées et interdépendantes : « Lewis believed that imagining was as important as reasoning. We don't normally associate imagination with a practical search for knowledge, but Lewis did. Lewis connected meaning to imagination and truth to reason » (Starr, 2005, p. 6). Sa fonction de clé, apte à ouvrir les portes de l'imaginaire, fait donc du conte un instrument de connaissance. L'imagination, comme le mythe, est universelle. Elle est une faculté innée que l'auteur et le lecteur partagent, unis dans une même dimension et Lewis compte sur l'imagination de son lecteur pour

redonner vie aux mythes. La traduction peut dans certains cas en créer de nouveaux, plus aptes à entrer en résonance avec l'idéologie du contexte socioculturel du texte cible et de sa réception, ou de son horizon d'attente supposé.

### 3.4.2. Mythe et traduction

Dans *An Experiment in Criticism* (1961) Lewis pourrait avoir donné une piste de réflexion sur la bonne manière, pour lui, de traduire ses œuvres. La lecture est une étape cruciale en traduction (voir aussi Plassard, 2007). D'après Lewis, il faut lire en s'ouvrant au texte, dans une attitude visant à « recevoir » et non pas « utiliser », et en se servant de celle que l'auteur de *The Chronicles of Narnia* appelle l' « imagination historique » (« *Historical imagination* ») qui nous permet de « recréer » en nous l'esprit et la façon de penser de l'auteur (Hart, 1984, pp. 49–50). La faculté de retrouver en soi le plaisir qu'ont ressenti les lecteurs contemporains d'une œuvre s'apprend, selon Lewis, à travers les études littéraires et consiste à ne pas imposer nos propres valeurs (les valeurs de notre temps) sur l'œuvre passée.

Si l'on devait éviter d'appréhender une œuvre en se servant de nos valeurs contemporaines, devrait-on traduire en respectant totalement les caractéristiques du texte source, y compris celles qui sont « passées » ou « dépassées », voire inopportunes selon notre point de vue actuel, et en faisant abstraction de la manière dont elles risquent d'être reçues (ou non comprises) par le public cible ? Si, au niveau formel, des changements sont inévitables et nécessaires, au niveau du système axiologique, nous pensons comme Lewis qu'une traduction qui impose sciemment notre regard du monde ne permet pas la compréhension de l'œuvre, mais limite la lecture à une seule perspective. Le remède à ce que Lewis n'hésite pas à nommer une « *chronological snobbery* » — typique selon lui d'une certaine jeunesse mais dont les adultes ne sont pas à l'abri, et consistant à croire que nos valeurs (modernes et éclairées) sont les meilleures — est l'étude de la littérature (Lewis, 1961, p. 73). Selon lui, seules les études littéraires peuvent fournir les outils de lecture adaptés. On serait alors plus aptes à reconnaître et à faire usage du « langage poétique » ou mythique, qui est à même de recréer une unité, c'est-à-dire les liens qui unissent tous les êtres et toutes les choses entre elles. La métaphore, qui l'exprime et qui est pour Lewis la base du langage, est un outil défamiliarisant qui nous permet de voir la réalité avec un regard nouveau (Hart, 1984, p. 33). D'où l'importance de respecter les métaphores dans le texte, de ne pas les simplifier et de laisser autant que possible la liberté au lecteur pour qu'il puisse faire ses propres inférences.

Les conseils d'écriture qu'il donne à ses étudiants sont de « laisser le lecteur faire son travail » (Hart, 1984). Ils sont utiles également pour la forme d'écriture qu'est la traduction et fondamentaux pour traduire la prose de Lewis :

Avoid all epithets which are merely emotional. It is no use telling us that something was 'mysterious' or 'loathsome' or 'awe-inspiring' or 'voluptuous'. Do you think your readers will believe you just because you say so? You must go quite a different way to work. By direct descriptions, by metaphor and simile, by secretly evoking powerful associations, by offering the right stimuli to our nerves (in the right degree and the right order), and by the very beat and vowel-melody and length and brevity of your sentences, you must bring it about that we, we readers, not you, exclaim "how mysterious!" or "loathsome" or whatever it is. Let me taste for myself, and you'll have no need to tell me how I should react to the flavour.

(Lewis, 1966, dans Hart, 1984, p. 76)

Il exprime le même concept par un registre différent, dans une lettre adressée à un jeune lecteur :

What really matters is: (1) Always try to use the language so as to make quite clear what you mean, and make sure your sentence couldn't mean anything else. (2) Always prefer the plain direct word to the long vague one. Don't 'implement' promises, but 'keep' them. (3) Never use abstract nouns when concrete ones will do. If you mean "more people died", don't say "mortality rose". (4) In writing, don't use adjectives which merely tell us how you want us to feel about the thing you are describing. I mean, instead of telling us a thing was 'terrible', describe it so that we'll be terrified. Don't say it was 'delightful!', make us say 'delightful' when we've read the description. You see, all those words (horrifying, wonderful, hideous, exquisite) are only saying to your readers "Please will you do my job for me."

(Lewis, "Letter to Joan Lancaster", 1956, dans Hooper, 2009)

Traduire Lewis engage à éviter l'explicitation et à conserver le plus possible le style évocateur de l'auteur, notamment dans le choix lexical, et ce d'autant plus dans les passages qui ont une charge symbolique forte, sans oublier qu'une attention accrue doit être apportée à la sonorité des mots, en vue d'une lecture à voix haute. Pareillement, une traduction visant à transmettre au mieux la complexité du texte source devrait chercher à reproduire le même système de valeurs de l'original, que véhiculent les différents niveaux de lecture. Ces compétences requièrent des connaissances spécifiques : « [s]eul un traducteur ayant une connaissance pointue de la langue, de la pensée d'un auteur et de son contexte historique peut sensibiliser à l'idéologie explicite ou implicite d'un texte » (Guillaume, 2016b, p. 10). Cela revient également à envisager une stratégie de traduction dans laquelle la lecture du traducteur ou de la traductrice laisse un maximum d'espace aux lectures possibles du public cible, même lorsqu'il s'agit d'enfants.

## 4. Les instances narratives dans *The Chronicles of Narnia*

Le lecteur implicite (Iser, 1976), ou le lecteur modèle (Eco, 1985), concentre autour de lui l'ensemble des stratégies textuelles nécessaires pour la lecture de l'œuvre. Cette instance narrative fait partie de celles que Seymour Chatman ([1978] 1993) a incluses dans son célèbre modèle sémiotique, où sont également représentées les instances de l'auteur implicite (l'autre pôle du lecteur implicite) et les deux instances centrales du narrateur et du narrataire. Nous avons donc deux triades opposées et complémentaires : l'une concernant la création et l'émission du message (auteur, auteur implicite et narrateur) et l'autre représentant sa réception (lecteur, lecteur implicite et narrataire).

La complexité de la relation entre l'auteur réel et l'auteur implicite est soulignée par Rimmon-Kenan :

In any event, it has been put forward that the two need not be, and in fact are often not, identical. An author may embody in a work ideas, beliefs, emotions other than or even quite opposed to those he has in real life; he may also embody different ideas, beliefs and emotions in different works. Thus while the flesh-and-blood author is subject to the vicissitudes of real life, the implied author of a particular work is conceived as a stable entity, ideally consistent with itself within the work.

(Rimmon-Kenan, [1983] 2002, p. 90)

L'auteur implicite, tout comme le traducteur implicite (2.3.2.), est une instance narrative, une construction textuelle. Selon John Stephen (1992), le binôme de l'auteur et du lecteur implicites sont des instances n'ayant pas de fonction narrative proprement dite, mais jouant en revanche un rôle fondamental en tant que véhicules de l'idéologie, soit de « pratiques sociales implicites » et de « positions idéologiques » (Stephens, 1992, p. 21). En effet, sans contredire Rimmon-Kenan, ce sont des entités bien déterminées, tant au niveau spatio-temporel que culturel (O'Sullivan, 2005, p. 105). Elles sont aussi caractérisées par une certaine cohérence interne, au niveau textuel. Inversement, dans une dimension qui prend en compte le rôle du lecteur dans cette forme active et particulière de « re-création » textuelle qu'est la lecture, l'on pourrait également envisager l'auteur implicite comme une projection, ou une interprétation, du lecteur (réel). Il y aurait alors plusieurs niveaux de cohérences possibles et des auteurs implicites différents, selon le lecteur.

L'auteur implicite n'a pas de voix propre dans le texte, et il ne peut se déployer que grâce au narrateur : « [t]hus, while the narrator can only be defined circularly as the narrative 'voice' or 'speaker' of a text, the implied author is — in opposition and by definition —



voiceless and silent » (Rimmon-Kenan, [1983] 2002, p. 87). L'instance du narrateur est centrale dans notre étude car elle porte non seulement la voix de l'auteur implicite, dans le sens que Genette lui confère (Chapitre 8), mais elle peut en incarner le point de vue et, par conséquent, sa vision du monde et donc son idéologie. Il existe différentes typologies de narrateurs, toutes largement illustrées par la théorie narratologique, mais nous nous concentrerons uniquement sur les caractéristiques pertinentes pour notre étude (voir 4.2 et Chapitre 8).

#### 4.1. Le lecteur et le traducteur implicites

La nature du lecteur implicite de *The Chronicles of Narnia* est révélée par le dédicace qu'on lit sur la première page de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, où C.S. Lewis s'adresse à sa filleule, Lucy Barfield, qui prête aussi son prénom à l'héroïne du roman :

MY DEAR LUCY,

I wrote this story for you, but when I began it I had not realized that girls grow quicker than books. As a result you are already too old for fairy tales, and by the time it is printed and bound you will be older still. But some day you will be old enough to start reading fairy tales again. You can then take it down from some upper shelf, dust it, and tell me what you think of it. I shall probably be too deaf to hear, and too old to understand a word you say but I shall still be your affectionate Godfather,

C.S. Lewis (LWW, [1952] 2011, p. 110)

Ici, Lewis montre d'emblée l'ambivalence de son œuvre, dans les termes décrits plus haut. Il s'adresse directement à Lucy enfant et indirectement à Lucy adulte, dans un système que Barbara Wall (1991) définit comme *double address* ou, plus précisément, *dual address* (1991, p. 9). Dans le premier cas, l'auteur implicite s'exprime, par le biais du narrateur, en étant conscient de la présence d'un adulte, qui a le rôle d'un lecteur implicite secondaire ; le narrateur s'adresse soit à l'adulte soit à l'enfant. Dans le système de la *dual address*, en revanche, on assiste à une communication complexe et asymétrique où un auteur implicite adulte s'adresse en même temps à un lecteur implicite adulte et à un lecteur implicite enfant. Essayant d'adopter une perspective proche de celle d'un enfant, la construction de cette dernière instance est faite par l'auteur implicite en fonction d'une projection socioculturelle subjective (O'Sullivan, 2003, p. 199).

John Stephens (1992, pp. 9–10) cite trois modalités de l'expression de l'idéologie dans les livres pour enfants, telles qu'elles ont été repérées et décrites par Hollindale. Dans un

premier cas, l'idéologie est décrite d'une façon explicite, montrant ouvertement les valeurs et les croyances de l'auteur ; ici, l'auteur risque de rencontrer une résistance et, à l'extrême, de perdre l'adhésion du lecteur, si ce dernier ne partage pas sa vision du monde. La deuxième modalité (qu'il nomme *passive ideology*) est celle d'une présence implicite de l'idéologie de l'auteur, s'exprimant d'une façon dissimulée et présentant comme des évidences ce qui relève en fait de vues personnelles. Stephens montre comment dans ce dernier cas la notion de lecteur implicite peut jouer un rôle au regard de l'idéologie ; en effet, comme c'est l'auteur (implicite) qui le construit, c'est lui qui le rend capable de remplir les « trous » (*gap*) qu'il a sciemment laissés dans le texte, c'est-à-dire de faire des inférences. C'est un lecteur qui a « intégré l'idéologie de l'auteur » et, pour Stephens, il est victime d'un « processus d'asservissement » (*subjection*) qui est une forme de manipulation. Selon la troisième modalité décrite par Stephen l'idéologie est tout simplement inhérente au langage ; il s'agit évidemment de la même vision qu'en ont, entre autres, Fowler (1981, p. 198) et Fairclough (1989) et que nous avons illustrée plus haut (1.2). Si, pour un traducteur, la première modalité devrait être facilement reconnaissable, on ne peut pas dire la même chose des deux autres. La construction même du lecteur implicite est complexe et délicate.

En traduction, le modèle de communication de Schiavi (1996), construit sur la base de celui de Chatman ([1993, p. 51), et les études de Hermans ([1996] 2010), ont inspiré celles d'O'Sullivan (2003 et 2005), Rosa (2009), Kruger (2011) et Pederzoli (2012), en traduction de littérature de jeunesse. Ce modèle prend désormais en compte les instances du traducteur (réel) et du traducteur implicite. Selon Emer O'Sullivan (2005, p. 105) la voix du narrateur n'est plus la seule qu'on entend dans le texte, après sa traduction. Le processus traductif laisse en fait des traces et le discours narratif se complexifie.

Dans un premier temps, le traducteur est un lecteur attentif du texte, à même d'assumer sciemment le rôle du lecteur implicite, et donc de l'appréhender :

In translation, the translator acts in the first instance as the real reader of the source text. As someone familiar with the source language and culture, the translator is in a position to assume the role of the implied reader of the source text and, above and beyond that, to try to identify the natures of the implied author and the implied reader(s).

(O'Sullivan, 2005, p. 105)

Grâce à cette compétence, le traducteur implicite pourra reproduire (ou restituer) l'instance du nouveau lecteur implicite en traduction, participant à la création d'une nouvelle relation entre le texte et ses nouveaux lecteurs (Schiavi, 1996, p. 7). Le lecteur implicite de la traduction ne correspondra qu'en partie au lecteur implicite du TS et cette transformation est l'œuvre du

traducteur implicite, une instance qui opère en traduction en conjonction avec celle de l'auteur implicite — « This implied author of the translation is really a combination of the implied author of the source text, and the implied presence of the translator in the text » (Kruger, 2011, p. 817) — et qui contrôle celle du narrateur (Schiavi, 1996, p. 16 ; O'Sullivan, 2005, p. 107).

The narrator, narratee and implied reader of the target text, all generated by the implied translator, can be roughly equivalent to their counterparts in the source text, but they can also deviate significantly, as analysis will show. In translated texts, therefore, a discursive presence is to be found above and beyond that of the narrator of the source text, namely that of the (implied) translator.

(O'Sullivan, 2005, p. 107)

Les écarts entre TS et TC peuvent concerner différents niveaux textuels. Hermans (1996) a mis l'accent sur les écarts métalinguistiques visibles dans le paratexte. O'Sullivan (2005, pp. 113–116) les identifie aussi dans la narration, notamment dans les glissements de registre et d'autres interventions dans les stratégies de discours, où le traducteur implicite semble prendre le contrôle sur le narrateur du TS, en explicitant des contenus, en en omettant d'autres, et jusqu'à modifier sensiblement la structure même de l'instance du narrateur. C'est donc au sein de cette instance qu'on peut remarquer un certain nombre de différences significatives entre TS et TC, d'autant plus en littérature pour enfants, où l'asymétrie dans la communication que nous avons relevée plus haut est à l'origine d'une forme particulière de narrateur.

## 4.2. Le narrateur

C'est le rôle du narrateur de raconter l'histoire et, dans le récit, de décrire, mettre en place les dialogues et, éventuellement, faire des commentaires et/ou s'adresser directement à un narrataire. Étant le porte-parole de l'idéologie de l'auteur implicite, et l'une des instances clés pour véhiculer le point de vue, en traduction le narrateur devient le lieu d'une négociation entre les points de vue différents de l'auteur et du traducteur implicites.

Le narrateur de *The Chronicles of Narnia* est du type que Chatman ou Wall décriraient comme « ouvert », ou manifeste, car il s'exprime en première personne, par un « je ».

The overt authorial narrator who flourished in the nineteenth century and spoke as ‘I’, ‘your author’, ‘people like me’, addressing a correspondingly overt narratee as ‘dear reader’, ‘children’, ‘boys and girls’, ‘you’, has been out of fashion with critics in recent years — though such diverse and popular authors as C.S. Lewis, Enid Blyton, and in our own time Roald Dahl, have continued to write in this way.

(Wall, 1991, p. 5)

Ce type de narrateur construit un récit narré à la troisième personne, tout en s’adressant volontiers à un narrataire par un « *you* » captivant et entraînant. Selon la typologie genettienne (Genette, [1972/1983] 2007, p. 259), le narrateur de *The Chronicles of Narnia* semblerait extradiégétique-hétérodiégétique, donc extérieur à l’histoire, mais il donne parfois l’impression d’avoir rencontré ses personnages ailleurs, comme dans ce rare exemple de métalepse, à la fin de *The Voyage of the Dawn Treader*, où il fait une intrusion dans un dialogue, pour interagir directement avec ses personnages :

3.a) It brought both a smell and a sound, a musical sound. Edmund and Eustace would never talk about it afterwards. Lucy could only say, “It would break your heart.” “Why,” **said I**, “was it so sad?” “Sad!! No,” said Lucy.

No one in that boat doubted that they were seeing beyond the End of the World into Aslan’s country. (VDT, Ch. 16)

3.b) Ce qui leur parvint, ce fut à la fois une odeur et un son, le son d’une musique. Edmund et Eustache, par la suite, n’en parlaient jamais. Lucy se contentait de dire :

— Cela vous brisait le cœur.

— Pourquoi ? lui **demandais-je**. Était-ce si triste ?

— Triste ? Non ! répondait-elle. Dans la chaloupe, il n’en fut pas un pour douter d’avoir plongé son regard au-delà du Bout-du-Monde, dans le pays d’Aslan.

(Trad. PhM)

Cette « intrusion » a lieu dans un moment très intense, à la fin du roman où les jeunes personnages ont atteint les frontières du monde de Narnia et sont arrivés très près du pays d’Aslan, c’est-à-dire aux portes de l’au-delà (comme on le découvrira dans *The Last Battle*). L’émotion partagée par les protagonistes et le narrateur est exprimée en 3.a par la ponctuation (un double point d’exclamation) et par l’organisation syntaxique. En effet, tandis que d’habitude chaque repartie implique un renvoi à la ligne, ce court passage présentant un échange entre Lucy et le narrateur est reporté dans un même paragraphe (« “*Why,*” *said I,* “*was it so sad?*” “*Sad!! No,*” *said Lucy* »). Le rythme de la phrase est ainsi accéléré, comme pour mieux mimer l’entrain du dialogue. De plus, la syntaxe met en valeur l’allitération en « s » (comme « *secret* »), qui attire l’attention du lecteur et crée un effet de musicalité et enchanteur. Cette combinaison consonantique fait penser en même temps à des mots chuchotés. Dans la traduction française, l’on remarque une stratégie normalisante dans

laquelle ces caractéristiques sont effacées ; le lissage concerne donc également l'instance du narrateur et la manière dont elle participe directement au dialogue.

En général, le fait d'être en même temps dans l'espace narratif et de le surplomber, à côté du lecteur, confère au narrateur une force de conviction particulière, et cela malgré les doutes dont il fait preuve de temps en temps, dans certains passages qui montrent son côté faillible. En effet, parfois il montre la limite de son caractère omniscient (et de sa fiabilité) ainsi que de son point de vue, et une incertitude s'imisce dans sa narration : « I wish I could write down the song, but no one who was present could remember it. Lucy said afterwards that it was high, almost shrill, but very beautiful » (VDT, Chapitre 14). Les exemples sont nombreux. Schakel (2002, p. 76) en cite plusieurs, rien que dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe* : « In fact, I really think [Edmund] might have given up the whole plan » ; « How long this really lasted I don't know » ; « I think the same idea had occurred to the leopards themselves » ; « It was then that someone (Tumnus, I think) first said... » ; « How Aslan provided food for them all I don't know » ; « [Father Christmas] brought out (I suppose from the big bag at his back, but nobody quite saw him do it) a large tray ». Cette feinte incertitude, son naturel et sa voix distinctive et séduisante participent au charme de l'œuvre et le rendent plus réel car plus humain. Par ailleurs, il a habituellement un ton rassurant et il est généralement digne de confiance :

[The narrator] establishes the appealing tone of the stories and creates an intimate, personal bond with the reader. He conveys a reassuring feeling that events are under control, that ultimately, for the followers of Aslan, everything will turn out in a satisfactory way. And he creates a moral center for the stories, a sense of decency, honor, respect, common sense and intelligence.

(Schakel, 2002, p. 88)

Selon Schakel (2002, p. 73), le narrateur est une instance fondamentale pour le succès de *The Chronicles of Narnia* et son atout réside précisément dans sa capacité de construire une relation intime avec son lecteur, auquel il s'adresse directement : « and immediately, mixed with a sizzling sound, there came to Shasta a simply delightful smell. It was one he had never smelt in his life before, but I hope you have. It was, in fact, the smell of bacon and eggs and mushrooms all frying in a pan » (*The Horse and His Boy*, Chapitre 12). Cette forme d'adresse au narrataire est une technique qui prend des aspects différents mais qui rapproche toujours le lecteur des événements, le faisant participer en première personne aux aventures des enfants, à Narnia : « in this story and the subsequent ones 'you' is not a synonym for 'one,' but addresses readers directly, involving them at a deeper level as they read or listen to the story » (Schakel, 2002, p. 77).

C'est un narrateur qui contrôle de près l'enchaînement des événements dans le récit et leur réception par le narrataire : « [a]nd now of course you want to know what had happened to Edmund » (LWW, Chapitre 9). Les sept romans sont parsemés de ses commentaires moralisants, parfois même prosaïques, sinon enfantins (comme l'avertissement répété de ne pas fermer la porte de l'armoire derrière soi, dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe*), mais malgré cela il crée une véritable complicité avec ses lecteurs, comme un ami adulte parlerait à un enfant, avec des questions ou des recommandations. Il les invite à utiliser leur sensibilité et leur ouvre les portes d'un monde d'une intensité exceptionnelle, où le merveilleux devient réalité. Sa stratégie narrative accompagne les lecteurs en évoquant d'abord une expérience de leur quotidien, pour ensuite la sublimer, toujours avec une pointe d'humour ; ainsi, en partant du familier et du connu, il amène ses lecteurs dans le merveilleux et le féérique (Wood, 2005, p. 49). Dans ce passage, par exemple, est décrite la création des animaux de Narnia, dans une scène évoquant la Genèse. Le narrateur commence par inviter le lecteur à imaginer de l'eau qui bout dans une casserole :

Can you imagine a stretch of grassy land bubbling like water in a pot? For that is really the best description of what was happening. In all directions it was swelling into humps. They were of very different sizes, some no bigger than molehills, some as big as wheelbarrows, two the size of cottages. And the humps moved and swelled till they burst, and the crumbled earth poured out of them, and from each hump there came out an animal. The moles came out just as you might see a mole come out in England. [...] Showers of birds came out of the trees. Butterflies fluttered. Bees got to work on the flowers as if they hadn't a second to lose. [...] And now you could hardly hear the song of the Lion; there was so much cawing, cooing, crowing, braying, neighing, baying, barking, lowing, bleating, and trumpeting.

(MN, Ch. 9)

Wood (2005) souligne la passion du narrateur de TCN pour la bonne nourriture, qui constitue en effet un élément fréquent dans les sept romans (comme le montre aussi l'un des exemples précédents), et un thème typique de la littérature pour enfants.

There was a jug of creamy milk for the children (Mr Beaver stuck to beer) and a great big lump of deep yellow butter in the middle of the table from which everyone took as much as he wanted to go with his potatoes, and all the children thought — and I agree with them — that there's nothing to beat good freshwater fish if you eat it when it has been alive half an hour ago and has come out of the pan half a minute ago.

(LWW, Ch. 7)

D'ailleurs, aimant comme Lewis les plaisirs de la bouche, dans *The Voyage of the Dawn Treader* le narrateur se fait porte-parole du mépris que ce dernier avait pour les végétariens, les personnes ne buvant pas d'alcool (« *teetotallers* »), et l'éducation « moderne » des

« nouvelles » écoles (LWW, VDT, SC, LB). Autant de points qu'il serait intéressant d'analyser en traduction.

Enfin, il faut remarquer que le ton du narrateur n'est pas le même tout au long de la saga. Ainsi, les boutades joviales des premiers romans laissent place à une éloquence plus grave dans le dernier, *The Last Battle*. Dans le plus sombre des romans de la série, sa voix a un caractère prophétique : « [t]hey were too angry to think clearly. But much evil came of their rashness in the end » (LB, Chapitre 2).

#### **4.2.1. Une histoire pour enfants, de la Genèse à l'Apocalypse**

La publication de *The Chronicles of Narnia* a débuté en 1950 avec *The Lion, The Witch and The Wardrobe*, par l'éditeur Geoffrey Bles. Les six autres ont suivi, avec un rythme annuel : *Prince Caspian* (1951), *The Voyage of the Dawn Treader* (1952), *The Silver Chair* (1953) et *The Horse and His Boy* (1954) (par l'éditeur Geoffrey Bles), et enfin *The Magician's Nephew* (1955) et *The Last Battle* (1956) (par The Bodley Head).

Lewis commença à écrire *The Lion, The Witch and The Wardrobe* à la fin de 1939, mais abandonna rapidement ce projet pour le reprendre trois ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, au courant de l'été 1948 (Ford, 1994, p. 451). Il avait alors presque cinquante ans. Il en termina la rédaction l'année suivante ; cependant, le roman ne fut publié que fin 1950. Ce qui, par la suite, allait devenir le premier volet des « Chroniques de Narnia » narre les aventures de quatre enfants (Peter, Susan, Edmund et Lucy Pevensie), envoyés à la campagne chez un vieux professeur pour fuir les raids aériens des Allemands qui hantent les cieux londoniens. Dans une armoire magique, ils découvrent un passage qui emmène dans un autre monde, Narnia. À l'aide d'Aslan, le Lion (symbole de Christ), ils libèrent ce Pays de l'emprise d'une méchante sorcière et ils y sont couronnés rois et reines. De longues années après, désormais adultes, ils rentrent en Angleterre par le même passage et, redevenus des enfants, ils découvrent que dans cette dimension le temps ne s'est pas écoulé depuis leur départ. Cette même structure de l'entrée à Narnia et du retour à Londres un instant après, selon le temps de « notre monde » est reprise, dans les grandes lignes, par les autres histoires.

C'est dans cet ordre que *The Chronicles of Narnia* ont été abordées par leurs premiers lecteurs et ce n'est qu'aux alentours de 1980, à l'initiative des éditions Collins, qu'on a adopté un ordre de numérotation des volumes différent, fondé approximativement sur la chronologie interne de l'histoire, dans laquelle *The Magician's Nephew* (1955) précède *The Lion, The*

*Witch and The Wardrobe* (1950), suivi à son tour par *The Horse and His Boy* (1954), *Prince Caspian* (1951), *The Voyage of the Dawn Treader* (1952), *The Silver Chair* (1953) et *The Last Battle* (1956).

Les éditeurs ont depuis justifié ce choix par une note, au verso de la page de titre, précisant qu'ils n'ont fait que suivre la volonté de l'auteur : « [a]lthough *The Magician's Nephew* was written several years after C.S. Lewis first began THE CHRONICLES OF NARNIA®, he wanted it to be read as the first book in the series. HarperCollins is happy to present these books in the order in which Professor Lewis preferred ». Aucune remarque n'est faite, pourtant, à propos du déplacement de *The Horse and His Boy*.

Cette même disposition a été adoptée dans toutes les traductions ayant acheté leurs droits à HarperCollins (Chapitre 11). L'éditeur français Gallimard ne donne pas d'explications, à part fournir les dates de publication de chaque roman, dans une liste reproduisant l'ordre de lecture actuelle, tandis que Mondadori, pour l'édition italienne, traduit le commentaire de HarperCollins.

Mais l'ordre de lecture idéal des romans reste un point controversé, avec des implications importantes au regard de la réception du texte. Apparemment, il semblerait que Lewis ait donné son approbation à un petit garçon, qui préférait lire le recueil dans ce nouvel ordre, dans une lettre, mais en précisant que ce choix n'a pas d'importance, que l'auteur n'est pas un juge parfait et que la décision revient plutôt au lecteur (Schakel, 2005, p. 17). Le fait est que l'expérience de lecture est très différente dans un cas et dans l'autre.

L'ordre actuel, comme nous avons écrit plus haut (3.4.1), rend manifeste un développement linéaire qui donne la priorité aux mythes bibliques de l'origine (Genèse) à l'Apocalypse et donc au message chrétien. C'est en fait un choix idéologique, qui pose un problème au sujet de la réception car il crée des incohérences dans la structure, notamment au sujet de la tension narrative. Ces incohérences concernent pour la plupart des interventions directes du narrateur et minent son degré de fiabilité. Le passage qui suit, d'une extrême sensibilité, n'a plus de sens dans l'ordre de lecture actuel, où *The Witch And The Wardrobe* est le deuxième roman de la série, car les lecteurs ont déjà rencontré Aslan dans le livre précédent (*The Magician's Nephew*) :

4.a) Then, signalling to the children to stand as close around it as they possibly could, so that their faces were actually tickled by its whiskers, it added in a low whisper — “They say Aslan is on the move — perhaps has already landed.”

And now a very curious thing happened. **None of the children knew who Aslan was any more than you do**; but the moment the Beaver had spoken these words everyone felt quite different. (LWW, Ch. 7)



4.b) Et, faisant signe aux enfants de s’approcher de lui le plus possible (si près que ses moustaches leur chatouillaient le visage), il ajouta en chuchotant :

— On dit qu’Aslan est en route... qu’il est peut-être déjà arrivé.

Un phénomène très curieux se produisit alors. **Pas plus que vous, les enfants ne savaient qui était Aslan** mais, dès que le castor eut prononcé son nom, chacun se sentit complètement différent. (Trad. AMD)

Dans ce même roman, l’effet surprise consistant à trouver un lampadaire dans la forêt — la première image de Narnia — est aussi affaibli, car l’événement par lequel cet objet se trouve à « pousser » dans une forêt a été illustré dans *The Magician’s Nephew*. La même conclusion vaut pour la curiosité qu’on devrait ressentir quand on lit le nom de Narnia pour la première fois, prononcé par le Faune dans le second chapitre de *The Lion, The Witch And The Wardrobe*.

Dans *Prince Caspian*, on est face à un autre genre de problème qui dénote un besoin d’une révision interne aux textes, car certains passages sont devenus incohérents, avec l’ordre de lecture actuel.

5.a) “We must take the gifts,” said Peter. For long ago at a Christmas in Narnia he and Susan and Lucy had been given certain presents which they valued more than their whole kingdom. Edmund had had no gift, because he was not with them at the time. (This was his own fault, and you can read about it in **the other** book. (PC, Ch. 2)

5.b) — Nous devons emporter les cadeaux ! dit Peter.

Car, il y a très longtemps, lors d’un Noël à Narnia, lui-même, Susan et Lucy avaient reçu des cadeaux qui, à leurs yeux, avaient plus de valeur que leur royaume tout entier. Edmund n’avait pas eu de cadeau, parce qu’il ne se trouvait pas avec eux à ce moment. (C’était de sa faute : vous pouvez lire cette histoire dans **l’autre** livre.)

(Trad. AMD)

Quel serait cet autre livre ? Les lecteurs en déduisent que le narrateur fait référence à *The Lion, The Witch And The Wardrobe*, qu’ils ou elles ont déjà lu, après *The Magician’s Nephew* et avant *The Horse and His Boy*. Mais ce commentaire est ambigu dans l’ordre de lecture actuel, où *Prince Caspian* est le quatrième roman de la saga, ce qui n’était pas le cas lors de sa publication, en 1951, un an après LWW. Ce qui peut paraître aussi surprenant c’est que la traduction se limite à reproduire le texte source, sans aucune modification, ni de note de bas de page. Ce recueil reste donc un ensemble de romans agencés d’une façon plus ou moins cohérente (voir aussi Chapitre 11 de cette thèse).

Lewis avait apporté des modifications pour l’édition étatsunienne publiée par Macmillan, mais curieusement ce travail de révision n’a pas été pris en compte dans toutes les

éditions successives, qui sont retournées à la première version britannique, partout dans le monde (Schakel, 2005, pp. 13–14). Sa mort lui empêcha de compléter cette tâche.

Or, les messages contradictoires qu'on a pu remarquer dans la voix du narrateur, dans l'ensemble, ne sont pas préjudiciables pour profiter de la lecture de ces aventures, mais ils sont source de confusions, et ce point est d'autant plus problématique qu'ils s'adressent à un public d'enfants ne maîtrisant pas les codes narratifs, comme un adulte peut le faire.



## Conclusion de la première partie

Dans cette première partie, nous avons présenté trois mots clés du titre de notre thèse. Nous avons commencé par l'idéologie et la traduction, ce qui nous a permis de parler de la démarche de la pragmatique et de l'analyse critique du discours, que nous utiliserons pour notre analyse. Ensuite, nous avons introduit *The Chronicles of Narnia*, dont nous avons présenté l'auteur et dont nous avons évoqué les instances narratologiques de l'auteur, traducteur et lecteur implicites, ainsi que celle du narrateur, qui sera le pivot de notre analyse.

D'après Schaeffer, « une œuvre littéraire, comme tout acte discursif, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle » (1989, p. 80), ainsi des traits divers coexistent au sein du même genre romanesque, ou en tant que caractéristiques de la saga de Narnia, que l'on veuille la définir plus par ses thèmes, ou par ses publics. Nous avons essayé de situer les œuvres de notre corpus, dans leur contexte d'origine. Car « les œuvres, tant écrites qu'orales, ont toujours un mode d'être historique. Tout acte de langage est contextuel et on n'accède à sa réalité pleine que si on peut l'ancrer dans ce contexte » (Schaeffer, 1989, p. 131).

La traduction a contribué activement à l'émergence de la littérature de jeunesse en Europe Occidentale au XVIII<sup>e</sup> siècle. Si l'élément clé de ce développement a été la mise en place de l'instruction obligatoire, d'autres changements sociétaux ont été déterminants, tels que l'émergence de la société bourgeoise, la formation des classes moyennes et le développement de la famille nucléaire, accompagnés d'un changement dans la représentation de l'enfant et de la fin de l'obligation de travail pour les plus jeunes (O'Sullivan, 2006). En parallèle, la transformation du marché littéraire a accru la disponibilité, la diffusion et l'accessibilité des livres.

Aujourd'hui, d'autres facteurs sont à l'œuvre, notamment depuis le tournant des années 1950, dont nous avons donné un aperçu plus haut, et qui se reflètent également dans les thèmes traités par cette littérature qui reste, certes, un produit artistique et de divertissement, mais aussi un moyen d'inculquer aux plus jeunes générations ce que l'on considère des « bonnes valeurs ». Nous avons déjà souligné la dimension sociale de la pensée et, en général, le rôle de vecteur de la littérature dans l'expression de l'idéologie. En ce qui concerne la littérature de jeunesse, son but éducatif et de transmission de valeurs, depuis toujours inscrit dans sa raison d'être, fait de ces livres un terrain particulièrement sensible : « [l]a conjonction entre idéologie, instruction publique et éducation est au cœur de nombreux enjeux de la littérature de jeunesse, car depuis que l'on parle de littérature, ou de librairie pour

la jeunesse, l'auteur, l'éditeur, le médiateur ont toujours cherché à l'encadrer à des fins éducatives » (Béhotéguy, Connan-Pintado et Plissonneau, 2015, p. 9).

Or, si elle se transforme en un « vademecum de bonne conduite » (*ibid.*) pour les plus jeunes, c'est aussi grâce aux traducteurs, qui en filtrent les contenus et les restituent habillés de valeurs conformes à leur culture et au goût du jour, en édulcorant les traits problématiques d'un point de vue moral, religieux ou sociétal, et en lissant certaines aspérités. Mais pour bien comprendre le processus traduisant, en termes d'idéologie, il faudrait avant tout pouvoir lire le texte original selon les clés de l'époque qui a assisté à sa publication, en étudier le contexte historique et connaître le dessein de son auteur. Les conseils de Lewis, dans ce sens, sont intéressants et leur mise en pratique aiderait à contrer la tendance qu'a notre regard de rester attaché à son temps. Si nos clés de lecture sont toujours redevables de nos propres représentations, une culture littéraire approfondie pourrait être un remède contre des fausses interprétations ; pour cette raison, elle est également une aide précieuse au cours du processus traduisant.

La traductologie est aussi l'étude des regards différents qu'on peut poser sur une œuvre, d'une langue à l'autre ; ainsi, grâce à l'analyse des retraductions, elle nous offre des outils aptes à comparer entre elles des lectures possibles d'un même texte. Dans l'acte de lecture, et en traduction, aux caractéristiques de l'acte d'énonciation originale (et aux intentions de l'auteur, de l'éditeur, etc.) vont se superposer les grilles de lecture du public qui réactualise le texte (plus ou moins influencées et filtrées par la traduction et/ou par les indications paratextuelles fournies par le nouvel éditeur), tandis que de nouvelles instances narratives interagissent dans le processus de lecture (traducteur implicite, narrateur et narrataire de la traduction), que nous étudierons plus en détail dans la seconde partie de cette thèse.

## II. MÉTHODOLOGIE POUR UNE ÉTUDE DU POINT DE VUE IDÉOLOGIQUE

---

My own eyes are not enough for me, I will see through those of others. Reality, even seen through the eyes of many, is not enough. [...] Even the eyes of all humanity are not enough. I regret that the brutes cannot write books. Very gladly would I learn what face things present to a mouse or a bee; more gladly still would I perceive the olfactory world charged with all the information and emotion it carries for a dog.

(Lewis, 1961, p. 140)

### **Introduction à la seconde partie**

Dans cette partie, nous traiterons de la méthodologie utilisée pour l'analyse de notre corpus, incluant *The Chronicles of Narnia* en anglais et en français, qui sera présenté en détail. Nous exposerons brièvement l'origine des études de corpus actuelles et de la traductologie de corpus, et nous rappellerons la définition de quelques termes clés des *Corpus-based Translation Studies*. Ensuite, après un bref état des lieux sur les outils informatiques et théoriques à notre disposition, et après avoir présenté une vue d'ensemble des démarches utilisées dans les études sur corpus et exploré des exemples d'études concernant l'idéologie, la littérature de jeunesse et/ou le point de vue, nous montrerons les points de contact entre les concepts de l'idéologie et du point de vue, sous l'angle de la linguistique et de la narratologie. Pour ce faire, nous mettrons en avant quelques études fondatrices, en retraçant le parcours des CTS dès son origine, dans la linguistique de corpus et dans l'analyse descriptive en traductologie (Toury, 1995).

Suite à ces exemples et à cette double définition du point de vue, nous serons à même de choisir, parmi tous les marqueurs possibles, ceux qui sont les plus pertinents pour notre analyse, et de définir une démarche méthodologique applicable, qui sera au cœur de la troisième partie de cette thèse.



## **5. Les *Corpus-based Translation Studies* ou « études de traductologie de corpus »**

En 1998, la revue en ligne *Méta* consacre un numéro spécial (43 [4]) aux corpus en traductologie, en l'intitulant *L'Approche basée sur le corpus — The Corpus-based Approach*. Il est dirigé par Sara Laviosa, auteur de l'introduction, « The Corpus-based Approach : A New Paradigm in Translation Studies » (1998, pp. 474–479). Ce volume est le premier état des lieux d'une démarche, alors naissante, qui a ouvert de nouveaux horizons pour la recherche en traductologie. Comme Rudy Loock (2016), nous avons choisi de traduire *Corpus-based Translation Studies* (CTS ou CBTS) par « études de traductologie de corpus » et non pas « sur corpus », en appliquant cette dernière expression, de façon plus générale, à toute étude utilisant un corpus.

### **5.1. De la linguistique à la traductologie de corpus**

La linguistique de corpus (*Corpus Linguistics*) a été la première discipline à s'intéresser, dès les années 1960, à l'analyse sur corpus automatique ou semi-automatique : un intérêt né avant tout du besoin de travailler sur des données à large échelle. L'on identifie traditionnellement deux courants : d'une part la démarche *corpus-based* de Leech et d'autre part celle *corpus-driven* de John Sinclair. Là où la première vise à tester, par le biais des corpus, des hypothèses existantes, la seconde, centrée sur le texte, « postule qu'aucune position théorique a priori ne préside aux observations sur corpus, la théorie étant induite du corpus » (Léon, 2008, §1). Ces démarches d'analyse sont à l'origine des méthodologies de recherche d'un grand nombre de disciplines ; la terminologie, la lexicologie, la sémantique de corpus, le TAL (Traitement Automatique des Langues) avec ses applications en linguistique informatique ou linguistique computationnelle, et la traductologie de corpus se fondent aussi sur ces outils, qui trouvent également un riche domaine d'étude en didactique des langues. Sans entrer dans les détails de la taxinomie des sciences humaines et sociales utilisant des corpus, ni des affinités et apports réciproques (l'interdisciplinarité est très porteuse dans ce domaine), il faut préciser que la définition de corpus n'est pas universelle. À l'origine, ce mot latin signifie « corps » et en français il est invariable. Dans son acception plus générale, il désigne aussi bien un ensemble



de textes issus de la langue écrite et appartenant à des genres textuels divers, ou transcrits de la langue orale, que des documents sonores, iconographiques ou multimédia, et mêmes des données statistiques, présentant au moins une caractéristique commune qui justifie leur regroupement, et réunis pour des finalités diverses.

Nous parlerons plus précisément de corpus unilingues, bilingues, trilingues ou multilingues, quand ils incluent plus de trois langues (Fernandes, 2007, p. 155) ; de corpus parallèles (originaux et traductions respectives) ou comparables (composés de textes de types similaires et du même genre textuel, en langue « originale » et en langue « traduite »), bidirectionnels (incluant à la fois des traductions « à partir de » et « vers » une langue donnée) ou unidirectionnels, et parfois même multidirectionnels, dans des configurations plus complexes (Zanettin, 2000). En traductologie, ceux qui caractérisent un corpus sont également les critères d'exhaustivité et de représentativité : le premier est variable, mais suffisant pour que le corpus puisse être jugé comme représentatif dans son genre et pour réduire les idiosyncrasies associées à un traducteur en particulier ; pareillement, il élimine les possibles effets des procédures propres à chaque maison d'édition ou à une variante géographique de la langue. Le respect de ces critères implique en outre de disposer d'un TS fiable (c'est-à-dire que son authenticité en tant qu'original est avérée) et d'un maximum de traductions du même texte pour une période donnée. Dans une démarche visant à une recherche collaborative et ouverte, il faudrait veiller à préserver l'intégrité du corpus pour des études ultérieures, ce qui implique de suivre une méthodologie rigoureuse à chaque étape de la constitution des données (Fernandes, 2007, pp. 157–158).

Selon la finalité de l'étude, il se peut que seulement un certain nombre de critères soit respecté. La définition de corpus est en fait si large qu'elle peut aussi bien inclure le *iWeb corpus*<sup>43</sup>, comptant aujourd'hui plus de 14 milliards de mots en anglais, qu'un petit corpus créé pour les besoins d'une étude : on parle dans ce dernier cas de corpus « maison », DIY (*do-it-yourself*), *ad hoc*, de mini-corpus spécialisé et parfois de corpus « jetable » (*disposable corpora*) ou virtuel (Loock, 2016).

L'essor actuel des études sur corpus est le résultat du développement des nouvelles technologies, notamment de l'informatique. Avant cet avènement, en 1969, Michel Pêcheux (Pêcheux *et al.*, 1982) avait déjà introduit en France l'Analyse Automatique du Discours (AAD), dans une démarche structuraliste et notamment dans le cadre « de la lecture des discours idéologiques » : son analyse était fondée sur des algorithmes, elle était partiellement

---

<sup>43</sup> Corpus disponible en accès libre sur le site de la Brigham Young University, [en ligne] <https://corpus.byu.edu/>, consulté le 9 septembre 2018.

manuelle et la philosophie d'Althusser et les théories de Foucault en constituaient la toile de fond. À la même époque, et avec la même finalité, une « lexicométrie politique » a été développée par le Groupe de Saint-Cloud, avec Bonnafous et Tournier (Wodak, 2006, p. 16). Elle était notamment focalisée sur le lexique. La démarche d'analyse sur support informatique centrée plus généralement sur le texte, à l'aide de logiciels dédiés et utilisant à la fois des méthodes quantitatives et qualitatives, sera par la suite appelée textométrie.

Les premiers corpus électroniques sont en anglais et datent des années 1960, tandis qu'en traductologie ils sont utilisés comme base d'étude depuis les années 1990 (Baker, 1993 ; Olohan, 2004 ; Loock, 2016). Parmi les ressources disponibles (ou partiellement disponibles) en ligne, le *British National Corpus* (BNC), comptant plus de 100 millions de mots en anglais britannique et constitué de textes divers, en langue écrite ou orale, produit entre les années 1980 et 1990 ; ce corpus comprend entre autres une section de textes de fiction, au sein de laquelle l'on peut identifier une sous-section de textes en prose (à côté de la poésie et du théâtre), utile pour notre étude. Frantext<sup>44</sup>, en revanche, est le corpus de référence pour le français (principalement sur un registre littéraire et philosophique) : il comprend environ 300 millions de mots (du X<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles), il est développé et géré par l'ATILF-CNRS et l'accès à l'intégralité de ses parties est soumis à conditions. Un grand nombre de corpus ont été compilés ces dernières années. Parmi les corpus unilingues on peut citer, par exemple, le NOW (*News on the Web*), de 6 milliards de mots en septembre 2018, mais étant enrichi de 1,2 milliards de mots par an, le COCA (*Corpus of Contemporary American English*), de 560 millions de mots (1990–2017), le TEC (*Translational English Corpus*) en anglais traduit, développé par Mona Baker et Sara Laviosa (Université de Manchester) et le CorTEX (en français, Université de Lille), et parmi les corpus parallèles le CEXI (*Corpus English X Italian*, Université de Bologne). Le *Intelligent Web-based Corpus* (*iWeb corpus*) est l'un des plus volumineux. Créé par Mark Davies, Professeur de linguistique à la Brigham Young University, il a été publié sur un site libre d'accès en mai 2018 ; il est 25 fois plus grand que le COCA et 140 fois plus grand que le BNC<sup>45</sup>. Il inclut 22 millions de pages web.

Le BNC comprend également un sous-corpus de littérature d'enfance et de jeunesse, qui a été utilisé, par exemple, pour l'étude de Thompson et Sealey (2007) autour de l'apprentissage de la langue chez des enfants de 8 à 10 ans. Le projet ChiLit, en revanche,

---

44 Frantext, [en ligne] [www.frantext.fr](http://www.frantext.fr), consulté le 30 septembre 2018.

45 Corpus.byu.edu, [en ligne] [https://corpus.byu.edu/iweb/help/iweb\\_overview.pdf](https://corpus.byu.edu/iweb/help/iweb_overview.pdf), consulté le 2 septembre 2018.

comprend 71 livres écrits en anglais britannique et il est intégré au corpus Clic<sup>46</sup>, développé par des équipes de recherche des Universités de Birmingham et Nottingham. Clic comprend également un sous-corpus de romans de Dickens (dénommé DNov). Parmi les corpus parallèles, l'ENPC (*English-Norwegian Parallel Corpus*), compilé entre 1994 et 1997 à l'Université d'Oslo, inclut aussi une partie de textes de littérature pour enfants, tout comme l'ESPC (*English-Swedish Parallel Corpus*), développé entre 1993 et 2001 aux Universités de Lund et Göteborg. En dehors de ces projets, dans la recherche en traduction de littérature de jeunesse, les corpus bilingues ou multilingues sont pour la plupart des corpus DIY, créés pour les besoins d'une étude : nous rappellerons encore le PEPCOCFL (*Portuguese-English Parallel Corpus of Children's Fantasy Literature*), créé par Lincoln Fernandes (2004, Université Estadual de Londrina, Brésil), le « children's literature subcorpus », au sein d'un corpus plus vaste de finnois traduit, par Tiina Puurtinen (2003, Savonlinna School of Translation Studies — University of Joensuu, Finlande) et le LPCC (*Literature Parallel Corpus for Children*) en anglais et en chinois, créé par Shih Chung-ling (2008, National Taiwan Normal University, Taiwan).

Pour les finalités des CTS, non seulement le corpus doit être représentatif de son genre, mais il doit inclure des données réelles et non pas fabriquées simplement pour appuyer les finalités de l'étude ; le format électronique s'est désormais imposé comme le plus conforme pour une étude sur corpus et, dans ce sens, les années 1990 ont représenté un tournant en traductologie. La traductologie de corpus est le résultat de la rencontre entre traductologie descriptive et linguistique de corpus (Laviosa, 2002 ; Loock, 2016, p. 12) : ce sont les études comparatives, principalement qualitatives et seulement en moindre mesure quantitatives, qui ont jeté les bases de la recherche en traductologie. Les analyses contrastives, parfois sur corpus multilingues, permettent ainsi de dégager les similitudes et les différences entre textes de langues différentes et dans des contextes d'application précis, comme la traduction de littérature de jeunesse.

Les CTS ne représentent pas à proprement parler une branche de la traductologie, mais plutôt une démarche « scientifique » pour l'étude de la traduction, où scientifique serait synonyme à la fois de « rigoureux » et « systématique », et où les corpus représentent une méthodologie de recherche (Olohan, 2004, pp. 6 et 9) ou une méthode de travail fondée à minima sur la comparaison entre deux sous-corpus, l'un en langue source (LS) et l'autre en langue cible (LC), et visant à étudier la traduction en tant que processus et en tant que produit

---

<sup>46</sup> En accès libre au moment où nous écrivons ces lignes : Clic, [en ligne] <http://clic.bham.ac.uk/?>, consulté le 2 septembre 2018.

de ce même processus, en appliquant les techniques de l'analyse sur corpus (Olohan, 2004 ; Loock, 2016, p. 181). Mais le point le plus important est que cette approche de la discipline vise à être moins subjective, souhaitant fonder ses propos sur des données « plus objectives » et quantifiables, avec des méthodes reproductibles (voir aussi Artero et Şerban, 2013).

L'on fait remonter traditionnellement le début de la traductologie de corpus à l'article pionnier de Mona Baker (1993), « Corpus Linguistics and Translation Studies : Implications and Applications », qui confère à la langue traduite un nouveau statut d'objet scientifique, intéressant pour lui-même et non pas secondaire par rapport au texte source correspondant. Les corpus, parallèles et/ou comparables, ont permis de mettre en évidence des caractéristiques propres à la langue traduite : ce type d'écriture a même été désigné par le néologisme « troisième code » ou *translationese* (ce dernier, avec une connotation négative). À partir de ces observations, Baker (1996) a théorisé l'existence de caractéristiques universelles, appelées « les universaux de la traduction ». Ces concepts seraient indépendants de la combinaison linguistique en question, et donc de la différence entre systèmes linguistiques, impliquant les « servitudes linguistiques » — des contraintes auxquelles on doit se plier en traduction (Cochrane, 1995, p. 176) —, ou *obligatory shifts* (Toury, 1995, p. 57). Ces universaux incluent l'explicitation (tendance à éviter les implicites, par exemple en rajoutant des conjonctions et des connectifs, et en étoffant l'information), la simplification (préférence pour l'utilisation d'une syntaxe plus simple et une longueur moyenne de phrases, des hyperonymes et des mots non connotés, et présence d'un rapport richesse/densité lexicale différent entre TS/TC), la normalisation ou conservatisme (tendance à gommer des formes peu ou pas communes, en leur préférant des formes standards) et le nivellement (par lequel on vise à se rapprocher d'un seul et même registre « neutre », une sorte d'entre-deux qui caractériserait les textes traduits).

La richesse lexicale (ou *type/token ratio* : rapport entre formes ou mots orthographiques, et occurrences ou nombre total de mots, ces derniers étant appelés aussi *running words*) permet d'observer la variété du vocabulaire utilisé ou de vérifier si, au contraire, on est en présence d'un grand nombre de répétitions. La densité lexicale, en revanche, est le rapport entre mots pleins ou lexicaux (*lexical words* ou *content word*) — dont font partie, pour l'anglais et le français, les verbes, les noms, les adverbes et les adjectifs —, et les mots-outils ou grammaticaux (*function words*), soit les verbes auxiliaires, les verbes modaux, les déterminants, les pronoms et les conjonctions. La proportion de mots pleins est, par exemple, plus élevée dans les textes scientifiques et/ou techniques. Ces rapports ont été observés notamment dans le cadre d'études autour du style (cf. *infra*).

Dans son ensemble, l'existence des universaux de la traduction a été questionnée par un grand nombre d'études dédiées ; il s'agit en effet d'un secteur de la recherche très actif et en plein essor, dont les résultats sont parfois discordants. Les recherches peuvent porter à la fois sur : « (i) l'usage, lexical et syntaxique ; (ii) les phénomènes de variation ; (iii) les phénomènes de collocation ; (iv) les phénomènes de prosodie sémantique » (Loock, 2016, p. 106). Nous allons préciser le sens de ces termes.

Les phénomènes de variation concernent toutes les variations de registres : la variation diaphasique (dite aussi situationnelle ou stylistique, et indiquant la variation selon le contexte ou situation de communication), la variation diatopique (qui est une variation géographique) et la variation diastratique (en fonction des groupes sociaux). En traduction, ces phénomènes font d'habitude l'objet d'une adaptation ou d'une normalisation (qu'on pense, par exemple, aux idiolectes caractérisant un personnage). De la même manière, en traduction de littérature pour enfants, la langue est de préférence normalisée. Dans *The Magician's Nephew*, par exemple, l'on retrouve par moments un argot londonien très libre, avec une grammaire et un vocabulaire propres, qui sont représentés à l'aide d'une série d'apostrophes et de troncatures de mots. La traduction française normalise et standardise ces reparties, neutralisant le registre familier et confirmant l'observation de Baker (1996).

6.a) “That she ’as, guv’nor,” said one of the crowd. “And as lovely a black eye if as I’d wish to see. Beautiful bit of work that must ’ave been. Gor! Ain’t she strong then!”  
(MN, Ch. 7)

6.b) — Ça c’est bien vrai, chef, renchérit une voix dans la foule, un œil poché d’une beauté ! J’aurais voulu être là pour voir. Quelle force, cette femme !  
(Trad. CDR)

En littérature de jeunesse, cette tendance a déjà été observée par Even-Zohar (1990) en hébreu et par Puurtinen (2003) en finlandais, y compris en littérature destinée à un public adulte. Lavault-Olléon (2004) commente ainsi le choix normalisant de la traduction française de *Harry Potter* :

Hagrid s'exprime dans le sociolecte du garde-chasse qui est traditionnellement associé à la variété dialectale de l'Ouest de l'Angleterre. Contrairement aux traducteurs russe, allemand et italien qui ont donné à ce personnage un parler familier un peu saccadé, voire rural, le traducteur français a neutralisé cet idiolecte. Hagrid parle « comme tout le monde », avec des phrases courtes, mais correctes.  
(Lavault-Olléon, 2004, p. 20)

Ce qu'elle nomme un effet de « lissage du texte », dans lequel le traducteur français, Jean-François Ménard, préfère une forme standard plutôt qu'un équivalent dialectal ou un registre

populaire, ou une simple marque d'oralité — « dans le texte français, Hagrid emploie toujours les négations correctes » (Lavault-Olléon, 2004, p. 20) —, n'est pas observable dans d'autres traductions en d'autres langues. Ce fait limite donc la portée de la normalisation en tant qu'universel traductif en situation égale. Selon Lavault-Olléon, la raison du choix de Ménard peut être individuelle — « une erreur d'évaluation de l'importance de ce personnage dans le premier roman » — aussi bien que liée à « la tradition française de l'écriture pour enfants » dont nous avons déjà évoqué les visées didactiques (2.4) et le « souci du beau style » et d'une langue toujours correcte et à même de donner un bon exemple (Lavault-Olléon, 2004, p. 20).

Si l'on a assisté, ces dernières années, à la publication d'œuvres à caractère éminemment ludique, où le divertissement prévaut sur la finalité pédagogique, un impératif didactique subsisterait en toile de fond, lorsqu'on s'adresse à des enfants. Et une langue correcte et polie correspondrait également à une demande des éditeurs ; l'œuvre pourrait donc faire l'objet *in fine* d'un « lissage éditorial » (Lavault-Olléon, 2004, p. 21).

Parmi les notions centrales de toute étude sur corpus, les collocations indiquent des successions de mots qui ont tendance à coexister, tandis que les colligations montrent la tendance qu'ont certaines structures grammaticales à se retrouver à côté d'autres structures grammaticales ou d'éléments lexicaux (Olohan, 2004, p. 62). Legallois, sur la base des définitions données par Rupert Firth et par John Sinclair, considère « la collocation comme un phénomène d'association entre mots lexicaux (*un gros buveur*), entre mots lexicaux et grammaticaux (*un jour sans*), entre mots grammaticaux (le \* de \* — *le livre de Marie*) », et la colligation comme « une corrélation étroite — statistiquement mesurable et pertinente — entre une forme lexicale et une catégorie fonctionnelle », par exemple entre un article et un nom (Legallois, 2012, §29–30). La colligation ne serait donc qu'un synonyme de collocation grammaticale.

La prosodie sémantique a été observée pour la première fois par Sinclair (1987) et étudiée par Bill Louw (1993). Elle consiste dans le sens que peuvent acquérir des mots grâce à leur utilisation dans les environs d'autres mots, formant ainsi un environnement sémantique : « a consistent aura of meaning with which a form is imbued by its collocate » (Louw, 1993, p. 157). C'est la prosodie sémantique, cette « aura de sens » qui crée un effet ironique quand on utilise une expression dans un contexte inattendu, de par son incongruence, précisément : Loock propose l'exemple de « commettre un roman », là où la prosodie sémantique de « commettre » évoque un champ lexical inhérent aux délits ou aux crimes, et « si l'on commet un roman, c'est qu'il n'est pas très bon » (Loock, 2016, p. 122). Toutefois, les avis divergent autour de la légitimité de cette définition. Pour Susan Hunston (2002), il s'agit simplement

d'une forme de connotation : « semantic prosody accounts for 'connotation', the sense that a word carries a meaning in addition to its 'real' meaning. The connotation is usually one of evaluation, that is, the semantic prosody is usually negative, or less frequently positive » (Hunston, 2002, p. 142). Le repérage de la prosodie sémantique nécessite des corpus unilingues très importants. En effet, seuls ces outils permettent de consulter un nombre suffisant d'exemples et d'interpréter convenablement ce phénomène langagier (Kenny, 1998b, p. 520).

Nous avons présenté ici quelques-unes des notions récurrentes en analyse linguistique et traductologique, d'autres suivront dans ce chapitre qui a vocation à poser le cadre d'analyse des textes de notre corpus.

## 5.2. Exemples d'études sur corpus dans les CTS

Nombreux sont désormais les exemples d'études sur corpus en traductologie. Si les études sur corpus électroniques sont devenues majoritaires, les CTS ont pu se développer, en tant que méthodologie, grâce aussi aux analyses manuelles, conduites sur corpus avant ou après le tournant des années 1990 (Tymoczko, 1998 ; Mason et Şerban, 2003). Nous allons maintenant présenter un petit aperçu de ces travaux, parmi ceux qui nous semblent les plus pertinents pour notre recherche.

Suite à la création du *Translational English Corpus* (TEC), développé à l'Université de Manchester par Mona Baker et Sara Laviosa, et les recherches de Mona Baker en la matière, Baker et Olohan (2000) ont exploré l'utilisation de « *that* » après les verbes de discours « *say* » et « *tell* » : les chercheuses évoquent ici le fait important que certains choix traductifs peuvent être inconscients, indépendamment donc d'une contrainte linguistique ou d'un choix volontaire. C'est le domaine de la *forensic stylistics* (Leech et Short, 1981 ; Baker, 2000), traduite parfois par « stylistique judiciaire », car elle peut aussi trouver une application dans la résolution d'enquêtes policières.

Olohan (2003) a exploré les formes contractées et le suffixe dérivationnel *-ish* (Olohan, 2004), en anglais original et en anglais traduit. Les études de Laviosa (1996, 1998, 2002) ont porté sur la variété et la densité lexicale et, parmi les études qui touchent de près ou de loin notre sujet de recherche, nous rappellerons aussi McLaughlin (2008) sur le phénomène de la dislocation en français littéraire, original et traduit de l'anglais, Bert Cappelle et Rudy

Loock (2013) sur les structures existentielles « *there is/are* » et « il y a » et Rudy Loock, Mickaël Mariaule et Corinne Oster (2014) sur les adverbes en *-ly* versus en « *-ment* ». Kenny (1998 ; 2001) a étudié la normalisation et la créativité lexicale, Laviosa (1998 ; 2002) la densité lexicale en tant qu'indice de simplification.

En littérature de jeunesse, Lincoln Fernandes (2007) a créé pour sa thèse un corpus parallèle et bilingue, le PEPCOCFL (anglais britannique vers portugais du Brésil) de littérature de jeunesse relevant de la *fantasy*. Ce corpus inclut en tout vingt-quatre textes (douze romans avec leurs traductions respectives) écrits, traduits et publiés par quatre auteurs, traducteurs et maisons d'édition différents, pour un total d'environ 1,7 millions de mots. Fernandes y a étudié en détail la traduction des noms (2006). Tiina Puurtinen (1998) a utilisé un sous-corpus de littérature de jeunesse inclus dans le CTF (*Corpus of Translated Finnish*), compilé par la Savonlinna School of Translation Studies de l'Université de Joensuu, et une combinaison de corpus parallèles et comparables (TS en anglais et TC en finnois, et des originaux en finnois), son but étant de recenser des formes de *translationese* dans la littérature pour enfants, d'étudier la lisibilité de ces œuvres et des stratégies linguistiques reflétant l'idéologie (Chapitre 6 de cette thèse).

Les études de Ian Mason et Adriana Șerban (2003) sur le point de vue et les déictiques dans un corpus de contes roumains et de leurs traductions en anglais, de Șerban (2004) et celle de Charlotte Bosseaux (2001 et 2007) sur le point de vue et la voix du traducteur par l'analyse du style indirect libre dans deux romans de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* et *The Waves*, et leurs traductions françaises, seront repris en détail plus loin (Chapitre 6), tout comme l'étude de Jeremy Munday (2008) visant à mettre en relation les choix linguistiques du traducteur, soit « son style », et le contexte culturel et idéologique de production, dans un corpus de textes (romans, contes, discours politiques, essais sociologiques et scripts filmiques) traduits de l'espagnol et du portugais sud-américain vers l'anglais américain (et, en mineure partie, britannique) au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Alexandra Assis Rosa (2009) propose un modèle d'analyse semi-automatique de l'instance du narrateur en traduction et de son « audibilité », en observant entre autres des catégories pertinentes pour l'étude du point de vue, telles que les verbes de parole et des tournures auto-représentatives (comme l'utilisation de la première personne dans les commentaires du narrateur). Nous y reviendrons et parlerons de manière plus approfondie de ces études dans le chapitre suivant (Chapitre 6).



Ce que montrent toutes ces études, qu'elles aient été réalisées par le biais de comparaisons intra-langagières entre une langue originale et la même langue traduite depuis une ou plusieurs langues sources, c'est qu'il existe de façon systématique une différence de fonctionnement entre langue originale et langue traduite. Ces différences correspondent alors à une sur-représentation ou à une sous-représentation en langue traduite d'un phénomène linguistique donné.

(Loock, 2016, p. 200)

Nous avons repris les conclusions de Loock (2016) car elles résument bien l'élément central de notre recherche, qui vise à interpréter ces sur-représentations ou sous-représentations en tant qu'expressions de phénomènes plus vastes, mettant en jeu les langues en présence, tout en faisant état des particularités spécifiques de la langue traduite. Sont concernés également le texte, sa typologie et son genre, les idiosyncrasies des acteurs qui participent à sa production et leur rôle dans le processus, ainsi que les enjeux socio-culturels qui les entourent et dont ils font partie, dans une dynamique d'influence mutuelle. Ces études ont fait état notamment, en les confirmant et parfois avec des résultats contradictoires (voir, par exemple, Puurtinen [1998] au sujet de l'explicitation), de contraintes fonctionnelles inhérentes aux systèmes linguistiques en présence. À cela s'ajoutent des enjeux liés à la « force » ou à la « faiblesse » d'une langue par rapport à l'autre et pouvant déboucher sur des phénomènes d'interférence, soit des rapports de force directement dépendants de la « situation de force » socio-économique caractérisant les pays où la langue est l'idiome officiel, et rendant une langue, mais aussi une culture, plus ou moins perméables aux influences extérieures (Fernández López, [2000] 2006). D'autres contraintes sont inhérentes au processus traduisant et mettent au jour des choix conscients ou inconscients, dépendant directement du traducteur et permettant de reconnaître sa « voix » dans le texte. Enfin, un dernier facteur d'influence a été identifié, sur lequel nous n'avons pas (ou nous avons rarement) de visibilité car il agit en toile de fond, mais qu'il ne faut pas oublier, dans lequel convergent la politique éditoriale et les opérations de post-translation. Si parfois cela peut s'avérer compliqué de reconnaître qui a choisi une stratégie de traduction plutôt qu'une autre, le rôle du public et son horizon d'attente peuvent nous aider à comprendre la raison de ce choix, car les lecteurs, loin d'être des éléments passifs, sont eux aussi une force dans ces interactions, et une force de taille.

Dans le sillage des études brièvement présentées ci-dessus, nous souhaitons observer et identifier dans le texte la façon dont ces facteurs sont liés, de près ou de loin, à l'environnement socio-culturel d'où ils émergent et dont ils sont l'expression : « translation does not happen in a vacuum, but in a continuum ; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer » (Bassnett et Trivedi, 1999, p. 2). Nous allons profiter pour cela des outils d'analyse offerts par la pragmatique (sous un angle de

lecture emprunté à la CDA) et par la narratologie, mais aussi de programmes informatiques d'analyse semi-automatique, notre but étant de découvrir les structures linguistiques et narratologiques du point de vue et leur enjeu dans l'économie textuelle, sous le prisme de l'idéologie.

### **5.3. Outils pour une analyse quantitative**

Dans l'analyse de l'idéologie, comme de tout autre concept, la complémentarité de l'analyse qualitative et de son « double », l'analyse quantitative, a été démontrée, tout comme a été prouvée l'importance de tester les résultats obtenus en les confrontant avec d'autres corpus, en exploitant des données à la fois sur corpus parallèles et comparables (Olohan, 2004 ; Munday, 2008 ; Loock, 2016). Certes, il est fondamental que les questionnements à la base de la recherche soient valables et qu'ils justifient tous les efforts que demande la compilation d'un corpus. Aussi faudrait-il surtout poser les bonnes questions (Tymoczko, 1998). Et lorsque les résultats ont été obtenus, l'on devrait savoir les interpréter, faute de quoi l'analyse quantitative reste un exercice abstrait et stérile.

Pour effectuer ces calculs, les chercheurs utilisent des logiciels spécifiques, permettant de collecter et d'élaborer des données dont l'accès et le partage sont facilités, ce qui devrait effectivement offrir de nouvelles possibilités à la recherche. Malheureusement les clauses de droits de la propriété intellectuelle et les différences dans les programmes et dans les formats de fichiers utilisés pour la compilation des corpus ne permettent pas de profiter pleinement et de manière croisée de tous les travaux qui ont été portés à l'attention de la communauté scientifique. La création de protocoles communs serait dans ce sens une avancée importante, aujourd'hui seulement partiellement atteinte. Toutefois, des efforts considérables vont dans ce sens, comme les travaux, en France, de la TGIR (très grande infrastructure de recherche) Huma-Num<sup>47</sup>, qui met des services et des outils à disposition des laboratoires et équipes de recherche. Aussi, il reste encore des zones non exploitées : par exemple, il n'est pas possible pour le moment de coder le sens, ni l'absence de marqueur (marqueur « Ø » ou « zéro »), deux facteurs qui limitent l'utilisation des corpus (Loock, 2016, p. 33). L'analyse reste donc forcément en partie « manuelle », mais dans tous les cas l'apport actif du chercheur, qui trie et donne un sens aux résultats, est essentiel. Le critère de la subjectivité fait partie intégrante de

---

<sup>47</sup> Huma-Num, [en ligne] <https://www.huma-num.fr/>, consulté le 2 septembre 2018.

la recherche (1.2.1), et l'utilisation de logiciels d'analyse semi-automatique, ainsi que la compilation de feuilles de calculs statistiques ne saurait cacher le rôle central du chercheur qui intervient en amont, dans la définition de la problématique, dans l'énonciation des hypothèses et dans le choix du matériel à étudier, pendant l'interrogation du corpus ; et en aval, dans l'analyse des résultats et dans la rédaction du compte-rendu de l'étude.

Corpora in translation studies are products of human minds, of actual human beings, and, thus, inevitably reflect the views, presuppositions, and limitations of those human beings. Moreover, the scholars designing studies utilizing corpora are people operating in a particular time and place, working within a specific ideological and intellectual context.

(Tymoczko, 1998, p. 655)

L'association d'une analyse quantitative et qualitative vise pour autant à trouver un équilibre entre subjectivité et objectivité, entre intuition et protocole de recherche et tente de répondre aux interrogations qui concernent la méthodologie d'analyse en traductologie, qui se veut crédible et scientifique (Baker, 2001).

Les logiciels de textométrie permettent d'interroger les corpus en utilisant comme unité le mot, le syntagme ou la phrase, et d'établir des fréquences d'un point de vue unilingue, bilingue ou multilingue. Il s'agit des concordanciers, ou logiciels de concordance (plus rarement, concordanceurs), ou de logiciels dotés de cette fonction. Pour interroger notre corpus, nous nous sommes servie de WordSmith Tools (version 6.0), mais aussi, ponctuellement, de SDL Trados Studio 2017 et de logiciels libres comme Antconc et TXM.

WordSmith Tools<sup>48</sup> a été développé par Mike Scott, chez Lexical Analysis Software Ltd et Oxford University Press en 1996 et en est aujourd'hui à sa septième version. Il fonctionne de préférence sur PC et offre trois fonctionnalités principales. La première, Concord, crée des fichiers de collocations d'un mot et permet de choisir combien de mots l'on souhaite avoir à gauche et à droite du terme pivot ; le logiciel est calibré à 5 mots, mais peut aller jusqu'à 25. Ces groupes de mots sont appelés *clusters* (Figure 1).

En revanche, WordList (Figure 2) crée des listes de mots et permet, par exemple, de calculer leur fréquence dans un fichier pour étudier le type de vocabulaire utilisé dans le texte et le comparer à d'autres textes, ou aux traductions du même texte.

---

<sup>48</sup> Lexically.net, [en ligne] <http://www.lexically.net/>, consulté le 2 septembre 2018.

Figure 1. Concord dans WordSmith Tools (collocations pour « Aslan »)

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent #	Sent. Pos.	Para Pos.	Para Head	Sect Head	Sect Pos.	File	Date	%
7	delight, said, "And beyond that, Aslan country. But that's beyond the			2 849	169	92%	0	94%	0	94%	VDT_chapter-4.bt	2014/mai/29	94%
8	"Right. Well, on my coronation day, with Aslan's approval, I swore an oath that,			328	30	16%	0	9%	0	9%	VDT_chapter-2.bt	2017/juin/13	9%
9	might we find there? I expect to find Aslan's own country. It is always from			472	41	75%	0	12%	0	12%	VDT_chapter-2.bt	2017/juin/13	13%
10	voice. "But do you think," said Lucy, "Aslan's country would be that sort of			509	44	33%	0	13%	0	13%	VDT_chapter-2.bt	2017/juin/13	14%
11	right," said Drinian. "By the mane of Aslan," said Caspian, "I had thought			1 709	97	30%	0	45%	0	45%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	45%
12	I did with my temper and swagger. Aslan has spoken to me. No — I don't			2 028	127	33%	0	53%	0	53%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	54%
13	beyond the End of the World into Aslan's country. At that moment, with a			2 755	178	95%	0	72%	0	72%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	72%
14	. But my belief is that he came safe to Aslan's country and is alive there to			2 984	193	58%	0	78%	0	78%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	78%
15	, Lamb," said Lucy, "is this the way to Aslan's country?" "Not for you," said			3 329	212	92%	0	87%	0	87%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	87%
16	" said the Lamb. "For you the door into Aslan's country is from your own world.			3 342	214	54%	0	87%	0	87%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	87%
17	said Edmund. "Is there a way into Aslan's country from our world too?"			3 357	216	58%	0	88%	0	88%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	88%
18	gold and his size changed and he was Aslan himself, towering above them			3 395	217	77%	0	89%	0	89%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	89%
19	and scattering light from his mane. "Oh, Aslan," said Lucy. "Will you tell us how			3 407	218	60%	0	89%	0	89%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	89%
20	"I shall be telling you all the time," said Aslan. "But I will not tell you how long			3 432	220	100%	0	90%	0	90%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	90%
21	send you to your own land." "Please, Aslan," said Lucy. "Before we go, will			3 485	224	60%	0	91%	0	91%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	91%
22	do, do make it soon." "Dearest," said Aslan very gently, "you and your			3 514	228	25%	0	92%	0	92%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	92%
23	will never come back to Narnia." "Oh, Aslan!" said Edmund and Lucy both			3 528	229	25%	0	92%	0	92%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	92%
24	. "You are too old, children," said Aslan, "and you must begin to come			3 544	230	40%	0	93%	0	93%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	92%
25	you shall meet me, dear one," said Aslan. "Are — are you there too, Sir?"			3 587	235	100%	0	94%	0	94%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	94%
26	too, Sir?" said Edmund. "I am," said Aslan. "But there I have another name.			3 600	237	100%	0	94%	0	94%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	94%
27	here either?" said Lucy. "Child," said Aslan, "do you really need to know			3 654	242	36%	0	95%	0	95%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	95%
28	from beyond the sky, and the feel of Aslan's mane and a Lion's kiss on			3 702	244	62%	0	97%	0	97%	VDT_chapter-16.bt	2014/juin/08	96%
29	astern on their way to their breakfast at Aslan's Table. A little later they came			131	7	98%	0	4%	0	4%	VDT_chapter-15.bt	2014/juin/07	4%
30	us at the bottom, eh?" said Drinian. "Aslan's country perhaps," said the			3 000	201	20%	0	93%	0	93%	VDT_chapter-15.bt	2014/juin/08	93%
31	swirn no longer, if I have not reached Aslan's country, or shot over the edge			2 142	130	30%	0	68%	0	68%	VDT_chapter-14.bt	2017/sept/02	135%
32	and went on in a quicker voice: "Aslan's mane!" he exclaimed. "Do you			2 381	141	79%	0	76%	0	76%	VDT_chapter-14.bt	2017/sept/02	150%
33	half-hour they all came trooping back to Aslan's Table and stood at one end			2 853	167	27%	0	91%	0	91%	VDT_chapter-14.bt	2017/sept/02	180%
34	"Travellers who have come from far to Aslan's table," said the girl. "Why do			2 231	137	69%	0	74%	0	74%	VDT_chapter-13.bt	2014/juin/06	75%
35	the White Witch used when she killed Aslan at the Stone Table long ago." "It			2 520	158	73%	0	84%	0	84%	VDT_chapter-13.bt	2014/juin/06	84%
36	as a very late supper. "Why is it called Aslan's table?" asked Lucy presently.			2 766	173	60%	0	92%	0	92%	VDT_chapter-13.bt	2014/juin/06	92%
37	"Then," said Caspian, "in the name of Aslan, show me how to set about that			2 923	184	47%	0	97%	0	97%	VDT_chapter-13.bt	2014/juin/06	97%
38	Drinian took the filler. "And now in Aslan's name forward!" cried Caspian.			820	51	56%	0	28%	0	28%	VDT_chapter-12.bt	2017/juil/08	28%

Figure 2. WordList dans WordSmith Tools (MN)

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas	Set
1	THE	2 077	4,87	15	100,00	
2	AND	1 392	3,26	15	100,00	
3	A	1 004	2,35	15	100,00	
4	OF	947	2,22	15	100,00	
5	TO	865	2,03	15	100,00	
6	IT	765	1,79	15	100,00	
7	YOU	675	1,58	15	100,00	
8	WAS	658	1,54	15	100,00	
9	THAT	631	1,48	15	100,00	
10	IN	599	1,40	15	100,00	
11	I	597	1,40	15	100,00	
12	HE	587	1,38	15	100,00	
13	SAID	537	1,26	15	100,00	
14	HAD	428	1,00	15	100,00	
15	THEY	368	0,86	15	100,00	
16	DIGORY	354	0,83	15	100,00	
17	BUT	337	0,79	15	100,00	
18	T	334	0,78	15	100,00	
19	S	327	0,77	15	100,00	
20	AS	321	0,75	15	100,00	
21	SHE	313	0,73	14	93,33	
22	ALL	280	0,66	15	100,00	
23	ON	270	0,63	15	100,00	
24	FOR	269	0,63	15	100,00	
25	AT	268	0,63	15	100,00	
26	HIS	248	0,58	15	100,00	
27	THERE	246	0,58	15	100,00	
28	WERE	246	0,58	15	100,00	
29	BE	242	0,57	15	100,00	
30	NOT	241	0,57	15	100,00	
31	HER	232	0,54	15	100,00	
32	WITH	221	0,52	15	100,00	

Troisième et dernière fonctionnalité, KeyWords est un programme qui permet de mettre en évidence des mots dont la fréquence est très élevée. Il fonctionne avec des listes de mots réalisées avec WordList : la liste du texte qu'on souhaite analyser est comparée à une

liste de contrôle (ou fichier de référence). Il permet, par exemple, d'identifier des genres textuels et son application est possible en linguistique, stylistique, dans l'enseignement, etc. WordSmith Tools a été largement utilisé en traductologie (Olohan, 2004 ; Bosseaux, 2007 ; Munday, 2008).

AntConc<sup>49</sup> a été développé par Laurence Anthony, actuellement professeur à la faculté des sciences de l'ingénieur de l'Université de Waseda, au Japon. C'est un concordancier libre, téléchargeable à l'adresse du site. TXM<sup>50</sup> est, lui aussi, un logiciel *open source*. Il a été développé par Serge Heiden (ENS de Lyon) et son équipe, via le projet ANR Textométrie.

Il existe en outre des concordanciers bilingues qui permettent de construire ou de consulter des corpus parallèles : AntPConc par Laurence Anthony est *open source* et permet d'utiliser des fichiers textes Unicode UTF-8<sup>51</sup>, comme les concordanciers cités précédemment, tandis que ParaConc<sup>52</sup>, développé par Michael Barlow, nécessite des fichiers codés UTF-16 et il est payant. TransSearch<sup>53</sup>, développé par Teminotix inc, une société basée au Canada et actuellement rattaché au laboratoire RALI (Université de Montréal), est non seulement un concordancier bilingue, mais aussi une base de données de traductions et un outil d'aide à la traduction et à la rédaction. Son utilisation sur une plateforme en ligne (moyennant un abonnement payant) pose toutefois des problèmes vis-à-vis des droits de propriété intellectuelle des œuvres. Enfin, Xbench<sup>54</sup> est un logiciel de gestion terminologique visant à aider les traducteurs dans le contrôle qualité ; il permet aussi une recherche sur corpus parallèle. Il a été développé par ApSic dont le siège social est en Espagne.

Avant de pouvoir utiliser un concordancier, le texte doit être dûment préparé. Si l'on ne dispose pas déjà d'un texte en format électronique, il faut numériser les livres ou les documents qui constitueront le corpus. Cette opération est effectuée à l'aide d'un logiciel de reconnaissance optique de caractères (normalement appelé par l'acronyme anglais OCR, *Optical Character Recognition*). Parmi les nombreux choix disponibles (y compris pour une utilisation directement en ligne), nous nous sommes notamment servi du logiciel libre Free

---

<sup>49</sup> Lawrence Anthony's Website, [en ligne] <http://www.laurenceanthony.net/>, consulté le 2 septembre 2018.

<sup>50</sup> Textométrie, [en ligne] <http://textometrie.ens-lyon.fr/>, consulté le 2 septembre 2018.

<sup>51</sup> Ce type d'encodage (*Unicode Transformation Format 8-bits*) doit être sélectionné au moment de l'enregistrement sous format texte. Il permet l'utilisation du fichier avec la plupart des logiciels de textométrie et il est recommandée par la TEI (*Text Encoding Initiative*) dont les lignes guides représentent le standard de présentation des ressources textuelles numériques dans la communauté universitaire et académique (Burnard, 2015).

<sup>52</sup> ParaConc, [en ligne] <http://www.paraconc.com/>, consulté le 2 septembre 2018.

<sup>53</sup> TransSearch, [en ligne] <http://tsrali.com/Main.aspx?cc=true>, consulté le 2 septembre 2018.

<sup>54</sup> Xbench.net, [en ligne] <https://www.xbench.net/>, consulté le 2 septembre 2018.

OCR, facilement téléchargeable sur Internet.<sup>55</sup> Il offre une large variété de langues et une marge d'erreur acceptable.

Dans la pratique de la traduction spécialisée, même si les traducteurs n'en ont pas toujours conscience, les corpus font partie des Outils d'Aide à la Traduction, ou TAO (Loock, 2016). Parmi ces derniers l'on trouve des logiciels permettant d'optimiser le temps de travail du traducteur et la qualité du rendu, garantissant une cohérence terminologique et phraséologique, et un accès plus aisé aux archives des traductions passées, grâce aux Mémoires de Traduction (MT) : SDL Trados Studio, memoQ, Wordfast, Similis (logiciels propriétaires) ou OmegaT (logiciel *open source*) en sont des exemples. Détailler les caractéristiques qui ont fait de ces outils des alliés indispensables du traducteur technique et scientifique nous éloignerait de notre sujet, mais nous rappelons qu'il s'agit d'un vaste domaine prometteur et en évolution constante, tout comme l'est celui de la traduction automatique (TA), effectuée par une machine (et parfois révisée par un humain, le post-éditeur).

Pour l'alignement de nos fichiers, nous avons utilisé SDL Trados Studio 2017, un logiciel bien connu dans le milieu des traducteurs et des agences de traduction. WinAlign, désormais intégré dans SDL Trados Studio (appelé aussi simplement Trados), permet d'effectuer cette opération, tout comme une fonctionnalité dans WordSmith Tools. Les fichiers ainsi constitués et sauvegardés sous TMX (*Translation Memory Exchange*) peuvent être consultés à l'aide d'une fonctionnalité de recherche dédiée au sein de SDL Trados, qui fonctionne donc aussi comme un concordancier, ou à l'aide du logiciel TXM.

L'étiquetage du corpus permet de rajouter des informations à différents niveaux. Nous avons testé le logiciel Tree Tagger<sup>56</sup>, développé par l'Université de Stuttgart et disponible en ligne. La notation permet d'étiqueter les données de façon de plus en plus précise, en intégrant les catégories grammaticales des mots (l'étiquetage grammatical est aussi appelé *pos tagging*, où *pos* signifie *part-of-speech*) ou des informations méta-textuelles : ces dernières peuvent concerner l'auteur et/ou le traducteur, ses nom et genre, sa langue maternelle, sa date de naissance, son statut professionnel et son éventuelle appartenance à des associations professionnelles, sa nationalité de naissance et/ou actuelle ; en ce qui concerne les textes, elles informent sur leur date et lieu de publication et, éventuellement, de réédition, nom de la

---

<sup>55</sup> FreeOCR, [en ligne] <http://www.paperfile.net/>, consulté le 6 octobre 2018.

<sup>56</sup> Le logiciel Tree Tagger a été développé par Helmut Schmid au sein de l'Institut de linguistique computationnelle de l'Université de Stuttgart. Il est téléchargeable sur le site du CIS (Center for Information and Language Processing) de l'Université de Munich, [en ligne] <http://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/>, consulté le 2 septembre 2018.

maison d'édition, titre de l'œuvre et numéro du volume dans le recueil, prix littéraires reçus si pertinent, numéro du chapitre, nombre de mots, etc. Ces données extralinguistiques sont une riche source d'informations qui peut servir de base pour des études préliminaires sur le corpus en question, ou sur la constitution des corpus en général, dans une dimension linguistique et culturelle à la fois (Baker, 1996 et 2002 ; Fernandes, 2007, p. 162).

## 6. L'étude de l'idéologie et du point de vue en traductologie

Au cours des premières années 2000, on assiste à la publication de plusieurs ouvrages visant à étudier le rôle de l'idéologie dans le transfert traductif ; nous citerons par exemple le volume collectif dirigé par Theo Hermans (2002), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, celui dirigé par Edwin Gentzler et Maria Tymoczko (2002) *Translation and Power*, et un troisième, par María Calzada Pérez (2003), *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology, Ideology in Translation Studies*. Ces volumes font échos à une plus large quantité d'études, publiés dès les années 1990, sur le sillage du *Cultural Turn* dans les *Translation Studies* et des *Manipulation Studies* (2.2.1).

D'autres chercheurs se sont intéressés de plus près aux rapports entre idéologie et littérature d'enfance et de jeunesse — par exemple, avec l'œuvre de Knowles et Malmkjær (1996), *Language and Control in Children's Literature*, ou celle de Stephens (1992) *Language and Ideology in Children's Fiction* —, et aux enjeux idéologiques de sa traduction (Hervey, 1997 ; Puurtinen, 1998 et 2003 ; Oittinen, 2006). Ces dernières années ont montré combien l'intérêt porté à ces sujets reste vif, notamment en France, comme en témoignent les œuvres (déjà citées) dirigées en France par Béhotéguy, Connan-Pintado et Plissonneau (2016), *Idéologie et roman pour la jeunesse au XXI<sup>e</sup> siècle*, et par Guillaume (2016) *Idéologie et traductologie*, montrant que l'étude de l'idéologie et de sa relation avec la littérature et la traduction est tout à fait d'actualité dans notre époque de mondialisation et dans nos sociétés qui font l'épreuve du multiculturalisme. En mettant en avant le lien d'interdépendance qui unit idéologie, instruction publique et éducation, le volume dirigé par Béhotéguy et ses collègues, en particulier, utilise comme prisme de lecture une « poétique des valeurs » (Jouve, 2001) et la réception : le narrateur y occupe un rôle central, incarnant la « fonction idéologique », liée au point de vue. Mais rares ou inexistantes sont à ce jour les études françaises sur corpus qui cherchent à analyser ces deux phénomènes, l'idéologie et le point de vue, de façon conjointe, dans un contexte de traduction de littérature de jeunesse.

Sous l'égide des CTS, Olohan (2004) traite brièvement de l'analyse de l'idéologie sur corpus. Elle montre encore une fois l'importance de l'héritage de la linguistique appliquée, en portant l'exemple de Stubbs et de Hunston (Olohan, 2004, p. 148). Le premier a montré, par l'analyse des collocations, que des associations répétées entre le nom d'un peuple et certaines



occurrences lexicales et/ou grammaticales (par exemple, « *English* » et « *football* », « *heritage* », « *literature* », etc. ; « *Scottish* » et « *devolution* », « *national* », etc.) peuvent contribuer à la construction de stéréotypes. En revanche, Hunston (2002) dénonce les risques d'une analyse purement quantitative ; tout en reconnaissant l'utilité des corpus pour mettre en évidence des phénomènes idéologiques sur large échelle, qui pourraient échapper à l'observation du chercheur face à un seul texte, elle met en garde contre une méthode qui se limiterait à extraire des mots pour créer des listes de fréquences et rappelle l'importance d'étudier la langue en contexte (Hunston, 2002, p. 109). D'après Olohan, une comparaison entre les structures lexicales et grammaticales d'un corpus de traduction et celles d'un corpus unilingue de référence peut être utile pour l'étude de l'idéologie, tout comme (suivant Hunston) l'analyse de la prosodie sémantique, liée au choix personnel de l'auteur/traducteur et revêtant selon elle une signification pragmatique, car cette forme linguistique décrit l'attitude du locuteur qui la choisit (Olohan, 2004, pp. 148–149).

En utilisant une combinaison de corpus parallèles et comparables (TS en anglais et TC en finnois, et des originaux en finnois [voir 5.1]), Tiina Puurtinen (1998 et 2003) a recensé des formes de *translationese* dans la littérature pour enfants en finnois, afin d'étudier la lisibilité de ces œuvres et des stratégies linguistiques reflétant l'idéologie. Si l'on considère la fonction didactique des livres pour enfants, des phrases trop longues et une syntaxe complexe pourraient empêcher une lecture fluide (*readability*), y compris à haute voix (*speakability* selon Snell-Hornby, [1988] 2006a, citée par Puurtinen, 1998, p. 525) et ne pas faire apprécier à juste titre l'activité de lecture. Les enfants finnois ont à leur disposition un grand nombre de livres traduits ; l'influence de ces textes dans le développement des jeunes générations est donc majeure : « these translations are bound to have a significant effect on the way children experience literature, and the language of translated texts may have some bearing on their language development and acceptance of ideas » (Puurtinen, 1998, p. 526). Puurtinen souligne par ailleurs l'importance d'utiliser des corpus homogènes du point de vue du genre : un corpus de littérature pour adultes ne serait pas forcément adapté pour une étude sur corpus comparables.

Mason et Şerban (2003) ont étudié le système déictique (pronoms démonstratifs, « *this/that* » et « *these/those* », et adverbes, « *here/there* », « *now/then* ») et le point de vue dans un corpus de contes roumains et de leurs traductions en anglais : leur conclusion est que, dans la plupart des cas, si le texte source invite le lecteur à s'identifier avec le narrateur (*ibid.*, p. 281), le texte cible a en revanche tendance à éloigner son regard, en réduisant son implication émotionnelle dans la situation narrative (ils ont appelé cette tendance *distancing*

*trend*). L'utilisation de pronoms démonstratifs distaux, mais aussi le choix des temps verbaux (du présent dans le TS au prétérite dans le TC), peuvent créer en anglais une « distance psychologique » (Fowler, 1996, p. 120) entre le personnage et un autre point de repère dans l'espace/temps, cette proximité *versus* distanciation étant une question de niveaux : « the approximating shift also suggests that distancing is a matter of degree rather than of absolute presence or absence » (Mason et Şerban, 2003, p. 285). Cette distanciation se réalise donc sur trois plans, en plongeant le lecteur dans un passé « spatial, temporel et psychologique » (*ibid.*, p. 288). Ces analyses n'ont pas été effectuées sur corpus électronique, mais la méthodologie utilisée et les résultats obtenus sont fondateurs pour notre recherche, notamment lorsque nous aborderons les scènes évoquant la Genèse dans *The Magician's Nephew*, comme notre étude pilote l'a montré (Artero, 2014b) et dont nous traiterons dans la troisième partie de cette thèse (Chapitre 12).

Pareillement, Şerban (2004) observe une distanciation des lecteurs des textes cibles, dans un corpus de textes littéraires roumains, traduits en anglais. Elle examine l'usage des présuppositions existentielles, et notamment des articles définis et indéfinis dans les textes sources et dans les textes cibles. Dans ces derniers, elle remarque la prévalence des articles indéfinis, avec un effet distal qui met les lecteurs du TC dans la position d'observateurs éloignés des événements narrés dans le texte. Cette position entraîne moins d'implication de la part du lecteur dans le récit et une complicité moindre avec la voix narrative. Comme Mason et Şerban (2003), Şerban (2004) précise que ce n'est pas un phénomène absolu, mais une question de degrés.

Les travaux de Bosseaux (2001 et 2007) revêtent aussi pour nous une importance majeure. Bosseaux a étudié le point de vue narratif en traduction et la voix du traducteur, en confrontant deux romans de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* et *The Waves*, avec leurs traductions françaises. Dans son étude comparative semi-automatique sur corpus, elle se penche notamment sur des expressions du point de vue telles que les déictiques, la modalité, la transitivité et le discours indirect libre : elle identifie des marqueurs linguistiques correspondants à ces structures pour procéder à une analyse quantitative (à l'aide de WordSmith Tools et Multiconcord) et qualitative. Bosseaux démontre que le point de vue narratif, la focalisation ou le *mind-style* (point de vue idéologique, selon Fowler [voir 7.1]) peuvent changer en traduction, en modifiant sensiblement l'univers narratif et la façon dont le lecteur peut l'expérimenter. Suivant Hermans (1996) et Schiavi (1996), par le même moyen elle met en évidence les traces de la présence du traducteur en l'identifiant dans l'instance

narratologique du traducteur implicite. Le traducteur est avant tout un lecteur avisé du texte, y compris par rapport aux stratégies mises en place par l'auteur implicite :

Translators are first readers but what distinguishes them from readers is that they are expected to be aware of the kind of the implied reader presupposed by a given narrative. They build a set of translational presuppositions, made according to the book to be translated and the audience envisaged.

(Bosseaux, 2007, p. 20)

Suite à la traduction et à son actualisation dans un contexte pragmatique différent, l'ensemble de la structure (*frame of reference*) garantissant l'échange communicationnel entre les parties en présence (auteur réel, auteur implicite, narrateur, narrataire, lecteur implicite, lecteur réel) est modifié. En fondant ses thèses sur les travaux de Halliday ([1985] 2014) et sa grammaire systémique fonctionnelle, et de Simpson (1993), elle décrit un modèle reproductible pour analyser le transfert des structures narratologiques en traduction, qui fera partie de notre boîte à outils pour l'analyse. Sa méthode représente le point de départ de notre étude, et nous nous inspirerons ponctuellement de ses suggestions, pour ce qui concerne l'analyse des catégories lexico-grammaticales qu'elle a choisies (notamment, les déictiques, la modalité et la transitivité).

Munday (2008) analyse le lien entre style et idéologie en traduction, prenant en compte un corpus important d'œuvres d'auteurs sud-américains du XXI<sup>e</sup> siècle (incluant romans, scripts filmiques, discours et tracts politiques) en espagnol et en portugais (d'Amérique Latine), et leurs traductions vers l'anglais (principalement en anglais américain). Son approche interdisciplinaire est fondée sur la traductologie de corpus, la narratologie, la stylistique et la CDA ; elle vise à étudier le style, désignant les choix linguistiques caractéristiques d'un auteur ou d'un traducteur, et la voix narrative, soit ce qu'on appelle plus communément point de vue<sup>57</sup>, en relation avec le contexte politique et socioculturel de production. Munday souhaite également mettre en œuvre un modèle d'analyse capable de fournir des éléments concernant à la fois les universaux de la traduction, la variation de la voix d'un auteur lorsqu'il est traduit par des traducteurs différents et la manipulation de l'idéologie politique en traduction (2008, p. 7). Tout en reconnaissant que le style ne peut pas se réduire à des valeurs constantes et systématiques, mais qu'il dépend fortement d'une composante poétique et variable selon le contexte, Munday arrive à dégager des tendances qui lui permettent d'identifier des critères caractérisant chaque traducteur, comme la préférence pour certaines formes lexicales plutôt que d'autres (un lexique plus concret, par exemple), la

---

<sup>57</sup> En narratologie, « voix » et « point de vue » sont des catégories distinctes, comme l'explique Genette (2007) dans *Discours du récit* et dans *Nouveau discours du récit* (voir Chapitre 8).

priorité donnée à un certain registre, ou à une variante diatopique ou diastratique (notamment par l'usage de *phrasal verbs* ou d'un langage familier), ou à un idiolecte : « [i]diolet and lexical priming are important. They are in part a result of the ideology (in the sense of experience, beliefs, and knowledge) of the translator, but also they are linked to poetic sensitivity and taste » (Munday, 2008, p. 231). Sans oublier de prendre en compte le paratexte (qualité de l'impression, du papier, des illustrations, etc.) comme support de ses analyses sur corpus parallèles et comparables, Munday se sert d'une multitude de marqueurs linguistiques, tels que les collocations et les choix lexicaux et syntaxiques, les déictiques, les adverbes modaux, les connecteurs, la transitivité, etc. ; il préfigure la création de corpus de référence spécifiques, correspondant au genre dont est représentatif le corpus parallèle à analyser. Il souligne en fait les limites des corpus existants, tels que le BNC et le CREA (*Corpus de Referencia del Español Actual*), car ils sont incomplets, et le besoin de parfois recourir à des recherches sur le web en l'utilisant comme corpus. Son modèle d'analyse pour le point de vue est fondé sur les catégories de la grammaire systémique fonctionnelle ; il lui permet d'identifier des éléments linguistiques et de les ramener à une vue d'ensemble, relative à l'organisation narrative et à la focalisation. Il étudie le point de vue idéologique, psychologique, et spatio-temporel, mais il remarque que les trois plans sont superposés.

Munday (2008) met aussi en évidence les altérations dues à l'intervention en post-traduction par la maison d'édition et l'influence exercée par les contraintes de genre sur les choix traductifs, qui peuvent lisser le texte en gommant des éléments idéologiques. Cependant, il identifie sa découverte la plus importante comme consistant en l'hybridation des styles et dans une sorte d'interaction ou influence mutuelle qui amènent les traducteurs à mélanger les genres, à s'inspirer de sources diverses et multimédias :

One of the most interesting findings of these case studies is the blurring and problematization of categories that have until recently been considered as static. Thus, stylistic features of fiction and political texts merge, ST authors such as Cabrera Infante are strongly influenced by readings in the TL or by readings of TL literature film translated into the SL, film adaptations of novels or novellas pass through a series of intermediate and shifting forms of screenplay, dialogue, and subtitle, and modern Latino writing produces a deliberate hybrid of language that potentially destabilizes the concept of SL and TL, ST and TT. The notion of author and translator merges too, with collaborations [...] and even self-translation [...] where the author-translator wields more power than the lone translator, however stylistically creative an Onís, Rabassa, Grossman, MacAdam, or a Levine may be.

(Munday, 2008, p. 232)

L'hybridation des styles et des genres, ainsi que la polyphonie semblent donc être la caractéristique la plus frappante de la traduction post-moderne. Or, Munday avait commencé

son étude en rappelant le mythe des 72 traducteurs du Pentateuque, qui se réunirent à Alexandrie au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. pour traduire, chacun de son côté, les livres sacrés et qui finirent par découvrir que leurs traductions étaient identiques, prouvant ainsi la vérité de la parole divine. Il y a un lien curieux entre ces deux cas de figure relatant des échanges et des influences réciproques, issus de deux civilisations multiculturelles, la nôtre et l'Antiquité gréco-romaine. Ils posent des questions ouvertes sur les mécanismes qui caractérisent les interrelations entre l'individu et la communauté, dans la construction d'une culture et dans le partage des idées, et notamment dans la communication, la langue, l'idéologie et la traduction. Ils semblent nous suggérer aussi que le point de vue idéologique, illusoirement individuel, ne saurait échapper à cette règle, sa construction étant le résultat d'agencements complexes, impliquant une dimension individuelle et collective à la fois.

Rosa (2009) a proposé une méthodologie d'analyse semi-automatique du narrateur et de deux universaux de la traduction, le nivellement et l'explicitation (Baker, 1996), sur un corpus parallèle et ensuite sur un corpus comparable de littérature de jeunesse, en anglais et en portugais. Elle utilise les fondements théoriques de la CDA, de la linguistique critique (*Critical Linguistics*) et des CTS. Elle démontre que les instances narratives sont variables en traduction, car encodées dans des éléments linguistiques et narratifs (microstructures), à leur tour soumis au transfert en traduction. C'est la nature de cette relation, entre éléments linguistiques et fonctions narratives, qu'elle a voulu mettre au jour, en focalisant son attention sur la voix du narrateur et en démontrant que les changements qui affectent la microstructure textuelle ne peuvent pas laisser intacte la macrostructure du texte, voire ses instances narratives et l'économie générale du texte, dont le narrateur fait partie. Son modèle d'analyse identifie la présence (la voix) du narrateur de quatre façons possibles : 1) dans les phrases qui ne sont pas des dialogues et qui sont donc censées représenter la voix du narrateur ; 2) dans les catégories du discours rapporté ; 3) dans les énoncés autoréférentiels, où le narrateur s'exprime par un « je » et 4) dans l'évaluation des personnages par le narrateur (2009, pp. 229–230). Ce dernier point se décline, entre autres, dans le choix des verbes introducteurs (*verba dicendi*), dans des expressions de manière (parfois rajoutées ou intégrées au verbes introducteur, par exemple « *said* », qui est générique *versus* « *ordered* », qui est spécifique). Les verbes introducteurs seront aussi des marqueurs privilégiés pour l'analyse du point de vue idéologique au Chapitre 14, et notamment pour l'étude de problématiques liées à l'égalité entre les filles et les garçons en traduction.

## 7. Point de vue et analyse critique du discours

L'analyse critique du discours et la linguistique critique (*Critical Linguistics*), avec les travaux de Roger Fowler ([1986] 1996) et de Paul Simpson (1993), ont apporté une contribution importante pour l'étude de l'idéologie et du point de vue, à partir des thèses de la linguistique fonctionnelle, selon laquelle il existe des liens de causalité et des influences mutuelles entre les formes linguistiques et le but de la situation de communication, qui agissent aussi, plus largement, sur les dynamiques sociales et les interactions culturelles (Fowler, 1996, p. v). Comme il l'explique dans son livre intitulé *Linguistic Criticism* et publié pour la première fois en 1986, la linguistique critique de Fowler est fondée à son tour sur la grammaire fonctionnelle de Halliday ([1985] 2014) et, dans ses développements plus récents, sur la pragmatique (Fowler, 1996, p. vi). Dans la même mouvance, Simpson (1993) consacre un livre entier à l'étude du point de vue et à sa relation avec l'idéologie. Tout comme Fowler avant lui, il prend en compte, outre les travaux de ce dernier, les théories du mouvement structuraliste, du philologue et sémioticien Boris Uspenski et de Gérard Genette. Ce sera notre point de départ pour une définition du point de vue, qui souhaite intégrer à la fois une perspective linguistique et narratologique, au service d'une analyse descriptive de la traduction d'une œuvre de littérature de jeunesse.

L'analyse critique du discours est un terrain en évolution. Si son but est de mettre en évidence les enjeux liés au pouvoir et à la manipulation dans la communication, en fournissant des interprétations objectives à partir d'analyses linguistiques et donc systématiques, et non pas fondées sur des sentiments ou des jugements de valeurs personnels, et s'il est plausible que seulement un examen très approfondi de l'énoncé peut amener à comprendre toute la portée d'un message, y compris de ses implicites, la CDA a été parfois critiquée pour un manque de rigueur dans sa méthodologie d'analyse, se limitant parfois à des généralisations, à partir de cas spécifiques mais isolés. C'est la raison pour laquelle, plus récemment, des chercheurs appartenant à la vaste démarche désignée avec l'acronyme de CDA se sont appuyés dans leurs travaux sur les corpus et sur de larges quantités de données (Breeze, 2011, p. 505). Cela confirme encore une fois que l'interrogation des corpus peut être un outil valable pour tâcher de répondre à des questionnements non seulement langagiers, mais aussi relatifs à la culture, à la critique littéraire et à l'idéologie (Tymoczko, 1998, p. 653).

D'autre part, il faut admettre que l'impact sur l'économie générale du texte d'une expression isolée pourrait être plus important qu'une série d'éléments que l'analyse quantitative a pu facilement détecter. L'analyse qualitative reste donc fondamentale et le texte une structure sémantique complexe : l'agencement de ses éléments n'est pas une question de quantité, mais de qualité (van Leuven-Zwart, 1990 ; Mason, [1994] 2010).

