



Master

2019

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Quand la fantasy rencontre la spiritualité : critique de la traduction
française de « Northern Lights » de Philip Pullman

Dubois-Pelerin, Athena

How to cite

DUBOIS-PELERIN, Athena. Quand la fantasy rencontre la spiritualité : critique de la traduction française de « Northern Lights » de Philip Pullman. Master, 2019.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:114727>

Université de Genève
Faculté de Traduction et Interprétation
Option traduction spécialisée

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES

Quand la fantasy rencontre la spiritualité :
Critique de la traduction française
de *Northern Lights* de Philip Pullman

Athéna Dubois-Pèlerin

50 rue de Lyon, 1203 Genève

022.340.61.90

athena.dubois-pelerin@etu.unige.ch

*

Directrice : Mme Mathilde Fontanet

Juré : M. Benoît Kremer

Janvier 2019

« We are all subject to the fates. But we must act as if we are not, or die of despair. »

Philip Pullman, *Northern Lights*

Table des matières

Introduction	5
Généralités et méthodologie	7
I. Notions théoriques.....	9
I.1. Spiritualité, philosophie et religion	9
I.2. Définition de la spiritualité et du spirituel dans ce travail.....	13
I.3. La traduction du spirituel	14
II. Circonscription du genre littéraire.....	16
III. Présentation du corpus.....	23
III.1. L'auteur.....	23
III.2. L'œuvre.....	24
III.3. La traduction française.....	26
IV. Méthodologie.....	28
IV.1. La critique de traduction : éléments théoriques.....	28
IV.2. Organisation de la partie pratique.....	31
Analyse et critique de traduction.....	33
I. Intertextualité.....	35
I.1. Traduction et intertextualité : éléments théoriques.....	35
I.1.a. Généralités.....	35
I.1.b. L'intertextualité dans la littérature de jeunesse.....	37
I.1.c. Stratégies de traduction.....	39
I.2. L'intertexte miltonien chez Pullman.....	42
I.2.a. Le titre de la trilogie.....	42
I.2.b. Le titre du premier tome.....	49

II. Caractérisation.....	55
II.1. La traduction du nom propre : éléments théoriques.....	55
II.2. Les noms des protagonistes.....	59
II.2.a. Lyra.....	59
II.2.b. Pantalaimon.....	63
II.2.c. Lord Asriel.....	65
II.2.d. Marisa Coulter.....	66
III. Imaginaire.....	69
III.1. Traduction et imaginaire : éléments théoriques.....	69
III.2. Trois concepts spirituels dans <i>Northern Lights</i>	72
III.2.a. Le dæmon et l'Âme.....	72
i. Lecture spirituelle du dæmon.....	72
ii. Lecture psychanalytique du dæmon.....	80
III.2.b. L'aléthiomètre et la Vérité.....	89
III.2.c. La prophétie et le Destin.....	98
IV. Idéologie.....	106
IV.1. Traduction et idéologie : éléments théoriques.....	106
IV.2. Pullman théologien.....	111
IV.2.a. Le pari controversé de <i>His Dark Materials</i>	111
IV.2.b. Idéologie et discours : la parole pernicieuse.....	115
IV.2.c. Idéologie et représentation : l'Église diabolisée.....	120
i. Les différents organes religieux.....	120
ii. L'enlèvement.....	125
iii. L'intercision.....	127
Conclusion.....	133
Bibliographie.....	137
Remerciements.....	143

Introduction

Le présent travail propose une réflexion traductologique sur le roman *Northern Lights*, premier tome de la célèbre trilogie *His Dark Materials* du Britannique Philip Pullman. La saga, qui jouit d'un prestige certain dans les cercles littéraires anglo-saxons, a connu un succès de scandale au début des années 2000, en raison de son traitement controversé de la religion chrétienne. Ce tort s'est vu considérablement aggravé en raison du jeune âge du public ciblé par le récit : une partie de la critique jugeait en effet le lectorat trop juvénile pour bénéficier du recul et de la maturité nécessaires pour appréhender les propos de Pullman.

Au cours de nos lectures de l'oeuvre, nous avons eu le sentiment que la force et la qualité littéraire de *His Dark Materials* résident avant tout dans la charge spirituelle de l'oeuvre. Notre postulat sera donc que la thématique de la spiritualité sous-tend, selon nous, le récit entier ; elle constituera donc la pierre angulaire de notre analyse critique. La saga de Pullman est habituellement rattachée à la fantasy, un genre que l'on n'associe pourtant pas spontanément au questionnement spirituel. Il s'agira donc ici d'articuler la notion de fantasy avec celle de spiritualité, et d'observer en outre comment cette dernière se voit influencée par la perception de l'oeuvre comme « littérature de jeunesse ». Nous examinerons par conséquent la traduction française sous cet angle complexe et foisonnant, et tenterons de déterminer dans quelle mesure le traducteur parvient à restituer la portée spirituelle de *Northern Lights*.

Bien que les trois tomes de la saga *His Dark Materials* présentent chacun un immense intérêt traductologique, nous avons décidé de nous cantonner à une analyse du premier tome, *Northern Lights*. Une critique de la trilogie entière nécessiterait probablement un travail de bien plus grande ampleur. Un souci de clarté motive également notre choix de corpus : en raison de la complexité narrative de l'oeuvre, la compréhension de l'intrigue et des enjeux d'un seul roman promet d'ores et déjà d'être exigeante pour un lecteur non-initié – et serait probablement été impossible si l'analyse s'étendait sur les trois tomes. Le corpus primaire de notre travail sera par conséquent

circonscrit au premier tome, même si nous serons peut-être amenée à aborder occasionnellement des points de l'intrigue du dernier tome, afin de fournir une image complète du récit de Pullman.

Notre discussion prendra la forme d'une critique de traduction, qui visera à mettre en lumière les mérites et les faiblesses de la traduction française du roman, appréhendée sous l'angle de la spiritualité. La première partie de notre travail sera consacrée à une explicitation des concepts théoriques que nous serons conduite à manier ici : nous proposerons ainsi une définition exhaustive de la notion de spiritualité, ainsi que des remarques préliminaires sur le genre de fantasy. Une section sera également dévolue à la justification de la démarche méthodologique adoptée dans la partie analytique. Dans un second temps, nous aborderons l'analyse critique de la traduction, qui représentera la partie la plus conséquente de notre travail. Cette partie pratique sera jalonnée par quatre sous-thématiques, qui toutes présentent un intérêt traductologique, et seront ici observées à la lumière de la spiritualité : l'intertextualité, la caractérisation, l'imaginaire, et enfin l'idéologie.

Généralités et méthodologie

I. Notions théoriques

I.1. Spiritualité, philosophie et religion

« Qualité de ce qui est esprit ou âme, concerne sa vie, ses manifestations ou qui est du domaine des valeurs morales. » Cette première définition très générale de la spiritualité, que nous livre le *Trésor de la langue française*, permet d'approcher de loin ce concept éminemment complexe, qui tend à échapper à toute tentative de définition unique. En indiquant de prime abord que la spiritualité relève intrinsèquement de l'« esprit » et qu'elle a trait aux « valeurs morales » de l'individu, cette description circonscrit le concept de spiritualité comme un phénomène profondément personnel. La spiritualité toucherait donc à « l'expérience subjective, intérieure. »¹

A cette dimension intime et introspective de la spiritualité vient s'ajouter une « qualité [...] de ce qui concerne l'esprit ou dont l'origine n'est pas matérielle. »² Ce deuxième élément de définition permet de distinguer entre spiritualité, d'une part, et matérialité, d'autre part, selon une dichotomie profondément ancrée dans la pensée occidentale. « L'esprit » et « l'âme », deux notions au cœur de la spiritualité, sont en effet des concepts pensés pour être opposés à celui du corps : à la corporalité tangible et pragmatique, la tradition philosophique oppose donc la spiritualité, ce « principe de la pensée », qui contient une « idée d'élévation au-dessus de la matière, du réel ou des sens »³. Le spirituel tend ainsi vers l'abstrait, vers ce qui se dérobe aux sens et ne peut être appréhendé que par la pensée. Réginald Richard parle d'« échappée » ou de « fugue »⁴, Alain Houziaux mentionne « l'appel vers un ailleurs »⁵ situé hors du monde sensible. Cette notion de fuite en avant et en-dehors, couplée à celle

¹ Réginald Richard, *Psychologie et spiritualité : à la recherche d'une interface*, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p.21

² TLFi, « spiritualité »

³ *Ibid.*

⁴ Richard, *Op.cit.*, p.18

⁵ Alain Houziaux, *Peut-il y avoir une spiritualité sans Dieu ?*, Les Éditions Ouvrières, Paris, 2006, p.18

d'« élévation », traduit une idée de recherche, motivée par le désir d'aller « au-dessus » ou « au-delà » du monde qui peut être perçu à l'échelle humaine. Cette recherche s'apparente à « la quête et même l'invention d'un sens »⁶, une volonté de trouver dans un « ailleurs » un principe ou une vérité supérieure permettant d'expliquer la raison et le but de l'existence. Sandra Schneiders lie également la spiritualité à un besoin de trouver sa propre place au sein de l'univers :

Spirituality is the attempt to relate, in a positive way, oneself as a personal whole to reality as a cosmic whole.⁷

La quête spirituelle conduit « au-delà du perceptible et des possibilités de l'entendement »⁸, et donc au-delà de la rationalité, et suppose ainsi une forme de foi, ou du moins de croyance, qu'elle soit ou non religieuse. La notion de transcendance, au sens de « caractère de ce qui est au-delà d'un domaine pris comme référence, au-dessus et d'une autre nature »⁹, se situe, elle aussi, au cœur du concept de spiritualité.

Cette quête abstraite de sens, qui définit la spiritualité, rapproche sous certains aspects cette dernière de la philosophie. Les deux sont souvent amenées à se confondre, ce qui explique qu'une œuvre puisse aisément revêtir un caractère à la fois spirituel et philosophique. La spiritualité semble toutefois davantage relever d'une disposition subjective de l'esprit à tendre vers ce qui échappe à la réalité humaine, tandis que la philosophie offre un raisonnement objectif sous forme de « réflexion critique sur les problèmes de l'action et de la connaissance »¹⁰. On dira également que la première est basée sur le principe de croyance, la seconde sur celui de raison. La spiritualité tente d'expliquer la condition humaine par la transcendance, la philosophie pense cette dernière à partir de l'individu.

⁶ Houziaux, *Op.cit.*, p.19

⁷ Sandra Schneiders, « Religion and spirituality : strangers, rivals or partners ? » in *The Santa Clara Lectures*, Vol.6, N°2, Santa Clara University, California, 2000, p.4
http://www.liturgy.co.nz/spirituality/reflections_assets/schneiders.pdf

⁸ <https://eglise.catholique.fr/glossaire/transcendance/>

⁹ TLFi, « transcendance »

¹⁰ TLFi, « philosophie »

Le questionnement spirituel peut se doubler d'une attention aux « valeurs morales », qui figurent, rappelons-le, dans notre première définition. La morale se caractérise habituellement par un « ensemble de règles concernant les actions permises et défendues dans une société, qu'elles soient ou non confirmées par le droit. »¹¹ Le sens moral désigne donc le principe cognitif permettant de distinguer entre le Bien et le Mal. Par l'importance qu'elle accorde à la morale, ainsi que par sa volonté de dépasser le monde sensible au profit d'un « au-delà » immatériel au travers de la croyance, la spiritualité est fréquemment assimilée à la foi religieuse. Le TLF confirme en effet l'acception de « spiritualité » comme « théologie mystique qui a pour objet la vie de l'âme, la vie religieuse »¹². La spiritualité, dans sa conception religieuse, projette l'individu hors du monde sensible pour le relier à un Être supérieur. Définie comme le « rapport de l'homme à l'ordre du divin »¹³, la religion partage avec la spiritualité l'idée de transcendance : toutes deux reconnaissent en effet l'existence ou du moins évoquent la possibilité d'un principe supérieur, situé au-delà du monde sensible et régissant l'univers. Cependant, si la religion se conçoit difficilement sans spiritualité, la spiritualité peut, elle, se passer de religion, dans la mesure où l'on peut croire en une instance supérieure ou s'interroger sur un principe transcendant sans nécessairement lui prêter un visage divin et les « systèmes de dogmes ou de croyances »¹⁴ qui accompagnent généralement la figure religieuse du Créateur.

Étroitement liée au concept de transcendance, la notion d'âme peut être perçue comme le véritable dénominateur commun à la spiritualité et à la religion : l'âme est, précisément, au centre de l'expérience de transcendance. Dans la théologie chrétienne, elle désigne « ce qu'il y a de plus intime en l'homme, et de plus grand et de plus profond en lui »¹⁵, et se rapporte donc à l'essence même de l'individu. Son caractère absolu, fondamental et irréductible fait d'elle le « foyer de la vie religieuse et

¹¹ TLFi, « morale »

¹² TLFi, « spiritualité »

¹³ TLFi, « religion »

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ <https://eglise.catholique.fr/glossaire/ame/>

spirituelle »¹⁶ : l'âme incarne ainsi la faculté humaine de tendre vers un « au-delà » intangible et imperceptible, afin d'y rechercher un sens profond à l'existence. Cette capacité à appréhender l'« ailleurs » peut être tournée vers le divin, et se cristalliser en Dieu, dans le cadre de la religion chrétienne. Elle peut également se concevoir simplement comme une « sensibilité au mystère »¹⁷, une réceptivité aux choses qui dépassent l'entendement humain. La théologie considère en outre l'âme comme le siège du sens moral : en tant que principe irréductible de l'humain, l'âme incarne la capacité à penser et évaluer les deux principes irréductibles que sont le Bien et le Mal¹⁸. Cette faculté propre à l'humain peut s'exercer à la lumière de préceptes spécifiquement religieux, ou bien s'ancrer dans des conceptions plus hétérodoxes, qui relèvent davantage du panthéisme ou de la philosophie humaniste.

Nous verrons dans ce travail que, bien que Pullman ne puisse pas être considéré comme un auteur religieux, il reste un écrivain d'une grande spiritualité. Sa trilogie *His Dark Materials* témoigne d'une rare sensibilité à des questions d'ordre mystique et philosophique, qui interviennent de manière explicite, quoique sous le couvert du discours romancé. L'intrigue emprunte abondamment à la théologie chrétienne dans son arc narratif, tandis que les protagonistes apparaissent mus d'un bout à l'autre du récit par une quête de sens proprement spirituelle, qui les amènera, au sens propre comme au figuré, « au-delà » des limites du monde qu'ils connaissent. La recherche d'une vérité universelle les conduira à percer le mystère de la condition humaine, en même temps qu'à lever le voile sur le miracle de la Création.

¹⁶ TLFi, « âme »

¹⁷ Houziaux, *Op.cit.*, p.17

¹⁸ TLFi, « âme »

I.2. Définition de la spiritualité et du spirituel dans le cadre de ce travail

L'étourdissante complexité du concept que nous souhaitons prendre pour thème de ce travail nous oblige à clarifier, à partir des éléments de définition précédemment établis, les points relatifs à la spiritualité qui se révéleront pertinents pour notre analyse.

Nous retiendrons de la définition communément acceptée de la spiritualité son caractère suprasensible, qui l'oppose au domaine du matériel, et qui projette l'humain au-delà du rationnel et de l'intelligible : nous traiterons donc comme spirituel le voyage qu'accomplit Lyra, la protagoniste de Pullman, qui parcourt les mondes à la recherche du principe de l'univers (ou plutôt du « multivers », terme de fantasy emprunté à la physique quantique, qui désigne tous les univers coexistant au sein d'une même réalité¹⁹). Dans cette vaste thématique se verront également regroupées les références à une instance supérieure dont l'existence serait à l'origine du monde, en vertu du principe de transcendance propre à la spiritualité. L'idée d'harmonie cosmique entre l'humain et l'univers trouvera également une certaine résonance dans notre développement. Le concept central d'âme fera l'objet d'observations dans la partie analytique qui suivra, et notamment la réflexion que livre l'auteur sur la nature de l'âme.

Une importante partie de ce travail sera dédiée à l'usage que fait Pullman de la théologie dans ses textes. Celle-ci transparaît nettement dans ses références à la tradition chrétienne, qu'il sublime autant qu'il subvertit au travers d'une réflexion sur les grandes figures de la Genèse, sur la question du péché et sur la notion de sens moral. L'inspiration théologique transparaît également nettement dans le discours anticlérical qui émaille le récit, et qui vise à mettre le lecteur en garde contre les dérives idéologiques résultant d'un rapport fanatique au dogme religieux. Enfin, de manière plus générale, la réflexion que mène l'auteur sur la réalité de la condition

¹⁹ Paul Davies, « A brief history of the multiverse », *The New York Times*, 2003.
<https://www.nytimes.com/2003/04/12/opinion/a-brief-history-of-the-multiverse.html>

humaine, ainsi que sa perception du destin de l'humanité comme étant lié à une forme de transcendance, apparaissent comme éminemment spirituelles et seront par conséquent considérées comme telles.

I.3. La traduction du spirituel

Nous n'avons pas été en mesure de nous procurer un grand nombre d'ouvrages ou d'articles traitant de la question de la traduction du spirituel en littérature, soit que le sujet décourage les chercheurs, soit qu'il représente une littérature trop spécialisée pour être facilement accessible.

La compilation d'articles critiques *Traduire le sacré*, éditée par Florence Lautel-Ribstein mérite néanmoins d'être citée. À propos de la traduction de textes religieux, Cyril Aslanov déplore « l'attitude de respect superstitieux » qu'inspire le caractère sacré du texte au traducteur, dont la créativité se voit bridée et la prise de risque réduite à néant. Selon le théoricien, une telle posture trahit une « croyance quasiment fétichiste dans le primat du signifiant sur le signifié »²⁰ et encourage dès lors un style de traduction borné car formellement trop proche de l'original, voire une regrettable non-traduction du texte original. Bahareh Ghanadzadeh Yazdi, pour sa part, s'intéresse à la traduction du religieux dans la littérature de jeunesse et décrète que « si [le traducteur] passe sous silence ces notions [relatives au sacré], ou les neutralise, la dimension sacrée s'amoindrit et le texte se réduit simplement à des récits historiques [...] ou héroïques. »²¹ Sans pour autant nous arrêter en détail sur ces considérations, nous resterons attentive aux deux tendances traductives évoquées. Nous observerons ainsi si la traduction se fait très littérale, et donc formellement très fidèle à l'original

²⁰ « Quand la traduction se languit de l'original », in *Des mots aux actes : traduire le sacré*, Garnier, Paris, 2017, p.101

²¹ « Traduire le sacré dans la littérature de jeunesse en langue persane », in *Des mots aux actes : traduire le sacré*, Garnier, Paris, 2017, p.440

dans les passages où la spiritualité est évoquée, ou si, au contraire, le texte tend à être remanié et cet aspect édulcoré en raison du jeune public-cible du roman.

Plus pertinent pour notre analyse est l'essai de Laurence Petit et Pascal Bataillard intitulé « Aux confins du sacré : la traduction de *Ragnarok, The End of the Gods* de A.S. Byatt ». Les deux auteurs s'intéressent ici à la traduction de l'aspect spirituel dans un roman de fantasy convoquant abondamment la mythologie nordique. De manière assez inattendue et tout à fait intéressante, Petit et Bataillard relativisent les « dégâts » couramment attribués à l'opération traductive selon l'idée bien établie qu'une traduction, par l'inévitable altération qu'elle fait subir au texte, le corrompt forcément et ne peut donc offrir qu'une version inférieure de l'œuvre originale. Sans pour autant contredire ce postulat, l'essai invite à le tempérer, à tout le moins dans certaines circonstances. Dans le cas précis de la littérature de fantasy, la traduction représenterait plutôt une étape nécessaire dans le processus naturel de « métamorphose du mythe ». Ainsi, dans *Ragnarok*, le texte original constitue déjà en soi une traduction dans la mesure où il se réapproprie la mythologie nordique pour la restituer sous une forme nouvelle, celle du roman de fantasy moderne. Partant,

la traduction [interlinguistique] est à lire comme un stade supplémentaire dans la transmission, comme un récit de plus dans le processus de réécriture qui accompagne tous les grands textes dans leur traversée du temps et de l'espace.²²

Cette remarque nous paraît pouvoir parfaitement s'appliquer au travail de Pullman et à la manière dont son récit se fait réécriture, et donc *traduction* du mythe biblique.

²² In LAUTEL-RIBSTEIN, Florence, *Des mots aux actes : traduire le sacré*, Garnier, Paris, 2017, p.392

II. Circonscription du genre littéraire

His Dark Materials, trilogie écrite entre 1995 et 2000 par le Britannique Philip Pullman, est une œuvre généralement considérée comme appartenant au genre littéraire de la fantasy. De nombreux critiques et éditeurs y ont toutefois également décelé des éléments relevant de la science-fiction, au point que la maison française Gallimard a choisi d'éditer la trilogie dans sa collection « Folio Science-Fiction ». Le *Cambridge Companion to Fantasy Literature* avertit de la difficulté que posent ces deux genres littéraires voisins, dont les définitions peinent à faire l'objet d'un consensus. James et Mendlesohn indiquent toutefois dans l'introduction de leur ouvrage :

Fantasy is about the construction of the impossible whereas science fiction may be about the unlikely, but is grounded in the scientifically possible.²³

La principale caractéristique du genre de fantasy semble donc être l'incursion au sein du récit d'éléments imaginaires, en d'autres termes d'éléments relevant de l'« impossible » au regard des lois du monde réel. Cet aspect imaginaire propre à la fantasy peut s'incarner sous les formes les plus diverses : il existe en effet une infinité de manières de défier la réalité connue, allant de l'exploration d'univers parallèles à l'apparition de créatures légendaires ou mythologiques, en passant par la découverte d'objets aux propriétés surnaturelles ou encore l'intervention d'oracles et de prophéties. A ce titre, les contes de fées comptent parmi les exemples les plus anciens de ce genre littéraire. Des nombreuses œuvres canoniques, telles que *Macbeth*, *L'Illiade* ou *Les Mille et une Nuits* sont, *stricto sensu*, des œuvres de « fantasy ».

A l'intérieur même du genre, on distingue une kyrielle de sous-genres, qui le plus souvent, se chevauchent partiellement. Le plus connu est sans doute l'*epic fantasy*²⁴, récit de fantasy par excellence, dont l'intrigue se déroule dans un univers

²³ *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, p.1

²⁴ <https://writersedit.com/fiction-writing/ultimate-guide-fantasy-subgenres/>

imaginaire d'inspiration généralement médiévale, et qui met en scène une lutte acharnée entre forces du bien et forces du mal : *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien constitue sans doute l'exemple d'*epic fantasy* le plus célèbre à travers l'histoire littéraire, et *A Song of Ice and Fire* de G.R.R. Martin (plus connue sous le nom de *Game of Thrones*) l'exemple récent le plus notable. Le succès de la saga *Harry Potter* de J.K. Rowling a pour sa part frayé la voie au sous-genre de l'*urban fantasy*²⁵, où les personnages évoluent dans un monde contemporain calqué sur le nôtre, qui abrite toutefois une réalité « cachée », peuplée de phénomènes surnaturels et de créatures d'inspiration folklorique ou mythologique. Citons encore à titre d'exemple la *dark fantasy*²⁶ (parfois appelée *Gothic fantasy*²⁷ ou *paranormal fantasy*²⁸), qui explore l'imaginaire dans une perspective plus macabre et emprunte volontiers aux codes de la fiction d'horreur : ce sous-genre, particulièrement florissant au XIX^e siècle, comprend notamment *Dracula* de Bram Stoker, *The Portrait of Dorian Gray* d'Oscar Wilde et les *Tales of Mystery and Imagination* d'Edgar Allan Poe (*Frankenstein* de Mary Shelley et, plus récemment, *Twilight* de Stephenie Meyer peuvent également être affiliés à la *dark fantasy*, quoique leur classification fasse davantage débat). A noter toutefois que, malgré une très large définition théorique, le genre de fantasy tend à adopter un visage spécifique dans l'imaginaire collectif : par défaut, le terme renvoie ainsi surtout à l'*epic fantasy* et à des codes littéraires relativement fixes, incluant notamment un monde imaginaire (qui peut être basé sur le monde réel, mais s'en distingue par l'ajout d'éléments fantaisistes), des jeunes protagonistes (habituellement des adolescents ou des jeunes adultes) et une série d'aventures et d'épreuves qui aident les héros à mûrir et à mieux se connaître eux-mêmes (sur le modèle du *Bildungsroman*)²⁹.

²⁵ <https://writersedit.com/fiction-writing/ultimate-guide-fantasy-subgenres/>

²⁶ Voir Roz Kaveney, « Dark Fantasy and Paranormal romance », in *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, p.214-223

²⁷ Voir Adam Roberts, « Gothic and Horror Fiction », in *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, pp.21-35, et John Clute, *The Encyclopedia of Fantasy*, Orbit, Londres, 1997, p.249

²⁸ <https://writersedit.com/fiction-writing/ultimate-guide-fantasy-subgenres/>

²⁹ <https://writersedit.com/fiction-writing/ultimate-guide-fantasy-subgenres/>

On pourrait arguer que la fantasy contient naturellement une dimension spirituelle en ce qu'elle puise abondamment dans la tradition des mythes, dont elle est l'héritière sous bien des aspects. Nombreux sont en effet les auteurs de fantasy à incorporer à leurs récits des éléments de la mythologie celtique, scandinave ou gréco-romaine. D'autres, tout aussi nombreux, empruntent largement aux contes de fées et au folklore pour nourrir leurs romans de figures légendaires : sorcières, magiciens, dragons, elfes ou gobelins. Le folklore et la mythologie se rapportent à la croyance, et témoignent donc d'une quête de sens qui fait intervenir le suprasensible (ce qu'on ne peut percevoir à échelle humaine) comme réponse aux questions que suscite le monde tangible. Les auteurs de fantasy récupèrent ainsi des éléments qui restent investis d'une valeur spirituelle, même dans les cas où la croyance qui se rattachait à ces éléments s'est étiolée ou a complètement disparu. Du reste, si l'on accepte que la magie, ce principe supérieur occulte si présent dans l'univers de la fantasy, incarne une puissance qui transcende le monde sensible, alors toute fantasy est, par définition, spirituelle.

Il existe cependant un sous-genre de la fantasy, moins représenté que les embranchements précités, qui aborde explicitement des questions spirituelles, et plus précisément, des questions de spiritualité religieuse. Dans le dernier essai du *Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Graham Sleight évoque le genre de la *fantasy of religion*, qu'il définit comme

a text that depicts or makes use of commonly understood religious tropes, but which recasts them in the context of additional fantastic narrative elements.³⁰

Deux exemples littéraires connus peuvent être considérés comme appartenant à ce sous-genre particulier. Le premier est la saga des *Chronicles of Narnia* de C.S. Lewis, cycle de sept romans qui présentent de très jeunes protagonistes évoluant dans un monde enchanté, et dont l'intrigue s'inspire abondamment de récits bibliques. On remarque à la lecture que l'œuvre de Lewis suit sous certains aspects la structure de la

³⁰ « Fantasy of history and religion », in *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, p.248

Bible : le premier tome résonne en effet d'allusions à la Genèse, tandis que le dernier tisse un intertexte avec l'Apocalypse. Le deuxième tome en particulier, le célèbre *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, a souvent été interprété comme une réécriture du Nouveau Testament, transposé dans un univers de fantasy.

Le second exemple de *fantasy of religion* est l'œuvre qui fera l'objet du présent travail. Il est intéressant de relever que Philip Pullman a en partie conçu *His Dark Materials* comme une réponse à *Narnia*, œuvre pour laquelle le romancier n'a jamais caché son aversion. Dans une tribune qui a fait passablement parler d'elle lors de sa parution, Pullman fustige avec virulence l'œuvre de Lewis, soulignant son caractère supposé misogyne, son dogmatisme, sa stigmatisation de toute forme de sexualité et sa promotion d'une idéologie toxique, qui présente la mort comme préférable à la vie.³¹ L'écrivain s'insurge en particulier contre la fin de la saga, qu'il juge dangereuse et immorale : dans les dernières pages de *La Dernière Bataille*, on apprend ainsi que les trois jeunes héros de l'histoire sont morts dans un accident de train, mais ce destin est présenté comme plus heureux que funeste car « ils vécurent tous heureux à partir de ce jour »³². Pullman critique une conclusion jugée perverse, dont la violence gratuite se retrouve adroitement maquillée sous un vernis poétique et spirituel :

To slaughter the lot of them, and then claim they're better off, is not honest storytelling : it's propaganda in the service of a life-hating ideology.³³

Cette fin radicale dénoterait une volonté de la part de Lewis d'empêcher ses héros de grandir – et donc d'atteindre leur maturité sexuelle – pour les retenir dans une éternelle enfance, ressentie par Pullman comme malsaine. L'auteur de *His Dark Materials* note à ce sujet la mise à l'écart de Susan, l'une des protagonistes de la saga, qui se voit exclue du monde merveilleux de Narnia (et métaphoriquement, du Paradis) pour avoir

³¹ « The Dark Side of Narnia », *The Guardian*, 1998. <http://judithwolfe.wp.st-andrews.ac.uk/>

³² C.S. Lewis, *La Dernière Bataille*, [1956], Gallimard Jeunesse, Paris, 2002. Traduit par Philippe Morgaut [2002], p.217

³³ « The Dark Side of Narnia », *The Guardian*, 1998. <http://judithwolfe.wp.st-andrews.ac.uk/>

atteint la puberté et démontrer un intérêt prononcé pour « les bas de Nylon, les rouges à lèvres et les invitations. »³⁴

Il y aurait bien entendu matière à débattre sur les véritables intentions de l'auteur des *Chronicles of Narnia*, afin de décider si son œuvre mérite vraiment l'épithète « ugly and poisonous »³⁵ qu'elle s'est vu décerner par son plus célèbre détracteur. D'une part, il n'est pas exclu que ce que Pullman interprète sans ambiguïté comme une condamnation implicite de la sexualité ne soit qu'une mise en garde contre un athéisme matérialiste, qui pousse un individu à se détourner de la vie spirituelle au profit de plaisirs égocentriques et superficiels. De même, la supposée célébration de la mort au détriment de la vie peut également être comprise plus simplement comme une exaltation de la foi religieuse, présentée comme le seul moyen d'atteindre le salut éternel. On pourrait enfin arguer que les positions religieuses tranchées sont susceptibles d'influencer lourdement une opinion, l'athéisme revendiqué de Pullman le prédisposant sans doute à appréhender négativement l'œuvre du très croyant C.S. Lewis, tout comme de nombreux critiques réputés pratiquants se sont offusqués des libertés prises par Pullman dans *His Dark Materials*. En dépit des affirmations de Pullman, qui assène à qui veut l'entendre que son travail ne doit rien à *Narnia*, Burton Hatlem, dans son essai « *His Dark Materials*, a Challenge to Tolkien and Lewis », suggère que la réalité est sans doute plus complexe :

Rather than simply rejecting Lewis as a model, Pullman has, in *His Dark Materials*, offered a kind of inverted homage to his predecessor, deliberately composing a kind of « anti-Narnia », a secular humanist alternative to Lewis's Christian fantasy.³⁶

D'après Hatlem, Pullman aurait donc entrepris de *corriger* Lewis, plutôt que de faire complètement table rase de son œuvre. Quoi qu'il en soit, la trilogie de Pullman peut bel et bien être lue comme une riposte face au supposé fanatisme religieux des

³⁴ Lewis, *La Dernière Bataille*, p.161

³⁵ « The Dark Side of Narnia », *The Guardian*, 1998. <http://judithwolfe.wp.st-andrews.ac.uk/>

³⁶ In *His Dark Materials Illuminated : Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*, Wayne State University Press, Detroit, 2005, p.82

Chronicles of Narnia. Sa saga reprend les codes de la fantasy moderne, en mettant en scène jeunes protagonistes, aventures épiques, mondes imaginaires et créatures mythiques, tout en y insufflant une profonde réflexion spirituelle qui trouve sa source dans le récit de la Genèse. *His Dark Materials* se présente comme une réécriture de la Chute : à la différence près que, chez Pullman, cette dernière n'est pas vécue comme une damnation, mais comme un salut :

As it is emphasized throughout the trilogy, the Fall of Man was not actually a fall, but rather an ascent from the state of ignorance to the state of experience and self-awareness.³⁷

Lyra, la jeune héroïne, est amenée à devenir une Nouvelle Ève qui cède à la tentation de la Connaissance, symbolisée par la maturité sexuelle et la découverte de l'érotisme. Ce faisant, loin de plonger l'humanité dans le péché, elle la sauve de l'obscurantisme religieux et proclame le triomphe de la liberté de pensée et d'action sur le dogme et l'idéologie. Anne-Marie Bird livre une interprétation très convaincante des enjeux de *His Dark Materials*, en liant la Chute biblique du genre humain à la croissance naturelle du personnage principal :

On a deeper level, the texts are an exploration of the fundamental themes of the Fall : initiation and the passage from innocence to experience, the nature of good and evil, the consequences of knowledge, and the notion of free will or individual responsibility. From this perspective, the books are representative of the adolescent « rites of passage » narrative in which the most important journey is not an external event but an inner one concerning the child's journey toward adulthood.³⁸

En dépit de son athéisme assumé, Pullman, que certains critiques se sont amusés à décrire comme « a theologian in spite of himself »³⁹, ne cherche pas là à annihiler toute

³⁷ Ana Kedves, « Subversion of Religious Canon in Pullman's *His Dark Materials*. » *Sic Journal* 3 (1), 2012, p.8

³⁸ « "Without Contraries is no Progression" : Dust as an All-Inclusive, Multifunctional Metaphor in Philip Pullman's *His Dark Materials* », in *Children's Literature in Education* (33), 2001, pp.112

³⁹ Donna Freitas et Jason King, *Killing the Imposter God : Philip Pullman's Spiritual Imagination in His Dark Materials*, Jossey-Bass, San Francisco, 2007, p.xxiv

croyance religieuse, contrairement à ce qui lui a si souvent été reproché par ses détracteurs. Ainsi que le soulignent Freitas et King dans leur ouvrage *Killing the Imposter God : Philip Pullman's Spiritual Imagination in His Dark Materials* :

Pullman clearly rejects a particular notion of God [...] but he goes on to offer an alternative interpretation of the divine.⁴⁰

L'auteur cherche à redéfinir un rapport à la spiritualité basé sur le libre arbitre, la curiosité intellectuelle et l'amour de la Création, qui trouve sa manifestation suprême dans l'érotisme. Ce faisant, Pullman refuse de s'adonner à une glorification de l'enfance, et prône au contraire la supériorité de l'expérience sur l'innocence, au même titre que la supériorité de la connaissance sur l'ignorance. Là encore, il cherche davantage à *corriger* le rapport au divin qu'à le détruire purement et simplement. Pullman signe ainsi avec *His Dark Materials* une œuvre peu ordinaire, qui met en scène une véritable quête spirituelle dans un décor imaginaire de pure fantasy, et pose un impressionnant jalon dans le paysage littéraire relativement nouveau de la *fantasy of religion*.

