« LA TRADUCTION, C'EST POUR LES GRANDES PERSONNES ». QUELQUES RÉFLEXIONS AUTOUR D'UNE *ALICE* POUR ADULTES ET D'UNE *ALICE* POUR ENFANTS

Fabio REGATTIN
Université de Bologne, Italie

Abstract: The transposition of texts created for a public of children does not always follow the same rules of literary translation *stricto sensu*. This article compares two French texts coming from the same original, Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*: a translation, mainly aimed at an adult public, and its adaptation for child readers. By analysing the differences between the two texts, it will be possible to understand the adapter's work and the idea of childhood which underlies his practice.

La transposition de textes pensés pour un public jeune ne suit pas toujours les mêmes règles de la traduction littéraire au sens strict. En particulier, il a été plusieurs fois souligné (*cf.* Shavit 1986, O'Connell 1999, etc.) que des critères tels la reproduction de la totalité du texte de départ ou encore la fidélité (dans le sens intuitif du terme) – tellement essentiels, à nos yeux, qu'ils définissent le concept même de traduction – ne sont que secondaires dans la transposition de textes pour enfants. La manipulation des textes, dans ce dernier cas, peut facilement dépasser les limites de ce qui est considéré comme licite dans la traduction *stricto sensu*, et cela au nom de l'adaptation aux normes du sous-système littéraire d'arrivée, soumis à son tour à deux impératifs : l'adhérence à des valeurs « positives » pour la société (la littérature pour enfants ayant aussi un côté didactique) et l'adaptation au niveau de compréhension supposé de l'enfant.

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

Dans les lignes qui suivent, nous allons analyser et comparer deux textes tirés d'un même original, *Alice's Adventures in Wonderland*, par Lewis Carroll. Le texte carrollien présente un avantage certain : il est considéré comme un classique de la littérature enfantine et, en même temps, comme un classique tout court, appréciable et apprécié par les adultes aussi, ce qui a donné lieu à de multiples traductions, adaptations, etc., souvent ciblées sur des publics spécifiques.

La comparaison de deux textes tirés d'un même original, et pensées pour des publics différents, permettra de mettre en lumière les stratégies visant à « enfantiser » un texte qui paradoxalement, tout en étant conçu dès le départ comme texte pour la jeunesse (et pour une enfant bien spécifique, Alice Liddell), ne paraissait peut-être plus adapté à son public d'élection.

Cette analyse, qui se fera sur un extrait du texte (nous nous limiterons au chapitre IX, choisi pour sa complexité et « représentativité » à l'intérieur du livre), prendra en considération une traduction intégrale du morceau et une adaptation tirée de cette même traduction.

Le fait de disposer de l'hypotexte (au sens genettien du mot) de cette dernière transposition permettra de tracer tout changement par rapport à celui-ci, changement à interpréter comme une adaptation du texte aux valeurs et au niveau de compréhension de l'enfant-cible. Notons en passant que ces valeurs et ce niveau ne sont pas établis directement par son public, la traduction pour enfants ayant ceci de paradoxal qu'elle est pensée, écrite, produite, traduite, vendue et achetée non pas par son utilisateur final, l'enfant, mais par l'intermédiaire des personnes adultes. Analyser une telle production, donc, pourra nous permettre de tirer aussi quelques conclusions sur le statut de l'enfant à l'époque où l'adaptation a été publiée.

Après une présentation du texte de départ et des deux versions françaises choisies pour notre analyse, une partie centrale essayera de confronter analytiquement les deux textes, pour tirer enfin quelques conclusions des données recueillies.

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

Les *Alices* : texte original – traduction – adaptation

Le chapitre IX d'*Alice's Adventures in Wonderland*, « The Mock Turtle's Story », se révèle particulièrement représentatif du style de Louis Carroll et de son livre. En effet, l'écriture carrollienne, connue pour sa créativité et son amour pour les jeux de mots, trouve ici une expression exemplaire : sur très peu de pages, spécialement dans la deuxième partie du chapitre, il est possible de compter non moins de neuf jeux de mots différents[1], dont quelques-uns très longs et complexes ; à cela s'ajoutent quelques allusions au contexte socio-culturel de l'époque à laquelle le livre de Carroll a été écrit. Ces deux qualités rendent la traduction du texte et son adaptation successive particulièrement intéressantes, étant donné la difficulté d'une opération de ce genre[2] et l'importance de la méthodologie traductive adoptée face à ces éléments (la normalisation des jeux de mots et la reconduction des données culturelles à des catégories familières étant des indices assez fiables d'une « domestication » du texte).