### **7.1. Point de vue : définitions. Le point de vue idéologique**

« Point de vue » est avant tout un terme du langage commun, synonyme de perspective, vue, panorama, aspect, angle, opinion, côté, optique, jugement, avis, position, façon de penser, etc.<sup>58</sup> Tout en ayant des connotations plus ou moins différentes, la plupart de ces mots mettent l'accent sur une utilisation du langage comme représentation, à partir d'une perspective donnée et d'une certaine position dans l'espace, ou d'une évaluation subjective de la réalité : le point de vue indique à la fois la position de l'observateur, qui peut être aussi une « prise de position » et, en narratologie, l'angle d'où l'histoire est narrée (Simpson, 1993, p. 2). Selon Simpson, le point de vue narratif est l'essence véritable du style : « what gives [the text] its 'feel' and 'colour' » (1993, p. 5). En effet, dans le texte, il a été comparé à une clé de voûte, voire au dispositif textuel qui nous permet d'accéder à l'univers narratif, non seulement car il permet au lecteur d'en visualiser tous les détails, en dimensionnant cet univers dans les limites complémentaires et indissociables d'un espace-temps, mais aussi car c'est cette perspective qui nous donne une clé de lecture pour l'appréhender, à travers les filtres psychologiques du narrateur et des personnages.

Dans son acception commune, la définition que propose le *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)* renvoie à sa double dimension, visuelle (« lieu d'où l'on regarde », et notamment « endroit où il faut se placer pour *bien*<sup>59</sup> voir [...] un tableau, une statue, un bâtiment ») et mentale ou psychologique (« manière d'envisager une question, de traiter un sujet ; opinion personnelle résultant de la manière d'envisager les choses »). D'une manière plus générale, en français, son sens peut même être apparenté à celui de « sentiment », là où les deux mots partagent le sème d'« opinion » ou d'« idée » : « on s'aperçoit qu'il est malaisé de fixer une frontière absolue entre ce qui relève des émotions et

---

<sup>58</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 4 avril 2018.

<sup>59</sup> C'est nous qui soulignons.

sentiments, et ce qui peut, plus largement, être attribué à la position subjective, qu'elle soit affective ou intellectuelle, d'un locuteur » (Chuquet, Nita et Valetopoulos, 2013, p. 11). La complexité du point de vue relève des liens qu'il tisse entre différents plans de conscience de l'être humain : fonctions cognitives — visuo-spatiale (c'est-à-dire la fonction qui permet de distinguer, grâce à la vue, l'espace et tous les éléments environnants par rapport à soi) et du jugement/raisonnement — et dimensions affectives/émotionnelles, qui concourent toutes à la prise de décision. En fait, d'une part, cette catégorie « holistique » révèle toute la richesse de notre être au monde ainsi que la fragile unité qui nous caractérise, résultat d'une négociation constante entre différents plans de conscience, et d'autre part elle confirme la complexité de la réalité qu'un seul regard ne peut embrasser et qu'une seule voix ne pourrait décrire.

Le point de vue est aussi la direction que nous empruntons, individuellement, pour regarder la réalité : ce qui différencie une opinion d'une autre, le chez soi de l'ailleurs, ce qui est près de ce qui est loin, est toujours une question de points de vue. En traduction, Vinay et Darbelnet (1977) ont identifié dans la modulation ce changement de perspective, tandis qu'en narratologie, le point de vue est lié au concept de focalisation.

En linguistique, la notion de point de vue est liée à celle de « prise en charge » de l'énoncé, pour laquelle les définitions sont multiples (Coltier, Dendale et De Brabanter, 2009) et parmi lesquelles nous retiendrons le sens de responsabilité et de source du point de vue. Dépasant le cadre restreint du visuel et étant plus largement rattaché au concept de subjectivité (Rabatel, 1998), le point de vue est une « catégorie transversale en ce qu'elle touche, à vrai dire, l'immense majorité des disciplines [...] ; un formidable opérateur de lecture [...], d'écriture ou de production orale » (Rabatel, 2005, p. 58). Sur le plan cognitif et pragmatique, c'est à partir de notre point de vue que nous construisons notre discours, et le « je » en est le révélateur, point de repère sur lequel convergent toute les données, internes ou personnelles (psychologiques) et externes (spatiales et temporelles), relatives au contexte (1.1) : le point de vue est le résultat de l'élaboration complexe de toutes ces données. C'est un centre de conscience. Il est le pivot de notre argumentation, l'axe d'où nous participons à la vie en collectivité, nous transformant, bon gré mal gré, en porte-parole ou représentants d'un groupe, selon nos affinités. En effet, tout comme les discours dont il est constitué et les genres qui le façonnent, le point de vue n'est pas exempt des modalités conventionnelles, c'est-à-dire ritualisées et culturellement déterminées que nous avons évoquées dans la première partie de cette thèse, et il est redevable de notre idéologie. Le point de vue est une manifestation du système de valeur d'où il émerge.



Fowler s'est intéressé au point de vue dans le texte sous l'angle de la linguistique critique (avec Leech et Short, 1981 ; Simpson, 1993 ; Toolan, 1988). Sa définition du point de vue est issue plus précisément de la narratologie anglophone (Rimmon-Kenan, [1983] 2002 ; Cohn, 1978), et des travaux d'Uspensky et de Genette, et prend en compte le rôle du lecteur dans l'interprétation du texte et dans son interaction avec ce dernier. Plus précisément, dans le point de vue, l'on reconnaît traditionnellement quatre catégories, ou plans. Ainsi, selon Uspensky (dans Fowler, 1996, p. 162), existeraient quatre types de point de vue : idéologique, phraséologique (*phraseological*), spatial et temporel, et enfin psychologique. Pour Fowler, le plan psychologique peut inclure ce que Genette nomme « focalisation » et il pourrait être un opérateur pour l'analyse de l'idéologie, car les points de vue idéologique et psychologique sont superposés (*ibid.*, p. 165). En fait, puisque l'idéologie est définissable comme le système de croyances, valeurs et catégories à l'aide desquelles un individu appréhende la réalité, le point de vue idéologique correspond à la façon dont l'idéologie est exprimée dans le texte : « when we speak of point of view on the plane of ideology in a narrative text, we mean the set of values, or belief system, communicated by the language of the text » (Fowler, 1996, p. 165). Dit autrement, le point de vue idéologique véhicule la vision du monde du texte et son système de valeurs et il permet donc de reconstruire l'instance de l'auteur implicite/impliqué ou « implied author ». Par la suite, Fowler préférera appeler ce type de point de vue *mind-style* :

Discussing this phenomenon in literary fictions, I have called it mind-style: the world-view of an author, or a narrator, or a character, constituted by the ideational structure of the text. From now on I shall prefer this term to the cumbersome 'point of view on the ideological plane' which I borrowed from Uspensky [...]: the notions are equivalent.

(Fowler, 1996, p. 214).

Grâce à son modèle, à travers l'analyse linguistique, les idées et les thèmes qui expriment l'idéologie dans le texte peuvent être repérés et comparés en traduction. De thèmes chers à C.S. Lewis, tels que la religion, la spiritualité et l'imaginaire, seront mis en avant et en relation entre eux, mais il sera également pertinent de sonder d'autres sujets de réflexion, tels que l'égalité filles-garçons, la violence et la mort, des *topoi* d'autant plus sensibles vis-à-vis d'un jeune public et susceptibles d'être affectés par le transfert en traduction.

Fowler (1996, p. 166) souligne notamment l'importance de repérer quelle instance textuelle véhicule l'idéologie : est-ce le narrateur ou l'un ou plusieurs des personnages ? Ou bien, y a-t-il une forme d'expression chorale de l'idéologie ? Ou plutôt des structures idéologiques différentes et conflictuelles ? En effet, les instances narratives pourraient

véhiculer des idéologies divergentes, en illustrant le phénomène de la polyphonie dont Bakhtine a été le premier à se préoccuper. Et d'ailleurs, ce dernier parle d'une position interprétative ou idéologique (Bakhtine, 1970, pp. 123–124) qui concerne aussi bien l'auteur que le lecteur implicites.

Une construction de ce genre apporte au roman « une structure argumentative et dynamique » qui laisse le lecteur libre dans sa réflexion, en tant que spectateur de visions du monde différentes, interagissant entre elles dans le texte. Au contraire, leur remaniement en traduction par le biais d'une stratégie qui fait usage de l'explicitation ou de la simplification pourrait conduire le lecteur à des interprétations préconçues, limiter sa liberté de jugement en l'empêchant d'opérer librement des inférences et, en fin des comptes, manipuler la lecture.

À partir du postulat de Halliday ([1985] 2014) sur la fonction du langage qu'il appelle représentationnelle ou idéationnelle (*representational* ou *ideational function*), selon laquelle le locuteur « intègre dans la langue son expérience des phénomènes du monde réel » (Fowler, 1996, p. 211), Simpson (1993), dans son œuvre sur le point de vue et l'idéologie, aborde la langue comme représentation, c'est-à-dire comme une projection de positions et de perspectives, une manière de communiquer des attitudes ou des états d'esprit, ainsi que des suppositions ou des hypothèses. Au lieu de rechercher la vérité dans un texte, il se dit intéressé par l'angle à partir duquel l'histoire est narrée (1993, p. 2). En empruntant la méthodologie de la linguistique critique, il souhaite explorer l'idéologie dans le texte, c'est-à-dire, comme Fowler, le système de valeurs et de croyances qui le sous-tendent. En étudiant le point de vue dans la langue, Simpson identifie, lui aussi, quatre plans : spatial, temporel, psychologique et idéologique. Selon lui, le point de vue spatio-temporel est une sous-catégorie du point de vue psychologique (1993, p. 43).

Toujours dans une optique à quatre pôles, selon Lintvelt (1981) le point de vue se décline en plans perceptif-psychique, temporel, spatial et verbal. Malgré les différences, toutes ces taxinomies ont en commun de considérer l'espace-temps comme une catégorie fondamentale, tout comme l'est celle directement liée à la perception psychique de la réalité (plan psychologique, plan perceptif-psychique). D'après Lintvelt (1981, p. 42), la perspective narrative concerne la perception de l'univers narratif (ou monde romanesque) par un sujet-percepteur, permettant ainsi l'accès au lecteur implicite. La perception concerne les cinq sens et la façon dont le percepteur appréhende le monde ; elle est donc influencée par son psychisme. Lintvelt identifie trois types narratifs : un type « auctorial », où la perspective narrative (focalisation) est celle d'un narrateur ; un type « actoriel », dans lequel la perspective narrative emprunte le regard d'un personnage (« acteur », selon la terminologie de

Lintvelt) ; enfin, le « type narratif neutre » consiste dans une perspective narrative qui pourrait être comparée à une caméra. La perspective narrative peut être interne ou externe et atteindre différents niveaux de profondeur.

Dans le schéma de Stephens (1992, p. 27), ce qu'il nomme *perceptual point of view* fait référence aux représentations d'objets, d'événements, de personnes, de paysages, etc. dans le texte et répond à la question « Qui voit/perçoit ? ». Cette activité de visualisation concerne le narrateur ou un personnage. Dans ce dernier cas, l'on parle de focalisation. Ce type de point de vue se confond parfois avec le « point de vue conceptuel », où la visualisation se double d'un jugement. Le *conceptual point of view* comprend, en fait, tous les « actes d'interprétation intratextuelle de tous les genres ». L'on peut aisément établir un parallèle entre les catégories abordées précédemment, spatio-temporelles d'une part, et psychologiques et idéologique de l'autre.

S'il matérialise quelque part le regard de l'auteur et que le lecteur est invité à suivre ses indications pour avoir accès à ce monde, le point de vue est le lieu où se joue une relation de confiance, où le narrateur montre (ou pas) sa fiabilité, et où le lecteur pourrait être le plus vulnérable. Acceptera-t-il de se laisser conduire ? Suivra-t-il le sentier que l'auteur a tracé ? Et quelles seront les stratégies mises en place par le biais du narrateur pour accompagner un lecteur enfant ? Dans notre analyse, il ne faudra pas oublier que la littérature de jeunesse se caractérise parfois par un phénomène de dédoublement en ce qui concerne le lecteur implicite, ou *double address* (Wall, 1991 ; O'Sullivan, 2005, pp. 17–18). Dans ce cas, l'on devra se demander si l'auteur a préféré s'adresser en priorité à l'une ou l'autre de ces instances, soit au lecteur implicite adulte ou enfant, ou si les deux sont représentées et comment (voir 4.1).

Le point de vue est aussi un lieu clé pour la réception. Quels seront les outils encyclopédiques que le lecteur mettra en œuvre pour faire des inférences ? Quel sera son niveau d'adhésion au(x) point(s) de vue que met en scène le texte ? En effet, si c'est le lecteur qui construit le sens par le processus de lecture et que cette démarche est un choix qui lui appartient, il est aussi responsable de sa propre « sujétion » au contrôle social qui s'opère par le biais du texte. Il serait donc trompeur de le considérer comme une instance passive. Encore une fois, la négociation du sens est un processus dialogique : « [c]ommunication is a necessarily two-sided act, where meaning is not under the exclusive control of any side of the interaction » (Simpson, 1993, p. 181). Dans le cadre de la littérature de jeunesse et de la relation asymétrique auteur/lecteur, ce rapport de force serait à reconsidérer car manifestement déséquilibré. C'est dans cette faille qui s'insèrent les politiques de censure dont nous avons fait état, visant à préserver les enfants de contenus problématiques pour leur

âge et contraires aux valeurs socialement acceptées (2.4). Et c'est également ici qui pourraient œuvrer une imprégnation et une manipulation idéologique, un discours de propagande ou d'éducation religieuse, morale ou à la citoyenneté, selon les contextes socio-culturels et les points de vue.

Dans cette dynamique narrative, le rôle du traducteur, en lecteur éclairé, est avant tout celui de parcourir et d'appréhender, et ensuite de transférer, réécrire et recréer ce même cheminement dans une autre langue, pour un nouveau lecteur. Nous examinerons de quelle manière de nouveaux points de vue et de nouvelles idéologies pourraient apparaître dans cette dynamique de réception, et de quelle manière les deux systèmes, source et cible, entrent en contact, en prenant en compte l'environnement socioculturel de production et de réception. Si nous nous intéresserons davantage au point de vue idéologique, concernant la façon dont un système de valeurs et croyances est représenté dans le texte et véhiculé en traduction, tous les plans, en sus des axes spatio-temporel et psychologique, apparaissent d'ores et déjà comme interdépendants.

## **7.2. Marqueurs linguistiques du point de vue idéologique**

Dans cette section, nous citerons une série de marqueurs possibles du point de vue idéologique, ou *mind style*. Visant à donner un aperçu des contextes censés incarner potentiellement un point de vue de ce type, notre repérage pourra paraître superficiel aux linguistes et nous nous excusons par avance des éventuels raccourcis que nous serons contraints de faire.

À quel niveau de la langue s'inscrit le point de vue idéologique ? Dans les études centrées sur l'idéologie et/ou le point de vue, l'analyse prend en compte, de manière contrastive entre les langues en présence, différents niveaux linguistiques : la morphologie, la syntaxe, ainsi que le niveau pragmatique et le niveau sémantique.

Pour Fowler (1996, p. 166), l'idéologie peut se manifester d'une façon plus ou moins directe : par exemple, un narrateur peut exprimer explicitement un jugement ou ses croyances. Dans ce cas, en anglais, les marqueurs du point de vue idéologique apportant des informations sur le locuteur/énonciateur par rapport à son discours sont, selon Fowler : les auxiliaires modaux (« *may* », « *might* », « *must* », « *will* », « *shall* », « *should* », « *needs to* », « *ought to* », etc.), les adverbes modaux et les adverbes de phrase (« *certainly* », « *probably* »,

« *perhaps* », etc.), les adjectifs et les adverbes évaluatifs (une catégorie qui peut être en partie recoupée avec la précédente) ou les verbes exprimant la connaissance, la prédiction et l'évaluation (« *seem* », « *believe* », « *guess* », etc.). Au niveau de l'énoncé, l'idéologie pourrait se manifester par les généralisations, prétendant exprimer des vérités universelles, et se présentant d'ailleurs souvent sous une forme qui rappelle un proverbe ou un énoncé scientifique, ou faisant appel au sens commun (Fowler, 1996, p. 167).

En revanche, pour décoder les stratégies « moins directes » d'expression de l'idéologie, l'analyse pourrait se pencher sur le système de la transitivité, qui serait une catégorie universelle du langage humain (Fowler, 1996, p. 220). La transitivité est un moyen de représenter la réalité à partir d'une perspective donnée (Munday, 2007, p. 200). Son analyse permet d'évaluer le niveau de liberté d'un personnage et sa capacité d'agir sur son monde, de le contrôler ou d'en être contrôlé, et son intention. Plus précisément, dans une phrase l'on reconnaît un sujet (*agent*), un verbe (*action*) et un objet (*object*). Le verbe peut être de quatre types différents : une action proprement dite, un état, un processus exprimant une action dont le sujet n'a pas de contrôle (« *John fell* » ou « *The road widened* ») ou un processus/état mental (« *Henrietta listened* » ; « *Brian was blissful* ») (Fowler, 1996, p. 221). L'analyse permet de distinguer des constructions dans lesquelles les personnages ne sont qu'en apparence responsables de l'action, car ils ne sont pas les véritables sujets ou car l'action n'est pas le résultat de leur intention : or, dans ces structures « pseudo-agentives », la position initiale de l'actant pourrait faire penser qu'il s'agit d'un sujet, mais le verbe peut révéler une dimension de passivité, dans laquelle le personnage subit les actions de son environnement ou ses actions ne sont en fait que la conséquence d'un processus indépendant de sa volonté. Fowler indique cinq structures de ce type, en précisant à quelle catégorie plus spécifique le sujet appartient : *object* (« *the door slammed* »), *instrument* (« *a hairpin picked the lock* »), *experiencer* (« *John loves Mary* »), *beneficiary* (« *I received a telegram* »), *force* (« *the gale blew down the fence* »).<sup>60</sup>

D'après Simpson (1993), la modalité et la transitivité sont des opérateurs linguistiques du point de vue idéologique ; tandis que la modalité, qui sert à véhiculer l'attitude du locuteur vis-à-vis de son message, est liée à la fonction interpersonnelle du langage (relative à la façon dont les individus interagissent et entretiennent des relations), la transitivité est liée à la fonction idéationnelle, montrant la façon dont notre expérience des événements est « encodée » dans la phrase ; elle fait référence, notamment, à l'expression des processus,

---

<sup>60</sup> Ces exemples sont de Fowler (1996, pp. 220–222).

classant les expériences en types de processus : matériels (*processes of doing*), concernant la verbalisation (*saying*), cognitifs (*sensing*) ou relationnels (*being*) (Simpson, 1993, pp. 86–88).

Parfois, on observe un décalage en traduction, comme dans l'exemple qui suit, narré du point de vue d'un narrateur extradiégétique et omniscient. Le verbe que nous avons mis en évidence concerne la description d'un processus mental de type cognitif (« *learn* ») où le personnage (Shasta) passe de la catégorie de sujet à celle de complément d'objet indirect.

7.a) But it was much too early to go to sleep yet, and Shasta, **who had never learned** that it is wrong to listen behind doors, sat down with his ear to a crack in the wooden wall of the cottage to hear what the grown-ups were talking about. (HHB, Ch. 1)

7.b) Mais il était beaucoup trop tôt pour aller dormir, et Shasta, **à qui l'on n'avait jamais appris** que ce n'est pas bien d'écouter aux portes, s'assit contre la paroi de la masure en bois et colla son oreille à une fente pour écouter la conversation des adultes. (Trad. Ph.M.)

Dans l'Exemple 7, l'éducation peut être quelque chose que l'on apprend activement (7.a : « *to learn* ») ou que l'on reçoit (7.b : « apprendre » quelque chose à quelqu'un), dans une attitude plutôt passive. En français, Shasta est censé bénéficier d'une information qu'il ne peut pas tirer de son expérience directe, étant redevable d'un éducateur qui lui transmet cette règle de bienséance. Ne pouvant pas compter uniquement sur son propre processus cognitif, son action en 7.b n'est pas intentionnelle comme dans 7.a, mais « subie ». L'idéologie de fond, véhiculée par le narrateur, n'est pas la même dans le texte source et dans le texte cible : si le texte en anglais fait sous-entendre que l'apprentissage est un acte volontaire, effectué par un jeune individu doté de sens critique, le texte en français (en poussant notre réflexion à l'extrême) rajoute une nuance de passivité et de dépendance et crée une réalité où l'enfant devrait être forcément guidé pour apprendre les règles du bien vivre en société, ne pouvant pas se passer de l'enseignement des adultes, et où l'intervention de ces derniers, en tant qu'éducateurs et porte-parole des valeurs sociétales, est indispensable.

Une autre structure liée à la transitivité aurait un effet de « dépersonnalisation » : ainsi, dans la structure *pseudo-locative* des individus deviennent en quelque sorte des « lieux » (Fowler, 1996, p. 222). Il s'agit par exemple des phrases contenant des expressions comme « chez la plupart des individus/hommes/femmes/enfants/populations, etc. »

L'idéologie dans le texte peut donc être représentée de façon explicite ou implicite, par des structures micro-linguistiques (au niveau du mot ou d'une locution) ou macrolinguistiques (au niveau d'une ou de plusieurs propositions) (Puurtilinen, 1998 et 2000). Les formes linguistiques dont on dressera un aperçu ne sont évidemment pas toujours des marqueurs de

l'idéologie et une solide connaissance du contexte est fondamentale pour l'analyse : « the linguistic analysis of texts must be supported by a good knowledge of the values held by the surrounding culture » (Puurtinen, 1998, p. 530). Puurtinen reprend cinq stratégies selon lesquelles l'idéologie peut opérer : *legitimation, dissimulation, unification, fragmentation* et *reification* (Thomson, 1990, p. 60), citées également par Knowles et Malmkjær (1996, pp. 46–47), dans un contexte de littérature pour enfants. Chacune de ces modalités se décline ultérieurement dans des stratégies de construction symbolique<sup>61</sup> ; toutefois, dans son *Ideology and Modern Culture*, Thomson précise que cette liste n'est pas exhaustive et que certaines catégories peuvent se superposer (1990). Puurtinen concentre ses analyses sur la réification et les catégories associées : la passivation, la nominalisation et les constructions attributives pré-modifiées par un participe (*premodified participial attribute constructions*). Dans la réification, les rapports de pouvoir sont figés, comme s'ils étaient naturels et comme s'ils avaient toujours existé (Knowles et Malmkjær, 1996, p. 59).

La passivation est une catégorie qui nous intéresse particulièrement, par exemple dans l'analyse du genre sous le prisme du point de vue : en effet, si cette structure phrastique, tout comme la nominalisation, permet de laisser dans l'ombre l'auteur de l'action, sans le mentionner, elle ôte au sujet sa capacité d'agir. Des écarts en traduction, dans un sens ou dans l'autre, contribueraient à construire un portrait différent et pourraient influencer la réception d'une façon différente, dans le texte source et dans le texte cible.

Passive sentences can be an effective neutralizing means of representing actions, processes and participants in such a way that causal relations and responsibility for actions become obscure, as participants can be deleted from the sentence. The object of the process, and not the agent or actor as in active sentences, usually occupies the first position in the clause. Thus passivisation makes it possible to thematise the object and even leave the agent responsible for the action completely unmentioned.

(Puurtinen, 1998, p. 530)

Puurtinen propose un exemple tiré de *The Last Battle*, où le TS et le TC (ses exemples concernent des traductions en finnois) présentent des phrases passives, dans lesquelles l'auteur de l'écocide des arbres est laissé dans l'ombre, pendant que les arbres subissent cette violence sans pouvoir se défendre.

8.a) The woods **are laid** waste. The axe **is loosed** against us. We **are being** felled.  
Great trees are falling, falling, falling. (LB, Ch. 2)

<sup>61</sup> Une construction symbolique est le processus par lequel le sens est construit et transmis dans une société. Selon Thomson, la culture désigne de manière générale le caractère symbolique de la vie sociale : « the patterns of meaning embodied in the symbolic forms exchanged in social interaction. [...] [S]ymbolic forms are embedded in structured social contexts involving relations of power, forms of conflict, inequalities in terms of distribution of resources, and so on » (Thomson, 1990, p. 12).

8.b) Les forêts **sont dévastées**. La hache **se déchaîne** contre nous. Nous **nous effondrons**. Des arbres immenses sont en train de tomber, de tomber, de tomber !

(Trad. PhM)

En 8.b, si l'auteur d'un tel acte reste inconnu et la première phrase est encore à la forme passive, la « hache » et les arbres deviennent le sujet de phrases pseudo-agentives — respectivement en tant qu'instrument et « objets/expérimentateurs », selon les catégories de Fowler (cf. *supra*). Ainsi, la hache donne l'illusion d'avoir une intention farouche (« se déchaîner ») qui masque mieux (la volonté de) la main qui la saisit, tandis que l'écroulement des arbres se double d'une connotation émotionnelle et psychologique (« s'effondrer »), d'autant plus pertinente que les arbres à Narnia ont un statut d'êtres sensibles. Cependant, comme le sujet véritable de cet abattage y est totalement absent, un jeune public pourrait avoir du mal à déchiffrer clairement son sens implicite. Aussi, l'entier passage en 8.a est construit sur des répétitions, des phrases passives d'abord et du gérondif (« *falling* ») ensuite, dans un rythme ternaire qui rend la scène plus dramatique, grâce à l'insistance de ces mots qui ont ici une connotation tragique et à l'allitération en « f » qui, dans cette phrase, semble évoquer à la fois le bruit du feuillage et le dernier souffle des arbres. La voix qui parle appartient à la nymphe cachée dans un hêtre, qui a elle aussi l'apparence d'un arbre. En traduction, une seule répétition, celle de la phrase finale, est reportée, où l'allitération en « f » de 8.a est remplacée par la répétition des dentales « d » et « t », créant un effet onomatopéique de coups sourds, comme l'on pourrait les entendre lors de la chute des arbres, et donnant lieu à un phénomène de compensation dans le TC. Au lieu de ralentir ce rythme, la préposition « de » est à peine perceptible à la lecture à voix haute ; au contraire, la dentale sonore « d » renforce l'effet acoustique de choc, qui augmente progressivement jusqu'à atteindre son acmé dans la consonne sourde « t ». Pour conclure, si la souffrance des arbres est exprimée dans les deux passages (8.a et 8.b) par des stratégies variées, grammaticales mais aussi phonétiques, les cruels Calormenes qui ont provoqué cette douleur et la mort qui suivra sont dissimulés différemment par des structures verbales qui permettent de les laisser dans l'ombre. Les arbres sont décrits de façon légèrement plus passive dans le texte source, tandis que le texte cible souligne leur souffrance en tant que sujets sensibles.

Nous avons voulu montrer à travers cet exemple les enjeux de la transitivité, et notamment de la sous-catégorie de la passivation, qui sont des clés de lecture pour comprendre les relations de pouvoir et de causalité implicites. La transitivité s'exprime également par la nominalisation, pouvant elle aussi cacher le sujet véritable de l'action, présentant la réalité de façon incomplète ou confuse, et un processus dans un état inaltérable



(Fairclough, 1989 ; Puurtinen, 1998 et 2000). Elle a été souvent citée dans l'analyse critique du discours des articles de presse. Elle fera également partie de notre kit d'analyse.

Les déictiques sont les marqueurs du point de vue (notamment spatio-temporel) les plus cités. Leur analyse peut s'avérer d'autant plus pertinente pour comprendre le point de vue idéologique. Mason et Şerban (2003), par exemple, ont prouvé qu'en traduction le choix de certains pronoms peut avoir un effet distanciant, tendant à éloigner le regard du lecteur et réduisant ainsi son implication émotionnelle dans la situation narrative (voir Chapitre 6). Les pronoms personnels permettent d'identifier qui voit/parle/pense, accomplit ou subit une action, ou en bénéficie, et d'analyser la prise en charge de l'énoncé. Dans l'analyse de la construction du point de vue et de l'« assertion revendiquée » dans les argumentations, Raluca Nita et Hélène Chuquet (2013, p. 211) ont recensé un certain nombre de « marqueurs de la modalisation du discours de soi » à la première personne, dans une perspective contrastive anglais-français, et elles les ont classés selon leur sens dans la phrase. Elles ont repéré un décalage d'emploi et un manque de correspondances directes entre les deux langues. Dans l'expression explicite du point de vue, doublée d'une connotation d'autorité, là où en français l'on retrouve une expression comme « selon moi », en anglais l'on aura tendance à exprimer ce même sens par un verbe de sentiment comme « *I think/I believe* ». Aussi, l'anglais aurait une tendance plus marquée à la modalisation, avec des marqueurs tels que « *I think* » (avec un sens similaire à l'adverbe « *presumably* »), « *I would say/suggest* ». « D'après moi » vs. « *in my opinion/I think* » seraient plus fréquents dans un jugement axiologique impliquant une évaluation généralement négative et plus subjective que « selon moi », comme le montrent les collocations suivies par un conditionnel et exprimant une supposition (Nita et Chuquet, 2013, pp. 218–219). « Pour moi » vs. « *to me/for me/I feel* » soulignerait, en revanche, la présence de plusieurs interprétations (la « mienne » et celle des autres). Ces observations nous seront notamment utiles dans l'analyse des interventions du narrateur.

En traduction, une attention particulière doit être consacrée à l'observation du rôle du pronom « on » (vs. « *you* », « *we* », « *they* »), qui a été largement étudié (voir, par exemple, Rabatel, 2001 ; Anscombe, 2005) et indique le point de vue avec beaucoup de « souplesse énonciative, qui lui permet à la fois d'inclure ou d'exclure l'énonciateur et/ou le co-énonciateur et de prendre une valeur indécidable » (Tartarin, 2013, p. 250). Cette caractéristique offre la possibilité de ne pas expliciter le sujet dans des contextes « sensibles » ou problématiques pour l'énonciateur (« je » ou « nous » masqués, selon Tartarin, 2013, p. 253) ou d'exprimer l'ironie. Dans le point de vue spatio-temporel, ce pronom peut également signifier une dépersonnalisation et une distanciation, lorsqu'il intervient en

traduction à la place d'un sujet défini, pronom (autre que « on ») ou nom propre (voir Chapitre 12 de cette thèse et Artero, 2014b). Enfin, son poids dans l'argumentation est souvent renforcé par la répétition et par la position en début de phrase et il permet d'exprimer un jugement sans en expliciter la source (Tartarin, 2013, p. 262).

Au niveau syntaxique, la répétition (comme, entre autres, l'ellipse) est une forme linguistique de la cohésion (voir 12.1). Cette dernière contribue à la cohérence textuelle, qui est une fonction du texte, dépendant de la manière dont ce dernier organise l'information ; elle est aussi le produit de mécanismes par lesquels le lecteur/traducteur utilise ses connaissances du monde, afin de faire des inférences pour comprendre le message véhiculé par le texte. L'analyse de la cohérence textuelle, liée à l'acte de lecture, est pertinente pour comprendre la structuration de l'idéologie dans le texte (Munday, 2007, p. 198). Aussi, les connecteurs logiques, structurant l'argumentation, sont-ils très importants en littérature de jeunesse, et notamment dans celle adressée aux enfants très jeunes, car ils aident à expliciter les liens logiques entre les phrases et les pensées qu'elles expriment ou les événements qu'elles relatent.

Comme support pour l'interprétation, les collocations et la prosodie sémantique (5.1) peuvent ouvrir des pistes de réflexion intéressantes pour décoder l'idéologie, notamment du point de vue des choix lexicaux (Mason, [1994] 2010, Knowles et Malmkjær, 1998, pp. 69–73). En traduction, ces derniers peuvent entraîner une modification profonde dans le système de valeurs qui sous-tend le texte. En outre, leur analyse peut aider à mettre en évidence des thèmes autour desquelles la narration se développe et à mieux appréhender la poétique de l'auteur. Motivée par des buts rhétoriques, leur co-occurrence dans des « chaînes collocationnelles », sorte de champs lexicaux, peut être différente dans le TS et dans le TC, entraînant des transformations au niveau sémantique (Mason, 2010).

Dans *The Chronicles of Narnia*, la narration se fait à la troisième personne. Le narrateur omniscient peut « lire » dans l'esprit de ses personnages, tout en s'exprimant directement ici et là, avec des intrusions à la première personne, comme dans l'Exemple 9, et parfois en communiquant ses jugements et ses opinions (voir aussi 4.2 et Chapitre 8) :

9.a) It was the sort of house that is mentioned in guide books and even in histories; and well it might be, for all manner of stories were told about it, some of them even stranger than the one **I** am telling you now. (LWW, Ch. 5)

9.b) Elle faisait partie de ces demeures qui sont mentionnées dans les guides touristiques, et même dans les livres d'histoire ; et elle le méritait, car l'on racontait à son sujet toutes sortes d'anecdotes, dont certaines étaient encore beaucoup plus étranges que celle que **je** suis en train de vous conter. (Trad. AMD)

Pour notre analyse, nous retiendrons donc aussi les verbes introducteurs ou de dire (*verba dicendi*) et les verbes de sentiments (*verba sentiendi*), exprimant des pensées et des perceptions. Selon Fowler, il s'agit là de signaux probants du point de vue, que l'on retrouve d'habitude dans la narration à la première personne (1996, p. 172). En revanche, les déictiques et la modalité sont typiques de la narration à la troisième personne et notamment de la dimension narrative : « [d]eictic and modality are basically the property of the author-narrator, who can thus locate himself in an ideological and spatio-temporal position independent of the characters » (Fowler, 1996, p 173). Dans cette forme de narration, c'est le narrateur qui encadre le personnage. Les verbes de dire participent à la construction du profil de ce dernier et, comme nous le verrons dans l'analyse, peuvent changer en traduction, donnant origine à des décalages de sens et influençant la lecture dans des directions nouvelles, par rapport au texte source. Une forme particulière d'expression, où le personnage semble s'affranchir de ce filtre et infiltrer à son tour la narration, correspond au style indirect libre, étudié en détail par Bosseaux (2007). Selon Fowler, il s'agit d'un exemple de relation dialogique implicite, grâce à laquelle l'auteur peut juxtaposer deux systèmes de valeurs, sans l'exprimer de façon évidente (1996, p. 174).

Si toutes ces formes peuvent ne pas être utilisées d'une façon intentionnelle pour des finalités idéologiques, reconnaître leur potentiel est une priorité de l'étude de la traduction et de sa pratique (Puurtinen, 2000). Ces marqueurs constitueront l'essentiel de notre grille d'analyse dans la partie III de cette thèse.

## 8. Point de vue, voix et narration

Dans ce chapitre, nous évoquerons les interactions entre le point de vue, la focalisation, le narrateur et la narration, en précisant les différences entre la voix narrative et le point de vue ; nous concluons en transposant ces relations en traduction, en approfondissant la question du traducteur implicite. Pour comprendre les enjeux du point de vue par rapport à la narration, il faut avant tout définir le rôle que jouent les instances narratives dans sa construction. Pour cela, l'on commence traditionnellement par délimiter le cadre du texte narratif (Bal, [1985] 2009 ; Fowler, 1996 ; Simpson, 1993).

Dans son *Discours du récit*, Genette ([1972] 2007) identifie initialement trois sens au mot « récit » : le discours narratif, soit « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements », et donc le texte narratif ; la succession d'événements en elle-même, avec toute une série de relations d'enchaînements temporels et causaux qui la caractérise et qu'on peut analyser ; et un troisième sens où le « récit » est « l'acte de narrer pris en lui-même » dont le récit au sens « un » est le « produit, comme tout énoncé est le produit d'un acte d'énonciation » (2007, p. 14). Pour éviter cette homonymie, la célèbre terminologie genettienne différencie « l'histoire » (au sens « deux », c'est-à-dire le signifié ou contenu narratif, ou diégèse), le « récit » (au sens « un », c'est-à-dire le signifiant, l'énoncé, soit le discours ou texte narratif) et la « narration » (l'acte narratif à l'origine du récit) (Genette, 2007, p. 15). Le point de départ est donc la distinction entre l'histoire et la façon dont elle est racontée, entre la *fabula* et la *sjuzhet*, selon les formalistes russes, ou l'histoire et le discours, selon l'école structuraliste française (Fowler, 1996, p. 161), et enfin *fabula* et *story* pour la narratologie anglophone (Bal, 2009).

Dans le discours narratif, l'histoire et la narration sont indissociables et réciproquement nécessaires : « comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère » (Genette, 2007, p. 17). Puisque le discours narratif est, avant tout, le produit d'un acte d'énonciation, derrière le concept de narration l'on retrouve la voix narrative. En traductologie, la « voix » est directement liée au concept de « style » (Baker, 2000 ; Hermans, [1996] 2010) et parfois synonyme de point de vue narratif (Munday, 2008, p. 6), tandis qu'en narratologie, ces deux termes ne sont pas interchangeables : en effet, Genette (2007, p. 191), distingue dans un long chapitre l'instance « qui voit », ou le point de vue, de l'instance « qui parle », ou la voix

narrative, qui est reliée à l'identité du narrateur, présent ou absent qu'il soit en tant que personnage de l'action. Le rôle de la voix narrative est de narrer les actions qui ont lieu dans l'espace narratif qu'elle décrit. Elle englobe « tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrante » (Genette, 2007, p. 220). Le cadre d'existence de la voix narrative est la situation narrative (bien distincte de la situation d'écriture), et elle est reliée au temps de la narration, aux niveaux narratifs, à la personne qui raconte l'histoire et aux fonctions du narrateur.

Genette (2007) distingue trois niveaux narratifs, donnant l'impression de s'emboîter les uns dans les autres : extradiégétique, ou le plan de la narration, extérieur au récit ; diégétique ou intradiégétique, le plan des événements narrés ; et métadiégétique, c'est-à-dire le plan du récit dans le récit, récit enchâssé ou « récit au second degré ». En croisant ces niveaux narratifs et la relation que le narrateur entretient avec l'histoire, Genette définit quatre types fondamentaux qu'il nomme les statuts du narrateur : extradiégétique-hétérodiégétique (narrateur qui raconte une histoire d'où il est absent) ; extradiégétique-homodiégétique (narrateur qui raconte sa propre histoire, étant en dehors du plan des événements) ; intradiégétique-hétérodiégétique (narrateur qui raconte une histoire d'où il est absent, mais participant au plan des événements) et intradiégétique-homodiégétique (narrateur qui raconte sa propre histoire dans laquelle il agit en tant que personnage). Comme nous l'avons indiqué en 4.2, le narrateur de *The Chronicles of Narnia* est apparemment du premier type, extradiégétique-hétérodiégétique, donc extérieur à l'histoire, mais ses intrusions ponctuelles dans l'histoire en tant que « vieille connaissance » des personnages (des intrusions qui sont autant de « transgressions » du niveau narratif) laissent le lecteur hésitant, créent une aura de mystère autour de la voix narrante et donnent envie d'en savoir davantage sur cette instance qui acquiert ainsi une personnalité plus définie, comme celle d'un grand-père qui raconte une histoire. Cette caractéristique, typique de la littérature pour enfants, n'est pas sans nous rappeler d'autres narrateurs célèbres de ce genre, comme par exemple celui de l'incipit de *Pinocchio*. Ces brèches entre les niveaux narratifs résultent également dans un renforcement de l'autorité du narrateur et ont valeur de gages de sa fiabilité.

Dans *The Chronicles of Narnia*, Lewis introduit de temps à autre un récit enchâssé. Par exemple, dans *Prince Caspian*, le nain Trumppkin narre l'histoire des premières années de vie de Caspian. Ce récit dans le récit est présenté par le narrateur de façon simplifiée à ses jeunes lecteurs et, à la fin du Chapitre 3, il s'adresse directement à son narrataire avec une pointe de pédanterie, et en prenant le prétexte de la praticité :

10.a) So the Dwarf settled down and told his tale. I shall not give it to you in his words, putting in all the children's questions and interruptions, because it would take too long and be confusing **and, even so, it would leave out some points that the children only heard later**. But the gist of the story, as they knew it in the end, was as follows. (PC, Ch. 3)

10.b) Alors le nain s'installa commodément et raconta son histoire. Je ne vais pas vous la rapporter mot à mot, avec toutes les questions et interruptions des enfants, parce que cela prendrait trop longtemps, que ce serait embrouillé et confus Ø. Mais voici plutôt l'essentiel de l'histoire, telle que les enfants finirent par la connaître. (Trad. AMD)

Le récit du nain s'étale longuement du Chapitre 4 au Chapitre 7 du roman. Il est narré à la troisième personne et Trumpkin (Trompillon) y fait figure d'un personnage parmi les autres. Rien ne permet au lecteur de comprendre la source de ces informations, où il est question de la relation entre Caspian et son oncle, King Miraz, et ensuite du personnage de son instituteur, le Docteur Cornelius, qui lui sauve la vie en l'aidant à s'enfuir, lui évitant d'être assassiné par ordre du roi usurpateur, son oncle. D'ailleurs Caspian, le protagoniste de cette histoire, ne rencontre Trumpkin qu'à la fin du Chapitre 5.

La traduction française omet une partie (texte indiqué en gras en 10.a) qui démontre l'emprise du narrateur omniscient sur son récit : ce dernier y avoue en fait qu'il apportera des modifications aux dires du nain, en les réorganisant afin de permettre à son narrataire de disposer d'informations structurées, et non pas dans l'ordre où les personnages en auront connaissance. Qui est le lecteur implicite de ces phrases ? Un enfant, certainement, qui devrait inférer de cette remarque le fait qu'interrompre les adultes quand ils parlent et poser beaucoup de questions peut être déroutant, et qui partage ce sentiment de pouvoir que la fiction apporte, car on lui précise qu'il en saura, par moments, plus que les personnages. Nous ne comprenons pas le choix du TC d'exclure ce détail, qui ouvre une parenthèse sur le processus narratif et dont l'absence simplifie le texte.

Au Chapitre 8 de PC, le narrateur fait semblant de reprendre le contrôle de la narration, qu'il n'a jamais véritablement perdu, avec une intrusion qui a plutôt la fonction de conclure la longue digression et de ramener le temps du récit au « présent » :

11.a) "And so," said Trumpkin (for, as you have realized, it was he who had been telling all this story to the four children, sitting on the grass in the ruined hall of Cair Paravel) — "and so I put a crust or two in my pocket, left behind all weapons but my dagger, and took to the woods in the grey of the morning. [...]" (PC, Ch. 8)

11.b) — Et ainsi, dit Trompillon (car, vous l’avez déjà compris, c’était lui qui avait raconté toute cette histoire aux quatre enfants, assis dans l’herbe, au milieu de la grande salle en ruine de Cair Paravel), et ainsi, je mis une ou deux croûtes de pain dans ma poche, laissai toutes mes armes à l’exception de mon couteau, et partis vers les bois, dans la grisaille du matin. (Trad. AMD)

Encore une fois, cette stratégie nous laisse imaginer un lecteur implicite jeune, et une volonté de lui simplifier la tâche, même si, comme nous l’avons remarqué, il n’est pas aisé de comprendre la source de la voix narrative du récit enchâssé en question, et même si cette tâche aurait également été compliquée pour un adulte. Dans ce récit enchâssé, la focalisation est tantôt du type zéro, ou centrée sur la voix du narrateur, tantôt sur Caspian, personnage focalisateur ; le narrateur intervient plus directement pour compléter l’information et pour apporter au lecteur des éléments nécessaires pour avoir un cadre de la situation le plus précis possible, et il le fait entre parenthèses, comme pour bien distinguer sa voix du reste du discours. Il s’agit de compléments d’information qui pourraient échapper à la conscience du personnage, car il manque du recul nécessaire pour s’en rendre compte au moment où il vit ces mêmes événements :

12.a) [...] and though (being a prince) he had wonderful toys [...]. (PC, Ch. 4)

12.b) [...] et, bien qu’il possédât des jouets magnifiques (puisqu’il était un prince) [...]. (Trad. AMD)

13.a) (He was only a very little boy at the time) (PC, Ch. 4)

13.b) (Il n’était qu’un très petit garçon à ce moment-là). (Trad. AMD)

Parfois il s’agit de jugements que le narrateur semble chuchoter à l’oreille du narrataire, en cherchant sa complicité. L’inclusion entre parenthèses de ce texte modifie le rythme de lecture, en invitant à baisser le ton de la voix, dans la lecture à voix haute. Cette forme de ponctuation insiste donc sur cet échange, par lequel le narrateur s’adresse au narrataire (lecteur implicite) comme à son confident, l’invitant à le suivre dans sa vision du monde.

14.a) As he was, like many squirrels, full of courage and dash and energy and excitement and mischief (not to say conceit), he no sooner heard it than he was eager to be off. (PC, Ch. 7)

14.b) Étant donné qu’il était, comme beaucoup d’écureuils, débordant de courage, de fougue, d’énergie, de vitalité, d’espièglerie (pour ne pas dire de vanité), il n’eut pas plus tôt entendu ce qu’on lui demandait qu’il fût follement impatient de partir. (Trad. AMD)

Tout en étant adaptées à un public d'enfants, *The Chronicles of Narnia* mélangent les techniques narratives et stimulent la créativité de leurs lecteurs et lectrices ; en effet, Lewis utilise également d'autres moyens pour varier la voix narrative, comme le prouvent les pages du journal intime d'Eustace que le narrateur révèle dans *The Voyage of the Dawn Treader*. Ces passages permettent de jongler avec les points de vue et ils ont une double fonction. D'une part, ils permettent au lecteur de s'introduire dans la conscience du jeune garçon, de lire ses secrets et de sonder par le biais de ses propres mots l'ampleur de son égoïsme, pour mieux apprécier ensuite son évolution et les progrès qu'il accomplira en termes de sociabilité et d'intégrité morale. D'autre part, elles accélèrent le rythme du récit, tout en montrant le temps qui passe et sa lenteur perceptible, à bord d'un voilier voguant au large, pour s'arrêter exactement quand la terre est en vue. Le journal intime fait basculer le narrateur dans un nouveau type (intradiégétique-homodiégétique, selon Genette) et il est l'exemple le plus limpide de la transparence de la fiction romanesque. Cela nous rappelle que, lorsqu'on lit de la fiction, l'on procède à une lecture de pensée, on ouvre une fenêtre sur un autre esprit, pour mieux comprendre le nôtre et les autres (Cohn, 1978). Aussi, le journal intime est-il à la fois un miroir complaisant de l'âme et un monologue intérieur. Dans ces pages, l'auteur implicite ose faire ce que les adultes devraient formellement s'interdire de faire, car lire les secrets d'un enfant équivaut à une haute trahison de sa confiance. Mais Eustace ne fait confiance à personne et le narrateur le lui rend bien, en profitant d'ailleurs de la supériorité qui caractérise son statut et que Cohn appelle « the cognitive privilege of the narrator », lui permettant de voir même là où le personnage ne peut pas, et d'atteindre ces parties de l'âme qui sont inconnue même à leur possesseur (Cohn, 1978, p. 29).

Le narrateur tient toujours fermement le gouvernail : « [w]hat awaited them on this island was going to concern Eustace more than anyone else, but it cannot be told in his words because after September 11 he forgot about keeping his diary for a long time » (VDT, Chapitre 5). Dans ce dernier exemple, l'on retrouve au moins deux des fonctions du narrateur, telles que Genette les a identifiées, et notamment la fonction de régie et la fonction testimoniale. Par ailleurs, la fonction de communication est la plus fréquente chez le narrateur de *The Chronicles of Narnia*. Les fonctions du narrateur (2007, pp. 267–271) sont inspirées des fonctions du langage de Jakobson, dans ses *Essais de linguistique générale* (1963) : narrative (liée à l'histoire), de régie (liée au texte et au discours), de communication (tournée vers le narrataire), testimoniale (lorsque le narrateur parle de ses sources), et une dernière fonction que Genette identifie d'« idéologique », consistant en des interventions directes de la part du narrateur (même si cette fonction peut aussi être incarnée par l'un des personnages),



sous la forme de commentaires didactiques ou de discours explicatif et moralisant (2007, p. 269). Les opérateurs linguistiques de la modalité permettent dans ces contextes d'exprimer le niveau d'engagement, de liberté ou de contrainte, de désir, de connaissance ou de croyance des énonciateurs par rapport à leur discours et aux vérités énoncés (Simpson, 1993, p. 51).

En reprenant Genette (1972) et Todorov, Lintvelt (1981, p. 31) distingue entre la narration, qui est le domaine du narrateur (et du narrataire) et le récit, où les voix se multiplient, en alternant le discours des instances du narrateur et des personnages :

La « narration » c'est l'acte narratif producteur du récit et, par extension, l'ensemble de la situation fictive dans laquelle il prend place, impliquant le narrateur et son narrataire. Par « récit », j'entends le texte narratif se composant, non seulement du discours narratif énoncé par le narrateur, mais encore des paroles prononcées par les acteurs et citées par le narrateur. Le récit consiste donc dans l'enchaînement et l'alternance du discours du narrateur avec celui des acteurs.

(Lintvelt, 1981, p. 31)

Or, le discours narratif est aussi l'ensemble de « moyens qui permettent de communiquer l'histoire et son sens, et il inclut la temporalité, la focalisation et la relation que le narrateur entretient avec l'histoire et son public » (Stephens, 1992, p. 11). Cette relation, nous l'avons vu, se tisse à différents niveaux, mais cela dépasse le cadre de la narration : si l'auteur implicite construit son lecteur modèle, le lecteur réel se positionne par rapport au texte avec son propre point de vue, qui est une position de perception construite à partir de son expérience, ses connaissances et son vécu : tout ce qu'Eco a appelé son encyclopédie, et qui entre en résonance avec le texte, dans le processus de lecture. Cette position est aussi un espace émotionnel et connaît les mécanismes par lesquels le processus textuel emmène le lecteur à prendre place dans cet espace est fondamental pour comprendre l'impact idéologique du texte sur son lecteur (Stephens, 1992, p. 14). Le point de vue du lecteur et le point de vue véhiculé par le texte entrent en résonance dans une dynamique dialogique, où les instances narratives jouent un rôle de vecteur. En traduction (8.2), ces mêmes instances narratives subissent un transfert qui en affecte la structure : la même transposition concerne le point de vue et tout l'appareil technique dont il est constitué. Au cœur de ce dernier, la fonction de la focalisation a une importance primordiale et elle demande un approfondissement.

## 8.1. Point de vue et focalisation

C'est à Genette que l'on doit la notion de focalisation, qui est une « restriction de 'champ', c'est-à-dire [...] une sélection de l'information narrative » (2007, p. 384). Cela concerne plus directement l'instance désignée comme l'observateur des événements qui se déroulent dans l'univers narratif, qui seront dès lors filtrés par son point de vue. Le rôle de focalisateur peut être incarné par le narrateur ou par l'un des personnages. Genette (2007) distingue trois catégories de focalisation : la focalisation « zéro », interne ou externe.

Dans la focalisation « zéro » c'est le narrateur qui voit, tandis que la « focalisation interne » est une sorte de caméra placée dans l'un des personnages : elle peut être « fixe », n'abandonnant jamais le focalisateur, « variable », passant d'un personnage à l'autre (et donc, parfois, « double »), ou « multiple », présentant le même événement par les yeux de plusieurs personnages. Par la focalisation interne, le lecteur a accès à la conscience du personnage (à ses pensées) et on peut appréhender l'univers narratif par le système sensoriel de ce dernier, c'est-à-dire voir et interpréter le monde avec son regard. Enfin, la focalisation est « externe » si ni le narrateur ni le lecteur n'ont accès à ces dimensions intimes. Dans ce dernier cas, le récit prend la forme d'une série d'actions et la psychologie des personnages doit être inférée à partir de leurs actes et paroles. Les verbes de sentiments sont rares et l'utilisation des modaux est réduite au minimum ; portée à l'extrême, ce genre de narration ne permet que des inférences et l'incertitude du discours narratif se traduit par la présence de ceux que Fowler appelle *words of estrangement* — « *probably* », « *it seemed* », « *perhaps* », etc. (1996, p. 178). Ces mots expriment l'incertitude du narrateur par rapport à la vérité de son récit et l'impossibilité de sonder la conscience de ses personnages.

Dans une œuvre littéraire, parfois cette distinction n'est pas si nette et il pourrait y avoir une alternance entre des types de focalisation différents : la focalisation, tout comme la direction du regard, peut donc passer du type interne au type externe, au « zéro » (Genette, 2007, p. 197). Pareillement, des « altérations », ou « infractions isolées » au mode dominant peuvent se manifester par la paralipse (omission, où le narrateur dissimule une information, ou une pensée importante, au regard du personnage focalisé) ou par la paralepse (ou excès d'information, par laquelle la conscience d'un personnage, décrit habituellement par une focalisation externe, devient subitement accessible) (Genette, 2007, pp. 201–202).

Fowler (1996) trouve un lien de correspondance entre ce qu'Uspensky appelle le point de vue psychologique (*psychological/perceptual point of view*) et la focalisation genettienne. Dans le texte narratif, tant l'un que l'autre concernent le foyer observateur des événements, et ce foyer peut être représenté par le narrateur ou l'un des personnages. Comme la focalisation genettienne, le point de vue psychologique permet l'accès direct à la conscience du personnage (« focalisation interne ») et Fowler l'appelle « narration interne » (1996, p. 170). La narration interne peut aussi profiter de la médiation d'un narrateur omniscient, ce que Genette appellerait « focalisation zéro ».

Simpson (1993) introduit une classification binaire, en présence d'un narrateur hétérodiégétique (dans un récit à la troisième personne, où le narrateur n'est pas un personnage, cf. *supra*) : dans ce cas, le point de vue peut correspondre à un regard extérieur aux personnages, en modalité « narrateur » (ou *Narratorial mode*), voire à la focalisation zéro de Genette, tandis que, si le narrateur « omniscient » entre dans l'esprit d'un personnage, ce dernier devient un « réflecteur » (*Reflector mode*), ce qui correspond à la focalisation interne.

En ce qui concerne le point de vue psychologique dans la narration à la troisième personne, qui nous intéresse car correspondante à celle de *The Chronicles of Narnia*, l'instance du narrateur joue un rôle de médiation pour faire émerger le contenu de la conscience des personnages. Selon le niveau de contrôle ou de distance qui caractérise cette dernière, il est possible de dégager une ultérieure classification sur trois plans, en suivant Dorrit Cohn (1978) : le narrateur peut parler de la conscience du personnage, au sein de son discours (*psycho-narration*), il peut introduire le discours des personnages par le discours direct (*quoted monologue*) ou il peut laisser pénétrer son discours par le discours des personnages, dans le style indirect libre (*narrated monologue*).

Ces différentes théories sont finalement très proches entre elles, et leurs différences sont plus terminologiques que conceptuelles. C'est le cas aussi pour la typologie genettienne, qui a été différemment interprétée et critiquée par Bal (Genette, 2007, p. 347). D'après Mieke Bal, « [f]ocalization is the relationship between the 'vision,' the agent that sees, and that which is seen. [...] The subject of focalization, the focalizer, is the point from which the elements are viewed. That point can lie with a character [...] or outside it » (2009, p. 118). Le *focalizer* de Bal correspond en partie au personnage focalisateur genettien, notamment en ce qui concerne la focalisation interne. La focalisation externe correspond à un agent extérieur au récit. Bal s'intéresse aussi à l'objet focalisé par le focalisateur et fait des parallèles intéressants avec les arts visuels. En outre, chez Bal, la focalisation a une fonction importante dans l'intrigue, étudiée également par Baroni (2017).

Tant Genette que Bal sont d'accord pour dire qu'un même phénomène de focalisation ne concerne pas une œuvre en entier, mais plutôt une partie de l'œuvre, ou un « segment narratif » (Genette, 2007, p. 196). Si dans *The Chronicles of Narnia* la focalisation est fréquemment du type que Genette appelle « zéro », centrée donc sur le regard du narrateur, les personnages focalisateurs sont souvent des filles : nous avons abordé cet argument dans le cadre de la question d'un anti-féminisme, souvent reproché à Lewis (3.3.2). L'adoption du point de vue de ces jeunes protagonistes pourrait révéler une tendance à préférer les sentiments traditionnellement attribués aux fillettes, comme l'innocence, la bienveillance et la générosité, mais l'intrigue montre surtout que ces héroïnes constituent souvent les véritables moteurs de l'action : par exemple, dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe* c'est Lucy qui découvre la première le chemin qui conduit à Narnia, et elle est la seule à voir Aslan au cours des premiers chapitres de *Prince Caspian* et à connaître l'itinéraire qu'il lui montre, alors que Jill, dans *The Silver Chair*, est la dépositaire des signes qu'Aslan lui confie pour parvenir au bout de sa mission. Cela confirme le lien entre la focalisation et l'économie du récit, cité ci-dessus, en soulignant que le texte est une construction complexe dont toutes les parties interagissent. S'il est fondamental de les analyser séparément pour en apprécier la nature, ce n'est que dans une vision d'ensemble qu'elles acquièrent tout leur sens.

La direction du regard est aussi une direction narrative et un élément propulseur du récit. En outre, le regard de ces jeunes héroïnes est souvent le plus innocent et a tout pour plaire aux plus jeunes lecteurs. En effet, la focalisation joue un rôle important dans l'identification à un personnage et il ne faut pas oublier que, lorsqu'on épouse son regard, on embrasse sa façon de voir le monde. C'est pourquoi les personnages focalisateurs sont aussi les porte-parole de l'idéologie. Si ce bref excursus sur ce dispositif narratif ne donne qu'un petit aperçu de sa richesse et de son potentiel, il prouve que la focalisation est un outil d'analyse d'importance capitale, et une facette incontournable du point de vue, mélange tout comme ce dernier, de vision et d'interprétation.

## **8.2. Le point de vue du traducteur**

La notion de point de vue du traducteur est liée à sa présence dans le texte, ou à ce que Hermans (1996) a défini comme la voix du traducteur et Baker (2000) l'empreinte qu'il ou elle laisse dans le texte. Cette notion s'apparente bien entendu (notamment chez Baker, 2000

et Munday, 2008) à celle de style, mais elle est plus précise et délimitée. En fait, le style concerne la signature linguistique d'un écrivain, prouvée aujourd'hui par les méthodes permettant de reconduire l'origine d'un texte à un auteur en particulier — voir, par exemple, les analyses stylométriques, qui mettent en relation des caractéristiques ou habitudes linguistiques avec les œuvres d'un auteur, comme les études d'Arjuna Tuzzi et Michele Cortelazzo (2018) autour des œuvres d'Elena Ferrante. Ainsi, une fois établie une « norme », il est possible de voir de quelle manière l'auteur ou le traducteur s'en éloignent, ce que Leech et Short (1981) définissent comme *deviance* ; ou alors on peut identifier des caractéristiques spécifiques de la prose en question (*prominence*), et établir une liste de marqueurs (*hapax*<sup>62</sup>, longueur de phrases, distribution des mots grammaticaux, collocations, etc.) permettant de différencier entre eux les styles.

Face à la complexité de la fonction textuelle de la voix narrative, nous parlerons en général de la « voix du traducteur » pour indiquer l'ensemble des signes de la présence de cette instance narrative dans le texte traduit, et du point de vue idéologique pour désigner l'architecture complexe formée par des structures linguistiques dans le texte et visant à communiquer une certaine vision du monde (spatio-temporelle et/ou psychologique, et idéologique à proprement parler). Le point de vue idéologique, dans ce sens, est l'un des lieux les plus pertinents pour détecter la vision du monde qui caractérise la voix narrative ; dans le texte cible, « derrière » le narrateur et suite à son transfert en traduction, ce point de vue exprime en fait l'idéologie du traducteur, en révélant donc de façon indirecte la présence de ce dernier dans le texte.

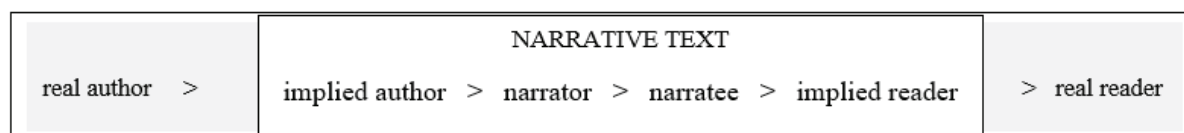
Quand on lit un livre traduit on veut avoir l'illusion de lire l'original, rendu accessible à nos codes linguistiques connus. Pour cette raison et pour sa fonction de retransmission, la traduction a été toujours considérée comme une activité dérivée et secondaire de reproduction, et non pas comme un geste original et créatif. C'est pourquoi les traducteurs sont censés reproduire le style de l'original le plus fidèlement possible (Bosseaux, 2007, p. 16). Pareillement, l'on a longtemps pensé que la structure narratologique d'une œuvre reste inchangée en traduction et que les catégories linguistiques, elles seules, peuvent être affectées par le transfert dans l'autre langue. Mais le schéma narratif classique, impliquant une double structure à trois instances (auteur réel — auteur implicite — narrateur vs. narrataire — lecteur implicite — lecteur réel), est bousculé par l'intrusion du traducteur, auquel il faut trouver une place (Schiavi, 1996).

---

<sup>62</sup> Voir 9.2.

Dans la première partie de cette thèse (4.1), nous avons introduit l'instance du traducteur implicite dans *The Chronicles of Narnia*, vis-à-vis de ses enjeux au regard du narrateur. L'instance du narrateur est réélaborée directement par le traducteur implicite et, pour cette raison, la relation entre le TC et son public est actualisée (Bosseaux, 2007, p. 20). Avant de voir plus en détail quelle place peut occuper le traducteur dans l'économie du texte, on doit s'interroger sur le genre de relations ou d'interactions qui lient les instances narratives au sein du processus de production et réception du texte littéraire. Emer O'Sullivan (2003, p. 15) reprend le célèbre schéma narratif de Chatman ([1978] 1993), en adaptant ce concept au contexte de la littérature de jeunesse, et en délimitant le périmètre textuel (Figure 3).

Figure 3. Modèle de la communication narrative à six instances selon O'Sullivan (2003) d'après Chatman ([1978] 1993)



O'Sullivan exclut l'auteur et le lecteur réels de la dynamique interne du texte car ils ne font pas partie de l'espace narratif. Leurs projections dans le texte, en effet, sont l'auteur et le lecteur implicites. O'Sullivan utilise ce schéma pour expliquer l'enjeu de la communication asymétrique qui caractérise la littérature de jeunesse et la question de la *double address*, car les instances du narrataire et du lecteur implicite seraient doubles en littérature de jeunesse, représentant un enfant et un adulte à la fois (4.1). Ces instances seraient donc dédoublées ultérieurement en traduction.

En souhaitant situer le traducteur et son « avatar » narratologique, le traducteur implicite, au sein du processus de production et réception du texte littéraire, Giuliana Schiavi (1996, citée dans Munday, 2008, p. 11) propose un schéma narratif (Figure 4) où le traducteur implicite intervient après le lecteur réel. Dans cette représentation, la phase de traduction est une phase de réception du texte qui s'apparente à une lecture. Suite à l'acte de lecture, le lecteur implicite du TS rencontre le traducteur implicite (terme que nous avons souligné en gras dans les Figures 4 et 5) par le truchement du traducteur réel, pour engendrer finalement le narrateur de la traduction, et ainsi de suite, jusqu'à atteindre le lecteur du TC.

Figure 4. Le traducteur implicite pour Schiavi (dans Munday, 2008, p. 11)

Author — implied author — narrator — narratee — implied reader — real translator — **implied translator** — narrator of translation — narratee of translation — implied reader of translation — reader of translation

Munday (2008, p. 12) propose une version plus claire, représentant les plans spéculaires du TS et du TC et réinsérant l'instance du lecteur réel du TS. La jonction entre les deux dimensions (TS/TC) se fait encore une fois dans la personne du traducteur/lecteur réel.

Figure 5. Le traducteur implicite pour Munday (2008)

**For ST**

Author — implied author — narrator — narratee — implied reader — ST reader

**For TT**

ST reader/ real translator — **implied translator** — TT narrator — TT narratee — TT implied reader — TT reader

Comme chez Schiavi, le traducteur (réel) est à la fois lecteur et « auteur » de la traduction, tandis que le traducteur implicite remplace l'auteur implicite dans le processus grâce auquel il engendre le narrateur : dans le schéma de Munday (Figure 5), on voit bien que le transfert (texte cible ou *Target Text*, « TT ») a impliqué toutes les instances, jusqu'au nouveau lecteur final.

Rosa (2009, p. 228) propose un modèle de communication sur trois colonnes et à différents niveaux parallèles, en mettant en avant les échanges communicatifs entre les instances narratives, réparties en binômes. Rosa souhaite souligner ainsi le facteur hiérarchisé de ces voix dont le traducteur serait une sorte de chef d'orchestre. Son modèle est à lire du niveau inférieur, vers le haut. Nous le reproduisons en l'adaptant, dans la Figure 6.

Le personnage communique avec un autre personnage. Le narrateur rapporte cet échange au narrataire ; à son tour, l'auteur implicite livre le résultat de l'ensemble de ces interactions au lecteur implicite du TS. Enfin, le traducteur implicite a la fonction de transférer le tout au lecteur implicite de la traduction. Rosa a souhaité mettre ainsi en avant la relation de pouvoir sous-jacente : « [i]n this model, the asymmetry of power relationships in translated fiction is stressed: addressers have more power than addressees and upper level

participants have more power than lower level participants, whose communicative transactions are relayed » (Rosa, 2009, p. 229).

Figure 6. La transaction communicative en traduction littéraire selon Rosa (2009)

Translated Fiction		
Addresser 1 <b>Translator</b>	Translated Message <b>TT</b> →	Receiver 1 <b>TT Reader</b>
Addresser 2 <b>Implied Translator</b>	→	Addressee 2 <b>Implied TT Reader</b>
Addresser 3 <b>(Implied Author)</b>	→	Addressee 3 <b>(Implied ST Reader)</b>
Addresser 4 <b>Narrator</b>	→	Addressee 4 <b>Narratee</b>
Addresser 5 <b>Character</b>	→	Addressee 5 <b>Character</b>

Rosa voit le traducteur implicite comme un « participant intratextuel » dont le profil est identifiable et assimilable aux choix traductifs qu’il opère, y compris par rapport aux autres instances, dans les niveaux inférieurs. Si cette instance est identifiable, cela ne signifie pas pour autant qu’elle le soit de façon évidente : « [i]t is our contention that the actual power possessed by addressers located in upper levels may be either explicitly expressed or camouflaged, and that this will be revealed by the analysis of textual-linguistic and narrative feature patterning » (Rosa, 2009, p. 229).

L’instance du traducteur implicite révèle donc la présence dans le discours du traducteur (Bosseaux, 2007, p. 21) dont le schéma de Munday (2008) souligne le rôle créatif et qui remplace l’auteur dans le texte cible. Est également mise en avant la superposition entre les deux voix, celle de l’auteur implicite (qui se manifeste dans le narrateur du TS) et celle du traducteur implicite (révélée par le narrateur du TC), ainsi légitimé dans son rôle de régie dans un nouveau discours narratif. Hermans (1996) avait déjà identifié un phénomène analogue, faisant intervenir lecteur implicite du TC et lecteur implicite du TS.

Le traducteur implicite domine l’entier processus, dans la représentation de Rosa. Cette instance, tout comme celle de l’auteur implicite dans le TS, agit en toile de fond et « tire les ficelles du narrateur » (du TC), en interprétant les plans linguistiques, narratologiques et sémantiques du TS, en faisant des inférences et en rendant le texte accessible pour un public donné. Dans son rôle de médiation et d’interprétation, le traducteur suit une intention précise et finit par produire un nouveau texte (Schiavi, 1996, dans Munday, 2008, p. 12). Toutefois, son intention n’est qu’une partie du message final : « the translated text is a mix of source and



target, an amalgam of author and translator, a ST mosaic overlaid with TT tesserae that is the result of the translator's conscious and unconscious decision-making » (Munday, 2008, p. 13). Ce message inhomogène, divisé en plusieurs couches de sens (*split message*), ouvre les portes, selon Munday, à des possibilités de distorsions et à la manipulation idéologique (*ibid.*).

Il est intéressant de voir que le texte, qui était au centre du schéma de Chatman ([1978] 1993) comme un pivot autour duquel se plaçaient les instances narratologiques, est désormais passé en toile de fond, comme pour signifier qu'il ne pourrait pas exister de texte sans les instances elles-mêmes et que ces dernières sont constitutives de son essence ultime, dans le discours. Dans les Figures 4, 5 et 6 ci-dessus elles sont les rouages de la communication textuelle, autour desquelles le texte se structure. Si les instances narratives représentent la dynamique textuelle, le mouvement et, en quelque sorte, la vie du texte, alors la voix narrative est son souffle. Cependant, la voix narrative ne fait que rapporter ce que le regard a vu, car sa fonction ultime est de créer des images mentales, soit des représentations. La voix de l'auteur, et celle du traducteur dans ce deuxième souffle et dans cette nouvelle vie textuelle qu'est la traduction, expriment un point de vue qui investit à la fois l'instance du narrateur et des personnages, qu'ils/elles ont transposé dans le texte original et dans la traduction.

La difficulté de définir le point de vue consiste peut-être dans le fait qu'on le trouve à la fois au niveau micro-textuel, linguistique et/ou narratologique, et dans cette impression plus générale que Simpson a défini la couleur ou *feel*, soit « sentiment » du texte, une impression d'ensemble, qui est pourtant descriptible, en réunissant les tesselles qui le forment et qui, comme la mosaïque de Munday (2008, p. 13), est faite de nuances. Notre mission consistera à regarder à travers ces pièces, qu'elles soient transparentes ou plus opaques, et à retrouver le dessin (ou un dessin possible) afin de l'appréhender selon différentes perspectives et à l'aide des marqueurs linguistiques les plus pertinents.

## 9. Méthodologie de l'analyse

L'intérêt d'une approche multidisciplinaire a été souligné par Mona Baker (2001) dans sa plaidoirie pour une ouverture de la traductologie aux autres disciplines, dans la riche branche des Sciences Humaines et Sociales : « translation studies is developing as part of a general intellectual movement which cuts across all areas of the humanities, and even the sciences » (Baker, 2001, p. 8). Son élan fédérateur est une invitation à la collaboration et une dissuasion à rentrer en opposition, souvent d'une façon binaire, entre disciplines aux intérêts communs ou similaires. En presque vingt ans, ses vœux ont été partiellement exaucés, si l'on constate la richesse et la variété des études placées sous l'égide des *Translation Studies*, qui ne sont plus une discipline « naissante ». Dans cette même démarche, notre recherche souhaite bénéficier des apports de la linguistique, et notamment de la pragmatique, mais aussi de la narratologie, avec une attention particulière aux études de la réception, et donc aux effets du texte sur le lecteur, notre but ultime étant d'observer le rôle de l'idéologie en traduction et le lien qui unit l'idéologie et le point de vue narratif. Aussi avons-nous choisi d'appliquer à un corpus de littérature de jeunesse des méthodes d'analyse généralement réservées à la littérature pour adultes, pour montrer que ces œuvres méritent toute notre attention et qu'elles sont des objets de recherche tout aussi stimulants que les autres. Notre hypothèse étant que la traduction a un rôle actif dans la construction de l'idéologie et qu'elle est profondément liée au tissu social dont elle est issue et à l'horizon d'attente de son public, nous allons présenter notre corpus et l'organisation de notre analyse.

### 9.1. Compilation du corpus

Pour les finalités de notre étude, nous avons constitué un corpus parallèle, bilingue, complet (il contient tous les romans de *The Chronicles of Narnia*) et pour cette raison « statique » dans le sens d'Olohan (2004, p. 44), même s'il laisse la possibilité d'intégrer d'autres traductions de ces mêmes textes, en français et en d'autres langues. Plus précisément, il regroupe les romans suivants et leurs traductions françaises, que nous présenterons plus en détail au Chapitre 11 : *The Magician's Nephew* (1955), *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950),

*The Horse and His Boy* (1954), *Prince Caspian* (1951), *The Voyage of the Dawn Treader* (1952), *The Silver Chair* (1953), *The Last Battle* (1956).

Il est constitué, en tout, d'environ 665 000 mots. Puisqu'il comprend tous les romans du cycle de Narnia, il répond également aux exigences d'authenticité qui caractérisent les études sur corpus. En effet, son intérêt réside dans le fait qu'il est représentatif d'un type de littérature — la littérature de jeunesse — et d'un genre — les « débuts » de la *fantasy*, tel qu'on l'entend aujourd'hui (3.4). Les traductions de *The Chronicles of Narnia* ont bénéficié d'un nouvel élan, à la fois dans le sillage du succès d'*Harry Potter* et d'un renouveau du genre fantastique adressé prioritairement à un jeune public, et grâce à l'intérêt suscité par les adaptations filmiques des romans de Lewis. Aussi, comme nous l'avons déjà souligné, l'analyse des modifications effectuées au cours du transfert en traduction pourrait-elle nous éclairer sur les systèmes de valeurs différents qui sous-tendent les deux textes, source et cible, l'Angleterre anglicane de l'après-guerre et la France républicaine et laïque.

La datation de ce corpus n'est pas homogène : le décalage temporel entre l'écriture de l'original (1950–1956) et la publication des traductions (elles-mêmes diffusées à des moments différents, à partir de 1980 et jusqu'en 2002, et révisées à plusieurs reprises) est un élément complexe qu'il nous faudra prendre en compte. Une complexité supplémentaire concerne l'apport des traducteurs, qui ont des styles et des parcours professionnels différents. Anne-Marie Dalmais (née en 1942) a écrit beaucoup de livres pour jeunes enfants et notamment des histoires d'animaux, entre les années 1970 et 1990.<sup>63</sup> Philippe Morgaut (né en 1947) a traduit pour Gallimard Jeunesse, entre 1990 et 2010, des romans pour adolescents et jeunes adultes, mais aussi des livres pour adultes, comme *Le Prophète* de Khalil Gibran (2013) pour Marabout. Cécile Duteil de la Rochère (née en 1963) est traductrice de l'anglais et critique littéraire. Chez Gallimard, elle a dirigé entre 1991 et 2002 des collections : Découvertes-Gallimard, Folio-Junior, Folio-Junior Théâtre. Pour le même éditeur, elle traduit, depuis 2010, des essais destinés aux adultes et, pour Gallimard Jeunesse, des romans à l'intention des adolescents et jeunes adultes. Elle a en outre travaillé pour Flammarion, Stock, Grasset, Albin Michel Jeunesse, Les Liens qui Libèrent et Fayard.

Notre étude s'est ouverte sur une série d'hypothèses, fondées sur des observations générales et un mémoire de Master soutenu en 2011 : d'abord, l'influence de l'idéologie dans la traduction de littérature de jeunesse et ensuite la pertinence d'une analyse du point de vue narratif pour mieux comprendre le processus de transfert d'une langue à l'autre, sous un angle

---

<sup>63</sup> Babelio, [en ligne] <https://www.babelio.com>, consulté le 2 septembre 2018.

axiologique. Nous avons constitué un corpus pour corroborer ou infirmer cette théorie : notre démarche est donc de type *corpus-based* (déductive, *top-down* ou descendante), plutôt que *corpus-driven* (inductive, *bottom-up* ou ascendante), et implique la vérification dans le corpus des hypothèses préalablement formulées, suite à l'observation des phénomènes (Tognini-Bonelli, 2001 ; Loock, 2016). De même, nos données ont été soumises à une analyse qualitative et quantitative, au sein de laquelle ces deux approches sont complémentaires.

Avant d'entreprendre toute démarche et pour ne pas enfreindre les droits à la propriété intellectuelle et de reproduction, nous avons envoyé en 2012 une demande de permission aux détenteurs des droits des ouvrages à numériser. Pour le texte source, The C.S. Lewis Company Ltd., basée à Poole (Dorset, UK) et Gallimard Jeunesse (Paris) pour l'édition française. La société britannique nous a répondu très rapidement et de manière positive, tandis que nous n'avons jamais reçu de réponse de la part de Gallimard. Toutefois, comme dans notre lettre nous précisons qu'une non réponse dans un délai de deux mois serait interprétée comme une permission tacite, nous avons pu procéder à la deuxième étape de la création du corpus de Narnia. Nous avons également précisé que les fichiers ainsi obtenus ne seraient dans aucun cas divulgués et que cette démarche était nécessaire pour notre travail de recherche universitaire.

Or, même si notre corpus ne peut pas, pour l'instant, être divulgué dans son intégralité, nous avons choisi d'utiliser un protocole standard, afin de laisser ouverte la possibilité de son intégration dans un corpus plus vaste de littérature de jeunesse qui pourrait éventuellement être librement accessible sur une plateforme dédiée, si toutefois les détenteurs des droits de publication le permettaient.

Plus précisément, les pages des deux volumes ont été scannées à l'aide du logiciel de reconnaissance optique de caractères Free OCR, qui est un logiciel *open source* (5.3). Il offre une large variété de langues et une précision satisfaisante, même si les fichiers ont dû impérativement être révisés afin d'éliminer des sauts de paragraphes inutiles et de rectifier les nombreuses coquilles : par exemple, le logiciel a du mal à distinguer entre un « i » majuscule, un « l » minuscule et le chiffre « 1 » ; en français, les accents ne sont pas toujours reproduits de façon correcte et, parfois, des diphtongues ou des syllabes sont représentées par un signe non existant en français ou en anglais (par exemple, « fi » au lieu de « fi »). Nous avons veillé à numériser uniquement du texte et à écarter les illustrations originales (qui feront l'objet d'une analyse à part, au Chapitre 10), en entête de chaque titre de chapitre. Les fichiers ainsi obtenus ont été sauvegardés sous *Microsoft Word* (.docx) : certaines de ces erreurs sont

repérables facilement grâce au correcteur orthographique<sup>64</sup> de ce programme et ensuite corrigés grâce à la fonction « Rechercher/Remplacer », mais d'autres coquilles peuvent passer inaperçues et (au minimum) une relecture attentive s'avère nécessaire avant de convertir les fichiers MS Word en format texte brut (.txt). Le choix d'un format texte particulier a été dicté par un souci de rendre le corpus exploitable par des concordanciers divers, et pour la précision assurée dans l'encodage (lettres accentuées, caractères spéciaux éventuels, etc.) dans plusieurs langues : le format UTF-8 (*Unicode Transformation Format*) est généralement recommandé (Kruger, Munday et Wallmach, 2011 ; Zanettin, 2012).

Nous avons nommé chaque fichier en précisant le titre du roman (abréviations communément utilisées et déjà citées dans cette thèse) et le chapitre correspondant. La numérisation a pris en tout environ 27 heures (environ 62 pages par heure), tandis que la relecture des fichiers a nécessité environ 330 heures.

Les fichiers ont été partiellement alignés à l'aide de SDL Trados Studio (Trados). Cette action a permis d'obtenir une mémoire de traduction (TM), constituée de fichiers bilingues TMX (*Translation Memory Exchange*). Nous avons choisi d'utiliser Trados pour cette étape car la marge d'erreur est minime et progressivement améliorée dans les versions les plus récentes<sup>65</sup>. En outre, ce logiciel nous a paru plus performant et ergonomique par rapport à Wordsmith Tools. L'avantage de disposer de fichiers alignés est de pouvoir consulter rapidement, en les comparant, toutes les traductions d'un même terme. Les fichiers TMX ont été consultés par le biais de la fonctionnalité dédiée, intégrée dans SDL Trados Studio. SDL Trados Studio, qui est un logiciel de TAO, ou d'aide à la traduction, peut être ici utilisé comme un concordancier. Tout en étant assez précis, l'alignement a requis aussi un contrôle manuel pour valider les segments. L'interface de Trados Studio permet de focaliser l'attention sur les couples de segments bilingues : cet exercice est également une précieuse occasion pour lire le texte avec beaucoup d'attention et de façon contrastive, en isolant et en classifiant les phénomènes traductifs les plus intéressants pour l'objectif de l'étude, qui est de voir les manifestations de l'idéologie par le biais du point de vue narratif. Ces exemples devront par la suite faire l'objet d'une remise en contexte, afin de bénéficier d'une perspective plus générale, nécessaire pour dégager des tendances. Pour cela et pour faciliter la notation,

---

<sup>64</sup> Des logiciels de correction orthographique et grammaticale plus performants existent dans le marché. Dans l'hexagone, le milieu des traductrices professionnelles francophones apprécie particulièrement Antidote (par *Druide informatique*).

<sup>65</sup> Comme précisé en 5.2, nous disposons actuellement de la version 2017, mais l'alignement a été effectué progressivement à l'aide des versions précédentes.

nous avons également créé des fichiers MS Word bilingues, sur deux colonnes, regroupant dans un seul document chaque roman, divisé par chapitres.

Ainsi constitué, le corpus de notre thèse est un corpus parallèle et bilingue (comprenant les originaux ou TS en anglais britannique, et leurs traductions respectives ou TC en français), spécialisé (en littérature de jeunesse), complet (comprenant tous les romans du recueil), unidirectionnel (anglais vers français) et aligné.

En complément de ce corpus numérisé, la traduction italienne publiée par Mondadori, en format papier et partiellement numérisée, a été utilisée pour appuyer certains exemples ou pour fournir des aperçus contrastifs éclairants. Le corpus multilingue ainsi obtenu a été utilisé pour des études ponctuelles.

Les outils d'analyse textuelle automatique permettent d'organiser les données respectivement en KWOC (*Key Word Out of Context*), KWIC (*Key Word In Context*), KWAC (*Key Word And Context*) ou KWUT (*Key Word Up to Context*). Parmi ces modalités, nous utiliserons principalement les listes de fréquences (WordLists), correspondant à l'organisation de type KWOC, et les listes de collocations (KWIC). Les mots les plus pertinents pour notre analyse apparaîtront avec leur cotexte, sous un format KWAC, à partir duquel nous allons extraire les passages qui nous intéressent particulièrement et qui seront présentés dans nos exemples bilingues (anglais-français) et ponctuellement trilingues (anglais-français-italien). La section suivante explique en détail notre projet d'analyse.

## **9.2. Exploitation des données**

Afin d'explorer, comme préconisé, les facteurs pragmatiques et idéologiques en jeu, notre analyse sera conduite sur une base à la fois quantitative et qualitative, et elle prendra en compte des phénomènes lexicaux, syntaxiques et discursifs. Si la première partie de cette thèse a eu une vocation d'analyse critique et contextuelle de l'œuvre de C.S. Lewis, la troisième partie s'articulera autour de l'analyse du paratexte (couverture, polices, illustrations, dédicaces et notes) et, ensuite, des texte et cotexte. Au moment où nous rédigeons, de nombreuses hypothèses doivent encore être testées. Elles prennent la forme de questions, qui ont le mérite de supporter notre réflexion mais qui ne pourront pas être toutes développées dans notre troisième partie.

Pour ce qui concerne l'analyse quantitative, les données statistiques (nombre de mots, listes de fréquences, etc.) sont une première approche du texte qui permet de le jauger d'un point de vue général, en mettant d'emblée en évidence des écarts possibles entre le TS et le TC. Elles peuvent aussi nous aiguiller vers d'autres types plus poussés d'analyse. Outre les outils classiques pour le comptage des mots (fonction « statistiques » dans MS Word), les logiciels d'analyse automatique permettent d'établir des listes de fréquences. Une liste de fréquence basique permet de répertorier tous les mots qui apparaissent dans un corpus, et leur nombre d'occurrences. Cette liste permet également de mettre en évidence la présence éventuelle d'un *hapax* (mot qui apparaît une seule fois). S'il s'agit de néologismes, leur traduction est d'autant plus intéressante du point de vue de la créativité du traducteur et/ou de tendances innovatrices ou traditionnelles. À côté de ces phénomènes isolés, quelles seraient les tendances générales qui pourraient être dégagées, dans l'analyse du point de vue et de l'idéologie, et quelles raisons pourraient les expliquer ?

Dans ce but, nous rechercherons des collocations et des colligations, en recensant des séries de phénomènes qui se manifestent de façon répétitive, et nous les confronterons à de plus vastes bases de données en ligne. Par exemple, parmi les marqueurs du narrateur, la colligation de « *said I* » (verbe de discours et première personne du pronom sujet) pourrait être pertinente pour une analyse automatique :

15.a) “Why,” said I, “was it so sad?” (VDT, Ch. 16)

15.b) — Pourquoi ? lui demandais-je. Était-ce si triste ? (Traduction PhM)

Les collocations de mots tels que « *solemn* », « *voice* », « *still* » et « *dream* » et leur distribution (place dans la phrase, rôle grammatical) peuvent nous apporter des clés de lecture au sujet du message religieux de ces textes et de leur transfert en traduction, tout comme les collocations de « *school\** », « *teach* », « *learn* » et « *book\** » nous éclairent sur la conception de l'éducation pour l'auteur. Pareillement, des collocations particulières dans le TS pourraient cacher des phénomènes d'intertextualité avec des passages de la Bible, qu'il faudra mettre en évidence, notamment dans les passages les plus pertinents pour une analyse du point de vue idéologique. Puisque la normalisation, que Baker (1996) avait identifiée comme l'un des universaux de la traduction, se manifesterait non seulement dans les structures grammaticales et syntaxiques, dans la ponctuation et dans la neutralisation d'expressions métaphoriques, mais aussi dans les collocations (Olohan, 2004, p. 97), notre but sera de voir dans quelle mesure il y a eu une neutralisation ou un lissage dans les éléments participant à la création

d'un message implicite à connotation religieuse, une tendance observée dans notre étude pilote (Artero, 2014b) et choisie comme point de départ de nos hypothèses de travail.

En tirant inspiration des recherches de Stubbs (1996) citées plus haut, l'étude des collocations de termes indiquant les peuples imaginaires qui habitent les royaumes autour de Narnia (comme les Calormènes) pourrait aussi être pertinente : cet empire, situé au Sud d'Archenland et de Narnia, rappelle le Moyen Orient et ses qualités sont diamétralement opposées à celles des Narniens (Ford, 1994, p. 92). Il serait pertinent de voir si, en traduction, des mesures ont été prises pour éviter des allusions trop directes à des Pays soumis à une loi musulmane stricte et adorant un dieu qui rappelle, de près ou de loin, le terrible Tash.

Une analyse contrastive de la prosodie sémantique des termes cités ci-dessus pourrait aussi s'avérer intéressante : dans quelle mesure l'équivalent en traduction se rapproche ou s'éloigne du sens exprimé dans le TS ? (Kenny, 1998b). Cela pourrait être d'autant plus intéressant pour les refrains que Lewis utilise de temps en temps : quelle serait leur fonction pour l'économie du texte ? Hart (1984, p. 84) y voit une manifestation du pouvoir du langage chez Lewis : les refrains fonctionnent pour elle comme des anticipations (« Aslan is on the move ») qui font naître dans le lecteur un frisson, comme un mélange de curiosité et de crainte, ou des enchantements (« Further up and further in »). Comment pourrait-on analyser leur transfert en traduction, tout en tenant compte de la poétique lewisienne ?

This emphasis on the power of language, traceable as a leitmotif throughout Lewis's imaginative writing, operates also in his critical and scholarly works. One of his most consistent aims was to distinguish between the meanings that words have accrued over the centuries and to strip them back to the native grain of their meaning for the original audience.

(Hart, 1984, p. 41)

Outre ces phénomènes linguistiques, à ce stade de notre recherche, notre attention sera principalement concentrée sur le sujet (narrateur et personnage(s) focalisateur(s), indiqués par des prénoms ou des pronoms) et un verbe de sentiment (permettant de voir ou percevoir le monde d'une certaine façon, comme « *know* », « *think* ») ou de discours (proposant un portrait des personnages, notamment en traduction). L'étude pilote (Artero, 2014b) avait montré l'importance dans le texte cible des constructions impersonnelles, à ce sujet. Des structures de phrases typiques de l'agentivité (phrases actives *vs.* passives) pourraient également avoir un intérêt majeur. Puisque la passivation ôte au sujet sa capacité d'agir (7.2), un recensement des occurrences des phrases passives, avec une bipartition entre personnages féminins *vs.* masculins, pourrait s'avérer intéressante pour une analyse des stéréotypes de genre.



Une analyse des choix lexicaux dans des passages pertinents sous l'angle de l'idéologie (notamment dans les romans où le parallèle biblique est, dans le TS, plus explicite) permettra de confirmer ou d'infirmier une tendance à la normalisation en traduction déjà remarquée dans des études précédentes (Kenny, 2001), et de voir leur impact sur l'idéologie du texte cible.

Enfin, l'analyse d'autres éléments, énumérés dans les sections précédentes — et notamment des déictiques, en prenant en compte le rôle clé qu'ils jouent dans le transfert du point de vue — conduiront à mettre en évidence dans ces textes des phénomènes déjà observés au cours d'autres études, citées précédemment, et à confirmer ou infirmer l'existence d'une tendance générale.

A translator's behaviour is often the result of conflicting loyalties, sympathies and priorities — precisely because a translator, like any human being, does not have just one identity, but many. He or she plays a multiplicity of roles and speaks simultaneously in a variety of voices, and he or she adopts a whole variety of strategies, often conflicting ones, in the space of even a single translation or a single stretch within a translation.

(Baker, 2001, p. 16)

Face à la complexité inhérente au processus traductif, des éléments divers attireront notre attention au fur et à mesure de leur manifestation, car les stratégies utilisées par le traducteur et les traductrices seront forcément multiples, en répondant ponctuellement à des exigences différentes. Enfin, notre méthodologie d'analyse doit être assez souple et adaptable pour nous permettre de maintenir une démarche d'ouverture capable de laisser « parler le texte », lui permettant de nous surprendre encore et toujours.

## Conclusion de la deuxième partie

Cette deuxième partie avait le but d'introduire des outils à même de nous permettre d'analyser les textes de notre corpus et de structurer une méthode reproductible que nous détaillerons dans la troisième partie de notre thèse. Nous avons commencé par présenter l'état de l'art, concernant les études consacrées au point de vue en traductologie. Vingt ans après ses débuts, si l'origine des *Translation Studies* n'est plus très récente et que le paradigme des CTS est désormais bien établi, en France cette discipline a encore du mal à trouver un statut autonome et une place dédiée au sein de l'université, ce qui lui accorderait plus de liberté et de ressources. Sans doute, la démarche d'analyse semi-automatique sur corpus qui caractérise les CTS gagnerait à s'ouvrir davantage à la multidisciplinarité et à des projets multilingues, nécessaires pour le bien de la recherche. Dans les sciences humaines et sociales, les efforts tendant à la mise en place d'une technologie et des formats interopérables vont dans le bon sens et sont prometteurs.

Inspirée et enrichie par des apports scientifiques si divers, en traductologie, stylistique, pragmatique et narratologie, tous aussi fondamentaux les uns que les autres, nous avons conclu ce chapitre en évoquant des pistes de travail et nous nous lançons dans un nouveau voyage, dans le cœur du pays de Narnia. La troisième et dernière partie de cette thèse est entièrement consacrée à l'analyse de notre corpus.



# III. POINT DE VUE ET IDÉOLOGIE

## DANS *LE MONDE DE NARNIA*

---

### **Introduction à la troisième partie**

Nous avons consacré la première partie de cette étude à des réflexions théoriques, et notamment à un état des lieux critique concernant les disciplines et les apports scientifiques susceptibles d'appuyer notre travail d'analyse, et à la mise en contexte de notre corpus. La deuxième partie a été centrée sur les outils linguistiques que nous appliquons dans cette troisième partie à l'analyse traductologique, à la fois qualitative et quantitative (semi-automatique) du point de vue idéologique. Comme nous l'avons précisé, derrière l'association de ces approches complémentaires réside une volonté d'équilibre entre subjectivité et objectivité, voire entre l'intuition qui accompagne le travail de recherche et le protocole qui lui confère un cadre scientifique (Baker, 2001).

Procédant par niveaux, notre protocole d'analyse débutera par une étape préliminaire, consistant à observer et décrire le paratexte, une composante fondamentale de la dimension macro-textuelle (Lambert et van Gorp, [1985] 2014), tout comme les autres éléments structuraux, parmi lesquels l'incipit, auquel nous consacrerons un chapitre. Cette phase sera suivie par l'analyse critique du discours des romans constituant notre corpus, organisée par thèmes. La clé de cette analyse consiste dans la transposition d'un concept narratologique comme le point de vue en entités linguistiques, afin qu'il puisse être quantifié et analysé avec le support de logiciels dédiés (Bosseaux, 2007, p. 11 ; Munday, 2008). Plus précisément, en 7.2 nous avons dressé une liste de marqueurs, susceptibles de matérialiser les fonctions textuelles à étudier. L'approche quantitative permet de les lister pour mieux aborder le texte dans sa micro-structure. Dans son volet qualitatif, la perspective peut alors être élargie à l'aide d'une démarche descriptive, passant de la dimension du morphème et du mot à celle de l'énoncé, et du cotexte au contexte, dans une approche contrastive. Ici, l'économie narrative du TS et celle du TC sont mises en relation d'une part avec des facteurs linguistiques et, d'autre part, avec des cofacteurs socioculturels, nous apportant des clés de lecture possibles,

en sachant que ni « les intentions du scripteur », ni « la valeur pragmatique » des énoncés » ne sont décelables par les logiciels d'analyse automatique (Guilbert, 2013, p. 87). Le facteur de subjectivité, quoique partiellement encadré, ne pourra pas être totalement écarté : comme l'analyse a toujours trait à la sensibilité et à la vision du monde du chercheur/lecteur qui entre en résonance avec le texte, dans un processus visant à saisir l'intention derrière les mots et aboutissant à une lecture/interprétation parmi toutes celles possibles, ce facteur est indéniable et inévitable. Ainsi, au lieu de figurer une limite, il devrait représenter un atout dans l'interprétation, en contribuant subjectivement à une vision d'ensemble d'un thème ou d'une problématique (pour nous, le rapport entre la traduction et l'idéologie) constituée de différentes facettes, voire de différents points de vue. L'étude de la traduction est avantageuse en ce sens, car elle offre d'emblée une vision double, voire multiple dans le cas des retraductions, de ce binôme indissociable (du moins dans le cadre de notre projet) formé par le TC et son TS : comme toute étude critique ou de la réception, en multipliant les lectures d'un texte elle fournit des aperçus différents et complémentaires d'une même situation de communication.

Ces entités linguistiques seront identifiées dans le texte en suivant un ordre thématique, mettant en avant des sujets propres à la poétique lewisienne et/ou représentatifs de l'œuvre que nous traitons : la religion, la violence et la mort, et le rapport à l'autre et à la diversité. Il s'agit de *topoi* qui ont, non seulement, un poids particulier dans l'œuvre de C.S. Lewis, mais qui sont au centre de notre actualité et sur lesquels les filtres idéologiques risquent de s'appliquer d'une façon systématique, face à une prise de position quasi obligée. Nous chercherons à dégager les stratégies énonciatives de la construction du point de vue liées à l'idéologie, dans un certain nombre de passages : l'observation des changements de perspective éventuels nous montrera la façon dont le transfert traductif modifie la structure textuelle et narrative et nous permettra de réfléchir aux enjeux que cela peut avoir pour la réception.

## 10. Aux frontières de Narnia : le paratexte

Notre corpus, composé des sept romans de *The Chronicles of Narnia* et de leurs traductions françaises a été brièvement évoqué en 9.1. Parmi les nombreuses éditions existantes, réunies en coffrets ou publiées séparément, pour adultes et/ou jeunes adultes ou plus directement adressées à un très jeune public, les versions étudiées réunissent dans un volume unique les sept volets de la saga. Elles ont été éditées respectivement par HarperCollins (2001) et Gallimard Jeunesse ([2005] 2010).

À un premier niveau d'observation, lors de sa toute première rencontre avec une œuvre littéraire, le lecteur est interpellé par une série d'éléments qui constituent le paratexte, un ensemble qu'on a parfois décrit comme une frontière, un seuil (Genette, 1987) ou la périphérie du texte (Lane, 1992). Si, dans une approche qui aborde progressivement l'œuvre, en franchissant par paliers successifs les différents niveaux d'accès au texte, l'analyse du paratexte s'avère une étape préalable et fondamentale, elle l'est d'autant plus pour une étude du point de vue. En effet, ce regard originel qu'on porte sur l'œuvre est une première « lecture » de l'appareil d'indices mis en œuvre par l'auteur/éditeur, grâce à une stratégie de communication précise, visant à inviter le lecteur à suivre ces indices et à diriger son regard et ses premières impressions. Souvent, cette communication multimédia s'appuie sur l'évocation, ou l'appel, en faisant l'usage de symboles censés parler directement à l'imaginaire de son public, et elle est forcément caractérisée par une grande économie. Cependant, elle vise déjà à situer l'œuvre au sein d'un système générique, voire culturel, d'où elle émerge en tant que produit à la fois conventionnel (doté d'un certain nombre de critères identifiables) et original (car censé apporter quelque chose de nouveau, grâce à quoi il sera choisi parmi tous les autres), en orientant la première impression du public qu'on souhaite conquérir. En effet, tous ces moyens (ou indices) divers se présentent comme une invitation à en savoir davantage, et représentent autant d'énigmes à résoudre, « porte entr'ouverte sur une infinité de possibles » (Salbayre et Vincent-Arnaud, 2006, p. 88), œuvrant à la fois sur une dimension intellectuelle (psychologique et/ou idéologique) et émotionnelle, et exerçant déjà une influence sur l'horizon d'attente du lecteur. Le paratexte fait donc partie de ces « zones » ou « territoires de frontières » du texte (Del Lungo, 2003) qui constituent autant de seuils d'entrée dans l'univers narratif et il représente un « message intentionnel et persuasif » (Genette, 1987, p. 398) ayant la fonction d'attirer et de séduire (voire de manipuler) son public, en vue d'obtenir l'adhésion du lecteur (Genette, 1987 ; Del Lungo, 2003). Le paratexte peut traduire une posture idéologique bien définie et guider la réception, créant une émotion

chez le lecteur qui peut aussi bien prendre la forme d'un sentiment d'appartenance (Tahir-Gürçağlar, 2002, p. 52). Autant de raisons qui montrent l'importance d'une analyse pragmatique du paratexte, visant à étudier l'effet qu'il suscite chez le lecteur (Del Lungo, 2009, p. 101) et, par conséquent, le rôle qu'il a sur la mise en place d'un point de vue idéologique.

Le paratexte a été soigneusement étudié par Genette dans *Seuils* (1987), qui le divise en un péri-texte et un épitéxte (1987, p. 11). Le péri-texte comprend tous les éléments qui constituent la première de couverture — le titre et d'autres indications éventuelles, le nom de l'auteur et éventuellement du traducteur, l'illustration —, et la quatrième de couverture, la notice éditoriale et/ou biographique, la préface, l'épigraphe, des illustrations à l'intérieur du texte, les notes de bas de page, etc. L'épitéxte regroupe, en revanche, des documents critiques ayant un lien avec l'auteur ou son œuvre, c'est-à-dire « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre » (Genette, 1987, p. 10), c'est-à-dire des interviews, la correspondance entre l'auteur et ses lecteurs, etc. Parmi ces éléments dérivés, Genette place également la traduction, une « pratique » consistant, selon lui, à faire de « commentaire au texte original » — notamment dans le cas de l'autotraduction — « commentaire à utiliser avec précaution car le droit à l'infidélité est un privilège auctorial » (Genette, 1987, p. 408). Or, Genette a été critiqué par les traductologues pour sa position très limitative vis-à-vis du texte traduit, qu'il considère comme une œuvre dérivée dont l'auteur garde encore fermement le contrôle, en niant ainsi son statut de texte bénéficiant d'une certaine indépendance et pouvant acquérir de nouvelles significations grâce à son déploiement dans un nouveau système culturel (Tahir-Gürçağlar, 2002, pp. 46–47 ; Summers, 2013, p. 15).

De plus, les questions cruciales qui se posent constamment dans une étude du point de vue — qui parle ? Qui voit ? — doivent composer ici avec le fait que l'auteur, notamment dans le cas d'une œuvre traduite, n'a généralement pas d'autorité sur le choix du paratexte (et le traducteur en aura d'autant moins) : dans ce cas particulier, la responsabilité du message est diluée parmi une série d'acteurs, intervenant à une étape ou à une autre de la création des éléments paratextuels (Summers, 2013). Puisqu'il s'avère compliqué, voire impossible, de remonter à la source de cet acte de communication complexe, il faudrait plutôt interpréter cette stratégie, mise en place par l'éditeur avec les autres acteurs de ce maillon de la chaîne du livre, comme un événement collectif, composite et forcément fracturé ou inhomogène : « [t]he binding [...] is conceivable, then, as the outcome of a collective chain of human decision-making and action whose importance is in its composite, yet necessarily fractured, agentive energy within and across the ideological faultlines of contemporary discourses » (Harvey,

2003, p. 69). Par le biais d'un message multimédia et donc de plusieurs codes sémiotiques à la fois (verbaux, ou écrits, et non-verbaux, ou iconiques), cette stratégie viserait ainsi soit à rapprocher le texte de son nouveau public, en lissant les spécificités culturelles du TS pour le rendre conforme aux attentes des nouveaux lecteurs, soit à les surprendre, mais toujours dans la recherche de leur adhésion.

L'étude du paratexte peut donc non seulement offrir quelques précieux indices sur la politique d'édition et sur l'idéologie qui la sous-tend, mais aussi ouvrir des pistes de réflexion sur le contexte de l'œuvre traduite. Réciproquement, l'étude du contexte est un préalable obligé pour comprendre le paratexte (Kovala, 1996). Selon Harvey (2003, p. 68), le paratexte (« the threshold between reader and text and between domestic and foreign values ») est une sorte d'interface entre le texte et son contexte, et le lieu idéal pour commencer à identifier les dynamiques de négociation qui caractérisent la traduction. Pareillement, Kovala (1996) reconnaît le rôle de médiation que jouent les paratextes, entre les textes et leurs lecteurs, et indique que les étudier permet de comprendre leur potentiel d'influence sur la lecture et sur la réception. L'étude des éléments péri-textuels et épitextuels en traduction est si porteur qu'il a même encouragé la création de groupes de recherche dédiés — comme le groupe Translation and Paratranslation (T&P) à l'Université de Vigo (Yuste-Frías, 2010, p. 118) — et cet intérêt ne fait que croître (Batchelor, 2018 ; Qi, 2018).

Nous nous concentrerons sur la première et la quatrième de couverture, la page de titre et annexes, et notamment sur l'illustration en première de couverture, le titre de l'œuvre, le texte de présentation, les notes bio-bibliographiques et les dédicaces. Parmi toutes ces zones périphériques du texte, l'incipit a une place à part dans l'économie narrative et nous consacrerons le Chapitre 11 à cet élément majeur pour traiter du problème de l'ordre de lecture de *The Chronicles of Narnia* (déjà évoqué en 4.2.1, du point de vue de la réception), en observant les paragraphes initiaux des sept romans à l'aide d'une grille de lecture composée de marqueurs de l'idéologie.



## 10.1. La couverture : illustrations, typographie et titre

En poursuivant avec la métaphore présentée ci-dessus, qui envisage le texte comme un dispositif ayant un centre (à définir) et une ou plusieurs périphéries, ou frontières, la première et la quatrième de couverture sont les éléments du paratexte que l'on retrouve en première ligne, lorsqu'on entre en contact avec une œuvre. Dans un premier temps, c'est ici que se joue le processus d'approche ou de séduction dirigé vers le lecteur potentiel, un moment qui peut être décisif car le choix de poursuivre ou pas la découverte de l'œuvre en dépend parfois. Ces éléments se doivent donc de concentrer un message convaincant dans un petit espace, et ce de façon intersémiotique, à travers le texte et l'image, en ayant recours à une densité sémantique très élevée.