⁴⁰ *Op.cit.*, p.20

III. Présentation du corpus

III.1. L'auteur

Philip Pullman est un auteur britannique né à Norwich en 1946. Après avoir terminé des études de littérature, il se tourne vers l'enseignement, qu'il pratique plusieurs années durant à l'Université d'Oxford. En 1986 paraît son premier roman à succès, *The Ruby in the Smoke*, bientôt suivi de trois autres, qui ensemble, forment la saga policière *Sally Lockhart*. Celle-ci raconte les enquêtes de son héroïne éponyme dans un Londres victorien lugubre et hostile, marqué par le crime et la misère. La série est remarquée pour la qualité de son écriture, ainsi que pour son réalisme et sa tonalité étonnamment sombre au regard du jeune âge du public-cible (l'édition française Gallimard conseille ces romans à partir de 10 ans). C'est toutefois avec *His Dark Materials* que Pullman acquiert le statut d'auteur incontournable de la fiction anglo-saxonne. En 1995 paraît *Northern Lights*, suivi en 1997 par *The Subtle Knife*, puis *The Amber Spyglass* en 2000, publiés aux éditions Scholastic Ltd. La trilogie est un succès critique et commercial, bien que son traitement de la religion suscite, dès la parution du premier tome, une certaine controverse. En 1996, Pullman reçoit la prestigieuse Carnegie Medal pour *Northern Lights*, la plus haute distinction accordée au Royaume-Uni à un roman pour enfants ou adolescents. En 2001, c'est la Costa Book Award qui lui est décernée, cette fois pour *The Amber Spyglass*⁴¹.

⁴¹ <https://bridgetothestars.net/index.php?d=pullman>

III.2. L'oeuvre

Northern Lights, l'ouvrage qui nous intéressera ici, est un roman complexe dont il est difficile d'offrir un synopsis sans en trahir la profondeur et la créativité. Nous nous efforcerons toutefois d'en proposer un ici, dans l'intérêt de ce travail :

Dans un monde ressemblant au nôtre, Lyra Belacqua est une fillette intrépide de onze ans ayant grandi dans le cercle fermé de Jordan College, à Oxford. Dans le monde de Lyra, tout être humain possède un *dæmon*, un être à l'apparence animale qui demeure toujours à ses côtés et correspond à une personnification de son âme. Seuls les adultes possèdent des *dæmons* à l'apparence définitive, qui reflètent la personnalité profonde de leur porteur ; les enfants n'ayant pas encore atteint la puberté possèdent des *dæmons* métamorphes, qui peuvent changer d'apparence à souhait. Pantalaimon, le *dæmon* de Lyra, est le compagnon de son existence et participe activement à toutes ses facéties.

Lyra apprend par hasard l'existence de la Poussière (*Dust* en anglais), une mystérieuse particule élémentaire, dotée à l'évidence d'une conscience propre, qu'a découverte son oncle, Lord Asriel, lors d'une expédition dans le Grand Nord. Cette particule, indétectable à l'œil nu, semble étrangement attirée par les humains, et en particulier par les adultes, sur lesquels elle vient naturellement se déposer à leur insu. Le Magisterium, le puissant organe de répression de l'Église, établit que la Poussière est la manifestation du Pêché originel, et à ce titre, suprêmement condamnable. Parallèlement, les propriétés de la Poussière font l'objet d'expériences visant à déterminer pourquoi celle-ci semble moins attirée par les enfants que par les adultes. Ces expériences sont menées dans une station isolée du Grand Nord, sous l'égide de la vénéneuse Mme Coulter, puissant agent de l'Église. On ignore tout de leur teneur, mais ce qu'on sait en revanche, c'est que chaque jour, des enfants disparaissent mystérieusement, enlevés par un gang qu'on surnomme « les Enfourneurs » (*the Gobblers*).

Un jour, Roger Parslow, le meilleur ami de Lyra, disparaît sans laisser de traces. La rumeur court qu'il aurait été enlevé par les fameux Enfourneurs et Lyra jure de le retrouver. Quelques jours plus tard, Lyra fait la connaissance de Mme Coulter en personne, qui semble témoigner un vif intérêt pour la fillette. Le Maître de Jordan College (une sorte de doyen d'université) a reçu de l'oncle de Lyra la responsabilité de son éducation ; sous la pression du Magisterium, il accepte à contrecœur que Lyra emménage chez Mme Coulter, qui souhaite devenir sa tutrice. Avant que la fillette ne parte, cependant, le Maître la met en garde contre Mme Coulter et lui offre un aléthiomètre (*alethiometer* ou « lecteur de vérité »), instrument qui, une fois son fonctionnement compris, livre la réponse à n'importe quelle question. L'on apprend également par le Maître (à l'insu de Lyra) qu'il existe une prophétie concernant l'enfant : elle est celle qui est destinée à sauver l'humanité, tâche qu'elle accomplira au prix d'une terrible trahison.

D'abord fascinée par le charme envoûtant de Mme Coulter, Lyra finit par découvrir que sa tutrice est en réalité à la tête du Conseil d'Oblation (*Oblation Board*), organisme rattaché à l'Église et chargé des enlèvements d'enfants, dont les membres ne sont autres que les fameux « Enfourneurs ». Lyra prend alors la fuite et est recueillie par un groupe de Gitans, grâce auxquels elle apprend que Mme Coulter est en réalité sa mère et que Lord Asriel n'est pas son oncle, mais son père. Lyra apprend également que ce dernier est retenu prisonnier sur l'île de Svalbard sur ordre de l'Église, qui a déclaré son travail scientifique hérétique. Les Gitans décident d'organiser une expédition dans le Nord, à laquelle Lyra réussit à se joindre, afin de retrouver les enfants mystérieusement enlevés, dont beaucoup appartiennent à la communauté gitane. Ils sont secondés par Iorek Byrnison, un Ours en exil au tempérament bourru, Lee Scoresby, un sympathique aéronaute texan, et Serafina Pekkala, reine d'un clan de Sorcières bienveillantes. Au cours du voyage, Lyra tombe toutefois dans les griffes des Enfourneurs, qui l'amènent à la Station Expérimentale de Bolvangar, quartier général du Conseil d'Oblation. Là, la fillette retrouve son ami Roger, et découvre en même temps la nature des expériences menées par le Conseil : des scientifiques y pratiquent l'intercision, une opération abominable consistant à séparer médicalement l'enfant de

son dæmon, afin d'empêcher leur développement naturel et de protéger ainsi l'enfant de l'influence de la Poussière.

Sauvés de justesse par Mme Coulter, qui refuse de voir sa propre fille se soumettre à la terrible opération, Lyra et son dæmon Pantalaimon parviennent à s'échapper de Bolvangar, emmenant avec eux tous les enfants qui y sont enfermés. Lyra, Roger et l'ours Iorek s'envolent vers Svalbard, le Royaume des Ours en armure, à bord de la montgolfière de l'aéronaute Lee Scoresby. En usant de la ruse, Lyra aide Iorek, prince déchu injustement banni, à retrouver son trône. Accompagnée de Roger, la fillette poursuit ensuite son chemin à la recherche de son père, Lord Asriel, exilé à Svalbard sur ordre de son ex-amante, Mme Coulter. Lyra est persuadée qu'Asriel a besoin de l'aléthiomètre pour réaliser son projet de construction d'un « pont » céleste reliant leur monde à un univers parallèle. Elle découvre trop tard que son père avait en réalité besoin d'un cobaye humain, car ouvrir une brèche céleste nécessite une énorme déflagration d'énergie, qui ne peut être obtenue que par le biais de l'intercision (grâce à l'énergie subitement libérée par la rupture du lien entre un humain et son dæmon). Lyra comprend alors avec horreur que son père s'est servi de son ami Roger, qu'elle a involontairement trahi en l'amenant à Asriel. Lyra arrive trop tard pour sauver Roger, qui meurt dans ses bras tandis que Lord Asriel franchit le pont céleste nouvellement créé. Pleine de rage et d'espoir à la fois, la fillette décide elle aussi de traverser la brèche et de pénétrer dans le mystérieux monde parallèle.

III.3. La traduction française

Northern Lights a été traduit en français par Jean Esch et publié en 1998 aux éditions Gallimard Jeunesse, sous le titre *Les Royaumes du Nord*. Né en 1962, Jean Esch est titulaire d'un diplôme d'études approfondies en littérature anglophone, et a traduit de nombreux ouvrages pour la jeunesse, tels que la série *Alice* de Caroline Quine ou

Charlie et la Chocolaterie de Roald Dahl. Son domaine de spécialité demeure toutefois la traduction de romans policiers et de thrillers : il compte ainsi à son actif des traductions d'auteurs tels que George Chesbro, Michael Connelly ou Patricia Cornwell.

Esch est considéré comme le traducteur officiel de Philip Pullman en France, s'étant distingué dans la traduction de *Sally Lockhart*, puis de la trilogie *His Dark Materials*. Depuis 2017, il est également responsable de la traduction de la trilogie *The Book of Dust*, conçue par Pullman comme une suite à *His Dark Materials*, et dont le deuxième tome est actuellement en cours d'écriture.

IV. Méthodologie

IV.1. La critique de traduction : quelques éléments théoriques

La partie analytique du présent travail consistera en une critique de la traduction par Jean Esch de *Northern Lights* de Philip Pullman. L'apport théorique fourni au cours du développement se basera notamment sur des ouvrages de traductologues reconnus, tels que Lawrence Venuti et Jean-René Ladmiral. La terminologie de Ladmiral sera particulièrement bienvenue pour penser l'opération de traduction : nous aurons ainsi régulièrement recours aux termes de « texte-source » pour désigner le texte à partir duquel s'effectue la traduction (en l'occurrence, le texte original anglais) et de « texte-cible » pour se référer au texte qui résulte de l'opération traductive (ici, le texte français conçu par le traducteur d'après l'original)⁴². Nous pourrions être amenée occasionnellement à appliquer cette terminologie au couple de langues reliées par l'activité de traduction, et parler de « langue-source » et de « langue-cible » pour désigner respectivement l'anglais et le français, voire de « culture-source » et de « culture-cible ».

Dans sa structure et sa réflexion, l'analyse critique se basera partiellement sur les théories de Lance Hewson, en particulier sur son ouvrage *An Approach to Translation Criticism*, paru en 2011 aux éditions John Benjamins. La raison de ce choix réside dans le fait que j'ai eu l'occasion de suivre un séminaire donné par M. Hewson en personne : sa méthode ne m'est donc pas inconnue et m'a semblé très pertinente sous plusieurs aspects. La partie critique de ce travail s'inspirera subséquemment de la démarche de Hewson, dont un certain nombre d'éléments méthodologiques seront repris ici.

L'introduction de *An Approach to Translation Criticism* opère d'emblée une distinction intéressante :

⁴² Jean-René Ladmiral, *Théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris, 2010, p.24

A published translation is a paradoxical object. It is a substitute for an existing, original text, yet is a text in its own right. It is commonly perceived as being the same as the text it replaces, yet it is inevitably an irreducibly different.⁴³

Cet énoncé souligne d'entrée de jeu la nature double et contradictoire du texte traduit, dont la mission est de se faire passer pour l'original en se substituant à lui, sans jamais toutefois pouvoir devenir, à part entière, cet original. Cet aspect paradoxal de la traduction en fait un objet se prêtant particulièrement bien à l'analyse critique, dont le but est de déterminer exactement ce qui sépare une traduction de l'original. Une traduction, quelle qu'elle soit, ne pourra jamais être identique au texte original : une fois établi ce truisme, place est faite à l'analyse car, si toutes les traductions diffèrent de l'original, elles s'éloignent de leur source chacune à leur manière. L'objectif de la critique de traduction est ainsi de scruter les choix du traducteur afin de déterminer de quelle façon un texte diverge de l'original, d'explicitier les conséquences de ces choix et d'inférer des hypothèses permettant d'en expliquer les raisons.

Hewson ne nie pas le caractère évaluatif de la critique traductologique, qui cherche à établir la valeur littéraire d'une traduction, mais précise que, selon lui, cet aspect ne représente qu'une partie de la démarche. Les analyses pratiques présentées dans *An Approach to Translation Criticism* visent en premier lieu à définir le type de rapport que la traduction entretient avec l'original, selon le degré de similitude observable entre l'un et l'autre. Hewson distingue quatre types de relations entre texte-source et texte-cible : similitude divergente (le cas de traduction le plus « fidèle »), divergence relative, divergence radicale et enfin, adaptation (le cas où la traduction apparaît le plus éloignée de l'original). Cette terminologie, bien que digne d'intérêt, ne sera pas reprise ici ; d'une part parce qu'une telle classification nous semble inévitablement subjective et donc entièrement soumise à l'appréciation du critique (il est difficile, en effet, d'estimer où finit la « divergence radicale » et où commence l'« adaptation » selon des critères objectifs) ; d'autre part parce que la traduction de Jean Esch nous semble très respectueuse du style de Pullman et donc clairement motivée par le désir de restituer le plus fidèlement possible le texte original. Nous

⁴³ Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism*, John Benjamins, Amsterdam, 2011, p.1

considérerons donc comme acquis que le texte d'Esch entretient avec celui de Pullman un rapport de « similitude divergente », et ne nous efforcerons pas ici de prouver la validité de cette hypothèse, contrairement à ce que prône Hewson dans sa démarche méthodologique. Cela simplifiera grandement notre travail : il nous suffira d'observer en quoi le traducteur a réussi dans son projet, et en quoi il a involontairement échoué.

La critique de traduction implique toutefois immanquablement une dimension évaluative, dans la mesure où son but principal est d'estimer la valeur d'une traduction. En traductologie moderne, cette valeur dépend du degré de similitude observable entre le texte traduit et l'original (bien que la notion de similitude soit équivoque et n'échappe pas à la subjectivité, de sorte qu'elle est difficilement maniable). Il s'agit donc bien d'établir à quel point la traduction est « fidèle » ou « équivalente » à l'original, ou dans quelle mesure elle lui « rend justice ».⁴⁴ Hewson souligne l'importance de l'étude de la traduction en tant que *critique*, et non seulement en tant qu'*analyse* ou *évaluation*. L'analyse se contente d'observer le type de rapport qu'entretient une traduction avec l'original en termes de similitude sans émettre de jugement de valeur, tandis que l'évaluation se réduit trop souvent à une sentence catégorique qui, ce faisant, « ignores the complex set of parameters that lies behind translational choices. »⁴⁵ La critique, pour sa part, délivre un jugement de valeur basé sur l'observation du « potentiel interprétatif » de la traduction.

Translation criticism [...] explores a translation's interpretative potential, it looks at degrees of similarity to or divergence from the source text's perceived interpretative potential.⁴⁶

En d'autres termes, il s'agit pour la critique de juger dans quelle mesure la richesse interprétative présente dans le texte-source est restituée dans le texte-cible, et si la traduction s'est vue significativement appauvrie, sur le plan sémantique, au travers du

⁴⁴ Tous ces termes étant jugés problématiques par la majorité des théoriciens de la traduction en raison de leur caractère évasif et réducteur, nous les faisons figurer ici entre guillemets, mais ne saurions nous en passer tout à fait.

⁴⁵ Hewson, *Op.cit.*, p. 6

⁴⁶ Hewson, *Op.cit.*, p. 7

processus. Notre travail correspondra à ce même objectif : nous observerons si la traduction fait perdre au roman de Pullman une part de sa profondeur narrative en étrécissant les pistes interprétatives proposées par l'ouvrage original.

Pour ce faire, nous prendrons partiellement appui sur la théorie concernant les différents niveaux d'analyse au sein du texte. Hewson distingue en effet l'échelle micro-structurale, qui concerne la phrase ou le passage, de l'échelle macro-structurale, qui concerne l'œuvre dans son ensemble. En traduction, « le diable est dans les détails », pourrait-on s'amuser à dire, et la moindre incohérence au détour d'une phrase est susceptible de provoquer un « effet papillon ». Les conséquences d'une altération du sens, même mineure, au niveau micro-structurel, peuvent aisément se répercuter sur le plan macro-structurel, et par là influencer l'interprétation de l'œuvre tout entière. Dans nos analyses d'extraits, nous n'oublierons pas de considérer l'impact du passage traduit sélectionné sur l'ensemble de l'œuvre, alternant ainsi en permanence entre les différentes échelles d'analyse critique. Nous aurons par là amplement l'occasion de démontrer que la micro-structure joue un rôle primordial dans l'appréhension du roman dans sa macro-structure.

IV.2. Organisation de la partie pratique

Dans la première partie de notre travail, nous avons circonscrit des notions de base touchant au sujet qui nous intéresse ici. C'est ainsi que nous avons pu éclaircir les deux grandes thématiques que ce travail se propose d'articuler, à savoir spiritualité et fantasy. La partie analytique se composera de quatre parties distinctes, traitant chacune d'une thématique particulière : intertextualité, caractérisation, imaginaire et idéologie. Chacun de ces thèmes présente un intérêt d'un point de vue traductologique, et sera examiné à la lumière de la spiritualité, qui constitue le fil rouge de notre travail. Nous aborderons chacune de ces quatre parties en suivant une démarche critique, qui se

conçoit en deux temps. Dans un premier temps, nous fournirons un apport théorique et traductologique à chaque thématique, afin de mettre en avant les questions auxquelles nous devons être attentive lors de l'analyse pratique. La seconde partie sera consacrée à l'analyse textuelle, dans laquelle nous confronterons des éléments du texte original avec les éléments correspondants de la traduction française.

Le choix des éléments textuels en question se fera naturellement en fonction de leur pertinence vis-à-vis de la thématique abordée. Certaines parties ne comporteront pas d'extraits à proprement parler, mais se focaliseront sur des notions plus générales, telles que le titre de la saga et des différents tomes, ou les noms des personnages. Lorsque des passages précis figureront dans l'analyse, ceux-ci seront sélectionnés principalement selon le critère d'importance au sein du récit : la plupart des extraits représenteront des scènes marquantes, voire emblématiques, du roman, où l'importance de la traduction se fait donc ressentir le plus vivement. Nous pourrions être amenée, en quelques occasions, à affiner notre analyse en nous penchant sur des passages moins significatifs du point de vue de l'intrigue, mais qui soulèvent des questions pertinentes sur le plan de la traduction.

Analyse et critique de traduction

I. Intertextualité

I.1. Traduction et intertextualité : éléments théoriques

I.1.a. Généralités

D'un point de vue socio-linguistique, il est généralement accepté qu'aucun texte ne se conçoit seul, *ab nihilo*. « No text is an island entire of itself », pourrait-on s'amuser à écrire, en parodiant la célèbre expression du poète John Donne. La singularité absolue n'existe pas en littérature et le concept même d'originalité prête à confusion, car tout texte écrit par un auteur constitue nécessairement le produit de tous les autres textes que cet auteur aura lus au cours de sa vie. Ainsi que l'expose le théoricien Lawrence Venuti dans son essai « Traduction, intertextualité, interprétation » :

[C]haque texte est fondamentalement un intertexte, relié à d'autres textes par un ensemble de relations, présentes d'une manière ou d'une autre dans le texte même, et desquelles il tire son sens, sa valeur et sa fonction.⁴⁷

Cette collection d'autres textes, lus, peut-être relus, parfois étudiés et analysés, imprègne l'esprit de l'auteur, et forme un bagage culturel et idéologique qui influencera nécessairement chaque mot qu'il couchera sur une page. L'intertextualité, même indétectable, est ainsi toujours présente au sein d'un texte, quel qu'il soit, car tout texte est le résultat d'un tissage de milliers d'autres textes qui le précèdent.

Bien que l'influence inconsciente constitue une forme majeure d'intertextualité, cette dernière présente surtout un intérêt littéraire lorsqu'elle relève d'une volonté délibérée de la part de l'écrivain. Un auteur de fiction se plaît en effet souvent à inclure dans son texte des références à d'autres œuvres, qui se trouvent fréquemment être des ouvrages canoniques, et donc appartenant à un patrimoine culturel que partagent

⁴⁷ In *Traduire l'intertextualité*, Palimpsestes (18), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006, p.17

auteur et lecteur. Dans *Translation and Intertextuality : A Descriptive Study of Contemporary British Children Fantasy Literature in Spain*, Belén González Cascallana relève à ce sujet :

By interweaving different stories, blending figures and objects from different sources, stories acquire a stronger impact. This effect is especially achieved when the readers are familiar with those intertexts. As a result, the reading experience is doubtless strengthened by such knowledge and certainly becomes more rewarding.⁴⁸

Par le biais de l'intertextualité, le lecteur se retrouve ainsi lié à l'auteur par une forme de complicité, qui enrichit son expérience de lecture. Quant à l'auteur, la pluralité des discours qu'il fait entendre au sein de son texte confère à son récit davantage de conviction et lui permet de revendiquer une prestigieuse ascendance littéraire à son propre projet.

González Cascallana explique que l'intertextualité peut prendre, de prime abord, la forme de l'allusion (référence implicite) ou de la citation (référence explicite). Toutes les formes de références sont considérées par la théoricienne comme des « intertextual games », preuve que l'intertextualité, quel que soit son but, possède toujours une fonction vaguement ludique, en se posant comme une sorte de jeu de piste que le lecteur doit résoudre et interpréter. L'intertexte peut également se doubler d'une fonction idéologique :

Writers often refer to other texts from their own literature or other literatures to provide sharper edge to the ideas they are transmitting.⁴⁹

La présence de l'autre au sein du discours, à plus forte raison d'un autre reconnu et célébré, permet ainsi d'étayer un propos tenu par l'auteur dans son récit – ou au contraire de s'en démarquer audacieusement pour suggérer une position adverse. Dans un récit de fiction, s'inspirer d'une ou plusieurs œuvres connues du public pour

⁴⁸ Belén González Cascallana, *Translation and Intertextuality : A Descriptive Study of Contemporary British Children Fantasy Literature in Spain (1970-2000)*, Servicio de Imprenta de la Universidad, León, 2003, p.95

⁴⁹ *Op.cit.*, p.83

façonner un personnage ou créer une intrigue permet de donner un certain relief à son propre ouvrage, et facilite l'expérience de lecture : l'auteur peut ainsi prendre appui sur ce qui est – inconsciemment – déjà familier au lecteur, pour mieux l'emmener ailleurs, et lui présenter des éléments narratifs qu'il ne connaît pas encore. Tous les « best-sellers » doivent leur succès à un mélange adroit de familiarité et de nouveauté.

À noter que l'on peut parler d'intertextualité même lorsque la référence ne touche pas une œuvre littéraire précise. Au sein de la fantasy, certains éléments narratifs, tels que l'idée de quête ou la présence d'elfes ou de dragons, sont devenus tellement récurrents qu'ils constituent des tropes (des lieux communs propre à ce genre littéraire) et ne peuvent être précisément retracés à un auteur ou une œuvre particulière : bien que Tolkien ait largement contribué à la popularisation de ces motifs, ces derniers existaient dans le folklore occidental avant la publication du *Seigneur des Anneaux*. Une observation similaire peut être faite à propos de la figure moderne du vampire, qui doit sans doute beaucoup à Bram Stoker, mais puise au premier chef dans un imaginaire culturel qui préexistait à *Dracula*. On dira également qu'une référence à des héros ou divinités antiques ne constitue pas nécessairement une référence à Homère ou Virgile en particulier, mais plutôt à la mythologie gréco-latine de manière générale, en sa qualité de patrimoine culturel.

Bien que l'intertextualité touchant au récit de manière générale, dans sa dimension narrative, présente un intérêt certain, nous nous focaliserons ici en priorité sur l'intertextualité opérant sur le plan du discours, intervenant sous forme de références ponctuelles, allusives ou explicites, à d'autres textes précis.

I.1.b. L'intertextualité dans la littérature de jeunesse

La grande majorité des théoriciens de la littérature enfantine s'accordent à dire que l'intertextualité est très profitable à un jeune lectorat. Lorsque l'allusion littéraire

touche à une œuvre connue, présente dans le bagage culturel de l'enfant, celui-ci est dès lors en mesure de tisser des liens entre différents textes et d'élargir ainsi son horizon culturel. L'intertextualité stimule l'imagination de l'enfant et aiguille sa curiosité de lecteur en le poussant à lever les yeux du champ circonscrit du récit qu'il tient entre les mains, pour contempler tout ce qui s'étend au-delà. González Cascallana conclut :

By discovering the different textual ways of interaction between texts, children enter the history of their culture, its literacy and its literature.⁵⁰

Virginie Douglas attire toutefois l'attention sur les difficultés que pose la question de l'intertextualité dans la littérature de jeunesse :

Bien qu'il soit courant, le recours à l'intertextualité dans le livre pour enfants pose des problèmes particuliers en raison du risque de méconnaissance des hypotextes [textes convoqués par l'intertextualité] pour le lectorat. Plus le lecteur est jeune, plus l'accessibilité d'une référence donnée est hypothétique.⁵¹

González Cascallana admet cette réalité, mais soutient que, même lorsque l'intertexte est peu susceptible d'être reconnu par un jeune public, l'enfant se voit invité à apprécier la découverte que constitue la mention d'un texte qui lui est encore inconnu ; les graines ainsi semées seront amenées à germer dans un avenir prochain. Il n'est pas forcément nécessaire en effet d'avoir une connaissance préalable du texte ou du motif littéraire évoqué, car le plaisir de l'intertextualité peut tout autant relever de la reconnaissance (« the comfort of familiarity ») que du contact avec l'inconnu (« the excitement of unfamiliarity »⁵²). Lorsque le jeune lecteur détecte la présence d'un intertexte, même sans le comprendre, ce dernier présente l'avantage d'exciter la curiosité de l'enfant et de le pousser à s'interroger en le déstabilisant quelque peu.

⁵⁰ González Cascallana, *Op.cit.*, p.82

⁵¹ Douglas, *Op.cit.*, p.103

⁵² González Cascallana, *Op.cit.*, p.82

Pour cette raison, de nombreux théoriciens du texte littéraire préconisent le maintien de l'intertexte dans les traductions d'ouvrages destinés à la jeunesse, même lorsque celui-ci fait référence à des œuvres très probablement inconnues de l'enfant. L'intertextualité est un élément stylistique, qui, de fait, se perd volontiers dans le processus de traduction. Beaucoup de traducteurs jugent – souvent à juste titre – que l'enfant n'est pas en mesure de comprendre une référence littéraire, soit qu'elle évoque un texte trop difficile pour son âge, soit qu'elle fasse allusion à un texte qui n'appartient pas à sa culture. Ce raisonnement aboutit parfois à la conclusion que l'intertexte n'a aucune utilité et nuit même à la clarté du texte : mieux vaut donc le supprimer. La plupart des critiques fustigent toutefois cette décision, arguant que l'échec probable de la reconnaissance ne présente pas un motif suffisant pour supprimer la référence : l'intertexte, même inconnu, ne peut avoir qu'une influence positive sur le développement cognitif de l'enfant.

I.1.c. Stratégies de traduction

González Cascallana répertorie dans son ouvrage les différentes stratégies auxquelles ont habituellement recours les traducteurs confrontés à l'intertextualité⁵³, stratégies sur lesquelles Venuti revient également dans son essai. La traduction littérale figure en bonne place : elle constitue généralement le choix du traducteur qui ne souhaite pas prendre de risques et préfère restituer la référence mot pour mot, ou du moins en demeurant le plus près possible du texte. Une telle approche témoigne d'un respect certain pour le texte-source, mais ne fournit pas nécessairement les outils nécessaires au lecteur du texte-cible pour comprendre la référence. Venuti, en particulier, se montre très critique vis-à-vis de cette stratégie :

[L]es relations intertextuelles [...] ne sauraient être simplement reproduites par la traduction la plus proche des mots et expressions qui instituent cette relation dans le texte étranger. Une telle traduction,

⁵³ *Op.cit.*, pp.137-141

aussi proche soit-elle, peut éventuellement établir une correspondance sémantique, mais ne pourra incorporer la signification culturelle particulière d'un intertexte étranger, signification qui provient de la reconnaissance d'un lien entre le texte étranger et une tradition culturelle étrangère.⁵⁴

En d'autres termes, si la traduction littérale restitue fidèlement la *forme* de l'intertexte, elle parvient en revanche rarement à reproduire l'*effet* de l'intertexte sur le lecteur, et restreint par la même occasion la richesse interprétative du texte.

Afin de pallier ce problème, certains traducteurs ont recours à la simplification, stratégie offrant généralement une traduction fidèle de l'intertexte, couplée toutefois à une explicitation du contenu. Cette stratégie permet de préserver la forme de l'intertexte, mais l'ajout que représente la note explicative est susceptible de causer une dissonance au sein du texte. En procédant de la sorte, « le travail du traducteur cesse d'être traduction et devient commentaire »⁵⁵. Ce faisant, une rupture dans la fluidité narrative est à craindre, et la surexposition de l'intertexte peut violer le style de l'auteur et nuire à l'effet littéraire recherché, en particulier si l'intertexte se veut subtil.

L'adaptation culturelle représente un choix moins fréquent, mais assez courant pour être relevé. Lorsque l'intertexte est jugé trop difficilement transposable tel quel dans la langue-cible, généralement parce que les cultures diffèrent de manière trop importante, il est envisageable d'opter pour un équivalent culturel. Le traducteur procède donc à une substitution de l'intertexte par un autre, qu'il estime plus adapté au public-cible, car culturellement plus proche de lui.

Substitution of culture-specific terms of the source-language for their cultural or functional equivalents in the target language can be a very useful technique when immediate comprehension is required of the recipient children audience, as these cultural equivalents provide a straightforward referential shortcut and very often are more expressive than a neutral explanatory translation.⁵⁶

⁵⁴ Venuti, *Op.cit.*, p.19

⁵⁵ Venuti, *Op.cit.*, p.20

⁵⁶ González Cascallana, *Op.cit.*, p.140

Cette stratégie présente l'avantage non négligeable de faciliter grandement la compréhension en offrant une référence immédiatement familière au lecteur. Ce « referential shortcut », ou « raccourci référentiel » est sans doute plus fluide, expressif et stylistiquement intéressant qu'une laborieuse explicitation de l'intertexte original. Une telle approche traductive n'aspire pas à la fidélité d'un point de vue sémantique, mais s'attache en revanche à une fidélité de type « reader-reponse », en cherchant à produire sur le lecteur du texte-cible le même effet que produit l'intertexte original sur son lecteur. Venuti prône la recreation d'un intertexte adapté à la culture-cible, au nom d'une « transmission limpide » du sens et des enjeux du texte, et de « l'autonomie relative du texte traduit »⁵⁷ vis-à-vis de l'original :

[L]a possibilité même de traduire la plupart des intertextes étrangers en totalité ou avec exactitude est si restreinte qu'elle en est pratiquement nulle. Par conséquent, ces intertextes sont généralement remplacés par des relations intertextuelles analogues mais, en définitive, différentes, dans la langue réceptrice. La création d'un intertexte récepteur permet à une traduction d'être lue et comprise par les lecteurs de la langue de traduction.⁵⁸

Remarquable lorsqu'elle est bien exécutée, l'adaptation culturelle comporte toutefois l'inconvénient de s'éloigner considérablement de la matière de l'original et doit être maniée avec précaution afin de ne pas trahir l'esprit du texte-source. On pourrait également lui reprocher de rétrécir l'horizon du lecteur en le ramenant à ce qu'il connaît déjà au lieu de l'inciter à marcher en terrain inconnu.

La dernière stratégie répertoriée est la non-traduction, c'est-à-dire l'élision délibérée de la référence. Dans ce cas, l'intertexte présent dans la version originale est complètement passé sous silence dans la traduction, au point que le lecteur du texte-cible n'est pas même en mesure de soupçonner son existence. Bien qu'un traducteur puisse avoir des motifs compréhensibles qui le poussent à opter pour l'élision, ce procédé est globalement critiqué dans l'univers de la traduction comme une solution facile et peu respectueuse à l'égard du texte original et de la pensée de l'auteur.

⁵⁷ Venuti, *Op.cit.*, p.39

⁵⁸ *Ibid.*, p.39

Cascallana se fait l'écho de l'avis général en signalant que « deletion should always be the last resort and translators should make the effort to retain "everything" ». ⁵⁹

Nous avons cherché ici à définir brièvement la notion complexe d'intertextualité. Nous nous sommes ensuite efforcée de relever les mérites de ce phénomène littéraire, ainsi que les différents outils dont dispose le traducteur ayant pour tâche de restituer dans le texte-cible un intertexte présent dans le texte-source. Il s'agira à présent d'observer comment le traducteur de Pullman a, pour sa part, négocié l'intertextualité présente dans *Northern Lights*.

I.2. L'intertexte miltonien chez Pullman

I.2.a. Le titre de la trilogie

La trilogie de Pullman présente un intertexte explicite avec l'œuvre de John Milton, écrivain anglais du XVII^e siècle, particulièrement connu pour son poème épique *Paradise Lost*, ou *Le Paradis Perdu* en français. Paru en 1667, le poème raconte, en douze livres et quelque dix mille vers, la rébellion de Satan contre Dieu, qui culmine dans l'épisode de la Chute d'Adam et Ève. Après la Guerre des Cieux, qui l'a opposé à Dieu et ses archanges, l'ange rebelle Lucifer (désormais appelé Satan) se retrouve exilé dans les tréfonds de l'Enfer, où il fonde le Pandémonium, la cité des démons. Là, le renégat fomenté un complot contre Dieu et son Fils, en compagnie des autres anges déchus. Ivre de vengeance contre le Dieu qui l'a puni, Satan désire corrompre celle qu'il considère comme la plus belle des créations divines : l'humain. Pendant ce temps, Adam et Ève vivent sereinement dans le Jardin d'Éden, où ils jouissent d'une grande liberté, avec pour seul commandement de ne pas toucher au fruit de l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal. Satan pénètre dans le Jardin sous la forme d'un

⁵⁹ Cascallana, *Op.cit.*, p.138

serpent et tente Ève jusqu'à la faire céder, en faisant appel à son orgueil et à sa vanité. Voyant qu'Ève a failli, Adam, par amour pour elle, goûte à son tour au fruit interdit afin de partager sa disgrâce. Plein de honte et de remords, le couple est chassé du Paradis par Dieu, tandis que Satan et ses complices sont définitivement changés en serpents, en punition de leur crime.