Le morceau est subdivisé en deux parties bien différentes : dans la première Alice, après une partie de croquet avec la Reine, rencontre à nouveau l'horrible duchesse qu'elle avait déjà connue en précédence (chapitre VI) et avec laquelle elle a une longue discussion. La Duchesse est obligée de s'enfuir à cause des menaces de mort de la part de la Reine, qui, après une nouvelle partie de croquet, conseille à Alice de se rendre chez la *Mock Turtle* (traduite dans les deux versions par « Tortue *fantaisie* »), pour écouter son histoire. Dans la deuxième partie du chapitre, un griffon accompagne la jeune fille chez cet étrange animal, mi-tortue, mi-veau. Le morceau se conclut sur une longue description de l'école sous-

[1] Pour une analyse détaillée du jeu de mots dans le chapitre IX de *Alice's Adventures in Wonderland* nous renvoyons à Regattin 2007 (en cours de publication).

[2] Mary Snell-Hornby affirme par exemple que la possibilité de traduire efficacement un texte est inversement proportionnelle à la manière dans laquelle ce texte est enraciné dans sa culture de départ (*cf.* Snell-Hornby 1988), alors que Dirk Delabastita recueille plusieurs pages de citations proclamant l'intraductibilité des jeux de mots (*cf.* Delabastita 1993 : 173-177).

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

marine fréquentée par les deux êtres. Le chapitre se construit donc autour de deux conversations – avec la Duchesse et ensuite avec les deux êtres chimériques que sont le Griffon et la Tortue *fantaisie* – reliées par la rencontre avec la Reine et caractérisées par des procédés stylistiques différents. Dans le premier dialogue, une évidente parodie *nonsense* de la « petite conversation », tout se joue sur l'entêtement de la Duchesse à tirer des morales improbables, et tout à fait farfelues, de toute chose ou sujet de conversation[3] ; dans le deuxième ce n'est plus la répétition continuelle qui est en cause, mais le jeu sur les mots – en l'occurrence, les matières de l'école sous-marine sont autant de paronymies à partir des matières de l'école victorienne[4].

Les deux versions que nous allons analyser ont été publiées en 1984 et en 1992 par Hachette, dans deux collections différentes. La première, parue dans la collection « Grandes Œuvres », est une version intégrale du texte carrollien, traduite par Philippe Rouard. Le texte reproduit les illustrations originales de John Tenniel et ne présente pas de notes en bas de page. Le deuxième texte, adapté et illustré par Tony Ross, est publié par Hachette Jeunesse en 1992. Les illustrations ne sont plus, bien sûr, celles de Tenniel (ayant été remplacées par celles de Ross) et l'adaptation prend comme texte de départ la traduction de Rouard, en en coupant plusieurs morceaux mais sans modifier ce qui reste (si l'on exclut les petits changements nécessaires à lier entre elles les différentes parties que l'adaptateur a gardées, il n'y a que deux exceptions au respect du texte rouardien – exceptions qui, toutefois, étant donné leur importance, seront signalées). Tout en laissant inaltéré le schéma que nous avons vu

[3] Un exemple suffira à expliquer le côté surréel de la conversation : « – La partie de croquet se poursuit de la meilleure façon, à présent, dit-elle [Alice] pour alimenter un peu la conversation. – C'est vrai, admit la Duchesse, et la morale de ceci c'est : Oh ! C'est l'amour, c'est l'amour, qui fait tourner la terre ! » (Carroll 1984 : p. 109).

[4] Par exemple, « reeling, writhing […], ambition, distraction, uglification and derision » (Carroll 1970 : p. 129. L'énumération est loin d'être terminée) sont autant de calembours à partir de *reading*, *writing*, *addition*, *subtraction*, *multiplication*, *division*.