Si cela est possible, c'est aussi parce que l'ensemble des éléments paratextuels renvoie au « tout », c'est à dire à l'œuvre, que chacun d'entre eux représente. Le concept de « la partie pour le tout » illustre bien le rapport métonymique liant le roman dans son ensemble à son paratexte. Parfois, ce rapport peut être tellement profond et complexe qu'il ne se limite pas à une simple évocation de la totalité de l'œuvre, mais, comme dans un hologramme, certains éléments du paratexte seraient une sorte de condensé de l'ouvrage entier, où « la partie contient le tout qui la contient » (Godin, 2000, p. 181). Cette conceptualisation pourrait être opérationnelle pour une étude de l'idéologie et du point de vue de nos éditions de *The Chronicles of Narnia*, et notamment pour ce qui concerne l'analyse des deux pages de couverture, voire des symboles qu'on y identifierait et dont ils pourraient être l'expression. « Pour comprendre la totalité, il faut commencer par la réduire — à un signe, un nombre, une image. Condensations extrêmes d'espace et de sens, les symboles [...] rendent la totalité accessible » (Godin, 2000, p. 184). Se combinant entre eux, en tant que signes, les symboles permettent d'appréhender la réalité d'une manière qui nous semble intuitive, évidente, sans passer par l'argumentation et s'adressant directement à une partie de nous qui entre en résonance avec ce langage et, dans une large mesure, nous échappe. De même, puisqu'ils en sont le reflet, ils révèlent le système de valeurs autour duquel l'œuvre est structurée, c'est-à-dire son idéologie. Or, les symboles et l'idéologie partagent en partie cette caractéristique de spontanéité, d'une communication qui œuvre sur d'autres plans de conscience, ne se révèle pas à la surface du langage, mais se joue plus en profondeur : « l'idéologie est [...] ce qui imprègne le texte à son insu » (Jouve, 2001, p. 11). En outre, l'idéologie est une forme de représentation de la réalité à travers des images mentales :

The concept of ideology is grounded, as the word suggests, in the notion of mental entities or 'ideas' that provide the materials of thought. Insofar as these ideas are understood as images — as pictorial, graphic signs imprinted or projected on the medium of consciousness — then ideology, the science of ideas, is really an iconology, a theory of imagery.

(Mitchell, 1987, p. 165)

Les enfants sont plus sensibles et réceptifs aux images que les adultes (Allard, 2010) et, tout comme les adolescents et notre société en général, sont très attirés par la communication audiovisuelle (vidéos sur YouTube, photos sur Instagram, etc.) et les représentations graphiques en général. D'ailleurs, notre société serait en ce moment même au coeur d'un vaste *pictorial, visual* ou *iconic turn* : « the widely shared notion that visual images have replaced words as the dominant mode of expression in our time » (Mitchell, 2005, p. 5).

*The Chronicles of Narnia* est un recueil qui attire encore aujourd'hui un public intergénérationnel, mais les réactions face au même message ne sont pas identiques. Les traces inhérentes à l'intertextualité ne seront pas interprétées de la même façon, selon les différentes cultures, adultes ou enfantines, et selon les expériences de chacun, soit selon celles qu'on désigne communément comme relevant des compétences du destinataire ou de son encyclopédie. Face à cette hétérogénéité de publics, l'œuvre se révèle comme une structure axiologique dans laquelle coexistent plusieurs niveaux sémantiques et idéologiques, que les lecteurs « activent » selon leurs croyances et leur vision du monde, ouvrant à plusieurs champs sémantiques possibles, et qui est présente dès le paratexte.

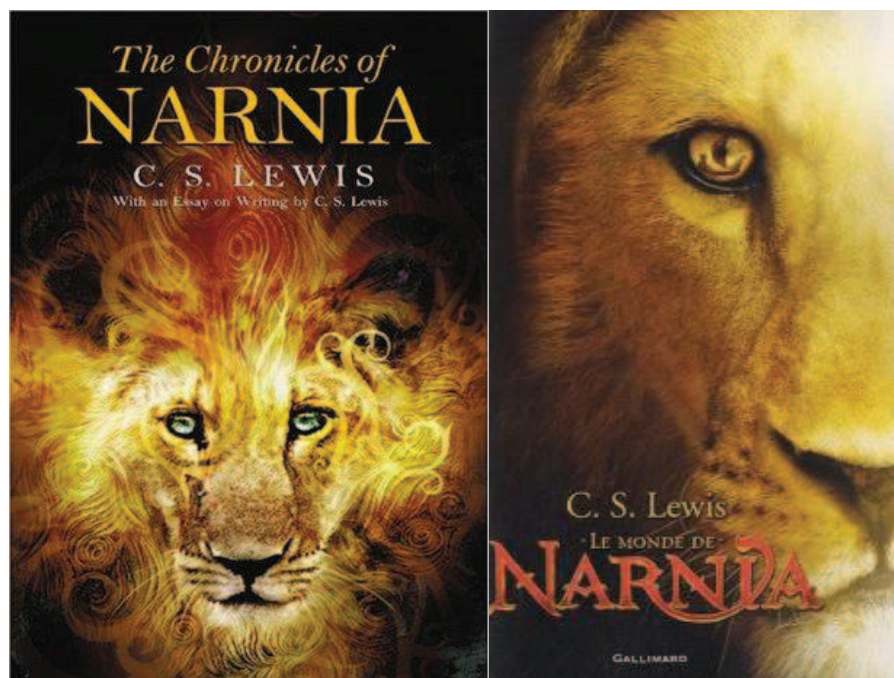
### **10.1.1. L'illustration en première de couverture**

Comme évoqué en 3.1 et en 3.3, dans sa première version de 2005 et dans sa version actuelle (2010), la couverture de Gallimard Jeunesse est une variation plus réaliste du thème graphique choisi par l'édition complète que HarperCollins avait publiée en 2001, repris par l'édition italienne de Mondadori (2005). L'auteur des trois versions, Cliff Nielsen, est un dessinateur et illustrateur de renom, auteur de bandes dessinées et de romans graphiques de science-fiction et *fantasy*. Ses projets incluent des illustrations pour *Star Wars*, *The X-Files* et des productions Marvel, outre à plusieurs couvertures de romans pour des auteurs tels que Stephen King,

Philip Pullman, John Grisham ou Ursula Leguin. Il enseigne à l'Art Center College of Design de Los Angeles.<sup>66</sup>

Dans les deux recueils (TS et TC, Figure 7), la première de couverture met en avant le personnage d'Aslan, en soulignant le rôle central et unificateur qu'il joue dans l'histoire — celui-là même qu'il a tenu pendant la genèse de *The Chronicles of Narnia* et son processus d'écriture : « I don't know where the Lion came from or why He came. But once He was there He pulled the whole story together, and soon He pulled the six other Narnian stories in after Him » (Lewis, 1960b). Avant d'étudier plus en détail la symbolique du Lion et son rôle dans l'économie narrative, penchons-nous sur les caractéristiques de ce thème graphique. Outre qu'il fournit des indications génériques, ce choix artistique vise un public cible de pré-adolescents, d'adolescents et de jeunes adultes, comme le confirme une analyse plus approfondie.

Figure 7. *The Chronicles of Narnia vs. Le Monde de Narnia* : page de couverture des éditions actuellement dans le commerce



Premièrement, dans les deux cas (TS et TC), le plan choisi est assez complexe. L'image entière du lion, marchant, dansant ou volant, toujours en compagnie d'enfants, privilégiée pour les premières éditions de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* ou les éditions actuelles

<sup>66</sup> ArtCenter, [en ligne] <http://www.artcenter.edu> et Shannon Associates LLC, [en ligne] <http://www.shannonassociates.com>, consultés le 16 mai 2018.

adressées aux enfants (cf. Annexe I), a été remplacée dans l'édition britannique par un portrait en gros plan du fauve. Le dessin est occupé pour les trois quarts par la crinière, qui s'étale dans toutes les directions en boucles dorées, formant des spirales où s'entremêlent des motifs tribaux dont deux entourent les yeux du lion (celui de gauche en forme de « S » majuscule et celui de droite rappelant un « n » minuscule : « Aslan » ?). La toison d'Aslan semble évoquer à la fois la chevelure d'un chérubin — dont on pourrait voir un ultérieur trait typique dans ses yeux bleus, si l'on pense à la façon dont l'iconographie populaire représente ces anges et qui est entrée dans le langage commun : « des yeux bleus/cheveux blonds comme un chérubin »<sup>67</sup> — et la barbe d'un patriarche biblique, ce qui lui confère une aura sacrée et humaine à la fois. Elle se confond avec l'arrière-plan brun foncé sur lequel (en bas, à droite) on devine l'ombre d'un motif tribal semblable aux deux décrits précédemment. Propres au style du dessinateur et à la mode dans les années à cheval du nouveau millénaire, ces motifs renouent avec une tradition ancestrale encore présente dans certaines civilisations (par exemple, chez les peuples polynésiens), où ils évoquent un tempérament guerrier et l'appartenance à une tribu. Tatoués sur la peau, ces dessins pouvaient marquer aussi des rites de passage, religieux et/ou de guérison : autant de significations qui gravitent autour du personnage et en augmentent le mystère.

Dans l'image, la lumière surgit au centre du front du lion, comme une flamme aux reflets dorés et rouges cuivrés, à l'endroit que certaines philosophies orientales appellent le Troisième Œil, lié à la spiritualité et à une vue « intérieure », et elle se répand dans des volutes, en éclairant davantage les tempes de l'animal et en illuminant son regard. Cet ensemble, évoquant à la fois des traits humains et une iconographie mythique, voire mystique, est porté par des détails réalistes : on devine l'ombre des deux oreilles, tandis que le museau, avec son poil ras et ses moustaches, est représenté avec précision. Le regard hypnotique et vitreux du lion fixe le spectateur, mais il est difficile d'y déceler une expression définie.

L'actuelle couverture de Gallimard Jeunesse (2010) affiche une œuvre différente du même artiste (Nielsen, [2002] 2010), inspirée par le personnage d'Aslan dans les films de la trilogie cinématographique (cf. *infra*) et déjà utilisée pour une édition britannique de *The Voyage of the Dawn Treader* (2010). La tête du lion y apparaît en très gros plan et le cadrage est délimité en haut par le front, sur la gauche par la racine de la crinière et en bas par une partie du menton ; elle est coupée sur la droite quelques millimètres au-delà d'une ligne imaginaire passant par le milieu de la truffe et qui scinderait la tête du lion en deux parties

---

<sup>67</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 17 juin 2018.

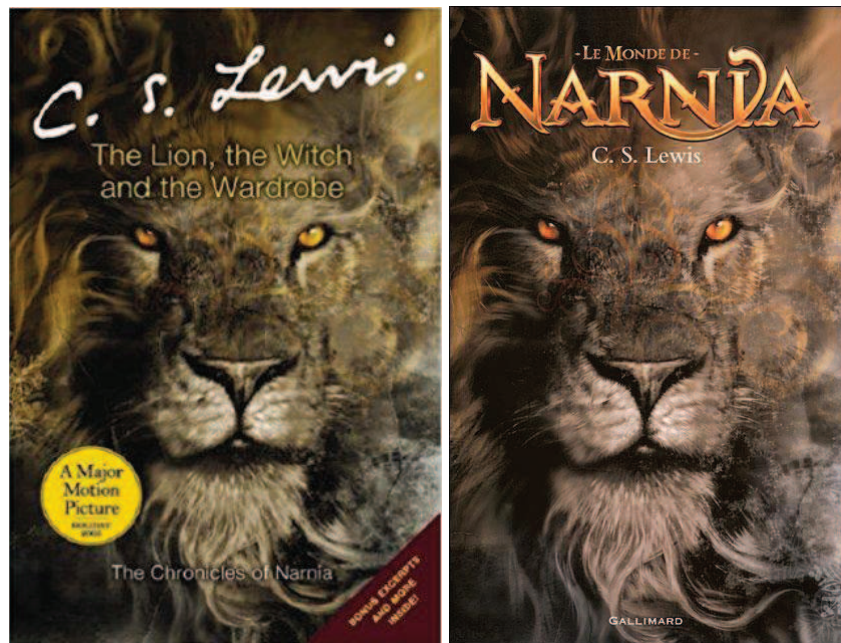
symétriques. La même image, parfaitement spéculaire, est reproduite en quatrième de couverture. Les détails sont très réalistes et le poil d'Aslan, cuivré et doré, ainsi que les moustaches, sont représentés avec une précision magistrale. L'œil est couleur ambre, plus proche de la couleur naturelle des yeux des lions. Son regard est profond et majestueux.

On devine sur l'iris l'ombre du voilier éponyme, le *Dawn Treader* (Passeur d'Aurore), et la pupille d'Aslan, partiellement cachée par la voile, fait figure d'un soleil noir. La ressemblance avec un vrai lion confère à Aslan un rôle de personnage plus tangible, tandis que le détail de l'œil met l'accent sur les aventures que ce livre promet de partager, tout en préservant l'aura de mystère qui entoure ce personnage dont on a envie de découvrir les secrets (et la face cachée). Le symbole du voilier est un élément qui a toute sa place dans les contes pour enfants (pensons par exemple, parmi les plus célèbres, à celui de Peter Pan) : il évoque la liberté et le voyage, ainsi que le voyageur par excellence, Ulysse, ou encore les vaisseaux des pirates ou des vikings. Ces renvois, dont certains pourraient toucher davantage les lecteurs adultes, donnent à cette illustration une touche épique, évoquant les gestes de héros immortels. Cependant, le lecteur découvrira rapidement que le *Dawn Trader* ne joue un rôle central ni dans l'ensemble de *The Chronicles of Narnia*, ni dans la construction du personnage d'Aslan.

Curieusement, la couverture de la première édition intégrale de Gallimard (2005) (Figure 8), œuvre du même artiste, constitue une sorte d'étape intermédiaire entre les deux éditions actuellement dans le commerce. Elle avait été adoptée par HarperCollins pour une édition du volume de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* pour adultes, mettant en avant le nom de l'auteur. Gallimard l'a écartée par la suite, lui préférant une stratégie graphique plus inclusive et une image moins inquiétante.

L'air intimidant du sujet de cette illustration serait issu à la fois du regard perçant du lion, dont les yeux sont moins arrondis, et de la couleur de son pelage, ayant des nuances de gris, et se fondant dans des boucles qui pourraient même rappeler la tête de certains dragons. Aussi, la vague ressemblance avec un loup évoque le personnage de Maugrim, le chef de la police secrète de la sorcière dans LWW, transposant dans une seule image la lutte entre le bien et le mal. Il s'agit d'impressions qu'on pourrait ne pas partager mais, en tout cas, ce portrait d'Aslan est plus ambigu et déroutant, par rapport à ceux privilégiés par les éditions considérées précédemment, dans lesquelles il dégage un air plus bienveillant.

Figure 8. Couvertures de LWW : HarperCollins et Gallimard (2005)



Dans les deux cas, Gallimard a choisi donc de s'affranchir de la tendance lancée par HarperCollins, pourtant suivie par d'autres éditeurs (par exemple, par Mondadori). La couverture de l'édition Gallimard Jeunesse de 2010 est alors une espèce de reformulation ou de réinterprétation de l'illustration du TS, mais le fait qu'il y ait eu deux versions de remplacement trahit une indécision.

Le choix de la couverture n'est jamais anodin et il peut déjà guider l'interprétation, en engendrant une lecture biaisée, à tout âge et notamment dans la représentation des personnages. « Si les enfants ont besoin, pour trouver leur place dans un conte, de savoir qui sont les 'bons' et les 'méchants', les lecteurs adultes cherchent à 'situer' le plus vite possible les différents personnages d'un récit » (Jouve, 2001, p. 10), où « les situer » revient à comprendre à quel niveau et surtout de quel côté les placer par rapport au système de valeurs auquel l'œuvre fait allusion.

La multiplicité des éditions de *The Chronicles of Narnia*, tant en anglais qu'en français, témoigne, certes, du succès et de l'immortalité de l'œuvre, mais aussi de la volonté des éditeurs d'atteindre le plus vaste public possible en termes de tranches d'âge. Cet aspect protéen de TCN est un signe clair de leur complexité et nous interroge au sujet des divers plans de lecture, qui représentent l'un des charmes de ce recueil. Seul personnage à être présent dans les sept romans, Aslan (« lion », en turec) est la clé de chacun des dénouements. En outre, il incarne parfaitement la complexité de TCN et leur structure stratifiée. En effet, si

l'on accepte de pénétrer dans *Le Monde de Narnia*, l'on découvre à première vue que le récit met en scène des animaux parlants, anthropomorphiques, comme ceux qui peuplent nombre de contes pour enfants. Dans ce cas, Aslan est le roi des animaux, un rôle traditionnellement attribué au lion dans certaines civilisations indoeuropéennes, où il est aussi un symbole de puissance et d'autorité, assimilé à la royauté, au soleil, à l'or et à la force de la lumière (Chevalier et Gheerbrant, 1982). Dans TCN, il est le roi de la forêt et le fils du Grand Empereur d'au-delà-des-mers, le Lion, le grand Lion (*the King of the wood, son of the great Emperor-beyond-the-Sea, the King of Beasts, the Lion, the great Lion*). Dans l'histoire, il est évident qu'Aslan incarne non seulement la puissance et la plus haute autorité, mais aussi la force du Bien qui lutte contre le Mal. Celui-ci est symbolisé par la sorcière et ses suiveurs, tout comme par certains comportements des humains, adultes ou enfants, quand ils se laissent dominer par l'égoïsme ou par d'autres instincts contraires à une « bonne conduite », dont les principes seront à décrypter dans notre analyse.

Sur un plan de lecture religieux, Aslan incarne le Christ. Cette interprétation est très appréciée par les lecteurs chrétiens, qui vont jusqu'à utiliser *The Chronicles of Narnia* pour expliquer la morale biblique aux enfants (voir par exemple Ditchfield, 2003). Le lion est une figure allégorique récurrente dans la littérature religieuse. Dans la tradition islamique, Ali, le gendre de Mahomet, est le « Lion d'Allah » vénéré par les Chiites. Dans la tradition judéo-chrétienne, le lion (avec un taureau, un aigle et un homme) est représenté dans quatre des seize membres et dans l'une des quatre têtes des « quatre vivants », les tétramorphes ailés tirant le char de Jahvé dans la vision d'Ézéchiel (Ez. 1 : 1–14) et ensuite entourant le trône céleste dans l'Apocalypse (Apoc. 4 : 7–8). Le lion représente également l'évangéliste Marc, selon les Pères de l'Église (et notamment Jérôme, VI<sup>e</sup> siècle). Enfin, Jésus aurait été un descendant direct de la tribu de Juda, l'une des tribus d'Israël, dont le symbole est un lion : c'est cette allusion qui serait la plus pertinente dans la genèse des *The Chronicles of Narnia*. Tout en insistant sur le fait que TCN ne sont pas des allégories, dans sa correspondance Lewis livre des suggestions importantes vis-à-vis du rôle que le personnage d'Aslan joue dans le recueil et sur sa signification symbolique, qui apparaît assez clairement grâce à une lecture attentive (Chapitre 12 de cette thèse). Dans le passage suivant, au cours du dernier chapitre de *The Voyage of the Dawn Treader*, Aslan explique à Edmund et Lucy qu'ils ne pourront plus visiter Narnia, car ils sont devenus trop âgés :

16.a) “You are too old, children,” said Aslan, “and you must begin to come close to your own world now.” [...]

“Are — are you there too, Sir?” said Edmund.

“I am,” said Aslan. “But there I have another name. You must learn to know me by that name. This was the very reason why you were brought to Narnia, that by knowing me here for a little, you may know me better there.” (VDT, Ch. 16)

16.b) —Vous êtes trop âgés, mes enfants, et vous devez commencer à vous rapprocher de votre propre monde, désormais. [...]

— Êtes... Êtes-vous là-bas aussi, monsieur ? demanda Edmund.

— J’y suis, répondit Aslan. Mais je porte là-bas un autre nom. Il vous faut apprendre à me connaître par ce nom. C’est pour cette même raison que vous avez été transportés à Narnia ; pour que, en me connaissant un petit moment ici, vous puissiez maintenant mieux me reconnaître là-bas. (Trad. PhM)

Christin Ditchfield (2003, p. 16) rapporte que, après avoir lu ce passage, une petite fille demanda à Lewis quels seraient ces autres noms d’Aslan. L’auteur de TCN aurait répondu en ces termes :

Well, I want you to guess. Has there ever been anyone in this world who (1.) Arrived at the same time as Father Christmas. (2.) Said he was the son of the Great Emperor. (3.) Gave himself up for someone else’s fault to be jeered at and killed by wicked people. (4.) Came to life again. (5.) Is sometimes spoken of as a lamb (see the end of the Dawn Treader). Don’t you really know His name in this world. Think it over and let me know your answer!

(Lewis, “Letter to Hila Newman”, 1953, dans Hooper, 2009)

Cette grille de lecture, dans laquelle Aslan représente Jésus-Christ, éclaire les impressions que nous avons évoquées plus haut, justifiant en partie l’aura mystique que nous avons perçue dans la couverture du texte source et laissant intact le mystère qui entoure le sujet de la couverture du texte cible, qui est une représentation à la fois plus réaliste, utilisant des symboles plus proches de l’épique et des contes pour enfants, et empreinte de majesté.

### **10.1.2. Titre du recueil, typographie et représentation**

Theo van Leeuwen (Kress et van Leeuwen, 2001 ; van Leeuwen, 2006) a étudié la sémiotique de la typographie, qu’il considère, avec le dessin, comme une source importante d’informations. En effet, les nouvelles technologies ont transformé et enrichi les possibilités de réalisation pour ces éléments textuels, en multipliant leur potentiel de communication. Van Leeuwen propose de les analyser du point de vue linguistique : dans ce sens, le message véhiculé par un mot dépasse la simple représentation d’un concept pour s’associer à l’impression visuelle d’ensemble qu’inspire la parole imprimée (van Leeuwen, 2006, p. 142). Van Leeuwen applique à la typographie une grille de lecture issue des trois métafonctions de Halliday ([1985] 2014) : la fonction idéationnelle (liée à la transitivité et donc aux processus, aux actions et aux



qualités), la fonction interpersonnelle (liée aux interactions sociales et aux comportements) et la fonction textuelle (lié à la représentation individuelle de l'expérience restituée dans un texte cohérent). La typographie, en tant que véritable ressource sémiotique, est une combinaison ou un faisceau de signes, analysables selon différents critères (position, espacement, couleurs, etc.), qui reflètent le contexte duquel ils sont issus et dont ils s'inspirent, c'est-à-dire une époque, un groupe social ou une culture (van Leewen, 2006). La typographie est donc à la fois connotée (sur la base de valeurs et connaissances partagées, au sein d'une même culture) et métaphorique — un concept, tiré des études de Lakoff, que van Leewen nomme *experiential metaphor* (*ibid.*) ou *experiential meaning potential* et qu'il utilise pour l'analyse du discours multimédia :

This refers to the idea that material signifiers have a meaning potential deriving from what it is we *do* when we produce them, and from our ability to turn action into knowledge, to extend our practical experience metaphorically, and to grasp similar extensions made by others.

(Kress et van Leewen, 2001, p. 10)

Cette manière immédiate et métaphorique de représenter la réalité s'adresse à plusieurs sens en même temps et profite du potentiel qu'offrent des synesthésies, créées par le rapprochement de lignes, couleurs, sujets, dénotation et connotation des mots, etc. Le signe peut alors acquérir un sens différent, selon le système de valeurs dans lequel il est utilisé et sera perçu par le destinataire à travers le filtre de ses connaissances, ses croyances et son vécu.

Si l'on observe les types utilisés dans les éditions choisies pour notre corpus (Figure 7), dans le TS les caractères dorés du titre sont en relief (ce qui apporte une expérience tactile et un volume, une épaisseur dans l'espace, perceptible tant au niveau visuel qu'au toucher), en cursif (*The Chronicle of*) et en lettres capitales (NARNIA), ces dernières mettant en évidence le nom de Narnia qui domine sur le reste. Le cursif, évoquant l'écriture manuscrite, rajoute une touche d'élégance et d'authenticité à ces *Chroniques* qui s'inscrivent par leur nom dans une longue tradition historique : que l'on pense, par exemple, aux chroniques médiévales ou au *Livre des Chroniques* (*Books of Chronicles*) dans la Bible, où l'on narre, depuis ses origines, l'histoire d'Israël, du Roi David et des rois de Juda, jusqu'à l'exil à Babylone sous Nabuchodonosor II, roi des Sumériens entre 605 et 562 av. J.-C. Aujourd'hui, le titre de nombreuses publications, séries, jeux vidéo, etc. débute par le nom de *Chronicles of...* ou « Chroniques de... », notamment dans le genre fantastique et *fantasy*,

renouant avec un passé lointain et imaginaire, auquel ce nom confère une dimension temporelle et une épaisseur existentielle et constituant ainsi une indication générique.

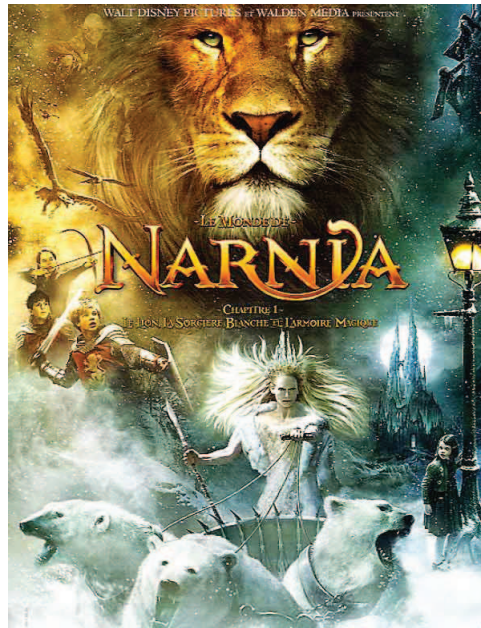
Le titre du recueil précède le nom de l'auteur, sobrement présenté en blanc et en lettres capitales, espacées et se détachant nettement de la couleur du fond. Le tout est d'une élégance un peu surannée, avec la surcharge chromatique de l'or, faisant de lien entre le texte et l'illustration. La fonction idéationnelle de cette typographie met en avant la symbolique de ce métal précieux par excellence, au « caractère *igné*, solaire et royal, voire divin. En certains pays, la chair des dieux est faite d'or » (Chevalier et Gheerbrandt, 1982, p. 705). Dans la tradition grecque, l'or est directement lié au soleil et à la lumière, tandis que dans les traditions européenne et asiatique, ce métal a un sens alchimique et ésotérique : symbole de richesse matérielle, « qui est elle-même le principe symbolique de la richesse spirituelle » (*ibid.*, p. 706). Le lien entre l'or, la lumière et le soleil est transposé dans la symbolique du Christ : « on comprendra pourquoi des artistes chrétiens donnèrent à Jésus-Christ des cheveux blonds comme Apollon » (*ibid.*, p. 707). C'est le métal dont sont construites les couronnes des monarques. Le relief des caractères du titre remplirait, en revanche, une fonction interpersonnelle de contact, car la texture invite à être touchée, et lui confère une tridimensionnalité qui met ce titre en valeur, lui permettant de ressortir davantage, lui donnant donc de l'importance et le détachant du reste. Toutes ces caractéristiques renouent avec l'illustration, en appuyant son emphase sacrée et royale, et apportant une cohérence et une cohésion textuelle à la couverture, dans son ensemble.

Dans le texte cible, la police du titre, dont le nom de Narnia est enrichi de nuances rouges et dorées, et domine tout le reste, reprend la charte graphique et le titre utilisée pour l'affiche (Figure 9) de la première adaptation cinématographique d'un des romans de *Le Monde de Narnia*<sup>68</sup> : *Chapitre 1 — Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire Magique*, dirigé par Andrew Adamson (réalisateur de *Shrek* et *Shrek 2*, et de *Le Monde de Narnia : Prince Caspian*, ainsi que producteur de *Le Monde de Narnia : L'Odyssée du Passeur d'Aurore*). Il sortit en salle en 2005. Il s'agit d'une signature unique qui caractérise toute la campagne médiatique de Narnia ; l'allure médiévale de cette police est facilement reconnaissable et l'embout du « R » s'élanche dans un long trait qui fait penser à la queue d'un lion, donnant vitalité au mot et lui conférant du mouvement. Cet indice illustre surtout le lien entre Narnia et Aslan.

---

<sup>68</sup> Au Québec, *Les Chroniques de Narnia : L'Armoire magique* (2005).

Figure 9. *Le Monde de Narnia* : affiche du premier chapitre de la trilogie filmique



Par ce choix, l'édition Gallimard Jeunesse se positionne directement dans la lignée de la production Disney et Walden Media, et elle surfe sur la vague de son succès. Rendant le produit facilement reconnaissable, ces caractéristiques l'intègrent en même temps dans la gamme de produits dérivés, adressés aux jeunes consommateurs et diffusés au niveau mondial (albums et adaptations pour les plus petits, jeux vidéo, figurines, tee-shirts, etc.) parmi lesquels on peut retrouver également l'épitéxte genettien. D'ailleurs, tout en occupant une place à part, il faudrait inclure dans l'ensemble hétérogène ces éléments épitextuels nouveaux que sont les pages Facebook dédiées aux auteurs et à leurs œuvres, les forums et les blogs des lecteurs, dont un très grand nombre est consacré à la *fantasy* et plus précisément à Narnia. Dans ces lieux virtuels, les lecteurs/spectateurs cessent d'être des simples consommateurs et, par leurs commentaires et leurs échanges, ils contribuent activement au développement et à la diffusion de ces produits culturels (Heller, 2014, p. 178).

Dans les deux couvertures (texte source et texte cible) la typographie du titre répond au critère sémiotique principal repéré par van Leeuwen (2006), qui est celui de *saliency* (« making a given text element stand out from its immediate textual environment », p. 144), caractéristique de ce qui est saillant, que nous pourrions traduire simplement par « mise en relief » ; cette fonction est remplie par la taille de la police, le contraste des couleurs et le mouvement créé par les lignes courbes et proéminentes (TS) ou angulaires et acérées (TC), et par la position sur la page (dans le TS en haut de la première de couverture et dans le TC dans

la partie inférieure). L'effet que ce paramètre exerce sur le regard du lecteur est de concentrer l'attention sur un point, pour ensuite l'influencer, dans un mouvement qui suit l'ordre de lecture, en orientant son point de vue. Si les deux points focaux du TS sont d'abord la couleur or du titre et de la crinière, et ensuite les yeux du lion, il nous semble que le TC concentre davantage l'attention sur l'œil (et donc sur le voilier) qui capture immédiatement l'attention, pour passer ensuite sur le titre, créant une syntaxe différente, à interpréter à l'aide des éléments mentionnés précédemment dans la description des images.

Une autre fonction sémiotique citée par van Leeuwen (2006, p. 145) est celle de l'encadrement (*framing*) : si les images (TS et TC) ne présentent aucune bordure, dans le texte cible la police, massive, est entourée par une ligne dorée qui l'enveloppe et lui donne un effet de tridimensionnalité, atteignant en partie et par d'autres moyens le même résultat observé dans le titre du texte source. Dans les deux cas, des signes typographiques émane une impression d'ordre, de solidité et de stabilité, mais dans le nom de Narnia, les formes arrondies qu'on retrouvait dans le TS sont remplacées dans le TC par des traits anguleux, légèrement crochus, rappelant vaguement la calligraphie gothique et évoquant des lames d'armes médiévales, ce qui leur confère un charme d'ancien (compensant par ailleurs, en partie, le trait archaïsant du titre anglais, *The Chronicles*, absent dans *Le Monde de Narnia*) et une connotation guerrière. Ce détail est également un paramètre générique, qui situe l'œuvre dans la ligne des publications *fantasy*.

La couleur rouge, outre le fait de mettre en évidence le mot « Narnia », apporte à la couverture un certain nombre de traits issus de la vaste symbolique de cette couleur, qui a traversé l'histoire de l'humanité (Pastoureau, 2016). Le rouge est la couleur du feu et du danger, rappelant au niveau archétypal une énergie primaire, car c'est la couleur du sang (et donc de la vie, qui peut toutefois terminer brutalement, si le sang coule à flots d'une blessure mortelle), mais aussi du pouvoir (séculier et ecclésiastique, dans la culture européenne) : on l'observe sur les vêtements des nobles romains, des empereurs et des cardinaux (les « princes de l'Église »), ainsi que sur l'Oriflamme et dans les armoiries médiévales (dont l'émail rouge est appelé « gueules », en héraldique). Aussi, les armoiries royales du Royaume-Uni comportent deux lions rouges sur fond doré et trois lions dorés sur fond rouge (Figure 10). Sur l'écusson, les trois lions sur fond rouge représentent l'Angleterre, le lion rouge sur fond doré l'Écosse et la harpe l'Irlande.

Figure 10. Armoiries royales du Royaume-Uni<sup>69</sup>



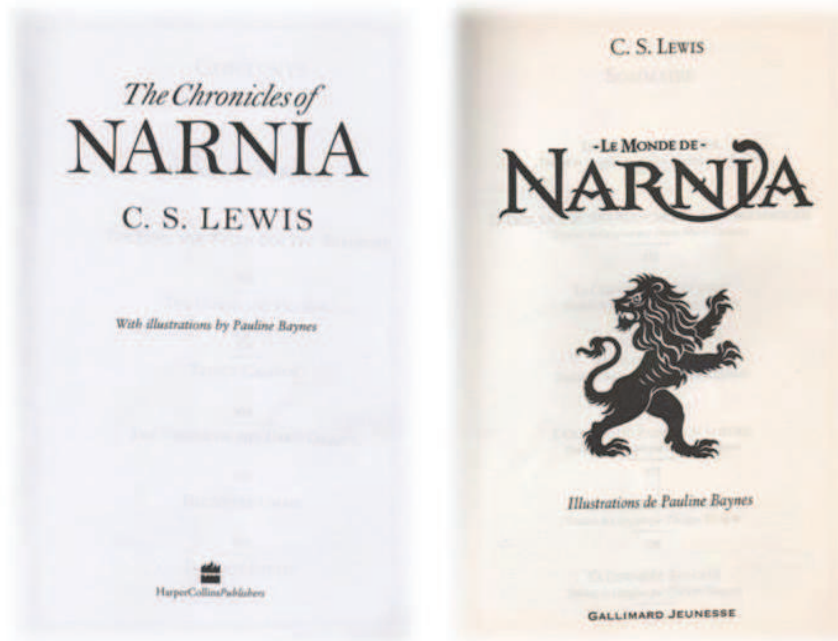
En Irlande, le rouge est la couleur guerrière par excellence, et aussi celle du Dagda, dieu-druide celtique, *Ruadh Rofhessa*, à la fois guerrier et prêtre savant (Chevalier et Gheerbrant, 1982). C'est également la couleur de l'amour, de la passion, de l'érotisme et de la fête (notamment de la fête la plus populaire pour les enfants, qui est Noël). Le rouge du Père Noël, qui est un personnage facilitateur dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, est un héritage de la couleur de la cape de Saint Nicolas, « protecteur et bienfaiteur des enfants », fêté en Europe le 6 décembre, date à laquelle les enfants recevaient un cadeau (Pastoureau, 2016, p. 189). Dans la symbolique chrétienne, c'est une couleur ambivalente, évoquant à la fois le sang et le feu, la chair et l'esprit : elle évoque les martyres et le sacrifice rédempteur de Christ sur la croix, et elle représente l'Esprit Saint et la Pentecôte, mais elle est aussi, avec le noir, la couleur du diable (Pastoureau, 2016).

Maintenant, si l'on observe les deux pages de faux-titre (Figure 11), celle du texte cible arbore un lion rampant, très similaire à celui du blason britannique (Figure 10), où il représente l'Angleterre, tandis que la licorne représente l'Écosse. Ce choix de Gallimard nous semble dû à une volonté délibérée de créer un lien entre l'ouvrage de Lewis et la tradition monarchique et chevaleresque britannique, d'autant plus qu'il ne s'agirait pas d'un dessin de Pauline Baynes.

---

<sup>69</sup> Royal Central, [en ligne] <http://royalcentral.co.uk/blogs/history/the-royal-coat-of-arms-explained-82173>, consulté le 16 juin 2018.

Figure 11. Pages de faux-titre (TS et TC)



Dans la page de couverture (Figure 7), pour le nom de l’auteur et la première partie du titre (« *Le Monde de* »), qui se confondent par leur couleur avec le pelage du lion, Gallimard a choisi une police sobre et linéaire. Ainsi, dans le texte cible, le nom de l’auteur reste dans l’ombre au profit d’une série de traits génériques, pour des finalités commerciales évidentes (cf. *supra*). Dans le texte source, HarperCollins n’a besoin d’aucun artifice pour vendre une œuvre dont la popularité est incontestable depuis au moins trois générations ; le nom de C.S. Lewis, en évidence juste après le titre de son recueil, est un appel fondamental, quoiqu’en second plan. En effet, il n’est pas en relief et, comme il est d’usage, il est écrit en lettres plus petites par rapport à ce qui le précède. Tous ces détails participent à une volonté de focaliser l’attention sur le mot « Narnia » au niveau du code écrit, et sur le lion (sa tête, son œil) pour ce qui concerne l’image, formant un binôme lié, selon une « grammaire visuelle », par une sorte de parataxe : Aslan-Narnia, Narnia-Aslan, concepts indissociables, renverraient au final à la même chose. Il s’agit en fait d’un lien métonymique dont on ne sait pas, pour l’instant, lequel des deux termes serait la cause et lequel serait l’effet.

Après avoir considéré la facette graphique du titre, il nous faut approfondir le volet du contenu linguistique. Du point de vue grammatical, *Le Monde de Narnia* est une proposition constituée par un nom (*Le Monde*) dont *Narnia* est le complément. Pareillement, *The Chronicles of Narnia* indique un nom générique suivi par un complément déterminatif de lieu, d’origine ou exprimant un argument. Destiné, selon Genette (1987, p. 79.), à identifier

l'ouvrage, mais aussi à en désigner la forme et/ou le contenu, à le mettre en valeur, le titre d'une œuvre narrative est « un objet de circulation, [...] un sujet de conversation » (Genette, 1987, p. 79), un « élément de séduction, de par son mystère » (Salbayre et Vincent-Arnaud, 2006, p. 91). Dans ces couvertures, les deux pôles du mystère sont le Lion et le nom de Narnia, le lecteur non initié ne sachant pas, à première vue, s'il s'agit d'un prénom (celui du lion ?) ou d'un toponyme. Selon la terminologie genettienne et concernant ce qu'il appelle « la fonction descriptive du titre », *Le Monde de Narnia* pourrait être thématique (indiquant ce dont on parle) et désigner l'objet central de l'œuvre, tandis que *The Chronicles of Narnia* est un titre mixte qui contient une partie initiale rhématique (indiquant, selon Genette, ce qu'on en dit), visant le texte lui-même et fournissant une indication générique, suivie par une partie finale thématique. Le titre français abandonne l'idée de plonger les lecteurs dans la lecture de chroniques relatant l'histoire de lieux, de héroïnes et héros imaginaires, pour les propulser directement dans ce monde. L'illusion dans le TC est complète, car au dos de la page du faux-titre l'on peut lire : « [l]es sept volumes du *Monde de Narnia* ont été publiés pour la première fois en Grande Bretagne comme suit : [...] ». Le lecteur doit chercher plus bas le titre original, dans une mention en anglais sur la propriété intellectuelle des romans.

La perspective est, respectivement et d'une part, temporelle, chronologique et diachronique et, seulement de façon secondaire, spatiale (TS), et d'autre part purement spatiale (TC). Le titre en anglais se situe, avec *The Chronicles*, dans une dimension verbale et dynamique, et focalise davantage les attentes sur la voix narrative (« qui parle ? »), qui narrera les aventures de Narnia dans une construction (interprétation) progressive et d'un point de vue temporel. Le titre en français, *Le Monde de Narnia*, amène au contraire le lecteur dans une dimension spatiale et visuelle (« qui voit ? »), où le texte représentera un univers narratif autonome (un « monde »), qui pourrait aussi bien être un espace clos, où le temps serait figé, comme dans un « arrêt sur images ». Les deux titres représentent ainsi deux pôles (ou plans) narratifs, opposés et complémentaires à la fois : à une succession chronologique d'actions, ou de « photogrammes » en mouvement et en diachronie, s'oppose une suite de descriptions, des « instantanées » réunies, en synchronie, les unes à côté des autres, à former un tout. Le jeu des oppositions peut continuer en désignant le narrateur dans le rôle du premier artisan de *The Chronicles*, tout comme les personnages pourraient l'être dans *Le Monde de Narnia*. La différence entre ces deux plans serait alors la même que dans un décrochage énonciatif, c'est-à-dire une rupture, un changement de locuteur, qui est en même temps une opposition entre plans du point de vue (Rabatel, 1998).

En outre, la formule « *Le Monde de...* » sert d'introduction au titre d'autres œuvres destinées à un jeune public, comme le film de Disney *Le Monde de Nemo* (2003), sorti en salle deux ans avant le premier volet de *Le Monde de Narnia*, ou la bande dessinée française *Le Monde de Milo* (Ferreira et Marazano, 2013–2018), entre autres, et pourrait représenter un appel générique pour un public d'enfants, quoique l'indication de la maison d'édition « Gallimard Jeunesse » soit lisible seulement à l'intérieur, en page de titre, et dans une adresse mail en quatrième de couverture : en effet, la première de couverture et la côte reportent seulement le nom de Gallimard et cette même édition est considérée, du moins au Royaume-Uni, comme une édition pour adultes.

Une analyse quantitative de la collocation « Le Monde de Narnia » montre qu'elle est absente du corpus en français. Le mot « monde » (Figure 12) y apparaît 498 fois, mais la collocation « monde de » (Figure 13) seulement trois fois.

Figure 12. Collocations de « monde » dans le TC (concordances)

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent #	Sent. Pos.	Para. Pos.	Hea	Hea	Sect	Sect. Pos.	File
365	, je te donnais de l'avoine, ça, tout le monde serait prêt à en témoigner. –			1 339	100	80%	0	49%		0	49%	MN_chapitre_10.txt
366	vrai! s'exclama le cochon. C'était un monde sacrément dur. J'ai toujours dit			1 491	113	67%	0	55%		0	55%	MN_chapitre_10.txt
367	la qualité de l'air de ce nouveau monde! À Londres, il était beaucoup			2 456	181	100%	0	90%		0	90%	MN_chapitre_10.txt
368	comment les échanges entre notre monde et le pays de Narnia ont			43	1	72%	0	1%		0	1%	MN_chapitre_1.txt
369	plus là ? Est-il sorti ? » Et puis tout le monde se précipita dehors pour le			1 544	127	54%	0	60%		0	60%	LWW_chapitre_8.txt
370	à faire confiance au castor, et tout le monde, y compris Edmund, fut			1 139	88	65%	0	42%		0	42%	LWW_chapitre_7.txt
371	Ooohhh !!! cria soudain Susan. Tout le monde lui demanda ce qu'elle avait. –			153	14	44%	0	7%		0	7%	LWW_chapitre_6.txt
372	rendit compte qu'il s'était trahi. Tout le monde s'arrêta ; tout le monde le			607	50	33%	0	30%		0	30%	LWW_chapitre_6.txt
373	trahi. Tout le monde s'arrêta ; tout le monde le regarda fixement. Peter siffla			612	50	75%	0	30%		0	30%	LWW_chapitre_6.txt
374	sorcière, la Sorcière Blanche. Tout le monde, tous les habitants du bois la			1 173	88	36%	0	57%		0	57%	LWW_chapitre_6.txt
375	, une porte qui conduit vers un autre monde (et je dois vous avertir que			1 367	90	18%	0	62%		0	62%	LWW_chapitre_5.txt
376	je répète, Lucy a pénétré dans un autre monde, je ne serais pas du tout			1 398	90	53%	0	63%		0	63%	LWW_chapitre_5.txt
377	tout surpris de découvrir que cet autre monde a un temps séparé, qui lui est			1 411	90	68%	0	64%		0	64%	LWW_chapitre_5.txt
378	qu'à Edmund. Une porte. Une porte du monde des Hommes ! J'ai entendu			172	19	71%	0	7%		0	7%	LWW_chapitre_4.txt
379	, se trouve le chemin qui mène au monde des Hommes. Maintenant,			1 338	90	89%	0	58%		0	58%	LWW_chapitre_4.txt
380	a dit cela ? demanda Lucy. – Tout le monde le sait ! affirma Edmund,			2 064	139	36%	0	89%		0	89%	LWW_chapitre_4.txt
381	que moi depuis le commencement du monde. – Mais, qu'avez-vous fait ?			1 496	106	100%	0	61%		0	61%	LWW_chapitre_2.txt
382	de se souvenir de leur vie dans ce monde, c'était uniquement comme			1 421	84	69%	0	57%		0	57%	LWW_chapitre_17.txt
383	? Elle était près de mes pieds. Tout le monde cria pour lui expliquer ce qui			649	40	5%	0	27%		0	27%	LWW_chapitre_16.txt
384	maison ! déclara Aslan. Hardi, tout le monde ! Montez et descendez les			770	44	100%	0	32%		0	32%	LWW_chapitre_16.txt
385	gris foncé mais au-delà, au bout du monde, la mer déployait une pâle			1 039	70	70%	0	42%		0	42%	LWW_chapitre_15.txt
386	, crampez-vous ! L'instant suivant, le monde entier parut se renverser et les			2 400	159	9%	0	97%		0	97%	LWW_chapitre_15.txt
387	était sévère et les oreilles de tout le monde résonnaient encore du vacarme			67	2	66%	0	3%		0	3%	LWW_chapitre_14.txt
388	le camp. L'humeur d'Aslan émut tout le monde ce soir-là. Peter se sentait mal			513	29	78%	0	21%		0	21%	LWW_chapitre_14.txt
389	semblait enrager cette canaille. Tout le monde s'acharnait contre lui,			2 013	139	50%	0	83%		0	83%	LWW_chapitre_14.txt
390	, comme on les appelle dans notre monde), qui portaient des instruments			812	38	63%	0	34%		0	34%	LWW_chapitre_12.txt
391	verte. À moins d'avoir contemplé un monde enneigé aussi longtemps que			1 911	109	20%	0	73%		0	73%	LWW_chapitre_11.txt
392	après qu'on l'eut avalé ; puis tout le monde s'endormit profondément. Il			1 215	78	96%	0	47%		0	47%	LWW_chapitre_10.txt
393	histoires à leur sujet même dans notre monde, c'est-à-dire dans le monde qui			1 743	118	71%	0	67%		0	67%	LWW_chapitre_10.txt
394	dans notre monde, c'est-à-dire dans le monde qui est de ce côté de la porte			1 747	118	80%	0	68%		0	68%	LWW_chapitre_10.txt
395	. Les images du Père Noël, dans notre monde, lui donnent seulement l'air			1 777	120	56%	0	69%		0	69%	LWW_chapitre_10.txt
396	était de jouer la surprise. Tout le monde tomba d'accord là-dessus et la			795	38	15%	0	28%		0	28%	I.B. Chapitre-9.txt



Figure 13. Collocations de « monde de » (concordances)

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent. #	Sent. Pos.	Para. #	Para. Pos.	Hea	Hea Sect	Sect. Pos.		
1	luis la personne la plus malheureuse du monde l De nouveau, il sentit l'haleine			2 566	178	100%	0	75%			0	75%	HHB_CHA
2	retrouva bientôt en train de regarder un monde de rochers nus et de terre. On			1 545	88	65%	0	53%			0	53%	LB_C
3	l'intérieur et vous êtes tombés dans le monde de Cham, éclairé par un soleil			128	9	65%	0	6%			0	6%	MN_ch
4	et plus rassurante que jamais après le monde de décrépitude et de ruines			57	2	78%	0	2%			0	2%	MN_c

En effet, en effectuant une recherche de termes concernant un lieu (indicateurs génériques d'un toponyme) et rattachés au groupe nominal « de Narnia », l'on voit que ce dernier (Narnia) est un toponyme spécifique, précédé parfois par une précision générique (géographique) qui n'est jamais un nom propre, comme l'indique la lettre initiale, par exemple, de « monde » ou de « pays », toujours écrite en minuscule. La collocation « pays de Narnia » est la plus fréquente dans le corpus, comme l'on peut voir dans les Figures 14 et 15. Elle présente en total huit occurrences, suivie par « terre de Narnia » et « royaume de Narnia » avec quatre résultats (Figures 16 et 17) et par « contrée de Narnia », avec une seule occurrence (Figure 18).

Figure 14. Collocations de « pays de Narnia » (concordances)

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent. #	Sent. Pos.	Para. #	Para. Pos.	Hea	Hea Sect	Sect. Pos.		
1	pourrait leur donner le Tisroc quand le pays de Narnia sera devenu une			3 134	198	77%	0	95%			0	95%	LB_C
2	colline, il se propagea à travers tout le pays de Narnia. En bas, dans le camp			2 340	178	87%	0	68%			0	68%	PC_CHA
3	régulier. En contrebas s'étendait le pays de Narnia, comme un vaste tapis			1 319	83	16%	0	48%			0	48%	MN_ch
4	quoi consiste votre tâche. Loin d'ici, au pays de Narnia, vit un vieux roi qui est			1 498	101	19%	0	43%			0	43%	S-CH_CH
5	dire où nous sommes ? – Dans le pays de Narnia, au château du roi, à			1 196	73	36%	0	33%			0	33%	S-CH_CH
6	et grande envie de me trouver dans ce pays de Narnia. » Et ma jument m'a			805	25	96%	0	22%			0	22%	HHB_CH
7	voilà : la cascade est la frontière du pays de Narnia. Au-delà de ces			497	30	85%	0	18%			0	18%	MN_ch
8	les échanges entre notre monde et le pays de Narnia ont commencé. A			46	1	84%	0	1%			0	1%	MN_c

Figure 15. Collocations de « Narnia » (TC et TS)

N	Cluster	Freq	Set	Length
1	ROI DE NARNIA	31		3
2	DE NARNIA ET	26		3
3	NARNIA ET LE	10		3
4	ET LE NORD	8		3
5	PAYS DE NARNIA	8		3
6	ROIS ET REINES	8		3
7	LE ROI DE	8		3
8	REINE DE NARNIA	8		3
9	PARLANTS DE NARNIA	7		3
10	REINES DE NARNIA	7		3
11	ET REINES DE	7		3
12	DE NARNIA QUI	6		3

N	Cluster	Freq	Set	Length
1	KING OF NARNIA	33		3
2	OF NARNIA AND	28		3
3	NARNIA AND THE	21		3
4	LAND OF NARNIA	15		3
5	BACK TO NARNIA	14		3
6	IN NARNIA AND	14		3
7	AND THE NORTH	10		3
8	KINGS AND QUEENS	8		3
9	QUEEN OF NARNIA	8		3
10	OUT OF NARNIA	7		3

Figure 16. Collocations de « terre de Narnia » (concordances)

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent. #	Sent. Pos.	Para. Pos.	Para. Hear	Para. Sect.	Sect. Pos.	File
1	le mal que tu as fait à ma douce terre de Narnia le jour même de sa			58	3	71%	0	2%	0	2%	MN_chap
2	d'Aslan, je vous offre à jamais la terre de Narnia. Je vous offre les bois,			223	17	89%	0	8%	0	8%	MN_chap
3	son règne salutaire et sans fin, la terre de Narnia était recouverte de			800	36	60%	0	27%	0	27%	HHB_CHAP
4	soleil couchant. Juste à l'endroit où la terre de Narnia rencontrait la mer, plus			1 511	82	23%	0	63%	0	63%	LWW_chap

Figure 17. Collocations de « royaume de Narnia » (concordances)

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent. #	Sent. Pos.	Para. Pos.	Para. Hear	Para. Sect.	Sect. Pos.	File
1	même sur des dunes, mais à travers le royaume de Narnia, au printemps, le			2 170	151	22%	0	88%	0	88%	LWW_chapitre_15.bt
2	déjà puissant, étaient entrés dans le royaume de Narnia ouvertement, en			1 116	74	76%	0	41%	0	41%	LB_Chapitre-12.bt
3	guerre engagée à présent dans notre royaume de Narnia, il nous plaît de			535	37	19%	0	18%	0	18%	PC_CHAPITRE-13.bt
4	une bonne nouvelle pour le triste royaume de Narnia. Tarva, le Seigneur			2 097	126	88%	0	60%	0	60%	PC_CHAPITRE-4.bt

Figure 18. Collocation de « contrée de Narnia »

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent. #	Sent. Pos.	Para. Pos.	Para. Hear	Para. Sect.	Sect. Pos.	File
1	, répondit le cheval. La bienheureuse contrée de Narnia... Narnia aux			2 014	93	67%	0	50%	0	50%	HHB_CHAPIT

Dans notre corpus, le terme « monde » est parfois utilisé pour désigner Narnia par une reprise anaphorique (de façon explicite ou implicite, comme dans l'exemple 17.b), mais, encore une fois, jamais dans une proposition du type « monde de Narnia ».

17.a) [...] and when, many years later, another child from our world got into Narnia, on a snowy night, she found the light still burning. And that adventure was, in a way, connected with the ones I have just been telling you. [...] That was the beginning of all the comings and goings between Narnia and our world, which you can read of in other books. (MN, Ch. 15)

17.b) Bien des années plus tard d'ailleurs, une nouvelle petite fille bascula de notre monde dans celui de Narnia, en pleine nuit, sous la neige, et tomba sur le réverbère toujours allumé — une aventure qui, vous vous en doutez, n'est pas sans lien avec celle que je viens de vous raconter. [...] Ainsi commencèrent les nombreux allers et retours entre Narnia et notre monde, dont vous pourrez suivre le récit dans les autres livres. (Trad. CDR)

Cette analyse quantitative confirme notre hypothèse initiale selon laquelle le choix du titre n'est pas un rappel du cotexte, mais il est visiblement dû à une stratégie commerciale visant à inscrire la publication du recueil dans le sillon tracé par la sortie en salle du premier volet de la saga de Disney, intitulée en France *Le Monde de Narnia*. À la différence du titre original, celui-ci remplit donc, avant tout, une fonction commerciale et secondairement une fonction dénotative. Cependant, les deux titres sont cohérents avec l'histoire contée et, encore une fois,

complémentaires : en effet, *The Chronicles of Narnia* narre l'histoire du monde de Narnia, de son commencement à sa fin. Aussi, dans les deux éditions, tous les éléments de la couverture participent d'une dialectique combinant le réel et l'imaginaire : des détails réalistes (dans le TS, le titre, « *The Chronicles* », évoquant un genre historique, et dans le réalisme de l'illustration, pour le TC) donnent de l'épaisseur à l'univers imaginaire qu'évoque le reste de la couverture (la représentation du lion dans le TS, empreinte de fantastique, et le titre du TC, ouvrant d'emblée sur un monde imaginaire) mais le font d'une façon « croisée ».

Notre réflexion autour du paratexte du texte original et de la traduction de Narnia a démontré l'existence d'une relation de continuité entre les deux versions, HarperCollins et Gallimard, pour ce qui concerne les couvertures et les autres éléments paratextuels ; cette relation est du même genre de celle qu'on observe entre un texte original et sa traduction. La couverture du texte cible a adapté le message véhiculé par le texte source, en utilisant un code similaire, mais en mettant l'accent sur d'autres détails, déjà présents dans le TS, qu'elle a remodelés, sans pour autant les dénaturer, afin de raconter sa propre version de l'histoire de Narnia, un conte chevaleresque et épique dans un monde imaginaire, ôtant déjà en partie l'aura mystique de l'original, qui se révèle au cours d'une lecture attentive. Nous verrons si l'analyse des traductions nous donnera raison, en confirmant ou infirmant ces hypothèses initiales que l'analyse des deux couvertures nous a inspirées.

### 10.1.3 Format et notes bio-bibliographiques

Les pages des éditions utilisées pour constituer notre corpus sont reliées par brochage et protégées par une couverture en carton souple, économique. Pour ce qui concerne les dimensions des livres, l'édition française est légèrement plus grande (24 cm x 15,5 cm, 869 pages) que la britannique (23 cm x 15 cm, 767 pages). Au centimètre près, ce genre de format est courant dans les éditions de sagas pour pré-adolescents, adolescents et jeunes adultes (voir par exemple, la trilogie complète de Pullman, *His Dark Materials*, ou celle de Suzanne Collins, *Hunger Games*, 2008–2010 et 2009–2011 pour l'édition française).

Une réédition HarperCollins de 2004 contient le court essai de Lewis *On Three Ways of Writing for Children* (traduit et publié en annexe de l'édition Mondadori), qui offre un aperçu intéressant sur la poétique de l'auteur et qui n'a pas été inclus dans l'édition Gallimard. Cette dernière se termine, en revanche, par une page de notes biographiques où il est question de Clive Staple Lewis, de J.R.R. Tolkien et de Pauline Baynes et où l'on apprend

que : « c'est **J.R.R. Tolkien** qui présenta Pauline Baynes à C.S. Lewis » (en gras dans le texte cible). Cependant, seuls les noms de Lewis, au début du paragraphe qui lui est consacré, et de Tolkien, dont il n'est question qu'en cette phrase, sont en gras, reléguant l'illustratrice dans l'ombre.

Cette page situe brièvement l'auteur dans son contexte, précisant son année et son lieu de naissance, ainsi que ses professions. Elle apporte également quelques concepts relatifs à son processus créatif, tels que l'origine de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* dans « l'image d'un faune transportant des paquets et un parapluie dans un bois enneigé », louant le succès de la saga et le prix littéraire décerné à *The Last Battle* (voir 3.1.2), ainsi que celui remporté par Pauline Baynes (la Kate Greenaway Medal) comme meilleure illustratrice de livres pour enfants. Cette note finale, dans le texte cible, reporte en fait quelques-unes des informations imprimées en troisième et en quatrième de couverture de l'édition HarperCollins ; les textes sont légèrement différents mais ils ont une même finalité : présenter l'œuvre, son auteur et les situer au sein d'une tradition littéraire. Tolkien est cité également en quatrième de couverture du texte source : « [l]ike his fellow genius, Tolkien, C.S. Lewis has redefined the nature of fantasy, adding richness, beauty, and dimension... In our times, every fantasy realm must be measured in comparison with Narnia » (Lloyd Alexander, 2001). Alexander (1924–2007), qui était un écrivain américain réputé de livres pour la jeunesse, remplit ici une fonction de recommandation (Genette, 1978). Dans le TC, en quatrième de couverture, c'est la voix de l'éditeur qu'on entend dans un court paragraphe de présentation de l'œuvre, incluant des indications génériques et un indice sur Aslan (absent du TS) : « retrouvez, réunis en un seul ouvrage, les sept volumes de *Monde de Narnia*. Guidé par le Lion Aslan, découvrez dans son intégralité la saga fantastique du grand romancier C.S. Lewis ». Cette invitation est suivie par un rappel du titre de l'œuvre et par la liste des sept romans selon l'ordre de lecture et de présentation au sein du recueil (Chapitre 11).

Tant dans l'édition HarperCollins que dans celle de Gallimard, l'argument d'autorité consistant à citer quasi systématiquement Tolkien revient à placer dans une hiérarchie, ou dans un ordre de filiation, les deux amis et collègues, où l'auteur de la saga de *The Lord of the Rings* s'impose toujours comme le maître incontesté de ce genre de fiction. D'autre part, cela revient aussi à faire une place à Lewis, moins connu dans le milieu français, dans l'Olympe des créateurs de ce type d'univers narratif qui remportent aujourd'hui tant de succès. C'est la voix des acteurs de la chaîne du livre qu'on entend ici, pour parler non seulement de l'œuvre, mais aussi de leur auteur, dont ils construisent un portrait *ad hoc*, selon leurs finalités de promotion : « [d]iscursive authorities such as publishers, editors, reviewers and readers act as

(distorting) mirrors of the author-function, selecting material for publication and presenting it to readers » (Summers, 2012, p. 11). Ces éléments désignent le paratexte en tant que site privilégié pour une mise en scène « institutionnelle » de l’auteur et du lien de création/filiation qui l’unit à son œuvre (Summers, 2013, p. 13).

## 10.2. Les illustrations de Pauline Baynes

Les caractéristiques propres à une esthétique moderne et d’autres inhérentes à notre société mondialisée, que nous avons identifiées dans la couverture, accompagnent la touche plus classique, apportée par les illustrations originales en noir et blanc de Pauline Baynes, que Lewis avait choisies pour ses premières éditions et qu’il avait parfois même inspirées, en dessinant des esquisses de personnages, comme il fit pour les monopodes *Dufflepuds* (« Nullipotes ») dans *The Voyage of the Dawn Treader* (Schakel, 2005, p. 139). Pauline Baynes était une illustratrice professionnelle et s’était déjà fait remarquer pour sa contribution à *Farmer Giles of Ham* (1949) de Tolkien. De ses premières illustrations, contenues dans les éditions princeps, seulement une partie a été préservée dans l’édition HarperCollins actuelle (Schakel, 2005, p. 15) et ensuite (à l’identique) dans l’édition Gallimard correspondante.

Figure 19. *The Horse and His Boy*, Chapitre 4, Ville de Tashbaan



Les illustrations sont très importantes dans les livres pour enfants, parfois plus importantes que les mots (Oittinen, 2000, p. 5). « Children ‘read’ the illustrations, which are an integral part of the text, before they read the words » (Schakel, 2005, p. 15). D’ailleurs,

d'après Schakel (2002, p. 151), le talent de Pauline Baynes réussit à mettre en valeur certaines descriptions, comme par exemple l'architecture des palais de *The Chronicles of Narnia*, encore mieux que ne le font les paroles (Figure 19).

Tant dans l'édition HarperCollins actuelle que dans celle de Gallimard (2010), un frontispice évocateur, en dessous du titre, occupe toute la page initiale de chaque roman : Polly et Digory, dans le ciel de Narnia, sur le dos de Strawberry (*alias* Fledge), le cheval ailé (MN) ; Lucy et Mr. Tumnus, le faune, dans la forêt, marchant sur la neige, à l'abri du parapluie de ce dernier (LWW) ; Shasta et Arsheesh, son père adoptif, à genoux devant le fier Tarkaan Anradin montant Bree, le cheval parlant (HHB) ; une scène du fameux duel entre Peter et Miraz (PC) ; le moment initial où Edmund, Lucy et Eustace pénètrent dans le tableau, pendant que Caspian les attend, à bord du Passeur d'Aurore (VDT) ; Jill, Puddleglum et le Prince Rilian, à cheval, s'éloignant du Monde-Souterrain (SC) et Tash tenant fermement un Calormène de ses longues griffes (LB). Ces frontispices en noir et blanc étaient en couleur dans l'édition britannique des années 1950 (Schakel, 2002, p. 30). Ils évoquent des scènes ayant une certaine importance dans l'histoire et représentent des personnages aimés, sauf dans *The Last Battle* où le choix est tombé sur l'antagoniste d'Aslan, Tash, le dieu cruel des Calormènes. Ces images sont suivies dans le TS par un sommaire, indiquant les titres des chapitres que le TC a choisi de présenter à la fin du recueil, avec une stratégie qui accroît l'impression de cohésion des romans dans un tout unique.

Figure 20. *The Silver Chair*, Chapitre 10



Des illustrations plus petites (d'environ 5 cm de hauteur et 3,5 à 9 cm de largeur) sont en position d'en-tête à chaque titre de chapitre ; le lien logique de ces dernières avec le titres n'est pas toujours évident, et elles invitent à la lecture pour en découvrir davantage (Figure 19 et 20). En outre, des cartes précédant les romans permettent au lecteur de situer les royaumes

et les territoires du pays de Narnia, ou proches de ses frontières : la première apparaît après la page de titre de *The Horse and His Boy* (seulement celle du TC est joliment entourée d'un cadre, comme celles qui suivent, dans le TS et dans le TC), une deuxième après celle de *Prince Caspian*, de *The Voyage of the Dawn Treader* et de *The Silver Chair*. Elles sont légèrement modifiées dans le TC pour permettre la traduction d'une partie des toponymes (11.1).

Une illustration (à gauche de la première page du Chapitre 1 de VDT, en dessous de la dédicace) se différencie des autres pour ses détails et les légendes qui l'accompagnent : c'est celle qui représente le *Dawn Treader* (le Passeur d'Aurore). Dans ce dessin, le voilier apparaît en section, avec tout l'équipage, rameurs et homme de vigie, inclus. Une dernière exception est constituée par *The Last Battle* (Figure 21), montrant derrière la table des matières (au lieu d'un dédicace, comme dans les autres romans) un dessin qui rappelle le chiffre « 8 » en horizontal, symbole de l'infini, ou deux miroirs opposés, reflétant deux images différentes. Partiellement couverte par un rideau, celle de gauche évoque deux des symboles des aventures de Narnia, c'est-à-dire deux voiliers, dont l'un pourrait être le *Dawn Trader*, et un château ; l'image de droite, sur laquelle flotte, en signe de victoire, le vexille de Calormen, où figure Tash, montre un centaure gisant mort. Ces deux images annoncent la fin de Narnia. Le même dessin est inclus dans les deux éditions (TS et TC).

Figure 21. *The Last Battle*, illustration de Pauline Baynes



À titre de comparaison, l'édition italienne a omis toutes les illustrations de Pauline Baynes, y compris les frontispices et à l'exception des cartes. La taille de la police étant aussi différente, plus grande dans l'édition Mondadori, cela nous laisserait imaginer que le public visé est plus jeune par rapport aux éditions de notre corpus, mais l'inclusion (11.1.3) de l'essai de Lewis

sur les contes pour enfants contraste avec ce choix. Nous ignorons si l'omission des images a été due à des raisons de droits d'auteur.

Le rapport entre le texte et les images étant, dans le cas de *The Chronicles of Narnia* et vis-à-vis du contenu de chaque chapitre, assez général et vague, il ne constitue pas une contrainte majeure pour la traduction, comme cela peut être le cas pour les albums illustrés. Le style épuré des dessins de Pauline Baynes, en noir et blanc, laisse beaucoup d'espace à l'imagination. Leur complexité, due à l'attention au détail, invite aujourd'hui le lecteur (préadolescent, adolescent ou adulte) à un regard minutieux et prolongé mais, selon les canons actuels, elle entrave leur lisibilité pour les tout petits. Si leur public a changé, depuis leur création dans les années 1950, leur pouvoir évocateur reste intact — nous pourrions dire, avec Ottinen (2000, p. 96) : « the readers 'color' the picture in their minds » — mais leur réception et donc leur fonction ne sont plus les mêmes. Aujourd'hui, en traduction, elles permettent, comme dans le TS, de renouer avec une tradition, créant aussi un lien direct avec l'original, tels des gages d'authenticité. Dans le processus de traduction, ainsi que dans la lecture, la recherche du lien qui unit le texte et les images ne peut qu'être successif à la première lecture de découverte du texte, dans une lecture « critique » qui suit une lecture plus « esthétique » (Oittinen, 2000, pp. 28–29). Il nous semble que le style de Pauline Baynes, hors du temps, n'influence pas le lecteur avant l'acte de lecture, mais l'invite, après, à un retour au texte et à l'image ensemble, le temps d'une relecture ou d'une pause de réflexion, pour mieux appréhender le sens qui se trouve dans leur interaction. L'on découvre alors la fonction d'amplification de ces images, capables de focaliser l'attention sur un personnage ou sur une scène, sans pour autant perturber le portrait subjectif, créé dans l'imagination, grâce à leurs traits qui visent à l'essentiel. On voit en cela combien l'illustration est déjà en soi une forme de traduction (Oittinen, 2000, p. 75), et combien, par ce potentiel de focalisation, ces éléments du paratexte jouent un rôle dans la construction du point de vue, par le biais d'un code intersémiotique. Mais dans le texte cible, derrière ces images, c'est l'écho d'un nouveau texte qu'on entend, et qu'il nous reste à découvrir.

### 10.3. Dédicaces

Un autre aspect du paratexte de *The Chronicles of Narnia* concerne les dédicaces, présentes dans six romans sur sept et reportées, en français, dans le texte cible. Les dédicataires de ces



romans sont des lecteurs et les enfants de très chers amis de l'auteur, comme on peut le lire dans Ford (2005). Ainsi, *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), premier roman de la série, dans l'ordre de publication initial, est dédié à Lucy Barfield (1935–2003), sa filleule, et fille adoptive d'Owen, un ami affectionné de Lewis et membre, comme lui, des Inklings (Miller, 2008, p. 286). Il est légitime de se demander si le choix du prénom de Lucy Pevensie est aussi lié aux sentiments que Lewis portait à la fillette. Cette dédicace (4.1) est différente des autres, car elle ne se limite pas à mentionner son dédicataire, mais s'adresse à elle dans un hommage affectueux. Dans ces quelques lignes, Lewis parle de la réception des contes par rapport aux différents âges de la vie. Ils accompagnent notre enfance et nous les redécouvrons à l'âge adulte ; implicitement, ce qui rapproche ces deux moments de l'existence est le fait de s'intéresser à ce genre de littérature. Toujours de façon implicite, il fait en passant un éloge de l'imagination, de la capacité d'émerveillement, ainsi que d'une sagesse qui serait caractérisée par la disposition à retrouver, à l'âge mûr, les deux autres. Cela s'apparente à ce que Genette appelle une épître dédicatoire, qui dépasse la simple évocation du dédicataire pour acquérir des fonctions préfacielles (1987, p. 128).

Nous avons mis en avant (4.1) la théorie de Wall (1991) concernant la possibilité de retrouver, dans la littérature narrative pour la jeunesse, un double lecteur implicite (qu'elle qualifie de *double* ou *dual address*) : un enfant, auquel le narrateur s'adresse ouvertement, et un adulte, destinataire lui aussi du message, mais de façon sous-entendue. Or, dans la dédicace à Lucy, par identification, le lecteur pourra prendre la place de Lucy enfant ou de Lucy adulte, ou les deux en même temps, tandis que Lewis, dédicateur, devient un parrain hors du temps, dont la voix résonne tout au long du recueil, derrière les paroles de son narrateur.

Les autres dédicaces se bornent à mentionner les noms et prénoms des dédicataires : *Prince Caspian* (1951) reporte le nom de Mary Clare Havard (née en 1936), la fille d'un autre membre des Inklings, médecin de Lewis, Robert Emlyn Havard. Geoffrey Barfield (né en 1940), à qui est dédié *The Voyage of the Dawn Treader* (1952), était un autre des trois enfants adoptés par les Owen. *The Silver Chair* (1953) a été dédié à Nicholas Hardie (né en 1945) ; son père, Colin, était lui aussi un membre des Inklings. Les dédicataires de *The Horse and His Boy* (1954), David (né en 1944) et Douglas (né en 1945) Gresham, sont les enfants de Joy Davidman, qui épousera C.S. Lewis deux ans après (Schakel, 2005, p. 11) et héritiers de l'auteur (Douglas Gresham est également un coproducteur des deux premiers films de *Le Monde de Narnia*). Enfin, *The Magician's Nephew* est dédié à la nombreuse famille Kilmer, de Washington, tous de très passionnés lecteurs et lectrices de *The Chronicles of Narnia*, qui

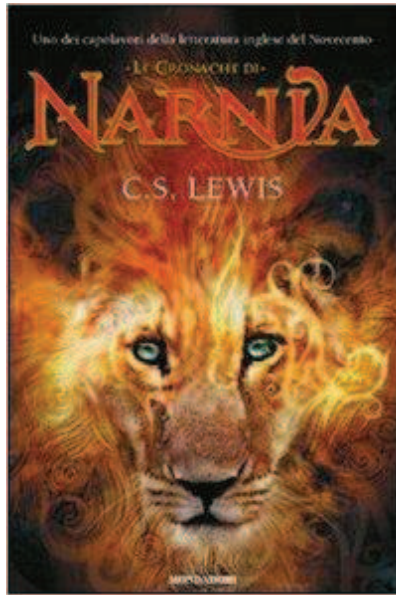
avaient entretenu une riche — et pour eux inespérée — correspondance avec l’auteur. Seul *The Last Battle* ne comporte pas de dédicace : à la place, l’on peut voir un dessin que nous avons brièvement décrit plus haut (10.2). Cela s’explique peut-être par le registre dramatique de cette œuvre qui clôt la saga, et dont le thème central est la mort.

Si, comme nous l’avons vu, ces dédicaces sont des indications précieuses pour comprendre la nature du lecteur implicite des œuvres, elles le sont tout autant pour nous donner une idée concernant les « inspireurs idéaux » que Lewis a dû observer et avec qui il a certainement passé du temps, pour ensuite reproduire avec beaucoup de finesse le langage et les façons d’agir et d’interagir de ces enfants : « ‘Pour untel’ comporte toujours une part de ‘Par Untel’. Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l’œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, volens nolens, un peu de son soutien, et donc de sa participation » (Genette, 1987, p. 139). En observant de plus près, chez ces dédicataires la proportion filles-garçons est de deux pour quatre. Les deux filles apparaissent dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe* et *Prince Caspian*, romans presque entièrement focalisés sur Lucy. Dans les autres, Polly (MN), Lucy (VDT) et Jill (SC, LB) ont un rôle important, mais ce choix (s’il est admissible de pousser notre supposition jusque-là) semblerait mettre l’accent sur les personnages de Digory (MN) et Eustace (VDT, SC, LB), ainsi que sur Shasta (HHB).

Le lecteur lambda qui ignorerait la nature des relations entre l’auteur et ses dédicataires, ainsi que l’âge qu’ils avaient à l’époque de la publication du livre, retrouve dans ces noms matière à rêver et une touche d’exotisme, s’il ou elle tient dans ses mains une traduction.

En conclusion, la stratégie paratextuelle des Éditions Gallimard est un compromis entre la fidélité à l’original et une adaptation pour le public français, puisant pourtant dans le matériel déjà utilisé par HarperCollins (l’image de couverture d’une édition anglaise de VDT), par Disney et Walden Media (la typographie du titre) tout en mettant en avant l’auteur de *The Chronicles of Narnia* (note bio-bibliographique et résumé de présentation en quatrième de couverture) et montrant la volonté d’inscrire la traduction dans une tradition littéraire. Aussi, Gallimard revendique une volonté de contrôle sur l’œuvre, en se l’appropriant et ne se contentant pas de reproduire exactement le paratexte de l’édition originale, mais apportant sa propre touche esthétique. Si l’on compare cette stratégie à celle appliquée par Mondadori (Figure 22), l’on voit aisément combien les systèmes littéraires adoptent des pratiques différentes en termes de publications de traductions de littérature de jeunesse.

Figure 22. *Le Cronache di Narnia* (2005), édition Mondadori



En effet, l'édition italienne reprend l'image de l'original et traduit littéralement le titre (*Le Cronache di Narnia*), en lettres dorées et rouges, utilisant la typographie de Disney et Walden Media, tout en affichant en quatrième de couverture la traduction de la première phrase du commentaire de Loyd Alexandre (comme dans le TS) et la liste des romans (comme dans le TC français), et reportant en annexe la traduction de l'essai de Lewis sur les contes pour enfants (voir 3.2.1 et 10.1.3).

Le même écart existant entre les versions française et italienne a été observé par Fernández López ([2000] 2006) dans sa comparaison entre les publications pour la jeunesse françaises et espagnoles, aux alentours des années 1970 : alors que le système littéraire est soumis à une influence majeure en Espagne et en Italie, dans l'hexagone il serait « dominant », révélant l'existence d'une tendance à l'étanchéité (*impermeability*) qui caractérise les systèmes « forts », éloignant ainsi toute influence idéologique en provenance de l'extérieur (Fernández López, [2000] 2006, p. 46). Il faut, en outre, prendre en compte un facteur que Emer O'Sullivan (2005, p. 103) appelle « nivellement » et qui affecte tous les produits internationaux, dont certaines publications font partie. Si le constat d'O'Sullivan concerne plus directement les albums illustrés et les livres éducatifs pour la petite enfance, dans lesquels les images sont lissées de toute référence culturelle spécifique à une culture (vêtements typiques, véhicules du transport public, enseignes de magasins, etc.), cette politique est perceptible dans la typographie des paratextes analysés, et donc dans les recommandations implicites qu'elles communiquent, par rapport au genre littéraire auquel elles revendiquent une appartenance. Cette remarque peut s'appliquer à une grande portion

des publications pour enfants. De plus, O'Sullivan se demande, à raison, si cet « apparent internationalisme » de la littérature de jeunesse (3.1) ne serait pas plutôt un signe d'hégémonisme culturel : « a new variant of the cultural hegemony of traditionally dominant (children's) cultures » (O'Sullivan, 2005, p. 103). Aussi, les publications littéraires ne représentent parfois qu'une moindre partie des produits de consommation gravitant autour de ces événements culturels massifs que sont les adaptations filmiques produites par des colosses du cinéma, tels que Walt Disney. En se conformant au canon esthétique et à la stratégie de communication dominants, les (re)traductions de classiques, publiées par de grandes maisons d'édition, affichent leur appartenance à ce même mouvement pour s'y inscrire et profiter de son succès. Selon Erga Heller (2014) la *fantasy* contemporaine, et notamment *The Chronicles of Narnia*, sont particulièrement caractérisées par la transmédiabilité, soit une hybridité dans laquelle des médias différents (publications littéraires, arts visuels, cinéma, jeux vidéo, etc.) véhiculent les mêmes contenus, atteignant ainsi des publics plus larges et créant un réseau d'influences réciproques : « Two thousand and five was an important year in the evolution and transformation of Narnia from simple literary fantasy to a multiple-media channels' collection » (Heller, 2014, p. 186).



## 11. Ordre de lecture et traductions françaises

Ce chapitre présente les traductions françaises de *The Chronicles of Narnia* du point de vue de l'édition et de leur chronologie de publication, ainsi que de l'ordre dans lequel les sept romans ont été disposés au sein du recueil. Il s'attache ensuite à analyser l'incipit de chacun des romans. Parmi les parties liminaires du texte, l'incipit est une porte d'entrée qui projette le lecteur dans l'univers romanesque. Nous pensons qu'une analyse des incipits permet de mieux comprendre les liens entre ces différents romans et peut apporter des indices importants pour comprendre la structure idéologique sous-jacente du recueil.

Comme nous le savons, l'ordre de publication initial des sept romans et l'ordre dans lequel ils sont présentés actuellement dans l'édition complète de *The Chronicles of Narnia* ne sont pas identiques : en 4.2.1, nous avons mentionné une controverse concernant l'ordre de lecture de TCN, déjà soulevée par Schakel (2002 et 2005), Ford ([1980] 2005) et Kort (2005). À cela s'ajoute un problème concernant les différentes versions de *The Chronicles of Narnia*, avant et après un travail de révision que Lewis effectua quelques années après leur publication. Il faut savoir que, avant d'être réunis dans un recueil, les sept romans qui constituent *The Chronicles of Narnia* ont été publiés au Royaume-Uni par Geoffrey Bles (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950 ; *Prince Caspian. The Return to Narnia*, 1951 ; *The Voyage of the Dawn Treader*, 1952 ; *The Silver Chair*, 1953 ; *The Horse and His Boy*, 1954) et par The Bodley Head (*The Magician's Nephew*, 1955 ; *The Last Battle*, 1956). Comme la réglementation imposait que les livres vendus aux États-Unis soient imprimés par un éditeur local, Macmillan publia une seconde édition de TCN, comportant des corrections effectuées par Lewis lui-même (Schakel, 2005, pp. 14–15). Cette version modifiée, dans laquelle les volumes sont numérotés selon leur ordre de publication initial, a été diffusée aux États-Unis jusqu'en 1994. À cette date, la première édition mondiale de TCN, publiée par HarperCollins, reprit le texte initial, tel qu'il avait été originairement publié au Royaume-Uni et donc sans les modifications apportées successivement par l'auteur. Ces dernières concernent des allusions à la mythologie nordique et quelques remaniements (notamment de certains passages qui avaient été critiqués pour leur contenu peu approprié pour des enfants) et elles ont été reçues comme des améliorations par les spécialistes (Ford, 2005, pp. 115–117 ; Schakel, 2002, pp. 35–38). Elles sont d'autant plus importantes que Lewis révisait rarement ses œuvres après leur publication (Ford, 2005, p. 6). Le fait que les éditions contemporaines n'en tiennent pas

compte est donc regrettable. Une lecture contrastive permet d'établir que, comme l'édition HarperCollins actuelle, les traductions françaises se fondent sur l'édition britannique initiale.

Dans un recueil, l'ordre de présentation d'une série de contes ou de romans peut avoir plus ou moins d'importance pour l'expérience de lecture. C'est cet ordre qui indique une perspective générale et qui suggère en même temps l'existence d'une relation logique entre ce qui précède et ce qui suit. Avant 1994, les éditeurs de Narnia (Geoffrey Bles, The Bodley Head, Collins, Puffin Books par Penguin et Collier Books par Macmillan) ont pour la plupart numéroté les romans selon l'ordre de publication initial, appelé aussi par les critiques « *the canonical order* » ou « *245-3617 order* », pour suggérer aux lecteurs comment rétablir la séquence de lecture qui permet de mieux appréhender l'univers de Narnia à partir de la position occupée par chaque roman dans l'édition actuelle (voir Tableau 3). Cela correspondrait à lire d'abord *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, *Prince Caspian* et *The Voyage of the Dawn Treader*, et ensuite *The Horse and His Boy*, *The Silver Chair*, *The Magician Nephew* et *The Last Battle* (Ford, 2005, pp. 12–16). Cet ordre fut remanié de façon définitive par l'édition mondiale de HarperCollins en 1994, sur la base de la chronologie interne de l'histoire (*Narnian time*) en arguant que Lewis en avait décidé ainsi, après s'être rendu à l'avis de son public. Ford rapporte la réponse envoyée par C.S. Lewis à un de ses jeunes lecteurs en 1957 :

Dear Laurence,

I think I agree with your order for reading the books more than with your mother's. The series was not planned beforehand as she thinks. When I wrote *The Lion* [the *Witch and the Wardrobe*] I did not know I was going to write any more. Then I wrote *P[rin]ce Caspian* as a sequel and still didn't think there would be any more, and when I had done *The Voyage* [of the *Dawn Treader*] I felt quite sure it would be the last. But I found I was wrong. So perhaps it does not matter very much in which order anyone reads them. I'm not even sure that all the others were written in the same order in which they were published. I never keep notes of that sort of thing and never remember dates.

(Ford, 2005, p. 13)

L'auteur ne semble donc pas imposer un ordre de lecture plutôt qu'un autre. Cependant, l'édition HarperCollins prétexte suivre la volonté de l'auteur et, pour conforter sa décision, reporte au dos de la page du faux-titre l'avertissement suivant, qui résonne comme un argument d'autorité n'admettant pas de réplique (4.2.1) :

Although *The Magician's Nephew* was written several years after C.S. Lewis first began *The Chronicles of Narnia*<sup>®</sup>, he wanted it to be read as the first book in the series. HarperCollins is happy to present these books in the order in which Professor Lewis preferred.

Tableau 3. *The Chronicles of Narnia vs. Le Monde de Narnia*

<i>The Chronicles of Narnia</i>	Année	<i>Le Monde de Narnia</i>	Année	Traducteur/ traductrice
1. <i>The Magician's Nephew</i>	1955 (6)	<i>Le Neveu du magicien</i>	[2001] 2005	Cécile Dutheil de la Rochère
		<i>Le Neveu du magicien. Les Chroniques de Narnia I</i> (Gallimard Jeunesse)	2001	Cécile Dutheil de la Rochère
2. <i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i>	1950 (1)	<i>Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire magique</i>	[2001] 2005	Anne-Marie Dalmais
		<i>L'Armoire magique. Les Chroniques de Narnia II</i> (Gallimard Jeunesse)	2001	Anne-Marie Dalmais
		<i>L'Armoire magique</i> (Flammarion)	1980 et 1989	Anne-Marie Dalmais
		<i>Le Lion et la Sorcière Blanche</i> (Hachette)	1952	Marie-Christine Blanchet
3. <i>The Horse and his Boy</i>	1954 (5)	<i>Le Cheval et son écuyer</i>	[2001] 2005	Philippe Morgaut
		<i>Le Cheval et son écuyer. Les Chroniques de Narnia III</i> (Gallimard Jeunesse)	2001	Philippe Morgaut
4. <i>Prince Caspian</i>	1951 (2)	<i>Le Prince Caspian</i>	[2001] 2005	Anne-Marie Dalmais
<i>Prince Caspian. The Return to Narnia</i>		<i>Le Prince Caspian. Les Chroniques de Narnia IV</i> (Gallimard Jeunesse)	2001	Anne-Marie Dalmais
		<i>Le Prince Caspian</i> (Flammarion)	1982 et 1993	Anne-Marie Dalmais
		<i>Le Retour à Narnia</i> (Hachette)	1953 et 1973	Marie-Christine Blanchet
5. <i>The Voyage of the Dawn Treader</i>	1952 (3)	<i>L'Odyssée du Passeur d'Aurore</i>	[2002] 2005	Philippe Morgaut
		<i>L'Odyssée du Passeur d'Aurore. Les Chroniques de Narnia V</i> (Gallimard Jeunesse)	2002	Philippe Morgaut
		<i>Le Voyage de la Belle Aventure</i> (Flammarion)	1983	Michel Baron
6. <i>The Silver Chair</i>	1953 (4)	<i>Le Fauteuil d'argent</i>	[2002] 2005	Philippe Morgaut
		<i>Le Fauteuil d'argent. Les Chroniques de Narnia VI</i> (Gallimard Jeunesse)	2002	Philippe Morgaut
		<i>Le Fauteuil d'argent</i> (Flammarion)	1984	Hélène Seyres
7. <i>The Last Battle</i>	1956 (7)	<i>La Dernière Bataille</i>	[2002] 2005	Philippe Morgaut
		<i>La Dernière Bataille. Les Chroniques de Narnia VII</i> (Gallimard Jeunesse)	2002	Philippe Morgaut

Le Tableau 3 présente de manière détaillée chacune des œuvres, TS et TC correspondant, dans l'ordre actuel, avec leur date de publication (entre parenthèses, la position dans l'ordre initial) et, éventuellement, de réédition, et le nom de la traductrice ou du traducteur. Les



traductions incluses dans notre corpus apparaissent à côté du titre en anglais de l'édition originale, sur un fond gris clair. En dessous, sont mentionnées les traductions précédentes, ainsi que, dans le cas de *Prince Caspian*, le titre original avec le sous-titre, supprimé dans l'édition contemporaine.

Les premières traductions françaises de *The Chronicles of Narnia* ont été publiées par Flammarion (collections « Idéal bibliothèque », « Bibliothèque rose », ou « Bibliothèque du chat perché »). Elles prouvent qu'en France existait un intérêt avéré, dès les premières années qui ont suivi leur publication au Royaume-Uni, respectivement en 1950 et en 1951, pour *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (initialement intitulé *Le Lion et la Sorcière Blanche*, 1952) et pour *Prince Caspian* (*Le Retour à Narnia*, 1953). C'est le cas aussi, quelques années plus tard, pour *The Voyage of the Dawn Treader* (*Le Voyage de la Belle Aventure*, 1983) et *The Silver Chair* (*Le Fauteuil d'argent*, 1984). Ces quatre premiers romans semblent former au début un ensemble cohérent, et notamment les trois premiers, comme le suggère Ford (2005). Leur unité est avant tout justifiée par le fait qu'on y voit évoluer les mêmes protagonistes : dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe* les frères et sœurs Pevensie découvrent le pays de Narnia ; dans *Prince Caspian* ils y retournent, appelés par le Prince Caspian et, ensuite, Lucy et Edmund sans leurs aînés y sont plongés encore une fois, accompagnés par leur cousin Eustace Scrubb (*The Voyage of the Dawn Treader*). Ce dernier jouera un rôle de transition avec le roman suivant, car, des trois enfants, il sera le seul à effectuer le voyage dans *The Silver Chair*, avec Jill Pole. Un deuxième groupement incluant *Prince Caspian*, *The Voyage of the Dawn Treader* et *The Silver Chair* a été appelé par Ford (2005, p. 12) *the Caspian triad*, car le Prince Caspian y joue un rôle important.

*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, *Prince Caspian* et *The Voyage of the Dawn Treader* ont été l'objet des adaptations filmiques de ces dernières années (3.3 ; 10.1.1 ; 10.1.2 ; 10.3) et les tournages de *The Silver Chair* pourraient commencer fin 2018.<sup>70</sup> Sans oublier que *The Chronicles of Narnia* ont déjà fait l'objet, dans le passé, d'adaptations pour la télévision ou pour le théâtre, qui n'ont toutefois pas été traduites pour le public français. Ce choix récent de présenter sur le grand écran ces œuvres dans l'ordre dit « canonique » devrait faire réfléchir au sujet du potentiel narratif de ce dernier et surtout de son impact vis-à-vis de la réception. Pareillement, selon Christin Ditchfield (2003), le projet initial de Lewis n'incluait que LWW, PC et VDT :

---

<sup>70</sup> NarniaWeb, [en ligne] <https://www.narniaweb.com>, consulté le 17 juin 2018.

When he wrote *The Voyage of the Dawn Treader*, C.S. Lewis thought he was completing *The Chronicles of Narnia*. There is clearly a sense of finality. The journey comes to a close at the shores of Aslan's country, and the Pevensie children are told that their adventures in Narnia have come to an end. In the very last scene Lewis makes the most explicit reference to the "story within the story" and the purpose for his writing *The Chronicles*. Aslan tells the children that although they will not meet him in Narnia again, they can know him in their own world: "But there I have another name. You must learn to know me by that name. This was the very reason why you were brought to Narnia, that by knowing me here for a little, you may know me better there."

(Ditchfield, 2003, p. 120)

Cette analyse s'appuie sur le contenu des histoires et sur le rôle symbolique d'Aslan, soudainement dévoilé. Elle confirme le parcours de création irrégulier de ce recueil. Les romans sont par ailleurs assez homogènes en termes de nombre de chapitres — respectivement, quinze (MN, HHB et PC), seize (VDT, SC et LB) et dix-sept (LWW) — et de pages (pour un total de 767 pages et de 869 pages pour *Le Monde de Narnia*) ; c'est pourquoi, au niveau formel, leur déplacement au sein du recueil pourrait passer inaperçu, mais évidemment la question cruciale concerne leur contenu, les thèmes centraux des œuvres, la chronologie interne de l'histoire et la réception.

En France, Gallimard racheta les droits de traduction en 2001 et de nouvelles versions, effectuées par Cécile Dutheil de la Rochère et par Philippe Morgaut, virent le jour, tandis qu'Anne-Marie Dalmais, ou son éditeur, optèrent pour une révision des travaux que la traductrice avait réalisés précédemment pour Flammarion, sans apporter de modifications importantes (Artero, 2014a). Toutes les traductions de l'édition complète actuelle avaient déjà été publiées dans des volumes individuels pour la collection *Folio Junior* (2001, 2002), trois ou quatre années avant la sortie du premier film de la trilogie de *Le Monde de Narnia*. Cette collection suivait le même ordre de lecture appliqué dans le volume unique de 2005 (voir Tableau 3), en numérotant les volumes de I à VII, mais optait pour une traduction littérale du titre du recueil — *Les Chroniques de Narnia*. D'ailleurs, les titres des romans, dont certains ont été modifiés, ont été traduits quasi littéralement dans ces dernières versions, dans une claire volonté de rapprochement avec l'original.

En général, les illustrations de couverture et le paratexte des premières éditions — Geoffrey Bles pour l'édition britannique, Macmillan pour l'étatsunienne, mais aussi Hachette ou Flammarion pour l'édition française — visaient manifestement un public d'enfants (voir Annexe I), tandis que, comme nous l'avons vu précédemment (Chapitre 10), l'édition française de 2005 s'adresse à la fois à un public d'adolescents et d'adultes. On observe donc

un décalage entre le paratexte et les traductions plus anciennes d'Anne-Marie Dalmais, rédigées pour un lecteur implicite plus jeune.

Dans le cas des œuvres caractérisées par une multimédialité, où le texte littéraire et ses traductions ont été l'objet d'adaptations pour l'écran ou pour le théâtre, les ressources à la portée des traductrices et des traducteurs sont multipliées et elles permettent d'harmoniser leurs choix vis-à-vis du « système textuel » représenté par l'ensemble de produits gravitant autour du texte original : « [t]he references for the translator's choices expand and include not only the verbal plot and its literary descriptions, but also a variety of media adaptations and their visual detailed and distinct interpretations » (Heller, 2014, pp. 175–176). L'adaptation filmique, lorsqu'elle précède la traduction littéraire, peut donc devenir une « passerelle » entre le texte original et sa traduction ou retraduction, en apportant une interprétation qui a non seulement la capacité de créer des images universelles (soit connues mondialement), dans les portraits des personnages et les représentations des lieux, mais qui est aussi à même de manipuler au niveau idéologique certains passages « critiques » ou « politiquement incorrects », en les mettant au goût du jour ou en les rendant conformes à une certaine vision du monde. Tout comme ces changements peuvent avoir un poids majeur dans la réception de l'œuvre, ils peuvent, en effet, influencer le traducteur. Inversement, les traductions peuvent servir de base pour l'adaptation des dialogues et des sous-titres filmiques en langue étrangère. Cela pourrait bien être le cas pour la trilogie filmique de *Le Monde de Narnia*, comme nous avons pu l'observer dans notre Mémoire de Master (soutenu en 2011) pour *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. En effet, la trilogie de Narnia pour le grand écran montre un portrait des personnages et des dynamiques relationnelles (dialogues, communication non verbale) plus proches du public actuel (notamment pour ce qui concerne Susan, voir aussi Chapitre 14 de cette thèse), même si une analyse approfondie des dialogues, originaux et doublés, et des sous-titres avec leurs traductions, dépasse le cadre de ce projet et pourrait faire l'objet d'une étude sur corpus bilingue ou multilingue.

Un autre point important à soulever concerne le fait que, à la différence de son texte source, *Le Monde de Narnia* est l'œuvre de trois personnes différentes, deux traductrices et un traducteur, et que la voix narrative de l'auteur implicite, plus ou moins uniforme dans les textes en anglais, est scindée en traduction en trois voix complémentaires, chacune avec ses caractéristiques propres. Les traducteurs implicites, à l'origine de la voix narrative en traduction, restituent le texte, filtré par leurs propres interprétations, voire par une idéologie distincte. Le filtre interprétatif peut modifier, par exemple, l'aperçu de certains personnages (Chapitre 12 de cette thèse) situés à cheval entre plusieurs romans. Cela confère au recueil

français une polyphonie absente dans le texte source, renforçant le dialogisme présent dans toute traduction.

Pour illustrer une stratégie d'édition différente, nous citerons à titre d'exemple le cas de *Le Cronache di Narnia* : pour harmoniser le style des deux traductrices italiennes (Chiara Belliti et Fedora Dei), la révision de l'édition Mondadori a été confiée à Giuseppe Lippi, auteur d'essais et de romans (science-fiction et fantastique), et traducteur. Toutefois, la révision de Lippi s'éloigne parfois si sensiblement du texte original, que l'on peut supposer qu'elle a pu être réalisée sans l'appui du TS : techniquement, il s'agirait alors plutôt d'une relecture.<sup>71</sup> Or, n'ayant pas été soumis à une démarche de ce genre, le texte français pourrait se rendre plus vulnérable à des incohérences lexicales (notamment là où des références culturelles ou intertextuelles pourraient être traduites différemment dans les romans) et à des décalages, de styles ou de sens, y compris dans le système axiologique.

### **11.1. Coefficient de foisonnement et traduction pour enfants**

Nous avons débuté notre analyse par l'observation des périphéries du texte. Afin d'examiner de plus près les caractéristiques propres à chaque traduction, dans un premier temps, nous avons calculé le nombre de mots de chaque roman et le coefficient (ou taux) de foisonnement de chaque traduction, et comparé ensuite les résultats pour chaque traducteur. Si cette démarche quantitative ne s'inscrit pas directement dans une étude du point de vue, elle devrait à notre avis représenter une étape préalable à toute étude sur corpus car, comme nous le verrons, elle permet d'appréhender en amont des caractéristiques du texte qui ne seraient détectables qu'après une lecture très attentive et contrastive du texte à traduire et de sa traduction, ou d'en suspecter la présence (ce qui permet par la suite de passer à des analyses plus pointues).

Le taux de foisonnement (parfois étoffement ou dilution) est la différence, exprimée en pourcentage, entre le nombre de mots du texte original (ou de signes, selon l'Association

---

<sup>71</sup> Voir à ce sujet les définitions de révision et de relecture de l'AFNOR. Comité Européen de Normalisation, *NF EN 15038, Services de traduction. Exigences requises pour la prestation du service*, La Plaine Saint Denis, AFNOR, 2006.

des Traducteurs Littéraires de France) et le nombre de mots (ou de signes) de sa traduction.<sup>72</sup> Il est variable selon les combinaisons linguistiques et le résultat de facteurs divers. Premièrement, il varie en fonction de ce qu'on appelle les « servitudes linguistiques », soit « les contraintes auxquelles le traducteur doit se plier pour respecter la syntaxe de la langue (p. ex. ajout d'articles et de joncteurs, étoffement de prépositions, etc.) » (Cochrane, 1995). Pour cette raison, selon les combinaisons linguistiques et donc le sens de traduction (par exemple, anglais vers français ou français vers anglais) on peut observer un foisonnement positif ou négatif. Pareillement, selon Vinay et Darbelnet, l'étoffement est une « variété d'amplification, appliquée aux prépositions françaises qui ont besoin d'être étoffées par l'adjonction d'un adjectif, d'un participe passé, ou même d'un nom, alors que les prépositions anglaises se suffisent à elles-mêmes » (1977, p. 8); ils citent une série d'exemples d'étoffements des prépositions, des pronoms démonstratifs et des conjonctions. Certaines langues foisonneraient donc plus que d'autres et vice-versa. Ce coefficient varie aussi en fonction du domaine du texte, littéraire ou technique, et selon le registre, plus ou moins spécialisé.

En effet, le foisonnement pourrait être parfois le résultat de ce que l'on appelle, depuis Mona Baker (1996), les universaux de la traduction (voir Chapitre 6 et 9.2). Parmi les quatre universaux dont on a envisagé l'existence, l'explicitation et la simplification nous intéressent davantage ici. Une tendance à l'« explicitation » serait observable dans la plupart des textes traduits, consistant notamment à rajouter des conjonctions et d'autres connecteurs pour expliquer des concepts, ou des paraphrases visant à remédier à l'absence d'un mot de la langue de traduction, comme dans le cas des traductions de références culturelles. La « simplification » pourrait aussi contribuer à rallonger le texte, à cause de la tendance « universelle » à écourter les phrases en traduction, découpant par exemple des énoncés très long. Ainsi, si ces tendances n'expliquent pas la présence de coefficients négatifs dans certaines combinaisons linguistiques, comme dans la combinaison du français vers l'anglais, ou du français vers l'italien, elles montrent bien le lien entre certains registres de langue (par exemple, aux deux extrêmes, un registre très spécialisé et un autre adapté à la vulgarisation) et des stratégies de traduction appropriées à un public donné.

---

<sup>72</sup> D'après l'ATLF, le foisonnement est l'« [a]ugmentation ou [la] diminution du nombre de signes entre le texte original et sa traduction. Le coefficient de foisonnement dépend de la langue à traduire (à titre indicatif, il peut être de +10% ou +15% pour l'anglais, dépasse parfois les +15% pour l'allemand, est faible pour l'italien...). Il dépend également de la nature du texte : plus le texte est technique, plus le coefficient risque d'être élevé ». (Guide de la traduction, [en ligne] [www.atlf.org](http://www.atlf.org), consulté le 10 juillet 2018).

Enfin, un troisième facteur de variation non négligeable est lié au style du traducteur et à son attitude envers le texte, y compris pour ce qui concerne les critères précédents, mais ce dernier reste accessoire et son impact est moindre (cf. *infra*). En traduction professionnelle, ce coefficient est un élément très important pour établir un devis, pour des raisons évidentes, liées à la quantité plus importante de mots à écrire et à relire plusieurs fois, pour fournir un texte de qualité. Malgré cela, cette notion est encore relativement floue. Si, d'une part, les agences de traduction et les traductrices et traducteurs professionnels appliquent des grilles empiriques, réalisées par leurs soins, selon leurs propres expériences et exigences, d'autre part les études universitaires admettent leurs limites et leurs avis (ainsi que les pourcentages fournis) sont discordants.

D'après Christine Durieux (1990), « les principales causes du foisonnement procèdent [...] de défauts de méthode », parmi lesquelles elle liste la surtraduction (ajout par le traducteur d'informations complémentaires, pour pallier les changements de cadre culturel), le pléonasmisme (« redondance dans l'information fournie »), le calque (dans l'exemple donné, traduction mot à mot de certains syntagmes), « la prise en compte de la totalité du sémantisme d'un terme » (parfois traduit par plusieurs mots à la suite, pour compenser le manque d'équivalent parfait en langue cible) et le transcodage (c'est-à-dire la traduction de tous les mots d'une phrase par leurs équivalents). Pour éviter le foisonnement, à son avis « pas souhaitable, car il nuit à la qualité et à la lisibilité de la traduction-résultat », elle propose d'appliquer « la méthode de traduction dite interprétative » dans laquelle le traducteur saisit pleinement le sens du texte à traduire « au point de pouvoir se substituer à l'auteur original pour réexprimer le texte dans une autre langue » (Durieux, 1990, p. 58). Dans ce processus d'interprétation, « l'appréhension totale du sens fait jaillir tout l'implicite dans l'esprit du traducteur, qui se trouve alors quasiment en situation d'expression spontanée d'une idée qu'il a pleinement assimilée et que provisoirement il a faite sienne » (*ibid.*). Nous pensons toutefois que c'est là que réside la tâche de tout traducteur, dans la compréhension du sens du texte et de tous ses implicites, aussi bien en traduction dite technique (le sujet de l'article cité) qu'en traduction littéraire, et y compris lorsqu'il existe plusieurs niveaux de lecture, tout en rappelant que l'interprétation inclura forcément une composante subjective.

Dans une approche prescriptive, Durieux envisage des solutions pour éviter le foisonnement, dont celle de ne considérer que « la partie pertinente du sémantisme des termes », qu'elle nomme « l'actualisation sémique » et d'autres procédés ayant trait à la reformulation et aussi au public cible. Or, concernant le choix du sens à préserver au détriment des autres, le critère de pertinence est toujours fonction du contexte et il n'est pas

aisé d'établir comment se comporter là où « tout » le sémantisme du terme entre en jeu de façon cruciale pour un message donné, qui doit être impérativement transféré dans sa totalité dans le texte traduit. Il y a toujours un danger de manipulation à vouloir réduire le message initial et, en traduction technique et scientifique, les effets pourraient être néfastes. La stratégie de compensation, consistant à disséminer l'information ailleurs, dans une autre phrase ou des mots voisins, n'est pas toujours une solution envisageable. Pensons par exemple aux documents juridiques multilingues, qui doivent être facilement comparables et se doivent de reporter la même information de la manière la plus claire mais aussi la plus conforme possible. Comme toujours, la décision est à prendre au cas par cas, sans penser qu'une traduction plus longue que l'original est forcément problématique. Tout dépend du critère qu'on choisit de respecter et dans quel but.

Guylaine Cochrane (1995) effectue une étude sur un corpus d'environ 61 000 mots incluant des textes de physique, d'histoire et d'économie, traduits en français depuis l'anglais et en anglais à partir du français ; les registres couvrent une palette allant des très spécialisés à ceux de vulgarisation. La chercheuse n'a retenu que les 500 premiers mots du troisième chapitre, pour être sûre que « les auteurs soient entrés dans le vif du sujet » (1995, p. 181). L'analyse a montré que seulement cinq textes en anglais sur trente étaient plus longs que l'original, tandis que les vingt-cinq restant étaient plus courts. Au contraire, vingt-huit textes français sur trente étaient plus longs. Des pourcentages concernant le coefficient de foisonnement ont pu être dégagés selon le domaine, allant, pour la traduction anglais vers français, de 0,4% (physique) à 26,9% (économie). Cochrane a montré que l'étoffement est dû en grande partie aux servitudes linguistiques et qu'il n'est pas forcément « mauvais ». En outre, elle a établi qu'en règle générale le taux de foisonnement était négatif pour les traductions vers l'anglais et que le domaine et le degré de technicité du texte sont des variables importantes dont il faut tenir compte. Elle a examiné, notamment, la traduction des articles définis et indéfinis.