Paradise Lost présente, cela va sans dire, un intertexte biblique des plus évidents : son œuvre constitue une adaptation de différents épisodes de la Genèse. *His Dark Materials* entretient avec *Paradise Lost* et les récits bibliques un rapport que l'on pourrait qualifier de méta-intertextualité : la trilogie de Pullman propose en effet une réécriture de *Paradise Lost*, qui constitue lui-même une adaptation poétique de la Genèse. *His Dark Materials* fait référence à l'œuvre de Milton par sa trame narrative, qui met en scène – rappelons-le – une jeune fille dont le destin est de devenir une Nouvelle Ève appelée à revivre la Chute, cette fois dans le but de racheter l'humanité. C'est toutefois surtout dans leurs traitements respectifs du Mal que les deux auteurs révèlent le lien qui les unit. Bien que Milton reprenne très fidèlement des épisodes de la tradition chrétienne dans l'argument de *Paradise Lost*, sa représentation de Satan a considérablement attiré l'attention de ses contemporains et continue d'intriguer la critique. Force est en effet de constater que l'ange rebelle constitue le véritable protagoniste du récit ; sa présence tend à éclipser les autres personnages et les événements sont très souvent narrés de son point de vue. Satan présente en outre des caractéristiques étrangement héroïques, telles qu'une intelligence et une rhétorique exceptionnelles, un charisme certain et un courage révolutionnaire, doublés d'un profond sentiment d'injustice qui le pousse à vouloir changer l'ordre du monde.

Cette représentation pour le moins ambiguë de Satan incitera par ailleurs William Blake à affirmer, selon une expression devenue célèbre, que « Milton was of the Devil's party without knowing it »⁶⁰, sous-entendant que le poète, tout en prétendant écrire une épopée biblique célébrant le Créateur, a produit sans s'en rendre compte un hymne à la gloire de Satan, qu'il admirait inconsciemment davantage que

⁶⁰ *The Marriage of Heaven and Hell* [1790], Chelsea House, New York, 1987, p.10

Dieu. Philip Pullman, parodiant la formule de Blake, déclarera avec espièglerie dans une interview : « I am of the Devil's party and I know it »⁶¹. Tout comme Milton avant lui, Pullman se livre à un travail, délibéré cette fois, de subversion : sous sa plume, les figures traditionnellement perçues comme démoniaques (Satan, la Sorcière, la Harpie) sont débarrassées de leurs caractéristiques maléfiques, tandis que les archétypes héroïques ou vertueux (l'Aventurier intrépide, l'Ange et même Dieu) sont scrutés avec suspicion, voire explicitement condamnés. La subversion du récit biblique constitue ainsi le principal point sur lequel se rejoignent Milton et Pullman.

C'est cependant à travers son titre que la saga de fantasy revendique le plus clairement son affiliation à Milton : « His Dark Materials » est une citation extraite du Livre II de *Paradise Lost* :

Unless the almighty maker them ordain
His dark materials to create more worlds [...]⁶²

Pullman a même explicité la référence en plaçant en exergue au début de *Northern Lights* l'extrait qui a donné son nom à sa trilogie :

*Into this wild abyss,
The womb of nature and perhaps her grave,
Of neither sea, nor shore, nor air, nor fire,
But all these in their pregnant causes mixed
Confusedly, and which thus must ever fight,
Unless the almighty maker them ordain
His dark materials to create more worlds,
Into this wild abyss the wary fiend
Stood on the brink of hell and looked a while,
Pondering his voyage...*

Dans ce passage du Livre II, Satan (« the wary fiend ») se tient au seuil du Pandémonium et contemple le gouffre béant (« this wild abyss ») régi par le Chaos, qui sépare le Ciel et l'Enfer. L'ange déchu observe les « dark materials », amalgames d'eau, de feu, d'air et de terre, qui, loin de s'assembler harmonieusement, forment un amas confus de matière. Selon l'exégèse miltonienne, les « dark materials » feraient

⁶¹ <https://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3572490/i-am-of-the-Devils-party.html>

⁶² John Milton, *Paradise Lost*, [1667], Oxford University Press, Oxford, 2008, v.915-916

allusion à un résidu de matière oubliée là par Dieu lors de la création du monde. Anne-Marie Bird évoque

Milton's metaphor for the mass of unformed primal matter left over from the construction of the universe ; in other words, the « dark materials » of *Paradise Lost*.⁶³

Ces éléments constituent de nouveaux mondes en puissance, car, comme le suggère la narration, Dieu (« the almighty maker ») pourrait hypothétiquement se servir de cette « matière sombre » pour créer de nouveaux univers (« to create more worlds »). En intitulant sa trilogie « His Dark Materials », Pullman suggère que d'autres mondes ont été effectivement créés à partir de cette matière mentionnée par Milton : en particulier l'univers, ou plutôt le multivers, de sa propre saga. Les « dark materials », en leur qualité de matière chaotique ayant « résisté » aux efforts de Dieu pour créer un monde harmonieux et ordonné, offrent l'image même de la révolte : il n'est donc pas anodin que Pullman se serve précisément de ces matériaux-là pour suggérer la création d'un monde en péril, dont le salut résidera dans la désobéissance au dogme divin.

Le traducteur (ou l'éditeur), pour sa part, a fait le choix de supprimer toute trace de l'intertexte miltonien. Dans *Les Royaumes du Nord*, version française de *Northern Lights*, le fameux passage tiré de *Paradise Lost* a été coupé, si bien qu'il ne reste aucun moyen au lecteur francophone d'établir un lien entre l'œuvre de Milton et le texte de Pullman. Plus significative encore est la décision de modifier complètement le titre de la saga : la trilogie *His Dark Materials* se voit ainsi rebaptisée *A la Croisée des Mondes*, titre beaucoup moins prompt à évoquer le poème de Milton. L'élosion de l'intertexte est le fruit d'une démarche aisément retraceable, et les raisons ayant motivé ce choix ne sont pas difficiles à deviner : le traducteur aura sans doute jugé la référence trop complexe pour un jeune public composé d'enfants et d'adolescents. La divergence culturelle aura peut-être également joué un rôle, du fait que Milton, malgré son statut d'auteur mondialement reconnu, demeure plus lu en Angleterre qu'en France. Le traducteur aura donc parié qu'un jeune lecteur francophone n'aura probablement

⁶³ « "Without Contraries is no Progression" : Dust as an All-Inclusive, Multifunctional Metaphor in Philip Pullman's *His Dark Materials* », in *Children's Literature in Education* 33, 2001, p.112

jamais entendu parler de John Milton, ni lu un vers de *Paradise Lost*. La référence étant par conséquent destinée à demeurer obscure au public-cible, l'élision s'est dès lors imposée comme le choix le plus sensé.

La cohérence de cette décision ne la rend pas pour autant légitime. Nous irons même jusqu'à affirmer qu'elle est très regrettable, en plus d'être insuffisamment justifiée. On pourrait en effet aisément objecter qu'il y a peu de chance qu'un jeune anglophone possède une plus grande connaissance de *Paradise Lost* qu'un jeune francophone, Milton étant réputé pour sa difficulté, qui fait de lui un auteur principalement étudié sur les bancs de l'université. A titre de comparaison, le même raisonnement aboutirait à la conclusion qu'un enfant français en sait forcément plus long sur la pensée de Montesquieu qu'un enfant britannique ou américain. S'il existe réellement une différence de savoir ou de sensibilité – ce qui demeure peu probable – celle-ci est parfaitement négligeable. En d'autres termes, si les éditeurs de Philip Pullman sont d'avis que l'intertextualité contenue dans son œuvre est profitable à un jeune public anglophone, il n'y a pas lieu de décider qu'il en va autrement pour un public francophone du même âge.

Il ne s'agit pas ici de nier l'effet étrangéisant qu'est susceptible de produire Milton sur un public issu d'une culture différente, ou perçu comme trop jeune pour appréhender la spiritualité de son œuvre. Il est utile en revanche de rappeler qu'une telle réaction n'est pas à redouter, en particulier dans le cadre d'un roman de fantasy. Si un lecteur se tourne vers le genre littéraire de la fantasy, c'est précisément pour vivre une expérience relevant de l'ailleurs et de l'inconnu. Ainsi que le note Ewa Drab,

le genre de la fantasy, étant un type de littérature plein de phénomènes étrangers éloignés de la réalité extra-linguistique, favorise une grande tolérance vis-à-vis de l'étrangeté culturelle.⁶⁴

Le lecteur de fantasy s'attend, dans une certaine mesure, à être déconcerté. Le devoir du roman est de l'emmener au-delà des frontières du monde réel qu'il connaît, et de le

⁶⁴ Ewa Drab, « Analyse du texte fantastique du point de vue des relations intertextuelles et interculturelles dans la traduction de la littérature de fantasy », in *Svet Literatury/Le monde de la littérature* 25, 2015, p.207

confronter à des phénomènes qui exigent une faculté particulière d'imagination et d'immersion fictionnelle. En tant que voyageur curieux, avide d'expériences exotiques, le lecteur de fantasy se montrera d'autant plus ouvert à l'étrangeté culturelle.

L'élision de l'intertexte miltonien constitue selon nous une véritable perte pour le lecteur de la traduction française de *His Dark Materials*, qui se voit ainsi refuser le plaisir de la découverte d'un auteur certes difficile, mais dont l'importance ne fait pas de doute. Le traducteur ignore délibérément le rôle de vecteur culturel que joue l'intertextualité en favorisant la curiosité et l'ouverture d'esprit, et ce faisant, prive son lectorat d'un fructueux contact avec un chef-d'œuvre de la littérature classique. Ajoutons encore à cela que la traduction française de *Paradise Lost* a été réalisée par un certain René de Chateaubriand. Nous prenons la liberté de reproduire ici le passage mentionné plus haut, traduit en prose par l'une des plumes les plus fines de la littérature française :

Dans ce sauvage Abîme, berceau de la nature, et peut-être son tombeau, dans cet Abîme qui n'est ni mer, ni terre, ni air, ni feu, mais tous ces éléments qui, confusément mêlés dans leurs causes fécondes, doivent ainsi se combattre toujours, à moins que le tout-puissant Créateur n'arrange ses noirs matériaux pour former de nouveaux mondes ; dans ce sauvage Abîme, Satan, le prudent ennemi, arrêté sur le bord de l'Enfer, regarde quelque temps : il réfléchit sur son voyage...⁶⁵

Il semble d'autant plus dommage de priver le public francophone du texte de Milton que ce dernier est assorti, dans ce cas-ci, d'une traduction de très haut vol. Rien n'empêchait le traducteur de Pullman de mettre le passage ci-dessus en exergue de la traduction française, et de faire profiter ainsi son lecteur du génie de non pas un, mais deux célèbres hommes de lettres. Rien ne l'empêchait non plus d'intituler la saga « Ses Noirs Matériaux », sur le modèle de « *His Dark Materials* », en restant ainsi à la fois fidèle à Milton, à Chateaubriand et à Pullman. Il est permis d'imaginer que les éditeurs se soient opposés à l'idée d'attacher un titre aussi excentrique et énigmatique à une saga fantasy destinée en premier lieu à la jeunesse, de peur qu'un tel choix ne se

⁶⁵ John Milton, *Le Paradis perdu* [1667], Gallimard, Paris, 1995. Traduit par François-René de Chateaubriand [1861], p.91

répercute négativement sur les ventes. A supposer que le risque existât, le traducteur aurait pu néanmoins modifier légèrement le titre de la série, tout en conservant la trace d'une filiation à Milton.

Il n'est pas inintéressant d'observer comment d'autres traducteurs européens ont géré le problème du titre. La traduction allemande a pris le parti à la fois courageux et très risqué de l'emprunt, reprenant tel quel le titre anglais *His Dark Materials*. Si cette traduction (ou plutôt cette non-traduction) possède l'avantage difficilement contestable de la fidélité, elle demeurera à coup sûr hermétique à un public ne maîtrisant pas la langue anglaise. L'italien est demeuré proche de l'original en adoptant un très acceptable *Queste Oscure Materie*, qui conserve presque intacte l'allusion au texte de Milton (seul manque le possessif faisant référence à Dieu) et se présente sous une forme aussi énigmatique que l'original. L'espagnol, pour sa part, s'est fendu de l'excellent *La Materia Oscura*, qui nous paraît être la meilleure des traductions examinées, de part sa fluidité, sa tournure séduisante, qui interpelle sans verser dans une excentricité « peu vendeuse », et sa fidélité à l'esprit miltonien. La traduction portugaise, en revanche, opte pour le très navrant *Mundos Paralelos*, faisant fi à la fois du riche intertexte et de l'originalité de l'expression anglaise pour livrer, en guise d'équivalent, un titre sans âme et d'une extrême banalité. Le traducteur choisit en effet de mettre uniquement en évidence l'idée d'univers parallèles, qui n'est pas du tout spécifique à Pullman et constitue même un lieu commun de la fantasy ; cette idée se voit en outre formulée sans le moindre effort de créativité linguistique.

Le titre de la version française, *A la Croisée des Mondes*, ne constitue pas pour autant une traduction épouvantable. Il s'agit très probablement là d'un choix mûrement réfléchi, qui dénote une volonté de rester fidèle à l'univers de la saga. Les nombreux mondes évoqués dans ce titre français font référence au multivers dans lequel évolue Lyra, qui sera amenée à traverser plusieurs mondes différents au cours de sa quête. En outre, la formule « à la croisée des mondes », ingénieusement calquée sur l'expression « à la croisée des chemins », éveille l'idée de choix, et suggère ainsi en filigrane le concept essentiel de libre arbitre, l'une des clés de voûte de la saga. Ce choix de

traduction laisse peut-être même transparaître une subtile réminiscence de *Paradise Lost*, la « croisée des mondes » pouvant également évoquer l'image de Satan contemplant l'Abîme, à mi-chemin du Ciel et de l'Enfer.

Ce titre présente donc à nos yeux de nombreuses qualités, mais son omission de l'intertexte miltonien, invisible pour le lecteur francophone, constitue un défaut trop important pour que l'on puisse en faire aisément abstraction. Cette décision a en effet pour conséquence d'ignorer complètement une partie essentielle du projet littéraire de Pullman, à savoir sa volonté assumée de s'inscrire dans la lignée de Milton, et de présenter explicitement *His Dark Materials* comme un héritage de *Paradise Lost*, une œuvre qui lui aura servi à la fois de modèle et d'inspiration. Cette filiation revendiquée permet en outre à Pullman d'asseoir le statut éminemment spirituel de sa saga, en transposant dans son propre univers la figure miltonienne de l'ange rebelle et le motif des « dark materials ». C'est bien là que réside l'aspect le plus regrettable de l'élision de l'intertextualité dans la version française : en effaçant toute référence à *Paradise Lost*, le traducteur dépossède le récit d'une partie de sa spiritualité, alors même que ce dernier élément constitue, aux yeux de nombreux critiques, la plus grande force de l'œuvre de Pullman. Ce faisant, la traduction affaiblit inévitablement la valeur littéraire de l'œuvre en même temps que sa richesse interprétative.

I.2.b. Le titre du premier tome

La traduction des titres des différents tomes pourrait également faire l'objet d'une longue et passionnante discussion. Pour des raisons pratiques, nous nous cantonnerons ici à une analyse portant sur le titre du premier volume de la saga, *Northern Lights*, qui constitue le corpus primaire du présent travail. « Northern light » signifie littéralement « lumière du nord » : il s'agit d'une dénomination courante pour désigner une aurore boréale, dont le nom scientifique en anglais est « aurora », ou « aurora borealis ».

L'expression fait référence au phénomène céleste observable sous les latitudes polaires, qui fait apparaître des voiles de couleur dans le ciel nocturne. L'aurore boréale est très présente dans le récit de Pullman, presque au point d'incarner un personnage à part entière. Ce motif n'est pas inspiré par Milton, mais représente une création spécifique à Pullman, qui se voit colorée d'une certaine spiritualité. L'aurore boréale apparaît en effet chargée d'une forte valeur symbolique, car il s'agit du point de passage entre les différents mondes qui coexistent dans le multivers imaginé par l'auteur. Dans le roman, lorsqu'une aurore boréale se forme, il est parfois possible d'apercevoir au travers des rais lumineux la silhouette d'un monde parallèle. Lyra, la jeune héroïne, est témoin de ce phénomène extraordinaire au cours de son périple vers le Grand Nord, dans l'une des scènes les plus emblématiques du roman :

The sight filled the northern sky ; the immensity of it was scarcely conceivable. As if from Heaven itself, great curtains of delicate light hung and trembled. Pale green and rose-pink, and as transparent as the most fragile fabric, and at the bottom edge a profound and fiery crimson like the fires of Hell, they swung and shimmered loosely with more grace than the most skilful dancer. Lyra thought she could even hear them : a vast distant whispering swish. [...] She was moved by it : it was so beautiful it was almost holy ; she felt tears prick her eyes, and the tears splintered the light even further into prismatic rainbows. It wasn't long before she found herself entering the same kind of trance as when she consulted the alethiometer. [...] And as she gazed, the image of a city seemed to form itself behind the veils and streams of translucent colour : towers and domes, honey-coloured temples and colonnades, broad boulevards and sunlit parkland. Looking at it gave her a sense of vertigo, as if she were looking not up but down, and across a gulf so wide that nothing could ever pass over it. It was a whole universe away.⁶⁶

Ce passage-clé présente l'aurore boréale comme un phénomène qui tient à la fois du merveilleux et du surnaturel, et qui confine au miracle. Il s'agit là sans doute d'une des scènes les plus intensément spirituelles du roman. La véritable nature des « lumières du nord » se dévoile, pont reliant les différents mondes parallèles existants, miroir d'un au-delà à la fois proche et terriblement lointain. La description du phénomène est empreinte de résonances religieuses ; la mystérieuse cité dans le ciel évoque ainsi une apparition divine, une vision sacrée du Royaume des Cieux. L'instant est vécu par Lyra

⁶⁶ Philip Pullman, *Northern Lights* [1995], Scholastic, Londres, 2011, p.187

comme une expérience proprement mystique, qui l'émeut aux larmes et la plonge dans une transe extatique. L'aurore elle-même est décrite en des termes évoquant explicitement à la fois le Ciel et l'Enfer, selon une double imagerie qui présente le phénomène comme le lieu d'une convergence absolue des deux principes antagonistes. Les « lumières du nord », dans leur prodigieuse beauté, mêlent le divin et l'inférieur pour mieux les sublimer.

Tout porte à croire que Lyra rejoue ici la fameuse scène de *Paradise Lost* qui sert de marraine à la trilogie de Pullman. Face à l'aurore, la fillette ressent le vertige de quelqu'un qui regarde « not up, but down », séparée de la cité céleste par ce qui lui apparaît être « a gulf so wide that nothing could ever pass over it ». Le passage fait manifestement allusion à Satan contemplant les « noirs matériaux » au fond de l'Abîme séparant le Ciel de l'Enfer. Tout comme l'ange déchu de Milton, Lyra contemple les mondes en puissance (« the image of a city »), dont elle devine l'existence à travers la lumière polaire. Le motif de l'aurore boréale apparaît donc investi d'une force spirituelle, qui se montre très présente dans ce passage et résonne, de manière générale, à travers tout le roman. Le récit de *Northern Lights* commence et s'achève en effet sur une aurore boréale : Lyra prend connaissance du phénomène pour la première fois à Jordan College, en admirant en secret les images que Lord Asriel a ramenées de son exploration scientifique dans le Grand Nord ; dans la dernière scène du roman, la fillette franchit le pont céleste que son père a réussi à établir entre deux univers, et passe ainsi à travers l'aurore boréale. C'est bien pour souligner son importance que Pullman a choisi de baptiser le roman entier d'après le phénomène céleste, qu'il désigne par ce moyen comme l'élément-clé de son récit.

Là aussi, donc, le traducteur a fait le choix de ne pas respecter la volonté de l'auteur en gommant toute allusion à l'aurore boréale dans le titre de la version française. *Northern Lights* devient ainsi *Les Royaumes du Nord* : seule la référence aux latitudes polaires est conservée. L'on pourrait même arguer que le titre français viole la cohérence de l'histoire : bien que l'essentiel du récit se déroule dans le Grand Nord, il n'y est question que d'un seul royaume, celui des Ours en armure. L'utilisation du

pluriel, bien que poétique, est une addition superflue et fautive, du point de vue de la narration. La traduction aurait ici aisément pu demeurer fidèle au titre de Pullman en optant pour « Les lumières du Nord », une proposition certes moins prompte à évoquer l'aurore boréale que l'expression courante « northern lights », mais que le lecteur aurait néanmoins été en mesure d'interpréter, au fil des pages, comme une référence au mystérieux et merveilleux phénomène céleste. Ce choix traductif, passablement regrettable, a ainsi pour effet d'atténuer la portée spirituelle de l'œuvre de Pullman.

Curieusement, le roman n'arbore pas le titre *Northern Lights* dans tous les pays anglophones. Contrairement à ses deux successeurs, *The Subtle Knife* et *The Amber Spyglass*, dont les titres n'ont pas été modifiés, le premier tome a fait l'objet d'une traduction intra-linguistique lors de son passage outre-Atlantique. L'éditeur américain a en effet pris la liberté de renommer le roman *The Golden Compass*, sur le modèle d'un premier titre que Pullman avait considéré pour sa trilogie. L'auteur répond à la question du double titre en ces termes, fidèle à son humour flegmatique habituel :

My first discovery was the phrase *The Golden Compasses*. [...] I liked the phrase, and the trilogy became temporarily, during the publication process, *The Golden Compasses*. And we finally settled on *Northern Lights* for the title of the first book. Meanwhile, in the US, it was being read by the editors [...]. Someone decided (mistakenly, but firmly) that the title referred to Lyra's alethiometer [...]. So the same someone or another someone decided to refer to the first book, for their own internal discussing-a-forthcoming-book purposes, as *The Golden Compass*. [...] The publishers had become so attached to *The Golden Compass* that nothing I could say could persuade them to call the book *Northern Lights*. Their obduracy in this matter was accompanied by such generosity in the matter of royalty advances, flattery, promises of publicity, etc, that I thought it would be churlish to deny them this small pleasure.⁶⁷

De manière amusante, et peut-être un peu ironique, ce nouveau titre a été applaudi par la critique⁶⁸, qui le considère volontiers comme plus approprié que l'original, en raison de la cohérence qu'il établit avec les deux autres tomes, également baptisés d'après des

⁶⁷ <https://bridgetothestars.net/index.php?p=FAQ#1>

⁶⁸ <https://bridgetothestars.net/index.php?p=FAQ#1>

objets magiques ; l'ensemble formé par *The Golden Compass*, *The Subtle Knife* et *The Amber Spyglass* représenterait ainsi une « trinité » parfaite d'objets enchantés, dont le rôle au sein de la trilogie se révèle être fondamental.

Il est toujours périlleux d'affirmer qu'un élément résultant d'une traduction est « meilleur » que l'original. Un traducteur, ou un éditeur étranger, peut-il réellement prétendre « améliorer » le texte d'un auteur ? Est-il concevable qu'une tierce personne, extérieure au projet de Pullman, puisse savoir mieux que lui ce qui sied à son œuvre ? Nous éviterons ici d'ouvrir cette boîte de Pandore, qui fait surgir des questions d'ordre à la fois traductologique et philosophique que nous n'avons guère le loisir d'aborder. Nous éviterons donc de soutenir que l'américain *The Golden Compass* constitue un titre plus approprié que le britannique *Northern Lights*. Il ne fait en revanche aucun doute qu'il s'agit là d'un bien meilleur titre que *Les Royaumes du Nord*. Le titre américain fait référence à un objet aux propriétés magiques qui est confié à Lyra au début du récit et qui joue un rôle déterminant dans sa quête. Baptisé « aléthiomètre », d'après le grec *aletheia* signifiant « vérité », le mystérieux objet possède l'apparence d'une boussole dorée (« golden compass ») qui répond de manière exacte à n'importe quelle question posée. Une série de symboles comportant différentes significations ornent le pourtour de la boussole. Le propriétaire de l'aléthiomètre formule une question en orientant l'aiguille successivement vers plusieurs symboles pertinents. Si la question est correctement posée, l'aiguille se déplace alors d'elle-même vers certains symboles dans un ordre très précis pour offrir une réponse. Dans le roman, Lyra possède un don inné pour communiquer avec l'aléthiomètre et déchiffrer ses réponses cryptiques, un talent qui la sauve plus d'une fois de situations dangereuses.

Le titre *The Golden Compass* offre donc une allusion pertinente à un élément significatif du récit. Cependant, en s'octroyant la liberté de renommer le livre, l'éditeur déplace l'accent narratif de l'histoire. Ce n'est dès lors plus l'aurore boréale qui est perçue par le lecteur comme l'élément-clé du récit, mais bien l'aléthiomètre. Cet écart considérable est néanmoins racheté par la présence de l'intertexte miltonien, dont le titre américain a conservé un écho très bienvenu. Pullman avait d'abord envisagé

d'intituler sa trilogie *The Golden Compasses*, en référence – une fois encore – à une scène de *Paradise Lost*, dans laquelle il est spécifié que Dieu crée le monde à l'aide d'un compas d'or, avec lequel Il circonscrit les limites de l'univers⁶⁹. L'éditeur américain s'est emparé de ce titre provisoire et de la référence miltonienne pour l'attacher au premier tome. Jouant sur le double sens de « compass », qui peut signifier à la fois « boussole » et « compas », l'éditeur a également présenté le titre comme faisant référence à l'aléthiomètre, que Pullman décrit comme « a thick disc of brass and crystal [that] might have been a compass »⁷⁰. L'édition américaine, il est vrai, ne respecte pas la volonté de Pullman en choisissant ce titre et en décidant d'appliquer le motif du « golden compass » à l'aléthiomètre. Ce choix a en outre pour conséquence de diminuer l'importance du motif de l'aurore boréale, qui donne son nom au premier tome de la version britannique. Malgré tout, il a pour effet de mettre en valeur l'intertextualité jusque dans le titre du roman. Le traducteur français, dans le titre qu'il propose, ne valorise en revanche ni le riche intertexte miltonien, ni le motif mystique de l'aurore boréale. Si le titre français de la saga, *A la croisée des mondes*, constituait un choix pertinent sous plusieurs aspects, bien qu'il ne rende pas justice au caractère mystique et philosophique de l'intertextualité présente dans l'œuvre, *Les Royaumes du Nord* offre au premier tome un titre quelconque, qui ne présente aucun écho avec la spiritualité si prégnante dans l'écriture de Pullman.

⁶⁹ <https://bridgetothestars.net/index.php?p=FAQ#1>

⁷⁰ *Northern Lights*, p.74

II. Caractérisation

II.1. La traduction du nom propre : éléments théoriques

Dans un récit de fiction, le choix des noms propres, et en particulier des anthroponymes (les noms attribués aux personnages) est rarement dû au hasard. La sonorité particulière d'un mot (ce que Saussure appelle le signifiant) représente en général un critère déterminant dans l'adoption par un auteur de telle ou telle forme linguistique pour désigner un personnage. En traduction contemporaine, la stratégie massivement prônée pour rendre compte du nom propre est le report, qui consiste à inclure dans la traduction le nom tel qu'il figure dans la version originale, sans y apporter de modifications. Cette tendance vise à respecter le caractère unique du nom propre, ainsi qu'à préserver son identité culturelle. L'usage moderne se refusera ainsi à franciser le prénom « Ellen » afin qu'il devienne « Hélène », ou à faire de « John » un « Jean » à la française. Michel Ballard, dans son ouvrage *Le nom propre en traduction*, résume cette posture en ces termes :

La préservation du nom propre en traduction lui confère une fonction de marqueur ethnolinguistique, qui relève de la couleur locale mais qui fonctionne également comme révélateur de degrés de tolérance plus ou moins élevés à l'égard d'une présence linguistique autre.⁷¹

La règle préconise donc le maintien de l'étrangeté formelle au sein du texte-cible. À l'instar de toute règle, cependant, celle-ci comporte des exceptions.

Dans son mémoire de maîtrise, intitulé « La traduction des noms propres dans les romans de fantasy sur la base du roman *Assassin's Apprentice* de Robin Hobb », Sarah Jeanneret prête une attention particulière aux problèmes soulevés par l'incorporation des noms propres au sein d'une langue étrangère à celle dans laquelle ils ont été conçus. L'étudiante souligne à juste titre que la littérature de fantasy est

⁷¹ BALLARD, Michel, *Le nom propre en traduction*, Ophrys, Paris, 2001, p.203

particulièrement vulnérable à ce genre de difficultés, car les noms de personnages contiennent souvent des jeux de mots, des allusions ou des symboliques précises. Relevons à ce sujet le nom de Tom Riddle, personnage crucial (et énigmatique...) de la saga *Harry Potter*, ou l'intrigant (et venimeux...) Gríma Wormtongue du *Seigneur des Anneaux*. La fantasy est le genre littéraire le plus à même de confronter le traducteur à ce que Michel Ballard appelle la « conception platonicienne du nom propre »⁷², principe selon lequel le nom reflète l'être, ou participe à dire quelque chose du sujet qui le porte. Le nom propre quitte dès lors son rôle de simple référent pour revêtir une valeur véritablement sémantique : le signifiant se double, dans ces cas-là, d'un signifié. Ainsi que l'explique Ballard :

En plus de sa fonction de référence, [le nom propre] véhicule un sens étymologique, [...] qui peut être sollicité par un auteur à des fins diverses.⁷³

Ce dernier pourra en effet se servir de la dénotation et des différentes connotations contenues dans le nom choisi, dans le but d'exprimer en sous-texte une vérité concernant le référé. Or, « la perception d'un sens génère un désir de traduire »⁷⁴ et donc de restituer, au moins partiellement, le signifié. Le traducteur se voit par conséquent victime d'une double injonction, ou soumis à des « priorités contrastées », partagé entre « préservation de l'étrangéité des signifiants et explicitation des signifiés »⁷⁵.

Face à la double nécessité de préserver, d'une part, l'altérité linguistique formelle du nom et, d'autre part, la richesse sémantique que contient ce dernier, le traducteur se retrouvera dès lors systématiquement pris en étau entre une approche dite « sourcière » et une approche dite « cibliste ». Nous reprenons ici la terminologie de Jean-René Ladmiral, qui demeure la plus usitée dans le domaine de la traductologie.

⁷² *Le nom propre en traduction*, p.169

⁷³ *Ibid.*, p.108

⁷⁴ *Ibid.*, p.122

⁷⁵ *Ibid.*, p.108

Le lexique, quoique spécifique à ce théoricien, permet de penser une dichotomie, qui, pour sa part, est si ancienne qu'elle remonte au moins jusqu'à Cicéron⁷⁶ : au premier siècle avant Jésus-Christ, l'orateur romain évaluait déjà les mérites et les défauts respectifs d'une traduction des mots (*verbum*) et d'une traduction du sens (*sensu*).

Ladmiral définit comme « sourcier » un traducteur qui « s'attache au signifiant de la langue », c'est-à-dire à son aspect formel. À l'inverse, un traducteur qui « entend respecter le signifié », autrement dit l'aspect sémantique de la langue, est par définition « cibliste »⁷⁷. Comme mentionné précédemment dans la partie méthodologique de ce travail, on recourt habituellement à la forme dérivée de la terminologie « source/cible » pour désigner le couple de langues que relie l'activité de traduction : la langue de départ, celle à *partir* de laquelle est effectuée la traduction est souvent appelée la « langue-source », tandis que la langue d'arrivée, ou celle *vers* laquelle s'opère la traduction est appelée la « langue-cible ». De même, le texte original est souvent qualifié, dans le milieu de la traduction, de « texte-source », et la version traduite de ce texte est désignée par le nom « texte-cible ».

Dans le cas précis de la littérature de fantasy, une approche sourcière visera à préserver dans la langue-cible la forme originale de l'expression, afin de restituer fidèlement son signifiant. C'est le cas par exemple du traducteur allemand de *Harry Potter*, qui a choisi de ne pas traduire le nom de l'école de sorcellerie « Hogwarts » (littéralement « verrues-de-porc »), sans doute pour éviter de trahir la sonorité particulière du mot. Une approche cibliste, au contraire, préférera maintenir un équivalent sémantique dans la langue d'arrivée, et privilégiera donc le signifié. Tel est le cas cette fois du traducteur français de J.K. Rowling, qui a préféré traduire « Hogwarts » par « Poudlard » (« pou-de-lard ») afin de proposer un jeu de mots similaire au public francophone. Cet exemple illustre clairement que,

entre sourciers et ciblistes, l'opposition n'est pas entre une fidélité plus ou moins grande, mais entre deux modes de fidélité et, plus

⁷⁶ Jean- René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, Les Belles Lettres, Paris, 2014, p.5

⁷⁷ *Op.cit.*, p.4

précisément, entre deux modes de gestion de la discrédance qui existe entre les langues.⁷⁸

Ainsi que l'affirme Ladmiral, le traducteur sourcier n'est pas, contrairement aux idées reçues, le plus « fidèle » des deux au texte original, sous prétexte que sa traduction ressemble à première vue davantage au texte-source. Le sourcier et le cibliste possèdent deux visions différentes de la fidélité, et produisent des traductions qui restent, dans un cas comme dans l'autre, toujours discutables – bien que Ladmiral, personnellement, tende à donner la préférence aux ciblistes.

Ces dernières années, la tendance traductive en fantasy semble se faire davantage cibliste en Europe, comme en témoignent, par exemple, les traductions françaises, allemandes et espagnoles de la saga *A Song of Ice and Fire* de George Martin⁷⁹, dans lesquelles les noms de plusieurs personnages ont été adaptés à la langue-cible, afin d'offrir au lecteur étranger une expérience de lecture équivalente à celle du lecteur anglophone. Nous nous pencherons ici sur la traduction des noms des principaux personnages de la saga de Pullman, qui comportent tous une charge spirituelle plus ou moins importante. Nous tenterons de déterminer quelle est la stratégie majoritairement employée par le traducteur français de *His Dark Materials*, dans quelle mesure cette stratégie se justifie, et si elle parvient à rendre compte du caractère spirituel de l'œuvre.

⁷⁸ Ladmiral, *Op.cit.*, p.18

⁷⁹ Traduite comme *Le Trône de Fer* en français et davantage connue internationalement sous le nom *Game of Thrones*, en raison de l'influence de la série télévisée adaptée de l'œuvre romanesque.