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

plus haut (conversation-reine-conversation), Ross réduit le texte rouardien, tel qu'il avait été publié huit ans plus tôt, de soixante pour cent environ. La première partie est la plus abrégée : des pages entières sont coupées et le dialogue avec la Duchesse en ressort très réduit (une page sur les quatre du texte, face à une extension double par rapport au chapitre entier dans le texte de 1984), alors que dans la deuxième partie les excisions sont plus ciblées – avec l'exception notable d'une longue portion du dialogue de la petite protagoniste avec la Tortue et le Griffon, dont l'élimination affecte une bonne partie des matières de l'école sous-marine.

Dans le paragraphe qui suit, les suppressions que nous n'avons décrites que rapidement feront l'objet d'une analyse plus approfondie, qui essaiera de rendre évidentes quelques conséquences des choix opérés au cours de l'adaptation.

Les deux textes français : adapter, comment ?

Le travail d'adaptation de l'*Alice* de 1984, comme il a été expliqué plus haut, s'est effectué sur deux modes principaux, plus un troisième qui, tout en restant minoritaire sur le plan quantitatif, s'est avéré intéressant au niveau de la qualité du texte d'arrivée : la suppression de plusieurs morceaux (de dimensions variées), menant à une réduction sensible – plus de la moitié – du texte de départ ; la substitution des illustrations ; quelques rares modifications textuelles par rapport à la traduction Rouard. Les effets de ces modifications sont visibles, dans la version d'arrivée, et au niveau stylistique et à celui de l'idéologie transmise, avec un aplatissement sensible des caractéristiques principales du texte.

Du point de vue du style, nous avions souligné dans le paragraphe précédent qu'un des éléments les plus typiques de l'écriture carrollienne est, sans aucun doute, la créativité langagière, se manifestant par le recours à de nombreux jeux de mots. La traduction rouardienne de 1984 est très sensible à cet aspect, et recrée toujours le jeu de mots carrollien en français. La même affirmation ne peut pas s'adapter au texte de 1992 : de nombreux jeux de mots – dont une longue chaîne paronymique vers la fin du chapitre, énumérant plusieurs matières de l'école sous-marine – sont éliminés

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

en tant que parties d'extraits plus longs que l'adaptateur a décidé de supprimer. Cela n'a bien sûr rien d'étonnant, mais une autre décision nous paraît du moins remarquable : à deux occasions (les seules où le texte rouardien à été modifié) les jeux sont sciemment aplatis en faveur d'une traduction plus neutre. Les jeux en question, dont nous allons fournir les deux versions, se trouvent à la fin du chapitre. Alice parle avec le Griffon et la Tortue *fantaisie* de l'école sous-marine, et est étonnée par les étranges matières étudiées par les deux êtres :

Version de 1984 (pp. 116-117)

– Aviez-vous des matières supplémentaires ? demanda la Tortue *fantaisie* avec une légère inquiétude.
– Oui, répondit Alice. Nous apprenions le français et la musique.
– Et le blanchissage ? demanda la Tortue *fantaisie*.
– Certainement pas ! répondit avec indignation Alice.
– Ah ! dans ce cas, votre école n'était pas vraiment une bonne école, dit la Tortue *fantaisie* avec un grand soulagement. Dans la *nôtre*, il y avait écrit au bas des factures : "Français, musique et *blanchissage* – supplément."

* les mots en *italiques* sont présents dans le texte. Le soulignement est à nous.

Version de 1992 (pp. 88-89)

– Moi aussi j'allais en classe tous les jours, intervint Alice. [morceau coupé] Nous apprenions le français et la musique.
– Et le blanchissage ? demanda la Tortue *fantaisie*.
– Certainement pas ! répondit Alice.
– Ah ! dans ce cas, votre école n'était pas vraiment une bonne école, dit la Tortue *fantaisie*. Dans la *nôtre*, il y avait français, musique et *blanchissage* – supplément."