En traduction professionnelle, les enjeux de compréhension des moindres détails d'un texte technique ou scientifique peuvent être des priorités absolues. En d'autres circonstances, en revanche, on donne la priorité à la fluidité, par exemple afin que le texte puisse être compris sans ambiguïté par un public de non-initiés. Si, d'une part, les répétitions sont parfois nécessaires pour éviter la moindre source de malentendu, elles sont à proscrire dans des publications rédactionnelles, censées captiver leur public par un style fluide et agréable. En outre, au-delà de ses enjeux vis-à-vis de la lisibilité, le foisonnement peut représenter un problème lors de l'impression, quand l'espace alloué au texte est fixe et non négociable,

comme pour les brochures, les magazines ou les albums illustrés, dans des applications pour des dispositifs électroniques où les chaînes de caractères ont des dimensions standard, ainsi que dans les sous-titres. C'est pourquoi il faut impérativement prendre en compte tous les facteurs énumérés précédemment et bien définir le type de texte, le but de la traduction, ainsi que le public visé. Dans le cas de notre corpus, la stratégie traductive prendra en compte les exigences de la traduction littéraire, auxquelles certains traducteurs semblent en rajouter d'autres, plus directement liées à leur vision de ce que signifie traduire pour la jeunesse.

Néanmoins, comme nous l'avons déjà évoqué, *The Chronicles of Narnia* ont au moins un double lectorat. Nous nous attendons donc à ce que le style de *Le Monde de Narnia* soit fluide et très lisible, pour le plaisir du jeune public, mais aussi capable de restituer la musicalité des phrases rédigés par un écrivain réputé, sans oublier la finalité pédagogique, inhérente à la plupart des œuvres destinées à un jeune public. Pour des raisons diverses, il n'est pas rare que dans les adaptations d'œuvres pour enfants le texte original soit abrégé. Nous nous demandons donc si tous les contenus ont été préservés et de quelle manière, et comment ont fait les traductrices et le traducteur pour restituer les différents niveaux de lecture des originaux ou, le cas échéant, quel niveau a été préservé au détriment des autres.

Nous nous attendons à ce que le calcul du coefficient de foisonnement nous livre des éléments de réponse pertinents, notamment concernant le volume de texte initial et le volume de texte traduit (en nombre de mots), et peut-être des suggestions indirectes qui pourront nous aider dans l'analyse. Comme mentionné précédemment, l'Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF) préconise de calculer ce rapport en nombre de signes, notamment pour l'estimation du devis : en effet, le coefficient de foisonnement est utile pour le calcul du calibrage, grâce auquel on obtient le nombre approximatif de feuillets<sup>73</sup> de la traduction. Pour notre part, nous avons retenu l'unité de mesure en mots (l'unité de facturation en traduction la plus utilisée en France), le mot étant défini comme « une unité graphique séparée des unités voisines par un blanc, une ponctuation ou un autre signe diacritique » (Cochrane, 1995, p. 180). Pour le comptage des mots, nous avons utilisé l'outil statistique de WordSmith Tools.

Tous les logiciels ne comptabilisent pas les mots de la même manière. MS Word, par exemple, ne prend pas en compte la différence, en français, entre un mot isolé et un mot séparé par une apostrophe de l'article ou de la préposition qui le précède, ou entre un pronom et un verbe contracté en anglais, qu'il considère comme un seul mot. Dans WordSmith Tools,

---

<sup>73</sup> Un feuillet est l'unité de mesure, en traduction littéraire, et il correspond généralement à 1 500 signes (parfois 1 800 signes), espaces compris.



les statistiques sont consultables sous la fonction WordList (*statistics/tokens [running words] in text*). Grâce à la création de listes de mots pour chaque chapitre, consultables selon leur fréquence dans le texte, ou selon un ordre alphabétique, nous pouvons vérifier manuellement l'éventuelle présence d'erreurs, dues par exemples à des coquilles dans les textes.

Dans la recherche en CTS, les listes de mots sont une fonction de type KWOC, *Key Word Out of Context*. Ce calcul nous permet de poser un premier regard sur les textes, du point de vue quantitatif, et de les comparer. Les résultats, par traducteur, par roman, par chapitre et par langue, sont reportés en annexe (Annexe II).

Les coefficients de foisonnement des traductions de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* par Anne-Marie Dalmais (7,37), sont similaires à ceux de *The Horse and His Boy* (7,79), *The Voyage of the Dawn Treader* (7,18) et *The Silver Chair* (7,97) par Philippe Morgaut. Dans l'ensemble, cela montre une relative stabilité dans le style et les stratégies traductives de ces traducteurs, et ces valeurs pourraient représenter effectivement une moyenne que l'on peut retrouver dans la plupart des traductions littéraires de ce même registre, chez ces mêmes professionnels. Cette hypothèse reste toutefois à prouver par un corpus plus étendu.

En même temps, quelques romans, et notamment un certain nombre de chapitres, présentent des anomalies. Ainsi, dans *Prince Caspian*, la différence dans le nombre de mots entre le texte original et sa traduction est plus importante que pour les autres romans, nous laissant supposer que des ajouts ont été effectués, tels que des explicitations. En revanche, dans *The Last Battle*, trois chapitres (IX, XII, XV et XVI) présentent un taux de foisonnement beaucoup plus bas par rapport aux autres, alors que le chapitre XIV affiche un coefficient quasiment négatif. Étant donné les thèmes centraux de ce roman, qui sont la violence et la mort, nous supposons de possibles réductions de texte. Pareillement, dans le cas de *The Magician's Nephew*, traduit par Cécile Dutheil de la Rochère, le coefficient étant négatif et un grand nombre de chapitres plus courts que les originaux anglais, nous sommes amenés à penser que des parties de textes pourraient ne pas avoir été traduites ou, plus vraisemblablement, pourraient avoir été supprimées en phase de post-traduction. *The Magician's Nephew*, *The Lion, the Witch and the Wardrobe* et *The Last Battle* forment une triade dans laquelle des thèmes bibliques coexistent à côté des éléments du récit qu'on peut relier au genre fantastique et *fantasy*. Nous supposons qu'il pourrait y avoir un lien entre ces thèmes et la politique éditoriale de Gallimard vis-à-vis du public cible, et entre l'idéologie du texte original et ses traductions, les deux facteurs étant liés. Nos hypothèses sont à valider par une lecture attentive et une comparaison du texte original et de sa traduction, par le biais de

fichiers bilingues. Il faudra être particulièrement vigilante dans les passages plus symboliques et notre analyse (traitée notamment dans les Chapitres 12, 13 et 14) pourra s'appuyer sur les indications des statistiques par chapitre, reportées dans le Tableau cité (Annexe II).

Pour résumer, le coefficient de foisonnement s'avère utile dans le repérage d'anomalies quantitatives, ou d'exceptions, car il permet d'attirer l'attention sur des écarts par rapport aux valeurs moyennes, précédemment calculées.

## 11.2. Ordre de lecture et idéologie

L'organisation interne de *The Chronicles of Narnia*, orientant l'ordre de lecture, a des enjeux du point de vue de la réception, que nous avons déjà soulignés. Dans cette section, nous souhaitons envisager cette question sous l'angle idéologique. Dans l'édition actuelle, l'ordre de lecture reproduit le paradigme biblique d'une histoire qui se déroule de la Genèse à l'Apocalypse (4.2.1), auquel sont mélangés des thèmes chrétiens ou, plus généralement, religieux, tels que le péché, la rédemption, la foi, l'espérance, la providence, associés à d'autres, issus du mythe chevaleresque ou de la mythologie nordique ou gréco-romaine, ou encore du folklore européen (comme le Père Noël et le lycanthrope). Plus précisément, on peut distinguer une trilogie marquée par de grands événements bibliques : *The Magician's Nephew* (1955), qui fait allusion à la Genèse, à la Chute et au péché originel, mais aussi au choix entre le bien et le mal et à l'avidité ; *The Lion, The Witch and the Wardrobe* (1950), évoquant la mort et la résurrection du Christ, mais aussi le pardon et la repentance ; et *The Last Battle* (1956), que l'on pourrait considérer comme une allégorie de l'Apocalypse, avec la venue de l'Antéchrist et le jugement final, et qui traite du thème de la mort et de la vie après la vie. Moins manifestes, des thèmes spirituels jalonnent également les autres romans : ainsi, *Prince Caspian* (1951) est une histoire chevaleresque qui narre la libération d'un peuple, opprimé par un roi usurpateur, et traite en même temps d'écologie, d'espérance et de foi ; *The Voyage of the Dawn Treader* (1952) est un voyage spirituel de transformation intérieure (Ditchfield, 2003, pp. 119–120), il aborde les questions de la générosité, du courage et de la vanité ; *The Silver Chair* (1953) est une quête pour libérer un prince captif et une lutte contre les ténèbres, au cours de laquelle sont mises à l'épreuve la persévérance et la discipline, face aux dangers de l'illusion et de la manipulation ; enfin, les thèmes centraux de *The Horse and*

*His Boy* (1954) sont l'obéissance, la liberté et la compassion, ou la capacité de se mettre à la place de l'autre.

D'aucuns ont évoqué l'existence d'un dessein plus structuré dans *The Chronicles of Narnia*, englobant l'intégralité du recueil, et ce point prête à plusieurs interprétations. En effet, malgré le fait qu'il semblerait, comme nous avons déjà souligné, que Lewis n'avait pas encore élaboré l'architecture complète du recueil quand il commença d'écrire les premiers romans (Ford, 2005, p. 16), d'autres continuent à voir l'existence d'un sens plus profond et de messages cachés, traversant tel un fil rouge les sept romans. Que ces suppositions soient fondées ou pas, cet engouement prouve encore une fois le potentiel créatif inhérent au processus de réception de cette œuvre, et son intemporalité. Ainsi, suite à une étude de toutes les œuvres de Lewis, dont il est l'un des spécialistes les plus réputés, Michael Ward (2010) réunit plusieurs indices pour prouver que chacun des romans constituant *The Chronicles of Narnia* représente un archétype lié à une planète du système solaire, et porte en soi la symbolique qui était attachée à l'époque médiévale et au cours de la Renaissance à ces corps célestes : *The Lion*, *The Witch and the Wardrobe* serait animé par une majesté (et royauté), une magnanimité et un enjouement jupitériens ; *Prince Caspian* par la planète Mars, symbole de discipline, obéissance, fidélité, force et croissance (Ward, 2010, p. 99). *The Voyage of the Dawn Treader* se déroulerait sous les auspices du Soleil, ce qui nous rappelle la couverture choisie par Gallimard. Dans *The Silver Chair*, avec sa descente dans le monde souterrain, Ward retrouve des traits lunaires, notamment dans la sorcière (*the Lady of the Green Kirtle*, *Queen of Underland* ou *Queen of the Deep Realm*) qui retient prisonnier le prince dans une réalité illusoire. La planète représentative de *The Horse and His Boy* serait Mercure, que Ward met en relation avec la Trinité et dont il souligne le lien avec le langage, mais dans un « silence éloquent » et très spirituel (2010, p. 160), tandis que Vénus serait incarnée, dans *The Magician's Nephew*, par une autre sorcière, Jadis, qui est selon Ward une sorte de Vénus infernale (2010, p. 178). Déesse de l'amour, de la beauté, de la fertilité et des végétations, Vénus est également présente lors des commencements de Narnia, où les animaux et le couple fondateur, Queen Hellen et King Frank, sont tous amenés à se reproduire, donnant origine au nouveau peuple des narniens. Enfin, *The Last Battle* serait un univers saturnien, représentant la vieillesse et la mort d'un monde. Lewis plonge le lecteur dans la plus profonde tristesse (Ward, 2010, p. 198) avant de lui montrer la voie vers le vrai Narnia.

Certes, comme Ward l'admet, la série de sept n'est pas sans rappeler les sept péchés capitaux, que Hulan (1969) et King (1984) ont déjà utilisés comme grille de lecture symbolique pour interpréter *The Chronicles of Narnia*, ou les sept vertus, cardinales et

théologiques (Trupia, 1988), le sept étant un chiffre hautement symbolique dans de nombreuses civilisations — les exemples sont pléthore (Chevalier et Gheerbrant, 1982, pp. 860–865). D’ailleurs, c’est certainement un exercice amusant et stimulant que de chercher des parallèles entre chaque roman, ou entre chacun des personnages principaux (héros et antihéros) et ces principes de la théologie chrétienne, et de constater à quel point le texte s’y prête.

Finalement, toutes ces remarques ne font que témoigner de la force évocatrice que ces livres peuvent avoir sur le lecteur. Elles prouvent aussi que, en dehors et au-delà des ordres de lecture possibles, ces romans recèlent plusieurs niveaux de signification, peut-être autant que leur public saurait en trouver. Pour pousser les lecteurs et les lectrices à faire usage de leur imagination, une faculté si chère à Lewis (voir aussi Chapitre 3), les aventures de Narnia sont censées les ré-enchanter, en leur faisant découvrir sa magie : « in summary, the Narniad is a seven-volume magician’s book devised by Lewis to break bad enchantments and bring about re-enchantments by reawakening a longing for Aslan and Aslan’s country » (Ford, 2005, p. 22). Voilà un principe unificateur, capable de fournir un prisme de lecture applicable à tout le recueil, et demeurant au cœur même de Narnia, au centre de sa cosmologie : Aslan. Il nous intéresse de voir de quelle manière ce personnage, dont l’aura se déploie dans les sept romans, et les valeurs dont il est porteur, ou qui s’organisent autour de lui, traversent l’épreuve de la traduction, et quel est l’impact du transfert traductif sur l’idéologie du recueil (Chapitre 12).

### **11.3 Incipits, ordre de lecture et point de vue**

Tout comme les parties du paratexte que nous avons précédemment analysées, l’incipit a une importance particulière car, en donnant un avant-goût des pages qui suivront, il a pour but de séduire le futur lecteur et de susciter un désir (Del Lungo, 2003, p. 45). C’est un moment clé où l’auteur établit avec son lecteur ou sa lectrice un « pacte de lecture », qui est un contrat de confiance ; ces derniers acceptent alors de se laisser transporter dans la dimension fictionnelle, grâce à un acte volontaire de coopération, qu’on appelle, depuis Coleridge, *a willing suspension of disbelief* (Coleridge, 1817, dans Del Lungo, 2003, p. 49). Si tout fonctionne comme prévu, l’univers romancé saura répondre aux attentes (génériques) du destinataire, en les confortant, mais aussi en le surprenant par un savant mélange de conventions littéraires et d’innovation narrative. C’est là un exemple de la métafonction interpersonnelle de Halliday ([1985] 2014), dans un échange entre l’auteur et le lecteur où

l'importance de la dimension émotionnelle est prépondérante. Mais l'incipit est aussi un repère déictique : il fait partie des moyens par lesquels l'auteur délimite un cadre, dans une dimension espace-temps, dévoilée d'emblée ou pas, mais toujours acceptée comme point d'ancrage entre le réel et l'imaginaire. En relation de continuité ou de rupture avec le titre qui l'annonce, cette portion de texte a une place à part dans l'économie narrative et un poids important dans la mise en place du point de vue.

Ces premiers mots sont véritablement la clef du texte. Ils nous livrent mille données essentielles concernant le genre ou sous-genre, le point de vue, le lieu, le temps, le personnage, l'atmosphère, le rythme, le style, le ton. Comme le titre auquel ils s'identifient souvent, ils peuvent contenir et résumer le livre tout entier.

(Émond, 1993, p. 87)

En effet, comme les cellules embryonnaires, cette zone liminale, située aux frontières de la géographie plus vaste à l'intérieur de laquelle évoluera le texte, dispose d'un potentiel infini de développements possibles, et en même temps la spécificité d'un organisme unique, dont on peut déjà percevoir la nature et la parenté. Parce qu'il faut admettre que le pouvoir de séduction de l'incipit dépend, entre autres, de son rapport avec la tradition littéraire : ainsi, en littérature d'enfance et de jeunesse, des formules d'ouverture classiques permettent de situer l'œuvre, suggérant, de ce fait, des clés de lecture. La phrase initiale des contes de fées résonne alors comme un enchantement, plongeant en un instant les jeunes lecteurs et lectrices dans un ailleurs, tout en restreignant (au moins, en principe) l'horizon d'attente concernant les devenirs possibles de l'histoire.

Face à cette densité de données, toutes réunies en quelques lignes, la définition de l'incipit, son repérage et sa délimitation ne sont pas évidents. D'après Del Lungo (2003, pp. 50–55) cette « première unité du texte » ne se réduit pas à la première phrase du premier chapitre. La question du découpage, qu'il qualifie de complexe, doit prendre en compte des critères formels prompts à signaler une fracture entre l'incipit et ce qui suit. Il en donne une double définition.

Un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et, symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui se termine à la première fracture importante du texte ; [ou] un fragment textuel qui, de par sa position de passage, entretient des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les éléments du paratexte qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante dans la suite, tel un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière.

(Del Lungo, 2003, pp. 54–55)

Suivant ces indications et afin de comparer les stratégies d’ouvertures mises en place par l’auteur, nous avons commencé par répertorier la partie initiale de l’incipit des sept romans (Tableau 4), selon l’ordre de publication des années 1950–1956, ou *canonical order*, et ensuite selon l’ordre de lecture actuel, qui respecte la chronologie interne de l’histoire, ou *Narnian time*.

Tableau 4. Incipits de *The Chronicles of Narnia*

Canonical order	Narnian time
<p>Once there were four children whose names were Peter, Susan, Edmund and Lucy. This story is about something that happened to them when they were sent away from London during the war because of the air-raids. [...] (LWW)</p>	<p>This is a story about something that happened long ago when your grandfather was a child. It is a very important story because it shows how all the comings and goings between our own world and the land of Narnia first began. (MN)</p>
<p>Once there were four children whose names were Peter, Susan, Edmund Lucy, and it has been told in another book called <i>The Lion, the Witch and Wardrobe</i> how they had a remarkable adventure. They had opened the door of a magic wardrobe and found themselves in a quite different world from ours, and in that different world they had become Kings and Queens in a country called Narnia. [...] That had all happened a year ago [...]. (PC)</p>	<p>Once there were four children whose names were Peter, Susan, Edmund and Lucy. This story is about something that happened to them when they were sent away from London during the war because of the air-raids. [...] (LWW)</p>
<p>There was a boy called Eustace Clarence Scrubb, and he almost deserved it. His parents called him Eustace Clarence and masters called him Scrubb. I can’t tell you how his friends spoke to him for he had none. (VDT)</p>	<p>This is the story of an adventure that happened in Narnia and Calormen and the lands between, in the Golden Age when Peter was High King in Narnia and his brother and his two sisters were King and Queens under him. In those days, far south in Calormen on a little creek of the sea, there lived a poor fisherman called Arsheesh, and with him there lived a boy who called him Father. (HHB)</p>
<p>It was a dull autumn day and Jill Pole was crying behind the gym. She was crying because they had been bullying her. This is not going to be a school story, so I shall say as little as possible about Jill’s school, which is not a pleasant subject. (SC)</p>	<p>Once there were four children whose names were Peter, Susan, Edmund Lucy, and it has been told in another book called <i>The Lion, the Witch and Wardrobe</i> how they had a remarkable adventure. They had opened the door of a magic wardrobe and found themselves in a quite different world from ours, and in that different world they had become Kings and Queens in a country called Narnia. [...] That had all happened a year ago [...]. (PC)</p>
<p>This is the story of an adventure that happened in Narnia and Calormen and the lands between, in the Golden Age when Peter was High King in Narnia and his brother and his two sisters were King and Queens under him. In those days, far south in Calormen on a little creek of the sea, there lived a poor fisherman called</p>	<p>There was a boy called Eustace Clarence Scrubb, and he almost deserved it. His parents called him Eustace Clarence and masters called him Scrubb. I can’t tell you how his friends spoke to him for he had none. (VDT)</p>

Arsheesh, and with him there lived a boy who called him Father. (HHB)	
This is a story about something that happened long ago when your grandfather was a child. It is a very important story because it shows how all the comings and goings between our own world and the land of Narnia first began. (MN)	It was a dull autumn day and Jill Pole was crying behind the gym. She was crying because they had been bullying her. This is not going to be a school story, so I shall say as little as possible about Jill's school, which is not a pleasant subject. (SC)
In the last days of Narnia, far up to the west beyond Lantern Waste and close beside the great waterfall, there lived an Ape. He was so old that no one could remember when he had first come to live in those parts, and he was the cleverest, ugliest, most wrinkled Ape you can imagine. (LB)	In the last days of Narnia, far up to the west beyond Lantern Waste and close beside the great waterfall, there lived an Ape. He was so old that no one could remember when he had first come to live in those parts, and he was the cleverest, ugliest, most wrinkled Ape you can imagine. (LB)

Dans la première colonne, on peut voir que la formule initiale (identique) de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* et *Prince Caspian* évoque le début d'un conte de fées (« *Once there were...* »). Cette formule codifiée (une atténuation de celle plus commune, « *Once upon a time* ») montre combien ces deux premiers romans de la saga sont solidaires. PC apporte au lecteur un résumé des faits plus marquants de LWW, en s'inscrivant ainsi clairement dans une continuité. *The Voyage of the Dawn Treader* marque une première rupture, en introduisant par un exorde traditionnel (« *There was a boy...* ») le personnage d'Eustace Scrubb, et poursuivant sur un registre ironique. Eustace, cousin germain des Pevensie, fait de lien avec la suite des aventures, car il est aussi l'un des deux protagonistes de *Silver Chair*, avec Jill Pole, avec qui le roman s'ouvre dans la cour d'école, pour ensuite évoluer, rapidement, dans un environnement différent (« *This is not going to be a school story* »). Ces quatre épisodes respectent un ordre chronologique dans le sens où ils se déroulent le long d'une ligne temporelle imaginaire, allant de la découverte de Narnia par Lucy aux aventures de Jill et Eustace. En revanche, *The Horse and His Boy* est une histoire à part, qui se déroule à l'époque où les Pevensie étaient rois et reines à Narnia, et donc à une période parallèle aux événements relatés dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Dès le début, l'on pressent un lien formel avec *The Magician's Nephew* (« *This is a story...* »), complété un an après, mais dont l'histoire se déroule deux générations avant, quand l'ancien professeur de LWW était un enfant ; malgré cela, ce qui rapproche ces deux romans, c'est le fait qu'ils sont les plus isolés, par rapport au noyau des personnages Pevensie-Scrubb-Poll, ainsi que par la géographie du conte, qui amène le lecteur dans des mondes « parallèles », avant la création de Narnia (MN), et dans des contrées lointaines (HHB). Enfin, *The Last Battle*, œuvre solitaire et unique de par

son ton apocalyptique, clôt la série et cela est clair dès les premiers mots : « *In the last days of Narnia...* ».

L'exorde des sept romans suggère donc des indices permettant de les répartir en sous-groupes, selon des critères divers, qui rejoignent en partie les regroupements par thème (11.1 et 11.2). Si l'ordre initial, dit *canonical order*, est certainement préférable par rapport à la réception, pour la façon progressive dont l'horizon d'attente est construit (notamment dans le dévoilement progressif des indices autour du personnage d'Aslan), l'ordre chronologique a une logique interne très rationnelle et devient une évidence lorsque l'on connaît déjà le cycle de Narnia, et que l'on souhaite retrouver et redécouvrir ses atmosphères enchantées. Mais l'importance et la portée de cette réorganisation ne se limitent pas à une logique temporelle qui, dans une certaine mesure, simplifie la lecture par un jeune public. L'ordre des romans a effectivement des enjeux très importants concernant les plans de lecture, et notamment pour celui qui est construit sur des allusions plus ou moins explicites à la cosmologie biblique.

Pour l'analyse des traductions de l'incipit, si le recours à des fichiers bilingues alignés peut être pratique et fait économiser du temps, il trouve ses limites dans la question du découpage de cette portion textuelle. En fait, cette opération doit tenir compte des marques de ponctuation et des sauts de paragraphes, mais elle se fonde aussi sur une cohérence plus subtile, que le découpage en segments proposée par certains logiciels ou une vue par paragraphes, entravent. Par ailleurs, il est impératif de prendre en compte le paratexte de l'œuvre et d'avoir une vue, à la fois, cotextuelle et contextuelle. Nous allons maintenant procéder à l'analyse des incipits et de leurs traductions, dans le but d'y observer la construction du point de vue.

### **11.3.1. *The Magician's Nephew vs. Le Neveu du magicien***

*The Magician's Nephew* est l'histoire de comment Digory Kirke et son amie, Polly Plummer, sont envoyés par le méchant oncle du premier dans une autre dimension, où ils découvrent l'accès à des mondes parallèles. Après avoir, malgré eux, ramené une cruelle sorcière à Londres, et ensuite l'avoir emportée avec eux loin de là, dans un autre monde, ils assistent à la création de Narnia par Aslan. À son retour à Londres, Digory pourra sauver sa maman, qui était très malade, grâce à une pomme magique emportée de Narnia.

Comme dit précédemment, l'incipit de *The Magician's Nephew*, qui ouvre la série, offre une ressemblance avec celui de *The Horse and His Boy*, du fait que les deux présentent



explicitement une « histoire » (« *This is a story about ...* »), mais avec une signification un peu différente : comme ce mot désigne à la fois un fait réel ou un fait imaginaire, l'incipit de MN joue dès le début sur cette double signification pour rapprocher l'histoire fictive du monde du lecteur. Un autre élément qui apparente les deux romans est le fait qu'ils sortent de la chronologie des autres épisodes, ayant été « greffés » en quelque sorte sur le continuum que forment les autres cinq Chroniques.

L'élaboration de *The Magician's Nephew* a été discontinuée. Lewis commença de l'écrire au printemps 1949 et l'abandonna une première fois l'été de la même année ; le manuscrit fut repris en 1951, mais il ne fut terminé qu'au début du 1954 et publié en 1955, juste avant le dernier roman de la série (Ford, 1980). Par rapport à l'ensemble du recueil, ce livre constitue une analepse externe, car « son amplitude reste extérieure à celle du récit premier » (Genette, 2007, p. 39), si l'on considère comme un « récit premier » *The Lion, the Witch and the Wardrobe* et les épisodes successifs. L'objectif de ce livre, composé de quinze chapitres, consiste à dévoiler l'origine de Narnia et à expliquer les liens entre le Professeur, l'armoire magique et ce pays imaginaire. Un but moins évident réside toutefois dans la volonté de construire un début pour cette histoire plus grande, « la Grande intrigue » (3.4.1), s'étalant de la Genèse à l'Apocalypse, qui se terminera avec *The Last Battle*. Entre les deux extrêmes, sont placés les autres romans.

18.a) CHAPTER ONE  
THE WRONG DOOR

This is a story about something that happened long ago when your grandfather was a child. It is a very important story because it shows how all the comings and goings between our own world and the land of Narnia first began.

In those days Mr Sherlock Holmes was still living in Baker Street and the Bastables were looking for treasure in the Lewisham Road. In those days, if you were a boy you had to wear a stiff Eton collar every day, and schools were usually nastier than now. But meals were nicer; and as for sweets, I won't tell you how cheap and good they were, because it would only make your mouth water in vain. And in those days there lived in London a girl called Polly Plummer.

She lived in one of a long row of houses which were all joined together. One morning she was out in the back garden when a boy scrambled up from the garden next door and put his face over the wall. Polly was very surprised because [...]

(MN, Ch. 1)

18.b) CHAPITRE 1  
LA MAUVAISE PORTE

C'est une histoire qui s'est passée il y a très longtemps, à l'époque où votre grand-père était un petit garçon. Une histoire très importante, car c'est elle qui permet de comprendre comment les échanges entre notre monde et le pays de Narnia ont commencé.

À cette époque, Sherlock Holmes vivait encore à Baker Street. À cette époque, si vous aviez été un petit garçon, vous auriez porté un uniforme de collégien au col empesé tous les jours, et les écoles étaient souvent plus strictes qu'aujourd'hui. En revanche, les repas étaient meilleurs. Quant aux bonbons, je ne vous dirai pas à quel point ils étaient exquis et bon marché, sinon je vous mettrais l'eau à la bouche pour rien. Enfin, à cette époque vivait à Londres une petite fille qui s'appelait Polly Plummer.

Elle habitait dans une de ces longues rangées de maisons accolées les unes aux autres. Un matin, elle était dehors dans le jardin arrière quand soudain un petit garçon grimpa du jardin voisin et montra son visage au-dessus du mur. Polly fut extrêmement surprise car elle [...] (Trad. CDR)

Barbara Wall (1991, p. 3) souligne combien la relation entre narrateur et narrataire est cruciale pour distinguer la littérature de jeunesse de celle pour adultes. Dans ce passage, où la focalisation est en « mode narrateur », ce dernier s'adresse dès la première ligne au narrataire, et commence par définir une perspective temporelle, dans un passé assez lointain (« *long ago* » / « très longtemps »), balisé par des repères subjectifs et affectifs, dans un temps où l'histoire familiale du lecteur rejoint le temps du récit : « *when your grandfather was a child* » / « à l'époque où votre grand-père était un petit garçon ». Le texte français s'adresse à un narrataire pluriel (« votre », « vous »), par un appel qu'on retrouve souvent en littérature de jeunesse. Tout en étant assez classique, le choix de ce pronom a, dans ce cas, l'effet de rendre la communication moins directe, passant d'un registre personnel au collectif.

L'échange fictif narrateur/narrataire serait d'autant plus détaché si l'on lisait ces lignes comme si le premier s'adressait au second par le vous de politesse ; d'autant plus que cette deuxième clé de lecture n'aurait de sens que dans le cas d'un lectorat adulte. Pour un lecteur enfant, le fait d'être vouvoié par l'auteur implicite est étrange et n'aide pas à créer une relation de complicité avec la voix narrative.

De plus, il s'agit pour l'instant de repères exclusivement masculins et, si le TS se veut relativement neutre à ce stade, il rétrécit explicitement le champ quelques lignes plus bas (« *if you were a boy* » / « si vous aviez été un petit garçon »). La référence au grand-père n'est pourtant pas due au hasard : le Professeur Kirke et la figure d'un gentil grand-père se confondent et sont perceptibles derrière la voix narrative, participant à la création par le lecteur du profil de l'auteur implicite. D'ailleurs, ces repères (notamment la subordonnée de la phrase hypothétique que nous venons de citer) rendent le processus d'identification avec le

narrataire légèrement plus difficile pour les lectrices, mais pas impossible, d'autant plus que le premier personnage que l'on nomme dans ce roman, et donc dans *The Chronicles of Narnia* telles qu'elles sont présentées aujourd'hui, est une petite fille : Polly Plummer.

La deuxième phrase de l'incipit précise l'importance de cette histoire pour l'économie narrative du recueil, et justifie sa présence au début du livre :

19.a) It is a very important story because it shows how all the comings and goings between our own world and the land of Narnia first began. (MN, Ch. 1)

19.b) Une histoire très importante, car c'est elle qui permet de comprendre comment les échanges entre notre monde et le pays de Narnia ont commencé. (Trad. CDR)

Au niveau de la transitivité, les deux propositions expriment des processus mentaux : un processus de perception (« *shows* ») et un de cognition (« permet de comprendre »), évidemment abstrait. De ce fait, le point de vue visuel du TS, montrant des mouvements d'aller-retour entre « notre monde » et celui de Narnia, devient psychologique en traduction, exprimé à la fois par le verbe (« comprendre ») et par le substantif « échanges », qui laisse penser aussi à des échanges verbaux (dans le sens d'échange d'idées) et qui a surtout une valeur de réciprocité. Or, dans *The Chronicles of Narnia*, aucun habitant de Narnia ne franchira les frontières de notre monde. Si Jadis, la sorcière, se retrouve soudainement à Londres, elle est bien la seule, et elle n'est pas une narnienne. D'ailleurs, dans « *our own world* » / « notre monde », le narrateur renforce par l'adjectif possessif un sentiment de complicité et d'appartenance commune à la même planète (Terre), qu'il veut inspirer dans le narrataire (lecteur implicite).

Le lecteur assiste ensuite à une première rupture dans la narration (selon la définition de Del Lungo), dans le deuxième paragraphe, rythmé par une double anaphore déictique — « *In those days* » / « à cette époque ». Nous sommes encore dans l'incipit, au seuil de l'histoire. Ces répétitions confèrent un rythme spécifique à ce passage et attirent l'attention du lecteur. Elles mettent aussi sur le même plan fiction et réalité, avec une référence intertextuelle à Sherlock Holmes et aux Bastables (les jeunes protagonistes du premier roman d'Edith Nesbit, *The Story of the Treasure Seekers*, publié en 1899), une allusion au système éducatif anglais de l'époque et à la ville de Londres, en renforçant ainsi l'illusion narrative et en promenant le regard du lecteur dans les rues de la capitale britannique, montrant rapidement des fresques de la vie quotidienne d'antan, différentes les unes des autres. Toutes ces références culturelles, qui ont trait aux cultures enfantines essentiellement britanniques des années 1950, n'ont pas été transposées en traduction. Si le détective de Conan Doyle est

bien connu par les lecteurs français, les Bastables le sont moins et cette citation a été supprimée en 18.b, car la fonction de ces éléments est précisément de créer un climat de familiarité et de chercher l'adhésion du lecteur (avec le message implicite : « Si vous avez tellement aimé ces histoires, vous aimerez la mienne qui se déroule dans le même univers narratif »). Les deux références donnent, de façon additionnelle et implicite, un indice sur un mystère qu'il faudra résoudre en cours de lecture, peut-être un crime, et sur une recherche, voire une quête, qu'il faudra accomplir. L'omission de la seconde référence intertextuelle réduit la portée de ce message, qui de toute manière n'aurait pas pu être perçu avec la même intensité par un public francophone. Cette suppression entraîne aussi une légère modification de la syntaxe, qui n'appauvrit pas pour autant la musicalité du passage, en traduction.

Le second déictique, « *in those days* », marque le passage rapide du point de vue du narrateur à celui du narrataire, lorsque celui-ci est invité à vêtir l'uniforme d'un jeune pensionnaire du Collège d'Eton, avec ses joies et surtout ses peines, pour ensuite revenir sur une focalisation en « mode narrateur ». À la différence de la référence littéraire à l'œuvre de Nesbit, celle à la scolarité à Eton College a été adaptée en français, mais le nom de l'école a été omis, ce qui prouve une difficulté majeure en traduction de littérature de jeunesse, face à des spécificités culturelles de ce genre ou, plus précisément, lorsqu'il faut traduire des noms propres-culturelles (Lungu Badea, 2012). Le besoin d'explications paratextuelles se heurte aux craintes justifiées d'alourdir le texte avec des notes de bas de pages, mais cette stratégie d'omission ou de simplification pourrait sous-estimer les capacités du lecteur implicite, et une « naturalisation » du texte finirait par priver le lecteur d'une rencontre enrichissante avec l'étranger. Il s'agit d'un dilemme qui a fait couler beaucoup d'encre en traductologie. Ainsi, selon Shavit (1986), les textes destinés aux enfants devraient être traduits selon les mêmes critères que les textes pour adultes. À l'opposé, Oittinen rappelle que le texte original n'est pas le seul point de repère en traduction : « texts and meanings never exist as such, they are always interpreted and reinterpreted in a situation » (2000, p. 81). Dans le cas spécifique de notre corpus, il est intéressant de remarquer que Philippe Morgaut, co-traducteur de *Le Monde de Narnia*, a inséré une note de bas de page dans *The Voyage of the Dawn Treader* (2010, p. 479), pour expliquer la signification du nom de famille d'Eustace Scrubb (11.3.5). Des stratégies divergentes coexistent donc, au sein du même ouvrage, et nous interdisent de formuler des généralisations hâtives.

Ici, le « *stiff Eton collar* » est adapté en français par « un uniforme de collégien au col empesé », où l'adjectif « *stiff* », désignant un matériel rigide mais évoquant aussi quelque chose de sévère, comme une punition, est traduit par « empesé », c'est-à-dire apprêté avec de

l'empois, signe au XVIII<sup>e</sup> d'« une gravité affectée »<sup>74</sup>. En outre, du point de vue de la modalité et de la transitivité, la lecture de ce passage révèle que l'on était obligé (« *you had to* ») de porter cet accessoire ; malgré le caractère obligatoire de ce fait et, donc, quoiqu'il n'ait pas trop le choix, le sujet (l'enfant/lecteur implicite) reste l'acteur de cette action. En français, l'expression « vous auriez porté » élimine l'auxiliaire modal et a l'allure d'une obligation évidente et sans appel, mais la représentation de l'autorité éducative est différente par rapport à l'original, où elle est modalisée par l'adverbe de phrase « *usually* » (dans « *schools were usually nastier than now* »).

Tout en étant un farouche critique de l'éducation « moderne » (4.2), Lewis/auteur implicite/narrateur admet que les écoles étaient autrefois des endroits plus déplaisants qu'aujourd'hui, voire des lieux dangereux, où régnait la méchanceté (ce qu'il entend réellement par « *nasty* » reste toutefois une supposition) ; cela n'est pas sans sous-entendre qu'elles le sont toujours, dans une certaine mesure. Dans la traduction française, « les écoles étaient souvent plus strictes qu'aujourd'hui », l'adverbe réduit légèrement la fréquence par rapport à l'anglais (passant de « d'habitude », c'est-à-dire « presque toujours », à « souvent ») et l'adjectif « stricte » n'a pas les mêmes connotations négatives que « *nasty/nastier* ». Le registre passe aussi de quasi familier à neutre. En effet, « stricte » est un terme qui appartient plus naturellement au champ lexical de l'éducation, signifiant une discipline « qui prescrit des limites étroites, qui impose la rigueur »<sup>75</sup> et qui n'a pas la valeur de dangerosité et le caractère offensif de « *nasty* ». Le choix traductif pourrait trahir une réticence à dénigrer le système scolaire, dans le respect d'une tradition qui voit dans la littérature de jeunesse un outil pédagogique ; le fait que cela corresponde à une idéologie de fond doit être confirmé par d'autres exemples similaires.

Cependant, il ne faut pas ignorer que le ton de la voix narrative est farceur et enjoué en anglais, notamment lorsque le narrateur parvient à faire « saliver » son lecteur à l'idée de goûter les fameux bonbons et les repas qu'il se remémore, peut-être depuis « sa propre » enfance. En effet, ce sont surtout les références à la nourriture (très fréquentes, dans *The Chronicles of Narnia*) qui nous laissent croire que la voix narrative est celle d'un fin connaisseur (l'auteur implicite), car il a peut-être goûté personnellement à ces plats et à ces gourmandises, pour en connaître si bien les qualités. C'est ici que l'incipit se termine, par une phrase de transition introduisant le personnage de Polly. Le temps de l'histoire devient le même que celui du récit et c'est le début des événements. La répétition du verbe « *lived* »

---

<sup>74</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr/>, consulté le 4 juillet 2018.

<sup>75</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr/>, consulté le 4 juillet 2018.

(« *there lived* » et « *She lived* ») conduit le lecteur d'une dimension urbaine (Londres) plus vaste à la sphère privée de l'habitation du personnage. Le début du récit est caractérisé par une rupture, marquée par le déictique temporel qui quitte la dimension de la durée pour ouvrir une fenêtre sur un moment précis (« *One morning* » / « Un matin ») et se double d'un changement de focalisation : le point de vue passe du narrateur à Polly, personnage focalisateur, qui observe la scène.

Dans ce court extrait, l'on retrouve des thèmes récurrents de *The Chronicles of Narnia*, que sont la lecture (et notamment de livres qui stimulent l'imagination), l'éducation et les plaisirs de la bouche, autant de thèmes autobiographiques pour l'auteur, qui se dévoile peut-être davantage ici qu'il ne l'a fait nulle part ailleurs, dans l'incipit des autres romans. Dans ce sens, l'incipit serait le lieu de la mise en place d'une voix narrative, portant toujours, d'une façon plus ou moins directe, la marque générique — dans ce cas, d'un livre de littérature pour enfants.

It is not what is said, but the way it is said, and to whom it is said, which marks a book for children. My conclusions are founded on the conviction that adults, whether or not they are speaking ironically, speak differently in fiction when they are aware that they are addressing children.

(Wall, 1991, p. 3)

La façon toute particulière qu'ont parfois les adultes de s'adresser aux enfants, notamment lorsqu'ils le font avec ironie, est perceptible aussi en littérature et cet extrait en est un bon exemple. Néanmoins, si à première vue le lecteur implicite est manifestement un enfant, l'auteur implicite, par la voix du narrateur, multiplie les allusions à un monde que seulement certains adultes peuvent avoir connu et qu'ils sauront donc apprécier pleinement, tout comme il glisse des allusions plus subtiles, qui ne sont pas facilement compréhensibles pour des enfants, dont le jugement sur l'école (restant encore « *nasty* », quoique moins qu'avant) est un exemple. Cette démarche, parfois inconsciente, d'écrire en utilisant un registre simplifié a la conséquence « collatérale » de créer une hiérarchie intellectuelle entre le narrateur, le lecteur adulte et le lecteur enfant :

If the author, in writing down, really, though maybe unconsciously, deems himself to be intellectually well above the level of his child reader, the narrator may make jokes, in the same childish language, over the head of the narratee, implying an adult reader who will appreciate them.

(Wall, 1991, p. 16)

Dans cette configuration d'une relation auteur/lecteur à la fois symétrique et asymétrique, lorsque l'auteur implicite s'adresse à des adultes ou à des enfants, émerge l'instance d'un

double lecteur implicite. Toute la construction discursive du narrateur se fonde sur cette double présence (Wall, 1991). S'étalant sur plusieurs énoncés, s'ils ne sont pas transposés en traduction, ces sous-entendus produisent des décalages entre les deux textes (TS et TC) et peuvent contribuer, comme dans ce cas, à modifier le profil du narrateur et finalement même l'idéologie de fond (notamment, ici, autour du thème de l'éducation).

### 11.3.2. *The Lion, the Witch and the Wardrobe vs. Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire magique*

*The Lion, the Witch and the Wardrobe* est l'histoire de quatre enfants qui découvrent un passage vers un monde magique (Narnia) où règne une méchante sorcière. Ils y deviendront rois et reines, et ils parviendront à restaurer la paix et à faire revenir le printemps, jusqu'au jour où, devenus désormais des adultes à Narnia, ils franchiront le même seuil pour retourner dans leur ancien monde. Ils se retrouveront alors dans le même endroit qu'ils avaient quitté et au même âge qu'ils avaient à l'époque.

L'incipit de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* revêt un intérêt particulier car, comme l'on sait, ce roman fut pendant longtemps lu en premier, dans la saga de Narnia. Aussi, ce fut par ses lignes initiales que le public rencontra pour la première fois les quatre frères et sœurs Pevensie. Désormais, après avoir lu *The Magician's Nephew*, dont le premier chapitre s'intitulait « *The Wrong Door* » / « La Mauvaise porte », les lecteurs sont invités, avec Lucy, à regarder dans une armoire. Les deux romans commencent par l'image d'un seuil, à ceci près qu'ici le titre n'exprime pas de jugements de valeur, comme dans MN, et que l'armoire n'a peut-être, apparemment, rien de spécial (comme le montre l'utilisation de l'article indéfini dans le titre).

#### 20.a) CHAPTER ONE

##### LUCY LOOKS INTO A WARDROBE

Once there were four children whose names were Peter, Susan, Edmund and Lucy. This story is about something that happened to them when they were sent away from London during the war because of the air-raids. They were sent to the house of an old Professor who lived in the heart of the country, ten miles from the nearest railway station and two miles from the nearest post office. He had no wife and he lived in a very large house with a housekeeper called Mrs Macready and three servants. (Their names were Ivy, Margaret and Betty, but they do not come into the story much.) He himself was a very old man with shaggy white hair which grew over most of his face as well as on his head, and they liked him almost at once; but on the first evening when he came out to meet them at the front door he was so odd-looking that Lucy (who was the youngest) was a little afraid of him, and Edmund (who was the next

youngest) wanted to laugh and had to keep on pretending he was blowing his nose to hide it.

As soon as they had said goodnight to the Professor and gone upstairs on the first night, the boys came into the girls' room and they all talked it over.

(LWW, Ch. 1)

#### 20.b) CHAPITRE 1

##### LUCY REGARDE DANS UNE ARMOIRE

Il était une fois quatre enfants qui s'appelaient Peter, Susan, Edmund et Lucy. Cette histoire raconte une aventure qui leur arriva lorsqu'ils furent éloignés de Londres, pendant la guerre, à cause des raids aériens. On les envoya chez un vieux professeur qui vivait en pleine campagne, à seize kilomètres de la gare la plus proche et à trois kilomètres du bureau de poste. Le professeur n'était pas marié et vivait dans une très vaste maison avec une gouvernante, Mme Macready, et trois servantes. (Elles se nommaient Ivy, Margaret et Betty, mais elles ne jouent pas un grand rôle dans l'histoire.) C'était un homme très âgé, avec des cheveux blancs en broussaille, qui poussaient sur une grande partie de son visage aussi bien que sur sa tête. Les enfants l'aimèrent presque immédiatement ; mais le premier soir, quand il sortit pour les accueillir à la porte d'entrée, il avait l'air si bizarre que Lucy (qui était la plus jeune) fut un peu effrayée, et qu'Edmund (qui était le plus jeune après Lucy) eut grande envie de rire et dut, à plusieurs reprises, faire semblant de se moucher pour ne pas le montrer.

Dès qu'ils eurent souhaité bonne nuit au professeur et qu'ils furent montés à l'étage pour leur première nuit, les garçons vinrent dans la chambre des filles et tous se mirent à parler de leur hôte [...]

(Trad. AMD)

Dans ce passage l'on retrouve encore des notes autobiographiques, car Lewis a lui aussi accueilli beaucoup d'enfants dans sa maison d'Oxford, pendant la Seconde Guerre mondiale (Ford, 2005, pp. 55 et 108). D'ailleurs Mrs Macready rappelle vaguement Mrs Moore, une veuve qui, ayant perdu son fils (un très cher ami de Lewis) lors de la Première Guerre mondiale, adopta en quelque sorte C.S. Lewis et son frère, Warren H. Lewis, et vécut longtemps avec eux, sa propre fille et deux servantes. Lewis, à son tour, prit soin d'elle quand son état de santé empira et qu'elle devint handicapée, et jusqu'à sa mort en 1951, douze ans avant celle de l'auteur de Narnia (Schakel, 2005, p. 11).

Traduits dans des éditions précédentes, les prénoms des enfants sont depuis quelques années conservés tels quels (tout comme nous l'avons vu pour Polly Plummer, dans *The Magician's Nephew*, 11.3.1), d'autant plus que, comme dans ce cas, leur prononciation en français les rend facilement assimilables à la langue de traduction (voir aussi 2.4). L'attention du lecteur est d'emblée captivée par le personnage de Lucy (dont le prénom paraît déjà dans la dédicace), autour duquel se construisent des horizons d'attentes et qui deviendra en effet un personnage focalisateur quelques paragraphes plus tard.

La formule consacrée à forte appartenance générique « *Once upon a time* », présentée dans une forme atténuée en 20.a, donne lieu à une surtraduction en 20.b : « *Once there were* » / « Il était une fois ». Elle attire le regard du lecteur, accompagné par une focalisation



en mode narrateur qui présente d'abord les actants principaux et opère ensuite un rapprochement progressif par un point de vue spatial. L'incipit satisfait ici les exigences classiques de répondre aux questions « qui ? », « quand ? » et « où ? », en situant l'univers narratif initial. Le déictique temporel « *once* » est évidemment un leurre, car il n'est pas là pour donner des indications précises ou apporter un véritable repère temporel : sa fonction est simplement celle d'une passerelle, pour transporter dans un ailleurs, qui pourrait aussi bien être un monde magique, et il est ici un appel générique. Dès le premier mot, le lecteur est invité à s'en remettre au narrateur, à le croire et à le suivre.

Dans ce début, la voix d'un narrateur omniscient met en évidence un destin subi et non pas choisi par les enfants, notamment par une forme verbale passive (« *they were sent away/They were sent* » / « furent éloignés »). En traduction, ce destin est d'autant plus aliénant que l'agent de ces verbes n'est pas exprimé ou se cache derrière un « on » impersonnel (« On les envoya »). Le cadre essentiel qu'apporte l'incipit s'élabore avec la localisation de la maison du Professeur, assez loin de tout, et avec l'évocation rapide de son statut de célibataire, qui rajoute une touche de solitude à ce cadre, mais qui contraste avec la catachrèse — « *in the heart of the country* » : cette expression laisse espérer dans son bon cœur, d'autant plus qu'il ne vit pas vraiment seul, étant donné qu'il est entouré par son personnel de service.

La focalisation en mode narrateur se termine après la deuxième parenthèse (septième ligne de 20.a, à compter de « *Once* »), sans saut de paragraphe. Encore une fois, la rupture indiquant la césure entre l'incipit et le début du récit est marquée par une modification de la focalisation, passant du narrateur au personnage. À partir de ce point, l'expérience est filtrée par les yeux des enfants. En effet, même si le paragraphe apparaît comme un bloc uniforme pour ce qui concerne la ponctuation, on assiste à un changement de point de vue, et la focalisation passe de zéro, selon la terminologie genettienne, à interne, représentant le monde par le regard de la jeune fratrie. Le passage d'une focalisation zéro à une focalisation interne en début de récit est d'ailleurs un processus classique de la narration omnisciente.

Les enfants sont unis et un peu craintifs. N'oublions pas qu'ils laissent derrière eux le drame des bombardements et leur famille, et se retrouvent face à un inconnu (le Professeur Digory Kirke). Les marqueurs de ce changement de perspective sont les adjectifs et les adverbes (« *very old* », « *shaggy* »), mais surtout le verbe « *liked* » modulé par l'adverbe « *almost* », tandis que les déictiques « *on the first evening* » et « *on the first night* » nous signalent la fin de l'incipit et le début du récit à proprement parler. La double signification de « *hair* » dans le portrait du professeur pose un petit problème en traduction, d'autant plus que

c'est une source d'humour (« *as well as on his head* ») mais, dans l'ensemble, l'image qu'on peut en déduire, dans le TS et le TC, est très similaire. Après une courte description physique du professeur, l'action peut commencer.

Regardons maintenant de plus près la traduction. Le toponyme (« *London* ») est traduit fidèlement (comme il l'avait été dans *The Magician's Nephew*) et les unités de mesure sont localisées<sup>76</sup> (« *ten* », « *two miles* » / « *seize* », « trois kilomètres »), mais le français, comme il est d'usage, évite la répétition (« *nearest railway station* », « *nearest post office* » / « de la gare la plus proche et [...] du bureau de poste »), tout comme pour « *sent* » / « éloignés », « envoya » au début du passage. Le repère plus imagé de « *in the heart of the country* », que ces quantités servent à préciser, perd en traduction le côté vaguement affectif, et accuse en revanche ce sentiment d'éloignement de toute urbanisation et de toute vie de village (« en pleine campagne »). Enfin, la traduction française de l'incipit reporte tels quels les repères spatio-temporels du texte original et ne censure ni n'explique davantage les événements traumatisants en toile de fond. En effet, si dans l'après-guerre tout lecteur anglophone connaissait très bien cette triste période de l'histoire, les enfants français pourraient se demander, aujourd'hui, de quelle guerre il s'agit exactement. C'est probablement ce genre de réflexion qui a poussé, par exemple, l'édition italienne à expliciter cette information (« *durante la seconda guerra mondiale* », « pendant la Seconde Guerre mondiale »).

20.c) 1

*Lucy entra nell'armadio*

C'erano una volta quattro bambini che si chiamavano Peter, Susan, Edmund e Lucy. Vivevano a Londra ma, durante la seconda guerra mondiale, furono costretti ad abbandonare la città per via dei bombardamenti aerei. Furono mandati in casa di un vecchio professore che abitava nel cuore della campagna, a poco meno di venti chilometri dalla più vicina stazione ferroviaria e a tre chilometri e mezzo dall'ufficio postale. Il professore non aveva moglie: alla casa badava la signora Macready, la governante, aiutata da tre cameriere che si chiamavano Ivy, Margaret e Betty (ma nella nostra storia c'entrano poco).

Il professore era molto vecchio, con i capelli bianchi e ispidi e un'abbondante peluria che gli cresceva sulla faccia oltre che in testa, formando una gran barba bianca. I ragazzi provarono molta simpatia per lui, anche se la prima sera, quando apparve ad accoglierli sulla porta di casa, Lucy, che era la più piccola, ne ebbe paura. Edmund, che era di poco più grande, trovò che fosse un uomo molto buffo e per non ridere si nascose il viso con il fazzoletto, fingendo di soffiarsi il naso.

(LWW, Ch. 1, Trad. FD-GL)

---

<sup>76</sup> En traduction, la localisation permet d'adapter des concepts, des mesures et autres références culturelles (ou des logiciels, sites internet et jeux vidéo, dans un sens plus spécialisé du terme) au système socio-culturel de la langue cible.

[Glose de l'italien]

1

*Lucy entre dans l'armoire*

Il était une fois quatre enfants qui s'appelaient Peter, Susan, Edmund et Lucy. Ils vivaient à Londres mais, pendant la Seconde Guerre mondiale, ils furent obligés d'abandonner la ville à cause des bombardements aériens. Ils furent envoyés chez un vieux professeur qui habitait au cœur de la campagne, à un peu moins de vingt kilomètres de la gare la plus proche et à trois kilomètres et demi du bureau de poste. Le professeur n'avait pas d'épouse : c'était Mme Macready qui s'occupait de la maison, sa gouvernante, aidée par trois femmes de service qui s'appelaient Ivy, Margaret e Betty (mais elles ont peu à voir avec notre histoire).

Le professeur était très vieux, [il avait] des cheveux blancs et hérissés et des poils abondants qui poussaient sur son visage et aussi sur sa tête, en formant une grande barbe blanche. Les garçons [et les filles] éprouvèrent beaucoup de sympathie envers lui, même si le premier soir, quand il apparût pour les accueillir sur le seuil de la maison, Lucy, qui était la plus jeune, en eut peur. Edmund, qui était juste en peu plus âgé [qu'elle], pensa qu'il était un homme très drôle et pour ne pas rire se cacha le visage dans son mouchoir en faisant semblant de se moucher.

L'on peut remarquer, dans la traduction italienne, l'étoffement de « *hair* », traduit à la fois par « *capelli* » et « *peluria* » (respectivement, « cheveux » et « poils », en prenant en compte « la totalité du sémantisme » du terme, voir 11.1) et l'explicitation (voire, le rajout) concernant le détail de la barbe, absent dans le TS et visant à enchérir le cliché du vieil excentrique. Concernant la traduction du ressenti des enfants lors de cette première rencontre, les trois textes se ressemblent, mais montrent bien la difficulté de traduire un verbe apparemment aussi anodin que « *like* », qui prend en traduction des intensités différentes :

21.a) [...] they liked him almost at once. (LWW, Ch. 1)

21.b) Les enfants l'aimèrent presque immédiatement. (Trad. AMD)

21.c) I ragazzi provarono molta simpatia per lui Ø. (Trad. FD-GL).

[Glose de l'italien]

Les garçons [et les filles] éprouvèrent beaucoup de sympathie envers lui Ø.

Il s'agit d'un moment assez important et fondateur pour la relation qui suivra entre ces personnages, d'autant plus que le professeur Kirke est (tout comme Aslan, même si en moindre mesure) une énigme centrale de *The Chronicles of Narnia*, s'il ne représente pas Lewis lui-même. En effet, c'est Digory Kirke qui a apporté de Narnia la pomme dont la graine a permis de faire pousser en Angleterre un arbre magique, et c'est avec ce bois que l'armoire, antichambre de Narnia, a pu être construite. En supprimant le groupe adverbial « *almost at once* » et en traduisant le ressenti de ce premier contact par une expression plus précise et amplifiée du sentiment engendré par cette rencontre (« *molta*

*simpatia* », « beaucoup de sympathie »), le texte italien présente en réalité une autre scène par rapport à l'original, sans anomalies ni hésitations. De ce fait, tout en compensant en partie ce blanc par la proposition concessive qui suit (« *anche se la prima sera* » pour « *but on the first evening* »), les quatre enfants ont une réaction bien différente en 20.c. En conjonction avec d'autres choix de ce genre, cela pourrait modifier l'impression générale du lecteur (soit « *the feel of the text* », dont parle Simpson [1993]). Ces quelques exemples suggèrent aussi que, de manière générale, l'édition Mondadori a opté pour une stratégie de traduction vers l'italien plus libre et un registre visant un lecteur implicite plus jeune que le texte original et la traduction française — observations que d'autres exemples devront toutefois confirmer.

Pour revenir à la question de l'ordre de lecture et de l'agencement des romans selon une chronologie interne ou un but idéologique, l'incipit de *The Magician's Nephew* justifiait sa raison d'être dès les trois premières lignes (18.a et 19.a) — « *It is a very important story because it shows how all the comings and goings between our own world and the land of Narnia first began* » — tandis que *The Lion, the Witch and the Wardrobe* garde intact le mystère :

22.a) This story is about **something** that happened to them when they were sent away from London during the war because of the air-raids. (LWW, Ch. 1)

22.b) Cette histoire raconte une **aventure** qui leur arriva lorsqu'ils furent éloignés de Londres, pendant la guerre, à cause des raids aériens. (Trad. AMD)

Le pronom indéfini « *something* » est important dans l'ordre de lecture dit « canonique » car c'est un élément très utile pour créer le suspens. Il l'est beaucoup moins dans l'ordre actuel, car le lecteur sait dès le début de MN (voire dès la lecture du titre du recueil) qu'il retournera certainement à Narnia, en compagnie d'autres personnages. Ainsi, la traduction française explicite le pronom par le substantif « aventure », tandis que le texte italien omet la phrase. La tendance à l'explicitation est, selon Baker (1996) l'un des universaux de la traduction (voir notamment 2.4 et 5.1). Elle est fréquente en traduction de littérature de jeunesse, où elle a l'effet de fournir une lecture « assistée », qui a le mérite d'éviter les ambiguïtés mais limite certainement la liberté d'interprétation. Dans cette phrase, étant donné le contexte tragique du conflit mondial en cours, ce choix dédramatise la situation tout en s'appuyant sur l'appel générique de l'incipit ; en effet, dans un livre pour enfants, d'habitude, une « aventure » se termine bien. C'est pourquoi le texte français est dans ce sens légèrement plus rassurant.

L'incipit de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* renferme peut-être la raison d'être de tout ce recueil : celle d'une histoire capable de conduire les enfants loin des horreurs de la

guerre, en sécurité, dans une maison gardée par un vieux sage, où ils sauront trouver le passage pour un autre monde qui s'ouvrira ensuite sans cesse à eux. Ils y vaincront le mal, incarné ici par une méchante sorcière, et pourront faire régner la paix.

### 11.3.3. *The Horse and His Boy vs. Le Cheval et son écuyer*

*The Horse and His Boy* est l'histoire d'un jeune garçon, victime d'un complot et éloigné de ses parents à la naissance. Ayant été élevé dans un pays étranger et ennemi, Calormen, il parviendra à découvrir ses origines et à se réunir à sa famille biologique, grâce à la compagnie d'un cheval, originaire de Narnia et comme lui étranger dans ce pays. Leur destin se croise à celui d'une jument et d'une jeune fille Calormène.

Publié en 1954, après *The Silver Chair*, *The Horse and His Boy* est un roman à part dans la série des sept qui constituent le *Monde de Narnia*. Il est une preuve ultérieure du fait que Lewis n'avait pas un dessein unifié et clair en tête, pendant la rédaction des sept romans. Et personne ne saura jamais quelles modifications l'auteur avait prévu d'apporter à une réédition de ses œuvres, commencée avec les révisions visant à établir l'édition étatsunienne, publiée avant 1994 (voir 11).

Ce roman se déroule pendant « l'Âge d'or de Narnia », c'est-à-dire pendant les années de règne de Lucy, Edmund, Susan et Peter, mais ces derniers y jouent un rôle secondaire. Du point de vue de la totalité du recueil, il remplit une fonction de digression, se focalisant sur les péripéties d'un cheval, Bree, et d'un garçon, Shasta, en quête de liberté et de leur terre natale. En revanche, lorsqu'on le compare à *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, sans donner origine à un véritable récit polyphonique, cet épisode présente un point de vue différent et parallèle sur l'histoire. En effet, c'est la voix narrative qui « unit » tous ces romans, rendant la narration homogène et constituant une toile de fond sur laquelle les personnages peuvent évoluer. Un deuxième facteur d'unité pour *The Chronicles of Narnia* est le procédé de la focalisation : chaque livre se construit autour des aventures de deux à quatre enfants, jouant le rôle de protagonistes et de foyers de perception principaux, et donnant une empreinte unique à chacun des livres. Dans *The Horse and His Boy*, Shasta et Bree interagissent avec leurs homologues féminins, Aravis et Hwin, et les enfants et les chevaux apportent chacun leur point de vue aux événements.

Concernant la délimitation de l'incipit, la particularité de ce roman réside dans le fait que ce découpage peut être envisagé de plusieurs façons différentes. D'une part, l'on pourrait

prendre en considération une petite portion de texte, avant que toute forme d'action (même répétée et habituelle) se mette en place — dans ce cas, l'incipit se terminerait comme en 23.a. D'autre part, la ligne de fracture entre la partie liminale du texte et le reste pourrait être progressive, s'effectuer par échelons et s'étaler même sur plusieurs paragraphes. Cela dépend des repères choisis et nous conforte dans le caractère subjectif de la démarche consistant à délimiter clairement le début et la fin de l'incipit.

23.a) CHAPTER ONE

HOW SHASTA SET OUT ON HIS TRAVELS

This is the story of an adventure that happened in Narnia and Calormen and the lands between, in the Golden Age when Peter was High King in Narnia and his brother and his two sisters were King and Queens under him.

In those days, far south in Calormen on a little creek of the sea, there lived a poor fisherman called Arsheesh, and with him there lived a boy who called him Father. The boy's name was Shasta. (HHB, Ch. 1)

23.b) CHAPITRE 1

COMMENT SHASTA SE MIT EN ROUTE

Voici le récit d'une aventure qui s'est déroulée à Narnia, à Calormen et dans les contrées qui les séparent, durant l'Âge d'Or où Peter était roi suprême de Narnia, son frère et ses deux sœurs roi et reines en dessous de lui.

En ce temps-là vivaient dans une petite crique marine, à l'extrême sud de Calormen, un pauvre pêcheur nommé Arsheesh, et à ses côtés un jeune garçon qui l'appelait « père ». Le nom du jeune garçon était Shasta. (Trad. PhM)

Tout comme dans les incipits observés précédemment, la première phrase (MN), ou parfois la deuxième (LWW), remplissent une fonction référentielle fondamentale, visant à définir le sujet du message (soit, qu'il s'agit d'une histoire). Dans ce cas, le traducteur (Philippe Morgaut) apporte un changement de registre, par rapport aux deux volets initiaux de *The Chronicles of Narnia*, tout d'abord par la traduction de « *story* », par « récit ».

Tableau 5. « *Story* » et ses traductions dans MN, LWW et HHB

Occurrences de « <i>story</i> » dans TCN	Traductions de « <i>story</i> »
This is a <b>story</b> about something that happened long ago [...]. It is a very important <b>story</b> [...]. (MN, Ch. 1)	C'est une <b>histoire</b> qui s'est passée il y a très longtemps [...]. Une <b>histoire</b> très importante [...] (Trad. CDR)
This <b>story</b> is about something [...]. (LWW, Ch. 1)	Cette <b>histoire</b> raconte une aventure [...]. (Trad. AMD)
This is the <b>story</b> of an adventure [...] (HHB, Ch. 1)	Voici le <b>récit</b> d'une aventure [...] (Trad. PhM)

Cette phrase initiale représente le lien avec les autres romans (notamment avec LWW) et vise à situer ce troisième volet au sein de la série des sept. La géographie des lieux est annoncée de façon générale : le fait qu'il est question de Narnia, de Calormen et des « contrées qui les séparent », en appui au contenu du titre du chapitre (« *How Shasta Set Out on His Travels* »), nous fait présager un voyage. Mais en réalité Narnia n'y joue qu'un rôle secondaire, puisque la plupart de l'action se déroule à Calormen. La précision concernant la hiérarchie royale de Narnia est une expression de pouvoir organisé et partagé, marquant la suprématie de Peter qui domine ses sujets du haut de son titre de « roi suprême » (« *High King* »), mais aussi ses sœurs et son frère, « en dessous de lui » ; ce détail est marquant, car il caractérise fortement l'univers narratif que le lecteur s'apprête à découvrir, et il est mis en évidence par le blanc qui suit. La ponctuation marque en fait un saut de paragraphe et une première étape de l'incipit est franchie.

Dès le début du deuxième paragraphe, des balises, temporelle d'abord (« *in those days* »), et spatiale ensuite (« *far south in Calormen on a little creek of the sea* » / « dans une petite crique marine, à l'extrême sud de Calormen »), apportent au lecteur les coordonnées spatio-temporelles générales de cette histoire. Cette deuxième phrase du roman présente également deux personnages clés pour l'événement déclencheur du récit : Arsheesh, personnage secondaire, mais dont les agissements sont à l'origine de la quête d'identité de Shasta, et ce dernier, le protagoniste. Du premier, l'on sait qu'il est pauvre et qu'il est pêcheur. La précision sur le fait que Shasta « l'appelle » père (« *Father* », avec une lettre majuscule, dans le TS) est un indice qui interpelle le lecteur. Comme nous avons écrit plus haut, il y a là un deuxième seuil intermédiaire, que la ponctuation n'indique pas, mais qui nous amène dans le quotidien de ces deux personnages.

Le déictique « *in those days* », qui jouait un rôle important dans le rythme et dans la structure des premiers paragraphes de *The Magician's Nephew* (18.a), où il avait été traduit par « à cette époque » (18.b), est rendu ici par une expression similaire, « en ce temps-là ». Notons incidemment que les trois locutions sont présentes dans les évangiles, et elles pourraient rappeler à un certain nombre de lecteurs la musicalité des récits bibliques. Ce genre de références subtiles, appuyées par des renvois plus directs aux textes sacrés, contribuent à bâtir un lien entre *The Chronicles of Narnia* et la Bible, que l'on peut découvrir à un niveau de lecture porteur d'un message spirituel (Chapitre 12).

Les déictiques, toujours importants pour l'analyse du point de vue, sont des repères clés pour comprendre le développement de cet incipit et la mise en place de l'univers narratif : ainsi, dès le début, les adverbes ou locutions de temps et de fréquence dévoilent le quotidien

de Shasta, personnage focalisateur, insistant sur la réalisation quotidienne et répétitive d'un certain nombre de tâches, la sujétion à des corvées et la menace toujours imminente de punitions corporelles. Pour montrer l'intensité de ce point de vue à la fois temporel — c'est-à-dire relatif à l'impression que l'on a, en tant que lecteurs, de la vitesse à laquelle se déroulent les événements (Simpson, 1993, p. 13) — et psychologique, nous avons reporté dans le Tableau 6 les nombreux adverbes et locutions adverbiales de temps et de fréquence qui jalonnent ce récit de vie, juste avant le début de l'intrigue. « *Perhaps* » est un adverbe modal de probabilité, mais nous l'avons inclus dans cette liste car il a été traduit par un adverbe de fréquence (cf. *infra*). Pareillement, la traduction d'« *ever* » et de « *never* » demande des remaniements grammaticaux en français pour éviter une répétition (25.b). « *One day* » est sur fond gris, car il représente le début d'une section différente et marque la fin de l'incipit.

Tableau 6. Adverbes de temps et de fréquence dans l'incipit de *The Horse and His Boy*

HHB (TS)	HHB (TC)
in those days	en ce temps-là
on most days	la plupart du temps
in the morning	le matin
in the afternoon	l'après-midi
(perhaps)	parfois
always	toujours
once or twice	une ou deux fois
ever	jamais
never	(pas)
sometimes	parfois
one day	un jour

En fait, après une longue partie préparatoire, la locution adverbiale « *one day* » (dont nous n'avons pas fourni l'extrait, mais qui intervient juste après 25.a, dans le roman) marque le début des événements de l'intrigue et permet de passer de la description d'une temporalité d'« être », qui s'étale sur la durée — où les actions ne font que contribuer à la pérennité immuable d'un présent inéluctable, vécu en captivité — au temps de « faire », le temps d'agir, lorsqu'« un jour » un événement déclencheur vient bousculer soudainement le quotidien de Shasta, en ouvrant une fenêtre de possibilités, et peut-être de choix. Ce sera le début de l'aventure et du récit à proprement parler, qui libérera le garçon de la répétition du quotidien, étalée sur les cinq premiers paragraphes du roman.



24.a) On most days Arsheesh went out in his boat to fish in the morning, and in the afternoon he harnessed his donkey to a cart and loaded the cart with fish and went a mile or so southward to the village to sell it. If it had sold well he would come home in a moderately good temper and say nothing to Shasta, but if it had sold badly he would find fault with him and perhaps beat him. There was always something to find fault with for Shasta had plenty of work to do, mending and washing the nets, cooking the supper, and cleaning the cottage in which they both lived. (HHB, Ch. 1)

24.b) La plupart du temps, Arsheesh partait sur son bateau le matin pour aller pêcher et, l'après-midi, il attelait son âne à une charrette dans laquelle il chargeait le poisson pour aller le vendre au village, à environ deux kilomètres au sud. S'il avait bien vendu, il rentrait à la maison d'assez bonne humeur et ne disait rien à Shasta, mais s'il avait mal vendu, alors il trouvait un reproche à lui faire et, parfois, le frappait. Il y avait toujours quelque chose à reprocher à Shasta, car il avait beaucoup de tâches à accomplir, comme de repriser et laver les filets, préparer le dîner et faire le ménage dans la chaumière où ils habitaient tous deux. (Trad. PhM)

Les répétitions de la conjonction de coordination « *and* » (sept occurrences dans l'Exemple 24.a, cinq en 24.b, avec une fréquence, respectivement, de 6,25% et de 4,23%)<sup>77</sup> et les gérondifs (« *mending* », « *washing* », « *cooking* », « *cleaning* ») représentent un temps circulaire et monotone, aliénant et, pour Shasta, menaçant. En français, c'est l'infinitif qui traduit la même impression d'aliénation (« accomplir », « repriser », « laver », « préparer », « faire »), comme une action qui se réalise presque sans la contribution humaine, une action vidée de subjectivité, dans laquelle le geste prend le dessous sur la conscience de l'agent. Par ailleurs, ce passage est quasiment tout à l'imparfait de l'indicatif (« était » six fois, « vivaient », « appelait », « partait », « attelait », « chargeait », « rentrait », « disait », « trouvait », « frappait », « avait » trois fois, « habitaient », « s'intéressait », « se trouvait » trois fois, « savait » deux fois, « s'entretenaient », « allait », « regardait », « voyait », « demandait », « giflait », « répondait », « pensait », « souhaitait », « parlait », « se souciait ») et au plus que parfait (« avait vendu » deux fois, « était assis », « avait croisé », « était allé », « [était] occupé »). Vinay et Darbelnet (1958, p. 132) parlent de l'imparfait de l'indicatif comme du « temps de la description », dans lequel « l'action est envisagée en dehors de son commencement et de sa fin ». Dans ce sens, l'imparfait de ces lignes rend le sujet du verbe prisonnier de ce temps, sans issue possible.

Dans 24.a, la répétition de « *fault* » (*versus* « reproche ») insiste sur l'inévitabilité du châtement, pour une raison ou autre, et sur l'effort, constant et non reconnu, que le jeune garçon doit fournir. Dans « *find fault with* » il y a une notion de reproche infondé, compensée

<sup>77</sup> Nous avons calculé la fréquence des conjonctions « *and* » et « et » dans cet extrait, en divisant le nombre d'occurrences par le nombre total de mots, et en multipliant le résultat par 100 : (7 : 112 = 0,0625) x 100 et (5 : 118 = 0,0423) x 100.

en français par le verbe « trouver » (« trouvait un reproche à lui faire »), comme si le père avait dû auparavant chercher un prétexte pour punir le garçon, prouvant en même temps la bonne conduite de Shasta et la mauvaise foi du père. La violence physique qu’Arsheesh (dont le prénom rappelle la signification de l’adjectif « *harsh* », « sévère » ou « dur ») exerce sur l’enfant revient de façon insistante et insupportable. Le climat de brutalité de ce début de roman est endurable seulement par l’échappatoire que le titre du chapitre nous laisse espérer (23.a et 23.b). En traduction, le choix de traduire « *beat* » par « frapper », et non pas par « battre », atténue la barbarie du geste. En effet, si « frapper » signifie « donner un ou plusieurs coups à une personne ou à une chose », l’action de « battre » (« frapper de coups répétés ») advient dans la continuité.<sup>78</sup> La modalisation par « *perhaps* » est d’autant plus perturbante qu’elle rajoute une valeur d’imprévisibilité et de violence provenant d’un sujet dangereux ; encore une fois, la traduction française par un adverbe de fréquence rendant les faits plus rationnels (« parfois ») est légèrement moins troublante, car ce dernier adverbe implique que, si de temps à autre Arsheesh frappait le garçon, il y avait des jours où il ne le faisait pas.

L’idéologie de fond est une critique à un mode de vie barbare, de violence domestique, qui était habituelle dans certains foyers européens au cours des générations passées ; ici, cette violence est éloignée, mise en scène et transposée dans une civilisation imaginaire qui rappelle d’une façon assez explicite le monde arabe. À ce stade, le lecteur ne sait pas encore que Shasta a les cheveux blonds et la peau très claire, mais son attirance pour le nord et le mépris qu’il prouve pour les gens du village, ennuyeux et aux habits sales, nous laissent croire que sa place est ailleurs. Cette partie du texte, qui a une fonction de prologue, contient déjà des éléments qui permettraient à un lecteur avisé de résoudre le mystère qui entoure le jeune protagoniste de *The Horse and His Boy*.

25.a) Shasta was not at all interested in anything that lay south of his home because he had once or twice been to the village with Arsheesh and he knew that there was nothing very interesting there. In the village he only met other men who were just like his father — men with long, dirty robes, and wooden shoes turned up at the toe, and turbans on their heads, and beards, talking to one another very slowly about things that sounded dull. But he was very interested in everything that lay to the North because no one ever went that way and he was never allowed to go there himself. When he was sitting out of doors mending the nets, and all alone, he would often look eagerly to the North. (HHB, Ch. 1)

---

<sup>78</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr/definition/battre>, consulté le 13 juillet 2018.

25.b) Shasta ne s'intéressait pas du tout à ce qui se trouvait au sud de chez lui car il était allé une ou deux fois au village avec Arsheesh et il savait qu'il n'y avait là-bas rien de passionnant. Il n'y avait croisé que des hommes en tous points semblables à son père, des hommes portant de longues tuniques sales, des sabots de bois aux bouts relevés, un turban sur la tête et une barbe, et qui s'entretenaient très lentement de choses ennuyeuses. Mais il était très intéressé par tout ce qui se trouvait au nord, car personne n'allait jamais dans cette direction, et lui-même n'était pas autorisé à y aller. Quand il était assis sur le seuil, occupé à repriser les filets, il regardait souvent vers le nord avec curiosité. (Trad PhM)

La description des villageois est très négative. Elle abonde de stéréotypes concernant les peuples orientaux. En effet, des traces de racisme ont été mises en évidence dans *The Chronicles of Narnia*. Ce même mépris se trouve également dans *The Last Battle* (notamment aux Chapitres 3, 11 et 12), toujours vis-à-vis des Calormènes, appelés parfois « *darkies* » ou « *dark faced [men]* » :

26.a) “Had enough, Darkies?” they yelled. “Don’t you like it? Why doesn’t your great Tarkaan go and fight himself instead of sending you to be killed? Poor Darkies!”  
(LB, Ch. 11)

26.b) — Ça vous suffit, les Noirauds ? criaient-ils. Vous n’aimez pas ça ? Pourquoi est-ce que votre grand tarkaan ne va pas se battre lui-même au lieu de vous envoyer vous faire tuer ? Pauvres Noirauds !  
(Trad. PhM)

Tant que ce sont les nains à proférer ces insultes, des personnages ambigus, parfois cruels et certainement pas fiables, la traduction française utilise l’adjectif « noirauds » pour traduire « *darkies* », construit à l’aide du suffixe péjoratif « -aud », et « au visage sombre » pour « *dark-faced* » (LB, Chapitres 3 et 11). Mais lorsque c’est Edmund qui parle, le traducteur opère une censure (27.b), prenant des précautions au sujet de ces thèmes sensibles. La traduction française est plus tolérante, respectant ainsi la loi française citée en 2.4, qui interdit de publier des contenus à caractère raciste, à l’intention de la jeunesse :

27.a) “Now, Madam,” the King was saying to Queen Susan [...] Have you yet settled in your mind whether you will marry this **dark-faced** lover of yours, this Prince Rabadash, or no?” (HHB, Ch. 4)

27.b) — Enfin, madame, disait le roi Edmund à la reine Susan [...] Votre **Ø** amoureux, ce prince Rabadash, avez-vous maintenant pris votre décision en conscience à son propos ? L’épouserez-vous ou non ? (Trad. PhM)

Paul Ford (2005) revient sur ce problème et préfère justifier Lewis en le situant dans son époque :

C. S. Lewis was a man of his time and socioeconomic class. Like many Englishmen of his era, Lewis was unconsciously but regrettably unsympathetic to things and people Middle Eastern. Thus he sometimes engages in exaggerated stereotyping in contrasting things Narnian and things Calormene. He intends this in a broadly comic way, almost vaudevillian. But in our post–September 11, 2001, world, he would, I am sure, want to reconsider this insensitivity.

(Ford, 2005, p. 257)

Néanmoins, nous sommes obligée de remarquer que, tout comme les mouvement féministes avaient déjà fait entendre leur voix à l'époque où Lewis enseignait à Oxford (3.3.2), d'autres intellectuels contemporains promouvaient des idées plus humanistes et montraient moins de préjugés que lui. Ces derniers touchent aussi bien à l'aspect physique (la peau mate) qu'aux habitudes de vie et à la façon de s'exprimer.

L'analyse du point de vue temporel, dans ces passages de *The Horse and His Boy*, à travers lesquels nous avons reporté quasi intégralement l'incipit (23.a et 23.b ; 24.a et 24.b ; 25.a et 25.b ; 28.a et 28.b), nous a révélé une construction en trois phases, ou seuils, dont chacune a une fonction narrative : une phase initiale créant un lien avec le reste du recueil (23.a et 23.b) ; une deuxième ayant la fonction de présenter le cadre précis de l'histoire et les personnages à l'origine de l'intrigue (24.a et 24.b ; 25.a et 25.b ; 28.a et 28.b), et une troisième (la suite à 28.a, non citée, commençant par « *One day* ») marquant l'émergence du récit. Des découpages différents sont cependant possibles. Celui que nous venons de proposer nous paraît intéressant pour montrer les outils linguistiques qui permettent d'opérer une progression dans la narration, allant de l'histoire, ou de son cadre spatio-temporel, au récit, fondé sur le point de vue temporel et utilisant comme marqueurs les déictiques. Un autre type de séquençage serait délimité par les lignes de rupture constituées par le changement de focalisation, du mode narrateur (23.a : « *This is the story ... the boy's name was Shasta* ») au mode personnage (de 24.a — « *On most days...* » — jusqu'à 28.a — « *which his father wished to hide from him* »).

28.a) [...]

Shasta thought that beyond the hill there must be some delightful secret which his father wished to hide from him. In reality, however, the fisherman talked like this because he didn't know what lay to the North. Neither did he care. He had a very practical mind. (HHB, Ch. 1)

28.b) [...]

Shasta pensait qu'il devait y avoir au-delà de la colline quelque secret délectable que son père souhaitait lui dissimuler. Alors qu'en fait, le pêcheur parlait ainsi parce qu'il ne savait pas ce qui se trouvait au nord et ne s'en souciait pas non plus. Il avait un esprit très terre à terre. (Trad PhM)

Par un jeu d'oscillation habituel — car, comme nous l'avons précisé en 8.1, elle n'est jamais figée —, la focalisation revient sur le narrateur. Ainsi, dans 28.a et 28.b, le narrateur omniscient révèle la pensée d'Arsheesh, à un niveau que les suppositions de Shasta ne pourraient pas atteindre, et émet un jugement sur le pêcheur que l'enfant n'aurait pas pu prononcer. L'énoncé péremptoire « *Neither did he care* » trahit un certain mépris de la part du narrateur, pour ce père qui n'en est pas un. La médiocrité et la violence de cet homme, exprimées par la voix narrative sur un ton ironique — « *He had a very practical mind* » — sont modalisées en traduction par l'ajout d'un adverbe de quantité, « un esprit **très** terre à terre », qui renforce son intensité. Toutefois, aucun jugement direct et explicite sur cette violence et son injustice n'est formulé ; à la surface, l'autorité paternelle est défendue, et la critique est à rechercher entre les lignes.

Le registre de la traduction est parfois littéraire et recherché — « *delightful* » / « délectable » — quoique ce dernier adjectif ne soit peut-être pas très approprié dans ce passage, dans lequel Shasta est focalisateur, et dont le niveau de langue devrait être moins soutenu. Cela nous laisse supposer que les traductions les plus récentes, réalisées par Philippe Morgaut, visaient (tout comme l'édition mondiale de *The Chronicles of Narnia* de HarperCollins et *Le Monde de Narnia* de Gallimard) un lecteur implicite plus âgé que les premières, effectuées par Anne-Marie Dalmais, hypothèse que nous allons approfondir ultérieurement. Enfin, dans cet incipit sont données les indications fondamentales concernant les thèmes du roman, l'appel du Nord et la quête de l'identité de Shasta, ainsi que la violence de l'asservissement, matérialisées par la relation maître/esclave. Nous avons remarqué aussi que le point de vue du narrateur s'exprime de façon nuancée et que les faits de violence sont décrits par le biais d'une focalisation interne, qui évite une prise de position directe du narrateur « moralisateur ». L'esprit d'insouciance des livres précédents a laissé la place à une certaine gravité, qui aboutira deux ans après, en 1956, avec *The Last Battle*. Mais l'ordre de lecture actuel a comme saupoudré le recueil, dès le début, avec des thèmes plus sérieux, faisant alternance avec d'autres, plus féériques.

#### 11.3.4. *Prince Caspian vs. Le Prince Caspian*

*Prince Caspian* raconte comment quatre enfants aident un Prince, déchu et en danger de mort à cause des complots de palais, à reconquérir son trône et à libérer son peuple, contraint à l'exil. Ce roman a été publié un an après *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. L'incipit

raccompagne le lecteur exactement là où LWW se terminait, en apportant quelques informations importantes pour appréhender le début de ce roman, si par hasard on n'avait pas pu lire le précédent. Les « *comings and goings* » (MN, Chapitre 1) entre l'Angleterre et Narnia sont dès lors bien établis. Ce début est riche de suspens, de par le titre du roman et le titre de ce premier chapitre, qui promettent la rencontre avec un nouveau personnage (Prince Caspian) et de nouveaux environnements, jusque-là inexplorés.

29.a) CHAPTER ONE  
THE ISLAND

Once there were four children whose names were Peter, Susan, Edmund Lucy, and it has been told in another book called *The Lion, the Witch and Wardrobe* how they had a remarkable adventure. They had opened the door of a magic wardrobe and found themselves in a quite different world from ours, and in that different world they had become Kings and Queens in a country called Narnia. While they were in Narnia they seemed to reign for years and years; but when they came back through the door and found themselves in England again, it all seemed to have taken no time at all. At any rate, no one noticed that they had ever been away, and they never told anyone except one very wise grown-up. (PC, Ch. 1)

29.b) CHAPITRE 1  
L'ÎLE

Il était une fois quatre enfants qui se prénommaient Peter, Susan, Edmund et Lucy. Un autre livre, intitulé *Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire magique*, a raconté l'aventure extraordinaire dont ils avaient été les héros. Un jour, en ouvrant la porte d'une armoire magique, les enfants s'étaient retrouvés dans un monde complètement différent du nôtre ; et, dans ce monde différent, étaient devenus les rois et les reines d'un pays appelé Narnia. Pendant leur séjour à Narnia, ils eurent l'impression de régner durant de longues et longues années ; mais lorsque Peter, Susan, Edmund et Lucy rentrèrent par la porte de l'armoire, et se retrouvèrent en Angleterre, il apparut que toute leur histoire n'avait pris aucun temps. En tout cas, nul n'avait remarqué leur absence, et ils ne parlèrent à personne de ce qui leur était arrivé, à l'exception d'un vieux monsieur plein de bon sens et de sagesse. (Trad. AMD)

En introduction de cette section, nous avons remarqué la forte similarité entre le début de LWW et de PC, dont l'incipit apporte des indications génériques, tout en mettant immédiatement au premier plan les quatre jeunes protagonistes. Dans l'ordre de lecture actuel, *Prince Caspian* est passé de la deuxième à la quatrième position. Après une parenthèse à Calormen et une courte rencontre avec Lucy et Edmund dans *The Horse and His Boy*, les lectrices et les lecteurs retrouvent donc la fratrie au grand complet. Une analyse de la transitivité montre combien leur rôle est amplifié en traduction, en tant que héros de l'aventure : « *they had a remarkable adventure* » / « l'aventure extraordinaire dont ils avaient été les héros ».

À la fin de ce premier paragraphe, la traduction de « *came back* » pose un problème. En effet, l'on remarque une ambiguïté dans : « *but when they came back through the*

*door* » / « mais lorsque Peter, Susan, Edmund et Lucy rentrèrent par la porte de l'armoire ». Pour éviter un malentendu, la traductrice prouve le besoin d'explicitier de quelle porte il s'agit, mais le verbe « rentrer » risque de n'être pas très clair, sauf pour qui a déjà visité les contrées de Narnia. Cette ambiguïté est due à l'omission de l'adverbe « *again* », qui aurait apporté plus de précision à cette phrase (suggestion de traduction : « mais lorsque Peter, Susan, Edmund et Lucy rentrèrent par la porte de l'armoire, et se retrouvèrent à **nouveau** en Angleterre, il apparut... ») Pareillement, les lecteurs de *The Lion, the Witch and Wardrobe* savent bien, eux aussi, qui est le vieux monsieur, *alias* le Professeur. En français, l'étoffement de l'adjectif « *very wise* », visant à décrire une sagesse qui est accompagnée de bon sens, est en fait un pléonasme. Fallait-il préciser que, tout en croyant à la magie et à l'existence de Narnia, Digory Kirke est un homme de bon sens ? L'explicitation (voire la surtraduction, c'est-à-dire, ici, une explicitation abusive, quoique sans conséquences majeures) de « vieux monsieur » pour « *grown-up* » apporte un renseignement absent dans le texte original. Certes, l'allusion à ce personnage dans l'incipit confirme le fait qu'il incarne une fonction clé dans le recueil, de par son expérience des deux mondes, le nôtre et celui de Narnia, et c'est peut-être cette importance qui a poussé la traductrice à modifier le texte. Mais il faudra être vigilante et vérifier si une stratégie de traduction de ce type ne vise pas à simplifier excessivement la narration, en apportant aux jeunes lectrices et lecteurs des informations qu'ils et elles auraient pu inférer par la suite.

Les repères temporels se multiplient dans cet extrait. Un premier seuil de l'incipit de *Prince Caspian* se termine par le passage, en français, du passé simple à l'imparfait, d'un temps plus ou moins lointain (selon le temps terrien et le temps narnien) au temps de la narration (de 29.a et b à 30.a et b), accompagné de l'apparition des déictiques « *now* » / « pour le moment », « *here* » / « ici ». L'incipit pourrait se terminer juste avant le début de 30.a, qui introduit le cadre de l'amorce du récit, sauf si l'on considère qu'il puisse se prolonger jusqu'au début des événements qui lancent l'intrigue, par un enchaînement qui rappelle ceux que nous avons observés dans les incipits précédents.

30.a) That had all happened a year ago, and now all four of them were sitting on a seat at a railway station with trunks and playboxes piled up round them. They were, in fact, on their way back to school. They had travelled together as far as this station, which was a junction; and here, in a few minutes, one train would arrive and take the girls away to one school, and in about half an hour another train would arrive and the boys would go off to another school. The first part of the journey, when they were all together, always seemed to be part of the holidays; but now when they would be saying goodbye and going different ways so soon, everyone felt that the holidays were really over and everyone felt their term-time feeling beginning again, **and they were all rather gloomy and no one could think of anything to say**. Lucy was going to boarding school for the first time.

It was an empty, sleepy, country station and there was hardly anyone on the platform except themselves. Suddenly Lucy gave a sharp little cry, like someone who has been stung by a wasp. (PC, Ch. 1)

30.b) Il y avait un an déjà que tous ces événements s'étaient produits et, pour le moment, les quatre enfants étaient assis sur un banc, dans une petite gare de campagne, entourés par des piles de valises et de boîtes de jeux. Ils étaient en route pour retourner en classe et avaient voyagé ensemble jusqu'à cette petite gare, située à la jonction de deux lignes ; ici, dans quelques minutes, un train arriverait qui emmènerait les petites filles vers une école ; puis, une demi-heure plus tard, environ, un autre train s'arrêterait, et les deux garçons partiraient pour un autre collège.

La première moitié du voyage, lorsqu'ils étaient encore réunis, leur avait semblé toujours faire partie des vacances ; mais maintenant qu'ils étaient sur le point de se dire au revoir et de s'en aller dans différentes directions, chacun se rendait compte que les vacances étaient vraiment terminées, et chacun sentait renaître en lui les sentiments liés au début du trimestre Ø. Lucy allait en pension pour la première fois.

C'était une gare de campagne déserte, endormie, et il n'y avait pratiquement personne sur le quai en dehors d'eux-mêmes. Soudain, Lucy poussa un petit cri aigu, comme quelqu'un qui a été piqué par une guêpe. (Trad. AMD)

En 29.a et 29.b, le point de vue du narrateur omniscient surplombait la série. Au début de 30.a, il s'approche « en vol d'oiseau » des enfants qui attendent un train dans « une petite gare de campagne » et la focalisation bascule. Comme dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, l'on assiste à un premier passage du point de vue du narrateur à une perspective de groupe, englobant toute la fratrie. Le foyer de la focalisation, comme dans LWW, est collectif, comme le montre l'adverbe de lieu et le pronom : « *with trunks and playboxes piled up **round them*** » / « **entourés par** des piles de valises et de boîtes de jeux ». Leur cohésion est soulignée par la répétition de « *together* », évitée en français (« ensemble », « réunis »).

Le troisième seuil est franchi vers la fin de 30.a, lorsque Lucy devient le foyer unique de la perception. L'on glisse ainsi des pensées mélancoliques des deux sœurs et des deux frères aux rêveries de la plus jeune d'entre eux. C'est le passage du pronom sujet « *they* » au sujet « Lucy », avec un point de vue interne, centré sur la jeune fille, qui marque le début des événements.



Ainsi que nous le verrons dans le Chapitre 14 de cette thèse, tout comme les autres incipits que nous avons analysés, celui-ci porte en soi des thèmes importants pour l'interprétation du roman et de sa traduction, sous l'angle idéologique. En effet, dès le début, la version française aurait tendance à « affaiblir » les filles par rapport aux garçons, et à utiliser des stratégies traductives différentes pour les unes et pour les autres. Ainsi, les premières deviennent rapidement des « petites filles » (premier paragraphe de 30.b), tandis que les « garçons » restent tels quels. Or, selon la chronologie donnée par Ford (*Appendix Two*, 1980) et issue des commentaires de Lewis sur ces œuvres, dans *Prince Caspian*, Peter a 14 ans, sa sœur Susan en a 13 et les deux plus jeunes, Edmund et Lucy, ont respectivement 11 et 9 ans. Anne-Marie Dalmais avait déjà traduit *The Lion, the Witch and the Wardrobe* : ce choix reste donc incompréhensible, pour le moment. Nous verrons si cela se transformera ou pas en une tendance généralisée dans *Prince Caspian*, mais ce détail nous apporte d'ores et déjà une piste d'analyse que nous parcourrons dans les pages à venir, lors d'une réflexion sur les stéréotypes de genre en traduction.

Le texte français ne comporte pas de traduction pour « *and they were all rather gloomy and no one could think of anything to say* ». Il pourrait s'agir d'un oubli, mais l'effet de cette modification est de rendre d'une part la séparation moins triste, et surtout d'éviter de donner une image de l'école plutôt négative, car il s'agit là d'un ressenti en lien avec la rentrée des classes ! Cette suppression modifie sensiblement le point de vue psychologique, centré sur les enfants. Laissant à la lectrice et au lecteur français la liberté d'imaginer quel pourrait être ce sentiment, en fonction de son propre vécu, cette omission prend la forme d'une censure vis-à-vis du texte source. Nous retrouvons donc encore une fois (voir l'incipit de *The Magician's Nephew*) une sorte de résistance en traduction, lorsqu'il faut restituer des contenus potentiellement critiques envers le système éducatif.

Ces observations et le recours à des explicitations sur lesquelles nous nous sommes précédemment penchée (voir analyse de 29.b) nous laissent penser que le lecteur implicite de la traduction est plus jeune et en décalage, d'une part, par rapport au texte original et, d'autre part, comme nous l'avons évoqué préalablement, le recueil en entier. Nous analyserons ces écarts de la voix narrative, au regard des romans qui précèdent et de ceux qui suivent, ainsi que leurs enjeux pour l'idéologie de l'œuvre.

### 11.3.5. *The Voyage of the Dawn Treader vs. L'Odysée du Passeur d'Aurore*

*The Voyage of the Dawn Treader* narre la quête de Prince Caspian, devenu roi et aidé par trois enfants, à la recherche des sept Seigneurs de Narnia, jadis disparus. L'incipit de ce roman a aussi une structure à trois « paliers », délimités par des changements de focalisation, et un double propos : d'une part il introduit un nouveau personnage, Eustace Clarence Scrubb, qui accompagnera les lecteurs dans ce roman et le suivant (*The Silver Chair*), et d'autre part il reconnecte les lectrices et les lecteurs avec les personnages des œuvres précédentes, notamment les Pevensie de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* et *Prince Caspian*, ainsi qu'avec le pays de Narnia. Voici le début de l'incipit, que nous reprendrons progressivement dans nos commentaires, au cours de cette sous-section.

#### 31.a) CHAPTER ONE

##### THE PICTURE IN THE BEDROOM

There was a boy called Eustace Clarence Scrubb, and he almost deserved it. His parents called him Eustace Clarence and masters called him Scrubb. I can't tell you how his friends spoke to him for he had none. He didn't call his Father and Mother "Father" and "Mother", but Harold and Alberta. — They were very up-to-date and advanced people. They were vegetarians, non-smokers and tee-totalers, and wore a special kind of underclothes. In their house there was very little furniture and very few clothes on beds and the windows were always open.

Eustace Clarence liked animals, especially beetles, if they were dead and pinned on a card. He liked books if they were books of information and had pictures of grain elevators or of fat foreign children doing exercises in model schools. Eustace Clarence disliked his cousins, the four Pevensies — Peter, Susan, Edmund and Lucy. But he was quite glad when he heard that Edmund and Lucy were coming to stay. For deep down inside him he liked bossing and bullying; and, though he was a puny little person who couldn't have stood up even to Lucy, let alone Edmund, in a fight, he knew that there are dozens of ways to give people a bad time if you are in your own home and they are only visitors. (VDT, Ch. 1)

#### 31.b) CHAPITRE 1

##### UN TABLEAU SUR LE MUR

Il était une fois un garçon qui s'appelait Eustache Clarence Scrubb<sup>79</sup>, et l'on est tenté de dire qu'il le méritait bien. Pour ses parents, il était Eustache Clarence, pour ses professeurs, Scrubb. Je serais bien incapable de vous dire comment l'appelaient ses amis, car il n'en avait aucun. À ses parents, il ne disait pas « papa » et « maman », mais Harold et Alberta. C'étaient des gens très évolués. Végétariens, non fumeurs et ne buvant pas d'alcool, ils portaient des sous-vêtements d'un genre particulier. Chez eux, il y avait très peu de meubles, très peu de couvertures sur les lits, et les fenêtres restaient ouvertes en permanence.

Eustache Clarence aimait les animaux, surtout les scarabées, quand ils étaient morts et épinglés sur un carton. Il aimait les livres, mais seulement les livres documentaires, avec des photos de silos à grain ou d'enfants étrangers bien en chair faisant de la gymnastique dans des écoles modèles.

---

<sup>79</sup> « En anglais *scrub* signifie 'chétif' » (Note du traducteur, Philippe Morgaut, VDT, Chapitre 1).

Eustache n'aimait pas ses cousins, les quatre Pevensie : Peter, Susan, Edmund et Lucy. Mais il fut ravi d'apprendre qu'Edmund et Lucy allaient venir passer quelque temps chez lui car, en son for intérieur, il prenait plaisir à tyranniser les autres et à les persécuter. Ce petit bonhomme frêle qui, dans une bagarre, n'aurait pu tenir tête même à Lucy, sans parler d'Edmund, savait bien qu'il y a des dizaines de façons de faire passer un mauvais moment à des gens qui sont provisoirement vos hôtes, quand on est chez soi. (Trad. PhM)

La formule d'exorde (31.a) rappelle encore une fois une atténuation des formules initiales de contes de fées, tandis que la traduction l'amplifie par une surtraduction comme en 20.b (LWW). Le début du texte présente un portrait d'Eustace sans concessions, visant à manipuler la première impression du public. D'ailleurs, le narrateur montre rarement autant de sarcasme contre ses personnages que dans ce passage. Le choix du nom du jeune garçon n'est pas un hasard : le prénom Eustace (Eustache, dans la traduction française) n'avait pas une grande popularité le siècle dernier, pas plus qu'aujourd'hui ; il semblerait qu'il ait atteint un pic de popularité au XIX<sup>e</sup> siècle, mais par la suite il paraît condamné à avoir un air démodé.<sup>80</sup> Clarence aurait profité d'une meilleure réputation, à cheval entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles, au moins aux États-Unis.<sup>81</sup> Pour ce qui concerne le nom de famille d'Eustace Scrubb, dans la traduction française il est le sujet de la seule note du traducteur du recueil (voir la note de bas de page de l'exemple 31.b), pour communiquer cet élément sémantique au lectorat français.

Les critiques du narrateur à l'encontre du garçon sont d'abord ouvertes : il semblerait « mériter son prénom » et par conséquent son destin, un destin que le lecteur ne connaît pas encore, mais la première phrase de 31.a sert à dissuader quiconque de tout mouvement de solidarité envers lui (« *There was a boy called Eustace Clarence Scrubb, and he almost deserved it* »). Toutefois, l'adverbe modal « *almost* » atténue légèrement la portée de ce jugement ; en français, cette affirmation est prononcée par un sujet impersonnel, accompagné d'un semi-auxiliaire, « tenté de », qui prend de la distance par rapport à l'avis du narrateur du TS. Par la suite, ces jugements deviennent plus subtils dans le texte source, voire sous-entendus, ce qui pourrait être trompeur vis-à-vis d'un jeune public. Pour reprendre les propos de Jouve (2001, p. 91), le narrateur de *The Chronicles of Narnia* est généralement « une voix qui fait autorité ». C'est cette voix qui est « responsable de l'idéologie du texte », c'est-à-dire qui donne un sens aux événements et des indications aux lecteurs pour l'appréhender. Ces derniers sont naturellement portés à croire que ce que le narrateur dit est vrai. Dans des textes de ce genre, la fonction idéologique du narrateur « se fait le plus clairement entendre par des

---

<sup>80</sup> Behind the names, [en ligne] <http://www.behindthename.com>, consulté le 14 juillet 2018.

<sup>81</sup> *Ibid.*

jugements explicites qui prennent parfois la tournure de maximes intemporelles » (Jouve, 2001, p. 93). Or, ici, cette fonction est d'autant plus intense qu'elle opère de façon tacite.

32.a) His parents called him Eustace Clarence and masters called him Scrubb. I can't tell you how his friends spoke to him for he had none. (VDT, Ch. 1)

32.b) Pour ses parents, il était Eustache Clarence, pour ses professeurs, Scrubb. Je serais bien incapable de vous dire comment l'appelaient ses amis, car il n'en avait aucun. (Trad. PhM)

Pour commencer, son nom pèse sur lui comme un châtiment. En anglais, « Eustace » est le complément d'objet et il subit l'action d'être appelé, sans possibilité de choix. Les informations sous-entendues suggèrent que ses parents sont peut-être des personnes snobs, qui choisissent un prénom si bizarre. Sachant que l'amitié, ou l'appartenance à un groupe, est une valeur très importante pour les enfants, le fait qu'Eustace/Eustache n'ait pas d'amis réveille instantanément des soupçons, et les lecteurs s'en demandent la raison, face à l'analyse que le narrateur prononce, d'un ton hésitant (« *I can't tell you* » / « Je serais bien incapable »). La voix narrative présente ensuite les parents du garçon, en exprimant des jugements de façon implicite, par une stratégie syntaxique qui fait usage de phrases juxtaposées, sans connecteurs logiques.

33.a) He didn't call his Father and Mother "Father" and "Mother", but Harold and Alberta. They were very up-to-date and advanced people. They were vegetarians, non-smokers and tee-totallers, and wore a special kind of underclothes. In their house there was very little furniture and very few clothes on beds and the windows were always open. (VDT, Ch. 1)

33.b) À ses parents, il ne disait pas « papa » et « maman », mais Harold et Alberta. C'étaient des gens très évolués. Végétariens, non fumeurs et ne buvant pas d'alcool, ils portaient des sous-vêtements d'un genre particulier. Chez eux, il y avait très peu de meubles, très peu de couvertures sur les lits, et les fenêtres restaient ouvertes en permanence. (Trad. PhM)

Selon Vinay et Darbelnet (1958, pp. 221–222), la tendance à juxtaposer des phrases (un mode qu'ils appellent « intuitif ou sensoriel ») est typique de l'anglais, par rapport au français qui, d'un mode « raisonné », aurait tendance à expliciter les liens logiques entre les segments, à l'aide de différents connecteurs, qu'ils appellent des « charnières » et qui peuvent se présenter sous la forme de « conjonctions, adverbes, locutions, relatifs, copules, etc. » (*ibid*, p. 224). Ainsi, « la traduction vers le français oblige le traducteur à expliciter les charnières zéro du texte anglais » (Vinay et Darbelnet, 1958, p. 223), en sachant que la fonction de ces éléments peut être à la fois lexicale et sémantique, c'est-à-dire que la traductrice et le traducteur

devront la dégager du sens du mot. Inversement (mais au sein de la phrase, au vu des exemples proposés), selon Chuquet et Paillard ([1987] 1989, p. 149), « un texte anglais offre souvent une plus grande apparence d'homogénéité que le passage français équivalent, ceci étant dû à l'introduction de marqueurs de relation entre les différents procès » (les auteurs proposent des exemples de traduction du français vers l'anglais et de l'anglais vers le français). Pour ce qui concerne plus spécifiquement la coordination et la subordination, ils observent que, « lorsque les relations entre les procès sont explicitées dans les deux langues, il est fréquent que ce soit sous forme de coordination en anglais, de subordination en français » (Chuquet et Paillard, 1989, p. 151).