II.2. Les noms des protagonistes

II.2.a. Lyra

Les personnages de Pullman possèdent tous des noms chargés symboliquement, dont les significations sont parfois difficiles à conserver d'une langue à l'autre. Nous considérerons ici les noms des quatre personnages les plus importants du récit et évaluerons si la traduction parvient à restituer leur complexité sémantique. À noter qu'à une exception près, aucun nom n'a été modifié dans le processus de traduction vers la langue-cible : le traducteur a en effet préféré les reporter tels qu'ils apparaissent dans la langue originale. Cette décision constitue bien toutefois un choix traductif, qui, partant, comporte des conséquences. Le traducteur aura vraisemblablement jugé que, les noms des personnages ayant été choisis avec un tel soin par Pullman, il aurait été outrecuidant de les altérer. En outre, rares sont ceux qui présentent un jeu de mots, cas particulier qui appelle généralement une traduction en langue-cible, si bien qu'il apparaît naturel que le traducteur ait préféré privilégier le signifiant en conservant la sonorité et la graphie originales des noms. Bien que nous appuyions ici ce choix, il est également de notre devoir de relever les inévitables pertes sémantiques occasionnées.

Lyra, l'héroïne du récit, possède un nom dont Pullman a dit qu'il s'est imposé à lui comme une évidence⁸⁰. En anglais comme en français, le prénom est prompt à évoquer la lyre, attribut du poète par excellence. Millicent Lenz voit dans la figure de Lyra une évocation de l'art dans sa puissance créatrice⁸¹ : bien que l'héroïne soit décrite comme une fillette sauvage, rebelle et entêtée, le narrateur la présente également comme un personnage d'une grande sensibilité, un trait de caractère qui entre en résonance avec l'univers de l'art et de l'émotion suggéré par son prénom si particulier. La lyre rappelle également la figure d'Orphée, descendu aux Enfers par amour pour

⁸⁰ Shelley King, « Exegesis, Allegory and Reading *The Golden Compass* », in *His Dark Materials Illuminated : Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*, Wayne State University Press, Detroit, 2005, p.111

⁸¹ *His Dark Materials Illuminated : Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*, Wayne State University Press, Detroit, 2005, p.19

Eurydice condamnée. Lyra est destinée à suivre une trajectoire similaire à celle du héros grec : par amour pour l'humanité, sa quête l'amènera, dans *The Amber Spyglass*, jusqu'au Royaume des Morts, où elle aidera les âmes des défunts à trouver le repos. Son prénom désignerait ainsi Lyra comme un personnage profondément orphique en raison de la passion, de la sensibilité et du courage qui l'animent et qui la poussent à braver les interdits et franchir les barrières érigées entre les mondes. Plus encore, ce choix permet à Pullman de présenter Lyra comme une héroïne mythologique, digne héritière de la tradition gréco-romaine.

A l'instar de la majorité des héros mythologiques, Lyra demeure toutefois un personnage ambigu. Vaillante et fouguese, elle fait preuve à maintes reprises de compassion et d'une rare noblesse d'âme. Le récit insiste cependant également sur son sens de la ruse et son don exceptionnel pour le mensonge : le narrateur affirme ainsi de manière explicite que Lyra prend du plaisir à mentir et à tromper, et n'hésite pas à recourir à la duplicité pour retourner une situation à son avantage. Sa « lyre », l'instrument dont elle se sert pour séduire et parvenir à ses fins, réside dans les paroles qu'elle sait distiller au bon moment et face à la bonne personne. Cette « lyre » moralement ambiguë contenue dans son prénom reflète ainsi le caractère ambivalent de la fillette, « mi-ange, mi-démon », toujours à mi-chemin entre le divin et l'inférieur, et par là même, profondément humaine.

« Lyra » présente en outre une ressemblance sonore troublante avec le mot « liar »⁸². Cette similitude est rendue explicite dans un passage-clé du troisième tome, lors duquel Lyra doit affronter la Harpie qui garde l'entrée du Royaume des Morts. La fillette propose de lui raconter ce qu'elle a vu et vécu dans le monde des vivants en échange du passage vers l'au-delà. Mais lorsque Lyra tente de charmer la Harpie en inventant une trépidante histoire créée de toutes pièces, la créature, furieuse, se jette sur elle et la blesse au visage, avant de la traiter de menteuse.

⁸² Une analogie relevée par Shelley King dans « Exegesis, Allegory and Reading *The Golden Compass* », in *His Dark Materials Illuminated : Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*, Wayne State University Press, Detroit, 2005, p.112

Liar ! Liar ! Liar !

And it sounded as if her voice was coming from everywhere, and the word echoed back from the great wall in the fog, muffled and changed, so that she seemed to be screaming Lyra's name, so that *Lyra* and *liar* were one and the same thing.

La scène est une allusion ironique à Orphée devant Cerbère. Ici, la « lyre » de la fillette lui fait défaut, car pour la première fois, son interlocuteur n'est pas dupe de sa comédie et la situation se retourne contre elle. Le jeu des sonorités exposé dans ce passage souligne ainsi la nature ambivalente de Lyra. Cette double nature qui caractérise le personnage trouve une incarnation symbolique dans ce prénom, « lyre » complexe qui tient autant de la noblesse et de l'émotion que du mensonge enjôleur.

La complexité du prénom de Lyra est impossible à rendre dans la traduction : l'anglais joue sur une ressemblance des signifiants pour rapprocher deux signifiés, « lyre » et « mensonge », similitude qui n'existe pas en français. Le passage ci-dessus n'a d'ailleurs été que partiellement traduit, faute de moyens linguistiques. La tâche paraît en effet impossible, et il serait malvenu d'en blâmer le traducteur. Reste toutefois que le texte de Pullman s'en voit considérablement appauvri sur le plan de la richesse interprétative. La traduction de Jean Esch doit accuser ce coup très rude : elle est incapable de rendre complètement justice à l'héroïne du récit et à son extraordinaire prénom, qui condense si bien l'essence de sa personnalité.

En revanche, le traducteur livre une solution convaincante en ce qui concerne le patronyme de Lyra. Comme pour illustrer la maturité qu'elle acquiert progressivement au fil de ses aventures, l'héroïne change de nom – et donc d'identité – au cours du récit. En tant que fille cachée de Lord Asriel et Mme Coulter, Lyra ne porte aucun de ces deux noms de famille ; au début de l'histoire, elle est présentée comme « Lyra Belacqua », du nom du frère défunt de Lord Asriel (ce dernier, pour une raison qui n'est jamais explicitée, ne porte pas le même patronyme que feu son frère). Le traducteur a conservé intact dans la version française le nom italophone « Belacqua », qui se réfère à un personnage mineur de *La Divine Comédie* de Dante, considéré comme une allégorie de la paresse et de l'indolence⁸³. Le choix curieux que fait ici

⁸³ George Economon, « Belacqua », in *The Dante Encyclopedia*, Routledge, New York, 2010

Pullman, en affublant son héroïne d'un nom aussi négatif, vise sans doute à souligner l'état de passivité (physique, mais également intellectuelle et émotionnelle) dans lequel est tenue la fillette à Jordan College, avant que ne débute sa quête épique, qui l'amènera jusqu'au Grand Nord et au-delà des limites du monde. Par la suite, Lyra adopte comme nouveau patronyme le surnom « Silvertongue » que lui donne l'ours Iorek, après qu'elle réussit à faire exécuter le tyran du Royaume des Ours en recourant à la ruse et au mensonge, à la fin de *Northern Lights*. Cet épisode déterminant vaudra à Lyra de se présenter et d'être connue, jusqu'à la fin de la saga, non plus comme « Lyra Belacqua », mais comme « Lyra Silvertongue », symbole d'une nouvelle identité qui reflète sa valeur et son ingéniosité.

Le nom « Silvertongue » provient de l'expression idiomatique « to have a silver tongue » (littéralement « avoir une langue d'argent »), que l'Oxford Dictionary définit comme « a tendency to be eloquent and persuasive in speaking »⁸⁴. Contrairement au nom « Belacqua », qui renvoie de manière allusive à une signification qui peut être décryptée aussi bien par un anglophone que par un francophone, « Silvertongue » se réfère directement à un concept sémantique (l'éloquence) qui n'est accessible qu'à un public anglophone. Il ne peut être question, dans ce cas-ci, de ne s'attacher qu'au signifiant, sous peine de voir échapper le signifié contenu dans la proposition. Le traducteur opte par conséquent pour un équivalent linguistique en renommant l'héroïne « Lyra Parle-d'Or » dans la version française. « Parler d'or » est une expression légèrement vieillie signifiant « avoir un raisonnement juste, des propos pleins de bon sens »⁸⁵. On déplorera que les sens des deux expressions, bien que proches, ne soient pas exactement équivalents. « Silvertongue » évoque un talent d'éloquence légèrement fourbe, touchant à la manipulation⁸⁶ : le surnom souligne ainsi le caractère moralement ambigu du personnage de Lyra, proche sous beaucoup d'aspects, non seulement d'Orphée, mais également d'Ulysse (qui effectue, lui aussi, un périple au cours duquel

⁸⁴ https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/silver_tongue

⁸⁵ TLFi, « parler d'or »

⁸⁶ L'*Oxford English Dictionary* donne pour exemple « It is likely that his silver tongue has got around her », un énoncé effectivement investi d'une connotation légèrement sournoise.

il aura abondamment recours à la ruse et à la tromperie pour retourner la situation à son avantage). « Parler d'or » suggère une éloquence empreinte de sagesse et de bon conseil, et confère donc à Lyra une image d'héroïne plus lisse que celle présentée dans la version originale. Le signifié demeure toutefois assez proche pour que la traduction soit considérée comme adéquate. Curieusement, le signifiant n'est pas complètement laissé de côté : le traducteur conserve en effet l'analogie à un métal précieux, qui sert de comparant à la métaphore ; c'est ainsi qu'« argent » (*silver*) dans le texte-source devient « or » dans le texte-cible. Ce détail témoigne du soin apporté par le traducteur dans ce difficile exercice de restitution formelle et sémantique.

II.2.b. Pantalaimon

Si Lyra est l'héroïne de l'histoire, elle partage son statut de protagoniste avec Pantalaimon, son *dæmon* au nom tout aussi extraordinaire. Le *dæmon* étant une incarnation physique de la conscience et de l'âme de son porteur, Lyra et Pantalaimon ne forment en théorie qu'une seule personne. Dans les faits, ils représentent deux entités distinctes, et diffèrent quelque peu dans leur manière de parler, de penser et d'agir. Ces différences les amènent parfois à être explicitement en désaccord l'un avec l'autre, et à connaître ainsi des phases de dissonance au sein de leur relation fusionnelle, qui fonctionnent comme une métaphore du conflit intérieur qu'un être humain peut ressentir dans certaines situations difficiles. Lyra a le goût de l'adrénaline et des situations à risque, tandis que Pantalaimon apprécie beaucoup moins le danger ; là où Lyra se montre impulsive, Pantalaimon apparaît plus mesuré et réfléchi ; la fillette s'exprime toujours dans un anglais vernaculaire, alors que son *dæmon* parle un langage plus élevé. Ces divergences peuvent inciter le lecteur à voir dans Pantalaimon (entre autres interprétations possibles) la conscience plus mûre de l'adulte que Lyra est en train de devenir. Toutes ces considérations nous portent donc à traiter l'un et l'autre comme deux personnages à part entière, méritant chacun une attention particulière.

L'origine du choix de « Pantalaimon » n'est pas aussi claire que celle du prénom et des différents patronymes de Lyra. Le nom représente vraisemblablement une variante de « Panteleimon », prénom d'un saint martyr dans la religion orthodoxe. Selon le site de l'Orthodox Church of America (OCA)⁸⁷, Saint Panteleimon aurait vécu au III^e siècle après Jésus-Christ. Originaire de Nicomédie, il entre au service de l'empereur Maximien en tant que médecin. Pourtant élevé dans la religion païenne, Panteleimon se convertit au christianisme et accomplit plusieurs miracles au cours de sa vie. Arrêté par l'empereur, le saint refuse d'abjurer sa foi et est par conséquent soumis à la torture, puis exécuté. Il est difficile de comprendre pourquoi Pullman, un auteur profondément anti-clérical, ouvertement dédaigneux de C.S. Lewis, qu'il accuse de célébrer le dogme aux dépens du libre arbitre et la mort aux dépens de la vie, aurait choisi de nommer l'âme personnifiée de son héroïne d'après un martyr chrétien. Peut-être faut-il chercher la réponse du côté de l'étymologie : « Panteleimon » signifie « miséricordieux envers tous », d'après le grec « pan » (« tout ») et « eleimon » (« miséricordieux »)⁸⁸. Il s'agit possiblement là d'une préfiguration du destin de Lyra, appelée à racheter l'humanité en accomplissant un geste d'amour, qui peut être compris comme une forme de miséricorde. Quoi qu'il en soit, cette piste interprétative demeure aussi accessible au lecteur anglophone qu'au lecteur francophone, ce qui explique que le traducteur n'ait apporté aucune modification au nom de Pantalaimon.

Ainsi que le relèvent Freitas et King, Pullman aurait également pu retenir ce nom pour sa proximité sonore avec le « Pandémonium » de Milton⁸⁹. Cette ressemblance, outre le fait de renforcer encore l'affiliation de *His Dark Materials* à *Paradise Lost*, suggère un jeu avec la figure du démon telle qu'elle apparaît chez Milton, subvertie et métamorphosée jusqu'à devenir le « dæmon » allégorique de Pullman. La traduction, pour sa part, ne provoque pas de véritables pertes sémantiques : à peine pourrait-on déplorer le fait que la prononciation française de

⁸⁷ <https://oca.org/saints/lives/2000/07/27/102099-greatmartyr-and-healer-panteleimon>

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Killing the Imposter God : Philip Pullman's Spiritual Imagination in His Dark Materials*, Jossey-Bass, San Francisco, 2007, p.30

« Pantalaimon » s'éloigne davantage de « Pandémonium » que la prononciation originale (*Pann-ta-lay-monn*), et donc atténue quelque peu le lien suggéré en filigrane par Pullman. Le report « tel quel » du nom créé par l'auteur apparaît, cela dit, parfaitement justifié, et constitue sans aucun doute le meilleur choix possible.

II.2.c. Lord Asriel

Son importance au sein du récit nous pousse à mentionner ce personnage très particulier. A mi-chemin entre le héros et le monstre, à la fois allié et scélérat, le père de Lyra représente la figure la plus ambiguë de *Northern Lights*. Si sa soif de savoir et la résistance obstinée qu'il oppose au Magisterium en font un personnage digne d'admiration (à défaut d'être sympathique), son absence totale de scrupules, qui le conduit à sacrifier un enfant sur l'autel de la science, lui vaut également une haine féroce de la part de certains lecteurs, qui voient en lui le véritable antagoniste de la trilogie. Le titre qu'arbore Lord Asriel indique son haut lignage, et reflète le caractère fier et altier qui définit le personnage. Le traducteur a choisi de ne pas adapter le titre de « Lord », difficilement traduisible car propre à la culture britannique : ce marqueur culturel a donc été laissé intact dans le texte-cible, et apporte ainsi une certaine « couleur locale » à la version française. Ce titre de « Lord » qui précède le nom d'Asriel, permet de supposer qu'il s'agit là d'un patronyme, mais, curieusement, ceci n'est jamais confirmé dans le récit. Aucun passage de la saga ne fait allusion au prénom du personnage, si bien qu'il est permis de se demander si « Asriel » constitue un nom de famille, un prénom, ou même les deux à la fois. Ce nom unique apparaît comme hautement symbolique :

Asriel's name is an alternative spelling of Azrael, the angel of Jewish and Muslim mythology who severs the soul from the body ; that is, the angel of death.⁹⁰

Le nom reflète ainsi de manière appropriée le rôle funeste qu'Asriel est amené à jouer au sein du récit : l'aventurier causera la mort d'un jeune garçon en lui arrachant son dæmon et donc en séparant, littéralement, son âme de son corps. Dans ce cas-ci, la richesse interprétative du nom ne se voit pas du tout affectée par la traduction, l'allusion à l'ange Azrael étant tout aussi perceptible à un lecteur francophone qu'à un public anglophone.

II.2.d. Marisa Coulter

Le dernier personnage auquel nous nous intéresserons ici est la mère de Lyra et la principale antagoniste du récit. Archétype de la femme fatale, ambitieuse et manipulatrice, c'est elle qui dirige le puissant Conseil d'Oblation, l'organisation responsable des enlèvements, séquestrations et mutilations d'enfants, commis au nom du salut de l'âme. Son prénom, « Marisa », qui n'est révélé que tardivement dans le roman, possède une sonorité très proche de « Mary » ou « Marie » : Pullman fait vraisemblablement intervenir une subtile ironie en donnant à un personnage aussi monstrueux un nom qui ressemble étroitement à celui de la Sainte Vierge. Cet effet de style demeure accessible à un public francophone, et ne justifie donc pas une transformation du prénom dans le texte-cible.

En revanche, le patronyme se révèle plus problématique à traiter. « Coulter » désigne en anglais un instrument à lame, et possède donc à ce titre une signification en langue-source qui va au-delà de la simple allusion. Le Merriam-Webster donne de « coulter » la définition suivante : « A cutting tool [...] that makes a vertical cut in the

⁹⁰ *Killing the Imposter God : Philip Pullman's Spiritual Imagination in His Dark Materials*, Jossey-Bass, San Francisco, 2007, p.79

surface and permits a clean separation. »⁹¹ Le nom de Mme Coulter évoque très à propos ses activités criminelles, et rappelle en particulier la guillotine de la Station expérimentale, qui excise violemment les enfants de leur dæmon. La symbolique contenue dans le nom de l'antagoniste se perd malheureusement dans la traduction. Mme Coulter garde le même nom dans la version française, et si le signifiant est bel et bien respecté, le signifié s'en voit considérablement diminué. La disparition du sens conduit ainsi à l'effacement d'une piste interprétative particulièrement riche, portant sur le nom de l'un des principaux personnages de la saga.

En conclusion, il ressort de cette analyse, portant sur les noms des protagonistes, que le traducteur adopte une posture résolument sourcière en ce qui concerne cet aspect de la traduction, en favorisant presque systématiquement la stratégie du report, qui consiste à préserver dans la traduction la forme d'une expression telle qu'elle apparaît dans le texte-source. On remarquera cependant que, la plupart du temps, un choix autre que le report ne se justifie pas, car le signifié n'est présent que sous forme d'allusions culturelles ou étymologiques, qui peuvent être également retracées en français : tel est le cas pour « Pantalaimon » et « Asriel », dont les racines grecques et hébraïques peuvent être relevées par un lecteur francophone, qui sera dès lors en mesure de retrouver les pistes interprétatives suggérées par l'auteur. Une remarque similaire peut s'appliquer à « Belacqua » et « Marisa », qui ne possèdent pas de signifié concret, mais une valeur allusive (l'une littéraire, l'autre religieuse), qui peut être aussi bien détectée par un public anglophone que francophone.

« Lyra » apparaît plus problématique : si l'allusion (à la lyre) s'exporte très bien en français, le jeu de mots qu'occasionne le nom de l'héroïne (*Lyra-Liar*) reste lettre morte. Le respect du signifiant se double, dans ce cas-ci, d'une perte sur le plan du signifié, et donc d'une restriction interprétative portant sur le nom et le caractère de l'héroïne. Enfin, « Silvertongue » et « Coulter » représentent les cas les plus difficiles pour la traduction, car ils possèdent tous deux un sens spécifique, propre à la langue

⁹¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/coulter>

anglaise. Le traducteur opte dans le premier cas pour une approche cibliste, en abandonnant la forme de l'expression pour recréer un équivalent sémantique en langue-cible – non sans un certain succès. La logique aurait voulu qu'il applique une stratégie identique à « Coulter », en traduisant le patronyme de l'antagoniste : or, le traducteur a préféré, dans ce cas-là, privilégier le signifiant au détriment du signifié, et abandonner le réseau sémantique et connotatif attaché au nom de « Coulter », le rendant du même coup hermétique aux yeux d'un lecteur francophone.

La plupart des noms choisis par Pullman présentent un intertexte religieux soutenu, qui transparaît sous la forme d'allusions à des figures de la tradition chrétienne ou à des auteurs traitant de thématiques éminemment religieuses (tels que Dante ou Milton). Ainsi que nous l'avons vu, le caractère allusif du nom propre est presque systématiquement préservé dans la version française : sous cet aspect, la portée spirituelle du récit de Pullman est remarquablement restituée.

III. Imaginaire

III.1. Traduction et imaginaire : éléments théoriques

La fantasy, de manière générale, est un genre littéraire connu pour susciter de nombreux défis de traduction. Dans la première partie de ce travail, nous avons mentionné que ce genre se caractérise au premier chef par l'incursion de l'imaginaire (ou de l'« impossible ») au sein du récit, d'après la définition que nous a fournie le *Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Un élément est qualifié d'« impossible » lorsqu'il se réfère à un concept qui ne possède pas d'existence reconnue dans le monde réel. Un objet doté d'une conscience propre, un animal doué de parole, la capacité de se rendre invisible ou de communiquer par télépathie constituent ainsi autant d'exemples de concepts relevant de l'impossible. Leur apparition au sein d'un récit entraîne presque automatiquement l'affiliation de ce dernier au genre de fantasy, pour autant que ces concepts soient présentés comme des principes naturels, et donc non-induits par la science ou la technologie (auquel cas il s'agira plutôt de science-fiction)⁹².

Francis Berthelot propose une classification plus précise. Dans son essai « Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire », le théoricien regroupe sous la dénomination « littérature de l'imaginaire » trois genres majeurs : le merveilleux, le fantastique et la science-fiction. La fantasy représenterait, pour sa part, un sous-genre du merveilleux, lequel regrouperait également les contes de fées et les chansons de geste médiévales. Berthelot donne de ces genres « imaginaires » une définition qui nous semble très pertinente, et se marie parfaitement à notre définition de la fantasy précédemment établie :

L'univers fictionnel qu'ils décrivent ne prétend pas constituer une mimesis du monde réel – présent ou passé – mais s'en démarque par

⁹² Voir <https://www.writersdigest.com/writing-articles/by-writing-genre/science-fiction-fantasy/the-difference-between-science-fiction-and-fantasy-what-every-screenwriter-needs-to-know>

l'introduction d'un ou plusieurs éléments outrepassant les limites qu'on lui connaît.⁹³

La fantasy, en effet, « outrepassa les limites » du monde connu par le lecteur. Elle l'entraîne en *terra incognita*, au sein d'un univers peu familier, dans lequel les lois telles qu'il les connaît n'ont plus cours. Ewa Drab s'empare de cette définition de Berthelot pour souligner la tâche particulièrement ardue qui est celle du traducteur de fantasy. Ce dernier, au cours du processus de traduction, se voit dans l'impossibilité de « se référer à des principes de la réalité extra-linguistique » afin de mieux comprendre « les règles qui gouvernent les relations entre les personnages et le monde fictif »⁹⁴. La « réalité extra-linguistique » renvoie à tous les éléments contextuels qui permettent de saisir pleinement le sens d'un texte. Un énoncé est, par définition, elliptique : il revient par conséquent au lecteur de combler les vides sémantiques à l'aide de ses propres connaissances du fonctionnement du monde, ou ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle sa « compétence encyclopédique ».

Lire un texte, c'est certainement mettre en œuvre un savoir linguistique. Mais cet outil n'est pas seulement composé de règles syntaxiques et grammaticales. Les mots, les concepts qui le composent sont empreints d'utilisations antérieures et historiques dont la connaissance est nécessaire à la compréhension effective du discours. [...] Si la compétence linguistique permet d'extraire les informations intra-énoncives (contenues dans le texte et le cotexte), la compétence encyclopédique se présente comme un vaste réservoir d'informations extra-énoncives portant sur le contexte ; ensemble de savoirs et de croyances, système de représentations, interprétations et évaluations de l'univers référentiel, que l'on appelle, c'est selon, « axiomes de croyance », « bagage cognitif », [...] « postulats silencieux », [...] « système cognitif de base », [...] « univers d'assomptions » etc. et dont une petite partie seulement se trouve mobilisée lors des opérations de décodage.⁹⁵

⁹³ Francis Berthelot, « Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire », *Vox poetica*, 2005.
<http://www.vox-poetica.org/t/lna/>

⁹⁴ Drab, *Op.cit.*, p.206

⁹⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Colin, Paris, 1986, p.162

La compétence encyclopédique constitue donc le réservoir d'informations dans lequel puise le lecteur pour inférer les éléments manquants dans le discours. C'est ainsi que, lorsque je lis la phrase « Jean regardait tomber la neige », je ne me demande pas d'où tombe la neige, bien que le texte ne le précise pas. L'auteur postule en effet qu'en tant que lectrice, je suis capable d'inférer que la neige tombe du ciel sans qu'il faille le préciser – et ce même si je n'ai jamais vu de neige de ma vie – pour la simple raison qu'il s'agit d'un phénomène très connu, qui fait vraisemblablement partie de l'univers référentiel que nous partageons, l'auteur et moi.

Or, les littératures de l'imaginaire, et la fantasy en particulier, possèdent le pouvoir de court-circuiter partiellement le réseau d'inférences que le lecteur est capable de tisser à la lecture d'un texte, si bien que sa compétence encyclopédique peut se révéler insuffisante à décrypter le sens d'un énoncé. Face à un élément imaginaire, qui ne possède pas d'ancrage dans le monde extra-linguistique réel, le lecteur se voit donc contraint de se reposer entièrement sur les indications de l'auteur. S'il est confronté à un concept imaginaire classique, tel que la figure légendaire du dragon ou la faculté de voyager dans le temps, le lecteur pourra plus facilement s'appuyer sur son bagage cognitif, car ces éléments ont déjà été largement exploités dans l'art, et apparaissent donc relativement bien définis dans l'univers référentiel. En revanche, face à un concept entièrement imaginé par l'auteur du récit, le lecteur se verra privé de repères et forcé de suivre pas à pas les explications du narrateur pour espérer faire sens de ce qu'il lit.

Le traducteur possède ainsi la double tâche de comprendre un concept qui lui est fondamentalement étranger et de le retranscrire – et donc le recréer – dans une autre langue. Cette recreation d'éléments imaginaires à laquelle se livre le traducteur, dans le but de décrire une réalité différente de la sienne, représente une difficulté de taille. L'imaginaire, ou ces « phénomènes étrangers éloignés de la réalité extra-linguistique », comme les appelle Ewa Drab, mettent le traducteur au défi en le poussant à s'adapter à l'inconnu et à faire sien ce qui lui est étranger. Tout en cherchant à conserver toute la spécificité de la création de l'auteur, le traducteur est

conduit à faire des choix forcément discutables, qui révèlent un degré variable d'aisance et d'adresse. Enfin, du fait de son étrangeté, l'aspect imaginaire favorise des erreurs d'interprétation de la part du traducteur, qui se répercuteront fatalement sur la qualité du texte littéraire traduit.

Toujours guidés par le fil rouge de la spiritualité, nous nous pencherons ici sur trois concepts imaginaires qui occupent une place centrale dans le récit de Pullman. Ces exemples illustrent de manière particulièrement appropriée les rapports complexes qu'entretiennent imaginaire et traduction. Nous observerons en particulier l'influence que peut avoir le sentiment d'étrangeté sur la traduction de l'aspect spirituel que revêtent chacun de ces concepts.

III.2. Trois concepts spirituels dans *Northern Lights*

III.2.a. Le dæmon et l'Âme

i) Lecture spirituelle du dæmon

Les dæmons sont généralement considérés comme l'invention la plus remarquable de Pullman. Freitas et King soulignent que « [the author] uses them to highlight his trilogy's representation of human nature. »⁹⁶ Ainsi que nous l'avons précédemment mentionné, il s'agit d'une personnification de l'âme d'un être humain, qui revêt une apparence animale reflétant la personnalité profonde de son porteur, ou son « essence »⁹⁷. Humain et dæmon représentent ainsi les différentes parties d'un même être : l'humain incarne le corps (la présence physique) et l'esprit (les facultés intellectuelles), le dæmon incarne l'âme (le socle émotionnel de son caractère,

⁹⁶ *Op.cit.*, p.39

⁹⁷ *Op.cit.*, p.39

comprenant notamment la sensibilité et les valeurs morales)⁹⁸. Le *dæmon* d'un enfant est métamorphe et peut donc changer d'apparence à volonté, symbolisant ainsi la malléabilité du caractère de l'enfant. A la puberté, le *dæmon* adopte une forme définitive, qu'il conserve jusqu'à la mort de son humain. La « stabilisation » du *dæmon* est vécue comme un phénomène naturel, qui figure le passage de l'enfant à l'âge adulte. En atteignant l'adolescence, la personnalité du sujet se fixe définitivement et le *dæmon* devient l'incarnation physique de son caractère, l'expression de son *moi* véritable.

Pullman choisit de jouer sur l'étymologie du mot « démon », en le faisant intervenir sous sa forme latine, *dæmon*, issue du grec ancien *daimon*. Le Online Etymology Dictionary explique que le terme *dæmon* a pris une connotation négative au fil des traductions bibliques, jusqu'à devenir le « démon » maléfique de la tradition chrétienne⁹⁹. Dans la Grèce antique, le *dæmon* désignait a « guiding spirit or titular deity »¹⁰⁰, concept plus proche de l'ange gardien que de l'esprit malveillant. Socrate, habituellement considéré comme le père de la philosophie occidentale, soutenait être habité par un *dæmon*, décrit comme « an inner voice that guided him »¹⁰¹, voire « an unseen companion »¹⁰², une sorte d'esprit qui lui servait de conscience, aiguillait son jugement et son sens moral. Pullman s'inspire visiblement de la figure antique du *dæmon*, dont il reprend le nom et l'orthographe latine, en précisant toutefois en guise d'avant-propos que « *dæmon* » se prononce comme le mot anglais « demon ». Le traducteur, pour sa part, a conservé la forme du mot telle qu'elle figure dans la version originale, en indiquant également que « *dæmon* » est à prononcer comme le « démon » français. A noter qu'il n'est pas anodin que le *dæmon* de Pullman, incarnation physique de l'âme, revête une apparence animale : le mot « animal », qui existe en anglais comme en français, provient du latin *anima*, qui signifie, précisément, « âme »¹⁰³.

⁹⁸ *Op.cit.*, p.47

⁹⁹ https://www.etymonline.com/word/demon?ref=etymonline_crossreference

¹⁰⁰ https://www.etymonline.com/word/demon?ref=etymonline_crossreference

¹⁰¹ <http://daemonpage.com/socrates-daimon.php>

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ <https://www.littre.org/definition/animal>

Le concept du dæmon devient de plus en plus limpide, au fur et à mesure que les personnages sont introduits. Lord Asriel possède pour dæmon un majestueux léopard des neiges, qui reflète la détermination et le courage de son porteur, mais également l'aspect féroce et impitoyable de sa personnalité. Le dæmon de Mme Coulter est un singe doré au pelage si doux qu'il est difficile de résister à l'envie de le toucher : le singe reflète ici le caractère fourbe et pernicieux de la jeune femme, tandis que l'attrait irrésistible de sa fourrure symbolise son charme, dont elle use pour manipuler ses interlocuteurs. Les dæmons peuvent également présenter des caractéristiques particulières, en fonction, par exemple, du groupe ethnique de leur humain. A travers les yeux de Lyra, on apprend ainsi que la plupart des Gitans possèdent un dæmon oiseau, qui représente leur mode de vie nomade et leur soif de liberté. Le dæmon peut en outre indiquer une certaine fonction sociale : le narrateur mentionne que beaucoup de serviteurs et de domestiques possèdent un chien pour dæmon, comme si la docilité de leur caractère, représentée par le chien, les rendait naturellement plus aptes aux métiers du service.

Il est capital pour le traducteur de comprendre la nature du lien qui unit l'humain et le dæmon, s'il espère rendre justice au récit de Pullman. Les deux entités sont reliées par une sorte de fil invisible, un lien ancré dans leur chair, qui les interdit de se séparer physiquement de plus de quelques mètres. Un dæmon naît et meurt en même temps que son porteur, et si par malheur un humain voit son dæmon tué, il ne peut lui survivre longtemps¹⁰⁴. En outre, comme humain et dæmon ne forment qu'un seul et même être, tout dommage, physique ou émotionnel, infligé à l'un est immédiatement ressenti par l'autre. Cette particularité du lien est rendue explicite lors de la première confrontation entre Lyra et Mme Coulter. La fillette et sa nouvelle tutrice (qui par la suite se révèle être sa mère) entrent en conflit au sujet d'une futilité, et Mme Coulter montre son vrai visage lorsque son dæmon, exaspéré, s'en prend violemment au dæmon de Lyra.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Freitas et King notent à ce sujet la conception fondamentalement athée de l'âme chez Pullman : l'âme est en effet perçue comme inséparable du corps et ne peut lui survivre. Cette conception s'oppose au concept chrétien d'âme comme principe immortel qui transcende la matière du corps. Voir *Op.cit.*, p.41

¹⁰⁵ *Northern Lights*, p.87

Mrs Coulter's dæmon sprang off the sofa <u>in a blur of golden fur</u> and pinned Pantalaimon to the carpet before he could move. Lyra cried out <u>in alarm, and then in fear and pain</u>, as Pantalaimon <u>twisted this way and that, shrieking and snarling</u>, unable to loosen the monkey's grip. Only a few seconds, and the monkey had overmastered him : with one fierce black paw around his throat and his back paws gripping the polecat's lower limbs, he took one of Pantalaimon's ears in his other paw and pulled as if he intended to tear it off. Not angrily, either, but with a cold curious force <u>that was horrifying to see and even worse to feel</u>. Lyra <u>sobbed in terror</u>. « Don't ! Please ! Stop hurting us ! »	Soudain, le dæmon de Mme Coulter jaillit du canapé, <u>telle une boule de poils dorés</u>, pour se jeter sur Pantalaimon et le plaquer au sol, sans lui laisser le temps de réagir. Lyra poussa un grand cri <u>d'effroi, puis de douleur</u>, tandis que Pantalaimon <u>gesticulait furieusement, en brailant et en grognant</u>, sans pouvoir échapper à l'étau des pattes du singe. En quelques secondes seulement, celui-ci l'avait maîtrisé : une patte noire lui serrait la gorge, tandis que ses puissantes pattes de derrière immobilisaient les membres inférieurs de la mouffette. Il saisit une des oreilles de Pantalaimon avec son autre patte de devant et tira, comme s'il voulait la lui arracher. Non pas de manière rageuse, mais avec une étrange violence froide, <u>effrayante pour les témoins et plus encore pour celui qui la subissait</u>. Lyra <u>sanglotait de frayeur</u>. - Non ! Je vous en supplie ! Arrêtez de nous faire du mal !
---	---

Ce passage présente plusieurs problèmes de traduction. Certains défauts portent sur le fond, et témoignent d'une méconnaissance de la nature et du caractère des deux dæmons, ainsi que sur le lien unissant humain et dæmon ; d'autres ont davantage trait à la forme, et sont dus plus précisément à une erreur de ton et de focalisation narrative, qui se répercute négativement sur le propos du texte.