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

Le jeu carrollien, comme le signale en note Martin Gardner (Carroll 1970 : 128), se base sur une phrase qui apparaissait souvent au bas des factures des pensionnats anglais de l'époque (« French, music and washing – extra ») et qui signifiait, évidemment, que les cours de français et de musique, ainsi que le blanchissage des vêtements de l'élève, étaient à payer en supplément. Rouard reproduit correctement le jeu, alors que Ross, en coupant la partie soulignée dans la version de 1984, le rend incompréhensible, se limitant à donner lieu à une affirmation saugrenue de la part de la Tortue.

Le deuxième cas que nous allons reproduire concerne quelques-unes (les seules qui aient été reproduites puisque la suite du texte a été supprimée) parmi les matières de l'école sous-marine :

Version de 1984 (p. 118)	**Version de 1992 (p. 89)**
– Qu'y appreniez-vous ? s'enquit Alice. – D'abord, bien entendu, *la becture et les tritures*, répondit la Tortue *fantaisie*, et puis les différentes parties de l'arithmétique : l'ambition, la distraction, la surexposition et la dérision.	– Qu'y appreniez-vous ? s'enquit Alice. – D'abord, bien entendu à tournoyer et à me contorsionner, répondit la Tortue *fantaisie*, et puis les différentes parties de l'arithmétique : l'ambition, la distraction, l'enlaidification et la dérision.

Les éléments soulignés dans la version de 1984, qui jouent paronymiquement avec les matières françaises – becture (probablement de « becqueter ») → lecture, etc. – sont traduits littéralement dans le texte de Ross, perdant ainsi toute connotation de jeu et tout rapport avec de « vraies » matières. Ambition, distraction et dérision, paronymiques dans la version de 1992 aussi, peuvent en effet ne pas être suffisantes à attirer l'attention du lecteur sur le jeu – ce à quoi contribue aussi la suppression des passages qui suivent, riches en ultérieures paronymies du même genre (« destin » pour « dessin », etc.).

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

Un autre élément intimement lié à la créativité linguistique carrollienne est celui de la répétition, qui s'explicite, dans ce chapitre, par les différentes morales dispensées par la Duchesse. Cinq dans la version de 1984, elles se réduisent à une seule dans la version de 1992 (celle qui a été reproduite dans la note n. 3) : un système cohérent est ainsi ramené à une occasion unique et, par cela, asystématique.

Nous avons indiqué, plus haut, un autre aspect de l'écriture de Lewis Carroll, à savoir son enracinement dans le contexte socio-culturel de l'époque, qui se manifeste dans ce passage du moins en trois occasions : l'allusion ludique à un proverbe à l'occasion d'une des morales de la Duchesse[5], le nom même de la *Mock Turtle*[6] et la référence, déjà citée, aux factures de l'école victorienne. La traduction de Rouard n'est pas, à cet égard, très respectueuse de la diversité culturelle : le proverbe est perdu, avec la compensation partielle offerte par une assonance très forte ; le personnage de la Tortue *fantaisie*, tout en gardant le jeu du texte original de façon admirable, perd la connotation culturelle de l'original ; la seule traduction totalement efficace est celle de la facture, qui reproduit et le jeu, et l'allusion de Lewis Carroll[7].

---

[5] « …And the moral of that is – "Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves" ». L'auteur allude au proverbe « Take care of the pence, and the pounds will take care of themselves » (Carroll 1970 : 121). Rouard traduit par « Occupons-nous du sens et laissons les sons s'occuper d'eux-mêmes » (Carroll 1984 : 110).

[6] Carroll joue ici sur la segmentation arbitraire d'une locution : la « mock turtle soup » est une imitation de la soupe de tortue, faite généralement avec du veau. L'auteur nous oblige à lire « (mock turtle) soup », c'est-à-dire « soupe à la fausse tortue », au lieu de « mock (turtle soup) », soit « fausse soupe à la tortue », et crée ensuite le personnage de la « fausse tortue ». La Tortue *fantaisie* de Rouard utilise le même stratagème, en impliquant la lecture « (soupe à la) tortue *fantaisie* » au lieu de « (soupe à la tortue) *fantaisie* ».