Dans son interprétation du portrait des parents d'Eustache, le lecteur est influencé par les lignes qui précèdent, et qui concernent plus directement leur fils. Dans 33.a, la critique de Lewis, bon vivant et traditionaliste, contre cette façon « moderne » d'éduquer les enfants se fait par l'ironie. Pour commencer, le fait d'appeler son père et sa mère par leurs prénoms, Harold et Alberta, est étranger au vécu et à l'imaginaire de la plupart des lectrices et des lecteurs. Le narrateur exprime les traits les plus saillants de ces personnages initialement par deux phrases du type sujet, copule et attribut, en jouant avec l'assonance de « *were* » et de « *wore* », qui introduit une deuxième partie du portrait, visant à décrire les objets dont ils s'entourent. L'affirmation apparemment positive, « *very up-to-date and advanced* », traduite en français par « très évolués » (avec l'omission de « moderne ») et la description apparemment neutre de leurs habitudes de vie (plutôt saines, selon l'hygiène de vie actuelle) sont démenties par l'adverbe d'intensité (« *very* »), ainsi que par ce qui précède — la solitude de leur garçon — et par ce qui suit — sa cruauté envers les animaux et envers ses cousins, qui sont le résultat direct de leur façon de vivre et d'éduquer leur fils. Le narrateur montre le ridicule de ces choix par des petits détails du quotidien, dont les sous-vêtements, mis en évidence et moqués par l'assonance citée précédemment (« *were* » / « *wore* »), et introduits par la conjonction « *and* », mettant en relation, dans une seule phrase, leur façon de s'alimenter et leur abstention de l'usage des « drogues » légales de notre civilisation, et leurs sous-vêtements. La maison d'Harold et d'Alberta n'est pas non plus des plus hospitalières, avec des fenêtres constamment ouvertes et si peu de couvertures sur les lits.

Tout le passage reporté en 31.a et 31.b (que nous avons repris en détail ci-dessus) est donc présenté du point de vue du narrateur, avec un cadrage sur Eustache, sur ses parents et leur maison, et puis à nouveau sur Eustache et sa vie intérieure, sans complaisance, mais toujours en mode narrateur, comme si ce dernier avait des réserves à utiliser le garçon comme focalisateur. L'incipit se poursuit ensuite en mode personnage et donc en focalisation interne,

par les personnages d'Edmund et de Lucy. L'image est immédiatement celle d'une famille classique, dont les liens traditionnels sont exprimés par les appellatifs de famille (« *Uncle* », « *Aunt* », « *Father* », « *Mother* »). Nous remarquons également que les noms masculins précèdent toujours les féminins.

34.a) Edmund and Lucy did not at all want to come and stay with Uncle Harold and Aunt Alberta. But it really couldn't be helped. Father had got a job lecturing in America for sixteen weeks that summer, and Mother was to go with him because she hadn't had a real holiday for ten years. Peter was working very hard for an exam and he was to spend the holidays being coached by old Professor Kirke in whose house these four children had had wonderful adventures long ago in the war years. [...]. It would have cost too much money to take the other three all to America, and so only Susan had gone. [...] The story begins on an afternoon when Edmund and Lucy were stealing a few precious minutes alone together. And of course they were talking about Narnia [...] (VDT, Ch. 1)

34.b) Edmund et Lucy n'avaient aucune envie d'aller chez oncle Harold et tante Alberta. Mais, cet été-là, leur père devait séjourner quatre mois en Amérique pour y faire des conférences et, comme leur mère n'avait pas eu de vraies vacances depuis dix ans, elle avait décidé de partir avec lui. Peter, qui travaillait d'arrache-pied pour se préparer à un examen, allait passer tout l'été sous la férule du vieux professeur Kirke. Longtemps auparavant, pendant la guerre, nos quatre jeunes amis avaient vécu des aventures merveilleuses dans la grande maison du professeur. [...]. Emmener les trois autres enfants en Amérique aurait coûté trop cher. Susan était donc la seule à partir. [...] Notre histoire commence un après-midi où, clandestinement, Edmund et Lucy savouraient quelques précieux instants de solitude. Et, bien sûr, ils parlaient de Narnia [...] (Trad. PhM)

Cette deuxième partie de l'incipit a la fonction de réintroduire les personnages des aventures précédentes, en les situant d'abord dans leur cadre de vie. Le lecteur peut ainsi comprendre que du temps s'est écoulé entre une aventure et l'autre, et que les jeunes protagonistes ont grandi. Comme vu précédemment et d'une façon classique, après un passage en focalisation interne, l'on passe aux événements du récit, en lien direct avec le titre du chapitre, car les enfants seront « absorbés » par le tableau accroché dans la pièce où ils se trouvent. La traduction française transforme le discours indirect libre en narration, en rajoutant des adjectifs possessifs à « leur père » et « leur mère » et en supprimant la phrase « *it really couldn't be helped* », qui montre l'impossibilité pour les deux enfants de choisir de leur propre initiative comment passer l'été (ce qui éloigne le perspective interne, focalisée sur la conscience des personnages), mais elle implique davantage le lecteur par l'adjectif possessif dans « notre histoire » (34.b), renforçant et partageant le sentiment de complicité que vivent Edmund et Lucy, loin de leur « terrible » cousin. Comme nous l'avons déjà remarqué, les unités de mesure sont ponctuellement localisées en français (« *sixteen weeks* » / « quatre mois »), comme il est d'usage.

Parmi les thèmes principaux qui ressortent de cet incipit, l'on retrouve l'éducation, l'identité et la relation à l'autre, et il s'agit en effet de topoï qui seront traités dans ce roman, au cours duquel on assistera à une véritable métamorphose d'Eustache, qui deviendra à terme un jeune garçon généreux et courageux. Au niveau du point de vue, nous avons remarqué le refus de la part de l'auteur implicite d'utiliser une focalisation interne sur des personnages « négatifs » ou porteurs d'antivaleurs, selon le système axiologique du narrateur, qui est dominant et s'impose comme la règle.

### 11.3.6. *The Silver Chair vs. Le Fauteuil d'argent*

*The Silver Chair* narre la quête de deux enfants, Jill Pole et Eustace Scrubb, et d'un être féérique, Puddleglum, pour retrouver le Prince Rilian, le fils du Roi Caspian, prisonnier d'une sorcière. L'éducation est un fil rouge dans *The Chronicles of Narnia*, et ce thème est également présent dès le début dans *The Silver Chair*, l'avant dernier roman de la saga de Narnia. Le titre du roman, qui fait penser à une histoire de princes et de princesses, est en contraste avec le titre du chapitre, qui plonge les lectrices et les lecteurs dans le quotidien d'un collègue où l'on pratique un enseignement « moderne ».

#### 35.a) CHAPTER ONE

##### BEHIND THE GYM

It was a dull autumn day and Jill Pole was crying behind the gym.

She was crying because they had been bullying her. This is not going to be a school story, so I shall say as little as possible about Jill's school, which is not a pleasant subject. It was Co-educational, a school for both boys and girls, what used to be called a "mixed" school; some said it was not nearly so mixed as the minds of the people who ran it. These people had the idea that boys and girls should be allowed to do what they liked. And unfortunately what ten or fifteen of the biggest boys and girls liked best was bullying the others. All sorts of things, horrid things, went on which at an ordinary school would have been found out and stopped in half a term; but at this school they weren't. Or even if they were, the people who did them were not expelled or punished. The Head said they were interesting psychological cases and sent for them and talked to them for hours. And if you knew the right sort of things to say to the Head, the main result was that you became rather a favourite than otherwise.

That was why Jill Pole was crying on that dull autumn day on the damp little path which runs between the back of the gym and the shrubbery. And she hadn't nearly finished her cry when a boy came round the corner of the gym whistling, with his hands in his pockets. He nearly ran into her.

"Can't you look where you're going?" said Jill Pole. (SC, Ch. 1)

#### 35.b) CHAPITRE 1

##### DERRIÈRE LE GYMNASSE

C'était un morne jour d'automne et Jill Pole pleurait derrière le gymnase. Elle pleurait parce qu'on l'avait brutalisée. Ce livre ne raconte pas une histoire d'école, j'en dirai

donc le moins possible sur celle de Jill, qui n'est pas un sujet agréable à évoquer. C'était un établissement pour garçons et filles, ce que l'on appelle d'habitude une école mixte. Certains disaient que, en fait, ce qu'il y avait de plus mixte, et de loin, ce n'étaient pas les élèves, mais les idées de ceux qui étaient chargés de leur éducation. Ces gens-là s'étaient mis en tête qu'on devrait laisser les enfants faire ce qui leur plaisait. Et ce qui plaisait à une dizaine ou une quinzaine d'entre eux, les plus costauds, c'était malheureusement de persécuter les autres. Il se passait sans cesse dans cette école toutes sortes de choses horribles, auxquelles, dans un établissement ordinaire, on aurait mis bon ordre en moins d'un trimestre. Mais pas dans cette école-là. Les coupables n'étaient ni renvoyés ni punis. Le proviseur disait que c'étaient des cas psychologiques intéressants, les convoquait et leur parlait pendant des heures. Et, si on savait bien quel genre de choses il fallait lui dire, on ne tardait pas à devenir un de ses chouchous, plutôt que l'inverse.

C'était pour cela que Jill Pole pleurait en ce morne jour d'automne, sur le petit sentier détrempé qui courait entre l'arrière du gymnase et le bosquet. Elle pleurait encore quand un garçon tourna au coin du bâtiment en sifflotant, les mains dans les poches. Il faillit lui rentrer dedans.

— Tu ne peux pas regarder où tu vas ? lui dit Jill Pole. (Trad. PhM)

Par un procédé inverse aux incipits précédents, le narrateur décrit initialement une scène qui correspond au déclenchement du récit, pour ouvrir ensuite une parenthèse sur l'éducation, dans laquelle il se livre à une critique des écoles mixtes — dans le cas d'espèce, *Experiment House*, où sont scolarisés Eustache Scrubb et Jill Pole. Jill est un nouveau personnage, protagoniste avec Eustache de cette histoire et de *The Last Battle*. Elle remplace Lucy, devenue trop âgée pour remplir ce rôle (voir Exemple 16, 10.1.1). Comme dans *Prince Caspian*, l'aventure vient arracher les enfants de leur quotidien de la rentrée des classes (PC) ou du début de l'année scolaire (SC) et, dans les deux romans, cet environnement est immédiatement mis en relation avec une souffrance. Il faut remarquer, en passant, que le récit de *The Magician's Nephew* avait aussi commencé par les larmes de Digory. Dans tous les cas, le début de l'intrigue correspond à un moment consolatoire, qui permet aux enfants de rompre leur solitude, de trouver le support d'une amie (Polly Plummer, pour Digory) ou d'un ami (Eustache Scrubb, pour Jill) et de partir vers un ailleurs où ils auront un rôle important à jouer.

Comme dans *The Horse and His Boy* et *The Voyage of the Dawn Treader*, l'incipit contient une dénonciation de la violence, signifiée par le terme « *bullying* ». Parmi tous les types de violence que ce mot désigne, selon les personnes intéressées et les lieux où elle se consomme, dans *The Silver Chair* il est question d'une forme particulière, localisée en milieu scolaire, dont les médias contemporains parlent de plus en plus et dont se sont emparés les éducateurs, pour chercher des solutions à un problème qui a des conséquences dramatiques pour les enfants. Le harcèlement scolaire fait l'objet d'une note du Conseil de l'Europe, qui en donne, dans le site en anglais, la définition suivante :



Bullying is unwanted, aggressive behaviour among school aged children that involves a real or perceived power imbalance. The behaviour is repeated, or has the potential to be repeated, over time. [...] Bullying may include physical violence, sexual violence, threats, teasing, social exclusion or other psychological violence.<sup>82</sup>

Dans ce même portail, les textes en français reportent le terme de « harcèlement à l'école »<sup>83</sup>. Cet incipit nous montre que le problème était déjà présent à l'époque de Lewis, quoiqu'il n'eût pas encore été défini avec autant de précision.

Grâce à l'outil Concord de WordSmith Tools, nous avons repéré dans notre corpus les formes du radical « *bull\** ». Afin de rendre accessible le cotexte de référence, nous avons ensuite reporté dans les Tableaux 7 et 8 l'énoncé qui les contient, en entier, d'un signe de ponctuation final à l'autre ; cela nous paraît plus utile aux fins de notre analyse que de transcrire uniquement les lignes de concordances avec le mot pivot (dans ce cas, « *bull\** »). Ainsi, le Tableau 7 comprend les occurrences de « *bull\** » avec ses traductions dans *The Silver Chair*, et le Tableau 8 recense ce même radical et ses traductions dans les autres romans du recueil, dans le but de rechercher des parallélismes ou des divergences dans le transfert linguistique. Au cours de notre recherche, nous avons évidemment exclu toutes les occurrences de « *bull\** » avec des significations différentes (par exemple, là où « *bull* » indique un taureau).

Tableau 7. Traduction de « *bull\** » dans *The Silver Chair*

Occurrences de « <i>bull*</i> » dans SC	Traductions de « <i>bull*</i> » dans SC
She was crying because they had been <b>bullying</b> her. (SC, Ch. 1)	Elle pleurait parce qu'on l'avait <b>brutalisée</b> . (Trad. PhM)
And unfortunately what ten or fifteen of the biggest boys and girls liked best was <b>bullying</b> the others. (SC, Ch. 1)	Et ce qui plaisait à une dizaine ou une quinzaine d'entre eux, les plus costauds, c'était malheureusement de <b>persécuter</b> les autres. (Trad. PhM)
For, with the strength of Aslan in them, Jill plied her crop on the girls and Caspian and Eustace plied the flats of their swords on the boys so well that in two minutes all the <b>bullies</b> were running like mad, crying out, "Murder! Fascists! Lions! It isn't <i>fair</i> ." (SC, Ch. 16)	Car, la force d'Aslan les habitant, Jill jouait de sa cravache sur les filles tandis que Caspian et Eustache abattaient le plat de leurs épées sur les garçons, si bien qu'en deux minutes toutes ces <b>brutes</b> détalèrent comme des fous en hurlant : — Au meurtre ! Fascistes ! Lions ! Ce n'est pas juste ! (Trad. PhM)

<sup>82</sup> Conseil de l'Europe, « *Bullying/Le harcèlement* » [en ligne] <https://www.coe.int/en/web/children/bullying>, consulté le 22 juillet 2018.

<sup>83</sup> Conseil de l'Europe, [en ligne] <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=0900001680650fc4>, consulté le 22 juillet 2018.

Tableau 8. Autres occurrences de « *bull\** » dans TCN et leurs traductions

Occurrences de « <i>bull*</i> » dans TCN	Traductions de « <i>bull*</i> » dans TCN
Only nearly screwed my wrist off in that room with all the waxworks, like a cowardly <b>bully</b> . (MN, Ch. 6)	Simplement tu as failli m'arracher le poignet devant la salle des personnages en cire, comme un parfait <b>imbécile</b> , et en plus, lâche. (Trad. CDR)
Tirian would very much like to have followed the first plan: he hated the idea of leaving the Ape to <b>bully</b> his people one moment longer than need be. (LB, Ch. 8)	Tirian aurait beaucoup aimé suivre le premier plan : il détestait l'idée de laisser le singe <b>tyranniser</b> les gens plus longtemps qu'il n'était nécessaire. (Trad PhM)

Un même radical anglais, avec les acceptions correspondantes, est traduit par deux mots différents en français (respectivement, « brutaliser » ou « brute », et « persécuter »), dont la racine serait « brut\* » et « persécut\* », tandis que « tyrann\* » a une signification très proche, mais ce lemme est utilisé dans un contexte différent dans notre corpus (Tableau 8). Le fait de « brutaliser » et de « persécuter » quelqu'un revient effectivement à le « harceler », même s'il manque la notion d'agression répétée que l'on souligne dans les définitions actuelles du concept de harcèlement, et qui est exprimée dans le texte original par le *pluperfect* (« *they had been bullying her* »). Pareillement, Chuquet et Paillard (1987, p. 90) montrent que l'équivalent français de ce temps verbal est l'imparfait, mais que ce dernier se limite à exprimer un état, tandis que l'anglais met l'accent sur le processus.

Dans le deuxième exemple (deuxième ligne du Tableau 7), si cette notion de violence répétée est maintenue en français par le choix de l'infinitif (« persécuter »), le traducteur fait une impasse sur le genre des agresseurs, des filles et des garçons dans le TS. En traduction, le pronom « eux » et l'adjectif « costauds », tout en s'appuyant sur le nom épïcène « enfants » de la phrase précédente, n'expriment pas la scène avec la même précision et donnent une fausse impression de violence purement masculine. Cette approximation cause un décalage avec la scène finale de la punition qu'Aslan réserve à ces « brutes » (SC, Chapitre 16), dans le troisième exemple du Tableau 7, où l'on précise que Jill s'occupe de « corriger » les filles et Eustache les garçons. La même ambiguïté concernant le genre vise le proviseur de l'école (« *the Head* »). Le narrateur l'accuse d'une mauvaise gestion des conflits entre élèves, et cette incompétence, avec les dommages causés par la mixité scolaire, sont (à son avis) à l'origine des malheurs de Jill. En fait, l'on découvrira plus tard (SC, Chapitre 16) que le proviseur d'*Experiment House* est une femme.

Le thème de l'éducation est très important pour C.S. Lewis et il est au cœur de son métier d'enseignant. L'auteur de Narnia a notamment confié des pensées à ce sujet dans *The Abolition of Man or Reflections on education with special reference to the teaching of English in the upper forms of schools* ([1943] 2001), qui est une critique contre certains auteurs de livres pour l'enseignement de l'anglais, mais surtout contre la perte de valeurs dans la société.

Dans l'incipit de *The Silver Chair*, le narrateur prend la parole à la première personne (« *I shall say* » / « j'en dirai ») et son point de vue est tranché : dans les écoles qui appliquent des méthodes soi-disant expérimentales, l'éducation des jeunes est confiée à des personnes incompetentes, aux théories farfelues, et qui laissent perpétrer la violence (« *horrid things* » / « de choses horribles ») dans la cour d'école. Les enfants sont livrés à eux-mêmes et seule peut les sauver la solidarité mutuelle ainsi que, comme l'histoire le montrera, le concours d'une force supérieure (Aslan). En traduction, nous avons remarqué une ambiguïté concernant les acteurs de la violence, dont le genre n'est pas précisé (« *ten or fifteen of the biggest boys and girls* » / « une dizaine ou une quinzaine d'entre eux, les plus costauds, »). Ce choix pourrait laisser imaginer qu'il ne s'agit que de garçons, en confortant un stéréotype répandu.

La focalisation est en mode narrateur tout au long de ces premiers paragraphes, et passe en mode personnage au démarrage des événements, se confondant alors avec les personnages focalisateurs de Jill et d'Eustache. Cette stratégie narrative a l'effet d'une diatribe, montrant l'importance que le thème de l'éducation revêt pour ce recueil et pour leur auteur, ainsi que l'attachement aux valeurs traditionnelles de ce dernier.

### **11.3.7. *The Last Battle vs. La Dernière Bataille***

*The Last Battle* est l'histoire de la tromperie d'un singe manipulateur qui fait croire aux narniens le retour d'un faux Aslan. L'imposteur causera la perte du pays, avec le concours des ennemis de Narnia, les Calormènes. Narnia ne pourra pas être sauvée cette fois, ni par son roi, victime de son impulsivité, ni par la bonne volonté des enfants venus à son secours. Tout le monde mourra et certains seront reçus au Paradis.

Septième et dernier roman de la série, *The Last Battle* a une fonction inverse à *The Magician's Nephew* : en effet, ici l'histoire de Narnia se termine pour toujours, mais c'est seulement pour révéler l'existence d'un pays éternel, le Vrai Narnia, dont l'autre n'était qu'un pâle reflet. Le sept est le « nombre de l'achèvement cyclique et de son renouvellement » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 860). Mais pour se renouveler, tout ce monde doit d'abord

périr. C'est un programme assez inhabituel pour un livre adressé à des jeunes enfants, et il a mérité les critiques acerbes de Philip Pullman : l'auteur de *His Dark Materials* a évoqué le risque de croire dans cette « République du Paradis » (*Republic of Heaven*), où il voit un danger d'escapisme extrême, voire de refus de vivre : « this is a state of mind which, unless we're careful, can lead to a thoroughgoing hatred of the physical world » (Pullman, 2001).

36.a) CHAPTER ONE  
BY CALDRON POOL

In the last days of Narnia, far up to the west beyond Lantern Waste and close beside the great waterfall, there lived an Ape. He was so old that no one could remember when he had first come to live in those parts, and he was the cleverest, ugliest, most wrinkled Ape you can imagine. He had a little house, built of wood and thatched with leaves, up in the fork of a great tree, and his name was Shift. There were very few Talking Beasts or Men or Dwarfs, or people of any sort, in that part of the wood, but Shift had one friend and neighbour who was a donkey called Puzzle. At least they both said they were friends, but from the way things went on you might have thought Puzzle was more like Shift's servant than his friend. He did all the work. When they went together to the river, Shift filled the big skin bottles with water but it was Puzzle who carried them back. When they wanted anything from the towns further down the river it was Puzzle who went down with empty panniers on his back and came back with the panniers full and heavy. And all the nicest things that Puzzle brought back were eaten by Shift; for as Shift said, "You see, Puzzle, I can't eat grass and thistles like you, so it's only fair I should make it up in other ways." And Puzzle always said, "Of course, Shift, of course. I see that."

Puzzle never complained, because he knew that Shift was far cleverer than himself and he thought it was very kind of Shift to be friends with him at all. And if ever Puzzle did try to argue about anything, Shift would always say, "Now, Puzzle, I understand what needs to be done better than you. You know you're not clever, Puzzle." And Puzzle always said, "No, Shift. It's quite true. I'm *not* clever." Then he would sigh and do whatever Shift had said.

One morning early in the year [...] (LB, Ch. 1)

36.b) CHAPITRE 1  
LE LAC DU CHAUDRON

Aux derniers temps de Narnia, au-delà de la lande du Réverbère et tout près de la grande chute d'eau, loin vers l'ouest, vivait un singe. Il était si vieux que personne ne pouvait se rappeler quand il était venu vivre dans ces parages, et c'était le singe le plus intelligent, le plus laid, le plus ridé qu'on puisse imaginer. Il s'appelait Shift et vivait dans une petite maison de bois, avec un toit de feuilles, perchée dans la fourche d'un grand arbre. Dans cette partie de la forêt, il n'y avait que très peu d'animaux parlants, d'hommes, de nains ou d'autres gens, mais Shift avait pour ami et unique voisin un âne qui se nommait Puzzle. Enfin, ils disaient tous deux qu'ils étaient amis, mais à voir la façon dont se passaient les choses, on aurait pu penser que Puzzle était pour Shift une sorte de valet, plutôt que son ami. C'était lui qui faisait tout le travail. Quand ils se rendaient ensemble au bord de la rivière, c'était Shift qui emplissait d'eau les grandes outres de peau, mais c'était Puzzle qui les rapportait. Quand ils avaient envie de ces choses qu'on trouve dans les villes en aval de la rivière, c'était Puzzle qui y allait avec, sur son dos, des paniers vides, et qui en revenait avec les paniers pleins qui pesaient lourd. Et tout ce qu'il y avait de meilleur dans ce que Puzzle rapportait, c'était Shift qui le mangeait car, comme il le disait :

— Tu sais, Puzzle, je ne peux pas manger, comme toi, de l'herbe ou des chardons, alors, il faut bien que je m'arrange autrement, c'est normal.

Et Puzzle disait toujours :

— Bien sûr, Shift, bien sûr. Je comprends.

L'âne ne se plaignait jamais, car il savait que le singe était beaucoup plus intelligent que lui et il trouvait que c'était déjà très gentil de sa part de l'accepter comme ami. Et si jamais il essayait quand même de discuter, Shift avait coutume de lui dire :

— Voyons, Puzzle, je sais mieux que toi ce qu'il faut faire. Tu sais bien que tu n'es pas malin, Puzzle.

Et il répondait toujours :

— Oui, Shift, c'est bien vrai. Je ne suis pas malin.

Puis, avec un soupir, il faisait tout ce que le singe lui demandait.

Un matin, au début de l'année [...] (Trad. PhM)

L'histoire commence près de Caldron Pool (le Lac du Chaudron), qui donne le titre au premier chapitre. Elle est présentée en mode narrateur et, dans cette première partie de l'incipit, l'on passe d'un point de vue temporel à un point de vue spatial. La traduction de « *In the last days of Narnia* », par « Aux derniers temps de Narnia » laisse imaginer une durée un peu plus longue pour ce pays en sursis. L'exorde n'est plus celui d'un conte pour enfants (qui sont d'ailleurs absents de cette scène initiale) et, dès le début, il a le goût de la fin, pressenti à la fois dans ces mots et dans le titre du roman.

Juste après avoir situé la scène dans la géographie de l'espace narratif, le narrateur introduit l'acteur principal de la catastrophe : le personnage du singe, dont il fournit dans l'ordre le portrait physique, la description de sa maison, et enfin le prénom (« *his name was Shift* »).

37.a) He had a little house, built of wood and thatched with leaves, up in the fork of a great tree, and his name was Shift. (LB, Ch. 1)

37.b) Il s'appelait Shift et vivait dans une petite maison de bois, avec un toit de feuilles, perchée dans la fourche d'un grand arbre. (Trad. PhM)

Le fait d'attribuer au singe le rôle du méchant n'est pas sans rappeler ces quelques lignes de *The Abolition of Man* : « [w]hat I have called (presuming on their concurrence in a certain traditional system of values) the 'trousered ape' and the 'urban blockhead' men without chests may be precisely the kind of man they really wish to produce » (Lewis, [1943] 2001, p. 11). Dans cet essai, Lewis critique sévèrement l'enseignement de certains de ses contemporains, qui a selon lui des résultats dramatiques dans la formation des étudiants, détournés des valeurs fondatrices de l'humanité, et qui risquent de ressembler, à terme, à des « singes en pantalon ».

L'ordre de présentation de 37.a est interverti en français : l'inversion modifie légèrement la stratégie narrative et le point de vue, visant à dévoiler progressivement l'identité de ce personnage et à mettre l'accent sur son prénom. La transition entre cette

phrase et la suivante, passant du personnage de Shift à celui de Puzzle et marquant par conséquent un deuxième seuil de l'incipit, se fera de façon cohérente dans le TS et le TC. Ainsi, dans le texte français, le regard du lecteur ou de la lectrice passe du détail de l'arbre à la forêt, tandis que, dans le texte original, il quitte Shift pour s'élargir sur un plan d'ensemble montrant la quasi-absence d'autres créatures vivant dans ce lieu.

Cette deuxième partie de l'incipit est centrée sur la relation de Shift avec son entourage, et notamment avec Puzzle. Les prénoms sont révélateurs de leur personnalité : Shift (de l'anglais « *shifty* » : « Fond of indirect or dishonest methods; addicted to evasion or artifice; not straightforward, not to be depended on »)<sup>84</sup> est trompeur et changeant, alors que Puzzle est confus et désorienté ; en traduction, cette connotation n'est pas explicitée. Nous remarquons néanmoins l'absence d'une note du traducteur, qui aurait pu préciser la signification en anglais de ces noms, comme dans *The Voyage of the Dawn Trader*. Cette disparité montre la coprésence de stratégies et de conventions différentes dans le recueil.

Le portrait de Puzzle est à interpréter à partir de toutes les actions qu'il accomplit au bénéfice de Shift, avec qui il entretient une relation de maître/serviteur, ou de « valet », dans le texte français. C'est comme s'il existait par et à travers tout ce qu'il fait ; et tout ce qu'il fait est d'obéir au plaisir de Shift. Les thèmes de la tromperie et de la manipulation, illustrés à travers la répétition usante de ces tâches et l'insistance de Shift, sont soulignées, dans ce passage, par les nombreuses répétitions d'éléments de la structure syntaxique (répétition des adverbes et des conjonctions) et des prénoms des deux personnages. Ainsi, la reprise de l'adverbe « *when* »/« quand » souligne la diligence de Puzzle à répondre aux besoins du singe, et les nombreuses occurrences de la conjonction de coordination « *and* »/« et » (quatorze dans le TS, dont quatre en début de phrase, et dix dans le TC, dont quatre en début de phrase) mettent en scène cet incessant ballet de va-et-vient, où Puzzle travaille au bon gré de Shift.

Grâce à la répétition des prénoms, le regard du lecteur passe rapidement et sans cesse d'un personnage à l'autre, éprouvant quasiment la même confusion qui règne dans la tête de l'âne. Toutefois, ce détail a fait l'objet d'un lissage en traduction. Ainsi, le prénom de Puzzle apparaît douze fois dans le texte original, contre sept en traduction, tandis que Shift est nommé douze fois dans le TS, contre cinq dans le TC. Le texte français, optant pour des reprises anaphoriques à l'aide de pronoms et d'hyperonymes (« il » trois fois, « l'âne », « le singe » deux fois, et « de sa part ») réduit cet effet d'insistance et neutralise en partie la redondance. Dans l'Exemple 36, un calcul de la fréquence des deux noms propres par rapport

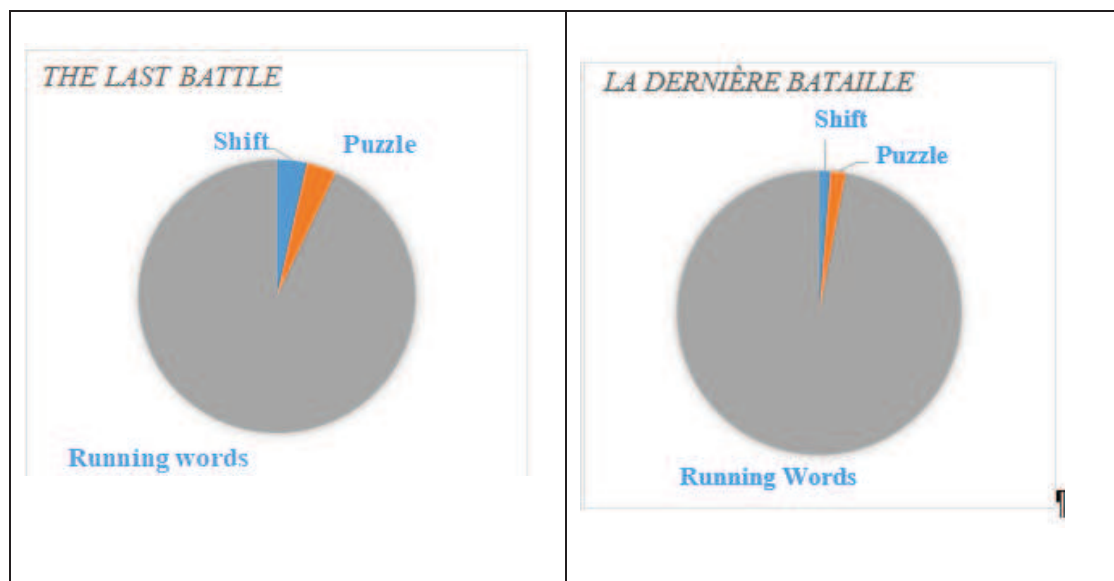
---

<sup>84</sup> OED, [en ligne] [www.oed.com](http://www.oed.com), consulté le 11 septembre 2018.

à l'ensemble de mots (*running words*) montre que dans le texte français le rapport est réduit de moitié, en comparaison au texte original.

Dans le TS, pour « Puzzle » et « Shift », nous avons répertorié douze occurrences et divisé cette quantité par 337, soit le nombre de mots (de « *In the last days of Narnia* » à « *whatever Shift had said* »). Nous avons obtenu un chiffre de 0,035 qui, multiplié par 100, nous donne la fréquence de chaque nom par rapport au reste du texte, soit un pourcentage de 3,5%. Ensemble, dans cette page initiale, les deux noms ont donc une fréquence de 7% par rapport à la totalité du texte, ce qui est une quantité assez importante. Le même calcul, en traduction, nous a donné, pour « Puzzle », une fréquence de 1,76% (sept occurrences divisées par 396 mots =  $0,017 \times 100 = 1,76\%$ ) et pour « Shift » de 1,26% (cinq occurrences divisées par 396 mots =  $0,012 \times 100 = 1,26\%$ ), pour une fréquence totale de 3,02%, soit moins que la moitié par rapport au texte source. Le graphique à secteur vise à donner un aperçu visuel de ces pourcentages, pour les deux textes.

Figure 23. Fréquences de « Shift » et « Puzzle » dans l'incipit de LB



Dans l'incipit de *The Last Battle*, deux appels au narrataire l'impliquent dans le processus d'interprétation : « *you can imagine* » / « qu'on puisse imaginer » et « *you might have thought* » / « on aurait pu penser ». Dans les deux cas, le pronom « *you* » a été traduit en français par un « on » impersonnel, comme il est souvent le cas (Chapitre 12). Il s'agit de la construction d'un point de vue idéologique, car le narrateur invite le narrataire à créer une image mentale, accompagnée d'un jugement de valeur, du singe plus intelligent et plus méchant qu'il puisse imaginer, et ensuite à tirer des conclusions sur la relation toxique qui lie

Puzzle à Shift. Néanmoins, ce choix traductif n'est pas sans conséquences pour la réception, car il produit un effet d'éloignement sur le lecteur. Ce dernier n'est plus pris directement à partie par le narrateur, et donc moins impliqué dans sa prise de position. Si elle est présente dans des scènes clés, cette stratégie pourrait modifier sensiblement l'idéologie de la traduction française de *The Last Battle* par rapport à celle véhiculée dans l'original.

Après la focalisation en mode narrateur du début, Puzzle devient un personnage focalisateur dans la partie finale de l'incipit (dernier paragraphe de 36.a, à partir de « *Puzzle never complained* »), juste avant le début de l'intrigue, comme le montrent les adverbes modaux et les adjectifs (« *far cleverer* », « *very kind* »). En traduction, les marqueurs de cette focalisation interne sont des groupes adjectivaux équivalents (« beaucoup plus intelligent », « très gentil ») et l'adverbe « déjà ». Comme dans *The Voyage of the Dawn Treader*, ce choix montre une préférence, de la part de l'auteur implicite, à utiliser comme personnages focalisateurs ceux qui sont porteurs de valeurs positives, selon le système axiologique du narrateur/auteur implicite ; ici, une préférence est donnée à la naïveté et à la simplicité de Puzzle, qui contraste avec l'attitude calculatrice et égoïste du singe.

Dans cette analyse qualitative des incipits nous avons voulu montrer la fonction d'annonce qu'ils assurent. En fait, chaque incipit est un condensé de thèmes que l'on retrouvera au sein du roman, ou d'indices qui, se conjugant, « donnent au texte une certaine unité et lui [assignent] une appartenance générique » (Plassard, 2007, p. 38). Or, à confirmer l'appartenance générique de ce recueil (et sauf dans le dernier, *The Last Battle*), l'enfance est au cœur de l'histoire dès l'incipit de chaque volume. Aussi, pour ce qui concerne l'agencement des sept livres au sein du recueil, nous avons remarqué une progression, d'un début (MN) à un acte final (LB).

Pour ce qui concerne les personnages qui représentent des adultes, dans ces premières lignes, ils sont tour à tour absents (*The Magician's Nephew*), présents, aidants et sécurisants (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*), présents mais dangereux (*The Horse and His Boy*) ou absents et insécurisants (*The Silver Chair*). Aussi, nous avons mis en avant la manière dont cette portion de texte peut être utile pour identifier les stratégies de la voix narrative et la mise en place du point de vue, avec une présentation de l'espace-temps propre à l'univers narratif. Les passages d'un focalisateur à l'autre mettent en évidence des seuils internes à chaque incipit, avec des changements de perspective qui se répètent d'un livre à l'autre, débutant en mode narrateur, pour passer ensuite au point de vue des personnages, et pour accéder progressivement aux événements déclencheurs du récit proprement dit.



L'idéologie dont est porteuse la voix narrative est manifeste dès ce seuil du texte. À ce sujet, nous avons notamment observé des marqueurs tels que les connecteurs, les adjectifs et les adverbes modaux, ainsi que des stratégies de style telles que la répétition (de modes et de temps verbaux, d'adverbes et de noms), qui s'est montrée importante pour la cohésion du texte et pour l'effet pragmatique orientant la réception. Parfois, la résistance à reproduire ces mêmes structures en traduction, en raison de choix esthétiques ou de servitudes linguistiques propres à la langue cible, peut modifier l'expérience de lecture, aussi bien que le point de vue, dont elle procède. Nous avons également constaté des décalages de registre, liés aux choix des différents traducteurs et traductrices, et des différences concernant les lecteurs implicites des traductions, notamment par rapport à l'âge du public visé. Ces décalages sont amplifiés par le fait que le lecteur implicite varie déjà manifestement, au cours de la narration, dans le texte original, entre le premier roman et le dernier — et cela est d'autant plus évident dans les passages qui traitent de violence et de mort (voir Chapitre 13). Ainsi, dans *The Last Battle*, la voix narrative du TS devient plus grave et parfois crue dans ses propos. Il faut voir si ces derniers points, apparents dans la traduction dès le troisième roman (notamment, dans les différences de registre, au sein de l'incipit de *The Horse and His Boy*) risquent ou pas d'affaiblir l'homogénéité et la cohérence du recueil au niveau du style. Dans tous les cas, ils sont à l'origine d'une polyphonie absente dans le texte original, mais propre à tout transfert dans une autre langue.

Néanmoins, l'on ne sera pas surpris de ne pas trouver dans ces seuils du texte des thèmes liés à la spiritualité, que nous avons identifiée comme une dimension importante dans *The Chronicles of Narnia*, mais au-delà de la surface, sur un plan de lecture plus profond. C'est là que nous pourrions retrouver les valeurs liées à la religion, afin d'observer la manière dont elles ont été transférées en traduction. Notre analyse des incipits confirme ainsi, par ailleurs, la possibilité de lire ces romans tout en ignorant le message chrétien dont ils sont porteurs.

## 12. Spiritualité et religion dans *Le Monde de Narnia*

Si l'on considère les symboles chrétiens dont les deux romans qui ouvrent et concluent le cycle de Narnia sont évocateurs, ce dernier semblerait parcourir un chemin allant de la Genèse à l'Apocalypse, avec aux deux extrêmes *The Magician's Nephew* et *The Last Battle*, et au centre des histoires censées représenter d'autres allégories chrétiennes. Toutefois, dans les faits, il n'en est pas ainsi. *The Chronicles of Narnia* s'avère un ensemble assez hétéroclite : les romans inclus entre les deux extrêmes, quoiqu'ils soient parsemés de valeurs chrétiennes, n'offrent pas la cohérence du récit biblique, si toutefois l'on peut voir dans ce dernier une cohérence, étant lui-même un ensemble hétérogène de textes. Néanmoins, dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, une allégorie assez évidente de la mort et de la résurrection de Jésus Christ a amené les critiques à isoler ce roman et les deux mentionnés précédemment, comme une sorte de trilogie biblique.

Chez Lewis, les valeurs chrétiennes sont assimilables à la « loi naturelle », soit les valeurs fondatrices de la civilisation humaine, qu'il appelle, dans *The Abolition of Man* (1943), par souci de praticité, « le Tao » :

This thing which I have called for convenience the Tao, and which others may call Natural Law or Traditional Morality or the First Principles of Practical Reason or the First Platitudes, is not one among a series of possible systems of value. It is the sole source of all value judgements. If it is rejected, all value is rejected. [...] What purport to be new systems or (as the way they now call them) 'ideologies', all consist of fragments from the Tao itself, arbitrarily wrenched from their context [...] The human mind has no more power of inventing a new value than of imagining a new primary colour, or, indeed, of creating a new sun and a new sky for it to move in.

(Lewis, [1943] 2001, pp. 43–44)

Pour le créateur de Narnia, il existe un seul système de valeurs légitime et non modifiable, et il critique « les idéologies », car elles ne sont, selon lui, que des fragments de cette morale traditionnelle qui régit les êtres humains depuis toujours. En l'appelant « le Tao », il crée un lien entre ce système et la morale religieuse, tout en franchissant le cadre restreint d'une seule confession ; en fait, les religions (au moins le judaïsme, le catholicisme et le confucianisme, qu'il cite) procèderaient de ces mêmes valeurs. Dans l'évolution de la pensée humaine, il distingue alors entre les avancements moraux et les innovations : les premiers sont des « extensions » (positives) de la morale fondatrice qu'il décrit. Par exemple, du confucianisme, qui recommande de ne pas faire aux autres ce que l'on ne souhaiterait pas subir, on est arrivé,

dans le Nouveau Testament, à envisager de faire pour les autres ce que l'on souhaiterait que les autres fassent pour nous. En revanche, il rejette les changements qu'il appelle des simples « innovations », et notamment la morale de Nietzsche (Lewis, 2001, p. 46). Cette dernière représente le refus en bloc du système de valeurs que Lewis nomme le Tao et que nous pourrions définir comme des valeurs anthropologiques, selon sa description, car elles seraient fixées une fois pour toutes, et elles existeraient de façon immanente, étant intrinsèques à l'humanité. Les valeurs chrétiennes sont liées à une tradition et, pour Lewis, elles représenteraient un remède contre le danger que court la morale dans le monde (Duriez, 2005, p. 299).

En se demandant s'il existerait des valeurs transhistoriques et indépendantes des valeurs culturelles, Jouve (2001, p. 16–17), citant Greimas, fait remarquer que « si la plupart des valeurs reposent sur des conventions sociales », certaines se fondent sur l'appareil sensoriel des êtres humains, et pour cela elles sont directement associées à des sensations positives ou négatives. Cette « dimension synesthésique contribue à gommer la part subjective de l'évaluation » (Jouve, 2001, p. 17). La frontière entre sensation et sentiment n'est pas très claire dans ce cas, mais le présupposé est intéressant, tout en nécessitant d'être contextualisé. Si toutes les conditions sont réunies, dans des situations de communication identiques, les mêmes stimuli sensoriels donneraient lieu à des évaluations similaires, et ces évaluations pourraient alors être transposées en valeurs. Selon le dictionnaire du CNRTL, dans le langage courant le terme « valeur » peut signifier une mesure ou un rapport quantitatif, aussi bien que le caractère ou la qualité de quelque chose, son importance, soit la « qualité physique, intellectuelle, morale d'une personne qui la rend digne d'estime »<sup>85</sup>. Ce qui caractérise les valeurs est aussi le fait d'être hiérarchisées, car elles acquièrent leur sens et leur intensité à l'intérieur d'un système (voir, par exemple, leur organisation en échelles de valeurs). À l'opposé, on aura des antivaleurs.

Les idéologies se fondent aussi sur des systèmes de valeurs (1.2). Selon van Dijk, le mot « idéologie » n'a pas les connotations négatives que Lewis entend, et qui sont le reflet d'une interprétation de ce mot correspondant à son temps. Plus précisément, « une idéologie est le fondement des représentations sociales partagées par un groupe » (van Dijk, §5, 2006). Dans ce sens, les religions sont selon van Dijk, des idéologies parmi d'autres. L'aspect social des idéologies (comme des langues) est central : « [i]l n'y a pas d'idéologies 'personnelles' ou 'individuelles', mais seulement des emplois personnels ou individuels des idéologies. » (van

---

<sup>85</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 10 septembre 2018.

Dijk, §9, 2006). Les valeurs (tout comme les normes qui en découlent) sont des « catégories idéologiques fondamentales » (*ibid.*, §63, 2006) et le terme « idéologie » sera désormais utilisé dans ces pages pour indiquer tout système de croyances.

Dans ce chapitre nous approfondirons les thèmes plus directement liés à la religion et, notamment, à la Bible, pour voir de quelle manière les valeurs chrétiennes de *The Chronicles of Narnia* sont exprimées par le biais du point de vue de l'auteur et/ou du traducteur implicites, et transférées en traduction. Nous identifierons les chapitres, ou parties de texte, qui contiennent des allusions plus manifestes, et nous soumettrons à une analyse qualitative les passages les plus pertinents, dans le but de dégager des tendances dans les traductions françaises. Nous appuierons ponctuellement nos réflexions par une analyse quantitative, visant à mettre en évidence certains éléments du discours, dans une dimension contrastive anglais-français.

### **12.1. Point de vue spatial et idéologie : *The Magician's Nephew***

Dans *The Magician's Nephew*, les messages bibliques se concentrent dans les Chapitres 8 et 9, essentiels pour notre analyse. Toutefois, l'on peut constater que, dès le début du roman, le lecteur est confronté à des situations narratives visant à le familiariser avec un univers narratif centré sur l'existence de mondes parallèles, et avec les messages bibliques que ces derniers recèlent. En effet, les premières allusions à un « autre monde » se retrouvent dès le Chapitre 2 de MN. En termes statistiques, le grand nombre d'occurrences des mots « *world\** » et « *place\** » dans le texte en anglais montre l'importance du point de vue spatial dans ce roman, visant à mettre en place un cadre pour les six qui suivent.

Le Tableau 9 montre les fréquences de « *world\** » et de « *place\** » dans *The Magician's Nephew* et de leurs traductions vers le français, calculées à partir des listes de mots générées par la fonction *WordList* de WordSmith Tools. À titre de comparaison, dans le Tableau 10 nous avons calculé le nombre d'occurrences des prénoms des jeunes protagonistes, Polly et Digory, et d'Aslan, ainsi que du toponyme Narnia, respectivement dans le texte en anglais et dans sa traduction, et leur fréquence par rapport au nombre total des mots (que le logiciel calcule par groupes de 1 000 mots). Pour des raisons évidentes, les valeurs liées à ces prénoms sont censées être assez élevées au sein du roman, et elles peuvent nous aider à comprendre l'importance des taux reportés dans le Tableau 9.

Tableau 9. Fréquences de « *world\** » et de « *place\** » dans MN (TS et TC)

Lemme	Occurrences	Fréquence
World*	129	0,30%
Place*	68	0,16%
<b>Total</b>	<b>197</b>	<b>0,46%</b>
Monde*	130	0,31%
Lieu*	28	0,06%
Endroit*	2	<0,01%
<b>Total</b>	<b>160</b>	<b>0,36%</b>

Tableau 10. Fréquences des prénoms des protagonistes et du toponyme « Narnia » dans MN

Prénom	Occurrences EN	Fréquence EN	Occurrences FR	Fréquence FR	Rapport (%) EN/FR
<b>Digory</b>	354	0,83%	306	0,74%	±0,09%
<b>Polly</b>	204	0,48%	185	0,45%	±0,03%
<b>Aslan</b>	93	0,22%	71	0,17%	±0,05%
<b>Narnia</b>	43	0,10%	41	0,10%	≈

Les occurrences de « *world\** » et « *place\** » ont une fréquence quasiment équivalente à celles de « Polly » et sont réduites de moitié par rapport à celles de « Digory », qui s'avère être le véritable protagoniste de l'histoire. Ces chiffres confirment la fréquence assez importante des valeurs indiquées dans le Tableau 9 et donc le rôle central de ces mots et des éléments qu'ils évoquent dans le roman. Les différences dans le rapport entre le pourcentage obtenu dans le texte original et celui de la traduction française, constatées dans le Tableau 10, peuvent dépendre de plusieurs facteurs, notamment de l'utilisation d'anaphores pour éviter des répétitions au cours de la narration, ou de la suppression de prénoms et de verbes introducteurs, voire de l'utilisation de pronoms sujets avec ces mêmes verbes, dans le discours direct (voir Chapitre 14). En revanche, les moindres occurrences totales intervenant dans *Le Neveu du Magicien* (voir Tableau 9) sont dues principalement à des procédés de traduction dont voici quelques exemples :

#### *Suppression*

38.a) And they repeated to one another all the signs by which they would know **the places they were looking for** — the blue lake and the hill with a garden on top of it.  
(MN, Ch. 12)

38.b) Ils ne cessaient de se rappeler les signes qui devaient leur permettre de reconnaître Ø le lac bleu, la colline et le jardin. (Trad. CDR)

### *Suppression et explicitation*

39.a) **Then Polly came over the wall and** they went **together to the place**. But, as it turned out, **Digory** need not have marked the **place**. Something was already coming up. (MN, Chap. 15)

39.b) Arrivés **au fond du jardin**, ils comprirent que la marque était inutile. Il y avait déjà une petite pousse [...]. (Trad. CDR)

### *Explicitation*

40.a) We shan't reach **the place** tonight. (MN, Ch. 12)

40.b) De toute façon nous n'atteindrons pas **la vallée** ce soir. (Trad. CDR)

41.a) You never saw **a place** which was so obviously private. You could see at a glance that **it** belonged to someone else. (MN, Ch. 13)

41.b) [...] il suffisait d'un seul coup d'œil pour comprendre que **ce jardin** appartenait à un étranger, que c'était **une propriété** entièrement privée. (Trad. CDR)

### *Transposition*

42.a) "I wish we had someone to tell us what all **those places** are," said Digory.  
(MN, Ch. 12)

42.b) — Si seulement quelqu'un pouvait nous dire ce que **c'est**, soupira Digory.  
(Trad. CDR)

43.a) "It must be **the Place**," said all three. (MN, Chap. 13)

43.b) — Ça doit être **là**, firent-ils tous en chœur [...]. (Trad. CDR)

### *Modulation*

44.a) The lovely smell was all round him: **it was a happy place** but very serious.  
(MN, Ch. 13)

44.b) Le même parfum exquis embaumait l'atmosphère. **Tout dégageait une impression de bonheur**, mais de bonheur grave. (Trad. CDR)

45.a) He saw **a place where many creatures were gathered** together by the riverside. (MN, Ch. 13)

45.b) Il repéra **un grand rassemblement** près du fleuve [...]. (Trad. CDR)

Ces procédés, caractéristiques de la traduction (Vinay et Darbelnet, 1977), dépendent à la fois des langues en présence et du style de la traductrice, mais leur utilisation peut modifier l'expérience de lecture ; de surcroît, l'accumulation de ces changements n'est pas sans conséquence dans la construction du point de vue spatial. Comme ce dernier se double d'un point de vue idéologique dans certains passages notoires — notamment lorsqu'il est censé représenter un espace sacré, ou la perception de cet espace par le personnage, le narrateur/narrataire et finalement le lecteur — ces modifications ont aussi un impact sur l'idéologie du texte. D'ailleurs, selon Rabatel, la véritable expression d'un point de vue implique « non seulement l'existence d'un sujet percevant » et du processus de perception qui le concerne, mais surtout « l'expression particulière de cette perception » (Rabatel, 1998, p. 23). C'est cette « perception représentée qui, seule, peut être assimilée à l'expression d'un réel [point de vue] » (Rabatel, 1998, p. 25). Nous verrons en détail comment cela se produit.

Chez Lewis, l'enchantement fait partie de l'expérience religieuse et ses œuvres de fiction visent à réveiller cette capacité dans son public pour le préparer à des expériences spirituelles plus profondes (11.2). Loin d'être des fantaisies anodines, les mondes magiques sont censés réveiller une nostalgie et un sentiment d'appartenance à un ailleurs dont Aslan est le symbole le plus fort (Ford, 2005, p. 22). En 11.1, nous avons parlé du coefficient de foisonnement : le Chapitre 3 de *The Magician's Nephew* a été repéré comme étant le premier dans la traduction duquel nous avons constaté un taux de foisonnement négatif (-1,64%), ce qui nous laisse soupçonner des suppressions de texte. Dans ce chapitre, Digory est parti chercher son amie Polly, piégée par un méchant magicien (l'oncle de Digory) et envoyée dans un monde parallèle. C'est le premier contact du garçon avec une autre dimension. Il s'agit en fait d'une expérience métaphysique, par laquelle Lewis initie son lecteur ou sa lectrice, les préparant à assister à la création de Narnia, quelques chapitres après.

46.a) As he rose to his feet he noticed that he was neither dripping nor panting for breath **as anyone would expect after being under water**. His clothes were perfectly dry. He was standing by the edge of a small pool — not more than ten feet from side to side — in a wood. The trees grew close together and were so leafy that **he could get no** glimpse of the sky. All the light was green light that came through the leaves: **but** there must have been a very strong sun overhead, for this green daylight was bright and warm. It was the quietest wood **you could possibly imagine**. **There were no birds, no insects, no animals, and no wind**. You could almost feel the trees growing. The pool he had just got out of was not the only pool. There were dozens of others — a pool every few yards as far as **his eyes** could reach. You could almost feel the trees drinking the water up with their roots. This wood was very much alive. When he tried to describe it afterwards Digory always said, “It was a *rich* place: as rich as plum cake.”  
(MN, Ch. 3, 195 mots)

46.b) Il se redressa sur ses pieds mais, **curieusement**, il n'était ni trempé ni à bout de souffle. Ses vêtements étaient parfaitement secs. Il était debout au bord d'une petite mare — à peine trois mètres de longueur —, au milieu d'un bois dont les arbres étaient si rapprochés et le feuillage si dense **qu'il était impossible** d'apercevoir le moindre éclat de ciel. Seule perçait cette lumière verte. Plus haut, le soleil devait être très fort car c'était une lumière très intense, une lumière chaude.

Le bois était d'un calme **inimaginable**. Ø L'on pouvait presque sentir les arbres pousser. La mare dont Digory venait d'émerger n'était pas la seule : il y en avait des dizaines — une tous les cinq ou six mètres, à perte de vue. Et l'on pouvait presque sentir les arbres boire l'eau de la terre à travers leurs racines. C'était un bois qui dégagait une **impression** de vie. Plus tard, quand il tentait de le décrire, Digory disait toujours : « C'était un endroit compact, aussi compact que du plum-cake. »

(Trad. CDR, 182 mots)

Le taux de foisonnement de cet extrait est négatif, de -6,66%, à savoir presque cinq fois inférieur par rapport à celui du chapitre dont il est tiré (voir Annexe II). Cette réduction est due premièrement à un style que l'on pourrait définir d'économe, comme l'indique le choix de la transposition de la subordonnée relative « *that came through the leaves* » par un verbe, « perçait », évitant la répétition de « feuilles » ou de « feuillages » (ligne précédente). Il s'agit toutefois d'une stratégie ponctuelle, car la répétition de « *light* » / « lumière » a été maintenue et, ailleurs, dans l'extrait (53.b), d'autres répétitions absentes de l'original seront même créées (« silence »). La syntaxe est également remaniée (« *in a wood. The trees grew close together* » / « au milieu d'un bois dont les arbres étaient si rapprochés »), rendant la traduction fluide. Outre la suppression d'une phrase (« *There were no birds, no insects, no animals, and no wind* »), parmi les choix traductifs qui abrègent quantitativement le texte en omettant une information importante par rapport à l'original anglais, l'on peut citer également celui qui concerne la subordonnée de manière « *as anyone would expect after being under water* ». Cet énoncé est un rappel au jeune lecteur du fait que Digory vient de plonger dans l'eau et que, au lieu de se retrouver au fond d'une mare, il a atterri dans un monde inconnu. Dans le texte français, sa transposition par l'adverbe « curieusement » choisit de fournir l'information de manière implicite et renvoie les lectrices et les lecteurs au paragraphe précédent, leur laissant, d'une part, la tâche de faire des inférences et, d'autre part, leur communiquant une interprétation. Pour les raisons énumérées, elle complexifie légèrement le texte.

Ce passage est narré du point de vue du garçon, personnage focalisateur, dont la voix narrative suit le regard. L'insistance par la répétition des déictiques qui font référence à Digory le prouve : neuf en anglais (sept occurrences pour « *he* » ; deux pour « *his* ») contre cinq en français (« il », répété quatre fois ; « ses » une fois), tandis que son prénom est cité une fois en 46.a et deux fois en 46.b. Pour ce qui concerne la construction du point de vue



narratif, dans le TS l'on passe deux fois du personnage focalisateur à un appel au narrataire directement formulé par le narrateur :

47.a) It was the quietest wood **you** could possibly imagine. [...] **You** could almost feel the trees growing. (MN, Ch. 3)

47.b) Le bois était d'un calme inimaginable. L'**on** pouvait presque sentir les arbres pousser. (Trad. CDR)

48.a) **You** could almost feel the trees drinking the water up with their roots.  
(MN, Ch. 3)

48.b) Et l'**on** pouvait presque sentir les arbres boire l'eau de la terre à travers leurs racines.  
(Trad. CDR)

Le déictique « *you* » pourrait être entendu comme un pronom générique (selon la terminologie de Chuquet et Paillard, 1987, p. 308) mais, tout en étant une entité vague, dans ce contexte il confie au narrataire/lecteur implicite un rôle actif dans l'économie narrative, ayant valeur d'une invitation à participer en première personne aux événements rapportés par la voix du narrateur. Cette invitation correspond à la fonction interpersonnelle de Halliday, car elle met en relation le narrateur et le narrataire, et l'auteur et le lecteur implicites. Il s'agit notamment d'une participation effectuée d'un point de vue cognitif (« *imagine* ») et sensoriel (« *feel* ») dans un moment narratif d'une grande intensité où les synesthésies jouent un rôle central. À titre d'exemple, l'on peut citer une stratégie différente que l'auteur utilise dans un contexte qui ne se prêterait pas à la présence très « rapprochée » du lecteur :

49.a) **As far as one could see**, the whole place of assembly was now empty except for the Dwarfs and the Calormenes. In that light **one couldn't make out** much of what was happening. **It sounded** as if the Dwarfs were putting up a good fight.  
(LB, Ch. 12)

49.b) Ø L'espace où se tenaient les assemblées de minuit était vide à présent, à part les nains et les Calormènes. Dans cette lumière, **on ne pouvait pas** discerner grand-chose de ce qui se passait. Au bruit, **on avait l'impression** que les nains livraient un rude combat.  
(Trad. PhM)

En 49.a, le narrateur utilise le pronom impersonnel « *one* » pour décrire une scène dramatique, ayant lieu dans *The Last Battle*. En effet, sans crier gare, les nains viennent de tuer tous les chevaux narniens au moyen d'une pluie de flèches et s'attaquent à présent à l'ennemi commun, les Calormènes. Le sentiment d'aliénation du roi Tirian et des enfants est peut-être soulignée par cette prise de distance, car en anglais « *one* » « ne peut pas avoir de référent spécifique » (Chuquet et Paillard, 1987, p. 69). En 49.b, la circonstancielle « *as far as*

*one could see* », contenant une information déictique, est supprimée, tandis que le pronom impersonnel anglais est traduit par l'équivalent français « on », tout comme la construction impersonnelle en « it » (« *it sounded* »), complétée en traduction par un groupe prépositionnel (« au bruit »).

De la même manière, le pronom générique « *you* », indiquant un « coénonciateur pris comme représentant de la classe des animés humains », est traduit souvent par « on » impersonnel, désignant généralement « n'importe quel être humain ou un/des être(s) humain(s) non précisé(s) » ; il peut parfois disparaître par le biais d'une modulation, par exemple dans une phrase introduite par le pronom « il » suivi d'un verbe impersonnel (Chuquet et Paillard, 1987, pp. 68 et 308). « *You* » est rarement traduit par « vous » et jamais par « tu » (comme peut être le cas, par exemple, en italien).

Pour des raisons de contraintes linguistiques, le texte français se montre alors plus lointain, moins inclusif, et il semble quelquefois se « suffire » à lui-même, comme dans 47.b, où le bois devient « d'un calme inimaginable », alors que l'adjectif épithète remplace la subordonnée (« *you could possibly imagine* »). Tout en préservant le sens et le rythme de ce passage — comme le montre le maintien de la répétition de « *you could almost feel* » / « l'on pouvait presque sentir » — la traduction propose un style plus ramassé. Cependant, l'effet plus marquant est que, par la traduction du point de vue psychologique de 47.a à l'aide de l'adjectif « inimaginable », cette dernière modulation exclut du cadre tout sujet observateur, niant en même temps (si l'on prend le sens du mot au pied de la lettre) que cet acte d'imagination puisse être accompli. La même tendance à effacer le sujet de la perception se retrouve aussi dans la traduction de « *as far as his eyes could reach* », par « à perte de vue ». Il ne s'agit donc pas d'une tendance isolée, comme le montre ultérieurement l'Exemple 50.b ci-dessous :

50.a) And on the earth, in every direction, **as far as the eye could reach**, there spread a vast city in which there was no living thing to be seen. (MN, Ch. 5, 29 mots).

50.b) Sur la terre, dans toutes les directions, Ø s'étendait une vaste cité où l'on ne distinguait pas le moindre être vivant. (Trad. CDR, 22 mots).

Les exemples de ce genre sont nombreux et même si, comme nous avons vu, la suppression peut parfois être justifiée par le souci d'éviter une répétition, elle a certainement une implication dans la compréhension et dans l'interprétation du texte. Dans l'Exemple 50.b, concernant notamment le point de vue spatial, cette suppression prive la scène de précision et efface les frontières du cadre narratif. Le lecteur implicite, dont le regard est guidé, dans le

texte original, aussi loin que possible, pour embrasser tout l'espace environnant, est privé en français d'une précieuse indication. Nous avons ici une piste d'analyse que nous allons parcourir dans les passages à teneur biblique des Chapitres 8 et 9 de MN (*cf. infra*).

Nous avons reconnu dans la description du Bois-d'entre-les-Mondes (*Wood between the Worlds*) de l'Exemple 46.a une sorte d'expérience spirituelle, que l'on pourrait décrire comme un moment de communion avec la nature dans la paix et sous la protection d'un soleil tiède et brillant, dont seule apparaît une lumière verte, filtrée par l'abondante végétation. Cette expérience est décrite par un point de vue spatial, grâce au regard de Digory se promenant dans toutes les directions, tout en haut (« *overhead* »), et ensuite en bas et aux alentours (« *as far as his eyes could reach* »). Cette perspective se double d'un point de vue psychologique, permettant au lecteur de ressentir ce que le personnage prouve, au moyen d'adjectifs (« *bright* », « *warm* », « *quietest* ») et de verbes de perception et/ou de sentiments (« *imagine* », « *feel* »), appelés aussi *verba sentiendi*, soit des mots indiquant des pensées, des sentiments ou des perceptions (Simpson, 1993, p. 39). D'autres items linguistiques servant à l'expression du point de vue sont les adverbes (« *perfectly* », « *possibly* », « *almost* », « *just* », « *very much* », « *always* »), la présence de nombreux modaux (« *would* », « *could* », « *must* »), la construction « *so... that* » et le superlatif absolu (« *quietest* »).

Cette description forme un espace calfeutré, se situant à mi-chemin entre deux dimensions et qui pourrait presque faire penser à l'utérus maternel, transformant la scène en métaphore d'une naissance. La sensation de vie débordante (et de mystère) dont Digory fait l'expérience, malgré l'absence évidente d'autres formes vivantes à l'exception de la végétation et de lui-même, qui semble provenir puissamment de l'eau et des arbres qui y puisent leur énergie, évoque les commencements du monde :

51.a) This wood was very much alive. (MN, Ch. 3)

51.b) C'était un bois qui dégageait une impression de vie. (Trad. CDR)

Cette sensation intense, soulignée en anglais par l'adverbe modal « *very much* », est réduite en 51.b à une simple « impression ». La force évocatrice de ce passage, dans son ensemble, s'estompe ultérieurement, car en anglais il se conclut par un sentiment de « richesse », exprimé par une analogie gastronomique qui nous rappelle la passion pour les plaisirs de la table de l'auteur des *Chronicles*, ainsi que la fréquence de sujets liés à la nourriture, dans les livres pour enfants :

52.a) When he tried to describe it afterwards Digory always said, “It was a *rich* place: as rich as plum cake.” (MN, Ch. 3)

52.b) Plus tard, quand il tentait de le décrire, Digory disait toujours : « C’était un endroit compact, aussi compact que du plum-cake. » (Trad. CDR)

Techniquement, par rapport au temps du récit, 52.a met en oeuvre une prolepse (Genette, pp. 59–60). Sans atteindre le présent du narrateur, cette anachronie narrative rapporte une pensée de Digory (alias le professeur Kirke) distante du cadre temporel des événements qui ont eu lieu dans le Bois-d’entre-les-Mondes, rapprochant indirectement le lecteur d’une époque postérieure où le Professeur, devenu adulte, partage régulièrement (« *always* » / « toujours ») ce souvenir avec quelqu’un (les autres personnages, que le narrateur suivra dans leur évolution ? Le narrateur ?). L’anticipation de cette réminiscence est une preuve implicite de son importance, non seulement pour le récit, mais pour l’histoire : le souvenir d’un mystère métaphysique que Digory ne peut que tenter d’exprimer car le sens véritable lui échappe, et il le fait par une image ramenant toute la douceur et l’appétence d’un gâteau, en une similitude drôle et inattendue en raison du contraste avec ce qui précède.

Mis en valeur une première fois par l’italique, qui invite à poser l’accent de phrase sur ce mot, et ensuite par la répétition, l’adjectif « *rich* » n’a rien d’anodin. Or, la difficulté en traduction consiste dans le fait de combiner le(s) sens de ce qualificatif avec les substantifs « *place* » et « *plum cake* », ce dernier ayant des connotations sensorielles (visuelles, gustatives, olfactives, relatives à la texture, etc.) et affectives, puisqu’il s’agit d’un gâteau traditionnel au Royaume-Uni. La recette en soi n’est pas inconnue du public français, d’où le choix de conserver la référence telle quelle.

Dans l’*Oxford English Dictionary* (OED) un grand nombre de définitions correspondent à l’entrée « *rich* ». Parmi les plus pertinentes (pour l’un ou l’autre des termes de comparaison, l’endroit ou le gâteau), nous rappelons : « having valuable natural resources », « having or containing an abundance of some specified things, esp. something good or valuable », « valuable, precious », « fine, splendid, magnificent », « of a colour: strong, deep, warm », « of a sound: full and mellow in tone », « of an odour: full of fragrance; deep, mellow », « of food: of choice or superior quality, esp. so as to be wholesome or nourishing; made from fine ingredients; esp. containing much fat, eggs, cream, etc. », « plentiful, abundant, ample », « of a full, ample, or unstinted nature », « of soil, land, a river, etc.: having the properties necessary to produce fertile growth ; abounding in nutrients ». Parmi toutes ces définitions, on pourrait isoler les traits sémantiques communs d’abondance, de grande valeur, de splendeur, de fertilité et de plénitude. Aussi, « *deep* » est parfois cité

comme synonyme de « *rich* ». Parmi tous les choix possibles, « compact » (52.b) a peut-être quelques traits en commun avec « *rich* » dans ce contexte, mais le choix nous semble évoquer peu ou mal les images qui précèdent et dont il devrait être le corollaire. Aussi, cet équivalent est dépourvu de toute allusion à une expérience cognitive et/ou spirituelle, et ramène l'image au plus concret.

Ce choix pose également un problème pour la cohérence textuelle car, quelques pages plus tard, dans le Chapitre 4, l'on retrouve une reprise de la même image, utilisée, dans ce cas, comme contre-exemple au silence spectral du château de la sorcière, dans le monde de Charn.

53.a) “Let’s stand still and listen for a bit,” suggested Digory.  
They stood still and listened, but all they could hear was the thump-thump of their own hearts. This place was at least as **quiet** as the Wood between the Worlds. But it was a different kind of **quietness**. The **silence** of the wood had been **rich** and **warm** (you could almost hear the trees growing) and **full of life**; this was a **dead, cold, empty silence**. You couldn’t imagine anything growing in it. (MN, Ch. 4)

53.b) — Ne bougeons plus et écoutons...  
Ils tendirent l’oreille, immobiles : seuls résonnaient les battements de leurs cœurs. Un **silence** absolu régnait, comme dans le Bois-d’entre-les-Mondes. Mais ce n’était pas la même qualité de **silence**. Le **silence** du Bois était **plein, chaud, vivant** (on entendait presque les arbres pousser) ; celui-ci était un **silence mort, froid, vide**. Il était impossible d’imaginer que quelque chose pût y pousser. (Trad. CDR)

Dans ce passage (53.a), le « triptique » formé par les adjectifs « *rich and warm [...] and full of life* », qui qualifiait le silence du Bois-d’entre-les-Mondes, s’oppose à l’absence de tout son, exprimée par « *dead, cold, empty* », que Digory et Polly retrouvent à Charn. La voix narrative rapporte les paroles prononcées par Digory, avec une certaine gravité, en focalisation interne, révélant la conscience des deux enfants, et notamment du garçon, qui avait vécu personnellement la première expérience servant de terme de comparaison (46.a).

En 53.b, l’intervention de Digory n’est pas introduite par un verbe de parole ; d’ailleurs les quelques échanges entre lui et Polly qui précèdent ce passage sont repartis en français d’une façon erronée, car une intervention de Polly a été malencontreusement coupée en deux, attribuant la phrase à l’autre locuteur et provoquant un malentendu, et l’on ne comprend plus qui parle.

En français, la voix narrative paraphrase les dires du garçon, en évitant une répétition, traduisant « *still and listened* », respectivement, par « ne bougeons plus » et « immobiles », et « écoutons » et « ils tendirent l’oreille ». Toutefois, grâce à une stratégie de compensation, l’effet de cohésion que ces répétitions ont en anglais est partialement rendu grâce à l’emploi du mot « silence », à la place du synonyme « *quiet\** » du texte source (qui avait été traduit

dans les extraits précédant, en 46.b et 47.b, par « calme »). C'est d'ailleurs pour décrire ce silence qu'a lieu, en 53.a, la reprise des mêmes adjectifs utilisés auparavant (46.a), « *rich* » et « *warm* », contribuant à la cohésion narrative. L'utilisation d'un terme différent en français affaiblit cet effet, comme le montre le Tableau 11 ci-dessous :

Tableau 11. Chapitres 3 et 4 (MN) : traductions de « *rich* »

<i>Chapitres</i>	<i>Wood between the Worlds</i>		<i>Charn</i>	<i>Bois-d'entre-les-Mondes</i>		<i>Charn</i>
Chapitre 3	Place Plum cake	Rich	X	Endroit Plum-cake	Compact	X
Chapitre 4	Silence	Rich Warm Full of life	Dead Cold Empty	Silence	Plein Chaud Vivant	Mort Froid Vide

Selon Michael Alexander Kirkwood Halliday et Ruqaiya Hasan (1976) les relations de cohésion, en linguistique, sont au cœur de la qualité textuelle fondamentale qu'ils appellent *texture*, et qui distingue un texte d'une simple série de phrases : « [a] texte is a unit of language in use » (1976, p. 2). Un texte est une unité sémantique, réalisée par des phrases, et non simplement « composé de » phrases (Halliday et Hasan, *ibid.*). La coreferentialité qui lie des éléments du texte entre eux, grâce, par exemple, à des renvois anaphoriques, est une expression de la cohésion. Aussi, c'est grâce à ces relations (*cohesive relationships*) que certaines parties de texte peuvent être interprétées, par rapport au reste :

Cohesion occurs where the interpretation of some element in the discourse is dependent on that of another. The one presupposes the other, in the sense that it cannot be effectively decoded except by recourse to it.

(Halliday et Hasan, 1976, p. 4)

Les liens (*ties*) assurant la cohésion textuelle sont de cinq types : référence, substitution, ellipse, conjonction et cohésion lexicale (Halliday et Hasan, 1976, p. 4). La répétition est une manifestation d'un phénomène général que Halliday et Hasan appellent *reiteration* (*ibid.* p. 278). La « réitération » est une forme de cohésion lexicale, impliquant la répétition d'éléments lexicaux, comme des noms et leurs synonymes, des catégories sémantiques (par exemple, les jours de la semaine), ou des mots ayant tendance à partager le même environnement lexical, et engendrant ainsi des « chaînes de cohésion collocationnelle » (*chains of collocational cohesion*, [Halliday et Hasan, 1976, p. 287]).

Or, nous pouvons affirmer que la collocation de « *rich* » et « *place* » est importante pour la cohésion textuelle de *The Magician's Nephew*. D'un point de vue idéologique, le

défaut de correspondance entre ces deux passages (qui est la cause, comme nous l'avons précisé, d'un problème de cohérence textuelle) empêche au lecteur ou à la lectrice de construire pleinement le rapport antithétique entre le Bois-d'entre-les-Mondes et Charn, le royaume de la sorcière, tel qu'il est présenté dans le texte original. Dans le TS, le Bois-d'entre-les-Mondes est symbole de vie autant que Charn l'est de mort. Par conséquent, même s'il s'agit d'un détail, la cohésion textuelle et, de ce fait, la cohérence textuelle en sont affectées, tout comme la construction du point de vue (spatial et idéologique à la fois), qui diffère d'un texte à l'autre.

Ce chapitre contient d'ailleurs d'autres éléments à l'origine d'une relation coréférentielle, dans l'allusion aux catastrophes, ferroviaire et écologique, qui frappent respectivement les enfants et les arbres dans *The Last Battle*. Cette scène suit le moment où Digory, envoûté, sonne la cloche qui réveillera la sorcière, entraînant ainsi, sans le savoir, toutes les mésaventures qui suivront.

54.a) And still it grew: all on one note, a continuous sweet sound, though the sweetness had something horrible about it [...]. Then at last it began to be mixed with another sound, a vague, **disastrous** noise which sounded first **like the roar of a distant train, and then like the crash of a falling tree. They heard** something like great weights falling. Finally, with a sudden rush and thunder, and a shake that nearly flung them off their feet, about a quarter of the roof at one end of the room fell in, great blocks of masonry fell **all round them**, and the walls rocked. (MN, Ch. 4)

54.b) Le volume augmentait toujours, mais c'était la même note, douce et continue, dont la douceur même contenait quelque chose de terrifiant [...]. À cette note commença à se mêler un autre son, plus vague, **inquiétant**, qui ressemblait au **roulement lointain d'un train pour finir en un craquement d'arbre qui tombe. On aurait dit** d'énormes poids qui s'écroulaient. Enfin, au milieu d'un éclat de tonnerre fracassant et d'une secousse qui faillit les renverser, près d'un quart du toit s'écroula, d'immenses blocs de maçonnerie s'effondrèrent **Ø** et les murs se mirent à trembler. (Trad. CDR)

Dans la chronologie du récit, le fait d'avoir ramené à la vie Jadis, qui représente la force du mal, provoquera aussi l'entrée en scène d'Aslan et la création de Narnia. Mochel-Caballero voit dans cet épisode un renversement du mythe de la Genèse : « [à] Narnia, Ève se présente [...] sous les traits d'un garçon » (2017, p. 224). Il est également possible que Lewis ait voulu suggérer une circularité du temps, car dans ce paragraphe il y a déjà l'annonce (par des sensations auditives) de la destruction de Narnia. Ce passage est narré en focalisation interne, selon la perspective « collective » des deux enfants (« *they could feel* » / « sentirent »). En traduction, comme dans les exemples précédents, l'on remarque une prise de distance

ultérieure en 54.b exprimée par le sujet impersonnel (« *they heard* » / « on aurait dit ») et par une suppression du groupe adverbial déictique « *round them* ».

La note « douce et continue » et en même temps terrifiante se mélange au bruit terrible du crash ferroviaire et des abattages des arbres, évoquant la mort de la végétation et aussi de tous les protagonistes de *The Chronicles of Narnia* — dont Polly et Digory qui, de ce fait, se retrouvent spectateurs de leur propre décès survenant des années plus tard. Publié en 1955, juste avant *The Last Battle* (1956), *The Magician's Nephew* contient donc aussi bien la genèse du pays d'Aslan que l'écho de sa fin. D'ailleurs, Charn a toutes les caractéristiques d'un anti-Narnia (voir aussi Tableau 11), et seul le « vrai Narnia » est éternel. « L'axiologie du narrateur transparait surtout dans les oppositions qu'il installe », remarque Jouve (2001, p. 101) ; en ce sens, Charn est un lieu nécessaire pour la mise en place de Narnia, tout comme le second, dans ses derniers jours, narrés dans *The Last Battle*, le sera pour pouvoir comprendre le pays éternel où Aslan accompagnera ses acolytes humains, une métaphore du Paradis.

Ce passage montre encore une fois l'importance des sensations acoustiques qui, avec la vue et les sensations physiques telles que celles induites par les vibrations, donnent vie à l'espace. Dans *The Magician's Nephew*, même le silence est porteur de messages ; en effet, il n'est pas toujours synonyme d'une absence (de son, de vie), comme on l'a vu en 46.a et en 53.a, tout comme le son peut être à la fois destructeur (54.a) ou stimuler la naissance d'un monde.

### 12.1.1. La création de Narnia : choix lexicaux et idéologie

Au Chapitre 8 de *The Magician's Nephew*, les personnages se retrouvent projetés dans un monde « vide », telle que l'est la Terre de la Genèse au premier jour de sa création, comme l'on peut le voir dans les versions de la King James Bible (KJB) et de l'Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones (AELF) que nous avons choisies pour nos exemples, et qui offrent des sites très ergonomiques et modernes.

Les parallélismes entre les Chapitres 8 et 9 de *The Magician's Nephew* et le premier des livres de l'Ancien Testament sont nombreux car, tout comme le Dieu de la religion hébraïque et chrétienne, Aslan commence par créer le ciel, les étoiles, le soleil, les collines et les rivières, et ensuite les animaux.



1 In the beginning God created the heaven and the earth.  
2 And the earth was without form, and void; and darkness WAS upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters.  
3 And God said, Let there be light: and there was light.  
4 And God saw the light, that IT WAS good: and God divided the light from the darkness.

(Genesis 1 : 1–5, KJB<sup>86</sup>)

1 Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.  
2 La terre était informe et vide, les ténèbres étaient au-dessus de l’abîme et le souffle de Dieu planait au-dessus des eaux.  
3 Dieu dit : « Que la lumière soit. » Et la lumière fut.  
4 Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière des ténèbres.

(Genèse 1 : 1–5, AELF<sup>87</sup>)

Dès le début du Chapitre 8, l’on retrouve des mots clés tels que *earth*, *light*, *darkness* et *void*, qui ont une importance majeure dans les lignes qui suivent, mais aussi l’adjectif *deep*, qui est souvent utilisé dans *The Chronicles of Narnia* et que nous examinerons dans les pages qui suivent. Une sélection de contenus porteurs d’allusions bibliques est présentée dans les exemples qui suivront, dans lesquels, comme pour les citations de TCN qui précèdent, nous avons mis en évidence en gras les suppressions de texte ou les parties qui montrent une modification du point de vue.

Le silence de ce nouveau monde, où les personnages se retrouvent malgré eux, est une des qualités les plus marquantes du lieu. Puis, c’est un personnage modeste, connu jusque là comme « le cocher » (« *the Cabby* ») et qui deviendra le premier roi de Narnia sous le nom de King Frank, qui brise cette absence de tout son, en entonnant spontanément un célèbre « chant de grâces de moissonneurs, qui évoquait des récoltes ‘conservées en sécurité’ » (« *a harvest thanksgiving hymn, all about crops being ‘safely gathered in’* »). À cette mélodie répond un autre chant : c’est la voix d’Aslan qui commence la création de Narnia.

55.a) “Hush!” said the Cabby. They all listened.  
In the darkness something was happening at last. A voice had begun to **sing**. It was very far away and Digory found it hard to decide **from what direction it was coming**. Sometimes it seemed to come from all **directions** at once. Sometimes he almost thought it was coming out of the earth beneath them. Its **lower** notes were **deep** enough to be the voice of the earth herself. **There were** no words. **There was** hardly even a tune. **But** it was, beyond comparison, the most **beautiful** noise he had ever heard. It was so **beautiful he could hardly bear it**. [...]

“Gawd!” said the Cabby. “Ain’t it lovely?”. (MN, Ch. 8)

55.b) — Chut ! fit le cocher.  
Et tous tendirent l’oreille.

<sup>86</sup> King James Bible Online [en ligne] <https://www.kingjamesbibleonline.org>, consulté le 29 juillet 2018.

<sup>87</sup> AELF, [en ligne] <https://www.aelf.org/bible/Jn/1>, consulté le 29 juillet 2018.

Au cœur des ténèbres, il se passait enfin quelque chose. Une voix **s'éleva**, une voix très lointaine dont Digory avait du mal à identifier **la source**. Tantôt elle semblait monter de tous les **côtés** en même temps, tantôt il avait l'impression qu'elle jaillissait de la terre à leurs pieds. Les notes les plus **basses** étaient assez **profondes** pour être le chant de la terre. **Il** n'y avait pas de paroles. **On** distinguait à peine une mélodie. **Ø** C'était, au-delà de toute comparaison possible, le son le plus **pur** qu'il eût jamais entendu, d'une telle **beauté qu'il était à peine supportable**. [...]

— Dieu du ciel ! s'écria le cocher. Ce n'est pas sublime ? (Trad. CDR)

Le récit est effectué par la voix narrative en empruntant le point de vue de Digory, témoin clé de ce moment sacré, et il est entrecoupé (ou rythmé) par les exclamations du cocher. Par ce moyen, tout en gardant la focalisation sur le garçon, le narrateur attribue au conducteur et futur Roi Frank un rôle central. Les jeunes lectrices et lecteurs s'identifient spontanément à Digory, tandis que le personnage du cocher inspire un sentiment de sympathie et de confiance, car il est le seul adulte de bon sens, l'oncle Andrew et la sorcière Jadis étant des individus abjects et dangereux.

D'après Jouve, « il n'y a, pour un personnage, que trois façons de manifester des valeurs : sa Vision du monde passe par ce qu'il pense, ce qu'il dit et ce qu'il fait » (2001, p. 35). Ainsi, les personnages expriment la valeur dont ils sont porteurs principalement par leurs actions, les paroles qu'ils prononcent et par la description qui est faite de leur aspect physique, et notamment de leur regard ; parmi ces descripteurs, le langage aussi est important, car très connoté socialement. Dans le texte original, toutes les interventions du cocher font l'objet d'une translittération qui prend en compte son accent et son idiolecte, reflétant l'argot londonien (sociolecte). En traduction, la transposition des dialectes, des sociolectes et des idiolectes est une difficulté majeure impliquant des adaptations, avec des résultats plus ou moins satisfaisants, selon les critères appliqués. Comme il arrive souvent en littérature de jeunesse (2.4), ces parties font en 55.b et 56.b l'objet d'un lissage. En parallèle, l'on remarque un changement de registre, plus élevé (« *lovely* » / « sublime ») en 55.b, par rapport à l'original, tandis qu'en 57.b les reparties en question sont restituées par un registre familier.

56.a) ““Old your noise, everyone,” said the Cabby. “I want to listen to the moosic.” For the song had now changed. (MN, Ch. 8)

56.b) — Taisez-vous, dit le cocher, je voudrais écouter la musique.  
En effet le chant n'était plus le même. (Trad. CDR)

57.a) “Oh stow it, Guv'nor, do stow it,” said the Cabby. “Watchin' and listenin's the thing at present; not talking.” (MN, Ch. 9)

57.b) — Fermez-la, mon vieux, fermez-la, interrompit le cocher. Admirez et écoutez plutôt ce spectacle, et taisez-vous. [...]. (Trad. CDR)

Malgré ces adaptations, qui finissent par créer un portrait inégal par rapport au TS mais aussi changeant au sein du même texte, n'échapperont au public ni la dévotion ni le bon cœur du cocher, qui sont des informations capitales pour le caractériser. En 55.a, il invite tout le monde à se taire car il a entendu, tout comme Digory, (« *at last* » / « enfin », adverbe qui marque la présence du point de vue) la voix d'Aslan, dont le chant<sup>88</sup> est le noyau de toute cette partie, car l'intrigue tourne autour de ces notes. Ici, la voix est un symbole de force créatrice et, pour cela, facilement comparable au souffle créateur biblique. Et ce sera par son souffle qu'Aslan donnera aux animaux qui forment le peuple « élu » des narniens la capacité de parler (MN, Chapitre 9). Dans ces versets du Prologue de l'évangile de Saint Jean, qui rappellent le début de la Genèse, le Verbe remplace le souffle divin du livre de l'Ancien Testament (Jean 1 : 1–5, AELF) :

1 In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.  
 2 The same was in the beginning with God.  
 3 All things were made by him; and without him was not anything made that was made.  
 4 In him was life; and the life was the light of men.  
 5 And the light shineth in darkness; and the darkness comprehended it not.  
 (John 1 : 1–5, KJB)

1 Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu.  
 2 Il était au commencement auprès de Dieu.  
 3 C'est par lui que tout est venu à l'existence, et rien de ce qui s'est fait ne s'est fait sans lui.  
 4 En lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes ;  
 5 la lumière brille dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont pas arrêtée.  
 (Jean 1 : 1–5, AELF)

Appelé *Voice*, *Spirit* ou *Word*, ce principe ne serait alors qu'une même métaphore divine de l'action créatrice d'un nouveau monde à partir des ténèbres. Du point de vue de la transitivité, l'entrée en scène de la voix (55.a) advient par une phrase impliquant un processus en cours (« *a voice had begun to sing* »). En français (55.b), le sème « chant » ou « chanter » est modifié (« une voix s'éleva ») et la traduction implique plutôt une action dont le sens de continuité n'est que partiellement exprimé, car « s'élever » signifie pour le dictionnaire du CNRTL « commencer à se manifester »<sup>89</sup>. La précision spécifiant qu'il s'agit d'une mélodie

<sup>88</sup> Nous rappelons en passant que le chant, tout comme la voix, sont évoqués aussi dans l'Apocalypse, et que cette partie pourrait déjà être un prélude des derniers chapitres de *The Last Battle* : « And they sung a new song, [...] » (Revelation 5 : 9, KJB), outre à rappeler la théorie de la Musique des sphères, certainement bien connue de C.S. Lewis.

<sup>89</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 31 juillet 2018.

n'est apportée que quelques lignes plus tard. Une autre ambiguïté est rencontrée dans le remplacement de la subordonnée (« *from what direction it was coming* ») par un substantif (« source ») ; comme c'est bien la voix qui est représentée par le sujet pronominal « *it* », sa capacité d'action en tant qu'agent est une deuxième fois affaiblie, voire anéantie.

Les répétitions de ce passage initial ont à la fois des effets d'insistance et de rythme. Leur disparition a un impact à différents niveaux. Ainsi, la répétition de « *direction\** » (55.a) soulignant à la fois le champ lexical du mouvement et celui de l'espace, dont cet extrait est jalonné, est supprimée en 55.b. Pour ce qui concerne le rythme ainsi engendré, qui se veut incantatoire, la répétition de « *There* » suivi du verbe être (« *were* », « *was* ») en début de phrase est éliminée aussi, « *there were no words. There was hardly even a tune* » étant traduit par « il n'y avait pas de paroles. On distinguait à peine une mélodie ». Ce choix traductif brise la symétrie du texte, tout en déplaçant l'accent sur d'autres éléments du discours. Une troisième répétition ayant subi des modifications concerne l'adjectif *beautiful*, dédoublé (55.b) en « pur » et d'« une beauté ». Or, le premier des deux termes n'est pas neutre, mais plutôt un jugement de valeur opéré à partir d'une inférence de la traductrice, attribué en traduction à Digory, focalisateur et sujet de conscience.

Nous avons rappelé à plusieurs reprises que Lewis a souhaité partager une expérience religieuse sans mentionner ouvertement la religion, mais en réveillant dans ses lecteurs et ses lectrices un sentiment d'appartenance. Pour ce qui concerne la mise en place de la focalisation, en montrant cette scène à travers les yeux d'un enfant le narrateur/auteur implicite opère déjà un choix idéologique. En effet, selon Jouve (2001), le narrateur dispose de plusieurs moyens pour exprimer les valeurs dont il veut être porteur. À côté de la fonction idéologique déjà rappelée, par laquelle la voix narrative émet des jugements explicites « [prenant] parfois la tournure de maximes intemporelles » ou « s'infiltrer » dans le discours d'un personnage qui devient alors un porte-parole de l'opinion du narrateur, il y a la fonction évaluative et la fonction de régie (2001, pp. 93–94). Dans ce dernier cas, le narrateur utilise la redondance pour exercer son rôle d'« architecte du récit » (Jouve, 2001, p. 94). Parmi les formes différentes que peut prendre cette redondance, figure l'occurrence répétée du même lien entre certains personnages et les événements ou, pour le dire avec Jouve, « un ou plusieurs personnages vivent les mêmes événements » (2001, p. 96). Dans *The Chronicles of Narnia* ce lien est notamment visible dans le choix du personnage focalisateur lors d'épisodes marquants en termes symboliques : des scènes dont les enfants sont constamment les spectateurs privilégiés. Mais, comme nous le verrons tout au long de cette analyse, ce qui modifie le plus l'expérience de lecture du texte original par rapport à sa traduction française,

et donc la réception de ces chapitres censés inspirer dans le lecteur les mêmes émotions que le texte biblique, est la disparition ponctuelle de Digory (et du narrataire) en tant que sujets des propositions. Ainsi, en 55.b, dans la traduction de « *it was so beautiful he could hardly bear it* » par « d'une telle beauté qu'il était à peine supportable », sans la médiation de Digory le point de vue idéologique perd son centre focalisateur. Pour qui cette beauté n'était-elle pas supportable ? Et pourquoi ? Certes, le pronom sujet de la phrase relative renvoie au garçon ; toutefois, l'omission de la conjonction de coordination « *but* » crée une confusion et modifie le sens de la pensée de Digory, supprimant une opposition entre le fait que tout en étant sans paroles et que la mélodie était à peine reconnaissable, ce chant était d'une très grande beauté. En 55.b la description du chant, exprimée dans trois phrases paratactiques brouille le message. D'autant plus qu'en traduction le point de vue du personnage focalisateur se confond avec celui du narrateur et que le centre de conscience n'est plus facilement détectable. Ces modifications des pronoms sujet, minant les repères déictiques et engendrant un processus de distanciation, est une constante dans ces deux chapitres, tout comme la modification de la transitivité dans certaines phrases ayant comme sujet Aslan (ou sa voix). Par cette démarche, la capacité de demiurge du Lion, symbole du Christ, se trouve amoindrie ou effacée.

En parallèle, nous avons constaté une tendance, au niveau de la fonction idéationnelle, à ramener l'abstrait vers le concret. Pour illustrer ces points, nous nous pencherons principalement sur des aspects lexicaux et sur les appels au narrataire, caractérisés par la présence de *verba sentiendi* (12.1.2).

58.a) Then **two wonders** happened **at the same moment**. One was that the **voice** was suddenly joined by the other voices; more voices than **you could possibly count**. They were in harmony with it, but far higher up the scale: cold, tingling, silvery voices. The **second wonder** was that the blackness **overhead**, all at once, was blazing with stars. (MN, Ch. 8)

58.b) Deux **phénomènes extraordinaires** survinrent **alors**. Le premier fut le **concert** d'un nombre infini de voix qui s'éleva pour rejoindre **la première Ø**. C'était un ensemble de voix beaucoup plus hautes, stridentes, argentines, qui pourtant formaient un chœur harmonieux. Le **second phénomène** fut l'illumination subite des ténèbres par une pléiade d'étoiles. (Trad. CDR)

D'un point de vue lexical, en 58.b, les événements merveilleux (« *wonders* ») dont Digory est spectateur sont réduits à des « phénomènes extraordinaires ». Le terme « phénomène », dans un sens philosophique, désigne « ce qui apparaît, ce qui se manifeste aux sens ou à la conscience, tant dans l'ordre physique que dans l'ordre psychique, et qui peut devenir l'objet

d'un savoir ». <sup>90</sup> Il peut être synonyme d'un fait scientifique, au cours duquel le phénomène est observé objectivement. Nous avons recherché les autres occurrences de « phénomène » et de « phénomène extraordinaire » dans ce roman et dans le reste du recueil. Le terme « phénomène\* » apparaît en tout quinze fois dans TCN : dix fois dans *The Magician's Nephew* (traduit par Cécile Dutheil de la Rochère), deux fois dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe* et dans *Prince Caspian* (traduits par Anne-Marie Dalmais), et une fois dans *The Silver Chair* (traduit par Philippe Morgaut). Parmi ces occurrences, « phénomène » peut être une explicitation pour traduire « thing » (LWW, Chapitre 7 ; PC, Chapitre 10) ou « this » (LWW, Chapitre 12 ; PC, Chapitre 14 ; SC, Chapitre 12) dans des contextes en lien avec Aslan ou un événement magique.

Après un tri manuel pour éliminer les formes verbales et adverbiales, il est possible de constater que le substantif « wonder\* » apparaît vingt-deux fois au singulier et six fois au pluriel (pour un total de vingt-huit occurrences), dont huit fois dans MN. Nous estimons donc qu'il s'agit d'un terme clé dans ce recueil. Nous avons reporté les autres traductions de ce mot dans *Le Neveu du magicien* dans le Tableau 12 ci-dessous.

Tableau 12. Traductions de « wonder\* » dans MN, autres que « phénomène\* »

<i>The Magician's Nephew</i>	<i>Le Neveu du magicien</i> (Trad. CDR)
wonder of the world (MN, Ch. 5)	merveille du monde
filled with wonder (MN, Ch. 11)	ravie
For the tawny face was bent down near his own and (wonder of wonders) great shining tears stood in the Lion's eyes. (MN, Ch. 12)	Avec stupeur, il vit la tête du Lion inclinée vers la sienne : d'immenses larmes brillaient dans ses yeux
breath of wonder and delight (MN, Ch. 14)	soupir de stupéfaction et de ravissement

*Wonder* est un mot d'origine germanique. <sup>91</sup> Selon l'OED, il exprime à la fois une émotion (« the emotion excited by the perception of something novel and unexpected, or inexplicable; astonishment mingled with perplexity or bewildered curiosity ») et ce qui l'inspire (« something that causes astonishment », « a marvellous object; a marvel, prodigy », « a deed performed or an event brought about by miraculous or supernatural power; a miracle », « a marvellous act or achievement », « an astonishing occurrence, event, or fact; a surprising

<sup>90</sup> TLFi, [en ligne] <http://atilf.atilf.fr>, consulté le 29 juillet 2018.

<sup>91</sup> Issu du proto-germanique \**wundran*, d'origine inconnue. Online Etymology Dictionary, [en ligne] <https://www.etymonline.com>, consulté le 31 juillet 2018.

incident; a wonderful thing »).<sup>92</sup> Parmi les traductions du Tableau 12, deux occurrences mettent en avant le sens de « stupeur » ou de « stupéfaction », et une seulement celui de « merveille ». Ce mot est issu du latin populaire *\*mirabilia* (ou *\*mrblia*), issu à son tour du latin classique *mīrabilia* et de l'adjectif *mīrabilis*, signifiant « 'admirable, merveilleux', particulièrement usité dans le langage de l'Église au sens de 'miracles' ou 'hauts faits' ». <sup>93</sup> Le lemme « merveille\* » est d'ailleurs présent de façon très importante dans l'Ancien et dans le Nouveau Testaments. Dans la traduction présentée par l'AELF l'on comptabilise dix occurrences au singulier (par exemple, dans Marc 12 : 11 : « c'est là l'œuvre du Seigneur, la merveille devant nos yeux ! ») et 63 occurrences au pluriel (comme dans Psaumes 77 : 32 : « Et pourtant ils péchaient encore, ils n'avaient pas foi en ses merveilles »)<sup>94</sup>.

D'autres solutions étant possibles et plus pertinentes au vu de la poétique de l'auteur, nous souhaitons comprendre le choix traductif de « phénomène », au lieu de « merveille » ou « événement merveilleux », par exemple, dans le contexte des Chapitres 8 et 9 de *The Magician's Nephew*, et l'implications de ces choix pour l'économie narrative. Pour cela, nous nous sommes intéressée aux collocations de ce terme dans le recueil et dans le roman en question. Dans l'outil *Concordancer* de *WordSmith Tool*, nous avons recherché les mots dans le voisinage (*pattern*) de « phénomène\* » (Figure 24 et 25). Nous souhaitons extraire les adjectifs en position pré- et post nominale, pour mieux comprendre le cotexte de ce mot et pour mettre en relation les résultats obtenus par une recherche similaire sur Frantext, notre corpus de référence pour le français, développé et géré par l'ATILF-CNRS (5.1).

Figure 24. Collocations de « phénomène\* » dans TCN (concordances)

N	Concordance	#g	Word#	Sent. #	Sent. Pos.	Para. Pos.	H Sect	Sect. Pos.
1	I Même pour les Narniens, <b>ce</b> phénomène fut un peu alarmant. En		1 943	188	64%	0	51%	0 51%
2	. Il faut du temps pour décrire <b>ce</b> phénomène, mais cela se passa si		3 054	207	33%	0	85%	0 85%
3	, ils n'étaient pas certains que <b>ce</b> phénomène se produirait lorsque Aslan		205	9	63%	0	9%	0 9%
4	pas son goût pour la découverte <b>de</b> phénomènes dont personne n'avait		1 940	161	81%	0	69%	0 69%
5	les deux attirés par le même type <b>de</b> phénomènes. Quelques jours avant sa		577	50	100%	0	19%	0 19%
6	le cocher. Ce n'est pas sublime ? <b>Deux</b> phénomènes extraordinaires survinrent		1 772	133	50%	0	66%	0 66%
7	plus ne maîtrisait pas complètement <b>le</b> phénomène — il lui fallut même un		2 708	212	45%	0	96%	0 96%
8	nous pataugeons dans l'eau. Le <b>même</b> phénomène se produisit avec tous les		2 452	128	33%	0	61%	0 61%
9	attention fut détournée par un <b>nouveau</b> phénomène. La clochette émit une		2 445	149	100%	0	90%	0 90%
10	remettre, il se passa encore <b>plusieurs</b> phénomènes extraordinaires. Un		2 078	113	94%	0	69%	0 69%
11	un chœur harmonieux. Le <b>second</b> phénomène fut l'illumination subite des		1 810	136	31%	0	68%	0 68%
12	moi je n'aurais jamais rêvé à un <b>tel</b> phénomène magique. Nous sommes		1 679	96	92%	0	53%	0 53%

<sup>92</sup> OED, [en ligne] [www.oed.com](http://www.oed.com), consulté le 31 juillet 2018.

<sup>93</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr/etymologie/>, consulté le 31 juillet 2018.

<sup>94</sup> AELF, [en ligne] <https://www.aelf.org>, consulté le 11 septembre 2018.

Figure 25. Collocations de « phénomène\* » dans TCN (liste de collocats)

N	Word	With Relation Set	Texts	Total	Total Left	Total Right	L25	L24	L23	L22	L21	L20	L19	L18	L17	L16	L15	L14	L13	L12	L11	L10	L9	L8
1	PHÉNOMÈNE	phénomène 0,000	9	11	0	0																		
2	LE	phénomène 0,000	7	10	5	5																		
3	UN	phénomène 0,000	5	7	5	2																1		1
4	SE	phénomène 0,000	5	5	0	5																		
5	DE	phénomène 0,000	4	5	3	2																		
6	PAS	phénomène 0,000	4	5	3	2																		
7	TEMPS	phénomène 0,000	3	4	1	3																		
8	QUE	phénomène 0,000	4	4	3	1																		
9	À	phénomène 0,000	4	4	2	2																		
10	MÊME	phénomène 0,000	3	4	3	1																		
11	SI	phénomène 0,000	2	3	0	3																		
12	LUI	phénomène 0,000	2	3	2	1																		
13	FUT	phénomène 0,000	3	3	1	2																		
14	DES	phénomène 0,000	3	3	2	1																		
15	PRODUISIT	phénomène 0,000	3	3	0	3																		
16	NE	phénomène 0,000	2	3	2	1																		
17	QU'ELLE	phénomène 0,000	3	3	1	2																		
18	LA	phénomène 0,000	3	3	2	1																		
19	CE	phénomène 0,000	3	3	3	0																		
20	MAIS	phénomène 0,000	2	2	1	1																		
21	DU	phénomène 0,000	2	2	2	0																		
22	C'ÉTAIT	phénomène 0,000	2	2	1	1																		
23	VOIR	phénomène 0,000	2	2	1	1																		
24	ALORS	phénomène 0,000	2	2	0	2																		
25	ILS	phénomène 0,000	1	2	0	2																		
26	UNE	phénomène 0,000	2	2	1	1																		
27	MOIS	phénomène 0,000	1	2	2	0																		
28	COMPRENDRE	phénomène 0,000	2	2	0	2																		
29	AVAIT	phénomène 0,000	2	2	1	1																		
30	EXTRAORDINAIRE	phénomène 0,000	2	2	0	2																		
31	LES	phénomène 0,000	2	2	1	1																		

La Figure 25 montre, dans *WordSmith Tools*, tous les mots qui accompagnent le substantif « phénomène », le précédant ou le suivant, avec une distance de zéro à cinq mots sur la droite ou sur la gauche du terme pivot au cœur de la recherche, mais nous n'avons retenu que ceux à côté du terme, le précédant ou le suivant. Grâce à ce tri, nous avons repéré dans le recueil les adjectifs préposés « deux » (MN), « nouveau » (MN), « plusieurs » (MN), « second » (MN) et « tel » (MN), et postposés « extraordinaire » (quatre occurrences, toutes dans MN), « (très) curieux » (LWW) et « magique » (MN).

La base de données Frantext a répertorié 8 803 résultats pour « phénomène », dans des textes de genre différents, parmi lesquels l'on retrouve aussi des textes littéraires. Nous y avons recherché les adjectifs qui qualifient plus fréquemment ce nom. Parmi les mots les plus fréquents, en restreignant la recherche aux adjectifs<sup>95</sup> dans une fourchette de trois mots à gauche ou à droite du terme pivot « phénomène », l'on retrouve « social » (avec une fréquence de 120 sur 1 394 résultats), « nouveau » (93), « curieux » (87), « analogue » (81), « singulier » (79), « naturel » (77), « physique » (71), « étrange » (69), etc. L'adjectif « extraordinaire » apparaît trente fois, par rapport au total des résultats. D'autres occurrences intéressantes pour notre étude sont : « religieux » (18), « exceptionnel » (17), « mystérieux » (16), « surprenant » (11), « merveilleux » (6), « métaphysique » (4), « surnaturel » (4),

<sup>95</sup> Dernière mise à jour des résultats : 31 juillet 2018.



« spirituel » (4), « miraculeux » (4), « magnifique » (4), « incroyable » (4) et « magique » (2). Ces derniers résultats montrent que, parmi les adjectifs qui accompagnent couramment le substantif « phénomène », ceux qui ont trait à une dimension mystique, religieuse ou simplement mystérieuse, ont une fréquence bien inférieure par rapport aux cooccurrences usuelles, en tête de liste. Cela nous conforte dans nos observations préliminaires, selon lesquelles « phénomène » est plus apte à exprimer un fait scientifique, observé d'une façon objective, qu'un fait merveilleux.

Figure 26. Collocations de « phénomène » sur *Frantext*

Cliquez ici pour éditer votre recherche | Etude du voisinage de : phénomène

Résultats initiaux Collocation 1394 résultats parmi 8567 résultats initiaux en 299ms

Score	Ordre	Type de fréquence							
Fréquence	Descendant	Fréquence absolue							
		Clé	Score	Fréquence	Position -3	Position -2	Position -1	Position 1	Position 2
1		même	322	322	12	15	272	5	8
2		social	120	120	1	1	0	110	1
3		autre	111	111	11	1	80	2	3
4		nouveau	93	93	3	3	24	53	5
5		curieux	87	87	4	0	37	27	8
6		analogue	81	81	0	5	0	62	9
7		général	79	79	2	3	0	44	19
8		singulier	79	79	0	1	34	24	16
9		naturel	77	77	1	0	0	65	7

Ainsi, la recherche sur le concordancier de Frantext nous a permis de découvrir l'existence, en français, de liens entre « phénomène » et une dimension « sociale » ou « naturelle ». Même si modifié par l'adjectif « extraordinaire » postposé, le champ sémantique qu'il engendre et celui de « wonder » sont visiblement différents. D'ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler que, dans cet adjectif, le préfixe « extra- » modifie le radical « ordinaire », qui reste toutefois le point de repère du sémantisme de ce mot. L'émerveillement exprimé par « wonder » implique un total abandon à l'expérience en cours, et il est un mot clé de la poésie de Lewis, tandis que dans le lemme « phénomène », et y compris dans toutes ses acceptions, nous repérons une retenue, un côté rationnel d'observation détachée, révélé également par les verbes qui l'accompagnent la plupart du temps. Parmi ces derniers, la liste de Frantext cite, entre autres : « produire »

(106 sur 942 résultats), « expliquer » (38), « présenter » (37), « observer » (30), « apparaître » (30). La plupart de ces verbes nous semblent incompatibles avec le sens de « *wonder* ».