La caractérisation des deux dæmons comporte en français des nuances péjoratives ou légèrement humoristiques, qui ne figurent pas dans l'original. Le terrible dæmon de Mme Coulter, en bondissant sur Pantalaimon, est décrit comme « a blur of golden fur », une image suggérant une rapidité vertigineuse. La traduction propose à la place l'image d'une « boule de poils », qui ne parvient pas à évoquer la vitesse de l'attaque et ôte en partie l'aspect menaçant de la situation. Une agression menée par

une « boule de poils » ajoute en effet une note presque comique à une scène pourtant dramatique ; une comparaison avec un « éclair » aurait ici été de meilleur ton. La réaction de Pantalaimon, qui « gesticulait furieusement » paraît également peu appropriée pour traduire « twisted this way and that ». « Gesticuler » comporte une connotation grotesque ou ridicule, tandis que « twisted » cherche activement à éveiller l'image terrifiante du dæmon prisonnier, qui se débat et se tord littéralement sous l'emprise de son tortionnaire. « Shrieking » se traduit généralement par « hurler », sous l'effet de la douleur ou de la détresse, mais la version française présente à la place le familier « brailler », qui tente vraisemblablement de suggérer les cris furieux d'un animal, mais ajoute, là encore, une dimension légèrement ridicule au comportement de Pantalaimon. Il s'agit dans ces cas-ci d'une erreur de tonalité de la part du traducteur, qui a pour effet d'affaiblir la tension dramatique de la scène et d'altérer la caractérisation des deux personnages, en leur prêtant involontairement des traits légèrement cocasses.

Parallèlement, la réaction de Lyra, à la fois spectatrice impuissante et victime elle aussi de l'attaque, est affadie par la traduction. Le texte original précise clairement que sa première réaction, en voyant le singe se jeter sur son dæmon, relève d'une vive inquiétude, terme le plus proche de l'anglais « alarm ». Lorsqu'il devient clair que l'attaque est malveillante et que Pantalaimon commence à lutter physiquement contre son assaillant, ce n'est qu'alors que l'inquiétude cède la place à l'« effroi » et à la « douleur ». La traduction échoue ici à rendre compte des émotions exactes qui saisissent Lyra, et surtout de l'ordre dans lequel elles interviennent, affaiblissant ainsi le caractère terriblement angoissant de la scène. Devant la violence du dæmon malfaisant, la fillette « sanglotait de frayeur ». Le choix de l'imparfait paraît ici justifié : le *past simple* anglais peut correspondre en français à plusieurs temps verbaux différents et à ce titre, met souvent le traducteur dans l'embarras en le contraignant à choisir entre imparfait et passé simple s'il s'agit d'une narration, imparfait et passé composé s'il s'agit d'un dialogue. D'un point de vue grammatical, l'aspect non-accompli de l'imparfait est préférable à l'aspect accompli du passé simple, car l'action de « sangloter » se conçoit mieux sur un certain déploiement temporel. En revanche,

« frayeur » diminue considérablement l'impact de « terror », qui évoque une peur viscérale très intense, tandis que « frayeur » suggère tout au plus une peur passagère, potentiellement infondée. A nouveau, les émotions de Lyra sont incorrectement restituées, émoussées par la traduction, et la scène entière souffre d'une perte d'intensité dramatique.

Il est important de préciser toutefois que les défauts susmentionnés relèvent essentiellement du détail et que la traduction de ce passage pourrait être considérée bonne si une phrase en particulier ne venait pas trahir une double faiblesse – de fond et de forme – de la part du traducteur, trop importante cette fois pour être aisément écartée. A l'instar du reste du roman, la scène est narrée du point de vue de Lyra, la protagoniste. Certes, le narrateur de *Northern Lights* est extradiégétique, et raconte donc le récit à la troisième personne ; ce narrateur est pourtant loin d'être omniscient : il suit toujours Lyra, est attentif à décrire les scènes uniquement sur la base de ce que perçoit la fillette, et dévoile les éléments de l'intrigue au fur et à mesure qu'ils sont révélés à Lyra. A l'exception de quelques très rares scènes, sur lesquelles nous reviendrons, la focalisation du récit s'effectue ainsi toujours à travers le regard de la jeune protagoniste. Aussi, lorsque le narrateur qualifie la violence du dæmon de « horrifying to see and even worse to feel », il n'y a aucune raison de douter que cette phrase, bien qu'articulée par un narrateur externe, soit énoncée du point de vue de Lyra et reflète donc sa perception des faits. Partant, les événements de la scène sont vécus comme « horrifying to see and even worse to feel » *par Lyra elle-même*.

Ce constat peut paraître trivial, mais le traducteur livre bel et bien une interprétation radicalement différente du discours, en qualifiant l'agression d'« effrayante pour les témoins ». L'emploi du pluriel paraît ici injustifié : les seuls témoins présents sont Lyra et Mme Coulter ; or cette dernière n'est pas du tout effrayée par les événements, puisque c'est elle qui les orchestre. Le pluriel semble donc à l'évidence renvoyer à une assemblée abstraite, qui subit l'action de la même manière que le *on* impersonnel peut l'accomplir (« si *on* avait été témoin, *on* aurait été effrayé... »). Ce faisant, le traducteur trahit la cohérence du discours en modifiant

arbitrairement sa focalisation, et ôte à Lyra les terribles sentiments qu'elle éprouve, pour les attribuer à un public imaginaire à l'aide d'un dispositif rhétorique bancal. Le lecteur de la traduction n'est pas en mesure de comprendre que la phrase est focalisée à travers Lyra : cette erreur interprétative le conduira donc à attribuer sans ambiguïté la douleur physique de l'agression (« even worse to feel ») à Pantalaimon uniquement, « celui qui la subissait ». En imposant cette interprétation de l'agression, le traducteur se fourvoie, car en plus de trahir la focalisation du récit, il ignore la nature du lien qui unit un humain et son dæmon. C'est bien Pantalaimon qui est physiquement brutalisé, mais comme ce dernier fait partie intégrante de Lyra, la fillette ressent également la douleur dans sa chair. Le but du passage est précisément de démontrer à la fois la puissance de ce lien et la vulnérabilité qui en résulte : Mme Coulter, pour soumettre Lyra, n'a pas à lever la main sur elle ; il lui suffit, à l'aide de son propre dæmon, de torturer Pantalaimon, dont Lyra perçoit non seulement la détresse, mais également la douleur physique. Le traducteur, dans cet extrait, commet donc à la fois des erreurs formelles de tonalité et de focalisation narrative, qui témoignent d'une mauvaise interprétation du caractère des protagonistes et de la relation qu'ils entretiennent. Il en découle un affaiblissement de l'impact émotionnel de la scène et une représentation inexacte du lien unissant humain et dæmon, qui constitue pourtant un élément crucial du récit.

De manière générale, la dimension profondément intime de la relation entre les deux entités complémentaires que forment un humain et son âme est inégalement restituée par la traduction. Si certains passages la transmettent de manière adéquate, voire avec brio, d'autres ne lui rendent pas totalement justice. Un extrait en particulier illustre bien cette tendance irrégulière. Après avoir échappé aux griffes de Mme Coulter, Lyra trouve refuge auprès des Gitans et se joint à une expédition vers le Nord. Profitant du vent marin, Pantalaimon se transforme en mouette et survole le navire, mais est percuté de plein fouet par un drone malveillant que Mme Coulter a lancé à la poursuite de sa fille dans l'espoir de la retrouver.¹⁰⁶

¹⁰⁶ *Northern Lights*, p.154

Pantalaimon [...] leapt into the air with a loud caw of delight, and wheeled and skimmed and darted now ahead of the boat, now behind the stern. <u>Lyra exulted in it, feeling with him as he flew</u>, and urging him mentally to provoke the old tillerman's cormorant-dæmon into a race. [...] As he soared up out of a dive <u>with wide wings white</u> against the grey, <u>something black hurtled at him and struck</u>. He fell sideways in a flutter of shock and pain, and <u>Lyra cried out, feeling it sharply</u>. [...] Lyra was <u>nearly mad with Pantalaimon's fear and her own</u>, but then something felt past her and upward.	Pantalaimon [...] s'élança dans les airs en poussant un croassement de joie ; il tournoya dans le ciel, rasa les flots, filant devant le bateau, passant ensuite derrière la poupe. <u>Lyra partageait son exultation</u> ; elle l'incitait mentalement à défier à la course le dæmon-cormorant du vieil homme qui tenait la barre. [...] Au moment où il s'élevait en flèche dans les airs, à la sortie d'un plongeon en piqué, <u>ses ailes blanches déployées</u> se détachant dans le gris du ciel, <u>il fut soudain frappé en plein vol par un objet noir</u> et il bascula sur le côté, choqué et meurtri. <u>Lyra poussa un grand cri, victime de la même douleur</u>. [...] <u>Terrassée par sa propre peur et celle de Pantalaimon</u>, Lyra vit soudain quelque chose passer devant elle et s'élever dans le ciel.
---	--

Ainsi que le fait apparaître la scène, humain et dæmon ne forment qu'une même chair, et ressentent le plaisir et la douleur à l'unisson. La sensation qui envahit Lyra lors de l'envol de Pantalaimon est atténuée dans la traduction, qui retient l'idée d'« exultation » présente dans l'original, mais efface la représentation de la fillette vibrant en symbiose avec son dæmon, « feeling with him as he flew ». En revanche, la sensation partagée de souffrance est fidèlement restituée : le traducteur démontre ici qu'il comprend pleinement la signification de « feeling it sharply » en décrivant Lyra comme « victime de la même douleur ». L'anglais se fait lexicalement plus ambigu avec un « feeling *it* », qui se rapporte littéralement au choc de l'accident, et peut donc englober plusieurs nuances d'émotion, que le traducteur choisit de condenser toutefois en optant pour « douleur ». En dépit de l'explicitation que représente cette solution, le choix demeure judicieux, car il met en évidence la puissance du lien humain-dæmon que cherche à suggérer le passage.

Plus loin, Lyra est rendue « nearly mad by Pantalaimon's fear and her own » : à l'aide de cette tournure particulière, le narrateur insiste sur le fait que la fillette ressent

à la fois sa propre peur et celle de son dæmon – puisqu’il s’agit en fait d’un seul et unique sentiment qui se manifeste dans deux entités. La traduction se distingue en restant textuellement fidèle à l’original, soulignant que Lyra est victime de « sa propre peur et celle de Pantalaimon ». La seule note discordante réside ici dans le choix du « terrassée », qui exprime une idée d’apathie, comme si Lyra allait s’évanouir sous le coup de l’émotion ; l’anglais tend à suggérer l’inverse, en prêtant à la fillette la folie (« mad ») qui résulte d’un sentiment de panique extrême, et en la dépeignant dans un état d’agitation tel qu’elle en perd presque la tête.

Un dernier regret pourrait être exprimé au sujet de la stylistique du passage, à laquelle la traduction ne rend pas entièrement justice. L’envol de Pantalaimon, « with wide wings white » vient appuyer par l’allitération semi-vocalique l’idée de liberté que recèle la sémantique, en faisant entendre au lecteur le vent qui souffle dans la série de [w]. La phrase suivante multiplie quant à elle les consonnes rudes [k] et [t] (« something black hurtled at him and struck ») qui miment la violence de l’incident. Ce double effet stylistique se perd malheureusement dans le processus de traduction : le texte-cible n’en conserve aucune trace. Il en résulte un appauvrissement certes fâcheux du texte, mais somme toute minime, car l’enjeu du passage réside ailleurs, et plus précisément dans la représentation du lien qui unit Lyra à Pantalaimon. Comme signalé plus haut, ce lien si particulier se révèle souvent ardu à restituer, ce qui peut facilement conduire, comme le montre cet extrait, à une traduction irrégulière.

ii) Lecture psychanalytique du dæmon

Le dæmon, ainsi que nous l’avons souligné, représente au premier chef l’âme de son porteur. Toute émotion est instantanément ressentie par l’un comme par l’autre, et les deux entités ne peuvent être séparées sans éprouver une immense souffrance, qui peut entraîner la mort, dans les cas les plus extrêmes. L’âme, au sens spirituel du terme, n’est toutefois pas la seule interprétation possible du dæmon. On peut associer à l’interprétation spirituelle une lecture psychanalytique, et voir dans cette présence

surnaturelle à l'apparence animale une allégorie, précisément, de la part animale qui sommeille en chaque être humain. Le dæmon incarnerait dès lors le royaume des pulsions, qui constitue la part la plus profonde et la plus intime de l'être. Cette lecture se justifie amplement, notamment au regard de l'important sous-texte sexuel rattaché à la figure du dæmon. Rappelons que, dans la trilogie de Pullman, spiritualité et érotisme sont étroitement mêlés : Lyra est à la recherche du principe de l'univers, et ce faisant, se trouve elle-même, en suivant un parcours qui lui fait découvrir les secrets de l'amour et de la sensualité, pour l'amener de l'enfance à l'âge adulte. La révélation du divin se confond ainsi avec la découverte du moi comme sujet érotique.

Nous touchons là à l'un des défauts majeurs de la traduction française : alors que Pullman fait manifestement tout pour favoriser, entre autres, une lecture psychanalytique du dæmon, le traducteur passe sous silence de nombreux indices permettant de déboucher sur cette interprétation. Le plus grand tort que commet le traducteur est sans doute de ne pas associer de sexe aux dæmons. Dans la version française, les dæmons sont présentés comme des entités asexuées, auxquelles la voix narrative évite autant que possible d'attribuer un genre. Pantalaimon constitue la seule exception à la règle : au vu de son rôle de protagoniste au sein du récit, le traducteur s'est vu contraint de lui attribuer le pronom « il », révélant ainsi le genre masculin du dæmon de Lyra. Le narrateur français met en revanche un soin étonnant à ne jamais associer de pronom personnel aux autres dæmons : la créature est systématiquement appelée par son nom, lorsqu'il est connu, et les reprises anaphoriques la désignent tout simplement comme « le dæmon », ou « le dæmon d'Untel / d'Unetelle », ou « le singe », « le léopard », « le chat », « l'oie », etc, en fonction de l'animal dont elle possède l'apparence.

Ce choix de traduction paraît particulièrement contestable. L'anglais est une langue beaucoup plus neutre que le français, étant donné que le genre n'existe que marginalement dans son système linguistique. Partant, s'il avait plu à Pullman de ne pas assigner de genre à ses dæmons, rien ne lui aurait été plus simple. Or, l'auteur a pris la peine d'attribuer un genre à tous les dæmons du récit, qui sont toujours désignés

par un pronom masculin ou féminin, « he » ou « she » pour le personnel, « his » ou « her » pour le possessif. L'emploi neutre du « it » est systématiquement banni, alors même que, paradoxalement, le traducteur semble vouloir le recréer artificiellement dans le texte-cible, avec tous les moyens dont dispose la langue française pour échapper à la dénomination genrée. Voici, à titre d'exemple, un extrait dans lequel Lyra, accompagnée des Gitans, fait la connaissance de Kaisa, le dæmon de la sorcière Serafina Pekkala.¹⁰⁷

« Why do the witches talk about me ? » [Lyra] said.	- Pourquoi est-ce que les sorcières parlent de moi ?
« Because of your father, and his knowledge of the other worlds », the dæmon replied. [...]	- A cause de ton père, et de sa connaissance des autres mondes, répondit le dæmon . [...]
« Other worlds ? » said [John Faa]. « Pardon me, sir , but what worlds would those be ? Do you mean the stars ? » [...]	- Des autres mondes ? dit [John Faa]. Pardonnez-moi, mais de quels mondes s'agit-il ? Vous voulez parler des étoiles ? [...]
« Is it the city in the lights ? » said Lyra. « It is, en't it ? »	- Il s'agit de la ville dans les lumières ? s'exclama Lyra. C'est ça ?
The goose turned his stately head towards her. His eyes were black, surrounded by a thin line of pure sky-blue, and their gaze was intense.	L'oie tourna vers elle sa tête hautaine. Ses yeux noirs étaient entourés d'un trait fin bleu comme le ciel ; son regard était pénétrant.
« Yes », he said. [...]	- Oui, répondit le dæmon . [...]
He raised his wings and spread them wide before folding them again.	L'oie leva ses ailes et les étendit.

L'anglais indique clairement, à l'aide du pronom personnel et possessif, qu'il s'agit là d'un dæmon mâle. L'un des personnages va même jusqu'à appeler la créature « sir », usant d'un appellatif qui ne laisse aucune place à l'équivoque. La traduction, pour sa part, évite à tout prix de lui attribuer un genre, effaçant soigneusement le « sir » compromettant et s'obstinant à user des reprises « le dæmon » et « l'oie » en alternance, afin de ne pas faire intervenir un pronom personnel. La raison se comprend

¹⁰⁷ *Northern Lights*, p.187

aisément : ce stratagème sauve le traducteur de l'embarras de devoir accoler le pronom masculin « il » au sujet féminin « une oie », situation qui contreviendrait à la grammaire française. Bien que justifiable, cette solution traductive présente l'immense inconvénient de porter préjudice à la richesse et à l'inventivité du concept de *dæmon*.

Le narrateur de Pullman explique en effet au début de l'ouvrage que le genre des *dæmons* n'est pas le fruit du hasard. La majorité des humains possèdent un *dæmon* du sexe opposé au leur : un homme sera donc plus vraisemblablement doté d'un *dæmon* femelle, et une femme d'un *dæmon* mâle. Le récit précise en outre qu'un *dæmon* peut parfois être du même sexe que son humain : bien que le narrateur ne tire aucune conclusion, il est permis de supposer que ce cas de figure suggère l'homosexualité. Entre autres traits de personnalité, le *dæmon* refléterait donc l'orientation sexuelle de son porteur. Le genre du *dæmon*, qui est représenté à l'écrit par le choix de pronoms masculins ou féminins, constitue ainsi un premier indice permettant de lier le concept du *dæmon* à la sexualité. Le traducteur complique toutefois cette interprétation légitime et foisonnante en refusant de restituer le genre des créatures, pour des motifs d'inconfort linguistique. En guise d'alternative, l'on aurait pu envisager, pour parer au problème que pose la grammaire française, de modifier l'animal dont le *dæmon* prend l'apparence. Dans l'exemple proposé ici, il aurait pu être judicieux de faire de Kaisa un jars, et non une oie, afin de rendre pleinement justice à la cohérence de l'univers de Pullman.

L'autre élément narratif, plus significatif, qui suggère une lecture du *dæmon* comme métaphore de la sexualité, réside dans le grand tabou existant entre humains et *dæmons*, dans le monde de Lyra. Il est en effet formellement interdit à un humain de toucher le *dæmon* d'un autre humain. Deux humains et deux *dæmons* peuvent entrer en contact physique (tel est d'ailleurs le cas lors de la violente empoignade entre Pantalaimon et le *dæmon*-singes de Mme Coulter), mais un humain ne peut, sous aucun prétexte, toucher le *dæmon* d'une autre personne. Cette règle est expliquée par le

narrateur dans une scène où Lyra se retrouve en compagnie de Farder Coram, un Gitan au dæmon-chat extraordinaire.¹⁰⁸

She could hardly take her eyes off Farder Coram's dæmon, who was the most beautiful dæmon she'd ever seen [...], golden-eyed and elegant beyond measure, fully twice as large as a real cat and richly furred. [...] She longed to touch that fur, to rub her cheeks against it, but of course she never did ; for it was the grossest breach of etiquette imaginable to touch another person's dæmon. [...] It was utterly forbidden. Lyra couldn't remember having to be told that : she just knew it [...]. So although she admired the fur of Sophonax and even speculated on what it might feel like, she never made the slightest move to touch <u>her</u>, and never would.	Elle avait du mal à détacher les yeux du dæmon de Farder Coram, assurément le plus beau dæmon qu'elle ait jamais connu. [...] Il avait des yeux dorés et une élégance incommensurable ; deux fois plus gros qu'un véritable chat, il arborait une fourrure épaisse [...]. Lyra mourait d'envie de caresser ce pelage, d'y frotter sa joue, mais, évidemment, elle s'en gardait bien, car le fait de toucher le dæmon d'une autre personne constituait la plus grave entorse aux règles de la bienséance. [...] Cela était formellement interdit. Pourtant, Lyra ne se souvenait pas de se l'être entendu dire, elle le savait tout simplement [...]. C'est pourquoi, bien qu'elle admirât la fourrure de Sophonax et se plût à imaginer sa douceur sous ses doigts, jamais elle ne fit le moindre geste pour essayer de la toucher, et jamais elle ne le ferait.
---	---

Le traducteur, au vu du caractère longuement descriptif du passage, s'est vu ici contraint d'user exceptionnellement d'une reprise anaphorique genrée, qui renvoie indiscutablement à un individu mâle : le choix du pronom « il » permet de s'aligner grammaticalement sur les syntagmes « le dæmon » et « le chat », et associe donc un genre masculin au daemon, alors même que Pullman le désigne expressément comme un dæmon de sexe féminin (ainsi qu'en témoigne le pronom « her »). Ce passage met particulièrement en évidence le problème de traduction que nous avons abordé plus haut.

Si nous avons sélectionné cet extrait, c'est toutefois surtout dans le but d'approcher une autre difficulté d'ordre traductologique, qui a trait à la fameuse règle

¹⁰⁸ *Northern Lights*, p.143

expliquée ici par le narrateur : il est interdit de toucher le dæmon d'une autre personne. La figure du dæmon suggère le siège de l'intimité et, à ce titre, peut être investie d'une connotation particulière. Maude Hines, dans « Dæmons and Ideology in *The Golden Compass* », revient sur le « grand tabou » des rapports humain-dæmon au travers de la saga, et avance :

By the time Lyra discovers other worlds later in the trilogy, it becomes clear that touching another's dæmon is a sexual act.¹⁰⁹

Sans aller jusqu'à faire du dæmon une métaphore de l'organe sexuel lui-même (ce qui, dans cette scène-ci, semblerait excessif), il est permis d'interpréter ce passage comme le début de l'éveil sensuel de Lyra, qui se surprend pour la première fois à éprouver une forme de désir envers un homme. Le fait que cet homme, un Gitan bienveillant d'un âge considérable, incarne une figure paternelle, rend ce sentiment d'autant plus tabou, et donc son refoulement d'autant plus impérieux. La traduction, quasi-irréprochable, restitue fidèlement le sous-texte de la scène dans toute sa délicate ambiguïté.

En revanche, une autre scène, qui s'avère être l'une des plus marquantes du roman, apparaît plus problématique du point de vue traductif. Lyra a alors été capturée par une patrouille de rabatteurs et amenée à la Station expérimentale de Bolvangar, où des scientifiques malfaisants tentent de la traîner dans leur laboratoire, en dépit de sa résistance acharnée.¹¹⁰

And suddenly all the strength went out of her. It was as if an alien hand <u>had reached right inside</u> where no hand had a right <u>to be</u> , and wrenched at something deep and precious. She felt <u>faint, dizzy, sick, disgusted, limp with shock.</u>	Et soudain, Lyra sentit toutes ses forces l'abandonner. C'était comme si une main étrangère <u>s'était introduite en elle</u> , là où aucune main n'avait le droit de <u>pénétrer</u> , pour arracher quelque chose de profond et de précieux. Elle se sentit <u>prise de vertiges et de</u>
---	--

¹⁰⁹ In *His Dark Materials Illuminated : Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*, Wayne State University Press, Detroit, 2005, p.42

¹¹⁰ *Northern Lights*, p.274

One of the men was <i>holding</i> Pantalaimon. He had seized Lyra's dæmon in his human hands, and poor Pan was shaking, nearly out of his mind with horror and disgust. [...] She <i>felt</i> those hands... It wasn't <u>allowed</u>... Not <i>supposed</i> to touch... <u>Wrong</u>...	<u>nausées, sur le point de s'évanouir, terrassée par le choc.</u> Un des hommes avait saisi Pantalaimon ! Il avait attrapé le dæmon de Lyra avec ses mains d'être humain, et le pauvre Pan tremblait, rendu fou d'horreur et de dégoût. [...] Elle sentait ces mains... Ce n'était pas <u>autorisé</u>... Personne n'était censé toucher... <u>Impossible</u>...
---	---

Dans ce dramatique épisode, trois hommes font fi du suprême tabou existant entre humains et dæmons et se saisissent physiquement du dæmon de Lyra pour la contraindre à la docilité. Ainsi que le relève Maud Hines, la scène fonctionne visiblement comme une métaphore d'un viol : en témoigne le lexique utilisé, particulièrement éloquent.

The interaction is figured as sexual molestation. [...] Attention to the sexual connotations of touching dæmons in the rest of the trilogy reveals that while « right inside where no hand had a right to be » refers literally to Lyra's dæmon as her soul or spirit, it also refers metaphorically to her vagina.¹¹¹

La traduction française négocie ce sous-texte de manière globalement compétente, bien que souvent inégale.

La première partie, qui décrit l'agression, révèle que le traducteur, consciemment ou non, a compris l'allusion que renferme le passage. Ses choix traductifs pèchent toutefois par explicitation, en rendant la version française plus transparente, là où l'anglais travaille plus subtilement. Les tournures verbales en particulier sont davantage connotées dans la traduction : « reach inside », relativement neutre et dépourvu de complément, devient ainsi le très suggestif « introduite en elle ». Plus sexuellement connoté encore est l'emploi du verbe « pénétrer », alors que l'anglais ne va pas plus loin que « être » (« to be »).

¹¹¹ « Daemons and Ideology in *The Golden Compass* », in *His Dark Materials Illuminated*, p.42

La réaction de Lyra résonne cependant plus fortement dans le texte original : les adjectifs fusent, mimant le sentiment de panique et de confusion qui saisit l'héroïne (« faint, dizzy, sick, disgusted, limp with shock »). Si la sémantique est fidèlement restituée, l'effet stylistique de juxtaposition n'est pas respecté en français : « prise de vertiges et de nausées, sur le point de s'évanouir, terrassée par le choc » est dépourvu de l'effet haletant et saccadé du texte original, ce qui conduit à un affaiblissement de l'impact émotionnel de la scène. A noter qu'ici également, le choix du lexique par Pullman encourage une interprétation de l'agression comme viol métaphorisé. Lyra présente en effet des syndromes caractéristiques d'une victime d'abus sexuel : vertiges, nausées, confusion extrême et apathie.

Le traducteur n'a pas souhaité maintenir l'italique, présent dans l'expression « *holding* Pantalaimon », qui renforce la focalisation à travers Lyra et souligne l'horreur que ressent la fillette ; l'impact de cette décision demeure mineur, mais contribue également, dans une plus faible mesure, à affadir l'intensité de la scène en ôtant à la focalisation le relief dont elle bénéficie dans le texte-source. Lyra perçoit en outre distinctement l'acte comme « wrong », inadéquatement traduit par « impossible ». L'un comme l'autre indique bien que le personnage considère l'agression comme inconcevable, mais l'adjectif « impossible » exprime cette inconcevabilité d'un point de vue réaliste, tandis que « wrong » la traite d'un point de vue moral. Lyra sait bien que l'acte n'est pas irréalisable *physiquement* (auquel cas il serait véritablement « impossible »), mais *moralement* (selon la connotation charriée par « wrong »). « Not allowed » doit vraisemblablement être compris à la lumière de « wrong », et se retrouve à ce titre inexactly traduit par « pas autorisé », qui contient une connotation socio-juridique. « Pas permis », plus évasif, aurait sans doute constitué un meilleur choix. Le texte original indique que Lyra ne s'attache pas au caractère *illicite* de l'attaque, mais bien à son caractère *immoral*. La traduction n'intègre pas cette nuance ; aussi est-il plus difficile pour le lecteur français d'interpréter l'agression du démon de Lyra comme un acte de violence sexuelle allégorisée.

Le dæmon, « metaphorical extension of the self, as soul and as sexuality »¹¹², occupe ainsi une place prépondérante au sein du récit de Pullman. Ce concept très particulier résiste toutefois à la traduction, qui peine souvent à lui rendre complètement justice. Une part de la difficulté qu'éprouve le traducteur est intrinsèquement liée au genre de fantasy : face à cette créature complètement imaginaire qu'est le dæmon, le traducteur ne dispose d'aucun repère pratique sur lequel s'appuyer. Sa compréhension du concept dépend entièrement de Pullman et de l'habileté de l'auteur à expliquer, au fil de son récit, la nature et la fonction de cette invention qui lui revient. En outre, l'extraordinaire richesse du dæmon est propre à donner du fil à retordre au traducteur. Ce dernier est en effet chargé de rendre à la figure toute la profondeur spirituelle dont elle est investie, en tant que métaphore de l'âme d'un être humain. Il lui incombe également de comprendre les multiples symboliques attachées à ce concept, afin de conserver intactes dans la langue-cible les allusions permettant d'explorer d'autres pistes interprétatives. Il ressort ainsi de notre analyse que le rôle spirituel du dæmon n'est pas toujours fidèlement restitué, et la nature fusionnelle du lien qui unit l'humain et son dæmon ne transparaît pas systématiquement de manière adéquate. En outre, l'interprétation psychanalytique du dæmon est partiellement mise en échec par la traduction. Sont en cause le refus du traducteur d'attribuer un genre linguistique aux dæmons (autre que le masculin attribué occasionnellement par défaut), et donc de restituer le sexe que leur a assigné l'auteur, ainsi qu'une traduction inégale d'une scène capitale, au sous-texte particulièrement éloquent.

¹¹² Susan Matthews, « Rouzing the Faculties to Act : Pullman's Blake for Children », in *His Dark Materials Illuminated*, p.129

III.2.b. L'aléthiomètre et la Vérité

Tout comme il fait intervenir le concept d'âme, mâtiné de sexualité, par le biais de la figure du dæmon, Pullman accorde un traitement de choix à la notion de vérité, qu'il explore au travers de l'aléthiomètre, un mystérieux instrument aux propriétés surnaturelles. L'aléthiomètre, qui donne par ailleurs son nom au titre américain du roman, *The Golden Compass*, ressemble en apparence à une boussole, dont le cadran comporte quatre aiguilles au centre et trente-six symboles sur le pourtour. Un expert peut, en orientant les trois premières aiguilles sur certains pictogrammes, formuler une question, à laquelle l'aléthiomètre répond à l'aide de la quatrième aiguille, qui désigne à son tour une succession de pictogrammes. Correctement déchiffrée, cette suite de symboles fournie apporte la réponse à la question posée. Également appelé « lecteur de vérité », l'aléthiomètre tire son nom d'un néologisme savant, composé à l'aide du grec *aletheia* (vérité) et *metron* (mesure)¹¹³. Manier un aléthiomètre est un art extrêmement difficile qui nécessite normalement de nombreuses années d'études, voire une vie entière. Lyra parvient cependant à une parfaite maîtrise de l'objet après seulement quelques semaines, démontrant ainsi un don surprenant, qui lui prédit un destin exceptionnel.

La lecture de l'aléthiomètre est décrite dans le roman en des termes qui la rapprochent d'une expérience spirituelle. L'accès à la Vérité est vécu par Lyra comme une élévation et la concentration requise pour déchiffrer les symboles est à plusieurs reprises qualifiée de « transe ». La fillette confie en outre que consulter l'aléthiomètre lui donne le sentiment d'être en communion avec un pouvoir supérieur, qui lui souffle la signification profonde des mystérieux symboles. Le troisième tome de la saga, *The Amber Spyglass*, révèle que c'est la Poussière (*Dust*), particule consciente dont est composée la matière de l'univers, qui fait se mouvoir les aiguilles de l'aléthiomètre et qui accorde à Lyra la clairvoyance nécessaire pour déchiffrer les réponses de l'instrument. A la fin de la trilogie, Lyra apprend que cet extraordinaire talent lui a été

¹¹³ Le Gitan Farder Coram donne l'étymologie du mot dans *Northern Lights*, p.126

accordé par la « grâce » ; le don lui est retiré au terme de sa quête et la fillette (devenue une jeune fille) perd ainsi sa capacité à lire l'aléthiomètre aussi soudainement qu'elle l'avait acquise. Il est spécifié toutefois qu'il lui est possible de regagner son don par l'étude et le travail, symbole d'un rapport adulte à la connaissance et au savoir.

Les scènes faisant intervenir l'aléthiomètre représentent un défi pour la traduction. Le mélange de mystère, d'excitation et de spiritualité diffuse qui caractérise les moments où Lyra déchiffre la Vérité est particulièrement difficile à restituer dans toute sa nuance et sa délicatesse. En témoigne, à titre d'exemple, la scène suivante, qui voit Lyra apprivoiser lentement l'aléthiomètre et commencer à comprendre son fonctionnement.¹¹⁴

Whenever she <u>was</u> alone, Lyra took out the alethiometer and pored over it like a lover with a picture of the beloved. <u>So each image had several meanings, did it ?</u> Why shoudn't she work them out ? Wasn't she Lord Asriel's daughter ? Remembering what Farder Coram had said, she <u>tried</u> to focus her mind on three symbols taken at random, and <u>clicked</u> the hands down to point at them. She <u>found</u> that if she held the alethiometer just so in her palms and <u>gazed</u> at it <u>in a particular lazy way</u>, as she <u>thought</u> of it, the long needle <u>would begin</u> to move <u>more purposefully</u>. Instead of its wayward divagation around the dial it swung smoothly from one picture to another. Sometimes it <u>would pause</u> at three, sometimes two, sometimes five or more, and although she understood nothing of it, she gained <u>a deep calm enjoyment</u> from it, unlike anything she'd known. Pantalaimon would crouch over the dial, sometimes as a cat, sometimes as a mouse, swinging his head round after the needle ; and once or twice the two of them shared <u>a glimpse of meaning</u>	Chaque fois qu'elle <u>était</u> seule, Lyra débailait l'aléthiomètre et l'observait longuement, comme une amoureuse contemple la photo de son bien-aimé. <u>Ainsi, chaque dessin avait plusieurs significations, hein ? se disait-elle.</u> Pourquoi ne pourrait-elle pas les déchiffrer ? N'était-elle pas la fille de Lord Asriel ? Repensant à ce qu'avait dit Farder Coram, elle <u>tenta</u> de concentrer ses pensées sur trois symboles choisis au hasard, devant lesquels elle <u>disposa</u> les trois aiguilles. Elle <u>s'aperçut</u> alors qu'en tenant simplement l'aléthiomètre dans ses paumes, en le regardant <u>paisiblement</u>, la grande aiguille <u>se déplaçait d'une façon moins aléatoire</u>. Au lieu de tournoyer frénétiquement, elle <u>glissait</u> lentement d'une image à l'autre. Elle <u>s'arrêtait</u> devant trois dessins, parfois deux seulement, parfois cinq ou plus, et même si Lyra n'y comprenait rien, cela lui procurait <u>un sentiment de calme profond et de jubilation</u> qu'elle n'avait jamais connu. Pantalaimon se penchait au-dessus du cadran, parfois chat, parfois souris, suivant du regard
---	---

¹¹⁴ *Northern Lights*, p.134

that felt as if a shaft of sunlight had struck through clouds to light up a majestic line of great hills in the distance – something far beyond, and never suspected. And Lyra thrilled at those times with the same deep thrill she'd felt all her life on hearing the word North.	les déplacements de l'aiguille, et une ou deux fois ils partagèrent <u>une vision fugitive</u> , comme si un rayon de soleil avait soudain traversé les nuages pour éclairer une chaîne de montagnes majestueuse, au loin, inaccessible et inconnue. Dans ces moments-là, Lyra se sentait parcourue des mêmes <u>frissons délicieux</u> qu'elle avait ressentis toute sa vie en entendant prononcer le mot Nord.
---	--

Il faudrait être de mauvaise foi pour affirmer que la version française du passage ci-dessus constitue une traduction médiocre. La scène dans sa globalité est adéquatement retranscrite, surtout au vu de la difficulté du passage, truffé de pièges pour le traducteur. Certains choix témoignent néanmoins d'une légère maladresse et mériteraient une révision. Les aspects de fond en particulier sont les premiers à prêter le flanc à la critique. La sensation que procure à Lyra la lecture de l'aléthiomètre est décrite en anglais en tant que « deep calm enjoyment », ce qui suggère un sentiment de plénitude ; le récit insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur l'apaisement que ressent la fillette lorsqu'elle se plonge dans le déchiffrement de l'instrument. Le « calme profond » de la version française retranscrit correctement cet état d'esprit, mais la « jubilation » prêtée à Lyra véhicule une idée de bonheur frénétique et fiévreux, qui entre en dissonance avec le sentiment de plaisir serein que cherche à évoquer le texte original.