[7] L'allusion est, d'ailleurs, l'un des éléments les plus problématiques à rendre dans une traduction. Comme le souligne André Lefevere, « Allusions point to the real untranslatable, which does not reside in syntactic transfers

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

Dans l'adaptation de 1992, la première allusion est perdue, le morceau dans lequel elle se trouve étant supprimé ; quant à la *Mock Turtle*, si la traduction de 1984 peut s'appuyer sur les illustrations pour donner un goût, au moins partiel, de ce que Carroll impliquait (la Tortue est en effet représentée par Tenniel comme une chimère au corps de tortue et aux extrémités de veau), cela n'est plus vrai dans le texte de Ross, qui modifie les images aussi : la Tortue *fantaisie* est maintenant une simple tortue anthropomorphisée avec un béret basque. La perte n'est pas, dans ce cas, énorme, étant donné que la traduction de départ était, elle aussi, défectueuse de ce côté ; il n'en reste pas moins que la volonté de ramener l'autre au même apparaît ici plus forte, aussi par l'élimination du seul élément culturellement connoté qui avait été reproduit dans la version de 1984.

Les modifications plus intéressantes n'ont toutefois pas lieu sur le côté stylistique du texte, mais plutôt sur celui de l'idéologie. Le livre de Lewis Carroll décrit un monde où ce qui se passe suit des règles autres par rapport à notre réalité – des règles qui ont toutefois une logique bien définie, à puiser souvent dans la prise au pied de la lettre du langage (l'exemple des matières de l'école sous-marine est, encore une fois, éclatant). Pour cette raison, l'aventure d'Alice dans

---

or semantic constructions, but rather in the peculiar way in which cultures all develop their own "shorthand", which is what allusions really are. A word or a phrase can evoke a situation that is symbolic for an emotion or a state of affairs. The translator can render the word or phrase and the corresponding state of affairs without much trouble. The link between the two, which is so intricately bound up with the foreign culture itself, is much harder to translate » (« Les allusions touchent à la vraie intraductibilité, qui ne réside pas dans les transferts syntaxiques ou dans les constructions sémantiques, mais plutôt dans la manière particulière par laquelle toute culture développe sa propre "sténographie" – c'est de cela qu'il s'agit, en effet, lorsqu'on parle d'allusions. Un mot ou une phrase peuvent évoquer une situation capable de symboliser une émotion ou un état des faits. Le traducteur peut rendre le mot ou la phrase et la situation correspondante sans trop de mal. Le lien entre les deux, qui est étroitement lié à la culture étrangère elle-même, est beaucoup plus difficile à traduire », Lefevere 1992: pp. 56-57).

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

le Pays des Merveilles n'est pas toujours un voyage serein ; bien au contraire, elle se révèle souvent inquiétante : la protagoniste se conduit, par ignorance, comme elle le ferait dans *son* (notre) monde, et est par cela souvent sanctionnée, de différentes façons. Cet aspect est visible, aussi, dans le chapitre sur lequel nous nous sommes concentrés ; dans l'adaptation, toutefois, la violence verbale – pourtant reproduite dans la traduction – est fortement mitigée. Si le premier volet du chapitre est tout à fait anodin, le rapport entre la Duchesse et Alice étant empreint d'une grande courtoisie, on ne peut pas en dire autant des deux suivants (la partie de croquet avec la Reine et la discussion avec griffon et tortue).

Dans le premier, la violence et le caractère agressif de la Reine sont très évidents, mais Ross s'applique systématiquement à les délayer. Voyons les passages suivants (les suppressions de la version de 1992 sont en caractères gras) : « Maintenant, je vous préviens loyalement, cria la Reine **en trépignant de rage**, vous ou votre tête allez devoir disparaître et tout de suite ! » ; « Durant toute la partie, la Reine ne cessa **de chercher querelle aux joueurs et** de hurler » ; « Alice entendit le Roi qui annonçait **à voix basse** aux joueurs condamnés : "Vous êtes tous graciés !" ». Ces passages présentent, dans le texte rouardien, une Reine beaucoup plus querelleuse et violente et un Roi plus soumis à sa volonté (il ne gracie ses sujets qu'à voix basse, sans se faire entendre par sa femme). Les suppressions de l'adaptateur ont, ici, un caractère presque chirurgical, puisque les phrases dont elles font partie sont, quant à elles, fidèlement reproduites.