*The Last Battle* peut apporter une clé d'interprétation supplémentaire pour le substantif « *wonder* », et notamment lors de son utilisation à un moment de la narration d'une grande intensité, où tous les personnages de *The Chronicles of Narnia* ont rejoint le vrai Narnia, métaphore du paradis. Le narrateur affirme : « *as you know, there is a kind of happiness and wonder that makes you serious* » (LB, Chapitre 15). La traduction de Philippe Morgaut — « comme vous le savez, il y a un genre de bonheur et d'émerveillement qui vous rend sérieux » — met en évidence les écarts intertextuels causés par les apports des différents traducteurs, ainsi que le poids de l'interprétation individuelle sur les choix traductifs et finalement sur la cohésion textuelle. L'analyse des choix lexicaux peut donc se montrer un outil très intéressant pour observer la manipulation subie par le texte. Un deuxième exemple de ce type de décalage entre TS et TC concerne les adjectifs qui caractérisent la voix d'Aslan.

59.a) The **new** stars and the **new** voices began at exactly the same time. If you had seen and heard it, as Digory did, you would have felt quite certain that it was the stars themselves which were singing, and that it was the **First Voice**, the **deep** one, **which had made them appear** and made them sing. (MN, Ch. 8)

59.b) Les Ø étoiles et les voix avaient surgi exactement au même moment, Ø comme si c'étaient les étoiles qui chantaient sous la direction de la Voix **principale**, la voix **basse**. (Trad. CDR)

Dans 59.a, « *the First Voice, the deep one* » devient en français la « Voix principale, la voix basse » (59.b), tout en étant aussi et surtout la voix « première », « primordiale », avec une allusion quasiment certaine au verset de Jean, « In the beginning was the Word » (cf. *supra*). En traduction, l'action de démiurge d'Aslan est annulée par la suppression de la relative « *which had made them appear* ». Ainsi, en 59.b, le rôle de la Voix se limite à diriger les étoiles (« sous la direction de »), qui viennent d'être créés, mais dont l'adjectif « *new* » (répété deux fois en 59.a) a été supprimé, peut-être car considéré comme redondant par rapport au cotexte, et notamment au sens implicite de « surgir » (« [n]aître, apparaître brusquement à la vue en s'élançant, en s'élevant »)<sup>96</sup>. En outre, « basse » (59.b) et « *deep* » ne couvrent pas tout à fait le même champ sémantique. Cet adjectif avait pourtant été traduit par « profond\* » en 55.b, tout comme à la fin du Chapitre 9 de ce même roman (60.b). Le même manque de cohérence terminologique est observable dans la traduction de « *sing\** », par des verbes

---

<sup>96</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 13 septembre 2018.

n'impliquant pas le même type de processus, comme en 55.b, par « s'éleva », avec des conséquences sur le plan de la transitivité.

60.a) [...] and the **deepest**, wildest voice they had ever heard was saying:  
“Narnia, Narnia, Narnia, awake. Love. Think. Speak. Be walking trees. Be talking beasts. Be divine waters.” (MN, Ch. 9)

60.b) [...] la voix la plus **profonde** et la plus sauvage qu'ils aient jamais entendue résonna et prononça ces paroles :  
— Narnia, Narnia, Narnia, réveille-toi. Aime. Pense. Parle. Que les arbres marchent. Que les bêtes parlent. Que les eaux divines soient. (Trad. CDR)

Nous remarquons incidemment que, dans l'Exemple 60.a, les trois injonctions par lesquelles Aslan donne vie, respectivement, aux arbres « marcheurs », aux animaux parlants et aux « eaux divines » sont exprimées par le verbe « être ». En traduction, cette injonction ontologique prend, deux fois sur trois (« Que les arbres marchent. Que les bêtes parlent »), la forme d'une action, passant de la dimension de l'« être » à celle de « faire ». Comme les autres stratégies que nous sommes en train de décrire, ce glissement contribue à lisser les allusions intertextuelles à la Bible, dans la traduction française de MN.

Pour revenir à l'analyse de la traduction de « *deep* », dans une étude sur la collocation, Loock (2016, p. 108) remarque une différence dans la distribution des adjectifs « *deep* » et « *profound* » (dont il souligne la parenté avec le français « profond »), affectant la façon dont ils s'associent à des substantifs. Le premier est en effet d'origine germanique, et le deuxième d'origine romane ; « *deep* » modifierait plutôt des mots concrets et *profound* des mots abstraits. Dans son analyse, « 'voix grave' [...] serait une bonne traduction de *deep voice* », tandis que « voix pleine de profondeur » ou « empreinte de profondeur » serait une bonne traduction pour « *profound voice* », exprimant « le caractère émotionnel qui peut se dégager d'une voix » et non pas les « basses fréquences ». Il précise toutefois que la collocation la plus fréquente est celle de « *deep + voice* » et que l'autre est plus rare et connotée (Loock, 2016, pp. 108–109).

En confrontant la traduction de « *deep* » dans *The Magician's Nephew* avec celle du même adjectif dans un contexte de la même intensité à la fin de *The Last Battle* (LB, Chap. 15), nous retrouvons un extrait dans lequel la voix narrative utilise cet adjectif dans un sens non plus auditif, mais visuel et cognitif, en apportant une clé supplémentaire pour son interprétation (ainsi que de celle de « *wonderful* », qui l'accompagne).

61.a) [...] yet at the same time they were somehow different — **deeper, more wonderful**, more like places in a story: in a story you have never heard but very much want to know.

The difference between the old Narnia and the new Narnia was like that. The new one was a **deeper** country: every rock and flower and blade of grass **looked as if it meant more**. (LB, Ch. 15)

61.b) [...] ils étaient en même temps différents — **plus intenses, plus merveilleux**, plus semblables au décor d'une histoire — d'une histoire que vous n'avez jamais entendue, mais que vous avez rêvé de connaître.

La différence entre le vieux Narnia et le nouveau était de cet ordre. Le nouveau Narnia était un pays **plus intense** : chaque rocher, chaque fleur, chaque brin d'herbe **avait l'air de signifier quelque chose de plus**. (Trad. PhM)

Dans 61.a le narrateur invite à visualiser la scène par une vue « intérieure », c'est-à-dire par l'imagination, ou, mieux, par l'élan du désir : ce que les personnages sont en train d'observer prend tout son sens après une élaboration cognitive et émotionnelle à la fois. Ce processus réunissant perception et inférences cognitives est un exemple parfait de « perception représentée », selon la définition qu'en donne Rabatel (1998, pp. 23 et 29–30)<sup>97</sup>. Ce point de vue permet aux personnages d'imaginer quelque chose qu'ils n'ont encore jamais vu ni vécu. La traduction rend compte d'une échelle de comparaison binaire, entre le vieux et le nouveau Narnia, dont l'intensité (« *deeper* » / « plus intenses ») et le merveilleux (« *more wonderful* » / « plus merveilleux ») sont les variables. Le nouveau Narnia est « *deeper* » ou « plus intense » car il a « l'air de signifier quelque chose de plus » (61.b).

Dans un article consacré à l'étude de l'idéologie et aux stratégies de traduction en littérature de jeunesse, Sándor G. J. Hervey (1997) analyse la traduction française du titre d'un chapitre de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Il a été lui aussi interpellé par la traduction de *deep*. Hervey souligne l'importance d'adapter chaque stratégie au contexte et de respecter une certaine cohérence terminologique, tout en évitant de traduire un terme pour un autre de façon mécanique. Il affirme également que les traductions françaises d'originaux anglais pour la jeunesse ont souvent une tendance injustifiable à produire des textes visant un public jugé moins exigeant par les éditeurs (en raison d'une sorte de réalisme commercial et/ou une forme de protectionnisme), alors que les maisons d'éditions devraient être motivées par une stratégie fondamentale consistant à restituer en traduction l'idéologie du texte source.

---

<sup>97</sup> « Le [point de vue] correspond à l'expression d'une perception qui associe toujours plus ou moins procès perceptifs et procès mentaux ; cette intrication étant une des marques spécifiques de la subjectivité du [point de vue] [...] Le [point de vue] suppose non seulement l'existence d'un sujet percevant, il suppose encore un procès de perception et il suppose, enfin et surtout, une expression particulière de cette perception. C'est là qu'intervient un ensemble de phénomènes linguistiques connexes, transformant une simple perception en une perception représentée ou, en d'autres termes, transformant ce qui n'était qu'un embryon descriptif assumé par le narrateur en un [point de vue] » (Rabatel, 1998, p. 23).

Il conclut en ces termes : « [*l'Armoire magique*], while narratively successful, is a failure on the level of religious ideology » (Hervey, 1997, p. 63). La traduction qu'il analyse, réalisée par Anne-Marie Dalmais et publiée en 1989, n'a été l'objet que de révisions mineures ; ainsi, la plupart des remarques de Hervey concernent également l'édition Gallimard incluse dans notre corpus. Hervey s'attache notamment aux titres du Chapitre 13, « La puissante magie venue de la nuit des temps », et du Chapitre 15, « La plus puissante magie venue de la nuit des temps », que nous présentons avec le texte original dans le Tableau 13.

Tableau 13. Traduction de « *deep/deeper magic* » (LWW)

<i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i>	<i>Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire magique</i> (Trad AMD)
62.a) DEEP MAGIC FROM THE DAWN OF TIME (LWW, Ch. 13)	62.b) LA PUISSANTE MAGIE VENUE DE LA NUIT DES TEMPS
63.a) DEEPER MAGIC FROM BEFORE THE DAWN OF TIME (LWW, Ch. 15)	63.b) LA PLUS PUISSANTE MAGIE VENUE D'AVANT LA NUIT DES TEMPS

Selon Hervey, il serait plus pertinent d'utiliser un article indéfini, au lieu du défini utilisé en 62.b et 63.b, pour mieux exprimer la non spécificité qu'implique le titre en anglais. Ensuite, concernant l'adjectif *deep*, il précise : « while the *puissance* of a magic is, of course, not without relevance to the narrative aspect of the text, with respect to Lewis' ideology it is a notion of profound (religious) mystery that is more important » (Hervey, 1997, p. 64). Selon le linguiste, la magie à laquelle fait référence Lewis est insondable et mystérieuse à la fois, dénnotations qui ne sont pas présentes dans l'adjectif « puissante » et qui appauvrissent le texte, en minant le contenu symbolique.

Le deuxième point concerne la traduction de « *the dawn of time* » par la métaphore morte « la nuit des temps », correspondant à l'anglais « *the mists of time* ». Or, l'expression utilisée dans 62.a correspond au moment de la création de Narnia et celle privilégiée en 63.a, au moment qui la précède, et il n'est pas question d'une nuit mais plutôt de l'aube qui suit l'obscurité ; pour remédier à ce faux sens, il propose la solution du groupe adverbial « avant l'aube des temps » (Hervey, 1997, p. 65).

Tous ces détails sont d'une importance cruciale pour le système symbolique du texte. Il est évident qu'une traduction inefficace finit par anéantir à la fois la référence intratextuelle, miner la cohérence du texte et le message religieux sous-jacent. « Magie profonde » et « Magie plus profonde » seraient alors des traductions plus pertinentes dans ces titres, selon

Hervey, d'autant plus qu'il s'agit de noms propres, comme l'indiquent les majuscules en anglais.

Cette attention prêtée à l'adjectif « *deep* » est justifiée par son importance en termes quantitatifs et qualitatifs, dans le recueil en général (145 occurrences pour « *deep\** ») et dans les scènes plus symboliques, notamment dans les passages narrants de la résurrection d'Aslan (LWW, Chapitre 15), où l'on retrouve les termes « *deep/deeper magic* » et « *dawn\** » en contexte (Exemple 64).

64.a) [...] though the Witch knew the **Deep** Magic, there is a magic **deeper** still which she did not know. Her knowledge goes back only to the **dawn** of time. But if she could have looked a little further back, into **the stillness and the darkness before Time dawned**, she would have read there a different incantation. (LWW, Ch. 15)

64.b) La sorcière connaissait la **puissante** magie. Mais il existe une magie plus **puissante** encore, qu'elle ne connaît pas. Le savoir de la sorcière remonte seulement à la **nuite** des temps. Mais, si elle avait pu voir un peu plus loin, **dans le silence et l'obscurité qui précèdent la nuit des temps**, elle aurait lu là une incantation différente. (Trad. AMD)

Ford (1980, pp. 78–79) suggère qu'il pourrait y avoir des liens entre ce que Lewis nomme the « *Deep magic* » et quelques versets de la Première lettre de Saint Paul aux Corinthiens (2 : 5–8).

5 That your faith should not stand in the wisdom of men, but in the **power of God**.  
6 Howbeit we speak wisdom among them that are perfect: yet not the wisdom of this world, nor of the princes of this world, that come to nought:  
7 But we speak the wisdom of God in a mystery, even the **hidden wisdom, which God ordained before the world** unto our glory:  
8 Which none of the princes of this world knew: for had they known it, they would not have crucified the Lord of glory. (1 Corinthians 2 : 5–8)

5 pour que votre foi repose, non pas sur la sagesse des hommes, mais sur la **puissance de Dieu**.  
6 Pourtant, c'est bien de sagesse que nous parlons devant ceux qui sont adultes dans la foi, mais ce n'est pas la sagesse de ce monde, la sagesse de ceux qui dirigent ce monde et qui vont à leur destruction.  
7 Au contraire, ce dont nous parlons, c'est de la sagesse du mystère de Dieu, **sagesse tenue cachée, établie par lui dès avant les siècles**, pour nous donner la gloire.  
8 Aucun de ceux qui dirigent ce monde ne l'a connue, car, s'ils l'avaient connue, ils n'auraient jamais crucifié le Seigneur de gloire. (I Corinthiens 2 : 5–8)

Les renvois possibles aux livres de la Bible sont multiples dans TCN, comme témoignent les études de Ford (1980) et de Ditchfield (2003), entre autres. Ils accompagnent les allusions aux mythes chevaleresques (Chapitre 13) et païens (3.4.1), et engendrent des plans de lecture différents, multipliant les interprétations possibles. Cet enchevêtrement de références

culturelles et intextuelles, explicites ou implicites, explique la difficulté de restituer pleinement le sens de mots clés tels que le substantif « *wonder* » ou l'adjectif « *deep* », mais prouve également leur importance pour l'économie textuelle et pour le point de vue. Ces termes sont porteurs d'un message idéologique capital pour le système de valeurs sur lequel est fondée l'œuvre dans son ensemble, et ils participent de son essence. Leur neutralisation en traduction a l'effet de produire un texte différent de l'original ; un texte qui peut être appréciable du point de vue narratif, comme l'a fait remarquer Hervey (1997), mais dont l'idéologie ne correspond plus à celle que son auteur a voulu transmettre, et dont le plan de lecture religieux est affaibli ou annihilé.

Dans les exemples pris en compte ci-dessus, concernant l'analyse de « *wonder* » et de « *deep* », il s'agissait de mots avec une origine germanique. Il faudrait vérifier si la même stratégie de traduction est appliquée, en français, par rapport aux termes d'origine latine, ou plus généralement romane, et si à la base de la démarche traductive que nous avons mis au jour il pourrait y avoir non seulement une lecture hâtive, ou un manque de familiarité avec la poétique de l'auteur, mais aussi une difficulté liée à des langues (l'anglais et le français) moins voisines.

### **12.1.2 La focalisation et la position du narrataire**

Parmi les facteurs qui caractérisent la traduction française de *The Magician's Nephew*, nous avons évoqué précédemment la suppression ou la modification de déictiques, concernant Digory en tant que sujet focalisateur et/ou le narrataire. Ces manipulations affectent des phrases adressées au narrataire, ou simplement sous la forme de « *you* » générique, contenant des verbes qui expriment une sensation (« *see* », « *look* », « *hear* », « *listen* », « *feel* ») ou un processus mental (« *imagine* », « *forget* », « *think* »), des verbes que nous avons appelés, suivant Simpson (1993), *verba sentiendi*.

Les appels au narrataire peuvent en outre concerner des verbes d'action, invitant à prendre la mesure de l'espace environnant et ils peuvent être modalisés (par « *could* », « *would* », etc.). Nous avons répertorié les énoncés de ce type se produisant dans les Chapitres 8 et 9, qui narrent de la création de Narnia, selon le sujet observateur (Digory, le narrataire/« *you* » générique, ou les deux). Cette liste, sous forme de tableau (Tableau 14), vise à montrer, dans une vue d'ensemble, l'ampleur de ce phénomène.

Tableau 14. Déictiques personnels et perspective (MN, Chapitres 8 et 9)

Sujet	<i>The Magician's Nephew</i>	<i>Le Neveu du magicien</i>
Digory	65.a) Sometimes <b>he almost thought</b> it was coming out of the earth beneath them. (MN, Ch. 8)	65.b) Tantôt <b>il avait l'impression</b> qu'elle jaillissait de la terre à leurs pieds. (Trad. CDR)
	66.a) It was so beautiful <b>he could hardly bear it.</b> (MN, Ch. 8)	66.b) [...] d'une telle beauté <b>qu'il était à peine supportable.</b> (Trad. CDR)
Narrataire ou <i>you</i> générique	67.a) [...] more voices than <b>you could possibly count.</b> (MN, Ch. 8)	67.b) Ø (Trad. CDR)
	68.a) <b>You could see</b> shapes of hills standing up dark against it. (MN, Ch. 8)	68.b) Ø Des silhouettes de collines noires se dessinaient dans le ciel. (Trad. CDR)
	69.a) <b>You could imagine</b> that it laughed for joy as it came up. (MN, Ch. 8)	69.b) Ø riant de bonheur tandis qu'il montait dans le ciel. (Trad. CDR)
	70.a) The earth was of many colours: they were fresh, hot and vivid. <b>They made you feel</b> excited; until <b>you saw</b> the Singer himself, and then <b>you forgot</b> everything else. (MN, Ch. 8)	70.b) La terre offrait une gamme de couleurs variées, vives et chatoyantes, qui <b>procuraient au spectateur</b> un irrésistible sentiment d'excitation... jusqu'au moment où <b>celui-ci découvrait</b> la source du chant et <b>oubliait</b> instantanément tout le reste. (Trad. CDR)
	71.a) <b>Can you imagine</b> a stretch of grassy land bubbling like water in a pot? (MN, Ch. 9)	71.b) <b>Vous imaginez</b> un ruban de pelouse se mettre à faire des bulles comme de l'eau dans une bouilloire ? (Trad. CDR)
	72.a) And now <b>you could hardly hear</b> the song of the Lion [...]. (MN, Chap. 9)	72.b) Ø (Trad. CDR)
	73.a) — <b>you noticed</b> it most with the elephants. (MN, Ch. 9)	73.b) <b>C'était</b> surtout <b>visible</b> sur les éléphants. (Trad. CDR)
Narrataire et Digory	74.a) The new stars and the new voices began at exactly the same time. <b>If you had seen and heard it, as Digory did, you would have felt quite certain that it was</b> the stars themselves which were singing [...] (MN, Ch. 8)	74.b) Les étoiles et les voix avaient surgi exactement au même moment, Ø comme si c'étaient les étoiles qui chantaient [...] (Trad. CDR)

Aux exemples listés dans le Tableau 14, il faut rajouter l'Exemple 75.a et 75.b, dont le personnage focalisateur est Polly, car il résume en quelques lignes toute la problématique de traduction mise en avant précédemment et que nous nous apprêtons à commenter en détail :



75.a) Polly was finding the song more and more interesting because **she thought** she was beginning **to see** the connection between the music and the **things that were happening**. [...] Thus, with an unspeakable **thrill**, she felt quite certain that all the things were coming (as she said) “out of the Lion’s head”. **When you listened** to his song **you heard** the things he was making up: **when you looked around you, you saw** them. **This was so exciting** that she had no time to be afraid. [...] (MN, Ch. 9)

75.b) Polly trouvait son chant de plus en plus intéressant à **écouter** car **elle avait l’impression** qu’elle pouvait **établir** un lien entre la mélodie et les **éléments qui apparaissaient**. [...] Non sans un indicible **sentiment d’exaltation**, elle était absolument certaine que toutes les choses naissaient « de la tête du Lion » (comme elle le disait). **En écoutant** son chant et **en regardant** autour de soi attentivement, **l’on entendait** et **l’on voyait** les choses qu’il concevait. **C’était un phénomène si extraordinaire** qu’elle n’avait pas le temps d’avoir peur. [...]. (Trad. CDR)

Dans le cas d’un point de vue psychologique exprimé par le biais d’un personnage focalisateur, par deux fois le verbe « *think* » est traduit par « avoir l’impression » (65.b et 75.b). Ce choix, que l’on avait déjà observé dans l’exemple 46.b, nuance l’argumentation du texte, affaiblissant la crédibilité du personnage focalisateur et, indirectement, du narrateur qui s’en sert comme centre de conscience. Dans le Tableau 14 on remarque la suppression de trois énoncés présentant un « *you* » générique, avec des indications visuelles (68.b et 74.b), dont un apportant des indications visuelles « internes », exprimées par « *imagine* » (69.b), trois apportant des sensations auditives (67.b, 72.b et 74.b) dont un (67.a) invitait à dénombrer les voix, une opération qui demande beaucoup d’attention et qui donne beaucoup d’importance au sujet observé, et un énoncé exprimant un processus cognitif, exprimé par *feel certain* (74.b). Sans disparaître complètement, le narrataire peut être éloigné par un processus qui fait penser à une dissociation, comme dans l’Exemple 70, relatant l’apparition d’Aslan. Si le narrataire est pris directement à partie en 70.a, le déictique « *you* » disparaît en français jusqu’à devenir un « spectateur » anonyme (70.b) ; le lecteur n’est plus invité à participer directement à la scène, ni à la regarder à travers le filtre cognitif et émotionnel suggéré par les *verba sentiendi*, mais à observer un spectateur qui, lui, y assiste, tel un inconnu qui entre soudainement en scène. Nous remarquons en passant que, dans ce même exemple, la périphrase « source du chant » semble priver Aslan de la vigueur et de la majesté exprimés par « *the Singer* » (compte tenu du contexte, de l’envergure et surtout du pouvoir de son chant), tout en étant un choix traductif cohérent avec le début de ce long passage (55.b), où le Lion avait déjà été désigné, par la reprise anaphorique « la source ».

D’autres déictiques, comme les adverbes de temps ou de distance, font partie des moyens visant à rapprocher le lecteur du texte et lui faire vivre la scène en première personne. Dans l’exemple qui suit, il est question de point de vue temporel :

76.a) For the first time **that day** there was complete silence, except for the noise of running water. (MN, Ch. 9)

76.b) Pour la première fois, Ø un silence absolu régnait, que seul troublait le bruit de l'eau vive. (Trad. CDR)

Ainsi, la distance majeure que crée par moments la traduction française tend à rendre floues les frontières de l'espace narratif, que ce soit d'une perspective spatiale ou temporelle, par le biais de la suppression de texte, de l'utilisation d'un sujet impersonnel ou de structures avec participiale (75.b : « en écoutant » « en regardant »), ou en réduisant la sensation à une « impression » (65.b, justifiée toutefois par la présence de l'adverbe « *almost* », et 75.b).

En conclusion, ces choix traductifs ont, à des degrés différents, un impact important sur l'expérience de lecture, sans laisser indemne le point de vue idéologique, qui subit des modifications d'une langue à l'autre, dans une scène si intense au niveau symbolique et correspondant à l'un des moments clés de l'intrigue. Ces remaniements ont plus précisément un effet distal sur le plan spatio-temporel et psychologique, par lequel le lecteur implicite, témoin de la naissance de ce nouveau monde, semble tenu à distance dans le texte français. On assiste, à des degrés différents, à une perte de l'ancrage spatio-temporel de la narration créé par les déictiques, comme l'ont déjà observé Şerban et Mason (2003) et Şerban (2004) dans la traduction du roumain vers l'anglais, et Bosseaux (2007) dans la combinaison anglais vers français. En outre, au niveau de l'économie narrative du roman, ces choix privent de vigueur un actant comme Aslan, qui est le véritable moteur du double plan de lecture, évocateur d'un substrat biblique. À cela s'ajoutent des transformations dans les éléments qui assurent la cohésion textuelle, minant les tissus de coréférences qui caractérisent le texte en langue source.

Une pluralité de phénomènes œuvre donc à cette transformation qui modifie l'idéologie du texte de départ. En parallèle et en support d'une lecture contrastive et attentive, la démarche quantitative s'avère utile dans l'analyse des choix lexicaux, en complément d'une analyse qualitative ciblant les déictiques, les phénomènes de la transitivité et, en partie, les modaux. D'autre part, les fichiers électroniques sont d'une grande utilité pour trier plus rapidement les résultats et pour faire appel aux concordances, et les bases de données en ligne s'avèrent des ressources très riches pour stimuler l'avancement des réflexions et appuyer avec des données concrètes les hypothèses de travail, issues de la phase de lecture.

## 12.2. Point de vue spatio-temporel et symbolique religieuse : *The Last Battle*

La suite d'une recherche des traces de symboles bibliques dans *The Chronicles of Narnia* et de leur transfert en traduction nous amène à l'œuvre d'un autre traducteur français. À l'autre extrême de l'histoire, allant de la création à la fin de Narnia, nous retrouvons *The Last Battle*, traduit par Philippe Morgaut. Ce roman contient un grand nombre d'allusions au livre de l'Apocalypse et aux évangiles. L'imposture dont Shift, le singe, est l'artisan rappelle, selon Ditchfield (2003, p. 171), un passage de l'évangile de Saint Marc (13 : 5–6) :

5 And Jesus answering them began to say, "Take heed lest any man deceive you:  
6 For many shall come in my name, saying, I am Christ; and shall deceive many".  
(Mark 13 : 5–6)

5 Alors Jésus se mit à leur dire : « Prenez garde que personne ne vous égare.  
6 Beaucoup viendront sous mon nom, et diront : "C'est moi", et ils égareront bien des gens ».  
(Marc 13 : 5–6)

Tash, le dieu cruel des Calormènes, dont la « fusion » présumée avec Aslan donne origine au mot-valise Tashlan, pourrait être interprété comme une représentation de l'Antéchrist. Aussi, une partie importante du récit est-elle centrée sur le concept de passage, qui rappelle le Jugement dernier. Ainsi, la porte de l'étable, par laquelle sont censés passer tous les habitants du pays de Narnia et des pays avoisinants représente, tout comme l'étable dans son ensemble, un chronotope, dans le sens d'une « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels [...] : dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (Bakhtine, 1978, p. 237). D'abord, l'étable concentre toutes les convoitises, comme elle est censée héberger Aslan (alias Puzzle vêtu en peau de lion). Pour un temps, elle devient le centre du monde, grâce à la ruse du singe et du chat, alliés des Calormènes. Dans l'étable et juste devant sa porte se joue la dernière bataille. La porte de l'étable est un pont suspendu entre le temps et l'espace, ouvrant sur deux dimensions : d'un côté, Narnia, qui vit les dernières heures de son histoire, et de l'autre côté le temps éternel qui s'offre à ceux qui franchissent le seuil et qu'Aslan a accepté dans son nouveau monde. Le mot « *door* » revient 67 fois dans ce roman, avec une fréquence de 0,15%, à quoi l'on peut rajouter « *doorway* », avec treize occurrences et une fréquence de 0,03%, et *doorstep*, avec deux occurrences, ce qui donne une fréquence totale, sur l'ensemble de mots, de 0,18%. L'élément de la porte est présent également dans le livre de l'Apocalypse, avec dix

occurrences, comme le montre la Figure 27, où nous présentons une prise d'écran du moteur de recherche de l'AELF.

Figure 27. Recherche des occurrences de « porte » dans le livre de l'Apocalypse

The screenshot shows the AELF website interface. At the top left is the AELF logo and the text 'Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones'. To the right, there is a subscription button 'S'ABONNER' and social media icons for Twitter and Facebook. A navigation menu on the left includes 'LA MESSE', 'LES HEURES', 'LA BIBLE', 'L'AELF', 'CALENDRIER', and 'CONTACT'. The search bar contains the word 'porte'. Below the search bar, there are tabs for 'ANCIEN TESTAMENT', 'NOUVEAU TESTAMENT', and 'PSAUMES'. The search results list various biblical books and chapters, such as 'Evangile de Jésus-Christ selon saint Matthieu (7)', 'Evangile de Jésus-Christ selon saint Marc (6)', 'Evangile de Jésus-Christ selon saint Luc (13)', 'Evangile de Jésus-Christ selon saint Jean (10)', 'Livre des Actes des Apôtres (11)', 'Lettre de saint Paul Apôtre aux Romains (2)', 'Première lettre de saint Paul Apôtre aux Corinthiens (2)', 'Deuxième lettre de saint Paul Apôtre aux Corinthiens (1)', 'Lettre de saint Paul Apôtre aux Galates (1)', 'Lettre de saint Paul Apôtre aux Ephésiens (2)', 'Lettre de saint Paul Apôtre aux Philippiens (1)', and 'Lettre de saint Paul Apôtre aux Colossiens (2)'. On the right side, the search results for the 'LIVRE DE L'APOCALYPSE' are displayed, showing 10 results. The results list verses such as 3.08, 3.20, 4.01, 6.09, 13.14, 13.17, 17.07, 19.12, 19.16, and 21.21, each followed by a short excerpt of the text.

Un autre élément en commun entre le septième livre de *The Chronicles of Narnia* et la prophétie biblique est la récurrence du chiffre sept, que l'on retrouve dans le nombre de rois et reines de Narnia, conviés à ce moment final (comme les Sept Églises et les Sept Esprits de l'Apocalypse)<sup>98</sup>, tout comme Emeth, le Calormène qu'Aslan admet au paradis, est le « septième fils de Harpha tarkaan » (LB, Chapitre 15). Enfin, le personnage de l'agneau, le seul animal qui tienne tête au singe et au chat, a un rôle important également dans le livre sacré, avec le Lion de Juda (Apocalypse 5 : 5–6), sans oublier qu'Aslan se présente sous la forme d'un agneau dans *The Voyage of the Dawn Treader* (Chapitre 16).

Néanmoins, à part ces nombreux symboles ou allégories, l'allusion aux textes sacrés chrétiens dans *The Chronicles of Narnia* peut être explicite, comme dans la répétition des appellatifs « *Daughter of Eve* » et « *Son of Adam* », traduits en français par « Fille d'Eve » et « Fils d'Adam », ou comme dans l'évocation de la naissance de Christ, dans l'Exemple 77 :

<sup>98</sup> “John to the seven churches which are in Asia: Grace BE unto you, and peace, from him which is, and which was, and which is to come; and from the seven Spirits which are before his throne” (Revelation 1 : 4, KJB).

77.a) “It seems, then,” said Tirian, smiling himself, “that the **Stable** seen from within and the **Stable** seen from without are two different places.”  
 “Yes,” said the Lord Digory. “Its inside is bigger than its outside.”  
 “Yes,” said Queen Lucy. “In our **world** too, a Stable once had something inside it that was bigger than our whole **world**.” (LB, Ch. 13)

77.b) — Il semble donc, dit Tirian en souriant lui aussi, que la **cabane** vue de l’intérieur et celle vue de l’extérieur soient deux endroits différents.  
 — Oui, répondit le seigneur Digory, ce qui est à l’intérieur est plus grand que ce qui est à l’extérieur.  
 — Oui, confirma la reine Lucy. Dans notre **univers** aussi, autrefois, l’intérieur d’une **étable** a contenu quelque chose qui était plus grand que tout notre **monde**.  
 (Trad. PhM)

L’Exemple 77.b confirme la tendance, déjà souvent remarquée, à éviter la répétition de substantifs (« *our world* » / « notre univers », « notre monde »). Or, si les évangiles en français ne citent pas le mot « étable », ils expliquent que Jésus a été déposé dans une « mangeoire » (Luc 2 : 07 ; 2 : 12 et 2 : 16, AELF) ou dans une « crèche » (traductions de Segond et de Darby)<sup>99</sup>. Dans ce roman de TCN, le fait d’appeler la plupart du temps ce lieu « cabane » (un mot qui est par ailleurs absent du Nouveau Testament, selon les traductions de l’AELF, de Segond et de Darby, pour ce qui concerne ces versets) n’est pas sans conséquences dans l’opération d’inférence permettant de faire le lien entre ce chronotope et l’un des symboles les plus connus de la foi chrétienne. L’analyse statistique confirme ces impressions, car le mot « *Stable* » revient 87 fois dans *The Last Battle*, avec une fréquence de 0,19%. Il a été systématiquement traduit par « cabane » (71 occurrences et une fréquence de 0,15%) et seulement une fois par « étable » (77.b).

Comme le dernier roman de *The Chronicles of Narnia* narre de la fin d’un monde, l’on peut s’attendre à ce que le temps soit au centre de la narration, exprimant un sentiment d’urgence que l’on retrouve également dans l’Apocalypse :

3 Blessed IS he that readeth, and they that hear the words of this prophecy, and keep those things which are written therein: for **the time IS at hand**.  
 (Revelation 1 : 3, KJB)

3 Heureux celui qui lit, heureux ceux qui écoutent les paroles de la prophétie et gardent ce qui est écrit en elle, car **le temps est proche**. (Apocalypse 1 : 3, AELF)

Dans *The Last Battle*, les différents marqueurs temporels expriment depuis le début du récit une fin inexorable ou une destinée inéluctable : « *in the last days of Narnia* » (LB, Chapitre 1), « *the last of the Kings of Narnia* » (LB, Chapitre 2), « *I am dishonoured for*

<sup>99</sup> Luc 2 : 7 ; 2 : 12 et 2 : 16, [en ligne] <http://www.4evangiles.fr/comparateur/Luc/2>, consulté le 31 juillet 2018.

*ever* » (LB, Chapitre 3), « *our world is going to have an end some day* » (LB, Chapitre 8), « *Narnia is no more* » (LB, Chapitre 8), culminant avec la sentence finale, « *and then the last battle of the last King of Narnia began* » (LB, Chapitre 12). Après ce moment, les événements se précipitent et Tirian, battu, se jette dans l'étable en emportant avec lui un ennemi Calormène. À l'intérieur de ce lieu magique, Aslan (dont on n'entend que la voix) intervient et sauve le jeune homme des griffes de Tash. Tirian aperçoit alors les sept rois et reines, qu'il avait déjà vus en rêve quelques jours auparavant et se retrouve dans un lieu paradisiaque. Dès son passage au-delà de l'étable, le temps devient flou. Tirian n'arrive pas à comprendre quel âge Jill pourrait avoir, et la même chose se produit lorsqu'il regarde Eustace. De même, il ne sait plus dans quelle saison de l'année il se trouve.

78.a) The fruit made Tirian **feel** that it must be autumn, but there was something in the **feel** of the air that told him it could not be later than June. [...]

Everyone raised his hand to pick the fruit he best liked the look of, and then everyone **paused for a second**. (LB, Ch. 13)

78.b) Ces fruits donnèrent à Tirian l'**impression** qu'on devait être en automne, mais il y avait dans Ø l'air quelque chose qui lui disait qu'on était en juin, au plus tard. [...]

Chacun d'eux leva la main pour cueillir le fruit dont l'aspect lui plaisait le plus, puis **s'arrêta une seconde**. (Trad. PhM)

L'Exemple 78.a est narré en focalisation interne et Tirian est le personnage focalisateur. Le verbe de sentiment *feel*, répété par le biais du substantif homonyme, est traduit en 78.b une fois par un groupe verbal construit autour du substantif « impression » (voir aussi 46.b, 65.b et 75.b), dont la traduction a été influencée par la présence du modal « *must* », qui exprime le doute qu'éprouve le roi. En revanche, la deuxième occurrence de « *feel* » (substantif) est supprimée, certainement pour des raisons de style, quoiqu'elle aurait pu être traduite par une périphrase ou une modulation (par exemple, « et il sentait/pouvait sentir dans l'air »). Le temps est presque suspendu, et « une seconde » se prolonge beaucoup plus que la durée qu'elle indique, jusqu'au moment où Aslan réveille le géant du temps, et ordonne la destruction de l'ancien monde.

79.a) “Now it is time!” then louder, “Time!”; then so loud that it could have shaken the stars, “TIME”. The Door flew open. (LB, Ch. 13)

79.b) — Maintenant, le temps est venu !  
 Puis, plus fort :  
 — Le temps !  
 Puis, si fort que cela aurait pu faire trembler les étoiles :  
 — LE TEMPS !  
 La porte s'ouvrit à la volée. (Trad. PhM)

Le temps alors s'accélère — « *Minute by minute the forests disappeared* » / « De minute en minute, les forêts disparaissaient » (LB, Chapitre 14). Les personnages sont spectateurs de ce moment avec un mélange d'émerveillement et de terreur. La scène semble narrée en focalisation interne, ou alors le narrateur est lui aussi totalement happé par ce qui se passe, comme le montre la charge émotionnelle exprimée par les adverbes « *suddenly* », « *at all* », « *simply* ». La grandeur de cet événement est rendue encore une fois par les contrastes qu'il inspire.

80.a) With a thrill of **wonder** (and there was some **terror** in it too) they all **suddenly** realized what was happening. The spreading blackness was not a cloud at all: it was simply emptiness. The black part of the sky was the part in which there were no stars left. All the stars **were falling**: Aslan had **called them home**. (LB, Ch. 14)

80.b) Avec un frisson **émerveillé** (mêlé d'**effroi**), ils se rendirent compte, **soudain**, de ce qui était en train de se passer. L'obscurité qui progressait n'était pas du tout un nuage : c'était simplement du vide. La partie noire du ciel était celle où il ne restait plus d'étoiles. Toutes les étoiles **tombaient** : Aslan les avait **appelées à rentrer**.  
 (Trad. PhM)

Le choix lexical de traduire « *terror* » par « effroi » atténue partiellement la grande frayeur causée par ce moment. Le vide est en train d'engloutir le ciel et, après les arbres, ce sont maintenant les étoiles qui tombent, appelées par Aslan à rentrer à la maison (« *called them home* »). Mais ce dernier élément a été omis et l'image comporte une charge affective plus faible, d'autant plus que ces astres sont personnifiés, ayant tous une forme humaine. L'extrait 80.a présuppose en fait qu'une familiarité lie Aslan et les étoiles, comme ils sont tous censés partager la même maison. Ford (1980) a voulu y voir une citation biblique : « The stars shined in their watches, and rejoiced: *when he calleth them*, they say, Here we be; and so with cheerfulness they shewed light unto him that made them » (Baruch 3 : 34 [c'est nous qui soulignons]). Or, tout en étant plus vague, la traduction française ne s'éloigne pas pour autant de la référence intertextuelle.

Dans l'ensemble, malgré ces quelques décalages notamment au niveau du lexique, la traduction de Philippe Morgaut nous semble mieux restituer le rythme de l'original par rapport aux autres, et elle nous paraît plus ouverte aux valeurs chrétiennes du texte source,

tout en façonnant, par un style captivant, un texte très agréable du point de vue narratif. Dans l'exemple suivant (81), la structure du passage respecte les reparties de Lucy, dont la répétition participe à créer une cohésion textuelle, à construire le point de vue autour du personnage, et à mettre en relief les messages les plus importants de cette partie finale.

81.a) “**I see,**” **she said** at last, thoughtfully. “**I see now.** This garden is like the Stable. It is far **bigger** inside than it was outside.”

“Of course, Daughter of Eve,” said the Faun. “The further up and the further in you go, the **bigger** everything gets. The inside is **larger** than the outside.”

Lucy looked hard at the garden and saw that it was not really a garden at all, but a whole world, with its own rivers and woods and sea and mountains. But they were not strange: she knew them all.

“**I see,**” **she said.** “This is still **Narnia,** and more real and **more beautiful than the Narnia** down below, just as it was more real and **more beautiful than the Narnia** outside the Stable door! **I see... world within world, Narnia within Narnia...**”

“Yes,” said Mr Tumnus, “like an onion: except that as you go in and in, each circle is **larger** than the last.” (LB, Ch. 16)

81.b) — **Je vois, dit-elle** finalement d’un ton pensif. **Je vois, maintenant.** Ce jardin est comme la cabane. Il est beaucoup **plus grand** à l’intérieur qu’il ne le paraissait de l’extérieur.

— Bien sûr, fille d’Ève, répondit le faune. Plus haut et plus avant vous allez, **plus grande** devient chaque chose. L’intérieur est **plus grand** que l’extérieur.

Lucy regarda le jardin très attentivement et vit qu’en réalité, ce n’était pas du tout un jardin, mais tout un monde. **Avec ses propres fleuves et ses bois, sa mer et ses montagnes.** Mais aucun ne lui paraissait étrange : elle les connaissait tous.

— **Je vois, dit-elle.** Ceci est encore **Narnia,** plus réel et **plus beau que le Narnia** d’en bas, exactement comme celui-là était plus réel et **plus beau que le Narnia** que nous connaissions ! **Je vois... Monde** à l’intérieur d’un **monde, Narnia** à l’intérieur de **Narnia...**

— Oui, dit M. Tumnus, comme un oignon. À ceci près que, quand vous avancez à l’intérieur, chaque cercle est **plus grand** que celui d’avant. (Trad. PhM)

Parfois, le traducteur intensifie l’émotion que la voix narrative transmet, à l’aide de stratégies syntaxiques. C’est le cas, en 81.b, de la phrase elliptique « Avec ses propres fleuves et ses bois, sa mer et ses montagnes », qui met en évidence ce que Lucy voit, et qui fait état de son émoi. La répétition, nous l’avons vu, est souvent utilisée dans le TS comme moyen de cohésion textuelle et pour mettre en évidence des éléments du discours. Dans l’Exemple 81 c’est le TC qui en fait une utilisation plus appuyée : dans ce dernier, tant « *bigger* » que « *larger* » sont traduit par « plus grand ». Ailleurs, c’est par une explicitation que le traducteur insère un mot que l’on pourrait retrouver dans la catéchèse chrétienne (82.b), tout en respectant les attentes du genre fantastique.

82.a) And Lucy looked this way and that and soon found that a new and **beautiful thing had happened** to her. (LB, Ch. 16)



82.b) Et Lucy regarda autour d'elle et découvrit qu'elle avait **reçu un don** nouveau et **merveilleux**. (Trad. PhM)

Dans ce dernier exemple, la manipulation du texte original est effectuée à la fois par la traduction de « *thing* » par « don » et par l'amplification de « *beautiful* » en « merveilleux », renforcement qui pourrait aussi être tenu pour une surtraduction, selon que l'on considère ce choix délibéré comme un défaut ou comme une bonne intuition, compensant peut-être une difficulté de traduction rencontrée ailleurs dans le texte. De ce fait, le personnage focalisateur de Lucy apparaît en français plus conscient et mûr qu'en anglais, où elle perçoit ce qui est en train de lui arriver sans pour autant lui donner un nom précis. Mais quelle serait la volonté de l'auteur ? Ne serait-ce pas justement celle de dire sans trop dévoiler ?

Dans l'Exemple 83, ce ne sont plus des valeurs chrétiennes mais des valeurs de l'éthique chevaleresque qui sont mises en avant dans la traduction.

83.a) Then he fixed his eyes upon **Tirian**, and **Tirian** came near, trembling, and flung himself at the **Lion's** feet, and the **Lion** kissed him and said, "Well done, last of the Kings of Narnia **who** stood firm at the darkest hour." (LB, Ch. 13)

83.b) Puis il fixa son regard sur **Tirian** qui s'approcha en tremblant et se jeta à ses pieds, et le **Lion** l'embrassa et lui dit :  
— **Tu** as bien agi, **toi**, le dernier des rois de Narnia, **toi** qui n'as pas vacillé à l'heure la plus sombre. (Trad. PhM)

Ce passage exprime la dimension féodale qui lie Aslan aux rois de Narnia. Si, en 83.a, le caractère solennel des paroles d'Aslan est montré par le fait qu'il s'adresse à Tirian en utilisant la troisième personne, en 83.b le texte souligne au contraire l'implication de l'allocutaire par une insistance sur le déictique « tu », compensant la suppression de la répétition du nom propre (Tirian) tout en apportant une insistance absente dans l'original, y compris par l'utilisation d'une litote (« *stood firm* » / « n'as pas vacillé »), une figure affective en français, qui a l'effet, en traduction, d'une modulation. Le changement de point de vue que ce procédé opère résulte dans la mise en relief du danger (le risque, évité, de vaciller). Bien que le succès de Tirian soit confirmé, cet énoncé semble présupposer que « dans l'heure la plus sombre » la chute soit une issue presque inévitable ; tandis qu'en 83.a, Aslan utilise une communication positive, tournée vers la capacité de réagir et stimulant la confiance en soi, qu'une analyse subtile de la transitivité peut mettre au jour.

Dans l'ensemble, ces exemples confirment les décalages de style et de registre entre les traductions qui composent *Le Monde de Narnia*, que nous avons déjà mis en avant.

Construit par le biais d'un tissu de coréférences et de procédés rhétoriques divers, le point de vue idéologique varie sensiblement d'un roman à l'autre. Ces incohérences nous interpellent également au sujet de la politique d'édition : en effet, comme nous l'avons déjà évoqué (2.4 ; 5.2 ; 10.3), il existe des systèmes littéraires plus imperméables que d'autres aux influences externes (Fernández López, [2000] 2006, p. 46), tant au niveau linguistique qu'au niveau idéologique, notamment dans le cas où le système axiologique du texte original ne répond pas entièrement aux attentes du public cible. La France, où la laïcité est une valeur forte, défendue et encouragée pour protéger la cohésion sociale, nous semble en faire partie. Or, ce que nous avons observé jusqu'à ce point dans l'analyse n'a pas l'air d'une prise de position cohérente et affirmée de la part de Gallimard Jeunesse, mais plutôt d'une association de tendances différentes au sein d'un même recueil. La politique éditoriale serait alors le résultat d'une part de l'apport (et de l'initiative) de traductrices et traducteurs différents et d'autre part de la date de rédaction (du moins, pour ce qui concerne les traductions de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* et *Prince Caspian*, issues de vieux travaux révisés). Cette démarche consistant à récupérer des traductions datées peut être notamment symptomatique d'une autre approche de la traduction de jeunesse, moins attentive au texte original et moins respectueuse de son intégrité en tant qu'œuvre d'art à part entière. Nous ignorons si un travail de post-traduction, au sein de la maison d'édition, a impliqué des relecteurs différents, justifiant les dissemblances criantes observées entre *Le Neveu du Magicien* et *La Dernière Bataille*, par exemple. La démarche traductive ne serait donc pas issue de croyances et projections liées aux horizons d'attente du jeune public, mais plutôt dépendante des points de vue (soit de l'idéologie) des adultes qui collaborent à sa publication. C'est du moins une impression préliminaire vis-à-vis de ces passages, traduits à partir d'une œuvre littéraire pour la jeunesse telle que *The Chronicles of Narnia*, et des messages dont elle est porteuse.

### **12.3 Marqueurs de spiritualité : entre éthique chrétienne et éthique chevaleresque**

Dans son étude, citée précédemment, Jouve (2001, p. 35) identifie des « points-valeurs » correspondant à la contribution de chaque personnage romanesque au système axiologique d'une œuvre. Ces valeurs « locales » peuvent être nombreuses et différer les unes des autres, voire être discordantes par rapport à celles dont le narrateur est porteur. Aussi, un même

personnage peut-il ne pas incarner la même valeur tout le long de l'œuvre, mais plusieurs, selon la phase de son parcours d'évolution personnelle : « [c]'est l'évaluation globale de ces valeurs locales qui va fonder le système idéologique du texte et permettre de saisir son 'message' » (Jouve, 2001, p. 35). Dans *The Chronicles of Narnia* la plupart des personnages montrent une évolution, dès leur entrée en scène, au cours de l'aventure et jusqu'au point final, atteint dans *The Last Battle*. Cette dynamique de transformation intérieure est exprimée à la fois à travers l'action, décrite par la voix narrative, et par l'attitude des personnages que l'on peut déduire des dialogues. Ainsi, tous les jeunes protagonistes deviendront plus courageux, confiants, obéissants, généreux et reconnaissants, dépassant leur vision initiale du monde, grâce aux épreuves qu'ils traversent ou en suivant les conseils et les consignes d'Aslan. Avant d'atteindre ce stade, ils se rendent parfois coupables d'une conduite erronée, selon le système de valeur de l'œuvre. Dans ces cas, le narrateur conduit ses jeunes lecteurs par la main et laisse toujours des indices censés montrer le bon exemple à suivre et le mauvais à rejeter, et en évitant tout malentendu, il accompagne l'interprétation (en gras dans 84.a et 84.b).

84.a) “[...] I want a nice boy whom I could bring up as a Prince and who would be King of Narnia when I am gone. While he was Prince he would wear a gold crown and eat Turkish Delight all day long; and you are much the cleverest and handsomest young man I've ever met. I think I would like to make you the Prince — some day, when you bring the others to visit me.”

“Why not now?” said Edmund. His face had become very red and his mouth and fingers were sticky. **He did not look either clever or handsome, whatever the Queen might say.** (LWW, Ch. 4)

84.b) Je veux un gentil **petit** garçon, que je pourrai élever comme un prince et qui deviendra le roi de Narnia, quand j'aurai disparu. Tant qu'il sera prince, il portera une couronne en or et mangera des loukoums toute la journée ; et vous êtes de loin le jeune homme le plus intelligent et le plus beau que j'aie jamais rencontré. Je pense que je pourrai faire de vous ce prince... un jour, quand vous m'amènerez les autres en visite... — Pourquoi pas maintenant ? demanda Edmund.

Sa figure était devenue très rouge, sa bouche et ses doigts étaient collants. **Il n'avait l'air ni intelligent, ni beau, en dépit de ce que disait la reine.** (Trad. AMD)

Dans sa « fonction idéologique » (Genette, 2007, p. 269), le narrateur intervient par le biais d'un commentaire didactique, censé orienter la lecture. L'Exemple 85 décrit le moment où Edmund nie avoir été à Narnia, accusant par conséquent Lucy d'être une menteuse.

85.a) And now we come to one of the **nastiest** things in this story. [...] **Poor** Lucy gave Edmund one look and rushed out of the room. Edmund, who was becoming a **nastier** person every minute, thought that he had scored a great success [...].

(LWW, Ch. 5)

85.b) Nous sommes arrivés maintenant à l'un des épisodes **les plus pénibles** de ce récit. [...] La pauvre Lucy jeta un seul regard à son frère et s'enfuit de la pièce en courant. Edmund, qui devenait **plus méchant** de minute en minute, estima qu'il avait remporté un grand succès. (Trad. AMD)

Dans un but de cohérence textuelle, en 85.a la voix narrative utilise le même adjectif pour qualifier les événements qu'elle s'apprête à narrer et le comportement d'Edmund (« *nastiest* », « *nastier* »), dont les formes grammaticales sont amplifiées, respectivement, par le superlatif et le comparatif. En français, le lien entre Edmund et l'évènement qui le concerne est moins explicite, en raison de la difficulté de qualifier des épisodes de « méchants », et une volonté peut-être d'éviter une répétition, à quelques lignes d'écart. Certes, on aurait pu, par exemple, étoffer la phrase par « des actes témoignant d'une grande méchanceté », mais il faut admettre que cela ne semble pas une solution très élégante du point de vue du style. Quoiqu'il en soit, encore une fois, en traduction, un fil subtil a été brisé, qui devait accompagner les jeunes lecteurs et les lectrices au cours de leur interprétation.

La répétition des adjectifs, évitée en traduction, permet des manipulations textuelles intéressantes du point de vue idéologique, comme le montre l'Exemple 86. D'une façon emblématique, lors du dernier chapitre de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, les frères et sœurs Pevensie sont nommé(e)s rois et reines avec des titres qui soulignent la valeur qui les caractérise le plus et qui rappelle leur geste : *Peter the Magnificent* (« le Magnifique »), *Susan the Gentle* (« la Douce »), *Edmund the Just* (« le Juste ») et *Lucy the Valiant* (« la Vaillante »). Il s'agit en fait d'une variation sur les épithètes homériques, caractérisant chaque personnage, et adaptée des romans de chevalerie.

86.a) And Peter became a **tall** and deep-chested man and a **great** warrior, and he was called King Peter the Magnificent. And Susan grew into a **tall** and gracious woman with black hair that fell almost to her feet and the kings of the countries beyond the sea began to send ambassadors asking for her hand in marriage. And she was called Queen Susan **the Gentle**. Edmund was a graver and quieter man than Peter, and **great** in council and judgement. He was called King Edmund the Just. But as for Lucy, she was always gay and golden-haired, and all princes in those parts desired her to be their Queen, and her own people called her Queen Lucy the Valiant. (LWW, Ch. 17)

86.b) Peter devint un homme **grand**, vigoureux, et un **valeureux** guerrier, et on l'appela le roi Peter le Magnifique. Susan se transforma en une jeune femme gracieuse et **élançée**, avec une chevelure noire qui lui tombait presque jusqu'aux pieds, et les rois des pays situés au-delà de la mer commencèrent à envoyer des ambassadeurs pour la demander en mariage. Et on l'appela la reine Susan **la Douce**. Edmund était un homme plus grave et plus silencieux que Peter ; il était **imposant** au conseil et **sage** pour rendre la justice. On l'appela le roi Edmund le Juste. Quant à Lucy, elle était toujours gaie, avec ses boucles d'or, et tous les princes avoisinants souhaitaient qu'elle soit leur reine, et son peuple l'appelait la reine Lucy la Vaillante. (Trad. AMD)

Les valeurs traditionnelles auxquelles C.S. Lewis est si attaché et dont le narrateur de *The Chronicles of Narnia* se fait le dépositaire ont une portée assez délimitée correspondant à l'héritage de la pensée gréco-romaine et judéo-chrétienne, avec son corollaire dans l'éthique chevaleresque, exaltée dans ce recueil : c'est-à-dire, entre autres, la courtoisie, la gentillesse (noblesse d'âme) et l'honneur (Duriez, 2005, p. 301). Or, la traduction (voir 86.b) de ces expansions du nom nous paraît en partie malencontreuse et limitative. Certes, du point de vue d'une lectrice ou d'un lecteur contemporains, ce passage n'est pas exempt d'un certain sexisme : les qualités des jeunes femmes sont mesurées en fonction de l'attraction qu'elles exercent sur les hommes qui souhaiteraient les épouser (*topos* de la princesse) ; parmi les descripteurs, c'est leur beauté qui est mise en avant, notamment par leurs longues chevelures, symboles de noblesse et de fécondité (car liés à la végétation), et, si dénouées, de la disponibilité de la dame (Chevalier et Gheerbrant, 1982, pp. 235–236), ou de sa liberté, car tout symbole a plusieurs interprétations possibles, notamment en fonction de l'idéologie de celui ou celle qui les interprète. Chez Peter, en revanche, l'on souligne la vigueur physique, renfermant ainsi dans des stéréotypes aussi bien le public féminin que le masculin, lors du processus d'identification dans les héros, qui est propre à la lecture (voir aussi Chapitre 14). Le portrait du jeune frère, décrit par rapport à son aîné, dépend moins des clichés, quoique la traduction puisse induire en erreur : suite à ses mauvaises aventures avec la Sorcière Blanche, Edmund est devenu un jeune homme sage et juste, en tout cas plus « silencieux » (« *quiet* ») ou plus tranquille (capable de dominer ses instincts ?) que son frère. Les lecteurs peuvent effectivement interpréter ce silence comme étant l'expression d'une tristesse et, dans tous les cas, la traduction nous paraît inadéquate. Quant à Lucy, en 86.a elle est toujours aussi gaie et... blonde (« *gay and golden-haired* ») ! Ses deux qualificatifs, désignant respectivement un état d'esprit et une caractéristique physique et stéréotypée, présentés l'un à côté de l'autre, sont problématiques, car ils présentent un portrait d'une jeune femme très réductif. Mais l'héroïne est nommée, pour son courage, *the Valiant* (« la Vaillante »).

Quelques remarques s'imposent concernant la traduction, avant tout au sujet des appellations, formulées par des adjectifs en apposition, ayant également, ici, une valeur nominale. Si « magnifique » est une traduction assez commune pour l'anglais « *magnificent* », l'OED précise que ce dernier est en fait issu du français « magnifique ». Le registre choisi en 86.b est donc courant et moins connoté qu'une traduction par l'homographe français pourrait l'être, mais le sens reste, dans les deux cas, très proche de l'anglais, et cela est vrai aussi dans le cas des traductions concernant l'appellation d'Edmund et celle de Lucy (86.b). En revanche, la traduction de « *gentle* » nous paraît moins évidente. Cet adjectif signifie à la fois

« *noble* » et « *honourable* » (dans le sens d'honorable et de respectable). La définition qu'en donne l'OED est, entre autres : « [h]aving the character appropriate to one of good birth ; noble, generous, courteous ». C'est pourquoi la traduction de « *gentle* » par « doux », tout en étant acceptable du point de vue linguistique (exprimant une « douceur d'âme », comme dans « a gentle soul ») nous semblerait plus appropriée dans d'autres contextes. Le choix de « gentille » aurait véhiculé d'autres significations, telles que « prévenante », plus liées à l'action envers les autres que ceux sous-entendus par le sème « doux », évoquant en revanche (entre autres) le fait d'être apprécié par les sens (doux à l'oreille, au palais, au toucher). Cette caractéristique de « doux » le rend dépendant en partie de l'observateur, tandis que pour « juste » et « vaillante » (caractérisant, respectivement, Edmund et Lucy) l'on peut trouver plus facilement un lien avec une façon d'agir sur le monde. Si l'on compare les définitions de « doux » et de « gentil » que donne le CNRTL les différences seraient minimes. Ainsi, lorsque ces adjectifs sont appliqués à une personne, « doux » indique quelqu'un « [q]ui agit sans brusquerie, qui a des mouvements, des gestes mesurés, des manières délicates ; qui est d'un caractère facile, d'une humeur égale, qui montre de la modération, de la bienveillance envers autrui », et « gentil » un individu « [d]ont l'action est prévenante, délicate, agréable (pour les autres) ». Néanmoins, la gentillesse est une vertu chevaleresque très importante, synonyme de noblesse, et liée au concept de courtoisie. Le choix de 86.b tout en étant satisfaisant au niveau lexical, risque de renfermer le personnage dans un cliché limitatif, qui pourrait influencer son interprétation dans les romans successifs.

Tableau 15. Traductions de « *great* » et « *tall* » dans LWW (Chapitre 17)

<i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i>	Personnage	<i>Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire magique</i> (Trad. AMD)
<b>tall</b>	Peter	<b>grand</b>
<b>tall</b>	Susan	<b>élancée</b>
<b>great</b> (warrior)	Peter	<b>valeureux</b> guerrier
<b>great</b> (in council and judgement)	Edmund	<b>imposant</b> au conseil et <b>sage</b> pour rendre la justice

Pour décrire le portrait physique des personnages, la voix narrative utilise de façon répétée deux adjectifs (« *great* » et « *tall* ») ayant un sens assez général. Il nous semble que ce choix laisse au lecteur la liberté de les interpréter, et il pourrait être une caractéristique du style de l'auteur. Tout comme les illustrations en noir et blanc de Pauline Baynes que nous avons présentées en 10.2, ces mots ne tracent que les contours de ce qu'ils représentent, et ils

invitent le lecteur implicite à en trouver ou à en créer les détails, grâce à la faculté de l'imagination. En traduction, *great* » et « *tall* » font l'objet d'explicitations que nous avons résumées dans le Tableau 15.

« *Tall* » fait évidemment référence à une qualité physique, tandis que « *great* » se réfère à une qualité morale. Dans le but, probablement, d'éviter une répétition, « *tall* » est traduit différemment pour Peter et pour Susan. Or, dans toute explicitation, l'on retrouve un degré d'interprétation, car ces procédés dévoilent une lecture personnelle que la traductrice ou le traducteur donnent du texte. Ainsi, là où le premier est « grand », la seconde est « élancée », impliquant non seulement une indication sur sa taille (haute), mais aussi sur sa corpulence (mince, fine ; un des synonymes d'élancé est « svelte »)<sup>100</sup>.

À titre d'exemple, la version de Marie-Christine Blanchet (1973, p. 182) omet cet adjectif, en traduisant « *gracious woman* » par « belle jeune fille ». Et elle opte pour une traduction plus littérale de « *great* », dans le cas d'Edmund, qui n'est pas « silencieux » (« *quieter* »), mais « pondéré ».

86.c) Avec les années, Pierre devint un guerrier **valeureux, de haute taille** et à la poitrine large. On l'appelait Pierre le Magnifique. Suzanne devint une **Ø belle** jeune fille dont la noire chevelure tombait presque à ses pieds et les rois alliés commencèrent à envoyer leurs ambassadeurs pour la demander en mariage. On l'appelait Suzanne la Douce. Plus grave et plus **pondéré** que Pierre, et **grand** par son bon sens et son équité, Edmond était appelé le Juste. Quant à Lucie, elle avait conservé sa gaieté et ses boucles d'or, et tous les princes auraient voulu en faire leur **princesse**. Son peuple l'appelait Lucie la Vaillante. (Trad. MCB)

La modification de *Queen* en « princesse » (86.c) a été peut-être justifiée par une volonté d'harmonisation avec *princes*, qui précède ce mot. Ce choix renforce le cliché de la princesse, qui a eu et a encore beaucoup de succès auprès des petites filles, et fait oublier aux lecteurs que Lucy est une reine.

Des manipulations se manifestent également dans la traduction italienne de 2005, mais à des niveaux différents. Si la taille de Susan est présentée par le même adjectif que pour son frère (« *alto/alta* », soit « haut/haute », dans le sens de « grand/grande ») et si elle est nommée « *la Gentile* », Lucy est appelée « *la Gaia* », soit « la Gaie », probablement parce que l'adjectif « *valente* » a été utilisé pour décrire Peter quelques lignes auparavant. Cela dit, l'adjectif *valoroso* aurait pu aussi être utilisé, avec une signification très similaire, et en évitant aisément une répétition. Ces choix traductifs assez libres ont un effet certain sur la

---

<sup>100</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 8 août 2018.

construction du portrait du personnage, y compris par rapport à sa position dans le système axiologique de l'œuvre, et ils ont un impact sur le point de vue. Aussi, représentent-ils une contrainte vis-à-vis du lecteur, dont la liberté d'interprétation est en revanche limitée.

Sous l'angle symbolique et suivant la poétique lewisienne, les personnages des enfants et les appellations qu'on leur a attribuées pourraient être également rapprochés des quatre vertus cardinales, selon lesquelles Peter incarnerait la force d'âme, Susan la prudence, Edmund la justice et Lucy la tempérance. En effet, si les correspondances sont évidentes pour les deux jeunes hommes, dans le cas des deux soeurs les vertus pourraient être déduites de leur rôle dans l'histoire (notamment pour Susan et, en partie, pour Lucy) ainsi que de leurs attributs magiques, soit les cadeaux offerts par le Père Noël dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe* : outre un poignard, Lucy a reçu un petit flacon contenant une potion guérissante, dont elle ne se séparera jamais. Cette dernière pourrait évoquer le symbole de la Tempérance dans l'iconographie de la Renaissance, où une jeune femme est représentée dans l'acte de mélanger deux liquides, un chaud et un froid, en les versant d'une cruche à une autre. Mais il s'agit ici d'une interprétation personnelle, même si elle nous semble aller dans le sens de l'idéologie de l'œuvre, et qu'elle pourrait aider à mieux comprendre certaines caractéristiques de ces personnages.

### 12.3.1 Aslan

Dans l'économie narrative de *The Chronicles of Narnia*, Aslan peut être considéré comme une figure première et la clé autour de laquelle les différents niveaux de lecture se structurent. À la fois souverain, demiurge, fils d'un dieu et lui-même divinité bienveillante ou punitive, roi des animaux et de tous les êtres vivants, dont le règne s'étend sur plusieurs dimensions de l'espace, il a sa place aussi bien dans un roman *fantasy* que dans une allégorie chrétienne. Car l'analogie avec Dieu est assez évidente et pourtant elle échappe à un premier niveau de lecture, comme en témoignent des jeunes lecteurs contemporains, notamment de la traduction française, que nous avons pu interroger. Avant la réorganisation du recueil, effectuée par HarperCollins en 1994, le Lion fait son apparition initiale dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, roman que Lewis commence à écrire pendant la Seconde Guerre mondiale quand, à l'instar du vieux professeur Kirke, il accueille chez lui des enfants citadins pour les mettre à l'abri des bombardements qui frappent Londres. En ces moments sombres de l'histoire, la magie d'Aslan et de Narnia offrent avant tout une échappatoire à un quotidien dramatique.



Les histoires de *The Chronicles of Narnia* révèlent alors un but important, qui est celui de reporter l'enchantement et la capacité de s'émerveiller dans un quotidien terrible. Chez Lewis, ce « ré-enchantement » passe par la faculté de l'imagination et par les messages religieux qui deviennent dès lors autrement accessibles. Aslan en est le pivot et la clé : le pivot car toute l'histoire tourne autour de lui, dès ses apparitions et par ses actions salvatrices, et la clé car, lorsque l'on comprend ce que le Lion représente sur un plan de lecture secondaire, toute l'histoire acquiert un sens différent et plus profond. Force est de se demander si les traductions conservent aujourd'hui ces mêmes potentiels interprétatifs, ou si elles en créent d'autres, et s'il existe encore un public capable de les appréhender.

Qu'est-ce qui caractérise Aslan et par quelles stratégies narratives est-il mis en scène par Lewis ? Au début, son nom agit comme un mantra, notamment dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Avant qu'il fasse son apparition, le fait de prononcer son nom a quasiment un pouvoir incantatoire, et il résonne à la fois comme une affirmation empreinte d'espérance (voire capable d'inspirer du courage) et reçue par de la curiosité, de la joie ou de la terreur. L'annonce de son arrivée proche donne vie à l'un des célèbres refrains qui jalonnent le recueil, et qui contribuent à la fonction de cohésion textuelle dont nous avons parlé.

Tableau 16. « Aslan is on the move »

<i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i>	<i>Le Lion, la Sorcière Blanche et l'Armoire magique</i> (Trad. AMD)
87.a) They say <b>Aslan is on the move</b> — perhaps has already landed. (LWW, Ch. 7)	87.b) On dit qu' <b>Aslan est en route</b> ... qu'il est peut-être déjà arrivé.
88.a) But now that <b>Aslan is on the move</b> — (LWW, Ch. 8)	88.b) Mais maintenant qu' <b>Aslan est en chemin</b> ...
89.a) <b>Aslan is on the move</b> . The Witch's magic is weakening. (LWW, Ch. 10)	89.b) <b>Aslan arrive</b> ... Le pouvoir magique de la sorcière est en train de s'affaiblir.

La formule que les animaux et les autres habitants de Narnia se transmettent de bouche en bouche est simple et puissante (87.a, 88.a, 89.a). Avant tout, Aslan « est », le verbe « être » étant un attribut central du divin. Ensuite, elle montre le Lion en mouvement et sous-entend son arrivée imminente. Animés par cet espoir, tous les animaux se mobilisent contre le pouvoir de la sorcière et la résistance s'organise. Malheureusement, le manque de cohérence phraséologique dans les trois occurrences (voir Tableau 16) affaiblit son effet pragmatique en

traduction, car son intensité n'a pas été ressentie comme telle par la traductrice, et elle est restituée en trois formes différentes.

Comme ce premier refrain, la série dont il fait partie (Tableaux 16 à 18) a plusieurs fonctions, outre celle de prouver le pouvoir évocateur du langage (Hart, 1984, p. 40). Toutes ces formules contiennent des indications spatiales ou de mouvement. En agissant presque comme des enchantements, celles reportées dans les Tableaux 17 et 18 incitent à se dépasser et à suivre une direction pleine de promesses.

Tableau 17. « Narnia and the North »

<i>The Horse and His Boy</i>	<i>Le Cheval et son écuyer</i> (Trad. PhM)
90.a) Now: for Narnia and the North. (HHB, Ch. 1)	90.b) En avant, pour Narnia et <b>pour</b> le Nord !
91.a) To Narnia and the North! (HHB, Ch. 3)	91.b) Tout droit vers Narnia et le Nord !
92.a) Narnia and the North! (HHB, Ch. 3, 4, 6, 7, 9)	92.b) Narnia et le Nord !
93.a) Hurrah for Narnia and the North! (HHB, Ch. 6)	93.b) Hourra pour Narnia et le Nord !
94.a) [...] towards Narnia and the North [...] (HHB, Ch. 6)	94.b) [...] à Narnia et <b>au</b> Nord [...]
95.a) Narnia and the North. (HHB, Ch. 6)	95.b) [...] vers Narnia et le Nord.

Si ces nombreuses formules (dix occurrences pour « *Narnia and the North* » et huit pour « *Further up and further in* ») sont inchangées dans l'original, et cela tout au long du récit, dans *Le Monde de Narnia* elles ne respectent pas la même cohérence (voir, par exemple, 90.b et 94.b), et subissent ici et là des modifications plus ou moins importantes en traduction. Ces exhortations sont d'autant plus intéressantes dans une étude du point de vue qu'elles ont une fonction déictique, indiquant une direction, doublée d'une charge émotionnelle. « *Further up and further in* » (Tableau 18) est aussi le titre du Chapitre 15, marquant un changement net de registre : finies les batailles, la violence et la mort, les protagonistes ont franchi le seuil ultime (voir 12.2) et s'apprêtent à se mettre en route pour leur destination finale, au paradis, dans une euphorie générale. Curieusement, si le titre du Chapitre 15 (LB) présente une traduction qui sera ensuite maintenue jusqu'à la fin, et notamment tout au long du chapitre suivant (LB, Chapitre 16), cet énoncé est traduit d'une façon différente lors des premières occurrences, trahissant une hésitation, et finissant par montrer une montée en intensité, absente du texte original. Ainsi, lorsque l'énoncé, citant les paroles d'Aslan, est présenté au sein du discours

rapporté, il est traduit par « plus avant et plus loin » (97.b), exprimant un déplacement horizontal, tandis que lorsque c'est Jewel (Joyaux), la licorne, qui le crie à pleins poumons et enfin Reepichep, la souris (102.a et 102.b), la voie suggérée pointe vers le haut. C'est un cri de ralliement qui montre, en crescendo, la direction qui mène au royaume d'Aslan, dans le vrai Narnia. Dès le début, Aslan indique en effet la voie du ciel, et il semble y avoir une résistance initiale à restituer cette consigne telle quelle, dans la traduction française.

Tableau 18. « Further up and further in »

<i>The Last Battle</i>	<i>La Dernière Bataille</i> (Trad. PhM)
96.a) FURTHER UP AND FURTHER IN (LBB, Ch. 15)	96.b) <b>PLUS HAUT ET PLUS AVANT</b>
97.a) And after that, he said not much, but that we should meet again, and I must go further up and further in. (LBB, Ch. 15)	97.b) Après quoi il ne dit pas grand-chose de plus, si ce n'est que nous nous reverrons, et que je devais aller <b>plus avant et plus loin</b> .
98.a) Then they went forward together, always westward, for that seemed to be the direction Aslan had meant when he cried out, "Further up and further in." (LBB, Ch. 15)	98.b) Puis ils reprirent leur marche tous ensemble, toujours vers l'ouest, car c'était apparemment de cette direction que voulait parler le Lion quand il avait crié : « <b>Plus avant et plus loin</b> ».
99.a) "Don't stop! Further up and further in," called Farsight, tilting his flight a little upwards. "It's all very well for <i>him</i> ," said Eustace, but Jewel also cried out: "Don't stop. Further up and further in! Take it in your stride." (LBB, Ch. 16)	99.b) — Ne vous arrêtez pas ! <b>Plus haut et plus avant</b> ! cria Longue-Vue, en s'élançant vers le haut. — Tout ça est très bien pour lui, dit Eustache. Mais Joyau cria aussi : — Ne vous arrêtez pas. <b>Plus haut et plus avant</b> ! Ne vous laissez pas impressionner !
100.a) "Further up and further in," cried Jewel and instantly they were off again. (LBB, Ch. 16)	100.b) — <b>Plus haut et plus avant</b> ! cria Joyau, et ils furent repartis à l'instant.
101.a) "Further up and further in!" roared the Unicorn, and no one held back. (LBB, Ch. 16)	101.b) — <b>Plus haut et plus avant</b> ! clama la licorne, et personne ne resta en arrière.
102.a) "Welcome, in the Lion's name. Come further up and further in." (LBB, Ch. 16)	102.b) — Bienvenue, au nom du Lion. Venez <b>plus haut et plus avant</b> .

Avant d'être un personnage « à part entière » Aslan est une voix, un mantra ou une série des paroles prononcées par ses acolytes ; cela met en évidence la puissance et le pouvoir des mots. « *Further up and further in* », outre qu'il s'agit d'un cri de ralliement, est également un acte performatif illocutoire (Austin, 1962), créant un rituel d'ascension vers le ciel, et ayant toute son importance dans l'économie narrative.

Par la suite, ce qui permet d'établir un portrait du Lion est la description qu'en donnent le narrateur et les autres personnages, ainsi que ses propres paroles. Et ce sont

notamment ces dialogues qui dévoilent les valeurs dont Aslan est porteur. Il est par ailleurs intéressant de remarquer que le Lion n'est jamais un personnage focalisateur, mais plutôt un sujet focalisé, décrit donc en focalisation externe, car le narrateur ne perce jamais la barrière de ses pensées, comme s'il était insondable. Ce détail nous éclaire sur la portée de son rôle très spécial dans le système narratif.

Nous avons déjà précisé que, dans chaque roman de TCN, Aslan a une fonction de pivot autour duquel se développe le dénouement de l'intrigue. Il est le véritable moteur de l'action car, dès leur entrée à Narnia, les enfants protagonistes obéissent systématiquement à son appel (direct ou indirect) et agissent pour satisfaire son dessein, qui implique également une épreuve de foi. Il est donc non seulement le principe premier, mais l'origine de tout principe moral et, dans le schéma de Jouve (inspiré par Greimas) il incarne le rôle de « destinateur », c'est-à-dire du personnage ou du principe au nom duquel les autres personnages agissent. En effet, dans une hiérarchie de valeurs, Aslan représenterait la « valeur des valeurs », ou une « valeur absolue » émanant d'un destinateur transcendant (Jouve, 2001, p. 69). Les valeurs qu'il représente sont immuables tout au long du recueil et, si d'une part il est le reflet du système axiologique du narrateur, et en totale harmonie avec lui, d'autre part il est le symbole d'un système encore plus vaste, coïncidant avec les valeurs « sacrées » du substrat religieux de l'œuvre. Aslan incarne en fait la valeur suprême, qui à la fois inspire et d'où toutes les autres procèdent : courage, altruisme, générosité, amitié, amour filial, etc.

Dans l'ordre de lecture actuel, Aslan entre en scène pour donner naissance à un monde juste, après maintes péripéties qui ont mis en avant la sorcière et l'oncle Andrew, deux adeptes d'une magie destructrice. Aslan est donc avant tout une réponse de l'équilibre cosmique, avec sa magie créatrice, plus ancienne et plus puissante, pour contrebalancer ce mal. Et il lui aurait préexisté. Il se manifeste parfois par une voix ou par un souffle. Dans *The Magician's Nephew*, il devient le « chanteur » (*Singer*), avant de se montrer dans toute sa splendeur (70.a). Dans *The Horse and His Boy* (Chapitre 11), lorsqu'il reconforte Shasta, il le fait d'abord par « a warm breath », soit une « respiration » et une « haleine chaude », et fait ensuite entendre sa voix (« a Large Voice » / « grosse voix »).

Tout comme l'épisode dans le Bois-d'entre-les-Mondes visait d'une certaine manière à préparer le lecteur à vivre l'expérience de la création de Narnia, dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe* la rencontre avec le Père Noël a lieu avant l'entrée en scène d'Aslan et elle est déjà empreinte de spiritualité.

103.a) Some of the pictures of Father Christmas in our world make him look only funny and **jolly**. But now that the children actually **stood looking at him** they didn't find it quite like that. He was so big, and so glad, and so real, that they all became quite **still**. They felt very **glad**, but also **solemn**. [...] And Lucy felt running through her that **deep shiver of gladness** which you only get if you are being **solemn** and **still**.  
(LWW, Ch. 10)

103.b) Les images du Père Noël, dans notre monde, lui donnent seulement l'air comique et **amusant**. Mais maintenant que les enfants le **contemplaient** effectivement, ils le trouvèrent autre. Il était si grand, **il paraissait** si heureux et si vrai, qu'ils **cessèrent** tous **de parler**. Ils se sentirent très heureux, mais aussi très **graves**. [...] Et Lucy se sentit parcourue par ce **profond frisson de joie** que l'on éprouve seulement quand on est **grave** et **silencieux**.  
(Trad. AMD)

103.c) Babbo Natale aveva **un'espressione dolce, buona e affettuosa** ma al tempo stesso **solenne** e che incuteva rispetto. Non aveva **assolutamente niente** di buffo (come capita a volte qui da noi) e solo a guardarlo ci si sentiva invadere da una strana sensazione di **gioia**, da una **gran pace, intima e solenne** e, come ho già detto, da un senso di profondo rispetto. [...] Lucy senti un brivido di gioia invaderla tutta, quel brivido di felicità e di **pace** che ti prende quando **stai in silenzio**, immerso nella **preghiera**.

[Glose de l'italien]

Père Noël avait **une expression douce, [de bonté] et affectueuse**, mais en même temps **solennelle** et qui inspirait du respect. Il n'avait **absolument rien** de drôle (comme cela arrive parfois ici chez nous) et rien qu'à le regarder on se sentait envahir par un étrange sentiment de **joie**, par une **grande paix, intime et solennelle** et, comme j'ai déjà dit, par un sentiment de profond respect. [...] Lucy sentit un frisson de joie l'envahir complètement, ce frisson de bonheur et de **paix** qui t'habite quand **tu es en silence**, plongé dans une **prière**.

Le narrateur omniscient emprunte le regard des enfants pour décrire le Père Noël. Après une brève intervention de ce dernier, annonçant l'arrivée d'Aslan (« 'I've come at last', said he. 'She has kept me out for a long time, but I have got in at last. Aslan is on the move. The Witch's magic is weakening.' », LWW, Chapitre 10), la voix narrative emprunte le point de vue de Lucy, centre de conscience, atteignant le summum du ressenti qui envahit et que partagent les enfants, avec une prise de vue en premier plan sur la jeune fille.

La comparaison entre la traduction française (103.b) et la traduction italienne (103.c) nous permet d'observer un bon exemple de manipulation textuelle. Dans le Tableau 19, nous avons d'abord résumé les qualificatifs du portrait moral de Père Noël, qui suit dans le livre son portrait physique, assez classique — « C'était un homme immense, vêtu d'une robe d'un rouge vif et brillant, semblable à celui des boules de houx, avec un capuchon doublé de fourrure, et une grande barbe blanche » — sans différences remarquables entre les trois textes. Le tableau est divisé en trois colonnes, pour les trois langues, et en trois sections horizontales dont les personnages sont indiqués sur fond gris : une première section reporte les adjectifs

qui qualifient le Père Noël, une partie médiane fait état de la réaction des enfants (« observateurs ») face à cette surprise, et une partie finale est consacrée à la réaction de Lucy, personnage focalisateur. Les adjectifs et d'autres qualificatifs sont précédés par un chiffre, selon l'ordre dans lequel ils sont présentés dans le paragraphe en examen.

Tableau 19. L'arrivée du Père Noël

<b>Father Christmas</b>	<b>Père Noël</b>	<b>Babbo Natale</b>
1) funny	1) comique	6) buffo
2) jolly	2) *amusant	Ø
3) big	3) grand	+ 1) dolce
4) glad	4) heureux	+ 2) buona
5) real	5) vrai	+ 3) affettuosa
6) solemn	Ø	4) solenne
		+ 5) che incuteva rispetto
<b>(Observateurs)</b>	<b>(Observateurs)</b>	<b>(Observateurs)</b>
1) still	1) ils cessèrent tous de parler.	2) gran pace
2) glad	2) heureux	1) gioia
		3) intima (pace)
3) solemn	3) grave	4) solenne (pace)
<b>Lucy</b>	<b>Lucy</b>	<b>Lucy</b>
1) gladness (deep shiver)	1) joie (profond frisson)	1) gioia + 2) felicità (brivido)
2) solemn	2) grave	2) pace (brivido)
3) still	3) silencieux	3) in silenzio
		+ 4) in preghiera

Par rapport à ce que nous avons désigné comme son portrait « moral », le Père Noël est décrit initialement par ce qu'il n'est pas, dans un choix poétique qui a l'effet d'une litote, sans en être une : on y précise qu'il n'a un air ni comique, ni amusé ou enjoué (et non pas amusant, comme traduit en 103.b).

La traduction italienne se détache une première fois du texte original en modifiant la syntaxe et en apportant cette information en dernier lieu, après une série de qualificatifs absents du TS : ils visent à montrer la douceur, la bonté et la tendresse ou bonhomie qui caractérisent l'expression de Père Noël, en transformant la description donnée en 103.a, qu'elle résume par « inspirant du respect » (répété deux fois). Il y a donc une évidente

manipulation du message, comme si l'on estimait que le portrait de « *Babbo Natale* » ne rendait pas suffisamment justice à ce personnage du folklore tant aimé par les enfants.

Parmi les adjectifs cités dans cet exemple, « *solemn* » revient trois fois, désignant tant le Père Noël, que les observateurs (les enfants) et Lucy. Dans le texte français la première occurrence, celle concernant le Père Noël, a disparu ; les deux autres sont traduites par « grave ». Avec « *still* », cet adjectif fait partie d'un binôme de mots clés qui méritent notre attention, notamment car ils ont tendance à être utilisés dans des scènes d'une intensité spirituelle majeure. « *Still* » est exprimé dans les deux traductions par « silencieux », mais en italien l'une des deux occurrences exprime plutôt un sentiment de paix. Il s'agit d'une inférence, par un mot dont le sens est proche mais qui exprime le résultat du processus, plutôt que le processus lui-même, dans le sens que le silence peut être une source de paix. La répétition de ce mot (« *pace* ») lui donne une importance particulière, parmi les sentiments ressentis par les enfants et par Lucy.

Enfin, après un ultérieur étoffement (« *gladness* » traduit par « *gioia* », « joie » et « *felicità* », « bonheur ») les occurrences finales de « *solemn* » et « *still* » ensemble conduisent à une explicitation en 103.c par le mot « *preghiera* » (« prière »). Il faut savoir qu'en Italie, la réception de *The Chronicles of Narnia* met en avant le message christique, qu'elle apprécie particulièrement (voir par exemple, le livre édité par Antonio Carriero, publié en 2016 par la maison d'édition catholique Messaggero di Sant'Antonio, *Narnia, la teologia fuori dall'armadio*).

L'atmosphère particulière que l'on ressent dans les passages de TCN les plus empreints de spiritualité procède d'Aslan, qu'il soit présent ou absent. Les termes récurrents qui la résument sont, précisément, « *solemn* » et « *still* », où ce dernier décrit finalement une réaction (humaine) face à la manifestation du premier, donc de quelque chose de « solennel ».

Déjà en 53.a l'atmosphère de Charn avait été exprimée par trois lemmes : « *still* », « *quiet\** » et « *silence* ». Dans Artero et Şerban (2013), l'étymologie de « *still* », à partir du vieil anglais *stille*, évoque un sens d'« immobilité », hérité du Germanique occidental \**steljaz*, dont la racine \**stel-* indique quelque chose de figé, en position verticale et immobile, tandis que la dimension caractérisée de psychologique, avec un sens proche de « *quiet* » et « *silent* », a été intégrée plus tard. En outre, « *still* » est présent dans la Bible (Psaumes), où il acquiert des connotations sacrées, avec des équivalents en traduction assez variées en français, telles que « cessez », « tenez-vous tranquilles », « arrêtez » (Artero et Şerban, 2013).

« *Solemn* » apparaît dans 27 chapitres différents dans *The Chronicles of Narnia* et est présent avec 31 occurrences, auxquelles il faut rajouter cinq occurrences pour *solemnly*.

Figure 28. Collocations de « *solemn* » dans TCN

N	Concordance	Set Tag	Word #	Sent #	Sent Pos.	Para #	Para Pos.	Head	Head Pos.	Sect #	Sect Pos.	File
1	it would be better to begin with a <b>solemn</b> dance. The Old Raven, while		370	11	93%	0	12%	0	12%			PC_chapter-7.txt
2	after the war had begun, there was a <b>solemn</b> promise that neither side would		1530	96	61%	0	55%	0	55%			MN_chapter_5.txt
3	quite still. They felt very glad, but <b>also</b> <b>solemn</b> . "I've come at last," said he,		1681	102	100%	0	70%	0	70%			LWW_CHAPTER_10.txt
4	for Peter to use. Peter was silent <b>and</b> <b>solemn</b> as he received these gifts, for		1953	124	27%	0	82%	0	82%			LWW_CHAPTER_10.txt
5	was a musical noise, but so strong <b>and</b> <b>solemn</b> as to be a little frightening.		352	15	85%	0	10%	0	10%			HHB_Chapter_4.txt
6	Aravis, nodding. Both were still <b>and</b> <b>solemn</b> for a moment as each saw that		1741	139	33%	0	57%	0	57%			HHB_Chapter_14.txt
7	a new noise to Shasta, not huge <b>and</b> <b>solemn</b> like the horns of Tashbaan nor		1892	123	41%	0	62%	0	62%			HHB_Chapter_12.txt
8	him. Its mane, and some strange <b>and</b> <b>solemn</b> perfume that hung about the		3194	215	44%	0	98%	0	98%			HHB_Chapter_11.txt
9	funny when he sees it. They <b>are</b> <b>solemn</b> , majestic people, full of ancient		974	66	11%	0	26%	0	26%			S_CH_Chapter Sixteen-prov.txt
10	which you only get if you are <b>being</b> <b>solemn</b> and still. "And now," said		1733	107	91%	0	72%	0	72%			LWW_CHAPTER_10.txt
11	but right across Namia, in spring, <b>down</b> <b>solemn</b> avenues of beech and across		1988	134	31%	0	88%	0	88%			LWW_CHAPTER_15.txt
12	a good deal more cheerful and <b>less</b> <b>solemn</b> than they had been the first		2792	224	84%	0	99%	0	99%			MN_chapter_3.txt
13	wings and the royal pair stood <b>looking</b> <b>solemn</b> and a little shy, but all the		1584	93	66%	0	64%	0	64%			MN_chapter_14.txt
14	their toes. But the next day was <b>more</b> <b>solemn</b> . For then, in the Great Hall of		731	47	100%	0	30%	0	30%			LWW_CHAPTER_17.txt
15	that they were keys made for <b>opening</b> <b>solemn</b> and secret rooms in palaces.		1815	112	68%	0	68%	0	68%			L_B_chapter_5.txt
16	somewhere in the crowd, began to <b>play</b> <b>solemn</b> , triumphal music. And soon the		1679	97	85%	0	44%	0	44%			S_CH_Chapter Sixteen-prov.txt
17	aren't all lions rather — well, <b>rather</b> <b>solemn</b> ? Because of you—know—who.		1351	93	100%	0	51%	0	51%			L_B_chapter_1.txt
18	the golden mane and the great, <b>royal</b> , <b>solemn</b> , overwhelming eyes; and then		913	39	62%	0	40%	0	40%			LWW_CHAPTER_12.txt
19	that he couldn't possibly break in on <b>so</b> <b>solemn</b> a meeting, but there was no		1119	83	55%	0	41%	0	41%			MN_chapter_11.txt
20	of the mountains till they came to a <b>very</b> <b>solemn</b> place among rocks and fir		554	25	82%	0	23%	0	23%			PC_chapter-6.txt
21	Lucy said nothing and looked <b>very</b> <b>solemn</b> as she took her gift down from		2614	191	19%	0	85%	0	85%			PC_chapter-2.txt
22	out of Narrowhaven harbour. <b>Very</b> <b>solemn</b> farewells had been spoken and		29	1	18%	0	1%	0	1%			VDT_chapter-5.txt
23	the cat except that it was big and <b>very</b> <b>solemn</b> . It looked as if it might have		1051	56	100%	0	36%	0	36%			HHB_Chapter_6.txt
24	was hardly any talking now. It was <b>very</b> <b>solemn</b> and very dreadful. "I'm in for it		621	32	63%	0	19%	0	19%			HHB_Chapter_13.txt
25	a little different. These were <b>very</b> <b>solemn</b> faces. You felt you would have		1609	107	83%	0	56%	0	56%			MN_chapter_4.txt
26	His eyes were shining, his face <b>very</b> <b>solemn</b> , his hand was on his sword-hilt		2234	193	43%	0	83%	0	83%			L_B_chapter_10.txt
27	beat wildly, he knew something <b>very</b> <b>solemn</b> was going to be done. He had		2875	220	67%	0	93%	0	93%			MN_chapter_9.txt
28	other things," said Peter, his face <b>very</b> <b>solemn</b> . "I can't tell it all to you. There		3434	199	100%	0	88%	0	88%			PC_chapter-15.txt
29	like tiny reeds. His expression <b>was</b> <b>solemn</b> , his complexion muddy, and		1104	82	23%	0	34%	0	34%			S_CH_Chapter-5.txt
30	children," she said, "you have a <b>wise</b> , <b>solemn</b> old guide with you. I think none		2202	142	71%	0	63%	0	63%			S_CH_Chapter-6.txt
31	in my charge. Either I must have <b>your</b> <b>solemn</b> and princely word that you'll		2709	180	13%	0	88%	0	88%			HHB_Chapter_12.txt

La liste des collocations montre, entre autres, l'association de cet adjectif à Aslan et « *still* » (neuf occurrences), « *quiet* » (six occurrences), « *silent* » et « *silence* » (trois occurrences chacun), et « *strong* » (trois occurrences aussi) et permet de constater qu'il est souvent modifié par « *rather* » et « *very* », des adverbes de degré, marquant une intensification.

Nous avons souhaité mieux comprendre les connotations que ce terme acquiert en contexte, selon l'usage qu'en fait l'auteur, et donc la prosodie sémantique du mot, c'est-à-dire le sens que « *solemn* » peut acquérir grâce au fait qu'il est utilisé dans les environs d'autres mots, formant ce qu'on appelle un « environnement sémantique » (voir 5.1). Nous avons alors recherché dans le recueil les autres adjectifs utilisés dans le voisinage de « *solemn* », et qui contribuent avec ce dernier à modifier un nom. Selon les indications syntaxiques (par exemple, l'utilisation de conjonctions de coordination impliquant ou pas la négation de ce qui précède), on peut alors dégager des associations par affinité, lorsque les termes semblent se compléter ou, par contraste, lorsqu'ils sont rapprochés pour montrer une opposition de sèmes. Nous avons reporté les résultats dans le Tableau 20 : les premiers sont précédés du symbole '+' (plus) et les autres par '-' (moins).



Tableau 20. Prosodie sémantique de « *solemn* » dans TCN

Collocats de <i>solemn</i>	
+	big, dreadful, full (of ancient wisdom), great, huge, majestic, nobler, old, overwhelming, princely, royal, secret, shy, silent, still, strange, strong, triumphal, wise
-	cheerful, funny, glad

Sans surprise, dans la ligne des adjectifs qui présentent une signification opposée ou en contraste avec « *solemn* », l'on retrouve « *cheerful* », « *funny* » et « *glad* », tandis que cinq adjectifs lui étant associés ont une signification liée à une dimension que l'on pourrait appeler de chevaleresque, ou évoquant une « grandeur » physique ou morale (« *big* », « *great* », « *huge* », « *majestic* », « *nobler* », « *old* », « *princely* », « *royal* », « *strong* », « *triumphal* »), une certaine sagesse (« *full of ancient wisdom* », « *wise* ») ou une puissance effroyable (« *dreadful* », « *overwhelming* »). D'autres adjectifs sortent de ces catégories, mais sont intéressants pour leurs acceptions et donc les connotations qu'ils pourraient évoquer (« *secret* », « *shy* », « *silent* », « *still* », « *strange* »). Nous avons comparé le sens de ces adjectifs aux significations de « solennel »<sup>101</sup>, en cherchant des points en commun, ou des intersections au niveau sémantique, qui motiveraient leur voisinage dans des collocations (Figure 28). Ces points de contact permettent de mettre en avant un certain nombre d'acceptions de « solennel », telles que : « [q]ui se fait avec faste [...] et dans la majesté qui convient à la circonstance » et surtout de « [q]ui est imposant par son caractère grave, majestueux », comme dans les rituels religieux dont il est question dans les exemples du dictionnaire et, plus précisément, dans le sens de « célébré en public avec éclat, [...] accompagné d'un cérémonial imposant ».

Si le lien entre « solennel » et les rituels religieux est avéré, le fait qu'il ne soit pas utilisé comme équivalent dans la traduction française dans un contexte comme celui présenté en 103.a est symptomatique d'un refus, probablement au vu de ses connotations religieuses. D'autant plus qu'il est traduit d'une façon plus attendue ailleurs (par exemple en 104.b), où il est question de se lancer dans une bataille, dans un passage que souligne le côté terrifiant d'Aslan. Ainsi, l'Exemple 104 nous montre cet adjectif utilisé dans la description physique du Lion :

104.a) For when they tried to look at Aslan's face they just caught a glimpse of the golden mane and the great, royal, **solemn**, overwhelming eyes; and then they found they couldn't look at him and went all trembly. (LWW, Ch. 12)

<sup>101</sup> CNRTL, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>, consulté le 15 septembre 2018.

104.b) Car, lorsqu'ils essayèrent de regarder le visage d'Aslan, ils ne firent qu'entrevoir l'éclat de sa crinière d'or et ses grands yeux majestueux, **solennels** et accablants ; puis ils se rendirent compte qu'ils ne pouvaient plus le regarder et qu'ils tremblaient. (Trad. AMD)

Cet exemple montre qu'Aslan inspire des émotions et des sentiments extrêmes : amour et respect, et un effroi mêlé d'admiration, face à la nature sublime du personnage. Car, comme on le répète souvent : « He's [...] [n]ot [...] a *tame* lion » (LWW, Chapitre 17). En attendant impatiemment le moment où il apparaîtra, pour les enfants il est un objet de désir, notamment pour Lucy, qui exprime toute sa tristesse quand il part, à la fin de chaque aventure et qu'elle craint de ne plus le revoir. Pour tous, il est un espoir, car il incarne le sauveur ou, du point de vue de l'économie narrative, le personnage facilitateur. Pour les méchants, il est le justicier ferme et impitoyable.

Le Lion est toujours à l'origine de la quête qui anime les personnages agissant en son nom pour des finalités que l'on pourrait donc définir comme transcendantes, tandis que les « méchants » sont souvent jugés, d'une façon ironique, certes, « *practical* ». Il en est ainsi de la sorcière et de l'oncle Andrew dans *The Magician's Nephew*, ainsi que du père adoptif de Shasta dans *The Horse and His Boy* (11.3.3). Dans *The Chronicles of Narnia*, *practical* est donc une antivaleur parmi d'autres, si elle n'est pas parmi les pires, et ce qu'elle cache est révélateur de la morale de l'auteur. D'ailleurs, l'on pourrait se demander si *practical* n'est pas, pour Lewis, le contraire de « spirituel ». Dans 105.a l'on peut observer, par exemple, une opposition entre ce terme et « altruiste » ou « généreux ».

105.a) I expect most witches are like that. They are not interested in things or people unless they can use them; they are terribly **practical**. (MN, Ch. 6)

105.b) J'imagine que la majorité des sorcières se comporte ainsi, elles ont l'esprit épouvantablement **pragmatique**. Elles ne s'intéressent aux personnes et aux objets que s'ils peuvent leur servir. (Trad CDR)

Pour le narrateur de *The Chronicles of Narnia*, alias C.S. Lewis, avoir un esprit « pratique » (synonyme d'égoïsme) peut vouloir dire aussi que l'on est « borné » et sans imagination (Exemple 106).

106.a) Like the Witch, he was dreadfully **practical**. He simply didn't notice that Aslan was choosing one pair out of every kind of beasts. All he saw, or thought he saw, was a lot of dangerous wild animals walking vaguely about. And he kept on wondering why the other animals didn't run away from the big Lion. (MN, Ch. 10)

106.b) Il était comme la sorcière, il avait un sens **pratique** à toute épreuve. Il n'avait pas remarqué qu'Aslan avait choisi des animaux deux par deux parmi chaque espèce. Tout ce qu'il avait vu, ou cru avoir vu, c'était un immense troupeau d'animaux sauvages et dangereux qui s'était déplacé autour de lui, mais il n'avait pas compris pourquoi ces animaux n'avaient pas essayé de fuir cet énorme lion. (Trad. CDR)

Pareillement, Susan a un esprit pratique car elle est rationnelle et qu'elle n'utilise pas son imagination comme base de son raisonnement. Par conséquent, lui est difficile de suivre Lucy dans son questionnement, quand sa petite sœur remarque tristement que des animaux narniens ont perdu l'usage de la parole :

107.a) "Wouldn't it be dreadful if some day, in our own world, at home, men started going wild inside, like the animals here, and still looked like men, so that you'd never know which were which?"

"We've got enough to bother about here and now in Narnia," said the **practical** Susan, "without imagining things like that." (PC, Ch. 9)

107.b) — Ce serait terrible si un jour, dans notre propre monde, chez nous, les hommes commençaient à devenir sauvages, comme les animaux ici, mais conserveraient néanmoins une apparence d'homme, de telle sorte qu'on ne saurait jamais qui serait qui...

— Nous avons suffisamment de soucis, ici et maintenant, à Narnia, dit Susan, qui avait l'esprit **pratique**, sans aller imaginer des choses comme cela ! (Trad. AMD)

Pourtant, avoir un esprit pratique n'est pas toujours négatif, car cela peut nourrir une attention accrue aux des besoins fondamentaux :

108.a) "But how does the food keep?" asked the **practical** Eustace. (VDT, Ch. 13)

108.b) — Mais comment les aliments se conservent-ils ? s'enquit Eustache le **pratique**. (Trad. PhM)

Et ce même adjectif peut aussi signifier le contraire de « négligent », comme le montre le contexte de l'Exemple 109, lorsque deux créatures viennent en aide (directement ou indirectement) à Shasta et King Lune, grâce à leur penchant « pratique ».

109.a) For the truth was that in that golden age when the Witch and the Winter had gone and Peter the High King ruled at Cair Paravel, the smaller woodland people of Narnia were so safe and happy that they were getting a little careless.

Presently, however, two more **practical** people arrived in the little wood. One was a Red Dwarf whose name appeared to be Duffle. The other was a stag [...].

(HHB, Ch. 12)

109.b) Car, à la vérité, dans cet Âge d'Or de Narnia, quand avaient disparu la sorcière et l'hiver et que Peter, le roi suprême, régnait à Cair Paravel, le petit peuple des bois vivait si heureux et tellement en sécurité qu'il en devenait un peu négligent.

À cet instant, pourtant, deux personnes plus **réalistes** arrivèrent dans le petit bois. L'un était un nain rouge dont le nom se révéla être Duffle. L'autre était un cerf [...].  
(Trad. PhM)

Toutes ces traductions de « *practical* » / « pratique », passant par « pragmatique » et « réaliste », contribuent à transmettre le message complexe du texte source, et son idéologie. Elles prouvent que l'interprétation n'est pas un processus qui va de soi, car un mot peut exprimer des valeurs différentes, selon la situation de communication, ce qui cache souvent un défi pour le lecteur. Ces cas nous montrent encore une fois qu'en traduction il faut souvent trouver un compromis entre contenus implicites et stratégie d'explicitation. Et que la compréhension des contenus implicites ne peut pas se passer d'une connaissance approfondie de la pensée de l'auteur, ou de sa vision du monde. Le traducteur ou la traductrice peuvent décider de présenter le résultat de cette inférence ou de laisser aux lecteurs la tâche de démêler un point plus ou moins complexe, que les lecteurs et lectrices de l'original doivent démêler à leur tour.

Pour terminer cette sous-section consacrée à Aslan, nous ferons une courte réflexion sur la manière dont l'expression de la politesse construit le portrait d'un personnage et peut influencer sa position dans le système axiologique du texte. En français et dans les langues romanes en général, le problème se pose toujours pour savoir s'il convient de traduire le « *you* » de politesse par « vous » ou par « tu ». Ce choix exprime la distance sociale relative qui caractérise l'échange (Brown et Levinson, 1987). Il peut également impliquer le positionnement des locuteurs sur un axe horizontal ou vertical, en fonction d'une hiérarchie. Ainsi, en français, les formes de politesse du vouvoiement ou du tutoiement marquent l'appartenance ou la non-appartenance à une même « sphère de réciprocité » (Maingueneau, [1986] 2003, p. 23). Par ce choix, les interlocuteurs bâtissent un cadre, à l'intérieur duquel l'échange peut avoir lieu. Le « vous » garde l'interlocuteur à une certaine distance, et par conséquent marquerait une forme d'exclusion d'une sphère intime. Ainsi, en observant les relations de politesse et, notamment, les rapports entre Aslan et les autres personnages, l'on remarque que, dans les textes français, il est vouvoyé par tous et que, à l'inverse, il tutoie tout le monde, dans une hiérarchie verticale dont il occupe le sommet. Cela est d'autant plus visible dans les formes d'adresse concernant Aslan et appartenant parfois au champ lexical de la monarchie. Malgré cette distance de politesse, le fait de vouvoyer le Lion, comme l'on ferait avec une personne âgée pour manifester du respect, ne diminue pas l'affection que les personnages lui témoignent. Toutefois, si l'on observe ce sujet d'un point de vue contrastif, le

fait qu'en italien les enfants le tutoient a un impact sur la perception du personnage, rendant les rencontres plus proches et affectueuses, et créant un lien familial fort.

Si au début le vouvoiement est un choix logique, car Aslan n'est pas appelé par son prénom mais par un titre (Exemples 110 et 111), le rapport évolue par la suite en italien (112.c), tandis qu'il reste constant en français.

110.a) "Please — Mr Lion — Aslan — **Sir**," said Digory, "could you — may I — please, will you give me some magic fruit of this country to make Mother well?"  
(MN, Ch. 11)

110.b) — S'il vous plaît... **monsieur** le Lion... Aslan... **monsieur**, bredouilla-t-il, auriez-vous l'amabilité... pourrais-je... s'il vous plaît, me donneriez-vous quelques fruits magiques de Narnia pour soigner ma mère ?  
(Trad. CDR)

110.c) — Mi scusi, **signor** leone Aslan... **Eccellenza** — balbettò Digory — Mi darebbe per favore qualche frutto magico della terra per far guarire mia madre?  
(Trad. FD-GL)

[Glose de l'italien]

— Excusez-moi, **monsieur** lion Aslan... [**Votre**] **excellence** — bredouilla Digory — Me donneriez-vous s'il vous plaît quelques fruits magiques de la terre pour guérir ma mère ?

111.a) "Human Child," said the Lion. "Where is the boy?"  
"He fell over the cliff," said Jill, and added, "**Sir**". She didn't know what else to call him, and it sounded cheek to call him nothing. (SC, Ch. 2)

111.b) — Petite d'homme, où est donc passé le jeune garçon ?  
— Il est tombé de la falaise..., dit Jill. Et elle ajouta : **monsieur**.  
Elle ne savait pas comment l'appeler autrement, et elle aurait pu avoir l'air mal élevée en ne disant rien du tout. (Trad. PhM)

111.c) — Ragazza degli umani, che fine ha fatto il tuo amico? — domandò il leone.  
— È caduto dalla montagna — rispose Jill, aggiungendo subito dopo: — **Signore**.  
Non sapeva come rivolgersi a lui, come chiamarlo, insomma, e a non chiamarlo affatto le sarebbe parso di prenderlo in giro. (Trad. CB-GL)

[Glose de l'italien]

— Fille des humains, où est passé ton ami ? — demanda le lion. — Il est tombé de la montagne — répondit Jill, en ajoutant tout de suite après : — **Monsieur**. Elle ne savait pas comment s'adresser à lui, en fait, et en ne l'appelant pas du tout, elle aurait eu l'impression de se moquer de lui.