« Glimpse of meaning » résiste particulièrement à la traduction : signifiant littéralement un « aperçu de sens », l'expression marque l'instant où Lyra commence à accéder à la Vérité. Cet état de grâce, proche d'une épiphanie, est comparé à un rayon de lumière descendu du ciel, image réminiscente de la révélation divine telle qu'elle est fréquemment représentée dans la tradition chrétienne. « Vision fugitive » constitue une solution intéressante, car le traducteur s'appuie ici sur « glimpse » (l'aperçu, le coup d'œil) pour faire pleinement usage de la métaphore optique. « Vision » symbolise une autre forme d'acuité ; non pas visuelle, mais spirituelle, ainsi que le suggère

« meaning ». Bien que la traduction se fasse plus implicite que l'original (l'anglais indique distinctement qu'il s'agit là de clairvoyance spirituelle, tandis que le français se fait plus ambigu) ce choix mérite d'être salué.

La réaction de Lyra, qui prend conscience qu'elle devient de plus en plus apte à lire l'aléthiomètre, est tout aussi épineuse. « Thrill », utilisé d'abord comme verbe, puis comme substantif, fait partie des termes notoirement malaisés à traduire en français. L'Oxford Dictionary définit le nom « thrill » comme « a sudden feeling of excitement and pleasure » ou « a wave or nervous tremor of emotion or sensation ».¹¹⁵ Le substantif peut donc désigner à la fois une émotion (l'excitation, l'exultation) et une réaction physiologique provoquée par cette émotion (le tremblement). Autrement dit, « thrill » peut se référer tantôt à la cause, tantôt à la conséquence, tantôt aux deux simultanément. Il est difficile ici d'établir avec précision si Pullman entend « thrill » uniquement en termes d'émotion, ou également en termes de sensation physique. Le traducteur tranche en faveur de la seconde possibilité, et explicite la réaction physique en proposant « frisson ». Il prend garde toutefois d'y ajouter une connotation positive avec « délicieux », qui permet d'évoquer le sentiment d'« excitement and pleasure » à l'origine du frisson, et de préciser ainsi que ce dernier résulte d'une émotion positive. Ce choix démontre une habileté certaine de la part du traducteur, qui use encore une fois à bon escient des ressources qu'offre la langue française pour contourner souplement les obstacles qui parsèment l'original.

Une autre subtilité de fond digne d'être relevée concerne la façon dont Lyra manipule l'aléthiomètre. L'original précise que l'instrument semble réagir lorsque la fillette l'observe « in a particular lazy way ». « Lazy » signifie littéralement « paresseux » et charrie une connotation négative, bien que Pullman tente vraisemblablement de suggérer un regard vague, lointain, qui cherche à dépasser l'objet fixé. La version française atteste le souci d'éliminer une ambiguïté ressentie comme malvenue, et transforme donc « lazy » en « paisiblement », un choix qui permet de retenir l'idée de relâchement, de laisser-aller, sans se rendre vulnérable à une

¹¹⁵ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/thrill>

interprétation négative de la scène. Le choix du traducteur se justifie entièrement sur le plan sémantique : un regard « paresseux » aurait probablement été ressenti comme incongru et aurait rendu perplexe plus d'un lecteur. Toutefois, cette démarche atténue la focalisation du passage, narré comme d'habitude à travers Lyra, qui dispose d'un vocabulaire simple et limité pour s'exprimer. L'image du rayon de lumière sur une montagne enneigée, évoquée précédemment, provient vraisemblablement moins du narrateur que de Lyra elle-même : la jeune héroïne manifeste tout au long du roman un goût de la liberté et un attrait prononcé pour les vastes espaces naturels (mer, banquise, montagne), qui sont dès lors instinctivement invités à jouer un rôle dans sa façon de percevoir le monde, et se retrouvent ainsi dans les images que convoque la fillette pour exprimer ses sentiments. Ainsi, il y a fort à parier que la présence de ce surprenant « lazy » s'explique par la focalisation à travers Lyra, qui ne dispose pas d'autres termes à sa portée pour qualifier un regard vague, imprécis, lointain. Le choix du traducteur se fait donc ici au bénéfice du sens (et d'une certaine cohérence), mais au détriment de la focalisation du passage.

Concernant les mouvements de l'aléthiomètre, « d'une façon moins aléatoire » constitue une véritable trouvaille, propre à retranscrire adroitement par la négative le très ardu « more purposefully » (littéralement « avec davantage de but, d'intention »). Ce choix prouve l'habileté du traducteur, qui se montre souvent apte à négocier les pièges et autres « intraduisibles » que recèle la langue anglaise.

Les aspects formels de ce passage posent également un certain nombre de problèmes pour la traduction. Outre la focalisation, brièvement mentionnée plus haut, la temporalité et le statut du discours constituent des points sensibles dans cet extrait. Le début du passage démontre une maîtrise remarquable du style indirect libre, qui permet de faire directement entendre au lecteur les pensées de Lyra, relayées par le narrateur. Le traducteur prend néanmoins le parti regrettable de transformer le subtil discours indirect libre du narrateur de Pullman en un simple discours indirect, grâce à l'ajout du « se disait-elle », au moyen duquel il dissocie explicitement la voix du narrateur de celle de l'héroïne. Malgré son statut formel de discours indirect, cette

phrase fait entendre une certaine dissonance en termes de voix narrative : « ainsi », terme plutôt littéraire et donc attribuable au narrateur et au discours indirect, côtoie l'interjection « hein », qui relève clairement de l'oralité du langage de Lyra, et donc du style indirect libre. Cette hybridité du discours affaiblit la narration, en lui prêtant un aspect quelque peu confus.

Enfin, la temporalité de ce passage, éminemment ambiguë, pourrait probablement faire l'objet de plusieurs interprétations différentes. La première partie de l'extrait se place sous le signe du passé itératif, explicitement indiqué par le marqueur temporel « whenever she was alone » : il s'agit là d'une situation qui se produit à plusieurs reprises et justifie donc l'emploi de l'imparfait français. La suite de la narration se caractérise cependant par un emploi répété du *past simple* dénué de tout marqueur temporel (« she tried », « she clicked », « she found », « she gazed », « she thought »). Le récit relate-t-il une action survenue une fois, ou à de multiples reprises dans le passé ? L'anglais possède de nombreux moyens de représenter l'itératif, notamment à l'aide de *would* ou *used to* suivi d'un infinitif, qui, tous deux, évoquent une action récurrente dans le passé. L'usage ici du *past simple* indiquerait donc un singulier par défaut. Or, on remarque dans la même séquence l'apparition du *would* + infinitif (« would begin », puis plus loin « would pause »), qui marque un retour de l'itératif passé, et donc de l'imparfait français, et qui perdure jusqu'à la fin du passage, indiquant vraisemblablement qu'au moins une partie de l'action revêt un caractère habituel. Selon quelle temporalité faut-il donc lire l'extrait au *past simple* ? L'explication la plus plausible consiste à considérer que cette séquence fait partie de la logique itérative du passage. La temporalité de l'extrait suggère que l'action se déroule non seulement à plusieurs reprises, mais sur une durée de plusieurs jours, voire plusieurs semaines : la récurrence est indiquée par les marqueurs temporels « sometimes » et « once or twice » ; l'emploi du *would*, le marqueur « whenever » et la mention de Pantalaimon, qui se fait tantôt chat, tantôt souris, suggèrent qu'il s'agit d'événements se produisant au cours de plusieurs séances de déchiffrement différentes, étalées sur plusieurs jours. Cette scène subit donc un effet de condensation temporelle, l'ambiguïté aspectuelle permettant de faire sentir le passage du temps alors même que

le narrateur ne semble décrire qu'une seule action, survenue une seule fois. Ces modulations permettent vraisemblablement d'indiquer que l'action est itérative, tout en plaçant le lecteur « en situation » afin de favoriser l'identification avec Lyra et conférer davantage de vivacité à la scène. On peut également soutenir que le flottement temporel dans lequel baigne l'extrait renforce la dimension mystique de l'expérience de déchiffrement.

Le traducteur a fait le choix sensé d'employer le passé simple dans cette séquence problématique. Toute autre solution aurait à l'évidence contrevenu aux règles de la grammaire française : il est difficile en effet de suggérer une action récurrente à partir de verbes habituellement singulatifs, tels que « s'apercevoir ». Le passé simple a toutefois pour effet de rompre explicitement la temporalité itérative de la scène, alors que le *past simple* ne fait que semer l'ambiguïté en modifiant sensiblement la perspective. Ce faisant, le traducteur disperse l'effet de flou temporel que comporte la scène, et atténue donc légèrement son caractère spirituel. Ce choix a en outre pour conséquence de modifier quelque peu l'interprétation de la scène : la version française rend moins perceptible le caractère progressif de l'apprentissage de Lyra. Le maniement de l'aléthiomètre et le déchiffrement de la Vérité s'étendent sur une certaine période temporelle, et exigent ainsi de l'héroïne de la patience et de la persévérance, ce dont le lecteur français sera peut-être moins conscient.

La version française de ce passage montre une certaine maîtrise de la part du traducteur, capable de négocier habilement les difficultés que pose le texte de Pullman. Outre les subtilités relatives au lexique et à la temporalité, le traducteur doit également veiller à retransmettre fidèlement le concept de l'aléthiomètre et toutes ses particularités, alors même que cet objet lui est foncièrement inconnu. Sur ce dernier point, la traduction se montre le plus souvent rigoureuse, à l'exception notable de la scène d'introduction de l'aléthiomètre, qui voit le Maître de Jordan College confier le précieux instrument à Lyra.¹¹⁶

¹¹⁶ *Northern Lights*, p.74

« What is it ? » she said.	- C'est quoi ?
« It's an alethiometer. It's one of only six that were ever made. Lyra, I urge you again : keep it private. It would be better if Mrs Coulter didn't know about it. Your uncle – »	- Un aléthiomètre. Il n'en existe que six dans le monde, celui-ci est l'un d'eux. Je te le répète, Lyra : ne le montre à personne. Il serait même préférable que Mme Coulter ne le voie pas. Ton oncle...
« But what does it do ? »	- Mais à quoi ça sert ?
« <u>It tells you the truth</u> . As for how to read it, you'll have to learn by yourself. »	- <u>Ça sert à dire la vérité</u> . Mais pour savoir comment le lire, tu devras l'apprendre par toi-même.

L'aléthiomètre joue un rôle capital au sein de la trilogie, au point de donner son nom au titre américain du premier tome. Il est donc particulièrement regrettable de voir la scène d'introduction de l'instrument déparée par une erreur sémantique grossière (qui plus est de la part d'un traducteur chevronné et habituellement plutôt adroit). La version originale dévoile sans plus attendre la fonction de l'aléthiomètre : « it tells you the truth » indique clairement que le mystérieux objet possède le pouvoir de *révéler* la vérité à son propriétaire, en l'occurrence Lyra. La version française, en revanche, se fourvoie lourdement en indiquant que l'aléthiomètre « sert à dire la vérité » : grammaticalement, cet énoncé signifie que la fonction de l'instrument est de *faire dire* la vérité au sujet. L'insertion d'un simple pronom « te » (« ça sert à *te* dire la vérité ») aurait suffi à lever l'ambiguïté et à éviter l'erreur.

Cette réinterprétation involontaire du rôle de l'aléthiomètre est d'autant plus nuisible qu'elle est très crédible : Lyra est en effet présentée dans le récit comme une fillette rebelle qui adore raconter des histoires mirobolantes à ses compagnons et mentir ouvertement aux adultes ; il paraît donc tout à fait plausible que le Maître lui confie en guise de cadeau un objet qui l'aide à se débarrasser de cette habitude et à dire la vérité. Le traducteur a beau restituer correctement la fonction de l'aléthiomètre dans les passages qui suivent la première apparition de l'objet, le mal est fait. Le lecteur francophone risque bel et bien de former une interprétation erronée de l'un des éléments les plus importants du récit, et de conserver cette interprétation plusieurs

pages durant, jusqu'à ce que l'ambiguïté soit levée au fil des chapitres. De ce processus peut résulter une confusion bien compréhensible, qui nuit considérablement à l'expérience de lecture. Surtout, cette erreur de traduction instaure dès le premier instant une incohérence relative au développement spirituel de Lyra. L'héroïne ne mûrit pas en apprenant à « dire la vérité » : au contraire, son talent pour le mensonge est souvent valorisé comme un moyen pour la fillette de tenir tête à la puissance des adultes et d'être à armes égales avec ses adversaires. Lyra grandit en apprenant à *lire* la vérité, inscrite dans la matière omnisciente de l'univers et rapportée par l'aléthiomètre. Il s'agit là d'un rapport à la vérité beaucoup plus profond, qui est d'ores et déjà préfiguré dans cette scène d'introduction, mais dont la traduction ne parvient pas à saisir la nature et les enjeux.

Cet exemple prouve ainsi qu'un traducteur, même compétent et animé des intentions les plus respectueuses à l'égard du texte-source, n'est pas à l'abri des maladresses les plus consternantes. A sa décharge, on retiendra que l'aléthiomètre est un instrument extrêmement complexe, dont le fonctionnement est difficile à saisir – à la fois pour le personnage et pour le traducteur, qui se retrouvent comme unis par un effet d'ironie méta-littéraire... Les connotations intensément spirituelles de l'aléthiomètre sont particulièrement malaisées à traduire, et exigent un travail d'une grande finesse, que le traducteur sait souvent fournir, bien que certaines erreurs portent (parfois rudement) atteinte à l'interprétation du texte. Faut-il rappeler enfin qu'à l'instar du *dæmon*, l'aléthiomètre est un concept inventé de toutes pièces, ce qui place le traducteur en terrain friable, et l'oblige à progresser sans pouvoir s'aider d'une réalité extra-linguistique tangible : contraint de se fier uniquement à Pullman et de suivre à tâtons le récit pour comprendre le rôle du mystérieux objet fantaisiste, le traducteur trébuche souvent – et tombe parfois.

III.2.c. La prophétie et le Destin

Pullman se sert de la figure du *dæmon* et de la présence de l'aléthiomètre, deux éléments inventés, pour en faire des métaphores de concepts qui lui tiennent à cœur : le *dæmon* représente ainsi une figuration de l'âme – ou de la sexualité, selon une autre interprétation admise – tandis que l'aléthiomètre explore la notion de vérité et ses implications. Un troisième concept, dont l'importance s'étend d'un bout à l'autre de la trilogie, est également introduit par l'auteur : il s'agit du concept mystico-philosophique de destin, évoqué par le biais d'une prophétie dévoilée dès les premières pages de *Northern Lights*. La prophétie est un dispositif narratif très courant et constitue un ressort classique de la littérature de fantasy. Elle annonce généralement la venue d'un être exceptionnel (le héros ou l'héroïne du récit) qu'elle présente comme la seule personne capable de neutraliser une menace (représentée le plus souvent par un antagoniste) et de rétablir la paix et la prospérité dans le monde, parfois au prix d'un sacrifice considérable. Une prophétie s'accomplit toujours, car elle représente une vérité immuable, une manifestation du Destin tout-puissant, contre lequel les humains ne peuvent rien.

Le but d'une prophétie est généralement d'introduire un élément de mysticisme dans le récit, ainsi que de consolider le statut du héros en attestant que sa supériorité sur ses congénères ne tient pas au hasard, mais au fait qu'il a été désigné par une autorité supérieure ; cette distinction le marque comme un être exceptionnel, et justifie par conséquent ses nombreux exploits, dont le commun des mortels seraient incapables. La prophétie telle qu'elle apparaît dans la tradition fantasy est sous bien des aspects l'héritière de l'oracle gréco-romain, qui, par la grâce des dieux, prédit au héros un destin qui ne manque pas de s'accomplir ; à la différence notable que les oracles mythologiques sont généralement les messagers d'un destin funeste, tandis que les prophéties en fantasy sont la plupart du temps porteuses d'espoir. Cette particularité peut nous conduire à voir dans ce dispositif un important sous-texte biblique : le héros de fantasy incarnerait ainsi une figure christique dont la venue,

annoncée depuis des temps immémoriaux, est destinée à mettre fin à la terreur et à l'injustice pour restaurer l'harmonie entre les êtres. La notion de sacrifice, que l'on retrouve souvent au cœur de la noble mission du héros, résonne d'autant plus profondément avec la tradition chrétienne. Frodon, Harry Potter et Jon Snow sont en quelque sorte des martyrs modernes, condamnés à endurer un lot impressionnant de souffrances physiques et psychologiques au cours de leur quête, voire à payer de leur vie le bien-être de l'humanité.

Lyra connaît en cela le même sort que nombre de héros d'*epic fantasy* : une prophétie l'appelle à sauver le genre humain, tout en lui prédisant une terrible épreuve à venir. La fillette ignore cependant tout de son statut d'élue et du but de sa quête, car la prédiction précise qu'elle doit accomplir son destin sans en avoir conscience, afin de rester libre de faire ses propres choix. Freitas et King livrent une interprétation très chrétienne de cet élément narratif, arguant que Lyra suit en cela les enseignements de Jésus :

[Lyra] can fulfill her destiny only by being free to make her own way. [...] If Christianity's primary commandment is to love, and love is doing what is good for another, then people must have the freedom of choice about how they treat others. Without freedom, there is no love.¹¹⁷

Pullman chercherait ainsi à concilier la notion de prédestination avec celle de libre arbitre, alors même que la philosophie a toujours traité ces deux concepts comme profondément contradictoires. L'auteur prouve ainsi que son athéisme revendiqué ne l'empêche pas de se montrer ouvert à des questions de foi et de croyance, en suggérant que la faculté dont dispose l'humain de tracer sa propre voie n'exclut pas nécessairement l'existence d'un projet mystique et potentiellement divin, qui dépasse son entendement.

Dans *Northern Lights*, plusieurs passages évoquent l'idée de prédestination, à travers un sentiment de destin *en train de s'accomplir* que Lyra ressent de manière

¹¹⁷ *Op.cit.*, p.102

diffuse, mais ne parvient pas à expliquer. L'un d'eux intervient au cours de l'expédition des Gitans, une fois que Lyra apprend la vérité sur les expériences de l'Église, et sur l'identité de ses parents¹¹⁸ :

Lyra turned that over in her mind as they drove on. <u>There were wide currents full of meaning flowing fast around her</u> : the Gobblers and their cruelty, their fear of Dust, the city in the Aurora, hr father in Svalbard, her mother...	Lyra réfléchit à toutes ces choses durant le trajet. Les Enfourneurs et leur cruauté, la peur inspirée par la Poussière, la ville à l'intérieur de l'Aurore, son père emprisonné à Svalbard, sa mère...
---	---

Dans cet extrait, la phrase qui fait référence à ce sentiment obscur de prédestination a été entièrement coupée de la version française. Dans le texte original, Lyra a vaguement conscience des « wide currents full of meaning » (littéralement « les courants chargés de signification ») qui l'enveloppent. La fillette éprouve la sensation que les différentes révélations à son sujet recèlent un sens profond, correspondant à un mystérieux projet formé par une instance supérieure. Ce passage contient ainsi une dimension éminemment spirituelle, complètement absente de la traduction : en comparaison, le texte français donne une impression d'extrême platitude. Nous ne nous expliquons pas la raison de ce choix, très surprenant de la part d'un traducteur qui n'a que très rarement recours à l'élision. Peut-être la phrase en question a-t-elle été jugée trop résistante à la traduction, et donc écartée pour sa complexité formelle et sémantique. L'hypothèse très pragmatique de l'oubli ne peut être négligée : il est possible que le traducteur ait tout simplement omis de traduire cette phrase par inadvertance.

Un second passage, aux enjeux très similaires, a cette fois bel et bien fait l'objet d'une traduction à proprement parler. Cet extrait-ci intervient après que Lyra a libéré les enfants retenus prisonniers à la Station de Bolvangar. Guidant les petits fugitifs à travers la neige et le blizzard, paniquée à l'idée qu'ils meurent de froid par sa faute, Lyra lutte contre le désespoir.¹¹⁹

¹¹⁸ *Northern Lights*, p.229

¹¹⁹ *Northern Lights*, p.293

Lyra's mind was full of <u>dark questions</u> that flew around like witches, swift and untouchable, and somewhere, just beyond where she could reach, there was <u>a glory and a thrill which she didn't understand at all.</u>	L'esprit de Lyra était assailli de <u>questions angoissées</u> qui voletaient autour d'elle comme des sorcières, rapides et insaisissables. Quelque part, hors d'atteinte, il y avait <u>une splendeur et une excitation qu'elle ne comprenait pas.</u>
---	---

« Dark questions » contient davantage que la simple idée d'angoisse. En plus d'un pressentiment de désastre, « dark » évoque l'idée d'opacité et d'hermétisme : à nouveau, Lyra ressent le pouvoir du destin à l'œuvre, sans parvenir à déchiffrer ses desseins. L'analogie avec des sorcières voletant autour d'elle rappelle l'image des « wide currents », ces flux chargés de sens qui intervenaient dans le passage précédent. La fillette perçoit confusément qu'au-delà de la souffrance, ses actions ont un sens et participent à un projet conçu par une mystérieuse puissance, qui dépasse ses facultés d'entendement : c'est bien dans ce sens qu'il faut comprendre, selon nous, « a glory and a thrill which she didn't understand at all ». Le traducteur avance « splendeur », un choix qui traduit mieux l'idée de mysticisme sublime qu'une « gloire » prévisible. « Thrill », dont nous avons précédemment évoqué la complexité, se retrouve traduit par « excitation », un terme classique, mais efficace. Ce second passage, à la différence du premier, s'efforce de restituer la matière spirituelle de l'original, en dépit des imperfections de la traduction. Ce constat préliminaire, établi à l'aide de ces deux passages, nous incite d'ores et déjà à considérer la traduction du concept de prédestination dans *Northern Lights* comme très inégale.

Sur le plan narratif, ces instants de communion spirituelle, pendant lesquels Lyra perçoit obscurément la présence d'une force cosmique guidant son existence, convergent vers une réalité inconnue de la fillette, mais que connaît le lecteur : la prophétie annonçant le destin de la jeune héroïne. Cette prophétie fait de Lyra l'Élue et trace le parcours, héroïque et douloureux, qui sera le sien. Aussi la traduction de cette révélation revêt-elle un lourd enjeu, car sur elle repose toute la cohérence du récit : chaque mot mérite ainsi d'être soigneusement pesé et mûrement réfléchi. La scène suivante expose, dès le deuxième chapitre du roman, la teneur de la prédiction. Le

Maître et le Bibliothécaire de Jordan College expriment leur inquiétude pour l'avenir de Lyra et évoquent à regret la survenue d'une affreuse trahison.¹²⁰

« Lyra has a part to play in all this, and a major one. The irony is that she must do it all without realizing what she's doing. [...] I would have liked to spare her a journey to the North. I wish above all things that I were able to explain to her... »	- Lyra a un rôle à jouer dans tout cela, et un rôle capital. L'ironie de la chose, c'est qu'elle doit accomplir sa tâche sans en avoir conscience. [...] Je lui aurais épargné un voyage dans le Nord. Plus que tout, je regrette de ne pas avoir pu lui expliquer que...
« She wouldn't listen, » the Librarian said. [...] « Why should a distant theological riddle interest a healthy thoughtless child ? »	- Elle ne vous aurait pas écouté, dit le Bibliothécaire. [...] Pourquoi une lointaine énigme théologique intéresserait-elle un enfant robuste et insouciant ?
« Because of what she must experience. Part of that includes a great betrayal... »	- A cause de ce qu'elle va devoir vivre. Son expérience comporte une grande trahison...
« Who's going to betray her ? »	- Qui donc va la trahir ?
« No, no, that's the saddest thing : <u>she will be the betrayer</u> , and the experience will be terrible. »	- C'est là le plus triste : <u>c'est elle-même qui se trahira</u> , et ce sera une terrible épreuve.

Le texte original est obscur à dessein. Il est précisé que Lyra n'est pas destinée à *subir* la trahison, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, mais qu'elle *commettra* ladite trahison à l'encontre d'une personne que l'auteur n'identifie pas à dessein. Cet élément narratif est explicité à travers la formule « she will be the betrayer ». Avec l'ajout du pronom réflexif « se », le texte français prend une immense liberté en désignant l'héroïne à la fois comme instigatrice et comme victime du crime (« se trahira »). Ce faisant, la traduction dévoile la nature même de la trahison, en révélant au lecteur que l'acte ne prendra pas la forme d'un tort que Lyra causera à une tierce personne, mais d'une violence psychique auto-infligée ; ce dernier constat laisse penser que Lyra sera vraisemblablement amenée à renier ses valeurs ou sa nature profonde, action qui peut être qualifiée d'auto-trahison. Or, le texte anglais confine uniquement Lyra à un rôle énigmatique de « betray » (« traîtresse ») et ne fournit aucune information complémentaire, afin que la prophétie demeure hermétique, suivant la tradition des oracles et des augures.

¹²⁰ *Northern Lights*, p.32

D'un point de vue narratif, le traducteur ne viole pas la cohérence du récit, au sens où la prophétie finit effectivement par désigner une auto-trahison. Cet élément de l'intrigue est révélé dans le dernier tome de la trilogie, *The Amber Spyglass*, lorsque Lyra est contrainte de se séparer de son démon Pantalaimon afin de pouvoir accéder au Royaume des Morts, où la mène sa quête. Cet acte contre-nature, atrocement douloureux sur le plan physique et psychique, est explicitement désigné comme la manifestation de l'accomplissement de la prophétie.

And thus the prophecy that the Master of Jordan College had made to the Librarian, that Lyra would make a great betrayal and it would hurt her terribly, was fulfilled.¹²¹

Même là, cependant, le texte ne précise pas qu'il s'agit d'une trahison que la fillette s'inflige à elle-même : seul « betrayal » est mentionné, et non « self-betrayal ». Il revient donc au lecteur de prendre conscience que la trahison prophétisée désignait Lyra à la fois comme instigatrice et comme victime. Cette subtilité narrative n'est pas respectée en français, car l'acte est présenté de but en blanc, dès les premières pages des *Royaumes du Nord*, comme une auto-trahison.

En plus de faire planer le doute sur la nature de la trahison prophétisée, Pullman souhaite visiblement maintenir l'ambiguïté sur le moment de son accomplissement. En effet, de multiples trahisons jalonnent la trilogie, de sorte que le lecteur est tenté de voir en chacune d'elles la réalisation de la prophétie. La plus notable est la trahison involontaire que commet Lyra à la fin de *Northern Lights* en livrant Roger à Lord Asriel, une erreur dramatique qui cause la mort du jeune garçon. Ainsi que le souligne Lisa Hopkins dans son essai « *His Dark Materials and the Structure of the Human* »¹²², le lecteur anglophone pourrait être tenté d'interpréter cette scène comme la fameuse « betrayal » de la prophétie. De son côté, le lecteur francophone se doute bien qu'il ne s'agit pas là de l'accomplissement de la prédiction, car Lyra trahit certes son meilleur ami, mais ne se trahit pas « elle-même ».

¹²¹ Philip Pullman, *The Amber Spyglass* [2000], Scholastic, Londres, 2011, p.285

¹²² In *His Dark Materials Illuminated*, p.52

La traduction se montre trop bavarde en divulguant dès les premières pages de la trilogie un élément de la prophétie que l'auteur a délibérément omis. Ce faisant, le texte français nuit non seulement à l'effet de suspense instauré par l'original, mais également à l'aspect didactique du récit de Pullman, qui choisit, en temps voulu, de révéler à son lecteur que l'accomplissement de la prophétie est une épreuve intime et introspective, qui ne concerne que Lyra elle-même : voilà pourquoi elle *se* trahit, au lieu de trahir un tiers. De plus, en transformant la trahison annoncée en une trahison *de soi*, l'auteur joue sur le sens du mot et offre une réflexion sur la nature et les enjeux de la trahison, un questionnement qui perd sa raison d'être dans la traduction. Enfin, la révélation se double d'un redoutable effet de mise en abyme : Pullman « trahit » le concept même de trahison en lui donnant un autre sens que le sens attendu, et ce faisant, « trahit » les attentes du lecteur. Ce jeu subtil auquel l'auteur se livre avec son lecteur disparaît dans la version traduite, en raison du choix regrettable qu'effectue le traducteur, en levant prématurément le voile sur un mystère pourtant soigneusement préparé et entretenu.

Cette maladresse s'explique probablement par un excès de zèle de la part du traducteur, qui a pensé bien faire en éclaircissant dès le début de l'intrigue un élément obscur de la prophétie, destiné à prendre son sens uniquement au moment de l'accomplissement de cette dernière. Son objectif était vraisemblablement de veiller à établir une parfaite cohérence entre le début et la fin du récit, en s'assurant que la réalisation de la prophétie soit conforme à la prédiction. Ce faisant, le traducteur ôte cependant à l'oracle une partie de son hermétisme – et oublie ainsi que l'équivoque a de tout temps constitué un trait essentiel des prophéties.

Au terme de cette partie, nous avons donc pu observer les problèmes d'ordre traductologique que soulèvent trois concepts centraux du récit de Pullman. Chacun de ces trois éléments narratifs est imaginaire, soit qu'il soit entièrement né de l'esprit de l'auteur, soit qu'il incarne un ressort typique de la littérature de fantasy. Chacun renvoie en outre à une thématique éminemment spirituelle : le *dæmon* est une métaphore de l'âme, l'aléthiomètre renvoie à la notion de vérité universelle, et la prophétie implique

l'idée de prédestination. L'enjeu de cette analyse a été d'articuler traduction de l'imaginaire, d'une part, et traduction du spirituel, d'autre part. La partie théorique placée en début d'analyse attirait l'attention sur la difficulté, propre à la fantasy, de traduire des éléments qui répondent à une réalité profondément étrangère à celle de notre monde. Cette absence de familiarité conceptuelle est susceptible de déstabiliser le traducteur et l'amener ainsi à commettre plus facilement des erreurs.

En nous intéressant au traitement de ces trois notions sous l'angle de la spiritualité, nous avons remarqué que le traducteur peine souvent à restituer la dimension spirituelle profondément attachée à ces éléments, affaiblissant ainsi la richesse interprétative du texte. Ce problème pourrait provenir, partiellement du moins, d'une mauvaise compréhension de la nature et des enjeux de ces trois concepts (dæmon, aléthiomètre et prophétie), en raison de leur caractère fantaisiste, qui aurait déconcerté le traducteur. Ce dernier aspect s'explique peut-être par le fait que le traducteur ne connaît pas très bien le genre de fantasy, son expérience de traduction se limitant essentiellement aux polars et aux thrillers. Dans tous les cas, bien que le traducteur puisse être considéré comme compétent et montre occasionnellement un véritable savoir-faire, ses erreurs ou maladresses conduisent à une restriction interprétative du texte et de sa portée spirituelle.

IV. Idéologie

IV.1. Traduction et idéologie : éléments théoriques

His Dark Materials fait partie des œuvres littéraires dont le public-cible est relativement mal défini. La saga s'adresse au premier chef à de jeunes adolescents et on la trouve habituellement en librairie dans le rayon réservé à la littérature de jeunesse. L'édition Gallimard du premier tome porte la mention « dès 13 ans », et le site américain *Common Sense Media*, qui fournit des indications d'âge sur les livres de jeunesse, recommande *Northern Lights* à partir de 10 ans, *The Subtle Knife* à partir de 12 ans et *The Amber Spyglass* à partir de 13 ans. Les thèmes sombres et le ton très mûr de la trilogie ont toutefois également attiré l'attention de nombreux adultes. Le sondage « Big Read » de la BBC mené en 2003 plaçait la trilogie en troisième position dans le classement des romans préférés des lecteurs britanniques, tous âges confondus. La série de Pullman a en outre fait l'objet de nombreux travaux de recherche et reste régulièrement citée dans le milieu universitaire, ce qui la rapproche d'autres œuvres « enfantines » au destin similaire, telles que *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry ou *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll.