La deuxième série d'exemples est encore plus claire, et indique avec netteté la censure de la violence et de l'agressivité qui caractérisent, du moins sur le plan verbal, ce chapitre et *Alice* en entier. La réaction du Griffon et de la Tortue *fantaisie* face à l'ignorance de la protagoniste dépasse largement, dans l'original et en traduction, la simple surprise, arrivant même à l'insulte. Encore une fois, l'adaptation se détache en évitant toute tournure menaçante, comme le démontrent les exemples qui suivent (ici aussi, les passages supprimés sont soulignés) : « – Pourquoi l'appeliez-vous ainsi ? demanda Alice. – Parce qu'elle nous obligeait à réciter nos

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

leçons, répondit la Tortue *fantaisie* d'une voix contrariée.Vous êtes vraiment bouchée ! – Vous devriez avoir honte de poser une question aussi naïve, ajouta le Griffon » ; « – Je n'ai jamais prétendu que… l'interrompit Alice. – Oh ! que si ! répliqua la Tortue *fantaisie*. – Taisez-vous ! ajouta le Griffon » ; « Je n'avais jamais entendu parler de surexposition[8], se hasarda à dire Alice. Qu'est-ce que c'est ? Le Griffon leva les deux pattes en l'air pour manifester sa surprise. […] Vous savez ce que c'est qu'exposer, je suppose ? – Oui, dit Alice, l'air dubitatif : cela veut dire… montrer, présenter. – Alors, poursuivit le Griffon, si vous ne savez pas ce que c'est surexposer, c'est que vous êtes une sacrée idiote[9] ». Dans la version de 1992, tout se passe dans une atmosphère plus calme et accueillante et Griffon et Tortue ne vont jamais au-delà d'une certaine « surprise » face à l'ignorance de la petite visitatrice.

Quelques conclusions : adapter, à quel prix ?

Nous ne connaissons pas les raisons de *cette* adaptation, mais elles sont, très probablement, multiples : la réduction du texte (et donc du volume total des pages) pourrait par exemple être déterminée par un souci de caractère économique. Cela nous semble toutefois peu probable, étant donné que les illustrations ont été modifiées (en augmentant les coûts de réalisation), que l'adaptation a, elle aussi, un prix et que l'éditeur est un des plus importants en France. Il reste la tentative de rendre le texte plus adéquat aux nécessités d'un public spécifique. Le projet de Tony Ross peut être expliqué en présupposant un destinataire très jeune, soit encore illettré (la réduction pourrait alors s'expliquer par la nécessité de partager le texte en des unités qui puissent être lues à voix haute en une seule séance) soit débutant dans la lecture (la réduction servirait

[8] Comme nous l'avons indiqué plus haut, la version de 1992 dit « enlaidification », ce qui porte d'autres changements. La structure du dialogue reste toutefois identique, le couple surexposer/exposer étant remplacé par enlaidir/embellir.

[9] Dans l'adaptation, cette dernière phrase est remplacée par la suivante, bien plus neutre : « Alors, poursuivit le Griffon, vous devez savoir ce qu'enlaidir veut dire ».

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

alors à garder la concentration de l'enfant pour le temps nécessaire à arriver à la fin du chapitre). Dans les deux cas, le livre étant conçu, dès le départ, pour un public enfant (ou, du moins, pour une enfant bien spécifique), le choix de la réduction nous semble évitable (il aurait été possible, par exemple, de subdiviser le texte en des sous-chapitres plus courts, sans le modifier autrement). D'autant plus que, par la suppression de tant de passages, le style de l'original en résulte aplati : pas de répétitions (si importantes, spécialement au cas de la lecture à voix haute), moins de jeux de mots (et pourtant on sait que « les enfants, les jeunes sont extrêmement sensibles aux jeux de langage » – Vittoz-Canuto 1983 : 131). En sous-estimant la capacité de compréhension et d'amusement de ses destinataires, le texte, dans une tradition qui ne date pas d'hier (*cf.* à cet égard Shavit 1986 : 124), se réduit ainsi à la seule intrigue de l'original, en perdant tout ce qui ne paraît pas « essentiel » mais qui, en même temps, fait souvent la beauté du texte de départ.