112.a) "Are you coming with us, Aslan?" said Jill. (SC, Ch. 16)

112.b) — Vous venez avec nous, Aslan ? demanda Jill. (Trad. PhM)

112.c) — Aslan, verrai con noi? (Trad. CB-GL)

[Glose de l'italien]

— Aslan, viendras-tu avec nous ?

Les lectrices et les lecteurs français auront ainsi une perception légèrement différente d'Aslan, moins accessible que celle dont peut profiter le public italien. L'interculturalité joue un rôle important dans ce genre de situations de communication et les stratégies de traduction utilisées mettent au jour les rituels sociaux.

Tant en 111.a, 111.b qu'en 111.c, en répondant à Aslan, Jill ne veut pas manquer aux règles de politesse : « *it sounded cheek to call him nothing* ». En anglais et en italien (« *a non chiamarlo affatto le sarebbe parso di prenderlo in giro* », soit « en ne l'appelant pas du tout, elle aurait eu l'impression de se moquer de lui ») elle est plus soucieuse de ne pas offenser son interlocuteur, et donc de préserver Aslan, évitant de lui manquer de respect. En revanche, dans la traduction française elle est plutôt préoccupée d'être perçue positivement par lui : « elle aurait pu avoir l'air mal élevée en ne disant rien du tout ». Dans ce cas, donc, l'intérêt de respecter les règles de bienséance résiderait plus dans le poids du regard des autres.

Par le biais de ces exemples, nous avons tenté de montrer l'importance, en traduction, d'une lecture « avisée » et les effets que l'on peut obtenir par des lectures différentes d'un même texte. D'autres épisodes mériteraient notre attention, par exemple celui où la sorcière tente Digory comme le serpent dans le jardin d'Eden a tenté Ève et Adam (*The Magician's Nephew*, Chapitre 13), ou le sacrifice d'Aslan dans un rituel magique et sa résurrection, qui rappelle celle de Jésus Christ, un épisode que nous avons à peine évoqué en 13.1 (Exemple 118). Tous ces moments soulignent l'importance, dans *The Chronicles of Narnia*, de la symbolique religieuse et de son message sous-jacent. Le point de vue spatio-temporel et psychologique, lié à l'idéologie, est différemment restitué en traduction. Nous avons souhaité montrer par l'analyse qualitative et, en partie, quantitative de quelques passages représentatifs l'effet que certaines stratégies de traduction peuvent entraîner sur la cohésion textuelle et sur l'idéologie du texte en tant que système. Nous avons ainsi repéré des suppressions volontaires de texte, des choix lexicaux impliquant l'annulation des répétitions et des modifications dans la transitivité. Nous avons également évoqué la fonction de la politesse dans la construction des relations entre les personnages et de leur perception par le lecteur, et reconnu le rôle central du narrateur, comme un véritable architecte du système axiologique de l'œuvre.



### 13. La violence et la mort

Le mot *violence* est entré dans la langue anglaise comme emprunt du français au XV<sup>e</sup> siècle : selon l'OED, il indique l'utilisation délibérée de la force physique contre quelqu'un ou quelque chose et, par extension, un comportement de ce type, la puissance d'une force naturelle ou d'une action destructrices et d'une intensité très importante, mais aussi la puissance d'une émotion, d'un comportement ou du langage ; dans ce dernier sens, il est apparenté à la ferveur et à la passion. Par ailleurs, ce terme désigne également « une restriction ou une altération d'une action naturelle »<sup>102</sup>, lorsqu'on est empêché de faire quelque chose par une force ou un pouvoir extérieur, ou une restriction que nous nous auto-infligeons ; dans cette acception, la violence va contre le penchant naturel du sujet qui la subit et pourrait également représenter une contrainte à faire quelque chose que l'on ne souhaiterait pas réaliser (« se faire violence »). De même, dans la communication, elle peut indiquer une distorsion du sens, ou un usage contre les règles communément acceptées ou statuées, lorsqu'on « fait violence à la langue ».

Le lien entre la violence et la mort est souvent explicite. La violence peut être une passerelle vers la mort. Qu'elle soit intentionnelle ou pas, ses conséquences ne sont pas toujours prises en compte par l'individu la perpétrant car, lorsqu'on est violent, souvent on oublie qu'on pourrait causer la mort ou on n'en a pas conscience. Aussi, la violence est-elle un fait culturel : un acte violent pour les uns peut ne pas en être un pour les autres. Pour cette raison, l'OMS définit la violence par rapport à son impact sur le bien-être et la santé des individus : nous vivons à une époque où l'on considère la violence comme « un problème de santé publique important » (OMS, 2002, p. 6).

Lewis écrit le premier roman de la saga de Narnia cinq ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Par la suite, les autres volets seront publiés à une année d'intervalle les uns des autres, dans une décennie où le traumatisme de cet événement terrible est encore très vif en Europe. Tout comme pour le thème du genre et du racisme dans *The Chronicles of Narnia*, ainsi que du rapport que Lewis entretient avec les femmes, il est légitime de se demander si l'auteur de Narnia ne voit pas la violence et la mort à travers le prisme de son époque. Jeune soldat, il avait servi son pays en France au cours de la Grande Guerre, et il a connu les horreurs du front, où il a perdu un cher ami. Pourtant, face à la violence de la guerre il n'adopte pas une attitude de condamnation.

---

<sup>102</sup> C'est nous qui traduisons.



Parmi les trois types de violence décrits dans le *Rapport* de l'OMS (2002), dans *The Chronicles of Narnia* deux sont mis en scène plus fréquemment : la « violence interpersonnelle ou dirigée contre autrui » et « la violence collective », spécialement lors des batailles, ou par ordre d'un usurpateur. Le troisième type, « la violence auto-infligée », est plus rare. On en voit un exemple, en partie, dans *The Silver Chair*, chez le Prince Rilian, prisonnier de la reine du Monde-Souterrain (*the Lady of the Green Kirtle*), et incapable de s'en libérer ; mais cette dernière lui a jeté un sort, dont il n'est évidemment pas responsable. L'exemple le plus emblématique bien sûr, celui du sacrifice d'Aslan, qui se livre à la sorcière pour éviter la mort à Edmund (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Chapitre 14), a des significations plus complexes. Ces actes de violences sont principalement d'ordre physique ou psychologique, parfois par privation ou négligence et jamais de nature sexuelle. La sexualité est d'ailleurs absente du récit de Narnia ou à peine évoquée dans le comportement de Susan, qui cause son exclusion de *The Last Battle* ; elle peut être imaginée dans la relation mystérieuse entre *the Lady of the Green Kirtle* et Prince Rilian.

Doit-on faire la différence entre violence et châtement et peut-on parler, dans Narnia, d'une violence « juste » ? Y-a-t-il une différence lorsqu'il s'agit de violence subie ou de violence perpétrée, par des héros ou des anti-héros ? La violence ne serait-elle pas une question de point de vue ? C'est tout le paradoxe de la guerre et d'une apologie de la violence d'état que l'on peut lire dans les nombreuses scènes de bataille, un *topos* cher à Lewis et récurrent dans le genre *fantasy* dit « héroïque ». Le héros fait un usage noble de la violence (voir Exemple 116) et l'applique comme un châtement, mais sans le plaisir ostentatoire du méchant ; de plus, il obéit à des impératifs de justice et d'honneur, et toujours pour la « bonne cause ».

Dans la littérature de jeunesse, le sujet de la violence n'est pas rare. La trilogie de Philip Pullman en est un bon exemple parmi tant d'autres, tout comme *Harry Potter* ou *A Series of Unfortunate Events*, par Lemony Snicket (alias Daniel Handler). Malgré les démarches visant à protéger le jeune public des messages traumatisants pour eux, ou faisant une apologie de la violence (2.4), cette dernière est omniprésente. Dans les publications pour la jeunesse, comme dans la société, la conscience de la mort est variable, selon le contexte et selon l'agent qui est à l'origine de la mise à mort :

L'état de guerre est l'exemple universel (et contemporain) de la dissolution de la présence de la mort du fait de la prédominance de l'affirmation de la société sur l'affirmation de l'individualité. [...] Au paroxysme de cette régression [que détermine la guerre], il y a la disparition totale de la conscience de la mort.

(Morin, 1976, pp. 51–52)

La mort se présente dans *The Chronicles of Narnia* sous trois dimensions différentes : la mort dans le monde « réel », donc à Londres dans les années 1950, la mort à Narnia, et ensuite dans le « vrai Narnia », c'est-à-dire dans l'au-delà. Ainsi, comme menace, elle fait son apparition dès les toutes premières pages de *The Magician's Nephew*, quand Digory dit à Polly que sa mère est condamnée (MN, Chapitre 1) ; Aslan seul peut y remédier, en donnant au garçon une pomme magique, capable de la guérir. Dans les six premiers livres du recueil personne ne meurt dans le « monde réel ». En revanche, dans Narnia, l'on meurt souvent. Chaque roman a sa bataille, au sommet de l'intrigue, où l'on décide de la conclusion de l'histoire. Les héros redressent la situation, les méchants sont punis et éloignés, voire éliminés. La paix et la justice règnent à nouveau.

Même si la mort et la souffrance sont des antivaleurs que l'on fuit, la mort d'un ennemi est acceptable et parfois souhaitée, même à Narnia ; une guerre sert pour restaurer la justice et elle est noble. La violence, quant à elle, semblerait l'apanage de l'ennemi, des méchants et des anti-héros. Ainsi, dans *The Voyage of the Dawn Treader*, Lewis critique le penchant pour le pacifisme d'Eustace, qui est par ailleurs un garçon égoïste et ingrat, avant d'entamer un parcours de transformation intérieure. « [Lewis] felt that pacifism was often a mask for cowardice » (Ford, 1980, p. 178).

### 13.1. Traduire la violence et la mort en littérature de jeunesse

Nous avons remarqué qu'il peut y avoir dans la traduction de *The Chronicles of Narnia* une amplification des expressions liées à la violence et à la mort. Cette stratégie s'appuie sur les choix lexicaux, comme dans les exemples 113.b et 114.b.

113.a) [A] broad **lane** had already been opened. It was a hideous **lane** like a raw gash in the land, full of muddy ruts where felled trees had been dragged down to the river.  
(LB, Ch. 2)

113.b) [U]ne large **saignée** avait déjà été ouverte. Une **saignée** hideuse, comme une balafre à vif dans la terre, pleine d'ornières boueuses, là où des arbres abattus avaient été traînés jusqu'à la rivière.  
(Trad. PhM)

Ici l'abattage des arbres est décrit, par le point de vue du narrateur, comme un meurtre et le mot « saignée » pour traduire *lane* apporte au texte des connotations supplémentaires, évoquant le sang et son évacuation, mais aussi la perte. La répétition de « saignée » a la

fonction d'en préciser une première fois l'étendue spatiale, qu'embrasse le regard, et ensuite sa profonde laideur, et crée un effet dramatique, amplifié par la phrase elliptique qui en souligne le *pathos* (113.b). Le cadrage est alors plus précis : les yeux sont attirés sur le détail de la terre, pour suivre rapidement les longs sillons, jusqu'à la rivière. Le ton dramatique est donné par la description de quelque chose qui n'est plus, car les arbres ont disparu et il ne reste que leur trace sur le terrain, où ils ont été traînés comme des corps sans vie.

Dans d'autres cas, cet effet d'amplification a été créé par l'addition d'éléments qui explicitent d'autres, restés implicites dans le texte de départ :

114.a) [Tash] floated on the grass instead of walking, and the grass seemed to wither beneath it.

After one look at it, Puzzle **gave a screaming bray** and darted into the Tower.  
(LB, Ch. 8)

114.b) [Tash] flottait au-dessus de l'herbe au lieu de marcher, et l'herbe donnait l'impression de se faner sur son passage.

Puzzle **se mit à braire à la mort** et se précipita à l'intérieur de la tour.  
(Trad. PhM)

Tash apparaît sous la forme d'une ombre ayant un corps humain et la tête d'un rapace. Autant Aslan représente la vie, autant Tash figure la mort, et la traduction exploite des connotations possibles d'un terme et un registre littéraire, rajoutant des traits sémantiques nouveaux.

Nous avons cité précédemment l'existence d'une mort « juste » : la mort de l'ennemi. À ce sujet, l'on peut remarquer dans les romans de TCN une sorte de mise en scène de la mort, ou une esthétique de la mise à mort. L'exécution de Maugrim, le loup, dans *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, en est un exemple. Dans cet épisode, Peter tue pour la première fois de sa vie, pour défendre sa sœur, Susan, attaquée par Maugrim, Capitaine de la Police Secrète aux ordres de Jadis. Le nom de ce loup montre sa nature redoutable : « *maw* » (gueule) et « *grim* » (impitoyable). Tandis que le fait de choisir cet animal pour représenter le méchant est un trait générique, classique des contes de fées.

115.a) Peter did not feel very brave; indeed, he felt he was going to be sick. But that made no difference to what he had to do. (LWW, Ch. 12)

115.b) Peter ne se sentait guère de courage ; il avait même plutôt l'impression qu'il allait être malade. Mais cela ne changeait rien à ce qu'il avait à faire. (Trad. AMD)

Au début, Peter ne ressent en lui aucun courage, ni d'élan belliqueux ; il a même de la nausée (expression neutralisée ou nuancée en traduction, par « il avait même plutôt l'impression qu'il

allait être malade »), mais il est obligé à se dépasser. La modalité exprimée (« *had to* ») est celle d'une obligation morale. L'affrontement se déroule en quelques instants :

116.a) He rushed straight up to the monster and aimed a slash of his sword at its side. That stroke never reached the Wolf. Quick as **lightning** it turned round, its eyes **flaming**, and its mouth wide open in a howl of anger. If it had not been so angry that it simply had to howl it would have got him by the throat at once. As it was — though all this happened too quickly **for Peter to think at all** — he had just time to duck down and plunge his sword, as hard as he could, between the brute's forelegs **into its heart**. Then came a horrible, confused moment like something in a nightmare. He was tugging and pulling and the Wolf seemed neither alive nor dead, and its bared teeth knocked against his forehead, **and everything was blood and heat and hair**. A moment later he found that the monster lay dead and he had drawn his sword out of it and was straightening his back and rubbing the sweat off his face and out of his eyes. He felt tired all over. [...] and Peter felt **pretty shaky**. [...]

Peter, still out of breath, turned and saw Aslan close at hand.

(LWW, Ch. 12)

116.b) Il se rua sur le monstre et lui assena un coup d'épée dans le flanc. Mais ce coup ne toucha même pas le loup. Rapide comme **l'éclair**, celui-ci avait fait volte-face, ses yeux lançant des **flames** et sa gueule démesurément ouverte par un hurlement de colère. Si le loup n'avait pas été saisi d'une colère si violente qu'elle le fit hurler, il aurait immédiatement saisi Peter à la gorge. Telles que les choses se passèrent (mais tout se déroula trop vite **pour que le garçon puisse réfléchir**), Peter eut juste le temps de baisser la tête et de plonger son épée, aussi fort qu'il le put, entre les pattes avant de la brute, **à l'endroit du cœur**. Suivit un moment d'horrible confusion, comme dans un cauchemar. Peter tirait et tirait, tant qu'il pouvait, le loup ne semblait ni vivant ni mort, ses dents, mises à nu, cognaient contre le front de Peter, **et tout n'était que sang, sueur et poils**. Quelques minutes après, il s'aperçut que le monstre était étendu à terre, raide mort, que lui-même avait retiré son épée de la blessure, et qu'il était en train de se redresser et d'essuyer les gouttes de transpiration qui coulaient sur son front et dans ses yeux. Il se sentit exténué. [...] Peter avait l'impression de **chanceler sur ses jambes et d'être tout tremblant** [...]

Peter, encore hors d'haleine, se retourna et vit Aslan à côté de lui.

(Trad AMD)

La rage du loup est soulignée par un champ lexical du feu (« *lightning* », « *flaming* »), évoquant en même temps la chaleur et la couleur du sang, enduisant l'épée de Peter et mêlé aux poils du loup (« *and everything was blood and heat and hair* »). Le point de vue est celui du narrateur. Face à l'inéluctabilité de son destin, Peter doit lutter pour sa vie et pour celle de sa sœur et n'est pas un centre de conscience assez fiable, car il est submergé par l'émotion. Pour justifier sa mise à mort, Maugrim cesse pour un moment d'être un personnage comme les autres, un animal parlant : il est dé-personnifié. En effet, le nom de Maugrim n'apparaît jamais dans ce passage. Il est désigné par « *the Wolf* » avec la lettre majuscule, le pronom « *it* » ; en français, « le loup », ou encore « le monstre » ou « la brute ».

En parallèle de cette « dé-personnification », une stratégie narrative ralentit le rythme du récit et contribue à mitiger la tension. Il s'agit de l'énoncé entre parenthèses : « *though all*

*this happened too quickly for Peter to think at all* » / « mais tout se déroula trop vite pour que le garçon puisse réfléchir » (116.a et 116.b). Sous prétexte de décrire la rapidité des événements par une remarque d'ensemble, le narrateur/auteur implicite emmène le lecteur, le temps d'un instant (comme une bouffée d'air), en dehors de la temporalité du récit. La même phrase nous montre que Peter n'est pas, en ce moment, un focalisateur « fiable ». Par conséquent, il est impossible de « voir » dans son esprit, dans ce moment si extrême ; tout se passe trop vite et le garçon doit se déconnecter de la scène traumatique qui est en train de se dérouler. Sans réfléchir, c'est l'instinct qui guide ses gestes, pour qu'il puisse avoir la vie sauve, et sa conscience se brouille, en perdant le sens de la réalité (« comme dans un cauchemar », 116.b). En traduction, le même décalage accentue légèrement la distance entre le lecteur et le personnage, avec la reprise anaphorique par l'hypéronyme « le garçon », qui rend la phrase moins personnelle. Puis le déictique « *a moment later* » / « quelques minutes après » exprime le retour du point de vue en mode focalisateur, juste après que Peter a transpercé le cœur de Maugrim. Pour relater cet instant dramatique, la traduction arrête le regard du lecteur « à l'endroit du cœur », sans suivre la pointe de l'épée jusqu'au bout, comme dans le texte original (« *into its heart* »).

À la fin de cette scène, Aslan demande à Peter de nettoyer son épée et il insiste en lui disant que c'est ce qu'il faut faire après chaque bataille ou exécution. Selon David Holbrook (1991, p. 45), qui lit *The Chronicles of Narnia* d'un point de vue phénoménologique et psychanalytique, l'action de tuer est souvent accompagnée d'une espèce d'euphorie dans la poétique lewisienne. Après le meurtre, et face à la gêne de Peter qui se rend compte de son geste et qui rougit, le fait de nettoyer son épée serait une façon de souligner son innocence, et de se protéger en même temps, à l'avenir, d'une possible vulnérabilité, soit d'un sentiment de culpabilité.

Ensuite, Aslan entraîne Peter dans une cérémonie qui ressemble à l'adoubement des chevaliers au Moyen Âge. La traduction souligne le caractère solennel du moment par le verbe introducteur « ordonna » (« *said* »).

117.a) “You have forgotten to clean your sword,” said Aslan. It was true. Peter blushed when he looked at the bright blade and saw it all smeared with the Wolf’s hair and blood. He stooped down and wiped it quite clean on the grass, and then wiped it quite dry on his coat.

“Hand it to me and kneel, Son of Adam”, **said** Aslan. And when Peter had done so he struck him with the flat of the blade and said, “Rise up, Sir Peter Wolf’s-Bane. And, whatever happens, never forget to wipe your sword.” (LWW, Ch. 12)

117.b) — Tu as oublié de nettoyer ton épée, remarqua Aslan.  
C'était exact. Peter rougit lorsqu'il regarda la lame brillante et qu'il vit qu'elle était toute souillée par les poils et par le sang du loup. Il se baissa, la nettoya en l'essuyant sur l'herbe, puis la sécha contre son manteau.  
— Donne-la-moi et agenouille-toi, fils d'Adam, **ordonna** Aslan.  
Quand Peter eut obéi, Aslan le frappa avec le plat de l'épée et dit :  
— Relève-toi, seigneur Peter, terreur des loups ! Et, quoi qu'il arrive, n'oublie jamais d'essuyer ton épée. (Trad. AMD)

L'importance des thèmes liés à la « cape et l'épée » est prouvée par la forte présence du terme « *sword*\* », qui bénéficie de 191 occurrences dans *The Chronicles of Narnia*. L'importance qu'Aslan (et les autres personnages) attribuent à cet objet confirme l'existence d'une relation assez particulière avec la mort, comme nous l'avons énoncé précédemment. Peter reçoit d'Aslan le permis de tuer, tout comme il est possible dans Narnia de se nourrir d'animaux non parlants. Le roman de jeunesse se fait ici le reflet de thèmes sociétaux d'actualité, ainsi que des contradictions dont ils sont porteurs.

Si la mort d'un ennemi est désirable, elle est pourtant soumise à des codes stricts : Tirian payera très cher son impulsivité dans *The Last Battle*, car son geste précipitera la chute de son règne. Ensuite, il y a des morts que l'on ne peut pas voir, comme celle d'Aslan lui-même :

118.a) The children did not see the **actual moment** of the killing. They couldn't bear to look and had covered their eyes. (LWW, Ch. 14)

118.b) Les enfants ne virent pas le meurtre **lui-même**. Elles n'auraient pas pu supporter cette vision et s'étaient couvert les yeux de leurs mains. (Trad. AMD)

Grâce à cette technique, où les personnages focalisateurs refusent de voir le meurtre d'Aslan, le narrateur évite une description pénible, et nous laisse penser que la mort d'Aslan est un mystère et un tabou, sur lesquels tombe le voile de la censure.

Dans ces exemples, le texte original et la traduction procèdent ensemble, sans différences remarquables, s'agissant là du plan de lecture « de surface » d'une histoire fantastique et les deux cultures partageant le même héritage chevaleresque. Le texte français est à l'aise dans cette tradition qui est la sienne et dont le roman britannique lui est en partie redevable. Sans oublier cependant un hypotexte britannique que les lecteurs du TS connaissent sans doute, et qui remonte à l'héritage de Thomas Malory (*Le Morte d'Arthur*, 1415).

Dans le troisième type de manifestation de la mort à Narnia, le lecteur est accompagné derrière le voile, au-delà de la mort, dans une sorte de paradis éternel aux résonances

chrétiennes. C'est une autre poétique de la mort, celle qui concerne la vie après la vie. Ainsi, à la fin de *The Last Battle*, nous assistons à ce que Schall appelle « [the] elimination of death, through death » (Schall, 2005, p. 148), et qui évoque le dogme chrétien de la Résurrection du Christ. Les enfants, qui ont survécu à la Seconde Guerre mondiale, meurent dans un accident ferroviaire. Dans le dernier chapitre de LB, les personnages sont représentés par leurs *doubles*, tels que Morin (1976) décrit les trépassés : leur individualité est préservée, comme le préconisent les croyances païennes et le dogme de la Résurrection, cité précédemment. Dans l'au-delà, tous les personnages de Narnia apparaissent beaux et forts, tels qu'ils ou elles étaient dans la fleur de l'âge.

En un mot, les verbes exprimant la violence ou le meurtre sont nombreux et variés : « *die* », « *dead* » (ou « *dead still* »), « *death\** », « *hang* », « *rive to the heart* », « *slashed wildly* », « *kill\** », « *settled (killed)* », « *swallow\** » et les détails morbides et précis. Tous ces éléments justifient la question que se pose Ward : « why is there so much controversial violence in the tales — militarism in *Prince Caspian*, corporal punishment in *The Silver Chair*, massacring of children in *The Last Battle*? » (Ward, 2010, p. 4). Nous avons proposé quelques éléments de réponse par notre analyse, montrant la fascination de l'auteur pour ces thèmes et la mise en œuvre d'une véritable esthétique de la mort, qui pourrait être analysée en détail dans un futur projet de recherche, dans les romans ainsi que dans les traductions française et italienne.

## 14. Genre et diversité dans *The Chronicles of Narnia*

### 14.1. Stéréotypes de genre et traduction de littérature de jeunesse

Les stéréotypes de genre sont issus de catégories de pensée ayant trait à la culture et à l'idéologie. Sous l'influence de la sociologie de genre et du féminisme, les concepts de masculin et de féminin ont été appréhendés à l'aide de nouveaux repères. Ainsi, depuis les années 1960, le « sexe » biologique a été différencié du « genre », qui est une construction sociale. On attribue traditionnellement la première théorisation du concept de genre (*gender*) à Ann Oakley (1972), dans son ouvrage *Sex, Gender and Society* (Connan-Pintado et Béhotéguy, 2014, p. 7). Dès lors, sexe et genre constituent un binôme « en tension », qui secoue notre société dans des structures restées comme figées pendant des centaines d'années : une tension qui réside à la fois dans l'effort de définir ce rapport entre sexe et genre, et dans l'utilisation que les locuteurs font de ces termes, servant de clé de lecture dans des contextes aussi divers que le langage (ou, plus précisément, le domaine du « bon usage »), la culture, la religion, l'économie et le pouvoir, sur un fond conflictuel. Le genre est donc intrinsèquement lié à l'idéologie, selon la définition que nous en avons donnée en 1.2.

En France, la Commission Générale de Terminologie et de Néologie a précisé en 2005 que « le mot 'sexe' et ses dérivés 'sexiste' et 'sexuel' s'avèrent parfaitement adaptés dans la plupart des cas pour exprimer la différence entre hommes et femmes, y compris dans sa dimension culturelle, avec les implications économiques, sociales et politiques que cela suppose »<sup>103</sup> ; de même, l'utilisation de l'adjectif « genré » est déconseillée et sont à préférer « des locutions telles que 'hommes et femmes', 'masculin et féminin' ; ainsi on traduira *gender equality* par 'égalité entre hommes et femmes', ou encore 'égalité entre les sexes' ». Toutefois, nous remarquons un usage répandu non seulement de l'adjectif « genré », mais surtout du substantif « genre », notamment dans des collocations telles qu'« études de genre », « identités de genre » (voire « identité sexuelle ») et « stéréotypes de genre » (ou « stéréotypes sexistes »). Cette acception du terme est donc en phase de progressive légitimation par les locuteurs, s'appuyant en partie sur l'une des significations de ce terme

---

<sup>103</sup> Journal Officiel de la République Française, « Recommandation sur les équivalents français du mot *gender* », Texte 107 sur 115, 22 juillet 2005. NOR : CTNX0508542X.



polysémique, comme le genre grammatical, mais aussi le genre dans un sens littéraire et plus largement artistique, biologique, mathématique et philosophique de ce mot.<sup>104</sup> Cet usage est d'autant plus attesté et renforcé par les études de genre, qui ont rejoint les universités françaises et qui inspirent actuellement de nombreuses thèses, dont une partie est répertoriée sur le site du Groupement d'Intérêt Scientifique (GIS) Institut du genre (IdG).<sup>105</sup> Ces contributions, qui vont bien au-delà des recherches en Sciences Humaines et Sociales, témoignent de l'intérêt que la société toute entière porte à cette problématique, devenue un véritable enjeu à l'heure actuelle.

Liés au concept d'identité sexuelle, en littérature de jeunesse les stéréotypes sexuels, ou de genre, suscitent depuis quelques années l'attention des écrivains, éditeurs, éducateurs, bibliothécaires, ainsi que de tous ceux qu'on désigne plus généralement comme des médiateurs du livre pour enfants (Connan-Pintado et Béhotéguy, 2014, p. 11). Le XIX<sup>e</sup> siècle est considéré, tant par le nombre de publications que par l'attention qu'a été consacrée à ces livres, l'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse. C'est également une période très conservatrice, aussi bien pour ce qui concerne les thèmes que les représentations des personnages, dont les frontières de genre sont très nettes. Ainsi, des enfants aux portraits très stéréotypés se scindent en deux groupes inconciliables : d'une part les filles, douces et aimantes, des fées du logis en miniature, fragiles et à la recherche ou, plutôt, dans l'attente du prince charmant, « gardiennes du foyer et de la religion » et, de l'autre, des garçons courageux, aventureux et bruyants, souvent en bande, querelleurs et braves, dont les gestes héroïques évoquent les vertus chevaleresques. Leurs histoires sont présentées dans des collections spécifiquement adressées aux filles ou aux garçons, et « [confirment] le jeune lecteur dans le rôle que lui réservait la société » (Escarpit, 1981, p. 102).

Dans l'après-guerre — période contemporaine de la publication de *The Chronicles of Narnia* — tout en restant très conservatrices, ces mêmes collections pour la jeunesse commencent à montrer des changements qui accompagnent l'évolution de la société. Les éditeurs donnent alors une vision plus dynamique des filles et de la jeunesse en général (Piquard, 2014, p. 53). L'on observe que les jeunes lectrices (et notamment celles qui sont issues des milieux plus cultivés) s'intéressent de plus en plus aux collections pour garçons, tandis que l'inverse ne se produit pas : « s'il peut être valorisant pour une fillette de se reconnaître dans un personnage masculin, la réciproque ne semble pas se vérifier, et la figure dominante dans l'ensemble de la production reste masculine, dès le plus jeune âge » (Piquard,

---

<sup>104</sup> TLFi, [en ligne] <http://atilf.atilf.fr>, consulté le 16 août 2018.

<sup>105</sup> GIS, Institut du Genre, [en ligne] <http://institut-du-genre.fr/>, consulté le 14 septembre 2018.

2014, p. 50). En parallèle, quelques histoires, rares mais remarquables, mettent en scène des personnages féminins très aventureux, et dans certaines œuvres des années 1960 les frontières sont moins tranchées (Bazin, 2014, p. 185). On peut ainsi suivre une évolution des personnages féminins au cours des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, mais il faut attendre les années 2000 pour retrouver des héroïnes affirmées, ne se limitant pas simplement à incarner une ou plusieurs caractéristiques traditionnellement réservées aux hommes, ou issues de clichés sexistes qui en font des objets sexuels (en particulier dans les BD, mettant en scène des super-héroïnes aux silhouettes généreuses). Le modèle est donc encore le « personnage masculin dominant » (Piquard, 2014, p. 53). Ce phénomène d'inversion exalte des personnages féminins ayant adopté des idéaux de virilité (Chapuis, 2014, p. 157). De fait, ce renversement des rôles renferme les filles dans des nouveaux stéréotypes, les empêchant d'exprimer librement leur personnalité et ce qu'on appelle aujourd'hui l'*empowerment*, lié au concept d'« agentivité », néologismes indiquant la capacité d'un individu d'agir sur le monde (dont font état, entre autres, les écrits de Judith Butler).

Les publications les plus récentes (tout comme leurs représentations cinématographiques) montrent davantage la liberté de s'exprimer et d'évoluer dans la société en ayant choisi son rôle, dans un univers narratif où les frontières de genre sont plus perméables, les hiérarchies de pouvoir réinventées et tant les garçons (ou les personnages masculins en général) que les filles correspondent moins aux vieux clichés : par exemple, la trilogie de Philip Pullman (*His Dark Materials*, publiée entre 1995 et 2000), les œuvres de J.K. Rowling (le cycle d'Harry Potter, publié entre 1997 et 2007, et le film *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, 2016) ou les treize romans du cycle *A Series of Unfortunate Events* (1999-2006) de Lemony Snicket (alias Daniel Handler).

Toutefois, en ce qui concerne les horizons d'attente considérés par les éditeurs pour mieux cibler leur public, il existe encore des frontières bien établies : c'est le cas de la « Bibliothèque rose » de Hachette, qui jouit d'une longévité remarquable et qui avait publié en 1973 la première traduction de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, sous le titre *Le Lion et la Sorcière blanche* (traduit en 1952 par Marie-Christine Blanchet, initialement paru pour la même maison d'édition dans Idéal-Bibliothèque). Aujourd'hui cette collection est sous-titrée « La collection de l'humour et de l'émotion » et fait pendant à une « Bibliothèque verte », ou « Collection de l'action et de l'aventure », avec, dans chacune, des sections correspondant à différentes tranches d'âge (6–8, 8–10 et 10–12 ans) et une iconographie distincte : des personnages exclusivement féminins dans la première et masculins dans la deuxième. Une troisième collection nommée « Les Classiques de la Rose » propose des titres sempiternels :

de *La Comtesse de Ségur* à *Heidi*, en passant par *Le Club des cinq* et *Les Quatre filles du Docteur March*. Les deux œuvres de C.S. Lewis qui faisaient partie de la Bibliothèque Rose dans les années 1970, *The Lion, the Witch and the Wardrobe* et *Prince Caspian*, en revanche, sont aujourd'hui publiées par Gallimard.

Si, au cours des décennies passées, sous l'influence des mouvements féministes, l'attention se focalisait davantage sur le rôle des personnages féminins et sur le besoin de les affranchir de clichés passésistes, aujourd'hui des publications récentes visent plutôt à promouvoir l'égalité entre filles et garçons et sollicitent pour cela l'intervention des acteurs de la chaîne du livre, afin que la littérature permette aux enfants de s'épanouir plus librement. Dans ce sens, le gouvernement français a publié en 2014 des outils pour promouvoir l'égalité entre les filles et les garçons, parmi lesquels le rapport « Lutter contre les stéréotypes filles-garçons », commandé au Commissariat Général à la Stratégie et à la Prospective par Najat Vallaud-Belkacem, ancienne Ministre des Droits des femmes et porte-parole du gouvernement. Ce rapport a été coordonné par Marie-Cécile Naves et Vanessa Wisnia-Weill. Parmi les propositions faites afin de dépasser les stéréotypes de genre et ouvrir des voies nouvelles aux jeunes dans notre société, l'on trouve une participation plus importante des hommes à l'éducation des enfants, une mixité accrue dans le monde du travail et en particulier dans les métiers traditionnellement réservés aux femmes ou aux hommes, l'égalité dans les salaires et les possibilités de carrière, et autres initiatives visant à rendre moins étanches les barrières entre les genres. La proposition N°13 invite notamment à « contractualiser avec les éditeurs un nombre équilibré de personnages féminins et masculins, et une répartition équilibrée des rôles sociaux des hommes et des femmes, dans les manuels et la littérature pédagogiques » (2014, p. 14).

Si cette recommandation est directement applicable aux nouvelles publications, qu'en est-il des traductions des classiques de la littérature de jeunesse, écrits à une période qui ne partageait pas les mêmes valeurs ? Ces œuvres devraient-elles ne plus être publiées, ou l'être mais avec un appareil critique adapté au jeune âge du public ? De nouvelles traductions devraient-elles en adapter le contenu ? Toujours latente dans la traduction de jeunesse, la question de la censure refait encore une fois surface, même si l'on parle moins de morale et plus d'enjeux psychologiques, pour l'enfant et son développement. L'importance de la représentation du personnage lors de la phase d'identification qu'implique la lecture ou le visionnage des films est bien décrite par les théories de la réception. La littérature de jeunesse participe ainsi à la transmission des valeurs de la société où elle circule. Aussi, d'après le

*Rapport sur l'égalité filles-garçons*, les stéréotypes de genre ont-il un poids important dans le contexte éducatif :

La ligne de fracture se situe dans la représentation de comportements conçus comme féminins (fragilité et sensibilité) et masculins (force et résistance) : ces 'devoir-être' différents, assimilés dès l'enfance, influencent la prise de risque et l'expression des symptômes, jouant sur l'état de santé des jeunes. On observe ainsi des comportements davantage violents et risqués chez les garçons et des symptômes davantage liés à la santé mentale chez les filles, avec toutefois un alignement progressif des filles sur les garçons, qui peut être le reflet d'un besoin d'affirmation de soi dans un environnement social valorisant les comportements masculins. En outre, le rapport au corps chez les adolescents est fortement construit selon des normes entretenues par les médias et par les pairs.

(Naves et Wisnia-Weill, 2014, p. 24)

Après avoir situé le problème et le contexte de traduction, nous allons voir maintenant où se placent les romans pour la jeunesse de C.S. Lewis vis-à-vis de ces problématiques, et la ligne éditoriale suivie par leurs traductions.

## **14.2. Les stéréotypes sexistes dans *The Chronicles of Narnia***

Dans *The Chronicles of Narnia*, on retrouve parfois les mêmes stéréotypes que nous avons évoqués plus haut. C.S. Lewis a d'ailleurs été souvent critiqué pour son conservatisme. L'auteur de Narnia n'aimait pas le progrès, et était attaché à une campagne rurale, à une nature non contaminée, où des rôles bien définis structuraient une hiérarchie stable. Cet ordre se manifeste par exemple dans le code chevaleresque qui régit la société à Narnia : les Telmarines (*Prince Caspian*, *The Voyage Of The Dawn Treader*, *The Horse and His Boy*) et les Calormènes (*The Voyage Of The Dawn Treader*, *The Horse and His Boy*, *The Last Battle*), qui ne l'appliquent pas, sont des sociétés superstitieuses pour les premiers, et cruelles et régies par des tyrans, pour les seconds.

Dans sa relation aux femmes, C.S. Lewis est, certes, un homme de son temps, né à une époque où les femmes n'avaient pas droit au vote et l'accès aux universités leur était interdit. Il se situe tout de même dans une aile plus traditionaliste et antiféministe, du moins jusqu'à sa rencontre avec Joy Davidman, qui allait devenir son épouse et avec qui il allait passer les dernières années de sa vie. Il a été souvent accusé de sexisme et de misogynie (3.3.2), ce qui a donné lieu à une grande controverse (Hilder, 2013, p. 1). Cette question a intéressé un grand nombre de critiques, comme J.K. Rowling et Philip Pullman, notamment par rapport à

l'exclusion de Susan du paradis en raison de son penchant pour les collant en nylon, les rouges à lèvres et les invitations mondaines (*The Last Battle*, Chapitre 12). Elle incarne en fait ce que Chapuis (2014) décrit comme une hyperfémininité conventionnelle, un modèle négatif au vu de l'horizon d'attente actuel, opinion partagée par Lewis, mais pour des raisons certainement différentes.

Malgré ces portraits plutôt classiques de garçons et de filles, on remarque une symétrie constante dans les sept romans, du moins par rapport aux jeunes protagonistes : dans *The Magician's Nephew*, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, *Prince Caspian*, et *The Silver Chair* ils sont en nombre égal et toutes et tous sont impliqués de la même manière dans le récit. Dans *The Voyage Of The Dawn Treader*, *The Horse and His Boy* et *The Last Battle*, nous remarquons une activité prédominante de la part des personnages masculins, mais des héroïnes continuent d'avoir un rôle clé. Lucy est souvent le personnage focalisateur et c'est elle qui a une relation d'exception avec Aslan : cet attachement de la part du Lion n'est pas dû uniquement au fait qu'elle est la plus jeune, mais aussi à sa sensibilité et à sa générosité. Les dédicaces sont également une preuve de l'attention de Lewis pour le féminin, quoique la proportion filles-garçons soit de deux à quatre (10.3). En revanche, il y a une surreprésentation des personnages masculins, animaux, personnages fantastiques, ou êtres humains autres que les jeunes protagonistes.

L'exemple de la famille de Monsieur et de Madame Castor (LWW) est emblématique : on y observe une division sexuée des tâches quotidiennes, où les hommes partent à la pêche et gèrent l'espace extérieur et les femmes s'occupent de la cuisine et du foyer, confirmant l'opposition entre sphère domestique et sphère publique. En ce qui concerne les enfants Pevensie, en l'absence des parents, le rôle de protection est assuré par Peter et par Susan. Les deux aînés jouent parfois presque un rôle de substituts paternel et maternel, que les plus jeunes (et notamment Edmund, au début) ont du mal à supporter. Finalement, si l'équilibre numérique filles-garçons est toujours respecté (sauf dans *The Voyage of the Dawn Treader*), le système de pouvoir qui s'exprime dans la relation entre les personnages instaure une prédominance du masculin, sur un axe vertical. Les enfants investissent quasiment les mêmes espaces au cours de leurs aventures. Toutefois, les sommets décisionnels sont une prérogative des hommes et des garçons. Lucy a du mal à se faire entendre par ses frères et sa sœur (*Prince Caspian*). Jill est une exception ; elle est aussi le personnage le plus jeune de Lewis, sa dernière création. Elle est le moteur de l'action dans *The Silver Chair*, car elle est la dépositaire du message d'Aslan. Finalement, comme l'explique Cromer dans les conclusions de son étude, « le système de genre se construit, non pas sur la récurrence de clichés

immédiatement perceptibles, mais sur deux éléments clés : la dominance masculine numérique et l'emprise relationnelle » (Cromer, 2014, p. 62).

Le narrateur n'est pas directement identifiable en tant qu'entité genrée et certains commentaires sexistes sont formulés du point de vue du personnage focalisateur :

119.a) Peter leaned forward, put his arms round the beast and kissed the furry head: it wasn't a **girlish** thing for him to do, because he was the High King. (PC, Ch. 12)

119.b) Peter se pencha en avant, mit ses bras autour de la tête, et embrassa la tête bien fourrée ; venant de lui, ce n'était pas un **comportement de petite fille**, car il était le roi suprême. (Trad. AMD)

Dans *The Chronicles of Narnia*, de nombreuses disputes ont pour thème les différences dues au sexe (Mochel-Caballero, 2011, p. 23) et, de la même manière, dans le contenu des dialogues, il arrive souvent que les personnages soient moqués pour des attitudes « de petites filles » ou accusés de comportements inefficaces par des généralisations qui présupposent l'incompétence de l'un ou de l'autre sexe. S'il s'agit d'énoncés ironiques ou, justement, moqueurs, leur accumulation peut avoir une influence sur la façon dont les lectrices et les lecteurs perçoivent le système de valeur, surtout si ces réparties ne sont pas contrebalancées par une réaction contraire de la part du personnage (120.a), ni par une intervention compensatrice du narrateur.

120.a) “That's all *you* know,” said Digory. “**It's because you're a girl. Girls never want to know anything but gossip and rot about people getting engaged.**”

“You looked exactly like **your Uncle** when you said that,” said Polly.

“Why can't you keep to the point?” said Digory. “What we're talking about is —”

“How exactly **like a man!**” said Polly in a very grown-up voice; but she added hastily, in her real voice, “**And don't say I'm just like a woman, or you'll be a beastly copy-cat.**”

“I should never dream of calling a kid like you a **woman**,” said Digory loftily.

“Oh, I'm a **kid**, am I?” said Polly, who was now in a real rage. “Well, you needn't be bothered by having a kid with you any longer then. I'm off. I've had enough of this place. And I've had enough of you too — you beastly, stuck-up, obstinate **pig!**”

(MN, Ch. 4)

120.b) — C'est tout ce que tu trouves à dire ? **C'est parce que tu es une fille.** Et tout ce que les **filles** savent faire, c'est **débiner et mépriser les gens qui ont le goût du risque.**

— Tu ne peux pas savoir à quel point tu ressembles à **ton oncle** quand tu parles comme ça.

— Tu pourrais éviter de changer de sujet ? Nous étions en train de discuter de...

— Ah ! tu parles exactement **comme un homme !** s'écria Polly avec une voix d'adulte, avant d'ajouter immédiatement de sa vraie voix : Et ne me dis pas que c'est typiquement féminin, espèce de copieur.

— Rassure-toi, jamais je ne dirais d'une **gamine** comme toi qu'elle a un comportement typiquement féminin, répliqua Digory d'un ton hautain.

— Ah ! oui, c'est ça, moi, une gamine ? répondit Polly, hors d'elle. Puisque c'est comme ça, ne t'inquiète pas, tu n'auras plus à te faire de souci pour la gamine en question... je pars. J'en ai assez de cet endroit. Et j'en ai assez de toi, espèce de **gros porc** borné et coincé !  
(Trad. CDR)

Dans cet extrait, Lewis joue avec les stéréotypes dans un crescendo qui atteint l'insulte, peut-être plus vulgaire en français qu'en anglais, car on pourrait se demander si, dans un contexte pareil, « pig » et « porc » sont vraiment équivalents. En effet, les insultes ne sont jamais faciles à traduire. Il y en a revanche plus de véhémence en 120.a, concernant la première généralisation (« *Girls never want to know anything but gossip and rot about people getting engaged* »), qui a été modifiée en traduction ; le discours ne porte plus sur la curiosité superficielle des filles, qui semblent ne s'intéresser qu'aux fiançailles (et donc aux hommes), mais sur le fait que les filles mépriseraient les personnes qui prennent des risques (aventureuses, dirait-on). Les substantifs « *gossip* » et « *rot* » ont changé de catégorie grammaticale par transposition et sont devenus des verbes (« débiner et mépriser »). De surcroît, en 120.a, Digory accuse Polly en supposant qu'elle n'arrive jamais à s'en tenir au sujet de la conversation (question rhétorique : « *Why can't you keep to the point?* »), en ôtant au sujet de la phrase toute possibilité de changement, tandis qu'en français cela prend la forme d'un conditionnel, et d'une invitation, quoique posée sur un ton peu arrangeant (« Tu pourrais éviter de changer de sujet ? »). On constate également une atténuation dans la traduction de « *beastly copy-cat* » par « espèce de copieur ».

Le point de vue étant lié à la question des plans d'énonciation et au discours rapporté (Chuquet, Nita et Valetopoulos, 2013, p. 12), nous avons voulu étudier les *verba dicendi* (ou verbes introducteurs, « de parole », ou « de discours »), et leur transfert en traduction. Ces verbes et leur fonctionnement dans les énoncés, en anglais, français et italien, ont déjà fait l'objet de nombreuses études (voir, par exemple, Bruti, 2003 ; Hanote et Chuquet, 2004 ; Poncharal, 2006 ; Grollero, 2013). Ils interpellent également au sujet de « la distance que [...] le narrateur, instaure avec sa propre sphère et celle des personnages qui, d'une manière ou d'une autre, font entendre leur voix au sein de l'espace [...] qui leur est dévolu » (Salbayre et Vincent-Arnaud, 2006, p. 67).

Nous avons dans un premier temps répertorié les occurrences de « *said* », en focalisant notre attention sur les verbes introducteurs de discours direct apparaissant seuls, c'est-à-dire non accompagnés d'éléments linguistiques précisant des informations sur l'acte d'énonciation (ton de la voix, débit, attitude du locuteur, etc.). Notre hypothèse était que, par moments, la traduction modifie sensiblement le point de vue véhiculé par le narrateur par une

interprétation personnelle de la traductrice, participant à la caractérisation des personnages et engendrant, en même temps, une nouvelle voix narrative, reflet du traducteur implicite.

En général, en anglais, « *said* » est le verbe le plus utilisé pour introduire le discours direct, y compris dans les phrases interrogatives, et sa répétition ne pose pas problème (Poncharal 2006, Grollero 2013, Ceccaldi-Hamet 2015). Chuquet et Paillard (1987, p. 249) montrent à quel point la répétition de « *said* » est commune dans la littérature pour enfants, et que la traduction en français se fait généralement par un verbe plus spécifique, pouvant donner origine à des modulations : « la diversification nécessaire en français du verbe déclaratif est largement illustrée » (Chuquet et Paillard, 1987, p. 289). Nous pourrions considérer sa traduction par « dire » comme un équivalent neutre du point de vue sémantique, une sorte de degré zéro, dans les phrases affirmatives ; il en va de même pour « demander » dans les phrases interrogatives. Tout comme, en italien, l'on peut considérer comme non connotés les verbes « *dire* » (« dire ») et « *chiedere* » ou « *domandare* » (les deux signifiant « demander »).

121.a) “But it’s far worse for me,” **said** Edmund, “because you’ll at least have a room of your own and I shall have to share a bedroom with that record stinker, Eustace.”  
(VDT, Ch. 1)

121.b) — Surtout pour moi, **fit remarquer** Edmund, car toi, au moins, tu auras une chambre pour toi toute seule, tandis que moi, je devrai partager celle de ce sale type.  
(Trad. PhM)

121.c) — Per me sarà più dura che per te — **disse** Edmund. — Tu almeno avrai una stanza tua, io invece dovrò dormire con il ragazzo più puzzolente del mondo: Eustachio Clarence.  
(Trad. CB-GL)

[Glose de l’italien]

— Pour moi ce sera plus dure que pour toi — **dit** Edmund. — Toi, au moins, [tu] auras une pièce à toi ; moi, en revanche, [je] devrai dormir avec le garçon le plus puant du monde : Eustachio Clarence.

122.a) “What’s up, Lu?” **said** Edmund — and then suddenly broke off and made a noise like “Ow!”  
(PC, Ch. 1)

122.b) — Qu’y a-t-il, Lucy ? **demanda** Edmund. Mais il s’interrompt brusquement et fit un bruit qui ressemblait à : « OOOhhh ! »  
(Trad. AMD)

122.c) — Lucy, cosa c’è? — **chiese** Edmund, ma s’interruppe e accennò a un grido che suonò come un ahi!  
(Trad. CB-GL)

[Glose de l’italien]

— Lucy, qu’est-ce qu’il y a? — **demanda** Edmund, mais il s’interrompt et il ébaucha\* un cri qui sonna\* comme un aïe !



Si, en anglais, « *say* » et ses formes conjuguées (« *said* » « *saying* ») peuvent être utilisés à l'échelle d'un roman (Ceccaldi-Hamet, 2015), le français, tout comme l'italien, a tendance à éviter les répétitions. Poncharal (2006, p. 133) constate que « même dans des cas de figure où une traduction avec le verbe *dire* serait possible, le traducteur opte pour un verbe à sémantisme plus déterminé ». Ainsi, « *said* » peut être traduit en français par « dire », il peut être omis ou, plus fréquemment, il peut être remplacé par des hyponymes de « dire » plus connotés, qui contiennent des indications cotextuelles.<sup>106</sup>

Le Tableau 21 ci-dessous montre les statistiques concernant la fréquence de toutes les occurrences de « *said* » dans le TS et de « dit/dirent » (« dire ») pour chacun des sept romans de la saga et dans leurs traductions respectives en français. Les pourcentages font référence à la fréquence du terme et sont calculés sur le nombre total de mots.

Tableau 21. Fréquences de « *said* » et de « dire » dans TCN (TS et TC)

	<b>MN CDR</b>	<b>LWW AMD</b>	<b>HHB PHM</b>	<b>PC AMD</b>	<b>VDT PHM</b>	<b>SC PHM</b>	<b>LB PHM</b>
<b><i>Said</i></b>	537 1,26%	533 1,39%	527 1,06%	692 1,50%	581 1,15%	624 1,18%	535 1,20%
<b>Dire</b>	103 0,24%	211 0,50%	250 0,46%	281 0,52%	307 0,52%	336 0,57%	281 0,59%

Le nombre d'occurrences de « dire » est réduit environ de moitié dans les traductions françaises, ce qui confirme la tendance à remplacer le verbe par des formes plus spécifiques ou connotées. Nous avons ensuite procédé au calcul des statistiques concernant pour des romans *Prince Caspian* et *The Voyage of the Dawn Treader*, en confrontant toutes les occurrences de « dire » en français (TCF) et en italien (TCI) aux occurrences de « *said* » dans les TS correspondants. Les résultats sont reportés dans le Tableau 22.

<sup>106</sup> Dans la liste non exhaustive de ces verbes, retrouvés dans les traductions françaises du recueil en entier, nous citons : « acquiescer », « admettre », « affirmer », « ajouter », « annoncer », « approuver », « avouer », « bafouiller », « balbutier », « commander », « conclure », « confirmer », « constater », « couper », « crier », « décider », « déclarer », « déduire », « demander », « se dire », « finir par dire », « s'écrier », « encourager », « énumérer », « s'étonner », « s'exclamer », « expliquer », « exprimer », « faire remarquer », « gémir », « glisser », « implorer », « insister », « s'inquiéter », « interroger », « interrompre », « intervenir », « lancer », « murmurer », « objecter », « observer », « ordonner », « préciser », « prévenir », « prononcer », « proposer », « protester », « poursuivre », « remarquer », « répéter », « répliquer », « répondre », « reprendre », « se reprendre », « rétorquer », « signaler », « soupirer », « suggérer », « supplier », « trancher ».

Tableau 22. Fréquences de « *said* » et de « *dire* » dans PC et VDT (TS, TCF, TCI)

	PC	Fréquence	VDT	Fréquence
<i>said</i>	692	1,50%	581	1,15%
<b>dire (fr.)</b>	281	0,52%	307	0,52%
<i>dire (it.)</i>	122	0,26%	147	0,28%

La fréquence moins importante de « *dire* » en italien, par rapport à l'original en anglais et à la traduction française, s'explique par la suppression du verbe introducteur, qui pourrait être encouragée d'une part par l'absence d'indications cotextuelles accompagnant le verbe, et d'autre part par la tendance de l'italien à omettre le sujet pronominal, ce qui entraînerait également l'omission du verbe. L'exemple ci-dessous illustre cette différence.

123.a) “Now,” **said** Edmund, “what about those sandwiches?”  
 “Oh, hadn’t we better save them?” **said** Susan. “We may need them far worse later on.”  
 “I do wish,” **said** Lucy, “now that we’re not thirsty, we could go on feeling as not-hungry as we did when we were thirsty.” (PC, Ch. 1)

123.b) — Et maintenant, **demanda** Edmund, que faisons-nous de ces sandwiches ?  
 — Ne ferions-nous pas mieux de les garder ? **suggéra** Susan. Il se peut que nous en ayons vraiment besoin plus tard.  
 — Maintenant que nous n’avons plus soif, **observa** Lucy, j’espère que nous continuerons à ne pas sentir que nous avons faim, comme c’était le cas lorsque nous avions soif. (Trad. AMD)

123.c) — E adesso, ragazzi, che ne facciamo dei panini? — **chiese** Edmund.  
 — Secondo me sarebbe meglio tenerli per dopo. Se ci viene una fame tremenda... Ø  
 — Forse adesso che abbiamo bevuto non sentiremo la fame. Anche prima, quando avevamo sete, non la sentivamo. Ø (Trad. CB-GL)

[Glose de l’italien]

— Et maintenant, les garçons [et les filles] que faisons-nous des sandwiches ? — **demanda** Edmund.  
 — À mon avis, il vaudrait mieux de les garder pour tout à l’heure. Au cas où nous aurions une faim terrible... Ø  
 — Peut-être, maintenant que nous avons bu, que nous n’avons pas faim. Tout à l’heure aussi, quand nous avions soif, nous n’avons pas [faim]. Ø

Dans un dialogue, l’effet de la suppression des noms des personnages et du verbe introducteur peut manifester une intrusion moindre de la part du narrateur, qui évite de préciser à chaque fois qui prend la parole ; Simpson parle dans ce cas de « discours direct libre » (*free direct*

*speech*) et de « characters ‘speaking for themselves’ » (1993, p. 25). L’effet mimétique ainsi atteint pourrait acquérir une fonction dramatique plus intense, mais la disparition de l’ancrage du point de vue nous semble parfois peu adaptée à un public de jeunes lecteurs. Finalement, si cette stratégie laisse au lecteur italien une grande liberté d’interprétation, elle risque aussi de créer une certaine confusion, comme dans les Exemples 124.c, 125.c et 126.c, où la traduction s’éloigne du texte original, en modifiant l’ordre de prise de parole des locuteurs.

124.a) “I say!” **exclaimed** Lucy. “I do believe that’s an apple tree.” [...] “And this is not the only tree,” **said Edmund** with his mouth full of apple. “Look there — and there.” (PC, Ch. 1)

124.b) — Pas possible ! s’exclama Lucy. Je crois bien que c’est un pommier ! [...] — Et ce n’est pas le seul arbre ! **remarqua Edmund**, la bouche pleine de pomme. Regardez ici, et là ! (Trad. AMD)

124.c) — Sembra un albero di mele — **disse** Lucy. [...] — Ehi, guardate, non è l’unico. Ce n’è uno là e anche là, e un altro ancora... — **esclamò Peter** a bocca piena. (Trad. CB-GL)

[Glose de l’italien]

— Ça ressemble à un pommier — **dit** Lucy. [...] — Ehi, regardez, ce n’est pas le seul. Il y en a un là et un autre là, et encore un autre... — **exclama Peter** la bouche pleine.

125.a) “Then this was once an inhabited island,” **said** Peter. “And what’s that?” **said Lucy**, pointing ahead. (PC, Ch. 1)

125.b) — Alors cette île fut habitée autrefois, **déduisit** Peter. — Et qu’est-ce que c’est que cela ? **demanda Lucy**, en pointant son doigt droit devant elle. (Trad. AMD)

125.c) — Quindi l’isola era abitata — **notò** Peter. — E quello cos’è? — **chiese Susan**, puntando il dito davanti a sé. (Trad. CB-GL)

[Glose de l’italien]

— Donc l’île était habitée — **remarqua** Peter. — Et ça, qu’est-ce que c’est ? — **demanda Susan**, en pointant son doigt devant elle.

126.a) “Why!” **said** Lucy, “it’s exactly like one of the golden chessmen we used to play with when we were Kings and Queens at Cair Paravel.”

“Cheer up, Su,” **said Peter to his other sister**.

“I can’t help it,” said Susan. “It brought back — oh, such lovely times. And I remembered playing chess with fauns and good giants, and the mer-people singing in the sea, and my beautiful horse — and — and —” (PC, Ch. 2)

126.b) — Tiens ! s’exclama Lucy, il ressemble exactement aux figurines d’or avec lesquelles nous jouions aux échecs, lorsque nous étions rois et reines à Cair Paravel. — Remets-toi, **Susan, dit Peter à son autre sœur**.

— Je n’y peux rien, **balbutia Susan**. Cela évoque pour moi des temps tellement merveilleux. Et je me rappelle les parties d’échecs avec les faunes et les bons géants, et les tritons chantant dans la mer, et mon magnifique cheval, et... et... (Trad. AMD)

126.c) — Incredibile — **esclamò Lucy**. — È uguale al cavallo d’oro che usavamo per giocare a scacchi quando eravamo re e regine di Cair Paravel.

— Andiamo, **Lucy**, non ti agitare — **disse Peter rivolto alla sorella**.

— Scusatemi, non posso farci niente. Ø Io... mi sembra di tornare a quel periodo meraviglioso. Giocavo a scacchi con fauni e giganti buoni, mentre le sirene cantavano e il mio magnifico cavallo... (Trad. CB-GL)

[Glose de l’italien]

— Incroyable — **s’exclama Lucy**. — Il est identique au cheval d’or que nous utilisions pour jouer aux échecs, lorsque nous étions rois et reines de Cair Paravel.

— Allez, **Lucy**, ne t’agite pas — **dit Peter en s’adressant à sa sœur**.

— Excusez-moi, je n’y peux rien. Ø Je... j’ai l’impression de revenir à cette période merveilleuse. Je jouais aux échecs avec des faunes et des bons géants, pendant que les sirènes chantaient et que mon magnifique cheval...

Ces incohérences dans la traduction des prénoms pourraient être le résultat, en phase d’édition, d’une relecture du TCI qui n’aurait pas pris en compte le texte original, à partir d’un texte traduit en italien, présentant des omissions de sujets des verbes introducteurs. Elles témoigneraient également du caractère pluriel de la voix narrative, dû entre autres à l’intervention de différents acteurs dans la chaîne éditoriale (traducteur, réviseur, relecteur, éditeur).

En français, la traduction de « *say* » par des verbes comme « gémir », « murmurer » et « balbutier », qui font partie des verbes exprimant la manière de parler, peut changer sensiblement la lecture d’une scène et influencer la perception de l’histoire par le lecteur. Dans la traduction française de *Prince Caspian*, le verbe « balbutier » (trois occurrences) est réservé à un personnage féminin (Susan, voir Exemples 126.b et 128.b), ou à un personnage masculin en détresse et en position de faiblesse (Caspian, 127.b). Si en 128.b le choix de ce verbe est suggéré par la locution adverbiale en incise (« *in an embarrassed voice* ») qui suit et précise « *said* », en 126.b il est subjectif et dépend de l’interprétation du contexte.

127.a) “I’m — I’m sorry, Doctor,” **said** Caspian. “It wasn’t my fault, you know.”

(PC, Ch. 4)

127.b) — Je... je suis désolé, docteur, **balbutia** Caspian. Ce n’était pas de ma faute, vous savez...

(Trad AMD)

128.a) “The DLF beat you in *that* shooting match, Su,” **said** Peter, with a slightly forced smile. Even he had been shaken by this adventure.

“I — I left it too late,” **said** Susan, **in an embarrassed voice**. “I was so afraid it might be, you know — one of our kind of bears, a *talking* bear.” She hated killing things.

(PC, Ch. 9)

128.b) — Le C.P.A. t’a battue dans ce match-là, Susan ! **dit** Peter, avec un sourire un peu forcé, car il avait été bouleversé par l’aventure.

— J’ai... j’ai attendu trop longtemps, **balbutia**-t-elle, **d’une voix embarrassée**. J’avais si peur que cela puisse être, vous savez, l’un de nos ours, un ours *qui parle*... (Elle détestait tuer.) (Trad. AMD)

128.c) — In questo match il P.C.A. ti ha sconfitto, Susan. — Peter fece un sorriso forzato. Anche lui era rimasto profondamente scosso dall’accaduto.

— Io... sono stata colta alla sprovvista — **balbettò** Susan, **imbarazzata**. — Temevo si trattasse di uno di quegli orsi che... insomma, un orso parlante. — Bisogna sapere che Susan detestava uccidere. (Trad. CB-GL)

[Glose de l’italien]

— Dans ce match, le P.C.A. t’a battue, Susan. — Peter eut un sourire forcé. Lui aussi était profondément bouleversé par cet événement.

— Je... j’ai été prise au dépourvu — **balbutia** Susan, **embarrassée**. — Je craignais qu’il s’agisse d’un de ces ours qui... en somme, un ours parlant. — Il faut savoir que Susan détestait tuer.

Ainsi, dans l’Exemple 128.c, la locution adverbiale est également à l’origine de la traduction de « *said* » en italien par « *balbettare* » (« balbutier »). Dans *Prince Caspian* en italien (*Il Principe Caspian*), nous avons comptabilisé sept occurrences de ce verbe, dont une fait référence à Susan (128.c) et les autres à des personnages masculins : Caspian (Chapitre 4 et 15), un nain (Chapitre 11) et un personnage secondaire féminin (Chapitre 14). En revanche, les cinq occurrences de « *say* » / « gémir » accompagnent, dans la traduction française, les interventions des deux filles, Lucy (Exemples 129.b, 131.b, 132.b) et Susan (130.b). Elles expriment la voix sinistre d’un monstre (Exemple 130), font référence à des animaux (Chapitre 11), ou traduisent le verbe *whimper*.

129.a) “Me too,” **said** Lucy. “Oh, I can’t bear it.” (PC, Ch. 1)

129.b) – Pour moi aussi ! **gémît** Lucy. Oh ! Je ne peux pas le supporter ! (Trad. AMD)

129.c) — È vero, è vero — **intervenne** Lucy. — Non riesco a combatterlo! (Trad. CB-GL)

[Glose de l’italien]

— C’est vrai, c’est vrai — **intervint** Lucy. — Je n’arrive pas à le combattre!

L’Exemple 129 montre que le verbe introducteur, en français, est en lien avec la traduction de « *bear* » dans l’énoncé qui suit : « supporter » (129.b). Dans ce cas, le personnage est dans une posture passive et « gémir » conforte cette interprétation. En outre, on remarque une modification de la ponctuation par rapport à 129.a, avec l’ajout d’un point d’exclamation dans les deux traductions, qui souligne l’émotion exprimée par le personnage en difficulté. Mais la

réaction de Lucy, dans la traduction italienne (129.c) est différente, car elle est activement engagée dans une lutte (« *bear* » / « *combattere* » / « combattre ») ; dans ce cas, le verbe introducteur est neutre.

130.a) “Now for a torch,” **said** Peter.  
“Oh, what *is* the good?” **said** Susan. “And as Edmund said—.” (PC, Ch. 2)

130.b) — Maintenant, une torche ! **commanda** Peter.  
— Oh ! à quoi bon ? **gémît** Susan. Et, comme l’a dit Edmund... (Trad. AMD)

130.c) — Ci vuole la torcia. Ø  
— Siate ragionevoli. Ø Come ha detto Edmund... (Trad. CB-GL)

[Glose de l’italien]

— Il faut la torche. Ø  
— Soyez raisonnables. Ø Comme a dit Edmund...

Dans 130.b, la traduction montre encore une fois un lien entre la ponctuation du discours rapporté et le choix du verbe introducteur, car le point d’exclamation est suivi par le verbe « commander », qui explicite le ton martial de Peter selon l’interprétation de la traductrice. Dans la répartie de Susan, en revanche, un deuxième point d’exclamation a été ajouté après son cri (« Oh ! ») qui exprime à la fois sa surprise et sa crainte. Or, la traduction italienne montre en 130.c une lecture différente de cette scène, car la phrase interrogative du TS (attribuée à Susan) est rendue par une impérative, exprimant une « invitation à être raisonnables », et le verbe introducteur est omis. Tout comme ont été omis le verbe introducteur indiquant l’acte de parole de Peter et le déictique correspondant (« *now* »). Sans ce dernier élément, et lue hors contexte, la phrase de Peter pourrait être prononcée d’un ton neutre, comme une simple constatation. En tout cas la suppression des verbes de parole en 130.c laisse les lectrices et les lecteurs libres d’interpréter cet extrait selon leur ressenti.

131.a) “Well, in a manner of speaking,” **said** the Dwarf, scratching his head. “But he’s really a New Narnian himself, a Telmarine, if you follow me.”  
“I don’t,” **said** Edmund.  
“It’s worse than the Wars of the Roses,” **said** Lucy. (PC, Ch. 3)

131.b) — Si l’on veut ; c’est une façon de parler, **dit** le nain, en se grattant la tête. Car, en réalité, Caspian est lui-même un Nouveau Narnien, un Telmarin, vous me suivez ?  
— Non ! **dit** Edmund.  
— C’est plus compliqué que la guerre des Deux-Roses, **gémît** Lucy. (Trad. AMD)

131.c) — In un certo senso — **replicò** il nano, annuendo con un cenno della testa. — Personalmente lui è un Nuovo Narniano, un Telmarino... non so se riuscite a seguirmi.  
— Io ho qualche difficoltà — **rispose** Edmund.

— È più intricato della Guerra delle Due Rose! — **aggiunse** Lucy. (Trad. CB-GL)

[Glose de l'italien]

— Dans un certain sens — **répliqua** le nain, acquiesçant d'un signe de tête. — Personnellement, lui est un Nouveau Narnien, un Telmarin... je ne sais pas si vous arrivez à me suivre.

— J'ai un peu de difficulté — **répondit** Edmund.

— C'est plus embrouillé que la guerre des Deux-Roses ! — **ajouta** Lucy.

132.a) "Oh dear, oh dear," **said** Lucy. "And I was so pleased at finding you again. And I thought you'd let me stay. [...]" (PC, Ch. 10)

132.b) — Oh ! là ! là ! Oh ! là ! là ! **gémît** Lucy. Moi qui étais si contente de vous retrouver. Et je pensais que vous me permettriez de rester. (Trad. AMD)

132.c) — Oh, caro, caro — **continuò** Lucy. — Ero così felice di averti trovato di nuovo! Pensavo che mi avresti fatto restare con te [...] ... (Trad. CB-GL)

[Glose de l'italien]

— Oh, chéri, chéri — **continua** Lucy. — J'étais si heureuse de t'avoir retrouvé ! Je pensais que tu me laisserais rester avec toi [...] ...

133.a) That grey and terrible voice which had spoken only once before **said**, "Oh, is she?" (PC, Ch. 12)

133.b) Cette voix blême et terrifiante, qui, jusqu'ici n'avait parlé qu'une fois, **gémît** : — Oh ! Est-elle vraiment morte ? (Trad. AMD)

133.c) La terribile voce che aveva parlato qualche momento prima **disse**: — Oh, è morta? (Trad. CB-GL)

[Glose de l'italien]

La voix terrible qui avait parlé quelques instants plus tôt **dit** : — Oh, elle est morte ?

Les choix verbaux de ces derniers exemples (130.b ; 131.b ; 132.b) nous paraissent particulièrement subjectifs. Lucy et Susan sont, tout comme leurs frères, respectivement reines et rois à Narnia. Si Susan est la grande sœur prévenante et prudente, il ne faut pas oublier qu'elle est aussi une redoutable archère. Quant à Lucy, la guérisseuse, comme nous l'avons vu (12.3), elle est aussi connue sous le nom de Lucy la Vaillante et c'est grâce à elle que, dans *Prince Caspian* (et souvent dans les autres romans de la saga) l'histoire peut avoir une fin favorable. En effet, des quatre protagonistes c'est elle qui est la plus proche d'Aslan, et elle est très courageuse, malgré son jeune âge. D'ailleurs, ce sont plutôt ces caractéristiques chevaleresques et héroïques qui ont été mises en avant par l'adaptation cinématographique

(2008) de ce roman, plus conforme à l’horizon d’attente actuel que les livres de *The Chronicles of Narnia*.

Dans l’Exemple 132, l’exclamation de Lucy (« Oh ! là ! là ! Oh ! là ! là ! ») mérite une analyse plus attentive, car elle est interprétée d’une manière divergente en 132.b et en 132.c, et qu’elle a une influence sur le choix du verbe de parole. Dans le Chapitre 10 de *Prince Caspian*, d’autres occurrences de « *dear* » ont été traduites différemment, dans le texte français, et, comme nous l’avons déjà decelé précédemment, parfois la traduction française ne montre pas la même cohérence que le texte source, en traduisant de façons différentes un mot « clé » répété, au sein du même chapitre, ou du même roman.

Tableau 23. Occurrences et traductions de « *dear* » (PC, Chapitre 10)

TS	TCF (Trad. AMD)	TCI (Trad CB-GL)	Glose de l’italien
[...] it was from beyond them that the <b>dear</b> voice had called.	[...] c’était de là-bas, au-delà des arbres, que la voix <b>bien-aimée</b> l’avait appelée.	[...] la voce carissima che l’aveva chiamata veniva da lì.	[...] la voix très chère qui l’avait appelée provenait de là bas.
“Aslan, Aslan. <b>Dear</b> Aslan,” sobbed Lucy. “At last.”	— Aslan, Aslan. <b>Cher</b> Aslan, sanglota Lucy. Enfin !	— Aslan, Aslan! <b>Caro, caro</b> Aslan — sospirò Lucy — Finalmente!	— Aslan, Aslan ! <b>Cher, cher</b> Aslan — soupira Lucy — Enfin !
“Oh <b>dear</b> ,” said Lucy.	— Oh ! fit Lucy.	— Oh, <b>caro</b> Aslan...	— Oh, <b>cher</b> Aslan...
“Oh <b>dear</b> , oh <b>dear</b> ,” said Lucy.	— Oh ! là ! là ! Oh ! là ! là ! là ! gémit Lucy	— Oh, <b>caro, caro</b> — continuò Lucy.	— Oh, <b>chéri, chéri</b> — continua Lucy.

Nous avons déjà montré l’importance des répétitions pour la cohésion textuelle, dans *The Chronicles of Narnia*. Le Tableau 23 montre les occurrences de l’adjectif « *dear* », se référant à Aslan ou à sa voix. En français, la traductrice utilise deux fois un adjectif différent (« bien-aimée » et « cher »), et deux fois une interjection (« Oh ! » et « Oh ! là ! là ! »), dans ce qui nous semble une mauvaise interprétation du TS, compte tenu du cotexte. En italien, en revanche, Lucy appelle Aslan « *caro* » (« cher », « [mon] chéri ») cher Aslan », comme elle a l’habitude d’appeler le Lion. La traduction française surinterprète l’inquiétude de Lucy (« *said* » / « gémit »), tandis que la traduction italienne la minimise (« *sobbed* » / « *sospirò* », « soupira ») comme si la présence d’Aslan était incompatible avec un sentiment de peine.

Concernant la traduction de « *said* » par des verbes de parole, une stratégie différente est utilisée dans *L’Odyssée du Passeur d’Aurore* par Philippe Morgaut. Dans ce roman nous n’avons recensé que deux occurrences de « gémir » et elles concernent des personnages masculins. Plus précisément, dans l’exemple 134.b ce verbe traduit l’anglais « *wail* » et dans l’exemple 135.b, le verbe « *whine* » :



134.a) “Ugh, take it away,” **wailed** Eustace. “I hate mice. And I never could bear performing animals. They’re silly and vulgar and — and sentimental.” (VDT, Ch. 1)

134.b) — Pouah ! Enlevez-le, **gémît** Eustache. Je déteste les souris. Et je n’ai jamais pu supporter les animaux de cirque. C’est bête, vulgaire et... et sentimental.

(Trad. PhM)

135.a) “Does your good Majesty mean to beggar me?” **whined** Pug. (VDT, Ch. 4)

135.b) — Est-ce que Votre Majesté a l’intention de me réduire à la mendicité ? **gémît-il**. (Trad. PhM)

Dans *Prince Caspian* en traduction française, si seulement quatre occurrences de « murmurer » sur dix sont attribuables à une locutrice, il s’agit toujours de Lucy, la plus jeune de la fratrie. Les occurrences d’« implorer » vont dans le même sens. À côté de personnages féminins faibles et pleurnichards, les garçons ont l’air plus affirmé et les actes de parole qui leur sont attribués sont introduits parfois par « commander », « couper », « décider », « ordonner » et « trancher », qui soulignent leur rôle de leaders :

136.a) “We **must** clear this ivy away,” **said** Peter.

“Oh, do let’s leave it alone,” **said** Susan. (PC, Ch. 2)

136.b) — Nous **devons** arracher ce lierre ! **décida** Peter.

— Oh ! Laissez-le tranquille ! **implora** Susan. (Trad. AMD)

136.c) — Avanti, **dobbiamo** estirpare quest’edera — li **incitò** Peter.

— Consiglierei di lasciar perdere, per stasera — **intervenne** Susan. (Trad CB-GL)

[Glose de l’italien]

— Allez, nous devons arracher ce lierre — les **incita** Peter.

— Je conseillerais de laisser tomber, pour ce soir — **intervint** Susan.

L’Exemple 136 montre deux interprétations différentes de la modalité (« *must* » / « devons » / « *dobbiamo* »), entraînant une mise en scène subjective des personnages : le texte français fait état d’une décision de la part de Peter, impliquant une obligation, tandis que pour le texte italien il s’agit plutôt d’un encouragement à une action collective. En fait, dans l’Exemple 136.c, le verbe « intervenir » (« *intervenne* ») est neutre et pourrait exprimer une relation horizontale, confortant le sémantisme d’« inciter » (stimuler, pousser à faire quelque chose), sans impliquer forcément une relation de pouvoir. Concernant le personnage féminin, si en italien Susan participe à l’action en donnant son point de vue, en français elle implore son frère d’épargner la plante qu’il souhaite arracher. Ainsi, « implorer » a une charge émotionnelle forte et sous-tend un rapport hiérarchique dominant/dominé.

En suivant une tendance habituelle dans la traduction anglais/français, la traductrice utilise des verbes introducteurs plus spécifiques. Elle donne ainsi des informations supplémentaires, interprétant les réactions du personnage, ses états d'âme. Nous pourrions considérer ces choix comme des explicitations d'un contenu que le traducteur juge implicite, suite à une inférence. Toutefois, ces interprétations subjectives du narrateur/traducteur implicite nous paraissent parfois difficiles à justifier et nous ramènent aux réflexions mises en avant par le rapport sur l'égalité filles-garçons (Naves et Wisnia-Weill, 2014, p. 24).

Si, dans le TS, le lecteur est appelé à faire lui-même des inférences et à construire un certain univers narratif en lisant entre les lignes des dialogues, en français il a un canevas beaucoup plus défini qui ne laisse plus beaucoup d'espace à l'imagination et dans lequel les personnages sont enfermés, voire figés. Une analyse minutieuse des occurrences de chaque verbe introducteur, pour tous les romans de la saga, nous montrerait s'il existe une différence dans leur attribution aux personnages, filles ou garçons. Cela répondrait aussi à des questionnements par rapport à une certaine misogynie qui a été remarquée dans les travaux de C.S. Lewis, (Hilder, 2013 ; Mochel-Caballero, 2011 et 2017), pouvant être à l'origine du positionnement contestable de la traductrice française. En effet, si la surreprésentation de personnages masculins concerne les adultes, humains et personnages fantastiques, les enfants, incarnant toujours des rôles principaux, sont assez équilibrés en termes de proportion filles-garçons, comme nous l'avons déjà précisé. De plus, le personnage focalisateur est souvent une fille, et c'est son regard qu'épouse le narrateur.

Finalement, la traduction française du *Prince Caspian* se révèle moins flatteuse envers le genre féminin que l'original. L'expérience de lecture dans les trois langues analysées se trouve profondément modifiée, grâce aux prises de position subjectives du traducteur implicite, dont la voix se révèle tant par sa présence que par son absence apparente, engendrant un changement de perspective. Nous avons remarqué des tendances différentes et presque opposées, qui vont d'une prise de position forte dans l'interprétation des attitudes et des ressentis des personnages, que l'on pourrait désigner par des « intrusions narratives à caractère modalisant » (Salbayre et Vincent-Arnaud, 2006, p. 67), jusqu'à l'effacement du narrateur énonciateur et à la dilution de sa subjectivité dans la description narrative. Si le lecteur français est encadré et accompagné dans l'expérience de lecture, la lectrice et le lecteur italiens bénéficient d'une liberté quasiment totale dans leur interprétation des dialogues, mais risquent parfois de s'égarer, là où la suppression des verbes de parole les prive de balises et d'ancrages nécessaires pour comprendre qui sont les interlocuteurs et à qui attribuer un acte de parole donné.

Parallèlement, nous avons pu observer que la traductrice française suit une tendance commune en traduction anglais/français, en choisissant des verbes introducteurs plus spécifiques, mais ces choix, manquant de nuances, modèlent ostensiblement les personnages à sa façon. Le lecteur de la traduction aura à faire, dans ce sens, un effort interprétatif moindre, mais l'expérience de lecture s'en trouve manipulée et avec une seule clé de lecture possible. Nous avons tenté de mettre en avant les risques qu'une telle stratégie de traduction implique pour des jeunes lecteurs dans le processus d'identification avec les personnages féminins, dont le portrait correspond à des stéréotypes et des clichés. Cela montre le besoin d'une mise à jour des traductions qui ne respectent pas les propos plus neutres du texte de départ, mais ouvre également le débat sur la nécessité de conformer ou pas les traductions aux valeurs contemporaines (voir aussi 2.4 et 11.3.3). Dans ce chapitre, tout comme dans cette thèse dans son ensemble, en suivant les traces de la présence de voix traductives différentes et parfois contradictoires et en essayant de contextualiser leurs choix, nous avons souligné le rôle de la traduction en tant que véhicule de l'idéologie et le lien étroit qui unit traduction, idéologie et société.

## CONCLUSIONS

Nous avons ouvert notre thèse en nous questionnant sur les liens entre point de vue narratif et idéologie, et sur les enjeux de leur transfert en traduction, dans un corpus de littérature de jeunesse anglais-français, constitué de *The Chronicles of Narnia* ([1998] 2011) et de *Le Monde de Narnia* ([2005] 2010). Le recueil écrit par C.S. Lewis est intéressant à plusieurs égards et notamment parce qu'il présente un double plan de lecture, dont nous avons donné plusieurs exemples. En fait, les sept romans qui le composent peuvent être lus à la fois comme des histoires fantastiques ou comme des contes empreints de messages religieux. L'ordre selon lequel ils sont organisés dans l'édition actuelle évoque ainsi un parcours allant de la Genèse à l'Apocalypse.

Nous avons étudié en particulier la façon dont ce double plan de lecture, strictement lié à l'idéologie, est transféré en traduction, et nous nous sommes également demandé si le transfert traductif préserve les mêmes potentiels du texte source, quel genre de modifications on peut observer dans les textes cibles et quels effets elles engendrent en termes de réception. Plus particulièrement, notre analyse semi-automatique, qualitative et quantitative visait ainsi à mettre au jour les éléments linguistiques véhiculant le point de vue idéologique dans le texte source et à confronter leur rendu en texte cible. Elle a été réalisée sous l'égide des *Corpus-based Translation Studies* et empruntant notamment des outils à la narratologie, à la pragmatique et à l'analyse critique du discours.

Dans un premier temps, nous avons posé les fondements théoriques de notre étude, en définissant les mots clés du titre, idéologie et point de vue, tout en réfléchissant aux points de contact entre ces concepts et le discours, la traduction, la littérature d'enfance et de jeunesse, et le cas spécifique de la traduction de ce type de littérature. En nous inspirant des démarches de la CDA, nous avons défini l'idéologie comme ce qui se dissimule derrière les discours (Fairclough, 1992), mais aussi comme ce qui imprègne les relations entre individus, œuvrant à la conservation ou à la modification des équilibres du pouvoir. D'une façon plus générale, les idéologies sont des systèmes de croyances partagées au niveau socioculturel (van Dijk, 1998, p. 29), c'est-à-dire, comme le point de vue, des façons de voir le monde (Fowler, 1996). Nous avons donc souhaité mettre au jour certaines des composantes idéologiques à l'œuvre dans *The Chronicles of Narnia* et celles que généraient leurs traductions françaises, notre

hypothèse étant que le système de valeurs du texte source avait subi des modifications au cours du processus traduisant.

Le point de vue, qui est au cœur de notre étude, est un mécanisme clé en narratologie, car il garantit l'accès du lecteur à l'univers narratif. Il peut être observé depuis différentes perspectives. Nous l'avons considéré sous le double angle de la linguistique et de la narratologie, et utilisé comme un instrument pour sonder l'idéologie dans le texte. Ainsi, le concept de point de vue implique à la fois une perception et une réflexion sur cette perception, ou son élaboration cognitive, qui indique le lien évident entre point de vue et idéologie. En effet, cette position désigne aussi bien la perspective d'où l'histoire est narrée qu'un espace émotionnel et cognitif. Connaître les mécanismes par lesquels l'auteur implicite/narrateur emmène le lecteur/narrataire à prendre place dans cet espace permet de comprendre l'impact idéologique du texte (Stephens, 1992, p. 14).

En narratologie, tant l'instance « qui voit » et détermine le point de vue, que l'instance « qui parle » ou voix narrative, sont reliées au narrateur (Genette, 2007, p 191). Dans la double compétence qu'elle incarne et que nous venons de souligner, l'instance du narrateur nous est apparue d'emblée comme fondamentale pour notre recherche, et au cœur d'une dynamique dialogique. Car si d'une part c'est elle qui gère le point de vue, en véritable architecte du texte, elle fait également le lien entre ce dernier et le narrataire/lecteur implicite, et son importance est cruciale en traduction de littérature de jeunesse, où elle prend une forme particulière. Ces particularités se manifestent notamment dans les conditions d'énonciation spécifiques, lorsqu'un texte s'adresse à la fois à un jeune public et à des adultes. Elle est aussi le lieu où se joue une négociation entre les points de vue de l'auteur et du traducteur implicites. En traduction, ces mêmes instances narratives, tout comme l'appareil technique du point de vue, sont transférées dans un nouveau système, avec des conséquences sur l'idéologie de la traduction qu'elles véhiculent. L'instance du traducteur implicite prend le contrôle et s'exprime par le biais du narrateur de la traduction, en engendrant une superposition de voix ou une polyphonie que nous avons essayé d'interpréter en analysant son expression dans le texte.

Nous avons donc établi une méthodologie qui nous a permis de repérer les marqueurs du point de vue idéologique et d'étudier ce dernier, en traduction, dans une dimension contrastive anglais-français. Nous avons construit un corpus électronique parallèle, exploitable avec un logiciel d'analyse lexicale, et constitué une « boîte à outils » nous permettant de repérer tous les décalages ou glissements entre les textes source et cible. Parmi ces outils figurent les fichiers parallèles, mais aussi des logiciels de textométrie (notamment

WordSmith Tools), des corpus de référence en langue française comme Frantext et la Bible en format électronique, en anglais et en français, pour le repérage des traces d'intertextualité et pour le calcul de concordances. Plus précisément, au cœur de notre dispositif d'analyse il y a d'une part des marqueurs linguistique du point de vue idéologique tels que les choix lexicaux, les déictiques et les adverbes de quantité et de manière ; au niveau verbal, la modalité et la transitivité et, au niveau syntaxique, des figures comme la répétition. D'autre part, notre méthode inclut les techniques narratives de la focalisation et du point de vue. Nous souhaitons voir notamment de quelle manière les valeurs chrétiennes de *The Chronicles of Narnia* sont exprimées par le biais du point de vue de l'auteur et/ou du traducteur implicites, et transférées en traduction, ainsi que découvrir si éventuellement d'autres systèmes axiologiques émergeraient dans le texte cible.

Dans notre thèse, à côté d'une perspective bilingue, anglais-français, que nous avons privilégiée, nous avons utilisé les traductions italiennes (sur un corpus partiellement numérisé) à chaque fois qu'elles nous permettaient de montrer une facette différente du processus traduisant, comme une sorte de corpus « de contrôle ». Pareillement, nous avons fait appel à des traductions précédentes de *The Lion, The Witch and The Wardrobe*, par Marie-Christine Blanchet et Anne-Marie Dalmais (voir détails au Chapitre 11, Tableau 3), pour observer si des modifications avaient été apportées dans l'édition actuelle, utilisée pour la compilation de notre corpus.

Au cours de notre étude, les marqueurs du point de vue idéologique ont été notamment repérés dans les scènes les plus symboliques et donc les plus évocatrices du substrat biblique. Cette démarche nous a amenée à placer l'instance du narrateur au centre de notre appareil d'analyse, de par son rôle de régie dans la gestion du point de vue narratif. En effet, au cœur de toutes les dynamiques permettant la réactualisation du texte par son lecteur, le narrateur est le garant d'un pacte de lecture entre l'auteur et le lecteur implicites. En littérature d'enfance et de jeunesse, le narrataire n'est pas une instance simple, comme le montre l'existence d'un lectorat multiple, que nous avons largement évoquée. Nous avons également mis en avant la question de la communication asymétrique qui caractérise cette littérature, ou d'une *double/dual address* (Wall, 1991 ; O'Sullivan, 2003) ; à cet égard, les instances du narrataire et du lecteur implicites seraient doubles en littérature de jeunesse, représentant un enfant et un adulte à la fois. Cette caractéristique étant un enjeu majeur pour le choix des stratégies traductives, nous avons mis au jour le lecteur implicite des traductions. Les résultats ont révélé l'existence de lecteurs implicites différents selon les textes, plus jeunes en général, dans les livres traduits par Anne-Marie Dalmais (LWW, PC) et plus mûrs dans ceux traduits

par Philippe Morgaut (HHB, VDT, SC, LB), tandis que *Le Neveu du Magicien* (par Cécile Dutheil de la Rochère) a probablement été soumis à des modifications majeures en phase de post-traduction et se situe à mi-chemin, tout en étant un cas à part au regard des nombreuses omissions ou suppressions volontaires de texte.

En tant que porte-parole de l'idéologie dans le texte, le narrateur de la traduction révèle des décalages par rapport au texte source. Dans *The Chronicles of Narnia*, cette instance narrative a un rôle moralisateur et rassurant à la fois. Dans son art de créer une relation intime avec son narrataire, en l'interpellant par « *you* », et en l'impliquant en première personne dans le récit (voir 4.2), se trouve l'une des clés de la stratégie de transmission de l'idéologie du texte. En parallèle, le lecteur a naturellement tendance à épouser le regard du personnage ou à observer le personnage agir, tout comme le fait le narrateur. Cela entraîne une implication différente dans la scène, qu'on la vive ou qu'on l'embrasse du regard, de plus près ou de loin. Les procédés selon lesquels le lecteur est invité à « entrer » dans l'espace narratif concernent le système des déictiques.

L'analyse des déictiques dans le texte source a montré un lien entre les appels au narrataire, la focalisation interne à partir d'un personnage et le point de vue spatio-temporel. Leur interaction contribue à former le point de vue idéologique, qui consiste à proposer une perspective d'où observer des moments clés de l'histoire, souvent particulièrement riches en significations symboliques. Ces lieux sont fondamentaux pour apprécier un double plan de lecture lié, comme nous l'avons rappelé, à un message spirituel : ils ne sont pas construits de la même manière dans le texte source et en traduction. Les modifications des pronoms sujet, minant les repères déictiques, engendrent un processus de distanciation, tout comme l'omission de repères spatio-temporels. À cet égard, nos résultats confirment les résultats de Şerban et Mason (2003), Şerban (2004), et Bosseaux (2007), illustrés au Chapitre 6. Ces remaniements, impactant à des degrés différents l'ancrage créé par les déictiques, ont plus précisément un effet distal sur le plan spatio-temporel et psychologique. Ainsi, le lecteur implicite semble tenu à distance dans le texte français, et notamment en des moments hautement symboliques, dans lesquels l'intertextualité biblique est plus présente. Cette stratégie a des conséquences majeures sur la réception du texte cible, tout en confortant un horizon d'attente différent par rapport à celui du texte source. L'attention portée en France à la défense de la laïcité pourrait jouer un rôle important dans la lecture de *The Chronicles of Narnia* que proposent les Éditions Gallimard Jeunesse. À cet égard, la traduction italienne fait état d'un lectorat distinct, plus apte à reconnaître les valeurs chrétiennes du TS, voire à les amplifier.

Dans l'économie narrative, nous avons mis en évidence la différence entre une focalisation en mode narrateur et une focalisation interne, en mode personnage, et nous avons repéré dans le texte à la fois une focalisation « chorale », qui considère les enfants comme un groupe solidaire, avec une même perspective sur les événements, et des points de vue individuels. Les personnages focalisateurs sont souvent les jeunes protagonistes, et le regard de l'un d'entre eux prime sur les autres, notamment, celui de Digory dans *The Magician's Nephew*, de Lucy dans *The Lion, The Witch and The Wardrobe*, Prince Caspian et *The Voyage of the Dawn Treader*, et de Shasta dans *The Horse and His Boy*. Le fait de filtrer le point de vue par le regard de ces personnages constitue un trait générique, caractérisant la littérature d'enfance et de jeunesse, qui est au cœur de notre étude.

Parmi tous les protagonistes, Aslan est un élément à part. Dans le système axiologique de TCN il est la « valeur absolue » (Jouve, 2001, p. 69), pivot autour duquel s'articulent tous les autres personnages. Au niveau de l'économie narrative du roman, Aslan est le véritable moteur du double plan de lecture, évocateur d'un substrat biblique. Il est le symbole du Christ et il est toujours représenté par le biais d'une focalisation externe, un mode de focalisation qui caractérise à bien des égards le récit biblique, et notamment évangélique, dont les traces d'intertextualité sont nombreuses dans TCN. En traduction, des modifications au niveau de la transitivité et des choix lexicaux privent ses actions de vigueur dans des moments où elles montrent sa capacité de démiurge, qui se trouve alors anéantie, tout comme son rôle évocateur d'une instance divine est offusqué. Ces modifications ont des conséquences d'autant plus profondes que la place de ce personnage dans l'économie narrative est centrale.

Le texte est un tout cohérent. Notre analyse a confirmé que des micro-changements dans la structure grammaticale et dans le lexique, en tant qu'éléments porteurs de sens et ayant une valeur pragmatique et socio-sémiotique (Rosa, 2009, p. 227), peuvent affecter la structure narrative en entier. Pareillement, nous avons montré que la cohésion textuelle est le résultat d'un grand nombre d'éléments, tels que les répétitions de substantifs, d'adjectifs, ou d'adverbes, qui forment un véritable tissu de coréférences. Or, nous avons remarqué des transformations dans les éléments qui assurent cette cohésion, souvent dues à des raisons de style en langue cible. Tout en étant justifié du point de vue linguistique, nous semble-t-il, le non transfert de ces structures en traduction prive de force certains éléments symboliques et brouille le cadre, minant la cohésion du tissu narratif dans son ensemble. D'autant plus que d'autres stratégies sont possibles, comme le montre, entre autres, l'Exemple 81.b (12.2). Outre la distanciation par la modification des déictiques, les interventions sur la cohésion textuelle par la suppression des répétitions et les choix lexicaux et verbaux, y compris ceux



concernant la transitivité et la modalité, l'analyse de la prosodie sémantique a confirmé un effacement des thèmes religieux ou mystiques, à la faveur d'une description plus rationnelle et moins évocatrice de ce substrat métaphysique qui constitue l'un des intérêts majeurs de ces romans.

Si, dans la traduction française en général, on remarque un lissage des thèmes liés au sacré, par les moyens que nous avons décrits, des stratégies différentes sont mises en œuvre dans le texte cible au sujet des *topoi* de la violence et de la mort. Ces derniers ne sont pas rares dans la littérature dite *fantasy*, ni dans la littérature de jeunesse en général. Ainsi, nous avons remarqué qu'il peut y avoir dans la traduction de *The Chronicles of Narnia* une amplification des expressions liées à la violence et à la mort, qui s'appuie sur les choix lexicaux. En même temps, dans le texte cible le point de vue a tendance par moments à éloigner le regard, par une stratégie opposée. Enfin, dans un roman (*Prince Caspian*), des interprétations de la traductrice ont donné lieu à des stéréotypes sexistes que nous avons repérés par le biais d'une analyse des verbes introducteurs. La stratégie d'explicitation utilisée modifie les portraits des personnages et les enferme dans des clichés qui tendent à renforcer les accusations de misogynie envers l'auteur de *The Chronicles of Narnia* et qui, surtout, changent le rapport au texte pour les jeunes lecteurs, dans une phase délicate de construction de l'identité.

En traduction, l'analyse des sept romans a mis au jour des apports et stratégies différentes. Comme nous l'avons souligné, *Le Monde de Narnia* est l'œuvre de deux traductrices et d'un traducteur. L'ensemble hétérogène des voix traductives amplifie effectivement le dialogisme inhérent à toute œuvre littéraire. Les points de vue ne sont pas homogènes non plus. D'autant plus que le caractère pluriel de la voix narrative est ultérieurement complexifié par l'intervention de différents acteurs dans la chaîne éditoriale (réviseurs, relecteurs, éditeur) qui participent à l'élaboration du livre et qui interviennent dans différentes phases de la production, après le traducteur. Ces interventions ne sont pas facilement détectables, mais sont parfois révélées par des omissions, comme nous l'avons montré au Chapitre 12, et des incohérences au niveau lexical. Nous avons montré que ces incohérences minent la cohésion textuelle du texte cible et ont un impact sur la construction de l'espace narratif, dont les détails sont essentiels pour l'illusion narrative et l'identification des lecteurs avec les personnages. Or, visant des publics cibles différents, cette polyphonie ajoute de la complexité à une voix narrative du texte source qui a évolué au cours du recueil, vers un ton plus grave. En fait, au fil des histoires, l'auteur s'adresse à un lecteur implicite

moins naïf, qui a mûri au cours des aventures, entrant par la porte de l'armoire magique et sortant par la porte du paradis.

Ainsi, construit par le biais d'un tissu de coréférences et de procédés rhétoriques divers, le point de vue idéologique varie sensiblement d'un roman à l'autre. C'est pourquoi on ne peut pas parler d'une politique éditoriale cohérente, de la part de Gallimard Jeunesse, mais plutôt d'une association de tendances différentes au sein d'un même recueil. Comme nous l'avons souligné, le système axiologique du texte original semble ne répondre pas entièrement aux attentes du public cible français, ou ne pas correspondre complètement à l'idéologie des traducteurs. Par conséquent, les traductions lissent, de manière plus ou moins évidente, le message christique du texte source. La présence dans *Le Monde de Narnia* de traductions datées, effectuées dans les années 1980, contribue à engendrer un décalage dans les voix traductives vis-à-vis d'autres valeurs, telles que le féminisme ; plus généralement, on y reconnaît une caractéristique de la traduction de jeunesse, par moments moins attentive au texte original et moins respectueuse de son intégrité en tant qu'œuvre d'art à part entière. Néanmoins, cette même attitude concerne la traduction récente de *The Magician's Nephew*, ce qui nous laisse penser que le problème est ailleurs que dans la date de traduction.

Pour conclure, les atouts majeurs de notre étude ont été, d'une part, d'apporter une contribution inédite à la traductologie de corpus dans le domaine de la littérature de jeunesse, de par le choix des textes à analyser : *The Chronicles of Narnia* et leurs traductions françaises, que nous avons soumis à un protocole d'analyse semi-automatique, qualitative et quantitative, afin d'étudier le point de vue idéologique. Cette démarche a mis en avant la dimension symbolique de l'œuvre. D'autre part, l'analyse du TS et du TC a été traitée sous plusieurs angles. Dans une perspective globale ou macro-textuelle, d'abord, en prenant en compte la dimension contextuelle des textes de notre corpus, et ensuite celle du paratexte et de l'incipit, jusqu'à la dimension micro-textuelle de la phrase et du mot, ensuite. En parallèle, l'aspect quantitatif de notre analyse a montré que l'œuvre littéraire est aussi constituée de valeurs mesurables : l'accumulation, la singularité ou l'absence d'un facteur donné est un élément porteur de sens, permettant d'appréhender des aspects du texte qui pourraient passer inaperçus, et invitant ainsi à des analyses plus approfondies.

Notre recherche a permis d'établir une méthodologie efficace pour l'étude du point de vue idéologique dans le texte, comprenant une série de marqueurs linguistiques susceptibles de véhiculer l'idéologie, grâce à leur interaction avec les instances narratologiques. Aussi avons-nous montré que le point de vue idéologique est le résultat de l'interaction entre point de vue spatio-temporel et psychologique, et qu'il est construit à l'aide d'éléments divers,

allant de l'échelle du mot à celle de la phrase dans son cotexte, en association avec la technique de la focalisation. Ce travail a permis une réflexion sur la langue en traduction, dans le contexte de la littérature de jeunesse, en mettant au jour les risques de certaines stratégies telles que le lissage, la simplification et l'explicitation, pouvant réduire l'expérience de lecture du jeune public à un parcours excessivement balisé et pouvant priver le texte cible de caractéristiques essentielles, présentes dans le texte source. Par ailleurs, ce travail de recherche a souligné la nécessité de bien connaître la poétique de l'auteur pour faire les bonnes inférences au cours du processus traduisant. De fait, nous avons voulu montrer que le transfert d'un texte d'une langue vers une autre n'est pas un accident nécessaire mais une opportunité, ouvrant à de nouvelles perspectives, par lesquelles la traduction exalte ou atténue des potentiels déjà existants, et que dans tout processus traductif le point de vue et l'idéologie ont un rôle clé.

Comme nous l'avons précisé, notre analyse du point de vue idéologique a demandé la création d'un corpus électronique, exploitable par un logiciel de textométrie. Nous avons appris les fonctionnalités élémentaires de différents outils d'analyse automatique, dont nous avons pu apprécier l'ergonomie et la facilité d'utilisation, en choisissant d'utiliser *WordSmith Tools*. Pour cette démarche, nous avons franchi plusieurs étapes, essentielles pour la compilation du corpus, et permettant d'aboutir à la collecte des données à analyser. Notre méthode a répondu au besoin de sonder le texte en profondeur, suivant notre dessein initial, tout en suggérant de nouveaux développements imprévus, qui nous ont amenée à découvrir d'autres thèmes importants pour l'analyse, ainsi que de marqueurs susceptibles de les étudier, dans une interaction constante entre traductologie, pragmatique et narratologie. Cette démarche a permis un accès aux textes plus rapide et plus précis qu'une analyse manuelle, mais la tâche est loin d'être épuisée. En effet, nos analyses ont été effectuées sur un corpus non annoté. Nous n'avons pas mené des recherches systématiques sur certaines catégories de mots, mais nous sommes toujours partie de la forme de base (lemme). Aussi est-il important de souligner qu'à ce stade tous les marqueurs du point de vue ne peuvent pas faire l'objet d'une recherche automatique ou requièrent un tri manuel important. Nous avons privilégié l'analyse de type KWIC (*Key Word In Context*), dans laquelle le mot recherché (pivot) apparaît au milieu d'une série de mots, accompagné de son contexte (concordances), et KWAC (*Key Word And Context*), avec une vue sur la phrase, voire le paragraphe ; mais une lecture attentive du texte dans son ensemble est une priorité, car les effets d'un choix lexical, ou d'un autre marqueur, retentissent plus fort qu'au simple niveau de la phrase. Cette méthodologie a prouvé son efficacité dans notre analyse, mais les spécialistes de traitement

automatique des langues (TAL) pourraient parfois juger notre démarche comme excessivement superficielle, selon les critères les plus pointus de leur discipline.

L'intertextualité est également un point complexe. Nous avons mis au jour des allusions à la Bible mais n'avons pas parlé des autres références que Lewis a glissées dans le texte, allant de la littérature pour enfants aux Fables de Jean de La Fontaine. Une recherche ultérieure pourrait effectivement concerner ce sujet, qui mettrait en avant un autre plan de lecture pour les tenants d'une tradition française toujours présente dans la culture contemporaine. Nous avons remarqué d'ailleurs que la dimension chevaleresque de ces romans est mise à l'honneur en traduction, tout en utilisant des filtres interprétatifs différents pour les personnages, selon qu'il s'agit de garçons ou de filles, mais n'avons effleuré le sujet et beaucoup reste à dire. Il en va de même pour les thèmes de la violence et de la mort, de l'éducation et de l'écologie, tous d'une brûlante actualité.

En outre, à partir de nos résultats d'analyse, une étape successive pourrait recenser tous les verbes de parole utilisés dans le TS (« *say* » et d'autres verbes introducteurs) pour dresser un portrait afférent de chacun des personnages, selon les dénotations et les connotations de ces verbes, et les confronter à leurs traductions. Des études ultérieures pourraient ensuite d'une part élargir l'analyse à un corpus plus vaste de littérature de jeunesse et d'autre part analyser d'autres travaux des mêmes traducteurs (et notamment de la traductrice de *Prince Caspian*, Anne-Marie Dalmais) pour chercher des constantes, si elles existent, à l'aide des outils de traitement automatique des langues.

Aussi pourrait-on étudier de façon approfondie et plus systématique d'autres marqueurs du point de vue idéologique, parmi ceux que nous avons identifiés, dans toutes les traductions et retraductions de *The Chronicles of Narnia*, tant en français qu'en italien. Pareillement, une analyse des changements apportés aux dialogues et sous-titres de la trilogie filmique, d'un point de vue intralinguistique d'abord, considérant l'œuvre littéraire (TS) et son adaptation pour l'écran, ainsi qu'interlinguistique, dans différentes langues, et par une équipe internationale, permettrait d'étudier la traduction de l'idéologie sous un angle multimédia et intersémiotique. Cette étude pourrait confirmer ou infirmer l'existence de nouvelles tendances en traduction de littérature de jeunesse, observées au tournant du nouveau millénaire. Une attention majeure pourrait être consacrée aux contenus sexistes et racistes, et aux thèmes de la violence et de la mort, pour étudier comment est exercée l'action de la censure dans les publications pour les enfants, au niveau international.

La diffusion planétaire du chef d'œuvre pour l'enfance de C.S. Lewis, traduit au moins en 48 langues, permettrait d'approfondir notre connaissance des différentes stratégies de

traduction adoptées pour traduire un même texte, profitant d'une perspective internationale particulièrement riche. On pourrait ainsi envisager d'enrichir notre corpus avec les traductions numérisées de *The Chronicles of Narnia* en d'autres langues, européennes et extra-européennes. Grâce aux outils offerts par le traitement automatique des langues, ce vaste corpus multilingue irait renforcer les corpus de littérature de jeunesse existant, ouvrant la voie à de projets de recherche ultérieurs. Des corpus en langues asiatiques permettraient par exemple de découvrir la manière dont le substrat biblique du TS a été intégré, ou refoulé, par des cultures de tradition religieuse différente, et l'étude du point de vue idéologique dans une perspective multilingue ouvrirait certainement de nouveaux horizons aux chercheurs et aux chercheuses, tant du point de vue traductologique que narratologique et pragmatique.