Au sujet des romans qui se destinent à un large public, la compilation d'articles critiques *The Translation of Children's Literature : A Reader* aborde les difficultés causées par la double adresse du discours. Face à un texte susceptible d'être lu autant par des enfants d'école primaire que par des universitaires chevronnés, le traducteur se verra sans doute confronté aux dilemmes traductifs engendrés par l'épineuse question du « dual readership ». Eithne O'Connell indique qu'il est important de garder à l'esprit le caractère multiple du public-cible. La théoricienne souligne toutefois la difficulté qu'il y a, pour l'auteur, à écrire a priori pour un enfant, tout en se figurant en arrière-pensée être lu par un adulte :

Some adult writers do not know their primary audience sufficiently well and write as much to please the secondary audience of critics, parents and teachers as they do to please their young readers.¹²³

Or, une telle démarche risque d'aboutir à un ouvrage hybride et bancal, qui, loin de plaire aux deux publics visés, ne satisfera complètement ni l'un ni l'autre. Pour le traducteur comme pour l'écrivain, l'équilibre peut ainsi être difficile à trouver : écrire ou traduire revient à raconter une histoire, et l'on ne raconte pas une histoire de la même manière à un enfant et à un adulte. Pour le traducteur, il s'agit donc souvent de négocier entre une restitution touffue et ambitieuse, mais peu accessible, et une interprétation soigneusement polie, quoique trop naïve du texte-source.

La question de la double adresse en amène naturellement une autre, plus complexe encore : celle de l'idéologie, qui se pose dès lors qu'il est question de traduction d'ouvrages partiellement ou entièrement destinés aux enfants. A-t-on le droit de manipuler un texte pour éviter de heurter la sensibilité d'un enfant, si l'ouvrage risque ainsi de perdre une partie de sa valeur littéraire ? Dans son analyse de la traduction des contes de Grimm, David Blamires explique que la fin de *Cendrillon* (*Aschenputtel* en langue originale) a été modifiée dans la grande majorité des éditions du conte à travers le monde¹²⁴. Dans la version de Grimm, les deux belles-sœurs de Cendrillon se voient punies de leur méchanceté en ayant les yeux crevés par des colombes. Cet élément de l'intrigue est soigneusement omis dans la majorité des éditions : seules celles « certifiées » pour adultes, provenant de maisons n'éditant pas spécifiquement pour la jeunesse, comportent le texte intégral. Il y aurait probablement de la mauvaise foi à déplorer que les enfants grandissent dans l'ignorance de ce terrifiant dénouement ; il n'en reste pas moins que, ce faisant, le traducteur a choisi de privilégier son jeune public, et complètement écarté son public mûr, prié de se référer aux éditions « adultes » pour avoir accès au texte original. Fait décisif, ce choix traductif, même bienvenu, conduit à une altération considérable de l'œuvre, et en lui

¹²³ «Translating for Children», in *The Translation of Children's Literature : A Reader*, Cromwell Press, Londres, 2006, p.17

¹²⁴ «The Early Reception of Grimm's Tales», in *The Translation of Children's Literature : A Reader*, Cromwell Press, Londres, 2006, p.167

ôtant un élément narratif de cette ampleur, diminue fatalement sa portée symbolique et morale, et donc sa valeur littéraire. Enfin, même si l'on demeure persuadé que le traducteur a bien agi, il ne s'agit pas ici d'être dupe de la véritable nature de ce choix de traduction : l'omission délibérée d'un extrait d'une œuvre artistique représente toujours un acte de censure, au sens le plus strict du terme.

Zohar Shavit, dans son essai « Translating children's literature », relève qu'un acte de censure ou de manipulation quelconque du texte-source dans le cadre d'une traduction pour enfants répond toujours à deux impératifs : d'une part, la nécessité d'exposer l'enfant à ce qui est « bon pour lui » d'un point de vue éducatif ; d'autre part, l'assurance de lui présenter une intrigue et un langage aisément compréhensibles, à la mesure de ses aptitudes cognitives.¹²⁵ Shavit soutient qu'aujourd'hui les altérations qu'un traducteur est susceptible de faire subir au texte sont la plupart du temps motivées par le second principe, et donc effectuées dans le but de clarifier ou de simplifier le récit pour le placer davantage à la portée de l'entendement de l'enfant. Actuellement, en Europe, la révision du texte littéraire pour des motifs d'inconvenance morale a plutôt mauvaise presse et apparaît volontiers comme une pratique archaïque à la limite de l'hérésie : c'est pourquoi l'argument éducatif relatif au « bien-être moral » de l'enfant ne fait plus systématiquement mouche, alors que tel était encore largement le cas il y a cinquante ans.

Il reste que, même si elle n'est plus aussi répandue, la pratique de la censure est loin d'avoir disparu, y compris en Occident, où elle s'invite encore régulièrement, par petites touches. En France, nombreux sont en effet les auteurs dits « classiques », français comme étrangers, dont les œuvres ont été retouchées dans les éditions destinées à la jeunesse : les auteurs de contes de fées, tels que Grimm (mentionné plus haut) ou Perrault, sont encore très souvent censurés, en raison d'une représentation de la violence ou de la sexualité jugée trop explicite. Agatha Christie ou Roald Dahl comptent également parmi les écrivains dont les œuvres ont été modifiées, le plus souvent pour des raisons éthiques, l'éditeur ayant systématiquement veillé à effacer

¹²⁵ In *The Translation of Children's Literature : A Reader*, p.26

toute trace de racisme ou d'antisémitisme dans les exemplaires destinés à la jeunesse. Une étude comparative de deux éditions de *Dix Petits Nègres* d'Agatha Christie, l'une française, l'autre américaine, révèle que, d'un pays à l'autre, ce ne sont pas nécessairement les mêmes éléments qui se voient censurés. Ceci prouve que la manipulation du texte est toujours soumise à une idéologie, et que celle-ci dépend largement et avant tout de facteurs culturels.

Philip Pullman lui-même, l'auteur qui nous intéresse ici, n'a pas été épargné par la censure : *The Amber Spyglass*, le troisième et dernier tome de sa saga (également réputé le plus sulfureux), a été considérablement révisé par l'éditeur américain, comme le relève Anlaug Ersland dans son mémoire de maîtrise¹²⁶. Ersland mentionne ce phénomène comme un cas particulier de traduction intra-linguistique, ou traduction « à l'intérieur d'une même langue » : du britannique à l'américain, la langue demeure la même, mais il y a bel et bien eu une *traduction* entre l'un et l'autre, qui prend ici la forme de la censure. On tend en effet trop souvent à oublier que la traduction n'est pas uniquement une affaire de langues, mais également de cultures : or, dans le cas de Pullman, certaines idées qui demeurent acceptables dans la culture britannique ont été jugées irrecevables dans la culture américaine, à tout le moins lorsqu'elles visent un public d'enfants ou d'adolescents ; cette divergence d'opinion a donc donné lieu à une *traduction* du roman de Pullman, qui a été réadapté outre-Atlantique à son public-cible.

Paradoxalement, les pages jugées les plus scandaleuses au Royaume-Uni et les plus fustigées par certains journalistes britanniques ne sont pas du tout celles qui ont été passées sous silence dans la version américaine du roman. Alors que la branche conservatrice de la critique anglaise s'insurge contre l'anticléricalisme débridé de Pullman (le passage où les deux héros tuent l'Autorité, allégorie explicite de Dieu, a notamment fait couler beaucoup d'encre), les éditeurs américains ne semblent guère se formaliser de l'irrévérence religieuse de l'auteur, mais sévissent en revanche lourdement contre les passages à connotation érotique – qui pour leur part laissent

¹²⁶ « Is Change Necessary ? A Study of Norms and Translation Universals in Intralingual Translation », Mémoire de maîtrise, Université de Bergen, Norvège, 2014

l'Angleterre de marbre... Aux États-Unis, si on n'a pas osé s'en prendre au moment crucial de la Chute, au cours duquel les deux protagonistes à peine adolescents, Will et Lyra, finissent par découvrir l'amour et s'unissent charnellement de manière suggérée, les passages précédents évoquant l'éveil sexuel de Lyra ont été soigneusement supprimés. Une autre scène importante s'est vue partiellement censurée, présentant cette fois un antagoniste hésitant à tirer sur Lyra avec une arme à feu.

Les raisons motivant ces choix ne semblent guère obscures. On peut voir dans la tolérance envers le contenu religieux, aussi iconoclaste soit-il, une incarnation des valeurs de liberté de croyance (« freedom of worship ») et de liberté d'expression (« freedom of speech ») profondément ancrées dans la culture américaine. Il est tout aussi aisé de discerner dans la censure du contenu érotique une certaine pudeur – voire un certain puritanisme – qui aura défendu, au nom de la morale, d'exposer des enfants à une représentation de la sexualité préadolescente. Quant au passage de l'arme à feu, l'élimination stratégique dont il fait l'objet tient très vraisemblablement à la politique stricte qu'observent les États-Unis vis-à-vis de la représentation d'armes dans tout contenu destiné à la jeunesse ; en plus de la mention explicite de la carabine, la tentative de meurtre sur enfant dépeinte dans ce passage aura sans doute aggravé son cas. L'illustrateur de Pullman avait du reste déjà fait les frais de cette politique lorsque l'éditeur américain avait banni une de ses illustrations pour le deuxième tome, *The Subtle Knife*, représentant – précisément – un poignard.

À la lueur de ces observations, portant sur les modalités d'altération du texte littéraire pour des motifs idéologiques dans le cadre de la traduction de la littérature de jeunesse, nous observerons si la traduction française de *Northern Lights* a pu faire l'objet d'une forme de censure, à l'instar de la traduction américaine du troisième tome de la saga. Le cas échéant, nous tenterons de formuler une hypothèse portant sur la raison de ce choix traductif.

IV.2. Pullman théologien

IV.2.a. Le pari controversé de *His Dark Materials*

Comme mentionné précédemment, il serait très restrictif d'affirmer que Pullman rejette en bloc tout ce qui a trait au christianisme. Son récit se nourrit abondamment de motifs bibliques, certes partiellement subvertis, mais qui n'en manifestent pas moins une vive admiration pour l'œuvre dont ils sont tirés et la tradition dont ils s'inspirent. L'auteur témoigne en outre un grand respect pour les questions de foi et de spiritualité, qu'il cherche à aborder dans une perspective nouvelle. La fameuse scène de la mort de Dieu, dans *The Amber Spyglass*, passage qui a tant choqué une partie de la critique, ne vise pas tant à promouvoir la destruction du divin, qu'à prôner la fin d'une certaine vision de Dieu comme figure despotique, écrasante, dont le pouvoir injuste entrave l'amour et brime le libre arbitre. C'est ce Dieu-là qui, aux yeux de l'auteur, doit périr.

Freitas et King relèvent à ce sujet le côté fondamentalement « prométhéen » de Pullman, qu'ils comparent à Nietzsche, « rejecting an outmoded Christian understanding of the divine. »¹²⁷ Les deux critiques renchérissent avec assurance :

Pullman has by no means killed off God in general. He has killed off only one understanding of God – *God-as-tyrant* – and an oddly antiquated and unimaginative one at that.¹²⁸

On remarquera que c'est spécifiquement au Dieu de l'Ancien Testament que s'en prend Pullman : sa verve épargne en effet les Évangiles et la figure de Jésus. Si le Père est constamment décrié à travers la trilogie, le Fils est loin de subir le même traitement ; sans doute parce que l'auteur, malgré son athéisme, ne trouve rien à redire à une divinité qui vient à la rencontre de l'humain, se fait son égal et cherche à prêcher

¹²⁷ *Op.cit.*, p.9

¹²⁸ *Op.cit.*, p.19

l'amour et la tolérance, au lieu de régner en maître sur lui depuis les Cieux, par la terreur et la vengeance.

La figure du Christ est même valorisée à travers le personnage de Lyra, qui peut être interprété, dans une certaine mesure, comme une allégorie de Jésus. Son destin prophétisé, qui l'appelle à sauver l'humanité à travers l'amour (à la fois érotique et universel), ainsi que les terribles épreuves qu'elle est forcée d'endurer, donnent à son personnage une très forte symbolique christique. Freitas et King soulignent, légèrement taquins :

For an atheist, Pullman has come to a surprisingly Christian conclusion. Echoing the Gospel of John, he seems to conclude that the key to the universe is love and that Real Love requires great personal sacrifice for the love of others.¹²⁹

Certaines scènes entrent distinctement en résonance avec des paraboles bibliques : un passage de *Northern Lights* en particulier voit Lyra prendre la défense d'un jeune garçon mutilé, dont la vue fait horreur au reste de la communauté. La fillette lui offre réconfort et protection envers et contre tous, et fait ainsi preuve d'une forme très pure d'amour et d'empathie, qui vient répondre aux enseignements de Jésus dans les Évangiles.

Lyra reste toutefois un personnage fondamentalement humain, qui n'est jamais explicitement associé à aucune forme de déité. Pullman montre en effet une grande méfiance envers toute forme de divinité anthropomorphe : son récit s'attelle à faire table rase de l'image de Dieu comme figure, pour en faire un concept, qu'il rebaptise « Poussière », ou « Dust » en anglais. *His Dark Materials* n'est ainsi pas tant une fable athée qu'un conte panthéiste. La Poussière est présentée comme une mystérieuse particule, qui compose la matière de l'univers et comporte des caractéristiques divines : elle est dotée d'une conscience propre, a présidé à la Création du monde et existe individuellement en chacun de nous, comme une étincelle de « feu divin ». C'est une force mystique, qui représente à la foi le moteur et le but de la quête de Lyra, et grâce à

¹²⁹ *Op.cit.*, p.156

laquelle l'héroïne peut accomplir son destin. Dans leur chapitre intitulé « A God made of Dust », Freitas et King définissent la Poussière comme « the ultimate, unifying, and animating principle of the universe »¹³⁰. Anne-Marie Bird la qualifie de « mystical presence in which everything coexists »¹³¹. La Poussière n'est cependant pas toute-puissante, car elle a besoin des humains pour continuer à exister. Dans le récit, cette étrange particule fonctionne comme une métaphore de la Connaissance en tant que puissance divine (connaissance de soi, mais également connaissance du monde et connaissance de l'autre, y compris dans son aspect charnel). Ce pouvoir mystique du « connaître », vecteur d'amour et d'harmonie entre les êtres, doit être cultivé par chacun sous peine de disparaître et de faire sombrer l'humanité dans le chaos. Il est donc tout à fait envisageable de proposer une lecture théiste, quoique peu orthodoxe, de *His Dark Materials*, et d'affirmer que Pullman ne cherche pas tant à soutenir qu'il n'y a pas de Dieu, mais que Dieu existe en chacun de nous ; c'est donc avant tout en nous qu'il faut regarder, et non pas vers les Cieux.

In this way, Pullman circumvents the grand narrative, creating instead an open, more egalitarian vision in which Dust functions as a new focus for people's spirituality, without which, according to Pullman's trilogy, humanity not only lacks purpose or meaning, but equally as important, a sense of wonder and mystery.¹³²

Comme pour étayer cette hypothèse concernant les véritables intentions de Pullman, il s'avère que l'un de ses soutiens les plus solides et les plus inattendus est venu de la part de Rowan Williams, l'Archevêque de Canterbury¹³³. À rebours de la presse conservatrice, qui accusait l'œuvre d'immoralité et de blasphème, Williams s'est exprimé à plusieurs reprises pour défendre la saga, ainsi que pour participer à de cordiales tables rondes avec son auteur. L'Archevêque a notamment déclaré que *His Dark Materials* ne cherchait pas à détruire la foi chrétienne, mais à dénoncer les

¹³⁰ *Op.cit.*, p.25

¹³¹ « Dust as an alternative theological vision », in *His Dark Materials Illuminated*, p.190

¹³² Bird, *Op.cit.*, p.197

¹³³ <https://www.telegraph.co.uk/culture/3613962/The-Dark-Materials-debate-life-God-the-universe....html>

dangers de l'idéologie religieuse lorsque celle-ci est manipulée à des fins d'oppression et d'asservissement ; partant, l'écrivain ne prône pas nécessairement l'athéisme, mais un rapport à la religion et à la spiritualité plus éclairé. L'Archevêque a même été jusqu'à recommander la lecture de la saga comme moyen de nourrir des discussions théologiques, au grand étonnement de la critique – et probablement de Pullman lui-même.

Cette déclaration constitue une véritable leçon d'ouverture d'esprit face à la narration de Pullman, qui ne cherche pourtant pas à se faire des amis parmi les membres du clergé. Si *The Amber Spyglass* a été considéré comme le plus scandaleux des trois volumes, étant donné que l'auteur s'en prend ouvertement à Dieu Lui-même, *Northern Lights* avait déjà mis une bonne partie de la critique passablement mal à l'aise, en faisant de l'Église l'antagoniste de l'histoire. Face aux accusations de misothéisme dont il a fait l'objet¹³⁴, Pullman a toutefois déclaré : « The story is against those who *pervert* and *misuse* religion »¹³⁵. L'auteur semble poursuivre de sa haine toute forme de religion institutionnalisée, qu'il dénonce systématiquement comme une forme d'oppression morale et intellectuelle. S'inspirant des pages les plus sombres de l'histoire du catholicisme, l'auteur dresse un portrait au vitriol d'une Église à la fois fantaisiste et très réaliste, qui pratique la censure, brime l'avancée scientifique, enferme ou exécute les libres penseurs et commet d'atroces actes de torture, le tout au nom de la gloire de Dieu et du salut de l'âme. Dans son mémoire de maîtrise, Lucy Marie Cuthew déclare :

His Dark Materials forms a complex manifesto against the Church drawing on current issues such as child abuse/paedophilia, abuse of power and corruption, whilst at the same time using history to present a negative, though incomplete, view of the Christian religion. Pullman

¹³⁴ Plusieurs voix se sont élevées dans la presse en réaction à son œuvre. L'article le plus notable reste sans doute celui de Peter Hitchens pour le *Mail on Sunday* du 27 janvier 2002. Voir « Is This the Most Dangerous Author in Britain ? », <https://hitchensblog.mailonsunday.co.uk/2014/05/is-this-the-most-dangerous-author-in-britain-philip-pullman-revisited.html>

¹³⁵ Cité par Ana Kedves, « Subversion of Religious Canon in Pullman's *His Dark Materials*. » *Sic Journal* 3 (1), 2012, p.12

creates a church with which he is able to highlight what he sees as the flaws of religion in this world.¹³⁶

Nous arguerons pour notre part, dans le sillage de Cuthew, Bird et Freitas & King, que ce réquisitoire vise à condamner non pas le divin lui-même (l'Archevêque ne s'y est d'ailleurs pas trompé), mais un certain rapport au divin, perçu comme dogmatique, intolérant et liberticide, qui prend la haine pour l'amour et la cruauté pour la rédemption.

Dans l'analyse pratique qui suit, nous nous pencherons sur la traduction de l'idéologie religieuse telle qu'elle est représentée dans *Northern Lights*. Nous explorerons dans un premier temps les difficultés que pose la traduction du discours moralement ambigu, avant de nous intéresser à la représentation de l'Église et à la traduction des aspects antireligieux de la pensée de Pullman. Il sera particulièrement édifiant d'observer comment s'articulent l'idéologie religieuse prônée par les antagonistes du roman, l'idéologie anti-cléricale de Pullman lui-même et, enfin, l'idéologie du traducteur, forcé de traduire un discours controversé, qu'il sait pouvoir finir entre les mains d'un jeune public.

IV.2.b. Idéologie et discours : la parole pernicieuse

Dans le monde de Lyra, l'enseignement n'est pas directement dispensé par des membres du clergé. L'Église garde toutefois un strict contrôle sur la doctrine professée dans les milieux universitaires, notamment à Jordan, le prestigieux collège où Lyra passe son enfance. Les professeurs sont appelés « Scholars », ou « Érudits » dans la traduction française. Tous théologiens de formation, ils enseignent l'histoire, la géographie, la physique et la philosophie selon les principes de l'Église, en des termes

¹³⁶ Lucy Marie Cuthew, « Fantasy, Morality and Ideology. A Comparative Study of C.S. Lewis' *The Chronicles of Narnia* and Philip Pullman's *His Dark Materials* », Mémoire de maîtrise, University of Birmingham, 2006, p.61

qui sont supposés ne jamais contredire le dogme biblique. En pratique, on apprend que le Maître de Jordan College, le doyen de l'université, est secrètement hostile au Magisterium, l'organe de répression de l'Église, mais n'a pas le pouvoir de s'opposer à sa volonté. Le monde universitaire reste ainsi largement soumis à l'idéologie religieuse. Cette dernière est au cœur des enseignements et surtout, imprègne, de manière plus sournoise et inconsciente, la mentalité des Érudits.

Un passage présente ce phénomène particulier, dont le lecteur prend conscience par la voix de Lyra. La scène intervient lorsque la fillette rencontre Mme Coulter pour la première fois et se retrouve immédiatement séduite par l'attitude de la jeune femme.¹³⁷

« Are you a female Scholar ? » said Lyra. She regarded female Scholars with a proper Jordan disdain : there were such people but, poor things, they could never be taken more seriously than animals dressed up and acting a play . Mrs Coulter, on the other hand, was not like any female Scholar Lyra had seen, and certainly not like the two serious elderly ladies who were the other female guests. Lyra has asked the question expecting the answer no, in fact, for Mrs Coulter had such an air of glamour that Lyra was entranced.	- Vous êtes une Érudite ? demanda Lyra. Elle considérait les Érudites avec un mépris typique de Jordan College : ce genre de personnes existait, certaines , mais on ne pouvait pas les prendre plus au sérieux, les pauvres, que des animaux dressés pour exécuter un numéro . Toutefois, Mme Coulter ne ressemblait pas aux Érudites qu'avait pu rencontrer Lyra, et certainement pas aux deux autres invitées de la soirée, ces vieilles femmes à l'air sévère. En vérité, Lyra avait posé cette question en s'attendant à une réponse négative, car Mme Coulter possédait une telle élégance que la fillette était comme envoûtée.
--	--

Ce passage choque par sa misogynie, au point que l'on serait presque tenté d'ôter le livre des mains d'un enfant, susceptible de prendre ce discours au premier degré. L'énoncé est évidemment à double détente : si Lyra raille intérieurement les Érudites, le narrateur, loin de se moquer de ces figures féminines du savoir, tourne en ridicule l'idéologie toxique de Jordan College, dont Lyra, dans sa naïveté, se fait ici la porte-parole. Ainsi que le note Maude Hines :

¹³⁷ *Northern Lights*, p.66

Jordan College, Lyra's world within a world, is part of an Oxford University enshrouded in religious tradition, uncannily similar to the Oxford of our world. [...] Although she's a tomboy, [Lyra] has a disdain for women Scholars, echoing the ideology in which her upbringing is steeped.¹³⁸

L'extrait cherche en réalité à montrer que la fillette, ayant grandi dans un environnement essentiellement mâle, dominé par une certaine mentalité et une certaine vision de la femme, a inévitablement absorbé une partie des valeurs qui lui ont été transmises. L'ironie du discours réside bien sûr dans le fait que Lyra est elle-même une fille, ce qui prouve que ce raisonnement n'est pas le fruit de sa propre réflexion, mais bien le reflet d'une croyance qui lui a été inculquée, ou à tout le moins suggérée tout au long de sa vie.

Cet effet de narration permet à Pullman de désacraliser quelque peu son héroïne, en soulignant son caractère faillible et foncièrement imparfait, en dépit de ses nombreuses qualités. Surtout, il apparaît comme un moyen de condamner implicitement la misogynie dont peut faire preuve un milieu lourdement influencé par l'idéologie religieuse, tel que Jordan College. L'emploi du discours indirect libre crée une distanciation ironique avec les propos du personnage, en faisant entendre les pensées de Lyra, filtrées par le narrateur. « *Were* », accentué par l'italique comme on accentuerait un mot à l'oral, indique qu'il s'agit bien ici d'un énoncé formulé par un personnage, en l'occurrence par Lyra, sous forme de discours intérieur. La traduction française se montre réticente à employer l'italique, et ne cède pas à cette habitude anglo-saxonne, mais fait de l'ajout du « certes » un marqueur d'oralité, susceptible de signaler une concession que le personnage se fait à lui-même, au sein de son propre raisonnement.

« Érudit » est une traduction parfaitement acceptable de l'anglais « Scholar », qui fait référence à un savant, particulièrement versé dans le domaine des humanités¹³⁹. « Érudite », en revanche, ne restitue pas exactement toutes les connotations contenues

¹³⁸ « Daemons and Ideology in The Golden Compass », in *His Dark Materials Illuminated*, p. 40

¹³⁹ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/scholar>

dans « female Scholar », le terme employé par Lyra dans la version originale. Bien que « Scholar » soit épïcène, et puisse donc se décliner aussi bien au masculin qu'au féminin (comme dans la phrase *She is a Scholar*), l'expression « female Scholar » suggère que l'office est indiscutablement masculin : un « Scholar » est, par défaut, un homme. Une femme doit être qualifiée de « female Scholar », sous peine de créer une inévitable confusion. Cette nuance subtile est effacée par le traducteur, car « Érudite » paraît tout naturel, et ne suggère pas l'incongruité qu'il y a à être une femme savante. Le caractère sardoniquement misogynne de l'extrait se voit donc légèrement affaibli par la traduction.

Lyra effectue ensuite un rapprochement particulièrement dégradant en comparant les Érudites à des animaux « dressed up and acting a play », opinion qu'elle n'a, là encore, probablement pas conçue elle-même, mais plus vraisemblablement entendue dans un couloir ou dans un séminaire. La version française propose un étrange et imprécis « dressés pour exécuter un numéro ». « Dressés » laisse deviner une traduction précipitée, qui s'est vue influencée par le faux-ami « dressed up », expression ne signifiant pas « dressés », mais « déguisés », « travestis ». La préposition « pour », qui constitue un ajout considérable, découle du choix (fautif) que représente « dressés ». La phrase telle qu'elle figure dans la traduction, suggère ainsi que les Érudites sont manipulées par une tierce personne, qui les « dresse » pour exhiber leur savoir, ou « exécuter un numéro », à la manière de bêtes dans un cirque. Le texte anglais véhicule une idée différente : les Érudites sont déguisées (« dressed up ») et tentent de leur propre volonté de copier leurs confrères masculins (« acting a play »), mais le résultat de leurs efforts ne livre qu'une piètre mascarade. Ce n'est pas l'image d'un animal de cirque virevoltant sous la houlette de son dresseur que la version originale cherche à éveiller, mais plutôt celle d'un singe costumé parodiant obstinément le comportement d'un être humain. La traduction trébuche ainsi sur un faux-ami et fait preuve d'incohérence dans la foulée (car personne n'a « dressé » les Érudites, les hommes n'ayant aucun intérêt à le faire). Cet important glissement de sens enlève à l'original une partie de sa violence sexiste, et en faisant paraître Lyra

moins méprisante dans ses propos, la traduction affadit la verve mordante et l'humour grinçant du texte original.

La fin de l'extrait continue sur sa lancée misogyne, quoique de manière plus implicite. Sur le seul critère de l'apparence de Mme Coulter, qui se trouve être une femme belle et raffinée, Lyra déduit instantanément que cette dernière ne peut pas être une Érudite. Cette conclusion repose sur une comparaison qu'effectue la fillette entre la femme qui lui apparaît et les Érudites qu'elle a eu l'occasion de voir au cours de sa vie. On peut également supposer que Lyra énonce inconsciemment un ancien préjugé sexiste voulant qu'une femme ne puisse être séduisante et savante à la fois. Le lien de causalité explicite entre, d'une part, la probable non-appartenance de Mme Coulter à un Collège et, d'autre part, son « élégance » pourrait favoriser cette interprétation.

Enfin, le roman insiste à plusieurs reprises sur le « glamour » de Mme Coulter, terme typiquement anglo-saxon réputé difficile à traduire, que le Merriam-Webster définit comme « a magic spell » ou « an alluring or fascinating attraction ». Le double sens de « glamour » le rapproche du « charme » français, qui peut s'entendre à la fois au sens d'« enchantement » et d'« attirance ». « Charme » aurait donc mieux convenu qu'« élégance » pour suggérer le subtil pouvoir de Mme Coulter, qui captive immédiatement Lyra : la fillette est d'ailleurs décrite comme « entranced », ou « envoûtée » par les manières de la mystérieuse invitée.

L'extrait entier est placé sous le signe du jugement mal avisé : les propos peu éclairés de Lyra concernant la place des femmes dans le monde du savoir fonctionnent comme un avertissement de son incapacité à juger Mme Coulter et à voir clair dans son jeu, au-delà de sa beauté et de ses manières mielleuses. La fillette se fie à l'idéologie qu'on lui a inculquée, tout comme elle se fie aux apparences et aux premières impressions : dans un cas comme dans l'autre, les préjugés guident son jugement. Le parcours de Lyra la conduira notamment à gagner en clairvoyance dans ses rapports à autrui, et surtout, à se débarrasser définitivement d'un système de pensée qu'elle a malgré elle absorbé : à la fin de la trilogie, devenue une jeune fille, Lyra retourne ainsi à Jordan College pour se consacrer à la connaissance et au savoir, sans

crainte de paraître ridicule ; forte de l'expérience gagnée au fil de ses aventures, elle devient une Érudite selon ses propres termes et ses propres principes.

La traduction de ce passage représente donc un défi, non pas sur le plan formel, mais sur le plan idéologique. Le traducteur semble particulièrement conscient que ces lignes peuvent être lues par un jeune public et mal interprétées. Certaines maladroresses trahissent une traduction hâtive, peut-être due à un embarras de la part du traducteur. L'hypothèse d'une censure partielle involontaire ne peut pas être exclue, bien que les preuves soient insuffisantes pour pouvoir l'affirmer avec une quelconque certitude.

IV.2.c. Idéologie et représentation : l'Église diabolisée

i) Les différents organes religieux

La principale branche de l'institution religieuse dans le roman de Pullman est le Magisterium. Ce terme existe réellement en anglais et se réfère dans notre monde à l'autorité dont disposent le Pape et les évêques pour délivrer une interprétation authentique des Écritures – la seule qui soit reconnue par l'Église catholique. Pullman récupère à la fois le nom et la fonction de cette compétence particulière pour l'assigner à un organe répressif, qui impose une lecture unique du texte sacré, parfois à l'aide de méthodes qui rappellent celles de l'Inquisition. En français, on parle de « Magistère » pour désigner la compétence à laquelle se réfère le Magisterium anglo-saxon. Or, la traduction a décidé de conserver le terme original « Magisterium » et de ne pas le traduire par l'équivalent officiel français. Ce choix suggère que le traducteur refuse d'assumer pleinement le rapprochement délibéré qu'effectue Pullman entre l'office réel et l'institution autoritaire décrite dans *Northern Lights*. En faisant figurer dans le récit une forme dérivée de la fonction religieuse réelle (« Magisterium »), au lieu de la fonction telle quelle (« Magistère »), le traducteur négocie un compromis : le terme

choisi est suffisamment transparent pour suggérer un parallèle avec l'office religieux réel, sans toutefois aller jusqu'à nommer explicitement ce dernier. La version française évite ainsi de formuler une attaque frontale envers l'Église, ce dont l'original ne se prive pas. On peut ainsi vraisemblablement parler de censure légère, opérée sur le texte pour des motifs idéologiques.

Bien que le Magisterium soit évoqué en de multiples occasions dans le roman, l'organe religieux au rôle le plus important est sans aucun doute le Conseil d'Oblation. La découverte de la Poussière, mystérieuse particule qui semble attirée par l'être humain, et en particulier par les adultes, met le monde de Lyra en ébullition ; l'Église déclare la Poussière néfaste, et voit en elle la manifestation physique du péché originel.

To the Church, Dust symbolises the awakening of sexual awareness, humanity's rejection of the heavenly for the earthly, and thus, a descent from spirit to matter.¹⁴⁰

En pratiquant des expériences en laboratoire, certains scientifiques à la solde du Magisterium arrivent à la conclusion qu'un enfant prépubère qu'on a soumis à l'intercision, et qui a donc été artificiellement séparé de son *dæmon* n'attire plus la Poussière. L'ambitieuse Mme Coulter s'empare de cette découverte et fonde le Conseil d'Oblation, une organisation secrète rattachée à l'Église, chargée d'effectuer des recherches scientifiques dans le but de promouvoir, dans un avenir proche, la pratique répandue de l'intercision, une fois que celle-ci sera correctement maîtrisée et ne comportera aucun risque de décès pour le jeune patient. Un réseau de rabatteurs est créé par le Conseil pour livrer des cobayes à la Station expérimentale. Les enlèvements sévissent sur tout le territoire britannique et visent en priorité des orphelins et des enfants issus de communautés défavorisées, dont la disparition passe facilement inaperçue ou ne crée pas de remous dans la haute société.

Le Conseil d'Oblation est appelé « Oblation Board » dans le texte anglais. La traduction démontre une volonté de rester proche de l'original, quoique le traducteur

¹⁴⁰ Anne-Marie Bird, « "Without Contraries is no Progression" : Dust as an All-Inclusive, Multifunctional Metaphor in Philip Pullman's *His Dark Materials* », in *Children's Literature in Education* 33, 2001, p.116

ait été chanceux dans ce cas-ci, « oblation » existant aussi bien en anglais qu'en français et possédant la même signification dans les deux langues. Le terme « oblation » désigne à l'origine une offrande faite à Dieu. Il s'applique par extension à une pratique courante au début du Moyen Age, ayant perduré jusqu'au dix-neuvième siècle, qui consistait pour les familles à « offrir » un ou plusieurs de leurs enfants (généralement des garçons) à un monastère¹⁴¹. La volonté des parents destinait ainsi les enfants à devenir moines dès leur plus jeune âge. Ces « offrandes » vivantes étaient appelées « oblats » et, jusqu'au VIIème siècle, n'avaient pas le droit de quitter les Ordres de leur vivant. Pullman récupère ici un concept existant et se nourrit de la charge négative dont il a été investi au cours de l'Histoire, pour lui accoler une nouvelle signification, plus sinistre encore. La tradition historique des oblats sert ici de caisse de résonance pour évoquer le sort des enfants enlevés par le Conseil d'Oblation, séparés de leurs familles, privés de leur liberté et enfin sacrifiés – corps et âme – à l'Église. Il est possible que Pullman ait par ailleurs choisi le terme « oblation » pour sa sonorité, si proche d'« ablation », et donc d'autant plus évocatrice de la terrible opération pratiquée par le Conseil. Cette piste interprétative, plus diffuse, reste intacte dans les deux langues, car « oblation » comme « ablation » se réfèrent aux mêmes notions, en anglais et en français.