Comme nous l'avons vu, une distorsion ultérieure a été provoquée par la censure de la violence de l'original lors de sa première traduction : cette opération a probablement été effectuée dans le but d'offrir une *Alice* « meilleure », en présentant un texte plus positif, avec un environnement moins conflictuel et moins menaçant, plus en ligne avec les valeurs didactiques de la société actuelle. Là aussi, l'objectif n'est atteint que partiellement : en effet, si d'un côté la violence explicite est supprimée, d'un autre le choix de normaliser quelques-uns des jeux de mots plonge Alice dans un monde encore plus menaçant que celui que Carroll avait créé, puisque, ses règles (en l'occurrence, la paronymie) n'étant plus compréhensibles, la protagoniste – et le lecteur avec elle – se retrouve enfermée dans un système aux normes totalement arbitraires et, par cela, hostile.

En parlant de *Pinocchio*, Emer O'Sullivan affirme : « There are two modes simultaneously involved in the transmission of the classics of children's literature. […] The first is an ideal mode, that of "literary" translations of literary originals, that is, what, within a traditional concept of translation, is regarded as being a "good" translation. […] As an alternative mode of transmission […], I would

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

like to suggest using the category of folklore »[10] (O'Sullivan 1992: pp. 94-96).

La conséquence principale de ce deuxième modèle de transmission est que, tant qu'un schéma minimal de base est respecté (ce schéma se réduisant, pour *Alice*, au voyage d'une petite fille dans un monde étrange, peuplé d'êtres bizarres), toute adaptation, toute déviation du texte original est permise. Ce qui pave la voie, en les rendant parfaitement licites, à des opérations comme l'adaptation que nous venons de découvrir. La traduction, paraît-il, c'est pour les grandes personnes : les enfants ont à se contenter, pour l'instant, de remaniements plus ou moins réussis. Mais est-il encore possible, à ces conditions, de parler de *littérature* pour enfants ?

Bibliographie

Carroll, Lewis (1970): *Alice's Adventures in Wonderland*, Londres, Penguin, 1970.

Carroll, Lewis (1984): *Alice au Pays des Merveilles*, Paris, Hachette, coll. « Grandes Œuvres », Traduction de Philippe Rouard.

Carroll, Lewis (1992): *Alice au Pays des Merveilles*, Paris, Hachette Jeunesse, Traduction de Philippe Rouard. Adapté et illustré par Tony Ross.

Delabastita, Dirk (1993): *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*, Amsterdam, Rodopi.

Lefevere, André (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres/New York, Routledge,

[10] « Deux modèles coexistent dans la transmission des classiques de la littérature pour enfants. […] Le premier est un modèle idéal, celui de la traduction "littéraire" d'un original littéraire, c'est-à-dire ce qui, à l'intérieur d'un concept traditionnel de la traduction, est considéré comme une "bonne" traduction. […] Je voudrais suggérer qu'on utilise […], comme modèle de transmission alternatif, la catégorie du folklore ».

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)

O'Connell, Eithne (1999): « Translating for Children », in G. Anderman – M. Rogers (dir.), *Word, Text, Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 208-216.

O'Sullivan, Emer (1992): « Does Pinocchio have an Italian passport? What is specifically national and what is international about classics of children's literature », in *The World of Children in Children's Books – Children's Books in the World of Children. IBBY 23rd World Congress*, Munich, Arbeitskreis für Jugendliteratur, pp. 79-99.

Regattin, Fabio (2007) : « La traduction des jeux de mots : question de langue, question de traducteur ? », in *De l'autre côté du miroir : Translations, déplacements, adaptations – Actes du Xème Colloque de la SESDEF*, Toronto, Université de Toronto, (en cours de publication).

Shavit, Zohar (1986): *Poetics of Children's literature*, Athens, University of Georgia Press.

Snell-Hornby, Mary (1988) : *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Vittoz-Canuto, Marie-Berthe (1983): *Si vous avez votre jeu de mots à dire*, Paris, Nizet .

BDD-A5025 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:00:20 UTC)