Ces projets permettraient d'approfondir nos connaissances autour de la traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse, en enrichissant une cartographie mondiale du phénomène, qui reste à tracer. Ils exigeraient la collaboration de chercheurs de langues et de cultures différentes et contribueraient par ce fait aux échanges, au partage et à l'enrichissement mutuel qui sont au cœur de la recherche.

## Bibliographie

### Sources primaires

Lewis, Clive Staples, *The Chronicles of Narnia*, Londres, HarperCollins, [1950–1956/1998] 2011.

-----, *Le Lion et la Sorcière Blanche*, trad. par Blanchet, Marie-Christine, Paris, Hachette, Coll. Bibliothèque Rose, 1973.

-----, *Le Monde de Narnia*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2005. [Traduit de l'anglais par Cécile Dutheil de la Rochère, Anne-Marie Dalmais et Philippe Morgaut].

-----, *Le Cronache di Narnia*, Milan, Mondadori, 2005. [Traduit de l'anglais par Chiara Belliti, Fedora Dei et Giuseppe Lippi (rév.)].

### Ouvrages théoriques

#### Œuvres de C.S. Lewis

Lewis, Clive Staples, *The Abolition of Man or Reflections on education with special reference to the teaching of English in the upper forms of schools*, Londres, HarperCollins, [1943] 2001.

-----, *Surprised by Joy: The Shape of my Early Life*, Londres, HarperCollins, [1955] 2002.

-----, *Studies in Words*, Cambridge, Cambridge University Press, 1960a.

-----, “It All Began with a Picture...”, dans *The Radio Times, Junior Section*, vol. 148, 1960b.

-----, *An Experiment in Criticism*, Cambridge University Press, 1961.

-----, “On Three Ways of Writing for Children”, dans *Of Other Worlds, Essays and Stories*, San Diego, New York et Londres, A Harvest Book, 1966, pp. 22–34. [Essai écrit en 1952].

## **Études sur Narnia et sur C.S. Lewis**

Carriero, Antonio (dir.) *Narnia, la teologia fuori dall’armadio*, Padoue, Messaggero di Sant’Antonio, 2016.

Caughey, Shanna (dir.), *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S. Lewis’ Chronicles*, Dallas Texas, Benbella Books, 2005.

Ditchfield, Christin, *A Family Guide to Narnia: Biblical Truths in C.S. Lewis’s The Chronicles of Narnia*, Wheaton, Crossway Books, 2003.

Duriez, Colin, *The C.S. Lewis Encyclopedia: A Comprehensive Guide to His Life, Thought and Writings*, Londres, Azure, 2002.

-----, “Narnia in the Modern World: Rehabilitating a Lost Consciousness”, dans Shanna Caughey (dir.) *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S. Lewis’ Chronicles*, Dallas, Benbella Books, 2005, pp. 297–310.

Fernandez Irène, *Mythe et rationalisme dans l’oeuvre de C.S. Lewis*, Thèse de doctorat en anglais, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 1992.

Ford, Paul F. *Companion to Narnia: A Complete Guide to the Enchanting World of C.S. Lewis’s The Chronicles of Narnia*, San Francisco, HarperSanFrancisco, 1980.

-----, *Pocket Companion to Narnia. A Guide to the Magical World of C.S. Lewis*, Londres, HarperCollins, 2005. [PerfectBound e-book].

François, Anne-Isabelle, « Dénier Narnia. Fantasy, idéologie et enjeux genrés », dans Gilles Béhotéguy, Christiane Connan-Pintado et Gersende Plissonneau (dirs), *Idéologie et roman pour la jeunesse au XXI<sup>e</sup> siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, pp. 167–182.

Giardina, Natasha, “Elusive Prey: Searching for Traces of Narnia in the Jungles of the Psyche”, dans Shanna Caughey (dir.) *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S. Lewis’ Chronicles*, Dallas Texas, Benbella Books, 2005, pp. 33–43.

Hart, Dabney Adams, *Through the Open Door: A New Look at C.S. Lewis*, Tuscaloosa, University of Alabama press, 1984.

Hervey, Sándor G. J. “Ideology and Strategy in Translating Children’s Literature”, *Forum for Modern Language Studies* (FMLS), 33 (1), 1997, pp. 60–71.

Hilder, Monika, *Surprised by the Feminine: A Rereading of C.S. Lewis and Gender*, New York, Washington, Berne, Peter Lang, 2013.

Holbrook, David, *The Skeleton in the Wardrobe, C.S. Lewis’s Fantasies: A Phenomenological Study*, Londres, Associated University Presses et Bucknell University Press, 1991.

Hooper, Walter (dir.) *The Collected Letters of C.S. Lewis. Narnia, Cambridge, and Joy, 1950–1963*, vol. 3, Londres, HarperCollins e-books, 2009.

Hulan, David, “Narnia and the Seven Deadly Sins”, *Proceedings of the Narnia Conference*, Wade Center, Wheaton College, Los Angeles, CA, 11 novembre 1969, Non publié.

King, Don W. “Narnia and The Seven Deadly Sins”, *Mythlore*, 10 (4), 1984, pp. 14–19.



Kort, Wesley A., “*The Chronicles of Narnia: Where to Start*”, dans Shanna Caughey (dir.) *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S. Lewis’ Chronicles*, Dallas, Benbella Books, 2005, pp. 103–111.

Lewis, Warren, H. (dir), *Letters of C.S. Lewis*, New York, Harcourt Brace, 1966.

Manlove, Colin N., *The Chronicles of Narnia: The Patterning of a Fantastic World*, New York, Twayne, 1993.

Miller, Laura, *The Magician’s Book. A Skeptic’s Adventure in Narnia*, New York, Boston et Londres, Back Bay Books, 2008.

Mochel-Caballero, Anne-Frédérique, *L’Évangile selon C.S. Lewis. Le dépassement du masculin/féminin dans la quête de Dieu*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

-----, « ‘Les batailles sont affreuses quand les femmes se battent’ : être une fille, un garçon dans *Les Chroniques de Narnia de C.S. Lewis* », dans Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dirs) *Être une Fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. Europe 1850–2014*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, pp. 219–231.

Pullman, Philip, “The Republic of Heaven.”, *Horn Book*, 1<sup>er</sup> novembre 2001, pp. 655–669. [En ligne : <http://republicofheaven.wordpress.com/>, consulté le 23 juillet 2018].

Schakel, Peter J., *Imagination and the Arts in C.S. Lewis: Journeying to Narnia and Other Worlds*, Columbia, University of Missouri Press, 2002.

-----, *The Way into Narnia. A Reader’s Guide*, Cambridge, Eerdmans, 2005.

Schall, James V. “The Beginning of the Real Story”, dans Shanna Caughey (dir.) *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S. Lewis’ Chronicles*, Dallas, Texas, Benbella Books, 2005, pp. 147–158.

Starr, Charlie W., “*The Silver Chair* and the Silver Screen: C.S. Lewis on Myth, Fairy Tale and Film”, dans Shanna Caughey (dir.) *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S. Lewis’s Chronicles*, Dallas, Benbella Books, 2005, pp. 3–23.

Trupia, Robert C. “Learning Christian Behavior: The Way of the Virtue in *The Chronicles of Narnia*”, *The Lamp-Post*, 11 (4), 1988, pp. 3–8.

Ward, Michael, *Planet Narnia: The Seven Heavens in the Imagination of C.S. Lewis*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2010.

Wood, Naomi, “God in the Details: Narrative Voice and Belief in *The Chronicles of Narnia*”, dans Shanna Caughey (dir.) *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S. Lewis’s Chronicles*, Dallas, Benbella Books, 2005, pp. 45–58.

## Traductologie

Álvarez, Román et M. Carmen-África Vidal (dirs), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, 1996.

Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Londres et New York, Routledge, [1980] 2002.

-----, “The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator”, dans Ramón Álvarez et M. Carmen-África Vidal (dirs), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 10–24.

-----, “The Book Slept”, *Complexity*, University of Warwick, 2009, pp. 5–9. [En ligne : [https://warwick.ac.uk/newsandevents/warwickbooks/complexity/susan\\_bassnett/](https://warwick.ac.uk/newsandevents/warwickbooks/complexity/susan_bassnett/), consulté le 1 septembre 2018].

Bassnett, Susan et André Lefevere (dirs), “General Editors’ Preface”, dans Lawrence Venuti, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Londres et New York, Routledge, 1995, pp. vii–viii.

-----, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.

Bassnett Susan et Harish Trivedi (dirs) *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, Londres et New York, Routledge, 1999.

Bastin, L. Georges, « La notion d'adaptation en traduction », *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators' journal*, 38 (3), 1993, pp. 473–478.

-----, “Adaptation”, dans Mona Baker (dir.) *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres et New York, Routledge, 1998, pp. 5–8.

Batchelor, Kathrin, *Translation and Paratexts*, Londres, Taylor and Francis, 2018.

Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, [1921] 2000, pp. 243–262.

-----, “The Translator’s Task”, *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 10 (2), [1921] 1997, pp. 151–165.

Boulanger, Pier-Pascale, « L'épistémologie cinétique de la traduction : catalyseur d'éthique », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 17 (2), 2004, pp. 57–66.

Calzada Pérez, María (dir.) *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology — Ideology in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, 2003.

Chamberlain, Lori, “Gender and the Metaphorics of Translation”, *Signs*, Chicago, University of Chicago Press, 13 (3), 1988, pp. 454–472.

Chesterman, Andrew, “Proposal for a Hieronymic Oath”, dans Anthony Pym (dir.) *The Return to Ethics. Special Issue. The Translator: studies in intercultural communication*, 7 (2), Manchester, St. Jerome, 2001, pp. 139–154.

-----, “The Name and Nature of Translation Studies”, *Hermes*, vol. 42, 2009, pp. 13–22.

Chuquet, Hélène et Michel Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais français*, Paris, Ophrys, 1987.

Comité Européen de Normalisation, *NF EN 15038, Services de traduction. Exigences requises pour la prestation du service*, La Plaine Saint Denis, AFNOR, 2006.

Durieux, Christine, « Le foisonnement en traduction technique d’anglais en français », *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators’ journal*, 35 (1), 1990, pp. 55–60.

Even-Zohar, Itamar “The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem”, *Poetics Today*, 11 (1), 1990, pp. 45–51.

Folkart, Barbara, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1991.

Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, Clevedon, Multilingual Matters, [1993] 2001.

-----, “Translation, Poststructuralism and Power”, dans Edwin Gentzler et Maria Tymoczko (dirs) *Translation and Power*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2002, pp. 195–218.

Gentzler, Edwin et Maria Tymoczko (dirs) *Translation and Power*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2002.

Guillaume, Astrid (dir.) *Idéologie et traductologie*, Paris, L’Harmattan, 2016a.

----- (dir.) *Traduction et implicites idéologiques*, Besançon, La Völva, 2016b.

Gutt, Ernst-August, *Translation and Relevance: Cognition and Context*, Manchester et Boston, St. Jerome, 2000.

Halverson, Sandra, “Conceptual Work and the ‘Translation’ Concept”, *Target*, 11 (1), 1999, pp. 1–31

Harvey, Keith “‘Events’ and ‘Horizons’. Reading Ideology in the ‘Bindings of Translation’”, dans María Calzada Pérez (dir.) *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology — Ideology in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, 2003, pp. 43–69.

Hatim, Basil et Ian Mason, *Discourse and the Translator*, Harlow, Longman Group UK Limited, 1990.

-----, *The Translator as Communicator*, Londres, New York, Routledge, 1997.

Hatim Basil et Jeremy Munday, *Translation. An Advanced Resource Book*, Londres et New York, Routledge, 2004.

Hermans, Theo, (dir.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, New York, Routledge Revivals [1985] 2014.

-----, “The Translator’s Voice in Translated Narrative”, dans Mona Baker (dir.), *Critical Readings in Translation Studies*, Londres et New York, Routledge, 2010, pp. 195–212. [*Target*, 8 (1), 1996, pp. 23–48].

-----, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome, 1999.

-----, “Self-reference, Self-reflection and Re-entering Translation”, dans Dirk de Geest et al. (dirs) *Links for the Site of Literary Theory: Essays in Honour of Hendrik van Gorp*, Leuven, Leuven University Press, 2000, pp. 259–274.

----- (dir.) *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, Manchester, St. Jerome, 2002.

-----, “Positioning Translators: Voices, Views and Values in Translation”, *Language and Literature*, 23 (3), 2014, pp. 285–301.

Hickey, Leo (dir.) *The Pragmatics of Translation*, Clevedon, Multilingual matters Ltd, 1998.

Hickey, Leo et Rosa Lorès, “A Pragmasylistic Aspect of Literary Translation”, *Babel*, 39 (2), 1993, pp. 77–88.

Holmes, James S., “The Name and Nature of Translation Studies”, dans *Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988, pp. 67–80.

House, Juliane, “Text and Context in Translation”, *Journal of Pragmatics*, 38 (3), 2006, pp. 338–358.

Jakobson, Roman, “On Linguistic Aspects of Translation”, dans Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, [1959] 2004, pp. 138–143.

Kenny, Dorothy, “Equivalence”, dans Mona Baker (dir.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres et New York, Routledge, 1998a, pp. 77–80.

Kovala, Urpo, “Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure”, *Target*, 8 (1), 1996, pp. 119–147.

Ladmiral, Jean-René, « Traduire, c’est-à-dire... Phénoménologies d’un concept pluriel », *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators’ journal*, 40 (3), 1995, pp. 409–420.

Lambert, Jose et Hendrik van Gorp, “On Describing Translation”, dans Theo Hermans (dir.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, New York, Routledge Revivals [1985] 2014, pp. 42–53.

Lavault-Olléon, Élisabeth (dir.) *Traduction/adaptation des littératures et textes spécialisés*, Les Cahiers de l'ILLCEA, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble, Ellug, 2004.

Lefevere, André, *Translation, History and Culture: A Sourcebook*, Londres et New York, Routledge, 1992a.

-----, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres et New York, Routledge, 1992b.

Leuven-Zwart, Kitty M. van, "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities II", *Target*, 2 (1), 1990, pp. 69–95.

Lungu-Badea, Georgiana, « Traduire ou ne pas traduire le nom propre-culturel, telle est la question », *Традуктологія*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2012, pp. 275–284.

Malmkjær, Kirsten, "Cooperation and Literary Translation", dans Leo Hickey (dir.) *The Pragmatics of Translation*, Clevedon, Multilingual matters Ltd, 1998, pp. 25–40.

Mason, Ian, "Discourse, Ideology and Translation", dans Mona Baker (dir.) *Critical Readings in Translation Studies*, [1994] 2010, pp. 83–95. [Dans Robert De Beaugrande et al. (dirs) *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1994, pp. 23–34].

Mossop, Brian, "The Translator as Rapporteur: A Concept for Training and Self-improvement", *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators' journal*, 28 (3), 1983, pp. 244–278.

-----, "What is a Translating Translator Doing?", *Target*, 10 (2), 1998, pp. 231–266.

Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Londres, Routledge, 2001.

-----, “Systems in Translation: A Systemic Model for Descriptive Translation Studies”, dans Theo Herman (dir.) *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, Manchester, St. Jerome, 2002, pp. 76–92.

-----, “Translation and Ideology”, *The Translator*, 13 (2), 2007, pp. 195–217.  
Nida, Eugene A. et Charles Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1969.

Pellatt, Valerie (dir.) *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2013.

Plassard, Freddie, *Lire pour traduire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007.

Pruvost, Jean, « Avant-propos. — Vous avez dit *traductologie* ? », *Ela. Études de linguistique appliquée*, 172 (4), 2013, pp. 389–393. [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-ela-2013-4-page-389.htm>, consulté le 2 mars 2018].

Pym, Anthony, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome, 1998.

Qi, Lintao, *Jin Ping Mei English Translations. Texts, Paratexts and Contexts*, Londres, Routledge, 2018.

Renaud, Catherine, « Traduire pour la jeunesse : le cas particulier des albums ‘classiques’ scandinaves », dans Virginie Douglas (dir.), *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, pp. 17–34.

Robert-Foley, Lily, *Politique et poétique du tiers texte. Une expérience de lecture de l’Innommable/The Unnamable de Samuel Beckett*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII, Vincennes, Saint Denis, 2014.

Schiavi, Giuliana, “There is Always a Teller in a Tale”, *Target*, 8 (1), 1996, pp. 1–21.



Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamin, [1988] 2006a.

-----, *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam et Philadelphia, John Benjamin, 2006b.

Snell-Hornby, Mary, Gustavo Althoff et Alice Leal, “Interview with Mary Snell-Hornby”, *Scientia Traductionis*, vol. 9, 2011, pp. 365–388.

Summers, Caroline, “What Remains: The Institutional Reframing of Authorship in Translated Peritexts”, dans Valerie Pellat (dir.) *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2013, pp. 9–32.

Tahir-Gürçağlar, Şùehnaz, “What Texts Don’t Tell: The Use of Paratexts in Translation Research”, dans Theo Hermans (dir.) *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, Manchester, St. Jerome, 2002, pp. 44–60.

Toury, Gideon, *In Search of a Theory for Translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

-----, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam et Philadelphia, John Benjamin, 1995.

Tymoczko, Maria, *Translation in a Postcolonial Context*, Manchester, St Jerome, 1999.

-----, “Translation and Political Engagement. Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts”, *The Translator*, 6 (1), Manchester, St. Jerome, 2000, pp. 23–47.

-----, “Ideology and the Position of the Translator: In What Sense is a Translator ‘In Between’?”, dans María Calzada Pérez (dir.) *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology — Ideology in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, 2003, pp. 181–201.

Venuti, Lawrence (dir.) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres et New York, Routledge, 1992.

-----, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres, Routledge, 1998.

-----, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres et New York, Routledge, [1995] 2008.

Vinay, Jean-Paul et Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Paris, Didier, 1977.

Wai-Ping, Yau, "Norms, Polysystem and Ideology", *The Translator*, 13 (2), 2007, pp. 321–339.

Yuste-Frías, José, « Au seuil de la traduction : la paratraduction », dans Ton Naaijken, (dir.), *Event or Incident. Évènement ou incident. On the role of translations in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*, Berne, Berlin, Bruxelles, Francfort-sur-le-Main, New York, Oxford, Vienne, vol. 3, 2010, pp. 287–316.

### **Traduction de littérature d'enfance et de jeunesse**

Artero, Paola, *The Lion, the Witch and the Wardrobe. Analyse contrastive des traductions littéraires et audiovisuelles en français et en italien*, Mémoire de Master 2 Recherche LLCER, Études anglophones, non publié, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2011.

-----, « *The Lion, the Witch and the Wardrobe* : un roman et trois générations de lecteurs », dans Virginie Douglas et Florence Cabaret (dirs), *La Retraduction en littérature de jeunesse / Retranslating Children's Literature*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014a, pp. 227–242.

Bruti, Silvia, “Reporting Signals in Fiction: Little Women and its Italian translations”, *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 35 (3), 2003, pp. 61–86.

Douglas, Virginie (dir.) *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015.

Fernandes, Lincoln, “Translation of Names in Children’s Fantasy Literature: Bringing the Young Reader into Play”, *New Voices in Translation Studies*, vol. 2, 2006, pp. 44–57.

Fernández López, Marisa, “Translation Studies in Contemporary Children’s Literature: A Comparison of Intercultural Ideological Factors”, dans Gillian Lathey (dir.) *The Translation of Children's Literature: A Reader*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, pp. 41–53. [*Children’s Literature Association Quarterly*, 25 (1), 2000, pp. 29–37].

Guyot-Sander, Hélène, « Le traducteur et le bonnet bleu-zénith. Quelques réflexions sur les éditions françaises des albums de Janosch », dans Élisabeth Lavault-Olléon (dir.), *Traduction/adaptation des littératures et textes spécialisés*, Les Cahiers de l’ILLCEA, Université Stendhal-Grenoble, Ellug, 2004, pp. 105–131.

Heller, Erga, “When Fantasy Becomes a Real Issue: On Local and Global Aspects of Literary Translation/Adaptation, Subtitling, and Dubbing Films for the Young”, dans Dror Abend-David (dir.) *Media and Translation: An Interdisciplinary Approach*, New York et Londres, Bloomsbury, 2014, pp. 173–194.

Hervey, Sándor G. J. “Ideology and Strategy in Translating Children’s Literature”, *Forum for Modern Language Studies (FMLS)*, 33 (1), 1997, pp. 60–71.

Kaniklidou, Themis et Juliana House, “Discourse and Ideology in Translated Children’s Literature: A Comparative Study”, *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 26 (2), 2017, pp. 232–245.

Kruger, Haidee, “Exploring a New Narratological Paradigm for the Analysis of Narrative Communication in Translated Children’s Literature”, *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, 56 (4), 2011, pp. 812–832.

Lathey, Gillian, (dir.) *The Translation of Children’s Literature: A Reader*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006.

-----, *The Role of Translators in Children’s Literature: Invisible Storytellers*, New York et Londres, Routledge, 2010.

Lévêque, Mathilde, « La voix du traducteur : quand Maïa l’abeille parle français », dans Virginie Douglas (dir.) *État des lieux de la traduction pour la jeunesse*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, pp. 147–157.

Mambrini, Simona, “C’era due volte... Tradurre letteratura per ragazzi”, dans Elena Di Giovanni et al. (dirs) *Écrire et traduire pour les enfants : voix, images et mots*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 243–255.

Nord, Christiane, “Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point”, *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators’ journal*, 48 (1–2), 2003, pp. 182–196.

O’Sullivan, Emer, “Narratology Meets Translation Studies, or The Voice of the Translator in Children’s Literature”, *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators’ journal*, vol. 48, 2003, pp. 197–207.

-----, *Comparative Children’s Literature*, Londres et New York, Routledge, 2005.

-----, « L’Internationalisme, la République universelle de l’enfance et l’univers de la littérature d’enfance », dans Cécile Boulaire, *Le livre pour enfants*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 23–36. [En ligne : <http://books.openedition.org/pur/41332>, consulté le 23 février 2018].

Oittinen, Riitta, *Translating for Children*, New York et Londres, Garland, 2000.

-----, « Présentation », *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators' journal*, 48 (1–2), 2003, p. 3.

-----, “No Innocent Act: On the Ethics of Translating for Children”, dans Jan Van Coillie et Walter P. Verschueren (dirs) *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, Manchester, St. Jerome, 2006, pp. 35–45.

Pascua-Febles, Isabel, “Translating for Children: The Translator's Voice and Power”, dans Elena Di Giovanni et al. (dirs) *Écrire et traduire pour les enfants : Voix, images et mots*. Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 161–169.

Pederzoli, Roberta, *La Traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*, Bruxelles, Peter Lang, 2012.

### **Traductologie de corpus**

Almohaya, Essam, *L'Explicitation en traduction. Une étude de cas : la traduction du Monde Diplomatique en arabe durant la période 2001–2011*, Thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2015.

Artero, Paola et Adriana Șerban, “The Status of Qualitative and Quantitative Methods of Enquiry in Translation Research: C.S. Lewis's *Narnia* in French — A Corpus-based Approach”, *CORELA*, 2013. [En ligne : <https://journals.openedition.org/corela/3071>, consulté le 20 septembre 2018].

Artero, Paola, « *The Magician's Nephew* : une étude du point de vue narratif et de l'idéologie dans les traductions française et italienne », *NOTOS. Espace de la création : arts, écritures, utopies*, 2014b.

Baker, Mona, "Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications", dans Mona Baker, Gill Francis et Elena Tognini-Bonelli (dirs) *Texts and Technology: in Honour of John Sinclair*, Amsterdam, John Benjamins, 1993, pp. 233–250.

-----, "Corpus-Based Translation Studies: The Challenges That Lie Ahead", dans Harold Somers (dir.) *Terminology, LSP and Translation: Studies in Language Engineering, in Honour of Juan C. Sager*, Amsterdam, John Benjamins, 1996, pp. 175–186.

-----, "Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator", *Target*, vol. 12, 2000, pp. 241–266.

-----, "The Pragmatics of Cross-Cultural Contact and Some False Dichotomies in Translation Studies", dans Maeve Olohan (dir.) *CTIS Occasional Papers*, UMIST, Manchester, Centre for Translation & Intercultural Studies, 2001, pp. 7–20.

-----, "Corpus-based Studies within the Larger Context of Translation Studies", *Génesis*, vol. 2, 2002, pp. 7–16.

Baker, Mona et Maeve Olohan, "Reporting That in Translated English: Evidence for Subconscious Processes of Explicitation?", *Across Languages and Cultures*, 1 (2), 2000, pp. 141–158.

Bosseaux, Charlotte, "A Study of the Translator's Voice and Style in the French Translations of Virginia Woolf's *The Waves*", *CTIS Occasional papers*, vol. 1, 2001, pp. 55–75.

-----, *How Does It Feel? Point of View in Translation. The Case of Virginia Woolf into French*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007.

Cappelle Bert et Rudy Loock, "Is there Interference of Usage Constraints? A frequency Study of Existential *there is* and its French Equivalent *il y a* in Translated vs. Non Translated Texts", *Target*, 25 (2), 2013, pp. 225–275.

Cochrane, Guylaine, « Le foisonnement, phénomène complexe », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 8 (2), 1995, pp. 175–193.

Fernandes, Lincoln, “Design Issues in the Compilation of a Parallel Corpus to Investigate Brazilian Practices of Translating Children’s Fantasy Literature”, *Ilha do Desterro*, Florianópolis, vol. 52, 2007, pp. 151–166.

Kenny, Dorothy, “Creatures of Habit? What Translators Usually Do with Words”, *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators’ journal*, 43 (4), 1998b, pp. 515–523.

-----, *Lexis and Creativity in Translation: A Corpus-Based Study*, Manchester, St. Jerome, 2001.

Kruger, Alet, Jeremy Munday et Kim Wallmach, *Corpus-Based Translation Studies: Research and Application*, Londres, Continuum, 2011.

Laviosa, Sara, “How Comparable Can Comparable Corpora Be”, *Target*, 9 (2), 1996, pp. 289–319.

-----, “The Corpus-based Approach: A New Paradigm in Translation Studies”, *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators’ journal*, 43 (4), 1998, pp. 474–479.

-----, *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2002.

Loock, Rudy, Mickaël Mariaule et Corinne Oster, « Traductologie de corpus et qualité : étude de cas », *Proceedings of the Tralogy Conference*, 2014. [En ligne : <http://lodel.irevues.inist.fr/tralogy/index.php?id=243>, consulté le 30 septembre 2018].

Loock, Rudy, *Traductologie de corpus*, Villeneuve d’Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

Louw, Bill, “Irony in the Text or Insincerity in the Writer? The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies”, dans Mona Baker, Gill Francis et Elena Tognini-Bonelli (dirs) *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam, John Benjamins, 1993, pp. 157–176.

Mason, Ian et Adriana Şerban, “Deixis as an Interactive Feature in Literary Translation from Romanian into English”, *Target*, 15 (2), 2003, pp. 269–294.

McLaughlin, Mairi, “(In)visibility: Dislocation in French and the Voice of the Translator”, *French Studies*, 62 (1), 2008, pp. 53–64.

Munday, Jeremy, *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*, New York, Routledge, 2008.

Olohan, Maeve, “How Frequent Are the Contractions? A Study of Contracted Forms in the Translational English Corpus”, *Target*, 15 (1), 2003, pp. 59–89.

-----, *Introducing Corpora in Translation Studies*, Londres et New York, Routledge, 2004.

Puurtilinen, Tiina, “Syntax, Readability and Ideology in Children’s Literature”, *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators’ journal*, 43 (4), 1998, pp. 524–533.

-----, “Translating Linguistic Markers of Ideology”, dans Andrew Chesterman, N. Gallardo San Salvador et Yves Gambier (dirs) *Translation in Context, Selected papers from the EST Congress, Granada 1998*, Amsterdam et Philadelphia, John Benjamins, 2000, pp. 177–186.

-----, “Genre-specific Features of Translationese? Linguistic Differences Between Translated and Non-translated Finnish Children’s Literature”, *Literary and Linguistic Computing*, 18 (4), 2003, pp. 389–406.

Rosa, Alexandra, Assis, “Narrator Profile in Translation: Work-in-progress for a Semiautomatic Analysis of Narratorial Dialogistic and Attitudinal Positioning in Translated



Fiction”, *Linguistica Antverpiensia, New Series — Themes in Translation Studies*, vol. 7, 2009, pp. 227–248.

Șerban, Adriana, “Presuppositions in Literary Translation: A Corpus-Based Approach”, *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators’ journal*, 49 (2), 2004, pp. 327–342.

Tymoczko, Maria, “Computerized Corpora and the Future of Translation Studies”, *Meta : Journal des traducteurs / Meta: Translators’ journal*, vol. 43 (4), 1998, pp. 652–659.

Zanettin, Federico, “Parallel Corpora in Translation Studies: Issues in Corpus Design and Analysis”, dans Maeve Olohan (dir.) *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*, Manchester, St. Jerome, 2000, pp. 105–118.

-----, *Translation-Driven Corpora: Corpus Researches for Descriptive and Applied Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, 2012.

## **Idéologie**

Destutt de Tracy, Antoine-Louis C. C. *Éléments d'idéologie*, Paris, Pierre Didot, 1804.

Dijk van, Teun Adrianus, *Ideology: A Multidisciplinary Approach*, Sage Publications Ltd, 1998.

Eagleton, Terry, *Ideology. An Introduction*, Londres, Verso, 1991.

Larrain, Jorge, *The Concept of Ideology*, Londres, Hutchinson, 1979.

Thomson, John, B. *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

## **Analyse du discours, analyse critique du discours, pragmatique et pragmatique littéraire**

Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1962.

Billig, Michael, “The Language of Critical Discourse Analysis: The Case of Nominalization”, *Discourse & Society*, 19 (6), Los Angeles, Londres et New Delhi, Sage, 2008, pp. 783–800.

Breeze, Ruth, “Critical Discourse Analysis and its Critics”, *Pragmatics*, 21 (4), International Pragmatics Association, 2011, pp. 493–525.

Brown, Gillian et George Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Brown, Penelope et Stephen Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press, 1987.

Dijk van, Teun Adrianus (dir.) *Handbook of Discourse Analysis*, Londres, Academic Press, 1985.

-----, « Politique, Idéologie et Discours », *Semen*, vol. 21, 2006. [En ligne : <http://journals.openedition.org/semen/1970>, consulté le 26/09/2018].

-----, “Critical Discourse Analysis and Nominalization: Problem or Pseudo-Problem?”, *Discourse & Society*, 19 (6), Los Angeles, Londres et New Delhi, Sage, 2008, pp. 821–828.

Enkvist, Nils E. “On the Interpretability of Texts in General and of Literary Texts in Particular”, dans Roger D. Sell (dir.) *Literary Pragmatics (Routledge Revivals)*, Londres, Routledge, [1991] 2015, pp. 1–25.

Fairclough, Norman, *Language and Power*, Londres et New York, Routledge, 1989.

-----, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Londres et New York, Longman, 1995.

-----, “The Language of Critical Discourse Analysis: Reply to Michael Billig”, *Discourse & Society*, 19 (6), Los Angeles, Londres et New Delhi, Sage, 2008, pp. 811–819.

Fairclough, Norman and Ruth Wodak, “Critical Discourse Analysis”, dans Teun van Dijk (dir.) *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*, 2. *Discourse as Social Interaction*. Londres, Sage, 1997, pp. 258–284.

Fortin, Gwenolé, « L’approche socio-pragmatique en sciences du langage : principaux cadres conceptuels et perspectives », *COMMPosite*, vol. 1, 2007, pp. 109–129.

Foucault, Michel, *L’Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

-----, *L’Ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

Fowler, Roger, *Literature and Social Discourse*, Londres, Batsford, 1981.

-----, *Linguistic Criticism*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1996.

Fowler, Roger et al. *Language and Control*, Londres, Routledge, Kegan Paul, 1979.

Goffman, Erving, *Interaction Ritual: Essays in Face-to-Face Behavior*, Chicago, Aldine, 1967.

Gee, Paul et Michael Handford, “Introduction” dans Paul Gee et Michael Handford (dirs) *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, Oxon et New York, Routledge, pp. 1–6.

Grice, Paul, *Studies in the Way of Words*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1989.

Guérin, Charles, Gilles Siouffi et Sandrine Sorlin (dirs) *Le Rapport éthique au discours. Histoire, Pratiques, Analyses*, Berne, Peter Lang, 2014.

Guilbert, Thierry, *Évidence discursive et idéologie : Réflexion anthroposociale sur la constitution des représentations économiques partagées dans les discours de presse*. Synthèse en vue de l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité, 2013.

Harris, Zellig Sabbetai, "Discourse Analysis", *Language*, vol. 28, 1952, pp. 1–30.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La Conversation*, Paris, Seuil, 1996.

Kress, Gunther et Theo van Leeuwen, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, Londres et New York, Arnold et Oxford University Press, 2001.

-----, "Colour as a Semiotic Mode: Notes for a Grammar of Colour", *Visual Communication*, 1 (3), 2002, pp. 343–368.

Leech, Geoffrey, *Principles of Pragmatics*, Londres et New York, Longman, 1983.

Levinson, Stephen C. *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Mangueneau, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, [1986] 2003.

-----, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, [1996] 2009.

-----, *Discours et Analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2014.

Mey, Jacob, *When Voices Clash: A Study in Literary Pragmatics*, Berlin et New York, Mouton de Gruyter, 1999.

Moeschler, Jacques, « La Pragmatique après Grice : contexte et pertinence », *L'Information grammaticale*, vol. 66, 1995, pp. 25–31.

Morris, Charles, “Foundations of the Theory of Signs”, dans Otto Neurath, Rudolf Carnap et Charles Morris (dirs) *International Encyclopedia of Unified Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1938, pp. 77–138.

Normand Claudine et Marie France Trollez, « Du pragmatisme à la pragmatique : Charles Morris », *Langages*, vol°77, *Le sujet entre langue et parole(s)*, 1985, pp. 75–83.

Pêcheux, Michel, *Vérités de La Palice : Linguistique, Sémantique, Philosophie*, Paris, Maspero, 1975.

Peytard, Jean, *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995.

Rabatel, Alain, « Éthique du chercheur, vérité et point(s) de vue », dans Charles Guérin et al. (dirs) *Le Rapport éthique au discours. Histoire, Pratiques, Analyses*, Berne, Peter Lang, 2014, pp. 65–80.

Searle, John, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

Sell, Roger D. (dir.) *Literary Pragmatics (Routledge Revivals)*, Londres, Routledge, [1991] 2015.

Sorlin, Sandrine, *Langue et autorité : de l'ordre linguistique à la force dialogique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Toolan, Michael J. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, Londres et New York, Routledge, 1988.

Widdowson, Henri G., “Discourse Analysis: A Critical View”, *Language and Literature*, 4 (3), 1995, pp. 157–172.

Wodak, Ruth, “Critical Linguistics and Critical Discourse Analysis”, dans Jan-Ola Östman, Jef Verschueren et Eline Versluys (dirs) *Handbook of Pragmatics*, Amsterdam et Philadelphia, John Benjamin, 2006, pp. 1–23.

Yule, George, *Pragmatics*, Oxford et New York, Oxford University Press, [1996] 2002.

### **Études visuelles**

Leewen van, Theo, “Toward a Semiotics of Typography”, *Information Design Journal + Document Design*, 14 (2), John Benjamin, 2006, pp. 139–155.

Mitchell, W.J. Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

-----, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

### **Linguistique, linguistique de corpus, lexicométrie, textométrie**

Anscombre, Jean-Claude, « 5. Le on-locuteur : une entité aux multiples visages », dans Jacques Bres et al. (dirs) *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2005, pp. 75–94.

Burnard, Lou, *Qu'est-ce que la Text Encoding Initiative ? Encyclopédie numérique (5)*, Marseille, OpenEdition Press, 2015. [En ligne : <https://books.openedition.org/oep/1237?lang=fr>, consulté le 25 septembre 2018].

Brunet, Étienne, « La lexicométrie française : naissance, évolution et perspectives », *Revue de l'Université de Moncton*, 45 (1), 2014, pp. 12–31.

Ceccaldi-Hamet, Aurélie, « Disparition du dire dans les verbes de report au discours direct : l'influence de l'ordre énonciatif dans la phrase », *E-rea*, 12 (2), 2015. [En ligne : <https://journals.openedition.org/erea/4227>, consulté le 1 octobre 2018].

Coltier, Danielle, Patrick Dendale et Philippe De Brabanter, « La notion de prise en charge : mise en perspective », *Langue française*, 162 (2), 2009, pp. 3–27.

Grollero, Monica, “I verba dicendi in italiano e inglese: un’analisi contrastiva”, *Quaderni di Palazzo Serra*, vol. 22, 2013, pp. 101–123.

Guignard, Jean-Baptiste, « Linguistique cognitive et modèles catégoriaux : Quelques considérations épistémologiques », *CORELA*, 9 (2), 2011, [En ligne : <http://journals.openedition.org/corela/2127>, consulté le 02 septembre 2018].

Halliday, Michael Alexander Kirkwood et Ruqaiya Hasan, *Cohesion in English*, Londres, Longman, 1976.

Halliday, Michael Alexander Kirkwood et Christian M.I.M. Matthiesen (dir.) *An Introduction to Functional Grammar*, Londres et New York, Routledge, [1985] 2014.

Hanote, Sylvie et Hélène Chuquet, « *Who's Speaking Please ?* » : *le discours rapporté*, Gap et Paris, Ophrys, 2004.

Heiden, Serge, Jean-Philippe Magué et Bénédicte Pincemin, « TXM : Une plateforme logicielle open-source pour la textométrie — conception et développement », dans Sergio Bolasco, Isabella Chiari, Luca Giuliano, *Proc. of 10th International Conference on the Statistical Analysis of Textual Data — JADT 2010*, vol. 2, Rome, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010, pp. 1021–1032.

Hunston, Susan, *Corpora in Applied Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

Legallois, Dominique, « La colligation : autre nom de la collocation grammaticale ou autre logique de la relation mutuelle entre syntaxe et sémantique ? », *Corpus*, vol. 11, 2012. [En ligne : <http://journals.openedition.org/corpus/2202>, consulté le 14 mars 2018].

Léon, Jacqueline. « Aux sources de la ‘*Corpus Linguistics*’ : Firth et la *London School* », *Langages*, 171 (3), 2008, pp. 12–33.

Pêcheux Michel, Léon Jacqueline, Bonnafous Simone, Marandin Jean-Marie, « Présentation de l’analyse automatique du discours (AAD69) : théories, procédures, résultats, perspectives », *Mots. Abus de mots dans le discours. Désabusement dans l’analyse du discours*, vol. 4, 1982, pp. 95–123.

Sinclair, John, *Looking Up: An Account of the COBUILD Project in Lexical Computing and The Development of the Collins COBUILD English Language Dictionary*, Londres et Glasgow, Collins, 1987.

Sperber, Dan et Deirdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, [1986] 1995.

Stubbs, Michael, *Text and Corpus Analysis. Computer-assisted Studies of Language and Culture*, Londres, Blackwell, 1996.

Thompson, Paul et Alison Sealey, “Through children’s eyes? Corpus evidence of the features of children’s literature”, *International Journal of Corpus Linguistics*, 12 (1), John Benjamins, 2007, pp. 1–23.



Tuzzi, Arjuna et Michele A. Cortelazzo, “What is Elena Ferrante? A Comparative Analysis of a Secretive Bestselling Italian Writer”, *Digital Scholarship in The Humanities*, 33 (1), 2018, pp. 685–702.

Wilson, Deirdre, “Relevance Theory: A Tutorial”, dans Yukio Otsu (dir.) *Proceedings of the Third Tokyo Conference on Psycholinguistics*, Tokyo, Hituzi Shobo, 2002, pp. 45–70.

## **Point de vue**

Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, [1985] 2009.

Baroni, Raphaël, « Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie*, vol. 32, 2017. [En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/7851>, consulté le 06 septembre 2018].

Chuquet, Hélène, Raluca Nita et Freiderikos Valetopoulos (dir.) *Des Sentiments au point de vue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, [1972/1983] 2007.

Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le « point de vue »*, Paris, José Corti, 1981.

Nita, Raluca et Hélène Chuquet, « Manifestations incidentes du point de vue : quelques marqueurs du français et leurs équivalents en anglais », dans Hélène Chuquet, Raluca Nita et Freiderikos Valetopoulos (dirs) *Des Sentiments au point de vue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 211–228.

Poncharal, Bruno, « *Say* un verbe à part — analyse contrastive anglais/français », dans Catherine Delesse (dir.) *Discours Rapporté(s), Approche(s) linguistiques et/ou traductologique(s)*, Arras, Artois Presses Universitaires, 2006, pp. 127–141.

Rabatel, Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1998.

-----, « La valeur de ‘on’ pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », *L’Information grammaticale*, vol. 88, 2001, pp. 28–32.

-----, « Le Point de vue, une catégorie transversale », *Le Français aujourd’hui*, vol. 151, 2005, pp. 57–68.

Simpson, Paul, *Language, Ideology and Point of View*, Londres et New York, Routledge, 1993.

Tartarin, Thérèse, « Le pronom *on*, marqueur du point de vue ? Étude d’un corpus d’articles de presse français/anglais », dans Hélène Chuquet, Raluca Nita et Freiderikos Valetopoulos (dirs) *Des Sentiments au point de vue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 211–228.

## **Critique générale, théorie littéraire, études sur la réception**

Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, pp. 123–124.

-----, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, [1968] 1984.

Canvat, Karl, « Espace des possibles : mémoire du littéraire », *Québec français*, vol. 148, 2008, pp. 80–82.

Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell UP, [1978] 1993.

Del Lungo, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

Eco, Umberto, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

Eliot, Thomas Stearns, "Translation and the Individual Talent", dans *Selected Essays: 1917–1932*, Londres, Faber & Faber, 1932, pp. 13–22.

Émond, Maurice, « Les commencements littéraires ou comment lire/écrire les incipit », *Québec français*, vol. 91, 1993, pp. 87–90.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1976.

Jauss, Hans Robert, *Pour Une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Lane, Philippe, *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan Université, 1992.

Leech, Geoffrey N. et Michael H. Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Londres et New York, Longman, 1981.

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres et New York, Routledge, [1983] 2002.

Salbayre, Sébastien et Nathalie Vincent-Arnaud, *L'Analyse stylistique. Textes littéraires de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006.

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989.

-----, « Le traitement cognitif de la narration », dans John Pier et Francis Berthelot, *Narratologies Contemporaines*, Paris, Édition des Archives Contemporaines, 2010, pp. 215–231.

Toolan, Michael J., *The Stylistics of Fiction: A Literary-Linguistic Approach*, Londres et New York, Routledge, 1990.

## **Sémiologie, sémiotique, philosophie**

Boudon, Raymond, « Les sciences sociales et les deux relativismes », *Revue européenne des sciences sociales*, 41 (126), 2003, [En ligne : <http://journals.openedition.org/ress/531>, consulté le 12 mars 2018].

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Laffont, 1982.

Chokr, Nader N. « Qui (n’) a (pas) peur du relativisme (culturel) ? », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, vol. 12, 2007. [En ligne : <http://journals.openedition.org/traces/188>, consulté le 19 août 2018].

Coste, Florent, Paul Costey et Éric Monnet, « Qui a peur du relativisme ? », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, vol. 12, 2007. [En ligne : <http://journals.openedition.org/traces/209>, consulté le 10 mars 2018].

Gallie, Walter Brice, “Essentially Contested Concepts”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, 56 (9), 1965, pp. 167–198.

Godin, Christian, « Le Tout dans la partie », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 9, Gallimard, 2000, pp. 179–188.

Krug, Étienne G. et al. *Rapport mondial sur la violence et la santé*, OMS, 2002. [En ligne : <http://www.who.int>, consulté le 16 août 2018].

Morin, Edgar, *L’Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1976.

Oakley, Ann, *Sex, Gender and Society*, New York, Harper Colophon Books, 1972.

Pastoureau, Michel, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.

## **Littérature d'enfance et de jeunesse**

Allard, Claude, « L'enfant face aux images animées, de l'imaginé à la symbolisation », *Le Divan familial*, 7 (2), 2001, pp. 57–70.

Béhotéguy, Gilles, Christiane Connan-Pintado et Gersende Plissonneau (dirs) *Idéologie et roman pour la jeunesse au XXI<sup>e</sup> siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015.

Beckett, Sandra (dir.) *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Londres et New York, Garland, 1999.

Chapuis, Lise, « La fille au cabriolet : modèle d'émancipation pour adolescentes des années 1950 ? », in Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dirs) *Être une Fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. France 1945–2012*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, pp. 149–159.

Colin, Mariella, *La Littérature d'enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIX<sup>e</sup> siècle ; traductions et influences*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, « Chroniques italiennes », vol. 30, 1992.

-----, « La naissance de la littérature romanesque pour la jeunesse au XIX<sup>e</sup> siècle en Italie ; entre l'Europe et la nation », *Revue de littérature comparée. L'invention du roman pour la jeunesse au XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 304, 2002, pp. 507–518.

Connan-Pintado, Christiane, « Introduction », dans Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dirs) *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, pp. 7–23.

Connan-Pintado, Christiane et Gilles Béhotéguy (dirs) *Être une Fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. France 1945–2012*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014.

----- (dirs) *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015.

----- (dirs) *Être une Fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. Europe 1850–2014*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.

Cromer, Sylvie, « La littérature de jeunesse mise à l'épreuve du genre », dans Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dirs) *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. France 1945–2012*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, pp. 55–66.

Di Cecco, Daniela, « Que reste-t-il des idéologies féministes dans le roman pour enfants ? », dans Gilles Béhotéguy, Christiane Connan-Pintado et Gersende Plissonneau (dirs) *Idéologie et roman pour la jeunesse au XXI<sup>e</sup> siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, pp. 157–168.

Escarpit, Denise, *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe : panorama historique*. Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1981.

Falconer, Rachel, *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*, New York, Routledge, 2009.

Gianini Belotti, Elena, *Dalla parte delle bambine*, Milan, Feltrinelli, 1973.

Goodich, Michael, « Une enfant sainte, une sainte des enfants : l'enfance de sainte Elisabeth de Hongrie », dans Egle Becchi et Dominique Julia (dirs) *Histoire de l'enfance en Occident. 1. De l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1998, pp. 143–169.

Hazard, Paul, *Les Livres, les enfants et les hommes*, Paris, Flammarion, 1932.

Hunt, Peter, *An Introduction to Children's Literature*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1994.

Jan, Isabelle, *La Littérature enfantine*, Paris, Éditions Ouvrières, 1984.

Klingberg, Göte, "Children's Fiction in the Hands of the Translators", *Studia Psychologica et Paedagogica. Series altera LXXII*, Lund, Bloms Boktryckeri Ab, 1986.

-----, *Facets of Children's Literature Research. Collected and Revised Writings*, Stockholm, The Swedish Institutes for Children's Books, 2008.

Knowles, Murray et Kirsten Malmkjær, *Language and Control in Children's Literature*, Londres et New York, Routledge, 1996.

Nières-Chevrel, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009.

-----, « La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit », *Vox Poetica*, 2011. [En ligne : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/nieres-chevrel.html>, consulté le 25 septembre 2018].

Piquard, Michèle, « Filles et garçon dans l'édition pour la jeunesse de 1945 à 1970 », dans Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dirs) *Être une fille, un garçon dans la littérature de jeunesse. France 1945–2012*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, pp. 43–53.

Shavit, Zohar, *Poetics of Children's Literature*, Athens, University of Georgia Press, 1986.

Soriano, Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse : courants, problèmes, choix d'auteurs*, Paris, Flammarion, 1974.

Stephens, John, *Language and Ideology in Children's Fiction*, Londres et New York, Longman, 1992.

Wall, Barbara, *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*, Londres, Macmillan, 1991.

## **Cultures enfantines**

Anatrella Tony, « Les 'adolescents' », *Études. Revue de culture contemporaine*, 399 (7), 2003, pp. 37–47.

Ariès, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, [1960] 2014.

Avenel Cyprien, « Les évolutions sociologiques de la famille », *Recherches et Prévisions*, vol. 72, 2003, pp. 69–73.

Becchi, Egle et Dominique Julia (dirs) *Histoire de l'enfance en Occident. 1. De l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1998.

Becchi, Egle, « Le Moyen Âge », dans Egle Becchi et Dominique Julia (dirs), *Histoire de l'enfance en Occident. 1. De l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1998, pp. 109–142.

Carpenter, Carol H., « Les universaux de la culture enfantine », dans Andy Arléo et Julie Delalande (dirs) *Cultures enfantines : universalité et diversité*, Rennes, PUR, 2010, pp. 45–57.

Maillet, Corinne, *Le Marketing adolescent : comment les marques s'adressent à l'enfant qui sommeille en nous*, Paris, Village Mondial, Pearson education France, 2005.

Naves, Marie-Cécile et Vanessa Wisnia-Weill (dirs) *Lutter contre les stéréotypes filles-garçons. Un enjeu d'égalité et de mixité dès l'enfance*, Commissariat général à la stratégie et à la prospective, 2014.

Néraudau, Jean-Pierre, « L'enfant dans la culture romaine », dans Egle Becchi et Dominique Julia (dirs) *Histoire de l'enfance en Occident. 1. De l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1998, pp. 75–108.



Thiercé, Agnès, *Histoire de l'adolescence, 1850–1914*, Paris, Belin, 1999.

## **Fantasy**

Besson, Anne, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, 2007.

Fernandez, Irène, *Défense et illustration de la féerie. Du Seigneur des anneaux à Harry Potter : une littérature en quête de sens*, Paris, Philippe Rey, 2012.

Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Routledge, [1981] 2003.

Manlove, Colin N., *The Fantasy Literature of England*, Houndmills, Macmillan Press et New York, St. Martin's Press, 1999.

Tolkien, John Ronald Reuel, "On Fairy-stories", dans J.R.R. Tolkien, Verlyn Flieger et Douglas A. Anderson (dirs) *On Fairy-stories. Expanded Edition, With Commentary and Notes*, New York, HarperCollins, 2008, pp. 27–84.

## **Œuvres littéraires citées**

Borges, Jorge Luis, « La Bibliothèque de Babel », dans *Fictions*, Châteauroux, R. Bonargent, 1990, pp. 21–24.

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, [1817] 1983, Princeton, Princeton University Press.

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Milan, Mondadori, 1985.

-----, *La Divine Comédie*, Paris, Bordas, 1989.

Eliot, Thomas Stearns, *The Waste Land / La terra desolata*, Milan, Rizzoli, 1982.

Gaiman, Neil, “The Problem of Susan”, dans *Flights: Extreme Visions of Fantasy*, New York, Roc/New American Library, 2004, pp. 393–402.

Peake, Mervyn, *The Gormenghast Trilogy*, Londres, Vintage, 1999.

Stevenson, Robert Louis, *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, s.l., Enhanced media, 2014.

Tolkien, John Ronald Reuel, *Farmer Giles of Ham*, Londres, George Allen and Unwin, 1949.

Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Grey*, Londres, Penguin English Library, 2012.

### **Oeuvres de littérature d'enfance et de jeunesse**

Marazano, Richard (auteur) et Christophe Ferreira (illustrateur), *Le Monde de Milo*, Paris, Dargaud, 2013–2018.

Perrault, Charles, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités*, Paris, Gallimard, 1999.

Pullman, Philip, *His Dark Materials*, Londres, Scholastic [1995–2000] 2008.

Rowling, Joanne, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Londres, Bloomsbury, 1997.

-----, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Londres, Bloomsbury, 1998.

-----, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Londres, Bloomsbury, 1999.

-----, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Londres, Bloomsbury, 2000.

-----, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Londres, Bloomsbury, 2003.

-----, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Londres, Bloomsbury, 2005.

-----, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Londres, Bloomsbury, 2007.

Snicket, Lemony, *A Series of Unfortunate Events*, New York, Harper, 1999–2006.

## Sitographie

ArtCenter. [En ligne : <http://www.artcenter.edu>, consulté le 7 octobre 2018].

Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones. [En ligne : <https://www.aelf.org/bible/Jn/1>, consulté le 29 juillet 2018].

Association des Traducteurs Littéraires de France, « Glossaire du traducteur ». [En ligne : <http://www.atlf.org/>, consulté le 6 novembre 2016].

Babelio. [En ligne : <https://www.babelio.com>, consulté le 02 mai 2018].

Behind the names. [En ligne : <http://www.behindthename.com>, consulté le 14 juillet 2018].

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Étymologie ». [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/corpus>, consulté le 05 mars 2018].

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Lexicographie ». [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/corpus>, consulté le 05 mars 2018].

Conseil de l'Europe, « *Bullying*/Le harcèlement ». [En ligne : <https://www.coe.int/en/web/children/bullying>, consulté le 22 juillet 2018].

Des livres pour la jeunesse. [En ligne : <http://www.deslivrespourlajeunesse.fr>, consulté le 13 mai 2017].

Encyclopédia Universalis. [En ligne : [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 20 mars 2018].

FreeOCR. [En ligne : <http://www.paperfile.net/>, consulté le 6 octobre 2018].

Huma-Num, la TGIR des Humanités Numériques. [En ligne : <https://www.huma-num.fr/>, consulté le 02 mai 2018].

Institut national d'études démographiques. [En ligne : <http://www.ined.fr>, consulté le 1 septembre 2017].

Inklings. [En ligne : [http://inklingsfocus.com/translation\\_index.html](http://inklingsfocus.com/translation_index.html), consulté le 17 décembre 2014].

Journal Officiel de la République Française, « Recommandation sur les équivalents français du mot *gender* », Texte 107 sur 115, 22 juillet 2005. NOR : CTNX0508542X. [En ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/>, consulté le 6 septembre 2018].

King James Bible Online. [En ligne : <https://www.kingjamesbibleonline.org>, consulté le 29 juillet 2018].

Le Figaro, « Traduction pirate de Harry Potter : pas de poursuite », 14 octobre 2007. [En ligne : [http://www.lefigaro.fr/medias/2007/08/13/04002-20070813ARTFIG90133-traduction\\_pirate\\_de\\_harry\\_potter\\_pas\\_de\\_poursuite.php](http://www.lefigaro.fr/medias/2007/08/13/04002-20070813ARTFIG90133-traduction_pirate_de_harry_potter_pas_de_poursuite.php), consulté le 25 août 2018].

Legifrance, « Lois et règlements ». [En ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/>, consulté le 6 novembre 2016].

Les 4 évangiles. [En ligne] <http://www.4evangiles.fr/comparateur/Luc/2>, consulté le 31 juillet 2018]

Oxford English Dictionary. [En ligne : [www.oed.com](http://www.oed.com), consulté le 10 septembre 2018].

Ricochet-jeunes. [En ligne : <http://www.ricochet-jeunes.org>, consulté le 13 mai 2017].

Shannon Associates LLC. [En ligne : <http://www.shannonassociates.com>, consulté le 16 mai 2018].

Société Française des Traducteurs, « Code de déontologie des traducteurs ». [En ligne : <https://www.sft.fr/>, consulté le 15 juin 2017].

Trésor de la Langue Française informatisé. [En ligne : <http://atilf.atilf.fr>, consulté le 29 juillet 2018].

Treccani, “Vocabolario”. [En ligne : <http://www.treccani.it>, consulté le 3 septembre 2018].

UNESCO, « Recommandation sur la protection juridique des traducteurs et des traductions et sur les moyens pratiques d'améliorer la condition des traducteurs », Nairobi, 1976. [En ligne : <http://portal.unesco.org/>, consulté le 6 novembre 2016].

UNICEF. [En ligne : <https://www.unicef.fr>, consulté le 13 mai 2017].

### **Traitement automatique des langues**

Brigham Young University. [En ligne] <https://corpus.byu.edu/>, consulté le 9 septembre 2018.

Center for Information and Language Processing. [En ligne : <http://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/>, consulté le 05 mars 2018].

Frantext. [En ligne : [www.frantext.fr](http://www.frantext.fr), consulté le 30 septembre 2018].

Laurence Anthony's Website. [En ligne : <http://www.laurenceanthony.net/>, consulté le 2 mai 2018].

ParaConc. [En ligne : <http://www.paraconc.com/>, consulté le 2 mai 2018].

Textometrie. [En ligne : <http://textometrie.ens-lyon.fr/>, consulté le 2 mai 2018].

TransSearch. [En ligne : <http://tsrali.com/Main.aspx?cc=true>, consulté le 2 mai 2018].

WordSmith. [En ligne : <http://www.lexically.net/>, consulté le 2 mai 2018].

Xbench. [En ligne : <https://www.xbench.net/>, consulté le 2 mars 2018].

## **Filmographie**

*Le Monde de Narnia : Trilogie.* Réalisation : Andrew Adamson, Michael Apted et Steven Knight. Scénario : Christopher Markus, Stephen McFeely, Ann Peacock et Michael Petroni. Production : Andrew Adamson, Duoglas Gresham, Cary Granat, Mark Johnson, Philipp Steuer. Sociétés de distribution : Walt Disney Pictures, 20th Century Fox et Walden Media, 2005–2010. DVD.

*Le Monde de Nemo.* Réalisation : Andrew Stanton, Lee Unkrich. Scénario : Andrew Stanton, Bob Peterson, David Reynolds. Production : Pixar Animation Studios et Walt Disney Pictures. Société de distribution : Buena Vista Pictures, 2003.

*Les Animaux fantastiques.* Réalisation : David Yates. Scénario : J.K. Rowling. Production : David Heyman, Steven Kloves, J.K. Rowling et Lionel Wigram. Hayday Films, Warner Bros, Wigram Production et The Blair Partnership. Société de distribution : Warner Bros. 2016.



## **Annexes**

### **Annexe I — Couvertures de *The Chronicles of Narnia***

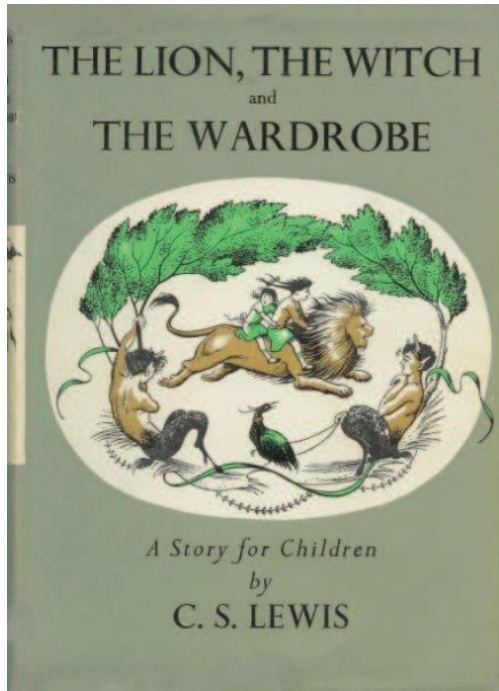
Est présentée ici une sélection des couvertures qui ont accompagné les nombreuses rééditions du premier volume de *The Chronicles of Narnia*, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, ainsi que de l'édition regroupant les sept romans. Sont précisés les noms des illustrateurs, la maison d'édition et la date d'édition. Les trois séries regroupent respectivement les couvertures des publications en anglais, en français et en italien. Ces échantillons montrent l'évolution de l'iconographie de Narnia depuis les années 1950 à aujourd'hui.



## I.a. Éditions en langue anglaise

### Illustration 1

Illustrateur : Pauline Baynes  
Éditeur : G. Bles (1950)



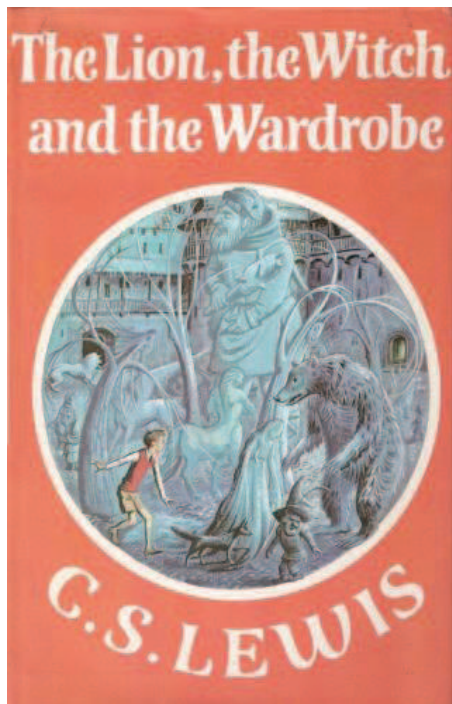
### Illustration 2

Illustrateurs : De Gaspari, Pauline Baynes.  
Éditeur : Collins (1965)



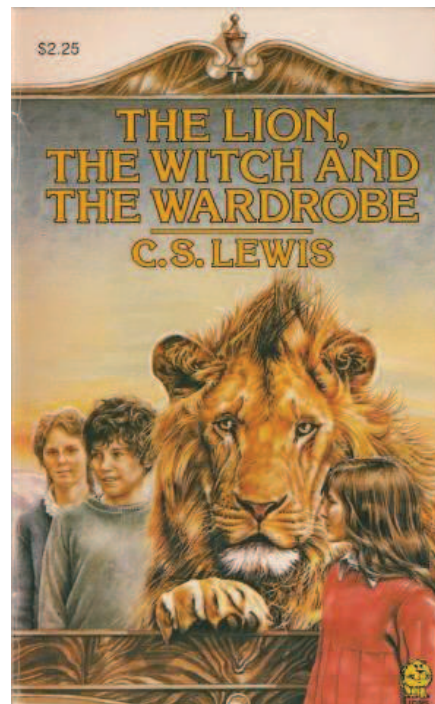
### Illustration 3

Illustrateur : Pauline Baynes.  
Éditeur : Williams Collins and Sons (1974)



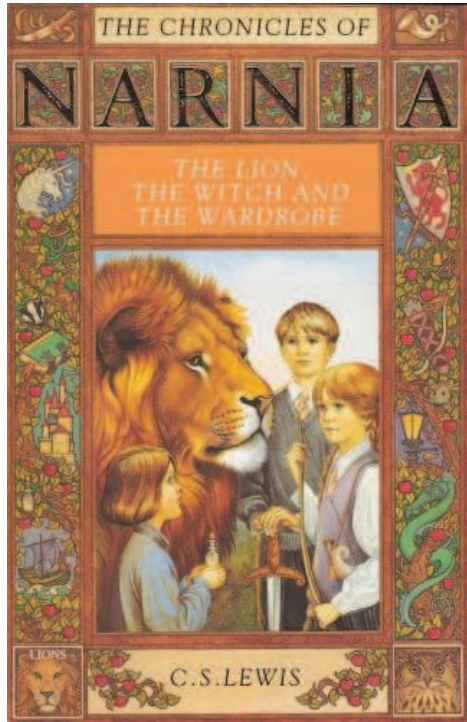
### Illustration 4

Illustrateurs : Stephen Lavis, Pauline Baynes.  
Éditeur : Williams Collins and Sons (1980)



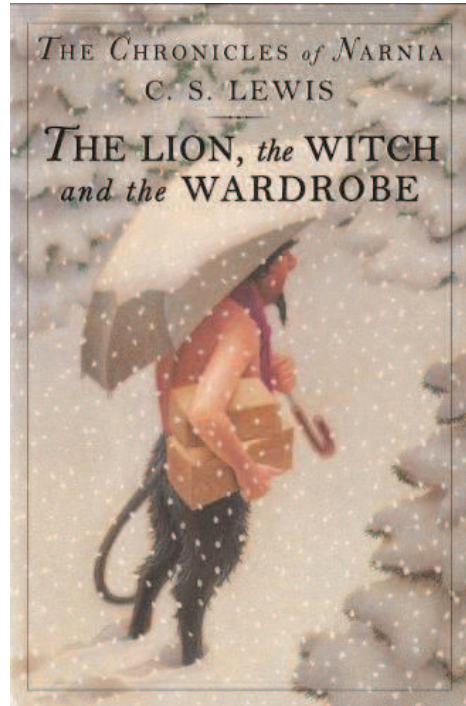
**Illustration 5**

Illustrateurs : Pauline Baynes, artiste inconnu.  
Éditeur : HarperCollins (1990).



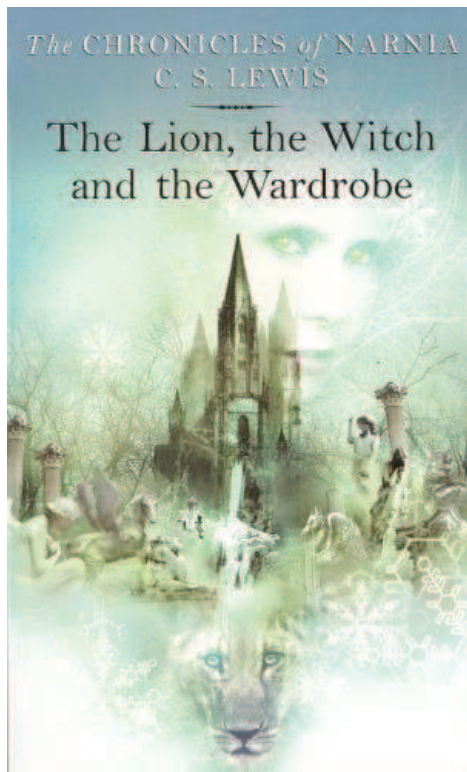
**Illustration 6**

Illustrateurs : Pauline Baynes, Chris Van Allsburg.  
Éditeur : HarperCollins (1994).



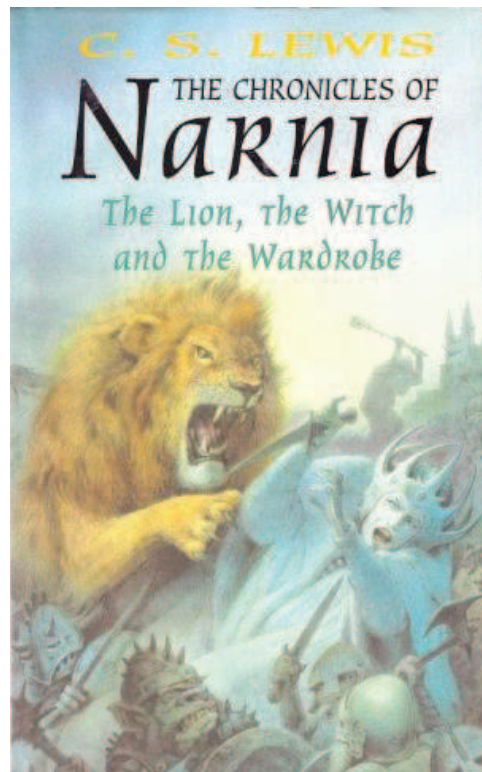
**Illustration 7**

Illustrateurs : Pauline Baynes, Cliff Nielsen.  
Éditeur : Harper Trophy (1994).



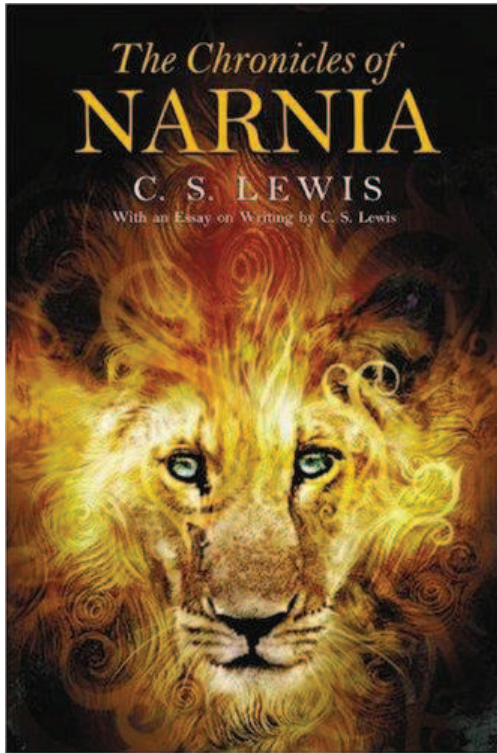
**Illustration 8**

Illustrateurs : Julek Heller, Pauline Baynes.  
Éditeurs : Collins (1997), Grafton (2002)



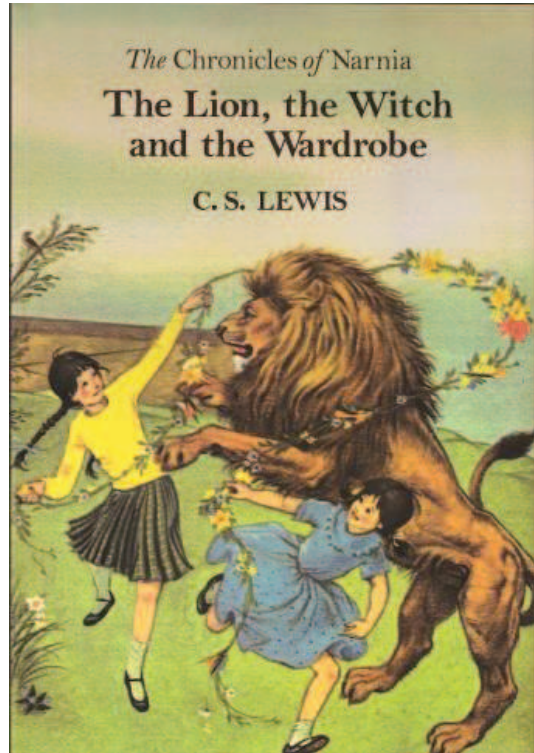
**Illustration 9**

Illustrateurs : Cliff Nielsen, Pauline Baynes.  
Éditeur : HarperCollins (2001).



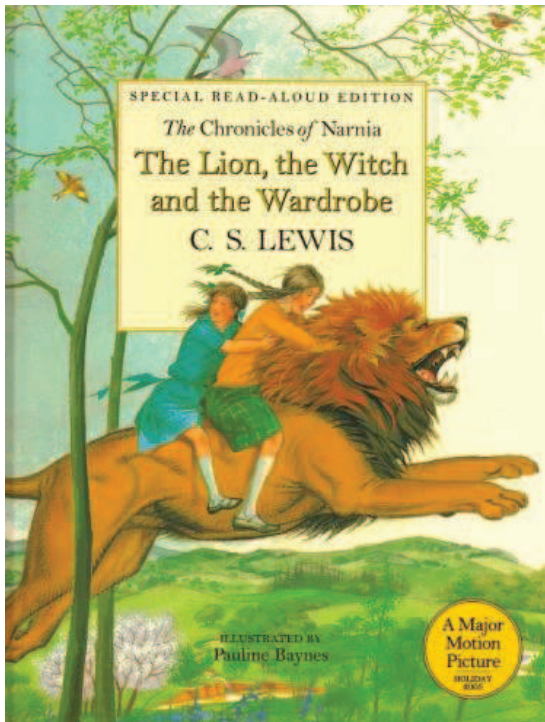
**Illustration 10**

Illustrateur : Pauline Baynes  
Éditeur : HarperCollins (2006).



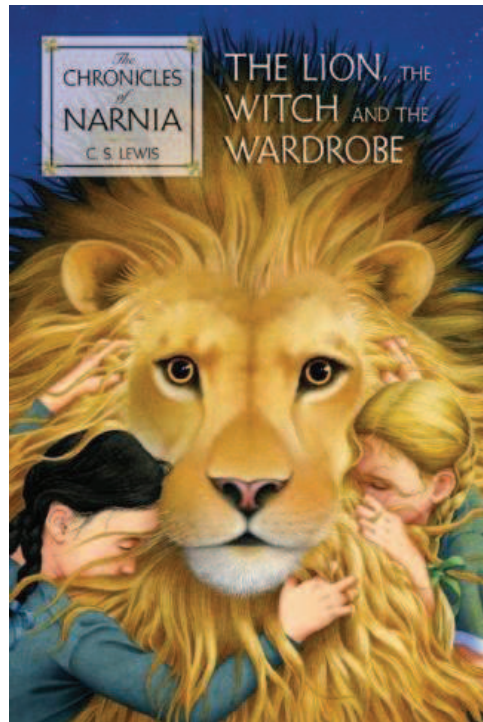
**Illustration 11**

Illustrateur : Pauline Baynes.  
Éditeur : HarperCollins (2005).



**Illustration 12**

Illustrateurs : Pauline Baynes, David Weisner.  
Éditeur : HarperCollins (2007).



## I.b. Éditions en langue française

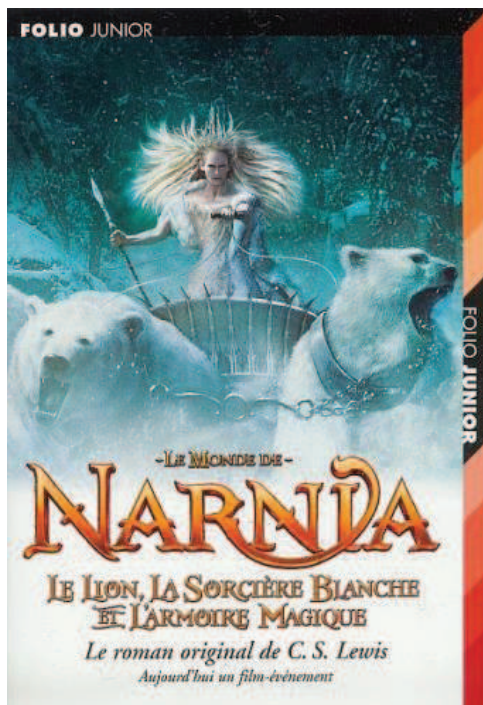
### Illustration 13

Illustrateur : Romain Simon.  
Éditeur : Hachette (1952).



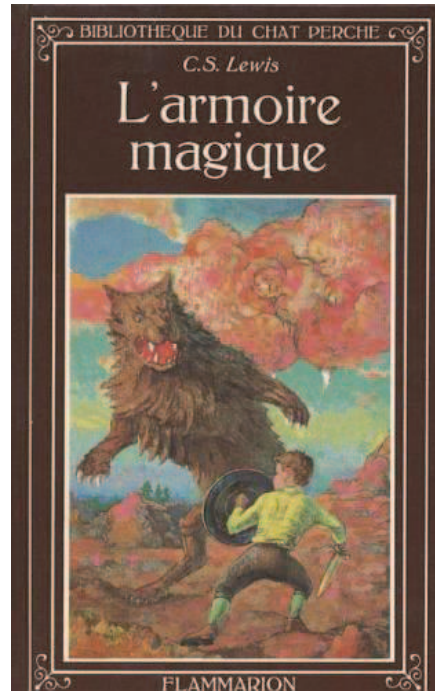
### Illustration 15

Illustrations : images du film, Pauline Baynes.  
Éditeur : Gallimard (2005).



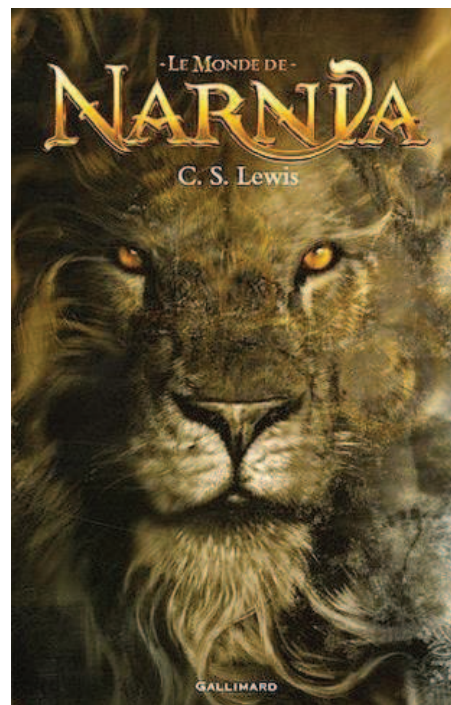
### Illustration 14

Illustrateur : Arcady (Avraham Mosyager).  
Éditeur : Flammarion (1980).



### Illustration 16

Illustrateurs : Cliff Nielsen, Pauline Baynes.  
Éditeur : Gallimard (2005).



## I.c. Éditions en langue italienne

### Illustration 17

Illustrations : Adelchi Galloni.

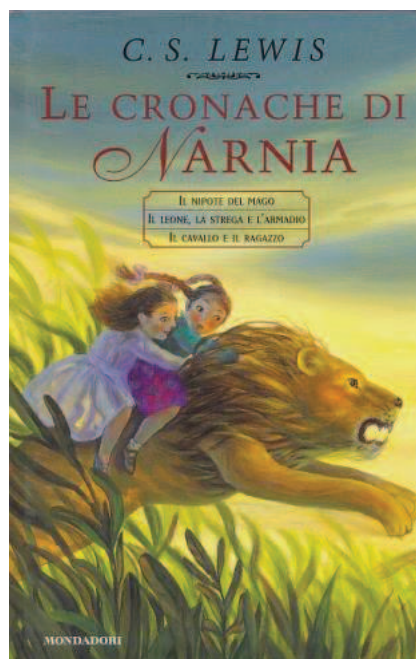
Éditeur : Mondadori (1995).



### Illustration 18

Illustrateur : Giuliano Lunelli.

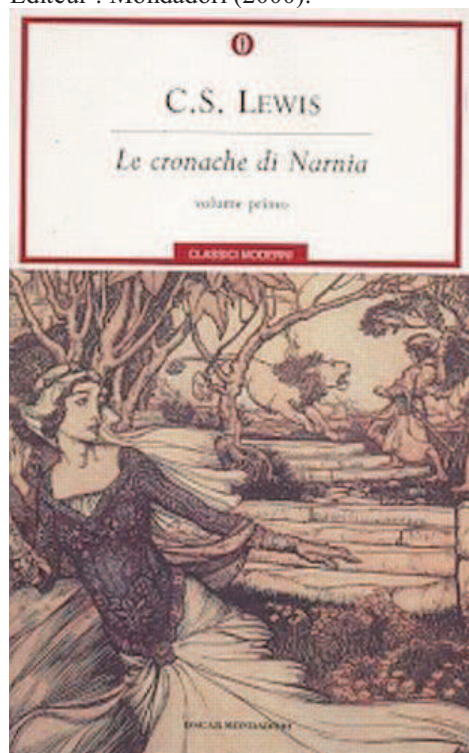
Éditeur : Mondadori (2000).



### Illustration 19

Illustrateurs : Arthur Rackam, Pauline Baynes.

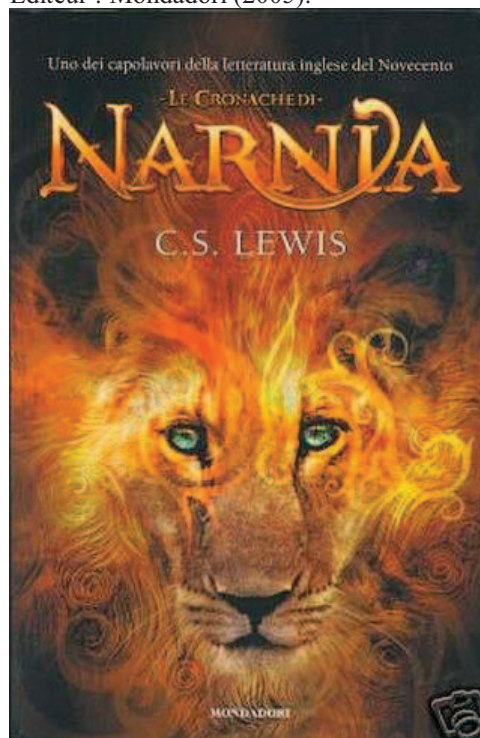
Éditeur : Mondadori (2000).



### Illustration 20

Illustrateur : Cliff Nielsen.

Éditeur : Mondadori (2005).



## **Annexe II — Données statistiques dans le corpus de Narnia**

Sont reportées ici les données statistiques des romans inclus dans notre corpus, avec le nombre de mots pour chaque chapitre et le coefficient de foisonnement, positif ou négatif, exprimé en pourcentage.

Tableau 24. *The Chronicles of Narnia vs. Le Monde de Narnia* : Statistiques

[Tableau retiré pour le respect des droits d’auteur]

[Tableau retiré pour le respect des droits d'auteur]

[Tableau retiré pour le respect des droits d'auteur]





# Index

## A

*acceptability*, 54, 56  
acte de lecture, 22, 50, 57, 76, 103, 132, 169, 181, 223  
    *voir aussi* lecture  
adaptation, 22, 59, 64, 66, 67, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78,  
    79, 80, 81, 82, 83, 90, 98, 140, 186, 209, 210, 225,  
    227, 232, 234, 239, 305, 306, 375, 387  
*adequacy*, 54, 56  
*adulescent, adultlescent*, 89  
agentivité, 191, 361  
*ambivalent texts*, 19, 99, 122  
*An Experiment in Criticism*, 97, 105, 117  
analyse du discours, 26, 34, 35, 36, 39, 42, 208  
    analyse critique du discours, 18, 26, 36, 38, 131, 157,  
    168, 195, 379  
    *voir aussi* CDA  
Antéchrist, 241, 322  
Apocalypse, 100, 116, 127, 206, 241, 248, 289, 322, 323,  
    324, 379  
Aslan, 99, 108, 126, 127, 147, 179, 202, 203, 204, 205,  
    206, 207, 209, 213, 219, 221, 233, 243, 247, 281, 282,  
    291, 294, 302, 303, 304, 306, 308, 313, 317, 320, 322,  
    323, 325, 326, 328, 330, 335, 336, 338, 339, 340, 342,  
    343, 344, 345, 347, 348, 349, 352, 353, 354, 356, 357,  
    364, 383  
auteur implicite, 21, 114, 119, 120, 122, 154, 160, 175,  
    176, 180, 182, 183, 234, 249, 252, 253, 278, 287, 307,  
    356, 380  
autoréflexivité, 22, 45, 46

## B

Baker, Mona, 22, 45, 137, 139  
Bakhtine, Mikhaïl, 34, 43, 51, 73  
Bassnett, Susan, 49, 52, 53, 58, 59, 61, 75, 76, 144  
Belles infidèles, 57, 70  
Bible, 74, 190, 208, 262, 291, 303, 314, 317, 342, 381,  
    387  
Bosseaux, Charlotte, 58, 143, 148, 153, 154, 170, 180,  
    181, 183, 195, 321, 382

## C

calque, 74, 237  
CDA, 22, 36, 37, 43, 44, 46, 47, 145, 154, 156, 157, 379  
    *voir aussi* analyse du discours  
choix lexicaux, 155, 169, 192, 303, 313, 321, 349, 353,  
    381, 383, 384  
coefficient de foisonnement, 238, 239, 241, 437  
    *voir aussi* taux de foisonnement  
cohérence textuelle, 169, 300, 302, 331  
cohésion, 33, 74, 169, 209, 221, 288, 300, 301, 302, 313,  
    321, 327, 336, 349, 375, 383, 384  
colligation, 141, 190  
collocation, 95, 140, 141, 146, 147, 151, 155, 168, 169,  
    180, 189, 190, 191, 215, 216, 301, 310, 314, 343, 344,  
    359  
concordance, concordancier, 146, 215, 216, 217, 280,  
    310, 321, 381, 386  
contrat de lecture, 31, 32, 76  
    *voir aussi* pacte de lecture  
corpus, 82, 95, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 143,  
    145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156,  
    157, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 195, 197, 215,  
    216, 217, 235, 238, 280, 281, 310, 379, 380, 381, 386,  
    388  
*Corpus Linguistics*, 135, 139  
*Corpus-based Translation Studies*, 22, 23, 135, 379  
*Critical Linguistics*, 22, 36, 156, 157  
*crossover film*, 97  
*crossover literature*, 90, 97

## D

densité lexicale, 139, 142, 143  
    *voir aussi* richesse lexicale  
dialogisme, 32, 44, 51, 73, 235, 384  
didactisation, 79, 80  
discours, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42,  
    44, 46, 47, 50, 61, 73, 85, 122, 136, 159, 163, 168,  
    171, 175, 183, 184, 291, 301, 307, 327, 379

narratif, 23, 121, 171, 176, 177, 183  
rapporté, 57, 65, 72, 73, 156, 338, 366, 373  
*double address*, 120, 162, 181, 224, 381  
double lectorat, 18, 85, 239  
*double voicedness*, 32  
*dual address*, 120, 224, 381

## E

écologie, 18, 107, 111, 166, 241, 387  
éducation, 80, 88, 89, 92, 95, 96, 125, 131, 151, 163, 165,  
190, 252, 253, 254, 278, 279, 282, 362, 387  
*empowerment*, 361  
enfance (concept), 22, 81, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 98,  
100, 102, 224, 252, 287, 363  
épitexte, 198, 210  
équivalence, 63, 65, 66, 68, 74, 75, 82  
éthique, 68, 72, 76, 104, 109  
étouffement, 235, 236, 238, 258, 270, 342  
explicitation, 82, 83, 118, 139, 144, 156, 161, 236, 258,  
259, 270, 293, 309, 327, 334, 342, 347, 384, 386

## F

*fantasy*, 22, 97, 104, 110, 111, 112, 143, 186, 201, 208,  
210, 211, 227, 240, 335, 352, 384  
fidélité, 56, 78, 198, 225  
focalisateur, 101, 174, 177, 178, 179, 191, 253, 255, 263,  
268, 276, 282, 287, 295, 296, 307, 308, 318, 319, 320,  
325, 328, 339, 341, 356, 357, 364, 365, 377, 383  
focalisation  
externe, 177, 178, 339, 383  
interne, 177, 178, 256, 268, 276, 277, 278, 287, 300,  
302, 325, 326, 382, 383  
zéro, 178, 256  
focalisé (personnage), 177, 225, 277, 339  
fonction  
idéationnelle, 164, 207, 209, 308  
idéologique, 151, 274, 307, 330  
interpersonnelle, 164, 208, 209, 243, 296  
textuelle, 180, 208  
Fowler, Roger, 19, 34, 36, 43, 44, 54, 67, 121, 153, 157,  
160, 161, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 177, 178, 379

## G

Genèse, 100, 116, 125, 127, 153, 241, 248, 289, 302, 303,  
304, 306, 379  
Genette, Gerard, 120, 123, 157, 160, 171, 172, 175, 176,  
177, 178, 179, 197, 198, 214, 219, 224, 225, 248, 299,  
330, 380  
genre (*gender*), 17, 24, 26, 36, 106, 166, 191, 272, 281,  
282, 351, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 377  
genre littéraire, 22, 33, 53, 77, 93, 94, 96, 110, 131, 227

## H

Halliday, M.A.K. 44, 58, 59, 154, 157, 161, 207, 243,  
296, 301  
*hapax*, 180, 190  
horizon d'attente, 19, 50, 54, 55, 78, 117, 144, 185, 197,  
244, 247, 364, 375, 382

## I

idéologie, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 37, 38,  
39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 60,  
62, 63, 71, 72, 76, 80, 83, 85, 101, 113, 115, 117, 118,  
119, 120, 121, 122, 131, 132, 133, 143, 145, 151, 152,  
154, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 169,  
179, 180, 185, 186, 188, 190, 192, 196, 199, 200, 234,  
240, 243, 252, 254, 265, 272, 274, 287, 288, 289, 290,  
291, 294, 315, 316, 318, 321, 329, 332, 335, 347, 349,  
359, 378, 379, 380, 382, 385, 386, 387  
idiolecte, 81, 140, 155, 305  
*voir aussi* variation  
illustration, 82, 90, 99, 155, 187, 189, 198, 199, 201, 204,  
205, 209, 218, 220, 221, 222, 223, 233, 333  
implicites, 30, 82, 83, 139, 157, 227, 237, 318, 347, 354  
incipit, 172, 195, 199, 229, 243, 244, 245, 247, 250, 252,  
253, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 267, 268,  
269, 270, 272, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 284,  
285, 286, 287, 288, 385  
inférences, 30, 31, 32, 83, 117, 121, 161, 162, 169, 177,  
183, 295, 315, 377, 386  
interprétation, 21, 22, 26, 28, 31, 39, 43, 45, 50, 54, 57,  
63, 65, 72, 73, 76, 82, 83, 113, 115, 119, 132, 157,  
160, 161, 162, 168, 169, 179, 183, 196, 205, 206, 214,  
234, 237, 242, 259, 272, 276, 286, 290, 295, 297, 313,

314, 318, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 347, 367, 370,  
371, 373, 375, 377, 378, 384

## J

Jakobson, Roman, 65, 72, 175

## K

*kiddult literature, kiddult literature*, 90, 97

*Key Word And Context (KWAC)*, 189, 386

*Key Word In Context (KWIC)*, 189, 386

*Key Word Out of Context (KWOC)*, 189, 240

## L

*Le Monde de Narnia*, 99, 209, 210, 215, 218, 225, 233,  
234

lecteur implicite, 22, 34, 83, 119, 120, 121, 154, 161,  
162, 173, 174, 180, 181, 182, 183, 224, 225, 234, 250,  
251, 252, 253, 254, 259, 268, 272, 288, 296, 297, 321,  
334, 380, 381, 382, 384

lecture, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 33, 50, 51, 223, 230, 237,  
239, 242, 243, 244, 247, 249, 251, 253, 259, 262, 288,  
294, 308, 317, 321, 330, 332, 334, 335, 349, 357, 359,  
362, 371, 373, 377, 378, 379, 382, 386

*voir aussi* acte de lecture

linguistique de corpus, 133, 135, 138

lisibilité, 79, 143, 152, 223, 237, 238

*voir aussi* readability

lissage, 81, 124, 140, 141, 190, 285, 305, 384, 386

littérature

d'enfance et de jeunesse, 19, 21, 22, 30, 76, 79, 85,  
86, 91, 93, 95, 98, 137, 151, 244, 360, 379, 381, 383,  
388

de jeunesse, 18, 21, 22, 23, 26, 34, 54, 57, 70, 71, 76,  
79, 82, 85, 90, 93, 94, 95, 100, 121, 131, 133, 138,  
140, 143, 151, 156, 157, 162, 169, 181, 185, 186, 187,  
189, 226, 227, 249, 251, 252, 259, 305, 315, 352, 353,  
359, 360, 362, 379, 380, 381, 384, 385, 386, 387, 388

pour enfants, 18, 19, 24, 26, 34, 79, 82, 92, 95, 96,  
122, 125, 138, 140, 143, 152, 166, 172, 253, 367, 387

## M

manipulation, 21, 22, 54, 59, 61, 62, 71, 75, 80, 83, 115,  
121, 154, 157, 163, 184, 238, 241, 285, 313, 318, 328,  
331, 334, 340, 342

Mason, Ian, 28, 61, 142, 143, 152, 153, 158, 168, 169,  
321, 382

misogynie, 105, 363, 377, 384

modalité, 121, 153, 154, 164, 170, 176, 178, 252, 355,  
377, 381, 384

mort, 46, 100, 108, 112, 160, 167, 196, 225, 240, 241,  
242, 268, 288, 289, 300, 301, 302, 303, 337, 351, 352,  
353, 354, 355, 357, 358, 384, 387

Munday, Jeremy, 33, 58, 66, 143, 145, 148, 154, 155,  
164, 169, 171, 180, 181, 182, 183, 184, 188, 195

mythe, 52, 100, 101, 111, 112, 113, 114, 116

biblique, 87, 116, 127, 156, 302

chevaleresque, 18, 110, 241, 317

## N

narrataire, 119, 122, 123, 124, 125, 132, 154, 172, 173,  
174, 175, 176, 180, 181, 182, 244, 249, 250, 251, 286,  
294, 296, 308, 318, 320, 380, 381, 382

narrateur, 21, 23, 26, 34, 49, 112, 115, 119, 120, 121,  
122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 143,  
151, 152, 154, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 168,  
169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179,  
180, 181, 182, 183, 184, 190, 191, 214, 224, 244, 249,  
250, 251, 252, 253, 254, 256, 267, 268, 271, 274, 275,  
276, 278, 279, 281, 282, 284, 286, 287, 288, 294, 296,  
299, 303, 305, 307, 313, 315, 320, 326, 329, 330, 332,  
338, 339, 340, 345, 349, 354, 355, 356, 357, 365, 366,  
370, 377, 378, 380, 381, 382, 383

naturalisation, 38, 251

nivellement, 139, 156, 226

normalisation, 37, 39, 139, 140, 141, 143, 190, 192

## O

O'Sullivan, Emer, 72, 82, 86, 119, 120, 121, 122, 131,  
162, 181, 226, 381

Oittinen, Riitta, 24, 51, 72, 73, 76, 82, 151, 221, 223, 251

ordre de lecture, 23, 116, 127, 128, 199, 211, 219, 229,  
230, 233, 241, 243, 245, 259, 268, 269, 339

## P

pacte de lecture, 32, 243, 381  
    *voir aussi* contrat de lecture  
paratexte, 23, 33, 90, 122, 155, 189, 195, 197, 198, 199,  
    200, 201, 218, 220, 223, 224, 225, 233, 243, 244, 247,  
    385  
passivation, 166, 167, 191  
performatif (acte), 338  
péritexte, 198  
point de vue  
    idéologique, 21, 23, 30, 153, 155, 156, 158, 160, 163,  
    164, 168, 180, 190, 195, 198, 286, 294, 301, 308, 321,  
    329, 331, 379, 380, 381, 382, 385, 386, 387, 388  
    psychologique, 161, 178, 272, 297, 298, 320  
    spatio-temporel, 161, 168, 349, 382, 385  
polyphonie, 51, 155, 161, 235, 288, 380, 384  
pragmatique, 18, 22, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 38, 44, 55,  
    58, 59, 74, 105, 131, 144, 152, 154, 157, 159, 163,  
    185, 193, 196, 198, 288, 336, 345, 347, 379, 383, 386,  
    388  
    littéraire, 22, 31  
*Prince Caspian*, 13, 20, 100, 103, 107, 114, 126, 127,  
    128, 172, 179, 186, 209, 222, 224, 225, 229, 230, 231,  
    232, 240, 241, 242, 246, 268, 269, 270, 272, 273, 279,  
    309, 329, 358, 362, 363, 364, 368, 371, 372, 375, 376,  
    377, 383, 384, 387  
principe de coopération, 28, 31, 32  
prolepse, 299  
prosodie sémantique, 140, 141, 152, 169, 191, 343, 384  
prototype, 41, 43, 66, 67  
purification, 79

## R

racisme, 36, 266, 351  
*readability*, 79, 152  
    *voir aussi* lisibilité  
réécriture, 64, 66, 67, 74, 75  
relativisme, 45  
relecture, 59, 98, 102, 104, 188, 223, 235, 371  
religion, 24, 105, 111, 116, 160, 196, 288, 289, 291, 303,  
    307, 359, 360  
répétition, 114, 115, 167, 169, 252, 257, 263, 264, 271,  
    285, 288, 295, 297, 299, 300, 301, 307, 323, 324, 327,  
    328, 331, 334, 342, 354, 367, 381

richesse lexicale, 139  
    *voir aussi* densité lexicale

## S

servitudes linguistiques, 139, 236, 238, 288  
sexisme, 332, 363  
simplification, 43, 82, 139, 143, 161, 236, 251, 386  
Simpson, Paul, 34, 154, 157, 158, 160, 161, 162, 164,  
    171, 176, 178, 184, 259, 263, 298, 318, 370  
Sinclair, John, 135, 141, 405  
stéréotype, 67, 282  
subjectivité, 22, 35, 45, 63, 145, 146, 159, 195, 196, 264,  
    315, 378  
*Surprised by Joy*, 92, 105  
surreprésentation, 364, 377  
surtraduction, 237, 255, 270, 274, 328  
symbole, 78, 114, 126, 204, 206, 209, 222, 242, 294, 302,  
    306, 308, 332, 335, 339, 343, 383

## T

taux de foisonnement, 235, 238, 240, 294, 295  
    *voir aussi* coefficient de foisonnement  
textométrie, 21, 137, 146, 148, 380, 386  
*The Horse and His Boy*, 13, 20, 100, 107, 124, 126, 127,  
    128, 186, 220, 222, 224, 229, 230, 240, 242, 246, 247,  
    260, 263, 265, 267, 269, 279, 287, 288, 337, 339, 345,  
    363, 364, 383  
*The Last Battle*, 13, 20, 93, 100, 101, 102, 103, 105, 107,  
    108, 112, 116, 123, 126, 127, 166, 186, 219, 221, 222,  
    225, 229, 230, 231, 240, 241, 242, 246, 248, 266, 268,  
    279, 282, 286, 287, 288, 289, 296, 302, 303, 306, 313,  
    314, 322, 324, 325, 330, 338, 352, 357, 358, 363, 364  
*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 13, 18, 20, 98,  
    107, 111, 120, 124, 125, 179, 185, 203, 204, 212, 219,  
    224, 225, 229, 230, 231, 234, 240, 246, 248, 254, 259,  
    260, 268, 271, 272, 273, 287, 289, 309, 315, 316, 329,  
    331, 333, 335, 336, 339, 352, 354, 361, 364, 401, 431  
*The Magician's Nephew*, 13, 20, 25, 100, 116, 126, 127,  
    128, 140, 147, 153, 185, 225, 229, 230, 231, 240, 241,  
    242, 246, 247, 248, 254, 255, 257, 259, 262, 272, 279,  
    282, 287, 289, 291, 294, 301, 303, 309, 310, 314, 318,  
    319, 339, 345, 349, 353, 364, 383, 385

*The Silver Chair*, 13, 15, 20, 100, 107, 126, 127, 179,  
186, 221, 222, 224, 229, 230, 231, 232, 240, 241, 242,  
260, 273, 278, 279, 280, 282, 287, 309, 352, 358, 364  
*The Voyage of the Dawn Treader*, 13, 20, 100, 123, 125,  
126, 127, 175, 186, 203, 206, 220, 222, 224, 229, 230,  
231, 232, 233, 240, 241, 242, 246, 251, 273, 279, 287,  
323, 353, 364, 368, 383  
Tourey, Gideon, 39, 54, 61, 133  
traducteur implicite, 23, 72, 119, 121, 122, 132, 154, 171,  
181, 182, 183, 367, 377, 380  
transitivité, 153, 154, 155, 164, 165, 167, 207, 250, 252,  
269, 306, 308, 314, 321, 328, 349, 381, 383, 384  
*translationese*, 139, 143, 152

WordSmith Tools, 21, 146, 147, 148, 149, 153, 239, 280,  
291, 311, 381, 386

## U

universalisme, 45, 46  
universaux de la traduction, 139

## V

variation  
diaphasique, 140  
diastratique, 140, 155  
diatopique, 140, 155  
*verba dicendi*, 156, 170, 366  
    *voir aussi* verbes introducteurs  
    verbes de parole  
*verba sentiendi*, 170, 298, 308, 318, 320  
    *voir aussi* verbes de sentiments  
verbes de parole, 143, 373, 376, 378, 387  
verbes de sentiments, 170, 177  
verbes introducteurs, 156, 170, 292, 366, 371, 377, 378,  
384, 387  
violence, 18, 24, 25, 69, 81, 101, 108, 160, 166, 196, 240,  
265, 268, 279, 280, 281, 282, 288, 337, 351, 352, 353,  
358, 384, 387  
voix narrative, 33, 34, 153, 154, 171, 174, 175, 180, 184,  
214, 234, 249, 252, 253, 260, 268, 272, 275, 287, 288,  
295, 300, 305, 307, 314, 327, 330, 331, 333, 340, 367,  
371, 380, 384

## W

WordList, 146, 147, 148, 189, 240, 291







## ***The Chronicles of Narnia* de C.S. Lewis. Idéologie(s) et point(s) de vue dans les traductions françaises**

*The Chronicles of Narnia* (1950-1956) est un célèbre recueil de sept romans, traditionnellement reconnus comme des œuvres de littérature de jeunesse et à l'origine du genre *fantasy*. L'un des intérêts majeurs de ces livres réside dans leur substrat symbolique, exprimé dans le texte par un double niveau de lecture qui évoque la tradition chrétienne. Notre thèse consiste en l'analyse d'un corpus incluant les originaux en anglais et les traductions françaises, publiées sous le titre de *Le Monde de Narnia* (2005)

Sous l'égide de la traductologie de corpus (*Corpus-based Translation Studies*) et par une démarche interdisciplinaire empruntant des outils à la pragmatique, à l'analyse critique du discours (*Critical Discourse Analysis, CDA*) et à la narratologie, notre étude vise à mettre en évidence les marqueurs du point de vue idéologique, à travers une analyse semi-automatique, qualitative et quantitative. Parmi ces marqueurs sont notamment analysés les déictiques, la modalité, la transitivité, les choix lexicaux et la prosodie sémantique. Les parties du discours correspondant à ces marqueurs sont analysées notamment en lien avec l'instance du narrateur, de par son rôle clé pour l'idéologie dans le texte, et de régie dans la focalisation. Notre analyse porte une attention particulière à la dimension du sacré et aux thèmes de la violence, de la mort et du genre en traduction de littérature de jeunesse.

La littérature de jeunesse, toujours plus ou moins caractérisée par un but éducatif, tout comme les livres qui constituent notre corpus, s'avère un véhicule axiologique puissant, qui reflète les valeurs qu'une société défend et transmet à un moment donné. L'instance du narrateur est au cœur de cette négociation entre systèmes linguistiques, culturels et axiologiques, qui s'exprime dans une dynamique dialogique impliquant tous les acteurs de la chaîne du livre. Notre travail a montré notamment que les traductions françaises ont tendance à affaiblir le message religieux, éloignant le regard du lecteur ou rendant flous les contours de l'espace. Dans l'ensemble, l'idéologie du texte cible est caractérisée par un certain nombre d'écarts par rapport au texte source et met en avant d'autres valeurs, pourtant présentes, elles aussi, dans l'original.

Ce travail de recherche montre une méthode permettant d'aborder le texte dans le but d'une meilleure compréhension des enjeux qui sous-tendent la traduction, et en particulier la traduction de l'idéologie et du point de vue dans les livres pour enfants.

Mots-clés : traduction, traduction de corpus, littérature d'enfance et de jeunesse, idéologie, narratologie, analyse critique du discours, C.S. Lewis, *fantasy*.

## **C.S. Lewis's *The Chronicles of Narnia*. Ideologies and point(s) of view in the French translations**

*The Chronicles of Narnia* (1950-1956) is a well-known collection of seven novels, usually seen as belonging to the genre of Children's literature and Fantasy. One of the main characteristics of the novels lies in their symbolic dimension, which evokes the Christian tradition and is expressed in the text through a second layer of meaning. Our thesis involves the analysis of a corpus including the English originals of *The Chronicles of Narnia* and their respective French translations, entitled *Le Monde de Narnia* (2005).

The study draws on corpus-based translation studies and uses an interdisciplinary approach, in particular pragmatics, Critical Discourse Analysis (CDA) and narratology. Through a combination of qualitative analysis and semi-automatic, quantitative analysis, it explores the ways in which a number of markers of ideological point of view are used in the translations by comparison with the initial texts. The main markers which make the object of discussion are: deictics, modality, transitivity, lexical choice and semantic prosody. The discourse features related to these markers are analysed with respect to the narrative instance of the narrator, which has a key role in conveying the ideology of the text and which controls the focalization process. Our analysis draws particular attention to the sacred dimension in the texts, as well as to the themes of violence, death and gender in children's literature.

Children's literature is usually characterised by an educational goal, and the Narnia books prove to be a powerful means to convey values within society, at a given moment in time. The narrator is at the centre of a negotiation between two linguistic, cultural and axiological systems. This negotiation is expressed by a dialogical dynamics involving all the actors taking part in the publication process. Our research reveals that the French translations tend to weaken the religious message of the original texts, distancing the reader or blurring space boundaries. Moreover, the ideology in the target texts is characterised by a number of discrepancies by comparison with the source texts; different values are given prominence, among those already present in the Narnia books.

Using a method of analysis of translated texts, the thesis brings a contribution to the understanding of the challenges a translator may face when confronted with the task of translating ideology and point of view in books for children.

Keywords: translation, corpus-based translation studies, children's and young adults' literature, ideology, narratology, critical discourse analysis, C.S. Lewis, *fantasy*.