Les ravisseurs d'enfants employés par le Conseil sont couramment appelés « Gobblers » dans les milieux populaires. Le Conseil d'Oblation étant un organisme souterrain à la fonction confidentielle, la grande majorité des habitants ignore dans quel but les enfants sont enlevés et ne possède aucun moyen de savoir que le gang œuvre en réalité pour l'Église. Le surnom « Gobblers » reflète ainsi la croyance populaire voulant que les ravisseurs mangent les enfants enlevés, à la manière des ogres des contes de fées. « Gobble » signifie « gober », « engloutir » ; du verbe dérive le nom « gobbler », qui désigne une personne gloutonne, mangeant voracement. Le traducteur a ici fait le choix de s'éloigner du signifiant, et n'a pas voulu se reposer sur « gober », pourtant très proche de l'anglais « gobble ». A la place, la version française propose le surnom « Enfourneurs » : le néologisme conserve l'idée de dévoration, en

¹⁴¹ <https://educalingo.com/fr/dic-fr/oblat>

se présentant comme une forme dérivée du verbe « enfourner », qui se réfère familièrement à l'action d'avaler rapidement quelque chose. « Enfourner » comporte toutefois un double sens, et peut également désigner la pratique consistant à placer un aliment dans un four. Or, toute polysémie absente du texte original est susceptible d'ouvrir des pistes interprétatives supplémentaires, parfois malvenues. Le choix du terme « Enfourneur » vient ici appuyer la référence folklorique, en évoquant à la fois la figure de l'ogre mangeur d'enfants et celle de la sorcière du conte populaire *Hansel et Gretel*, qui désire cuire au four le malheureux héros. Cet ajout sémantique ne fait toutefois qu'accentuer les traits caricaturaux que l'imagination du peuple prête aux « Gobblers ». A ce titre, le choix du traducteur n'entre pas en dissonance avec le propos et respecte la cohérence de l'histoire.

Malgré la très bonne solution de traduction que représente « Enfourneurs », la version française se heurte à un obstacle insurmontable, qui fait son apparition au chapitre 5. Lors d'une soirée cocktail tenue chez Mme Coulter, deux membres du gratin londonien, qui connaissent tous deux l'existence du Conseil d'Oblation, discutent des « Gobblers » et des origines de cette appellation ; l'un d'eux affirme alors que le terme est dérivé de l'acronyme G.O.B. pour « General Oblation Board ». La véracité de cette information n'est jamais confirmée dans le récit, et sa pertinence est mise en cause par le fait que le surnom « Gobblers » a été attribué par la classe populaire, qui ignore tout du Conseil d'Oblation, jusqu'à son nom. Cet élément d'information suggère toutefois que le nom de l'organisme aurait à demi transpiré parmi les classes populaires, qui auraient pris l'habitude de se référer à lui par ses initiales. Au fil du temps et du bouche-à-oreille, les habitants auraient oublié qu'il s'agissait d'un acronyme, et auraient fini par assimiler les « Gobblers » à des dévoreurs d'enfants. Cette piste interprétative, rendue possible en anglais grâce à la concordance des lettres, est extrêmement difficile à maintenir en français. Étant donné que cet élément de l'intrigue, bien qu'intéressant, n'est pas d'une importance capitale, le traducteur a préféré le supprimer complètement : le nom des « Enfourneurs » n'est donc pas présenté comme un acronyme dans la version française, et la partie du dialogue qui y fait référence a été coupée dans la traduction. Le parti pris que

représente cette élation est toutefois clairement dû à des raisons pratiques, et non à des raisons de principe.

Une observation similaire peut être faite concernant le personnel médical travaillant à la Station expérimentale. Les docteurs et infirmières chargés de pratiquer l'intercision sur les enfants séquestrés sont tous membres du Conseil d'Oblation et présentés par le narrateur comme « doctors » ou « nurses ». Lorsqu'elles sont individuellement désignées, les infirmières sont cependant appelées « Sisters ». Ce choix permet à Pullman d'affûter son réquisitoire en semant l'ambiguïté : le terme « sister » peut en effet s'appliquer à une infirmière, mais également à une nonne. Par le biais de cette analogie, qui agit comme un prisme déformant, l'auteur propose de voir dans sa Station une sorte de couvent monstrueux, qui récupère les petits « oblats » dans le but d'aliéner leurs instincts naturels (en leur arrachant leur *dæmon*, siège de l'âme et de la sexualité). Le récit s'attarde en particulier sur une infirmière, Sister Clara, dont le prénom classiquement chrétien semble encourager une lecture anti-cléricale de la fonction de la Station et du personnel y travaillant. Cette ambiguïté a probablement été jugée trop difficile à retranscrire en français : c'est pourquoi le traducteur a pris le parti de traduire « sister » par « nurse », qui demeure le sens premier de l'appellation dans le récit de Pullman.

De manière générale, le traducteur montre une certaine application à rester le plus proche possible du texte-source en ce qui concerne la traduction des différents organes et fonctions de l'Église, bien que cette traduction se révèle complexe sur le plan idéologique. En certaines occasions, le traducteur ne recule pas devant le lien problématique qu'établit Pullman entre certaines coutumes et fonctions réelles au sein de l'Église et une représentation métaphorique, délibérément noircie et fantasmée, de ces mêmes coutumes et fonctions. La preuve réside dans la traduction « Conseil d'Oblation », très fidèle à l'expression originale inventée par Pullman (« Oblation Board »). « Enfourneurs », avancé comme équivalent aux « Gobblers », dénote pour sa part un remarquable effort de créativité et une volonté subséquente de la part du traducteur de restituer l'atmosphère à la fois folklorique et horifique entourant le

réseau criminel à la solde de l'Église. La non-translation de « Magisterium » et le choix de « nurse » pour traduire « sister » ont tous deux pour effet d'affaiblir le discours anti-clérical de Pullman et l'on peut à ce titre s'interroger sur les motivations du traducteur : l'éventualité d'une forme de censure ne peut être exclue, bien que cette option paraisse peu probable. En observant le travail fourni par le traducteur pour restituer fidèlement les éléments du récit les plus chargés idéologiquement, il est permis de supposer que le premier choix résulte simplement d'un attrait tout subjectif pour la forme latine du terme plutôt que pour sa forme francisée, tandis que le second est probablement dû à des raisons de praticabilité linguistique.

ii) L'enlèvement

L'une des scènes les plus glaçantes du roman intervient au début du récit et narre l'enlèvement d'un petit garçon, Tony, par Mme Coulter en personne. Il s'agit de l'un des rares épisodes à ne pas être focalisés à travers Lyra : l'héroïne est complètement absente, et le narrateur présente donc au lecteur une scène dont elle n'a pas connaissance. Bien que Pullman n'ait pas encore explicitement dévoilé les liens qu'entretiennent les Enfourneurs et l'Église, ce lien est suggéré à travers l'imagerie évoquée dans la description de Mme Coulter observant sa jeune proie¹⁴².

<u>He's being watched.</u> A lady in a long yellow-red fox-fur coat, a beautiful young lady whose dark hair falls shining delicately under the shadow of her fur-lined hood, is standing <u>in the doorway</u> of the Oratory, half a dozen steps above him. It might be that a service is finishing, for <u>light comes from the doorway behind her</u>, an organ is playing inside, and the lady is holding a jewelled breviary.	<u>On l'observe.</u> Une dame vêtue d'un long manteau de renard roux et jaune, une jeune et jolie femme dont les cheveux bruns lustrés brillent sous sa capuche doublée de fourrure, se tient <u>dans l'ombre</u> de l'Oratoire, quelques marches au-dessus de lui. On pourrait penser qu'un office s'achève, car <u>une lumière éclaire le seuil de l'Oratoire</u>, et à l'intérieur, un orgue joue ; la femme tient à la main un bréviaire orné de pierres précieuses.
--	--

¹⁴² *Northern Lights*, p.42

La focalisation n'est pas exactement la même dans la version originale et le texte français. La tournure active « on l'observe » ne restitue pas le mystère contenu dans l'énigmatique « he's being watched », tourné au passif. L'élosion complète d'un agent, permise par la tournure passive, renforce l'aspect surnaturel de cette présence féminine. L'auteur prête en outre au personnage les traits d'une sainte apparition : la femme se matérialise soudainement, comme par miracle, devant un Oratoire, tenant à la main un bréviaire tandis que résonne le son d'un orgue. Pullman joue ici avec l'imagerie religieuse, qu'il subvertit délibérément : loin d'être une sainte, la femme est en réalité un monstre. L'auteur suggère, à travers cette scène, le caractère trompeur de l'Église, qui cache ses affreux travers sous un vernis d'innocence et de pureté.

La description du passage, très visuelle, est traversée par la lumière, qui donne à Mme Coulter les airs d'une Madonne. Tout chez elle étincelle : ses cheveux, son bréviaire, la lumière de l'Oratoire qui tombe sur elle. L'anglais précise que la jeune femme se tient « in the doorway », ou sur le seuil de l'Oratoire. Cette indication va de pair avec la suite de la description, qui mentionne que « light comes from the doorway behind her ». Ces éléments descriptifs présentent Mme Coulter illuminée par la lueur de l'Oratoire, qui vient l'éclairer par derrière à la manière d'un halo. Cette scène contribue ainsi à donner au personnage les apparences d'une sainte piété. Le traducteur, quant à lui, ne comprend pas cette intention et propose « dans l'ombre de l'Oratoire », qui suggère l'exact inverse de ce qu'essaie de donner à voir l'auteur : Mme Coulter ne se tient pas dans l'ombre, à la manière d'une malfaitrice, mais en pleine lumière, comme une figure angélique. Le traducteur précise qu'« une lumière éclaire le seuil de l'Oratoire », mais cette indication tombe à plat, vidée de sa fonction narrative : le lecteur n'est pas en mesure de comprendre que cette lumière éclaire en réalité Mme Coulter, et ne peut donc pas se représenter visuellement la scène telle que cherche à la dépeindre Pullman.

Il s'agit là encore d'une scène délicate sur le plan idéologique, car elle prête un visage profondément religieux à un personnage ouvertement maléfique (la suite de la scène décrit l'enlèvement du petit garçon en des termes qui ne laissent aucun doute sur

les sombres intentions de Mme Coulter). Le traducteur retranscrit bien ce contraste, mais échoue en revanche à saisir le potentiel visuel de la scène : les jeux de lumière à l'œuvre dans ce passage ne sont pas correctement reproduits dans le texte-cible, ce qui nuit à l'interprétation de l'extrait. D'autre part, la traduction tente peut-être d'empiéter sur la suite de cette scène, et de donner un avertissement des véritables intentions de la jeune femme avec l'irruption de l' « ombre » au sein du passage. Il s'agit toutefois là d'un faux-pas, car l'auteur poursuit un objectif précis en faisant contraster la pureté de la représentation du personnage avec ses noirs desseins.

iii) L'intercision

La scène de l'enlèvement, lors de laquelle l'enfant disparaît, a pour pendant une autre scène, qui voit Lyra retrouver Tony après que ce dernier a subi la terrible opération. Au cours de l'expédition des Gitans, guidée par l'aléthiomètre qui lui indique la présence d'un « fantôme » à proximité, la fillette pénètre dans le séchoir à poissons d'un village isolé et découvre, à sa grande horreur, la nature des expériences que réalise l'Église.¹⁴³

She lifted the lantern high and took a step into the shed, and then she saw what it was that the Oblation Board was doing, and what was the nature of <u>the sacrifice the children were having to make.</u> The little boy was huddled against the wood drying-rack where hung row upon row of gutted fish, all stiff as boards. He was clutching a piece of fish to him as Lyra was clutching Pantalaimon, with both hands, hard, against her heart ; but that was all he had, a piece of dried fish ; because he had no dæmon at all. <u>The Gobblers had cut it away. That was intercision, and this was a severed child.</u>	Soulevant la lampe à bout de bras, elle fit un pas à l'intérieur de la cabane... et découvrit alors quelle était réellement la mission du Conseil d'Oblation, et la nature <u>du sacrifice que les enfants devaient consentir.</u> Le jeune garçon était recroquevillé contre les claies en bois sur lesquelles étaient suspendues de nombreuses rangées de poissons éviscérés, raides comme des bâtons. Il serrait contre lui un bout de poisson, comme Lyra serrait Pantalaimon, à deux mains, de toutes ses forces, sur son cœur, mais il n'avait que cela à étreindre, un morceau de poisson séché, car il n'avait plus de dæmon. <u>Les Enfourneurs le lui avaient</u>
---	---

¹⁴³ *Northern Lights*, pp.213-214

[...] She had to go out of the shed and sit down by herself in the snow, except that of course she wasn't by herself, she was never by herself, because Pantaimon was always there. Oh, <u>to be cut from him</u> as this little boy had been parted from his Ratter ! The worst thing in the world ! She found herself sobbing, and Pantalaimon was <u>whimpering</u> too, and in both of them there was a <u>passionate pity</u> and sorrow for the <u>half-boy</u>.	<u>arraché. Voilà ce que signifiait le mot intercision : elle avait sous les yeux un enfant mutilé.</u> [...] Il fallait qu'elle sorte de cette cabane pour aller s'asseoir seule dans la neige, mais évidemment, elle n'était pas toute seule, elle n'était jamais seule, car Pantalaimon était toujours là. Oh, <u>être séparé de lui</u> comme ce pauvre petit garçon avait été séparé de son Ratter ! La chose la plus terrible au monde ! Elle se surprit à sangloter. Pantalaimon <u>pleurnichait</u> lui aussi, et tous les deux éprouvaient <u>ce même sentiment de pitié</u> et de chagrin à l'égard du <u>pauvre garçon mutilé.</u>
---	---

Deux axes de lecture semblent ici particulièrement appropriés pour l'analyse de cet extrait. D'une part, l'intensité émotionnelle qui se dégage de la scène, rarement égalée dans le roman et même dans la trilogie. D'autre part, la violence de l'acte subi par l'enfant, dépeint comme abominable et contre-nature. La véritable fonction du Conseil d'Oblation est révélée à Lyra en même temps qu'au lecteur, et c'est bien à ce moment que le concept d'« oblation » prend tout son sens : la notion d'offrande au coeur de l'histoire des oblats est ici remémorée à travers l'évocation du « sacrifice » des enfants. Le traducteur conserve l'allusion à la tradition historique de l'oblation, mais choisit d'opter pour une tournure vieillie en proposant « consentir quelque chose », plutôt que « consentir à quelque chose », comme le veut l'usage moderne. Cette structure légèrement archaïque produit un effet de distanciation avec l'action narrée, alors que le texte original semble au contraire rechercher la spontanéité pour mieux entraîner le lecteur dans le drame auquel assiste Lyra.

La phrase « that was intercision, and this was a severed child » véhicule une tension dramatique qui se voit légèrement atténuée dans la traduction. Le parallélisme aérien de la construction, la simplicité du lexique et de la syntaxe produisent un effet percutant à la lecture, effet qui se retrouve noyé par une formulation lourde et

sentencieuse dans le texte français, dans lequel « this » est traduit par « voilà ce que signifiait » et « that » par « elle avait sous les yeux ». Le ton très littéraire de cette phrase, dont l'importance est capitale au sein du récit, nuit également à la focalisation : le passage décrivant le petit garçon est énoncé en anglais du point de vue de Lyra, et bien que la narration ne porte pas la marque du discours indirect libre, il est permis de supposer que cette phrase en particulier constitue une réflexion que se fait la fillette, reformulée par le narrateur. En français, la tournure moins fluide et spontanée du discours rend la voix du narrateur plus présente, au détriment de celle du personnage, et modifie quelque peu le statut d'énonciation de la phrase, lui faisant perdre dans la foulée une partie de son impact émotionnel.

« Pleurnicher » constitue pour sa part une piètre traduction de « whimpering ». Si les deux termes possèdent des sens presque identiques, « pleurnicher » est investi en français d'une connotation fortement péjorative, qui rabaisse ou infantilise le sujet de l'action. L'association de ce verbe à Pantalaimon a pour effet de dégrader le personnage en faisant passer implicitement son attitude pour ridicule et la raison de sa détresse pour dérisoire. L'auteur, loin de chercher à railler ses héros à un moment aussi dramatique du récit, travaille au contraire à éveiller de la compassion pour les deux protagonistes en état de choc. Ce faux-pas n'est sans doute pas intentionnel de la part du traducteur, et relève simplement d'un choix de verbe maladroit. Un terme neutre tel que « geindre » ou « gémir », ou une tournure plus longue du style « faire entendre des sons plaintifs » aurait constitué une solution plus adéquate au problème posé par « whimper ». On pardonnera plus aisément, quoiqu'elle mérite également d'être épinglée, la traduction de la puissante « passionate pity » que ressentent Lyra et Pantalaimon, restituée en français par un très banal « sentiment de pitié ». Là encore, le texte subit une perte d'intensité émotionnelle, qui porte préjudice à la tension dramatique de la scène. Ces erreurs ou maladresses résultent toutefois vraisemblablement d'un manque de précision dans la traduction, et non d'une volonté consciente d'atténuer le caractère horrifique de la scène, et d'émousser ainsi la critique vitriolée des abus de l'Église contenue dans ce passage.

En revanche, le sous-texte présent dans la version originale est relativement absent de la traduction, pour des raisons cette fois plus ambiguës. L'anglais dépeint systématiquement l'intercision, ou la séparation artificielle d'un humain et de son âme, comme une amputation : « cut away » est le verbe choisi pour décrire l'action des Enfourneurs, Lyra est révoltée à l'idée de se voir « cut from » Pantalaimon, et Tony apparaît « severed », autrement dit ayant subi une forme de mutilation précise, lors de laquelle une partie de lui-même a été sectionnée. Ce réseau analogique évoque le moyen grâce auquel l'intercision est réalisée, et préfigure l'affreuse découverte de la « guillotine argentée » qui attend Lyra. La lame de l'instrument, construite dans un métal aux propriétés isolantes, s'abat entre l'humain et son dæmon et sectionne le lien invisible qui les lie physiquement et émotionnellement.

La version française présente l'opération en des termes beaucoup moins concrets, qui se réfèrent moins à une réalité physique que métaphorique : le texte parle d'« arrachement » et de « séparation » et se fait donc délibérément plus évasif que l'original. Ce choix affaiblit la portée du texte en censurant partiellement le caractère explicite de l'opération et en effaçant la valeur prémonitoire de la scène. L'image originale de l'amputation poursuit également un autre objectif : Pullman cherche ici à rapprocher l'intercision d'un acte de castration ou d'excision, et d'en faire ainsi une métaphore de la répression sexuelle imposée par l'Église et, plus généralement, par le dogme religieux quel qu'il soit¹⁴⁴. Lorsque Lyra finit par la confronter sur les activités du Conseil d'Oblation, Mme Coulter avoue ainsi que le but de l'intercision est bien de protéger l'enfant préadolescent de « pensées et de sentiments gênants » qui « laissent entrer la Poussière »¹⁴⁵. Il apparaît donc évident que l'intercision représente, sur le plan métaphorique, une intervention permettant d'empêcher le développement sexuel de l'enfant, afin de le protéger du péché de la connaissance (illustré par la Poussière). Cette lecture est favorisée dans la version originale par un choix de termes plus explicites, renvoyant à une réalité physique et anatomique pour décrire la nature et les

¹⁴⁴ Pullman établit un lien explicite entre intercision et castration. Voir *Northern Lights*, p.372

¹⁴⁵ *Les Royaumes du Nord*, p.382

conséquences de l'intercision, tandis que le français use d'un lexique plus métaphorique.

Similairement, l'expression « half-boy » employée pour désigner Tony présente les implications de l'intercision de manière concise et très éloquente. « Oblat » sacrifié, victime de l'idéologie religieuse, le garçon n'est plus que l'ombre de lui-même – un demi-enfant, au sens propre comme au figuré. Le français se fait bavard et larmoyant en proposant « pauvre garçon mutilé », mais échoue à fournir une image aussi parlante que celle, simple et brute, du « half-boy ». Ce choix de traduction livre une représentation moins vive de l'état dramatique de Tony et atténue le caractère horifique de l'acte qui a été pratiqué sur le jeune garçon.

La traduction apparaît ainsi quelque peu timorée en comparaison du style nerveux et incisif de l'original. La raison première à cela tient à un manque de souplesse de la langue française, que le traducteur n'a sans doute pas souhaité brusquer pour traduire plus précisément certaines expressions. Cette retenue peut également s'expliquer par un certain embarras ressenti par le traducteur devant cette scène, peut-être jugée idéologiquement trop tendancieuse, ou visuellement trop violente pour un public potentiellement très jeune. Les écarts que l'on peut constater entre l'original et la traduction demeurent toutefois du domaine de l'approximation et de l'imprécision, et affaiblissent plus qu'ils n'endommagent l'interprétation du texte.

Globalement, il ressort de cette analyse que le traducteur sait se montrer diligent, même dans les passages les plus connotés idéologiquement. La tendance reste à la fidélité à la pensée de l'auteur, malgré tout ce que celle-ci peut avoir de controversé ou de peu adapté à un jeune public. Les erreurs et les approximations qui ont pu être observées sont généralement causées par une mauvaise évaluation des enjeux du passage à traduire. Les choix traductifs entraînent souvent des effets d'atténuation du discours ; ceux-ci ne semblent toutefois pas être causés par une volonté consciente de censure, mais plutôt par une certaine maladresse dans l'approche du texte, ou par la nécessité d'établir un compromis avec la langue française, qu'il est difficile de plier à toutes les subtilités du texte-source, sous peine d'alourdir

considérablement le texte-cible. Certaines scènes, dont le propos se voit légèrement affaibli, semblent trahir un certain embarras de la part du traducteur : c'est le cas du discours intérieur foncièrement misogyne de Lyra ou du violent sous-texte que comporte le passage du garçon mutilé. Ces deux passages font l'objet, d'après nous, d'une forme de censure légère. Nous doutons toutefois que le traducteur en ait été conscient : il s'agit plus vraisemblablement d'un acte de censure involontaire pour des motifs idéologiques.

Conclusion

Par le biais du présent travail, nous avons cherché à proposer une analyse critique de la traduction française de *Northern Lights* de Philip Pullman. Il nous a semblé que les différentes thématiques abordées au sein de cette œuvre avaient toutes trait, de près ou de loin, à la question de la spiritualité. C'est bien ce concept qui, d'après nous, sous-tend tout le roman de Pullman et confère à son écriture toute sa force, son intelligence et sa poésie. Cette thématique particulière constitue l'enjeu principal de toute traduction souhaitant rendre justice au style de l'auteur : c'est pourquoi nous avons fait de la spiritualité l'angle d'approche de notre analyse et le fil conducteur de notre réflexion.

Cette approche nous a paru d'autant plus pertinente qu'elle met en valeur la richesse littéraire du genre de fantasy, qui souffre encore de regrettables préjugés au sein des cercles académiques. Nous avons ainsi été amenée à nous intéresser aux rapports complexes qu'entretiennent spiritualité et fantasy à l'intérieur du texte, en menant une réflexion sur un monde imaginaire qui doit beaucoup à John Milton, sur une héroïne au parcours biblique, sur des personnages aux noms profondément symboliques, sur des concepts à demi fantaisistes ou entièrement inventés, qui tous cherchent, dans leur substance, à exprimer une certaine vision de la condition humaine et de la relation qu'entretient l'humain au transcendant.

Notre analyse nous a incitée à observer les problèmes de traduction que soulève la question du spirituel, et par conséquent, nous a rendue davantage attentive aux erreurs du traducteur qu'à ses mérites. Il convient, au terme de ce travail, de rendre justice au traducteur et de rappeler que notre fonction, en tant que critique, a été de nous intéresser à ce qui relève surtout du détail. La traduction française paraît véritablement animée par la volonté d'être le plus fidèle possible au texte-source, et présente par ailleurs un aspect soigné et réfléchi. Le traitement de la spiritualité est

globalement satisfaisant, bien qu'il puisse être amélioré sous plusieurs aspects. La gestion de l'idéologie constitue sans conteste une réussite : malgré quelques maladresses, pouvant témoigner d'un certain embarras, le traducteur ne recule pas devant le caractère sulfureux du propos de Pullman. La critique anti-cléricale, pour autant que nous puissions en juger, demeure ainsi quasiment intacte dans le texte-cible. Les noms des personnages ont également très bien résisté au passage de l'anglais au français. Le traducteur a opté pour l'approche sourcière du report pour la grande majorité des noms : le hasard a certes voulu que la valeur symbolique des noms se voie généralement préservée en dépit de la traduction, mais le traducteur a néanmoins su faire preuve de créativité lorsque le signifié s'est trouvé menacé. Un équilibre convaincant a été négocié entre conservation du signifiant et restitution du signifié.

Les aspects problématiques de la traduction, pour leur part, s'expliquent par le fait que le traducteur a systématiquement sous-estimé l'importance que revêtent certains éléments narratifs sur le plan spirituel. L'élosion de l'intertexte miltonien constitue à ce titre une décision regrettable, qui dépossède le texte d'une partie de sa portée allégorique. La restitution des concepts imaginaires (en particulier le *dæmon* et la prophétie) débouche sur une lecture limitée, et souffre par conséquent également d'une restriction interprétative, qui s'explique peut-être par les difficultés qu'a pu poser au traducteur le caractère étrangéisant et insaisissable de la *fantasy*. Ces erreurs de traduction sont à mettre sur le compte d'une mauvaise évaluation des enjeux liés à ces différents éléments du texte.

En guise de conclusion, nous soutiendrons que le traducteur est un être imparfait, qui, par la pratique et l'expérience, apprend et progresse – un peu à la manière d'un personnage de *fantasy*. À ce titre, il serait intéressant d'observer la traduction que livre Jean Esch de la nouvelle trilogie de Pullman, *The Book of Dust*, dix-sept ans après avoir traduit en français *His Dark Materials*. Peut-être une autre étude se chargera-t-elle d'explorer si la plume du traducteur est à présent plus apte à

s'approprier pleinement le style de Pullman. Un style que l'on pourrait qualifier d'extraordinaire, qui jette le traducteur hors de sa zone de confort, où l'imaginaire se marie étrangement au réalisme, où l'onirique se mêle à l'horifique, et où des outils de la fantasy moderne permettent d'explorer des questions immémoriales, de s'interroger sur ce que signifie être humain et sur la nécessité de trouver le sens de son existence et sa propre place au sein de l'univers.

Bibliographie

Corpus primaire

- PULLMAN, Philip, *Northern Lights* [1995], Scholastic, Londres, 2011.
- PULLMAN, Philip, *Les Royaumes du Nord* [1995], Gallimard Jeunesse, Paris, 2003. Traduit par Jean Esch [1998].

Corpus secondaire

Littérature

- BLAKE, William, *The Marriage of Heaven and Hell* [1790], Chelsea House, New York, 1987.
- LEWIS, Clive Staples, *La Dernière Bataille* [1956], Gallimard Jeunesse, Paris, 2002. Traduit par Philippe Morgaut [2002].
- MILTON, John, *Paradise Lost* [1667], Oxford University Press, Oxford, 2008.
- MILTON, John, *Le Paradis perdu* [1667], Gallimard, Paris, 1995. Traduit par François-René de Chateaubriand [1861].
- PULLMAN, Philip, *The Amber Spyglass* [2000], Scholastic, Londres, 2011.
- PULLMAN, Philip, *Le Miroir d'ambre* [2000]. Gallimard Jeunesse, Paris, 2005. Traduit par Jean Esch [2001].

Ouvrages critiques

- BALLARD, Michel, *Le nom propre en traduction*, Ophrys, Paris, 2001.
- CLUTE, John, et GRANT, John, *The Encyclopedia of Fantasy*, Orbit, Londres, 1997.
- FREITAS, Donna et KING, Jason, *Killing the Imposter God : Philip Pullman's Spiritual Imagination in His Dark Materials*, Jossey-Bass, San Francisco, 2007
- GONZALEZ CASTELLANA, Belén, *Translation and Intertextuality : A Descriptive Study of Contemporary British Children Fantasy Literature in Spain (1970-2000)*, Servicio de Imprenta de la Universidad, León, 2003.
- HEWSON, Lance, *An Approach to Translation Criticism*, John Benjamins, Amsterdam, 2011
- HOUZIAUX, Alain, *Peut-il y avoir une spiritualité sans Dieu ?*, Les Editions Ouvrières, Paris, 2006.
- JAMES, Edward et MENDLESOHN, Farah, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Colin, Paris, 1986.
- LADMIRAL, Jean-René, *Théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris, 2010
- LADMIRAL, Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Les Belles Lettres, Paris, 2014
- LATHEY, Gilian, *The Translation of Children's Literature : A Reader*, Cromwell Press, Londres, 2006.
- LAUTEL-RIBSTEIN, Florence, *Des mots aux actes : traduire le sacré*, Garnier, Paris, 2017.
- LENZ, Millicent et SCOTT, Carole, *His Dark Materials Illuminated : Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*, Wayne State University Press, Detroit, 2005.
- REGINALD, Richard, *Psychologie et spiritualité : à la recherche d'une interface*, Les Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1992.

Articles critiques

- BERTHELOT, Francis, « Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire », *Vox poetica*, 2005. <http://www.vox-poetica.org/t/lna/> [consulté le 15 décembre 2018]
- BIRD, Anne-Marie, « "Without Contraries is no Progression" : Dust as an All-Inclusive, Multifunctional Metaphor in Philip Pullman's *His Dark Materials* », in *Children's Literature in Education* 33, 2001, pp.111-123.
- Crosby, Vanessa. 2005. « Innocence and Experience : The subversion of the Child Hero Archetype in Philip Pullman's Speculative Soteriology. » The Sydney eScholarship Repository.
<https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/1250/1/CrosbyF.pdf>
- DAVIES, Paul, « A Brief History of the Multiverse », *The New York Times*, 2003.
- DOUGLAS, Virginie, « Traduire l'intertextualité en littérature pour la jeunesse : le cas de Stalky & CO. De Rudyard Kipling », in *Traduire l'intertextualité*, Palimpsestes (18), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006.
- DRAB, Ewa, « Analyse du texte fantastique du point de vue des relations intertextuelles et interculturelles dans la traduction de la littérature de fantasy », in *Svet Literature/Le monde de la littérature* 25, 2015, pp.205-213.
- KEDVES, Ana, « Subversion of Religious Canon in Pullman's *His Dark Materials*. » *Sic Journal* 3 (1), 2012.
- MILLER, Laura, « Far from Narnia : Philip Pullman's Secular Fantasy for Children », *The New Yorker online*, 2005.
<https://www.newyorker.com/magazine/2005/12/26/far-from-narnia> [consulté le 15 décembre 2018]
- PULLMAN, Philip, « The Dark Side of Narnia », *The Guardian*, 1998.
<http://judithwolfe.wp.st-andrews.ac.uk/> [consulté le 15 décembre 2018]
- SCHNEIDERS, Sandra, « Religion and Spirituality : Strangers, Rivals or Partners ? », in *The Santa Clara Lectures*, Vol.6, N°2, Santa Clara University, California, 2000.
http://www.liturgy.co.nz/spirituality/reflections_assets/schneiders.pdf [consulté le 15 décembre 2018]

- VENUTI, Lawrence, « Traduction, intertextualité, interprétation », in Traduire l'intertextualité, in *Traduire l'intertextualité*, Palimpsestes (18), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006.
- WOOD, Naomi, « Paradise Lost and Found : Obedience, Disobedience and Storytelling in C.S. Lewis and Philip Pullman », in *Children's Literature in Education* 32 (4), 2001, pp.237-259.

Thèses et mémoires

- CUTHEW, Lucy Marie, « Fantasy, Morality and Ideology. A Comparative Study of C.S. Lewis' *The Chronicles of Narnia* and Philip Pullman's *His Dark Materials* », Mémoire de maîtrise, University of Birmingham, 2006
- ERSLAND, Anlaug, « Is Change Necessary ? A Study of Norms and Translation Universals in Intralingual Translation », Mémoire de maîtrise, Université de Bergen, 2014.
- JEANNERET, Sarah, « La traduction des noms dans les romans de fantasy sur la base du roman *Assassin's Apprentice* de Robin Hobb », Mémoire de maîtrise, Université de Genève, 2011.
- LLOMBART PONS, Alba, « The Good Seed : Childhood and the Gothic in Children's Fiction (1990s-Early 2000s) », Thèse de doctorat, Université de Barcelone, 2014.
- SCHWASS, Mark, « La traduction de la littérature enfantine : analyse de la traduction française de *The Hobbit* de J.R.R. Tolkien », Mémoire de maîtrise, Université de Genève, 2008.
- VAN HEUMEN, Bibiche, « Intertextuality between John Milton's *Paradise Lost* and Philip Pullman's *His Dark Materials* », Mémoire de maîtrise, Université d'Utrecht, 2010.

sites et pages internet

- <https://bridgetothestars.net/index.php?p=FAQ#1> [consulté le 15 décembre 2018]
- <http://daemonpage.com/> [consulté le 15 décembre 2018]
- *Orthodox Church in America : Saints Lives.*
<https://oca.org/saints/lives/2000/07/27/102099-greatmartyr-and-healer-panteleimon> [consulté le 15 décembre 2018]
- <https://www.telegraph.co.uk/culture/3613962/The-Dark-Materials-debate-life-God-the-universe....html> [consulté le 15 décembre 2018]
- *Writer's Edit.* <https://writersedit.com/fiction-writing/ultimate-guide-fantasy-subgenres/> [consulté le 15 décembre 2018]
- *Writer's Digest.* <https://www.writersdigest.com/writing-articles/by-writing-genre/science-fiction-fantasy/the-difference-between-science-fiction-and-fantasy-what-every-screenwriter-needs-to-know> [consulté le 15 décembre 2018]

Encyclopédies et dictionnaires en ligne

- ECONOMON, George, « Belacqua », in LANSING, Richard, *The Dante Encyclopedia*, Routledge, New York, 2010.
- <https://educalingo.com/fr/dic-fr/> [consulté le 15 décembre 2018]
- <https://eglise.catholique.fr/glossaire/> [consulté le 15 décembre 2018]
- *Dictionnaire Littré.* <https://www.littre.org/> [consulté le 15 décembre 2018]
- *Dictionary by Merriam-Webster.* <https://www.merriam-webster.com/> [consulté le 15 décembre 2018]
- *Online Etymology Dictionary.* <https://www.etymonline.com/> [consulté le 15 décembre 2018]
- *Oxford English Dictionary online.* <https://en.oxforddictionaries.com/> [consulté le 15 décembre 2018]
- *Le Trésor de la langue française informatisé [TLFi].* <http://atilf.atilf.fr/> [consulté le 15 décembre 2018]

Remerciements

Je souhaiterais remercier chaleureusement Mme Mathilde Fontanet pour son rigoureux travail de relecture, ainsi que pour ses précieux conseils, toujours distillés avec beaucoup de bienveillance. Merci également à M. Benoît Kremer pour sa grande disponibilité et pour avoir immédiatement accepté d'être mon juré, lors de la soutenance du présent travail.

Je tiens à remercier affectueusement ma famille, et par-dessus tout mes parents, pour la patience et le soutien indéfectible qu'ils m'ont témoignés tout au long de cet éprouvant processus d'écriture.

Mes pensées vont enfin à mes amis, et en particulier à Morgane Lyon, que je remercie du fond du cœur pour son écoute et sa confiance.